

Des superhéroïnes à Gotham City : une étude de la (re)définition des rôles genrés dans l'univers de Batman.

Thèse de doctorat de l'Université Paris-Saclay
préparée à l'Université d'Évry Val d'Essonne

École doctorale n°578 : sciences de l'homme et de la
société (SHS)
Spécialité de doctorat: Langues Étrangères Appliquées (LEA)

Thèse présentée et soutenue à Évry le 3 décembre 2019

Sophie Bonadè

Composition du Jury :

Jean-Paul Gabilliet	
Professeur, Université de Bordeaux Montaigne (– CLIMAS)	Président et Rapporteur
Sarah Sepulchre	
Professeure, Université Catholique de Louvain (– Institut langage & communication, GIRCAM)	Rapporteuse
Armel Dubois-Nayt	
Maîtresse de conférence, Univ Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, Université Paris Saclay (– DYPAC)	Examinatrice
Sylvie Lainé-Cruzel	
Professeure, Université Jean Moulin Lyon 3 (– ELICO)	Examinatrice
Brigitte Gauthier	
Professeure, Univ Évry Val d'Essonne, Université Paris Saclay (– SLAM)	Directrice de thèse
Réjane Hamus-Vallée	
Professeure, Univ Évry Val d'Essonne, Université Paris Saclay (– CPN)	Co-Directrice de thèse

Remerciements

Il est difficile de remercier toutes les personnes qui ont rendu ce travail possible, et j'espère n'en avoir oublié aucune.

Voici donc des remerciements pour tou·te·s celles et ceux qui, directement ou indirectement, m'ont permis de mener à bien cette thèse. Certains et certaines s'y verront mentionné·e·s à différents titres.

Merci à Brigitte Gauthier d'avoir accepté d'être ma directrice de thèse et à Réjane Hamus-Vallée d'avoir co-encadré ce travail.

Merci à Jean-Paul Gabilliet et Sarah Sepulchre qui ont rapporté sur ce manuscrit. J'exprime aussi ma gratitude à Armel Dubois-Nayt et Sylvie Lainé-Cruzel qui ont bien voulu être examinatrices.

Merci à Anne Besson et Olivier Caïra qui ont participé à mon comité de thèse ainsi qu'à Frédéric Detue, qui en était aussi membre, et qui m'a conseillé durant cette thèse.

Merci à mes parents, Sylvie Lelandais et Philippe Bonadè, pour leurs très nombreuses relectures et leurs encouragements. Je remercie également Adrien qui a vécu cette thèse au quotidien et qui m'a apporté son aide régulièrement, et ma sœur, Morgane Bonadè, pour son soutien moral infaillible.

Merci aux siffleuses présentes — Émilie, Lisa et Margaux —, au siffleur passé — Hugo, toujours un peu siffleur pour moi — et à la presque siffleuse — Léa — pour tout le temps partagé en festivals et lors de nos réunions, et pour nos créations en commun.

Merci aux membres de La Brèche, association de recherche autour de la bande dessinée, d'avoir créé un espace d'étude bienveillant et motivant. Merci particulièrement à Siegfried Würtz, pour les nombreux échanges sur les superhéroïne·s.

Merci aussi à mes ami·e·s — Angéla, Cyprien, Kamel et Samia — qui durant cinq ans ont pris de mes nouvelles tout en évitant de trop souvent poser la fatidique question : « ça avance la thèse ? ».

Merci aux ex et actuels·le·s angoumoisins·e·s — Athénaïs, Émilie, Hugo, Juliette, Léa, Léo, Margaux, Mathilde, Morgane, Olivier, Sarah, Viktor — qui m'ont donné envie de continuer à faire de la bande dessinée et à étudier ce médium. Merci aussi pour tous les bons moments passés ensemble dans notre chère Angoulême. Merci particulièrement à Naïs pour ses conseils durant la dernière année de ce travail.

Merci à Mathilde Miguet d'avoir été une collègue de travail agréable et d'être restée une amie dont l'aide a été précieuse.

Merci aux doctorant·e·s et ex-doctorant·e·s d'Évry (de SLAM et du CPN), Joanna, Olivier et Victoria, avec qui j'ai échangé régulièrement au cours de cette thèse.

Merci beaucoup à celles et ceux qui ont accepté, dans la dernière ligne droite, de participer à une relecture orthographique de mon manuscrit, malgré des délais serrés : Adrien Thiot-Rader, Dimitri Pérès, Florian Moine, Kamel Belarif, Laura Bento Da Costa, Lisa Chetteau, Margaux Chetteau, Mathilde Delaunay, Naïs Coq, Siegfried Würst, et de nouveau ma sœur et mes parents.

Table des matières

Remerciements	1
Introduction	11
1.1. Sujet	11
1.1.1. Problématique	14
1.2. Bornes temporelles	15
1.2.1. Corpus	17
1.2.1.1. Comic books	17
1.2.1.2. Comic books super-héroïques	18
1.2.1.3. (Super)héroïnes	19
1.2.1.4. Œuvres étudiées	23
1.3. Quelques notes sur la rédaction	25
1.3.1. Sur les comic books	25
1.3.2. Sur l'écriture inclusive	26
1.4. Plan et méthodologie	26
Partie I : Naissance et développement des superhéroïnes	29
Chapitre 1. Des années 1940 à 1960, la création de Catwoman et de Batwoman	30
1.1. « Look! Up in the sky! It's a bird. It's a plane ! It's Superman ! » La création du genre super-héroïque.	30
1.1.1. La création de Bat-Man	32
1.1.2. Wonder Woman et les premières superhéroïnes	33
1.1.3. La création de The Cat	35
1.2. L'entrée en guerre des superhéroïnes.	39
1.2.1. Les images de femmes durant la guerre	40
1.2.2. Batman durant la guerre	43
1.2.3. The Cat devient Catwoman	44
1.2.3.1. « Love my Alter Ego »	44
1.2.3.2. « Double identité, double romance »	45
1.3. Batman, Catwoman et Robin sur le banc des accusé-e-s : l'après-guerre et les campagnes d'opinion contre les comic books	47
1.3.1. L'après guerre et le déclin des superhéroïnes	47
1.3.1.1. Roberta, la première Robin féminine	48
1.3.1.2. Catwoman, un <i>villain</i> comme les autres ?	49
1.3.2. Le début des campagnes d'opinion et le repentir de Catwoman	53
1.3.3. Batman et Robin, une relation incitant à l'homosexualité dans des séries anti-féminines	56
1.4. Le Comic Magazine Association of America, Comic Code Authority et la création de Batwoman	59

1.4.1.	La Création de Batwoman et de la Bat-Family	62
1.4.2.	Batman et Batwoman, une relation amoureuse jamais développée	67
1.4.2.1.	Une Histoire d'amour sous la forme d' <i>Imaginary Stories</i>	71
1.4.2.2.	Batwoman, une superhéroïne dans les années 1950-1960	73
Chapitre 2.	1965-1984 : La création de Batgirl, le retour de Catwoman et la disparition de Batwoman	78
2.1.	<i>Le Batman New Look et la création de Batgirl</i>	78
2.1.1.	Le Batman « New Look »	79
2.1.2.	Batgirl dans la série télévisée et les comic books	80
2.1.2.1.	La série télévisée	80
2.1.2.2.	Batgirl dans les comic books	82
2.1.2.3.	Une <i>Career Woman</i> intelligente, mais féminine	85
2.1.2.4.	Une <i>Daddy's Girl</i>	88
2.2.	<i>La fin des années 1960 : Women's Lib et le retour de Catwoman</i>	89
2.2.1.	L'augmentation du catalogue de personnages de l'éditeur DC Comics	89
2.2.1.1.	Poison Ivy, une nouvelle <i>villainess</i>	90
2.2.2.	Le Retour de Catwoman	91
2.2.2.1.	Les « Girls Legionnaires » de la Legion of Super-Heroes	95
2.2.2.2.	Wonder Woman, une superhéroïne sans pouvoir	97
2.3.	<i>Les années 1970 : Carmine Infantino, Neal Adams, Denis O'Neil et Jenette Kahn</i>	99
2.3.1.	Batman, des femmes et des romances	100
2.3.1.1.	<i>Soap Opera</i> et continuité	101
2.3.1.2.	Selina Kyle, la petite amie de Bruce Wayne	104
2.3.2.	Jenette Kahn, Batgirl et Batman Family	104
2.3.2.1.	Jenette Kahn en tant que <i>publisher</i> puis président de DC Comics	105
2.3.2.2.	Batgirl dans les années 1970 : superhéroïne et <i>congresswoman</i>	106
2.3.2.3.	<i>The Batman Family</i> et le développement des personnages secondaires	109
2.3.2.4.	DC implosion	112
2.3.3.	Le décès de Batwoman	112
2.4.	<i>Le début des années 1980</i>	113
2.4.1.	Batgirl et le retour dans la maison du père	113
2.4.2.	Catwoman protagoniste	116
Chapitre 3.	Le <i>Modern Age</i> : modifications dans l'industrie, multiplication des titres et adaptations.	118
3.1.	<i>Les Changements survenus chez DC Comics</i>	119
3.1.1.	L'Éditeur DC Comics et les Crisis	121
3.1.2.	<i>Batman : The Dark Knight Returns</i> et <i>Watchmen</i>	122
3.1.2.1.	<i>Batman : The Dark Knight Returns</i>	123
3.1.2.2.	<i>Watchmen</i>	124
3.2.	<i>Augmentation du nombre de personnages féminins</i>	128

3.2.1.	Augmentation générale du catalogue de l'éditeur DC Comics	128
3.2.1.1.	Positionnement moral des personnages	128
3.2.1.2.	Nombre d'apparitions dans les comic books	129
3.2.1.3.	Les femmes dans l'industrie des comic books au début du <i>Modern Age</i>	130
3.2.2.	Expliquer l'augmentation des personnages féminins	131
3.2.3.	Les personnages de l'univers de Batman	133
3.3.	<i>Superhéroïnes : Des titres à leurs noms</i>	135
3.3.1.	Les parutions de Catwoman	136
3.3.1.1.	<i>Catwoman</i> (1989)	136
3.3.1.2.	<i>Catwoman</i> (1993-2001)	136
3.3.1.3.	<i>Catwoman</i> (2002-2008)	137
3.3.1.4.	Les <i>Limited series</i> mettant en scène Catwoman	139
3.3.2.	Les Parutions de Batgirl	140
3.3.2.1.	<i>Batgirl</i> (2000-2006) et <i>Batgirl</i> (2008)	140
3.3.2.2.	<i>Batgirl</i> (2009-2011)	141
3.3.2.3.	Les <i>Limited series</i> mettant en scène Batgirl	142
3.3.3.	Les Parutions de Batwoman	143
3.3.3.1.	<i>Detective Comics</i> #854 à #863	143
3.3.4.	Les équipes féminines : Birds of Prey	144
3.3.4.1.	<i>Birds of Prey : Manhunt</i> et <i>Birds of Prey</i> (1999-2009)	144
3.3.4.2.	<i>Birds of Prey</i> (2010-2011)	145
3.4.	<i>Les équipes de villainess</i>	146
3.4.4.1.	<i>Gotham City Sirens</i> (2009-2011)	146
3.5.	<i>Les adaptations de comic books</i>	147
3.5.1.	Les adaptations cinématographiques et télévisuelles	147
3.5.1.1.	La Saga « Burton/Schumacher »	149
3.5.1.2.	Le Film <i>Catwoman</i>	152
3.5.1.3.	La Saga de Christopher Nolan	153
3.5.2.	Batman et les dessins animés	157
3.5.2.1.	DC Animated Universe	157
3.5.2.2.	Les Personnages féminins	158
3.6.	<i>News 52</i>	161
3.6.1.	2006-2010 : Grant Morrison	161
3.6.2.	Planning éditorial	162
3.6.3.	Les femmes durant l'évènement « The New 52 »	163
3.7.	<i>Conclusion de la partie</i>	164
Partie II :	Super-héroïsme et masculinité	167
Chapitre 1.	Les corps des superhéroïnes	171
1.1.	<i>L'importance du corps dans les récits de superhéros</i>	171
1.1.1.	Un corps ou des corps de superhéroïnes ?	173

1.1.1.1. Les corps de Marvel	173
1.2. Les corps super-héroïques à partir des années 1980	175
1.2.1. « Bad Girl Art », des corps (super)genrés.	177
1.2.2. Bat-corps	183
1.2.3. Nightwing, un homme objectifié?	185
1.2.3.1. Un personnage à succès auprès du public féminin ?	186
1.2.3.2. Nightwing, une masculinité différente de celle de Batman	189
1.3. Les corps de superhéroïne-s peuvent-ils être blessés ?	193
1.3.1. La violence avant 1985	193
1.3.2. Une augmentation de la violence	196
1.3.2.1. <i>TDKR</i> de Frank Miller	196
1.3.2.2. Les années post <i>TDKR</i>	197
1.3.3. Le Superhéros : un corps et un esprit indissociable	198
1.3.3.1. « Batman : Year Two », confrontation entre justiciers	199
1.3.3.2. Les mauvais leaders	201
1.3.3.3. « Blind Justice », un substitut au corps de Batman	202
1.3.3.4. « Knightfall », « Knightquest » et « KnightsEnd »	203
1.3.4. Les <i>Women in refrigerator</i>	205
1.3.4.1. <i>The W.I.R List</i>	205
1.3.4.2. 1988 : Faire disparaître Batgirl et Robin	209
1.3.4.3. Stephanie Brown, le destin d'un Robin féminin	214
1.3.4.4. Batwoman et Catwoman, atteindre les femmes au cœur	218
1.4. <i>Court of the Owl, une modification dans le paradigme ?</i>	221
Chapitre 2. Liens sociaux : La famille et le groupe	223
2.1. Les parents de Batman	225
2.1.1. Au commencement, le traumatisme fondateur	225
2.1.1.1. Raconter le traumatisme fondateur	227
2.1.1.2. <i>The Dark Knight Returns</i> , définir l'identité visuelle du traumatisme fondateur	229
2.1.2. Thomas Wayne, the First Batman	231
2.1.2.1. De Bruce Wayne à Batman, le père comme inspiration	234
2.1.2.2. Racheter l'image du père	236
2.1.2.3. Thomas Wayne, Batman de <i>Flashpoint</i>	237
2.1.3. Martha Wayne, une mère effacée	239
2.1.3.1. <i>Batman : Arkham Asylum</i> , psychanalyse et archétype de la mère	239
2.1.3.2. <i>Batman : Family</i> , donner un nom à Martha Wayne	241
2.1.3.3. Whatever Happened to the Caped Crusader ?	242
2.1.4. Des rôles parentaux genrés	243
2.2. Les relations romantiques	245
2.3. La descendance de Batman	250

2.3.1.	Richard Grayson, une descendance symbolique	250
2.3.1.1.	La garde de Jason Todd	251
2.3.1.2.	S’émanciper de Batman, devenir Nightwing	252
2.3.1.3.	La violence dans les relations à l’intérieur de la Bat-Family	255
2.3.1.4.	« Court of the Owl », redéfinir la relation entre Batman et Nightwing	258
2.3.1.5.	Devenir le fils de Bruce Wayne	259
2.3.2.	Damian, Son of the Demon.	260
2.3.3.	Catwoman, « Mother’s Day »	263
2.4.	<i>Les valeurs familiales au centre des récits</i>	266
Chapitre 3.	Le rapport à la ville	268
3.1.	<i>Émergence du thème de la ville</i>	271
3.1.1.	Gotham City : Une ville à la frontière	275
3.1.1.1.	L’opposition entre la nature et la ville	275
3.2.	<i>Batman, défenseur de la ville de Gotham</i>	277
3.2.1.	Crime Alley, lieu de naissance de Batman	279
3.2.2.	« Batman: No Man’s Land », cartographe Gotham	281
3.3.	<i>La famille Wayne et Gotham City</i>	283
3.3.1.	Bâtir Gotham et les États-Unis	286
3.3.1.1.	Les frères Solomon et Joshua Wayne	286
3.3.1.2.	Grant Morrison et le retour de Bruce Wayne	288
3.3.1.3.	Batman: Gates Of Gotham	291
3.4.	<i>Bruce Wayne ou Batman : à qui appartient la ville ?</i>	293
3.4.1.	Bruce Wayne et Batman, de l’héritier au self-made-man	293
3.4.2.	La Cour des Hiboux	295
3.4.2.1.	La ville construite par le regard	301
3.5.	<i>Le genre de la ville</i>	304
3.5.1.	Millicent Mayne, the « Face of Gotham »	304
3.5.2.	Pourquoi et pour qui se battent les superhéroïnes ?	306
3.6.	<i>La Ville super-héroïque, possession des hommes</i>	308
3.7.	<i>Conclusion de la partie</i>	310
Partie III :	Étude de cas de trois superhéroïnes : Catwoman, Batgirl et Batwoman	313
Chapitre 1.	Catwoman : femme, liberté et sexualité	314
1.1.	<i>Liberté et sexualité</i>	314
1.1.1.	De la Femme fatale à la prostituée	314
1.1.2.	Catwoman Vol. 2, objet de désir hétérosexuel	316
1.1.3.	Catwoman Vol. 3, disculper la femme fatale	319
1.1.3.1.	Romances avec les hommes	321
1.1.4.	Catwoman durant l’évènement « New 52 »	325

1.1.4.1.	Catwoman, une femme toujours sexualisée	327
1.1.4.2.	Le <i>run</i> de Genevieve Valentine	339
1.1.4.3.	Fin et bilan des « New 52 »	341
1.2.	<i>Un personnage féminin sans cesse réécrit</i>	342
1.2.1.	Catwoman, représentante des minorités ?	343
1.2.1.1.	Catwoman, prostituée	343
1.2.1.2.	Catwoman, une femme dans un monde d'hommes et de superhéros	344
1.2.2.	Catwoman est-elle blanche ?	347
1.2.2.1.	<i>Catwoman</i> de Pitof, une superhéroïne noire pour les années 2000	347
1.2.3.	Une Instabilité thématifiée dans les comic books	349
1.2.3.1.	Un Personnage sans lieu de vie	349
1.2.3.2.	Les « crises d'identité de Catwoman »	351
1.3.	<i>Conclusion, Catwoman est-elle une (super)héroïne ?</i>	355
Chapitre 2.	Batgirl, modèle de superhéros féminin ?	360
2.1.	<i>De Batgirl à Oracle, traumatisme fondateur et changement d'identité</i>	360
2.1.1.	Devenir Oracle	360
2.1.2.	L'Attrail d'un superhéros	363
2.1.2.1.	Les Compagnes et compagnons	363
2.1.2.2.	Former les Batgirl	367
2.1.2.3.	Quartier Général	370
2.1.3.	Oracle, une femme comme les autres dans les comic books ?	371
2.1.3.1.	Objectivation d'un corps handicapé	371
2.1.3.2.	Romance avec Nightwing	373
2.1.3.3.	Relation avec Batman	374
2.1.4.	Opposition entre intellectuel et physique	378
2.2.	<i>D'Oracle à Batgirl, devenir un superhéros comme les autres ?</i>	380
2.2.1.	Le run de Gail Simone	380
2.2.1.1.	Rendre l'usage de ses jambes à Barbara Gordon	381
2.2.1.2.	Agrandir la famille de Barbara Gordon	381
2.2.1.3.	Une superhéroïne émancipée et non stéréotypée ?	385
2.2.1.4.	Une superhéroïne tournée vers le passé	387
2.2.2.	Batgirl de Fletcher et Stewart	391
2.2.2.1.	L'héritage d'Oracle	395
2.2.3.	Bilan « New 52 »	397
2.2.4.	Le traumatisme demeure	399
2.3.	<i>Batgirl, un modèle de superhéroïne ?</i>	400
Chapitre 3.	Batwoman, les minorités sexuelles dans les comic books	403
3.1.	<i>Batwoman, une nouvelle superhéroïne lesbienne</i>	403
3.1.1.	La visibilité LGBTQI+ durant les années 1990 et 2000	403
3.1.2.	Batwoman, une nouvelle superhéroïne indépendante	410

3.1.3.	Batwoman, une superhéroïne lesbienne et queer	414
3.1.3.1.	Le contexte de la série <i>Batwoman</i>	415
3.1.3.2.	Traumatisme fondateur et figure paternelle	415
3.1.3.3.	Relations sentimentales	418
3.1.3.4.	Batwoman et la mise en scène d'un récit <i>queer</i>	419
3.1.3.5.	Une nation <i>queer</i> comme ennemie ?	423
3.1.4.	Un récit fantastique	425
3.1.5.	Baisses des ventes après le départ des auteurs	429
3.2.	<i>DC Comics et l'homosexualité</i>	430
3.2.1.	Thématisation ou représentativité ?	431
3.2.2.	(Sur)représentation de l'homosexualité et de la bisexualité féminine	432
3.2.2.1.	Catwoman, Harley Quinn et Wonder Woman, des personnages à la sexualité bisexuelle	433
3.2.2.2.	Bisexualité et Homosexualité féminine, un rempart contre les hommes ?	435
3.2.3.	(Sous)représentation de l'homosexualité masculine	438
3.2.3.1.	Batman et Robin, hétérosexualiser le Chevalier noir	438
3.2.3.2.	Le Joker, trouble-fête homosexuel ?	441
3.3.	<i>Conclusion : Batwoman une superhéroïne pour les années 2000 ?</i>	445
3.4.	<i>Conclusion de la partie</i>	447
Conclusion		449
Bibliographie		463
Annexes		487
Liste des illustrations		517
Index		529

Introduction

1.1. Sujet

Le point de départ de cette thèse est constitué de quelques évidences quantitatives : les superhéroïnes sont numériquement moins nombreuses que leurs coéquipiers masculins, elles sont moins souvent protagonistes d'une série et celles-ci connaissent des ventes moins importantes que celles des séries mettant en vedette un superhéros¹. Cette infériorité en termes de succès se retrouve dans d'autres médias que les comic books puisque les adaptations cinématographiques mettant en scène des superhéroïnes sont encore des personnages rares en 2014, année durant laquelle j'ai commencé cette thèse. A cette date, trois adaptations de comic books de DC Comics ou Marvel ayant pour protagoniste une femme avaient été réalisées : *Supergirl*, *Elektra* et *Catwoman*. Ces films ont été des échecs financiers² et souvent critiqués³.

Comment expliquer ce déficit de succès alors que les superhéroïnes existent depuis presque aussi longtemps que les superhéros ? Wonder Woman est apparue dès 1941, soit trois ans après Superman. Elle a traversé les décennies et les changements de la société étatsunienne, a connu une adaptation sous forme de série télévisée⁴, et est devenue un personnage symbolique pour certaines luttes féministes étatsuniennes. Ce n'est cependant pas sur ce personnage que j'ai décidé de travailler, mais sur les superhéroïnes apparues dans l'univers développé autour de Batman.

Batman est un superhéros masculin, blanc, hétérosexuel (cette affirmation est, comme nous le verrons, sujette à débats), dans la force de l'âge, en parfaite santé physique et millionnaire — parfois

1 En utilisant les chiffres produits par John Jackson Miller sur le site *Comichron* réalisé à partir des bilans fournis par Diamond Comics, le principal distributeur de comic books depuis 1997, nous avons réalisé un comptage des cinq titres arrivant en têtes des ventes chaque mois entre janvier 2000 et décembre 2010. Sur 660 titres 59,85 % ont pour protagoniste une équipe super-héroïque (qui est, le plus souvent, majoritairement masculine), 36,97 % ont un homme, 1,67 % sont « inclassables » (quand le protagoniste est un jouet du type *Transformers* par exemple) et 1,52 % ont une femme comme protagoniste. Nous avons mis dans la catégorie femme ou homme les séries ayant comme protagoniste un duo de personnages de même sexe, si ce duo n'est pas de même sexe nous l'avons classé dans la catégorie équipe. John Jackson Miller, « Comichron: A Resource for Comics Research », [En ligne : <http://www.comichron.com/monthlycomicssales.php>]. Consulté le 4 septembre 2018.

2 Le film *Supergirl* avait ramené 13 600 000 \$ pour un budget de 35 000 000 \$, *Catwoman* 40 202 379 \$ pour un budget de 100 000 000 \$ et *Elektra* 24 409 722 \$ pour un budget de 43 000 000 \$. Les recettes citées sont celles des États-Unis.

3 En 2019 le film *Supergirl* a un « audience score » de 26 % sur le site *Rottentomatoes*, *Catwoman* 18 % et *Elektra* 30 %. Ce pourcentage représente le nombre de personnes qui ont donné une note supérieure ou égale à 3,5 sur 5 au film. Ces pourcentages sont faits à partir des notes données par les utilisateurs du site.

4 Il y a eu plusieurs tentatives d'adaptation télévisuelle des aventures de Wonder Woman qui n'ont pas vu le jour. En 1967 un projet de série télévisée, dans la lignée de la série *Batman*, est évoqué, mais abandonné. En 1974, un téléfilm diffusé par ABC et mettant en scène Cathy Lee Crosby dans le rôle de Wonder Woman devait marquer le début d'une série télévisée. Après la diffusion du téléfilm le concept fut modifié et l'actrice principale remplacée par Lynda Carter. La série *Wonder Woman* est finalement diffusée par ABC en 1975. Puis CBS acquiert les droits de la série et diffuse les saisons 2 et 3. Cette migration de chaîne entraîne des changements de casting dans la série, mais aussi un changement d'époque. La première saison prend place dans les années 1940 alors que les saisons 2 et 3 ont lieu durant les années 1970. En 2010 un nouveau projet de série sur Wonder Woman est produit par Warner Bros. Télévision, mais ne dépasse pas le stade du pilote. Wonder Woman fut aussi un personnage du dessin animé *Super Friends* diffusé à la télévision durant les années 1970. Vincent McEveety, *Wonder Woman*, 1974, ABC. *Wonder Woman* (1975-1979), ABC (1975-1976), CBS (1977-1979), 3 saisons, 60 épisodes. *Super Friends* (1973-1985), ABC, 9 saisons, 93 épisodes.

milliardaire. Si les comic books mettant en scène Batman sont centrés sur un personnage socialement dominant⁵, ces récits⁶ ont été le lieu de création d'un certain nombre de personnages féminins complexes qui ont connu, pour certains, une durée de publication, et parfois une quantité de publication, importante. Catwoman est sans doute la plus célèbre d'entre ces personnages, même si Batgirl peut lui discuter ce titre. Catwoman est le plus ancien des personnages féminins étudiés dans cette thèse, Batgirl est celui qui a fait le plus d'apparitions dans des comic books. Ces deux personnages connaissent un succès au-delà du public des comic books puisqu'ils sont apparus dans des adaptations telles *Batman Returns*, *Catwoman* et *The Dark Knight Rises*⁷ pour ne citer que des films.

Cette recherche est donc centrée sur les publications du seul éditeur DC Comics. L'histoire de cet éditeur et ses évolutions structurelles, si elles ne sont pas le sujet de cette recherche⁸, sont prises en compte, car elles permettent de comprendre le contexte de production et de médiation⁹ des récits super-héroïques auxquels nous consacrons cette thèse. Mark C. Rogers définit deux formes de production des comic books : industrielle (*industrial*)¹⁰ et artisanale (*artisan*)¹¹. La production des édi-

5 Nous définissons les groupes sociaux des « dominants » et des « minorités » non en fonction de leur nombre, mais en fonction du pouvoir social qu'ils possèdent par rapport à d'autres groupes. La condition sociale de Bruce Wayne fait de lui une personne socialement dominante alors même qu'il appartient à un groupe numériquement restreint.

Ewa Tartakowsky, « Minoritaire, mineur », *Le Lexique socius*.

6 Nous utilisons les termes récits et histoires pour désigner la même chose c'est-à-dire les aventures sous forme de comic books des personnages que nous étudions. Nous n'effectuons pas la distinction narratologique entre l'histoire comme contenu narratif et le récit comme énoncé de l'histoire. Cette utilisation de deux termes a pour but principal d'éviter les répétitions.

7 Tim Burton, *op. cit.*. Joel Schumacher, *Batman & Robin*, 1997. Pitof, *Catwoman*, 2004. Christopher Nolan, *The Dark Knight Rises*, 2012.

8 Ce sujet est renseigné à travers les ouvrages de Paul Levitz. Paul Levitz fut scénariste, *publisher*, *editor* chez DC Comics avant de devenir président de la filiale. Son regard est celui d'une personne intérieure à la maison d'édition et est aussi partial. Le magazine *The Comics Journal* permet aussi de retracer l'histoire de la maison d'édition à travers différents articles qui possèdent un recul différent puisqu'ils sont écrits par des personnes extérieures à la maison d'édition. Paul Levitz, *The Golden age of DC Comics, 1935-1956*, [Nouvelle éd, Köln Paris, Taschen, 2013, 415 p.]. Paul Levitz, Paul Levitz et Neal Adams, *The silver age of DC Comics, 1956-1970*, Köln Paris, Taschen, 2013, 395 p.]. Paul Levitz, *The Bronze age of DC comics : 1970-1984*, Cologne (Allemagne), Taschen, 2015, 401 p. Gary Groth, *The Comics Journal*, 1997-ajd.

9 Pascal Ory, dans son ouvrage sur l'Histoire culturelle, dit des représentations qu'elles sont le sujet de l'histoire culturelle et qu'elles sont toujours le résultat d'un système de production, de médiation et de réception. Nous définissons, dans cette thèse, les superhéroïne-s comme des représentations — fictionnelles et culturelles — qui sont dépendantes de leur contexte historique, social et culturel. Pascal Ory, *L'histoire culturelle*, 4e édition, Paris, Presses Universitaires de France — PUF, 2015.

10 « Ce processus impliquait une forte spécialisation, et il est employé parce qu'il permet à un flux constant de produits d'arriver sur le marché. Selon cette méthode, une bande dessinée est généralement le fruit du travail d'au moins six personnes : un-e scénariste, un-e dessinateur-riche, un-e encreur-se, un-e lettréur-se, un-e coloriste et un-e éditeur-riche. » (« *This process involved heavy specialization, and his employed because it allows a steady stream of products to reach the market. Under this method, a comic book is commonly the product of the labor of at least six people: a writer, a penciler, an inker, a letterer, a colorist, and an editor.* ») Mark C. Rogers, « Understanding Production: The Stylistic Impact of Artisan and Industrial Methods », vol. 8 /1, Spring 2006, p. 509-519, p. 509-510.

11 « Le procédé artisanal est généralement utilisé dans la réalisation de comics en noir et blanc produits par des entreprises autres que Marvel ou DC, ou Image. Dans sa forme la plus sophistiquée, cela signifie simplement qu'une personne fait tout, [...] Moins souvent un artiste travaillera avec un-e assistant-e crédité-e qui dessine les décors [...] ou un-e scénariste adjoint-e. Les comics indépendants ont parfois un-e éditeur-riche, mais elle ou il a rarement beaucoup de contrôle créatif au-delà de faire des suggestions. Ces éditeur-riche-s compilent la plupart du temps des pages de courrier et encouragent les créateurs à respecter les délais. » (« *The artisan process is generally used in the production of black and white comics produced by companies other than Marvel or DC, or Image. At its most refined, this simply meant that one person does everything [...]. Less commonly an artist will work with a credited assistant who draws background [...] or an assistant writer. Independent comics sometimes have an editor, but he or she rarely has much creative control beyond*

teurs *mainstream*, tel DC Comics, relève du premier type puisqu'elle implique un grand nombre d'acteur·rice·s, artistes, mais aussi éditeur·rice·s¹², personnes chargées de l'impression, etc. De plus, elle se caractérise par la possession des droits par l'éditeur qui fait que les artistes ne sont que des travailleur·se·s qui n'ont pas la propriété de leurs créations. Elles et ils sont embauché.e.s pour un travail particulier et peuvent être renvoyé·e·s à tout moment¹³. DC Comics est le possesseur légal des personnages que nous étudions¹⁴. Nous utilisons parfois l'expression « monde des comic books », car le comic book est un médium dont l'organisation répond à la définition d'Howard Becker d'un « monde de l'art », c'est-à-dire un « réseau de tous ceux dont les activités, coordonnées grâce à une connaissance commune des moyens conventionnels de travail, concourent à la production des œuvres qui font précisément la notoriété du monde de l'art »¹⁵. La médiation des superhéroïne·s est aussi prise en compte puisque cette recherche s'intéresse aux discours produits par différentes personnes participant au monde des comic books et particulièrement à celles qui participent à leur production. La réception, si elle est parfois évoquée, à travers le courrier du lectorat ou les réactions des *fans* à certains événements, n'est pas un axe principal de cette recherche qui se consacre surtout aux récits situés dans leur contexte de production et de médiation.

Cette recherche se construit sur deux axes. Le premier consiste à s'intéresser au contexte d'apparition et d'évolution¹⁶ des superhéroïnes de l'univers de Batman et surtout de trois d'entre elles : Catwoman, Batgirl et Batwoman. Ces trois superhéroïnes sont créées à des époques différentes et leur contexte d'apparition et d'évolution détermine certaines caractéristiques avec lesquelles — ou contre lesquelles — les personnages seront écrits par la suite. Le genre super-héroïque inscrit ses récits dans la durée et revient régulièrement sur des événements passés pour les réécrire ou les resignifier. Par conséquent les personnages de superhéroïne·s ne sont jamais stables dans le temps. Ils sont sans cesse modifiés par de nouveaux récits, confiés à de nouvelles équipes de production. Néanmoins des éléments de leurs passés rejaillissent cycliquement dans ces nouveaux récits. Nous commençons par

making suggestions. These editors mostly compile letters pages and encourage the creators to stay on schedule. »)

Mark C. Rogers note lui-même que la limite entre ces deux types de production n'est pas toujours aisée à définir.

Ibidem, p. 511-512.

12 Les métiers de l'édition aux États-Unis connaissent une division entre le travail du *publisher* et celui de *l'editor* qui sont tous deux traduits par le terme « éditeur » en français. *L'editor* est celui qui relit l'œuvre à éditer et fait des corrections sur celle-ci. Le *publisher* ne travaille pas sur le contenu de l'œuvre. Il se situe normalement au-dessus de *l'editor* dans le processus de production d'une œuvre et choisit si celle-ci est publiée par sa maison d'édition. Le *publisher* est aussi responsable des aspects financiers de l'édition. Le travail du *publisher* peut ne pas être le résultat de l'action d'une seule personne.

13 La plupart des artistes travaillant pour DC Comics le font selon des contrats « *work made for hire* » (ou « work for hire ») ce qui signifie que les artistes n'ont aucun droit sur leurs créations contrairement aux contrats « creator owned » par lesquels les artistes demeurent en possession de leurs créations.

14 Les questions de propriété intellectuelle et de citation des créateurs et créatrices sont des sujets de conflits dans le monde des comic books et cela depuis l'apparition de ce médium.

15 Howard Saul Becker, *Les mondes de l'art*, trad. Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 2010, 379 p., (« Art, histoire, société »), p. 22.

16 Nous n'entendons pas le terme d'évolution dans le sens de progrès, mais dans celui de changement et de transformation, sans jugement de valeur positif ou négatif.

nous intéresser au contexte de production des récits de DC Comics avant les années 1980 pour expliquer le passé éditorial des personnages afin de comprendre à partir de quelles bases sont construites leurs nouvelles aventures publiées après cette époque.

Le second axe, qui est l'axe principal de cette thèse, est une étude des clichés et des stéréotypes¹⁷ de genre qui se constituent et/ou se réorganisent à partir du milieu des années 1980 dans les récits super-héroïques. Les comic books de superhéroïne-s ont, depuis leurs origines, mis en scène et en récit davantage de personnages d'hommes que de femmes. De plus, ces mises en scène sont genrées, puisqu'elles diffèrent en fonction du sexe du personnage. Néanmoins, dans cette recherche nous argumentons sur le fait que les années 1980 voient l'évolution des clichés et stéréotypes de genre qui se retrouvent agencés dans de nouveaux types de récits inscrits dans une temporalité plus longue. Des nouvelles thématiques sont alors développées, dans lesquelles la violence est davantage mise en scène, ainsi que la représentation de sujets définis comme étant « pour adultes » (« *For Mature Readers* »)¹⁸. Nous verrons d'abord de quelle manière les récits de Batman, à partir des années 1980, se construisent autour d'un développement de thématiques genrées. Nous avons sélectionné trois thématiques qui sont centrales dans les récits du Chevalier noir depuis cette époque : la mise en scène et en récit du corps, les relations interpersonnelles et particulièrement familiales et le rapport à la ville. Nous finirons par trois études de cas, centrées sur les trois superhéroïnes précitées, pour interroger la façon dont leurs récits se construisent par rapport à ces thématiques dans les récits dont elles sont les protagonistes. Ce second axe est donc une étude des représentations genrées des superhéros et superhéroïnes à partir du début du Modern Age. Nous y étudions les façons dont la réorganisation des stéréotypes de genres, à partir des années 1980, affecte le développement des titres mettant en scène des superhéroïnes qui sont construits à partir de ces stéréotypes, qu'ils peuvent aussi bien renforcer, qu'essayer de détourner ou dépasser.

1.1.1. Problématique

Cette thèse répond à la problématique suivante : comment les changements de récits super-héroïques survenus à partir des années 1980 entraînent-ils une redéfinition des stéréotypes de genre déjà pré-

17 Les termes « cliché » et « stéréotype » sont issus du langage de l'imprimerie au XIXe siècle. Ils partagent donc une origine commune avec les comic books de superhéroïne-s. Ils ont particulièrement été utilisés pour parler de la littérature de masse. Le cliché est affaire de redondance et il renvoie à l'idée d'usure des mots, mais nous l'utiliserons dans cette thèse pour parler de formes autres que les mots, qu'il s'agisse de l'image ou de structures scénaristiques. Le stéréotype, quant à lui, est lié à un imaginaire social. Il s'agit d'une réduction d'un groupe social à quelques caractéristiques qui sont pensées comme partagées par l'entièreté du groupe. Le stéréotype se construit quand deux groupes sociaux sont mis en rapport et il renvoie souvent aux rapports de domination qui se jouent entre ces groupes. Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, 2016, 127 p., (« 128 »). Emilie Goin, « Stéréotype », *Le Lexique socius*.

18 En 1987, suite aux réactions après la parution de récits tels *Batman: The Dark Kight Returns* et *Watchmen*, l'éditeur DC Comics mit en place un code de classification de ses publications qui fut vivement critiqué par des auteurs renommés de l'époque tels Frank Miller, Alan Moore et Marc Wolfman. Les catégories proposées étaient « *For Universal Readership* », « *Suggested for Mature Readers* » et « *Adults* ». La dernière catégorie n'était pas censée être utilisée par DC Comics, car elle décrivait des parutions à caractères ouvertement érotiques. La catégorie « *For Universal Readership* » fut rapidement abandonnée. Kim Fryer et Joe « scoop » Sacco, « DC guidelines spawn reaction », *The Comics Journal*, février 1987, p. 16-22. Thom Powers, « DC Changes Labeling Policy », *The Comics Journal*, septembre 1987, p. 11-12.

sents dans ces récits et de quelle façon ces stéréotypes influent sur l'évolution des superhéroïnes qui deviennent protagonistes à partir de cette époque ?

1.2. Bornes temporelles

L'histoire éditoriale des comic books, particulièrement super-héroïques, est souvent découpée en âges : le *Golden Age*, le *Silver Age*, le *Bronze Age* et le *Modern Age*¹⁹. Les dates de début et fin de chaque âge peuvent varier en fonction des classifications, mais l'on retrouve souvent 1938 comme début du *Golden Age*, qui commence par l'apparition de Superman²⁰. Le début du *Silver Age* est le plus souvent situé en 1956, l'année où apparaît le deuxième Flash (Barry Allen). Cet âge est celui de la relance des superhéroïnes (et majoritairement des superhéros) dans l'après-guerre, le développement du concept d'univers parallèle (le Multivers) dans lesquels vivent d'autres superhéroïnes et l'apparition des superhéroïnes de Marvel à partir des années 1960. Le *Bronze Age* est une période assez floue dont le début peut être situé en 1970 ou un peu plus tard dans cette décennie. Plusieurs dates de début sont proposées pour le *Modern Age* (qui possède parfois d'autres appellations telle celle de « *Dark Age* ») : l'année 1985, avec la parution de la série *Crisis on Infinite Earths*, publiée par DC Comics, 1986 qui voit paraître deux récits — *Batman: The Dark Knight Returns* de Frank Miller et *Watchmen* de Brian Bolland et Alan Moore — importants par leur ampleur narrative et l'impact qu'ils auront sur le lectorat et l'industrie des comic books ou 1992, avec la fondation d'Image Comics par des créateurs ayant travaillé pour DC Comics et Marvel et cherchant désormais à garder la propriété de leurs œuvres et à posséder une plus grande liberté artistique.

Cette découpe par âges pose bien entendu des problèmes puisqu'elle impose une idée de rupture, mais aussi de dévalorisation des comic books qui seraient passés d'un âge d'or à un âge moderne. Elle interroge aussi sur la suite : que peut-il exister après le *Modern Age*²¹? Néanmoins, comme ce découpage a été pensé à partir de l'histoire des superhéros (mais pas forcément des superhéroïnes) et particulièrement de ceux de l'éditeur DC Comics, nous ferons parfois référence aux périodes du *Golden Age*, du *Silver Age* et du *Modern Age*²² que nous ferons débiter en 1938, 1956 et 1985. Le *Golden Age* est donc l'époque de l'apparition des premières superhéroïnes de l'éditeur DC Comics. Le *Silver Age* marque la réapparition de ces superhéroïnes dans l'après-guerre souvent sous une nouvelle identité. Cette époque voit se développer l'idée que les superhéroïnes du *Golden Age* vivent sur une Terre parallèle à celles et ceux du *Silver Age* qui deviennent la version officielle de ces personnages. Le *Modern Age* commence avec la volonté de l'éditeur DC Comics de simplifier son univers en 1985 avec la parution de *Crisis on Infinite Earths*. Cette époque voit aussi l'élaboration, de plus en plus

19 A. David Lewis, « One for the Ages: Barbara Gordon and the (il-)Logic of Comic Book Age-Dating », *International Journal of Comic Art*, vol. 5/2, 2003, p. 296-311.

20 Première apparition dans *Action Comics* #1 (CD juin 1938) et paru en avril 1938.

21 Benjamin Woo, « An Age-Old Problem: Problematics of Comic Book Historiography », *International Journal of Comic Art*, vol. 10/1, 2010, p. 268-279.

22 Nous n'utiliserons pas la notion de *Bronze Age* car il s'agit d'une période trop peu définie pour être pertinente.

poussée, de récits super-héroïques réflexifs — *metacomics*²³ ou « récits super-héroïques révisionistes » (« *revisionary superhero narrative* »)²⁴. Ceux-ci revisitent le passé éditorial des personnages qu'ils mettent en scène, en proposant de nouvelles aventures pour ceux-ci, mais aussi en retravaillant et en resignifiant des éléments déjà présents.

Si nos deux premiers chapitres traitent des années 1930 à 1980, pour contextualiser l'apparition de Catwoman, Batgirl et Batwoman, notre sujet de thèse commence avec le début du *Modern Age*. Pour ce qui concerne les comic books de superhéros, le *Modern Age* se caractérise par une augmentation de la temporalité des récits, une multiplication des titres proposés par les éditeurs DC Comics et Marvel (parfois appelé les « *Big Two* »), le développement d'histoires définies comme plus adultes (« *for Mature Readers* ») et qui s'accompagnent d'une augmentation de la violence dans les pages des comic books. Le récit *Crisis on Infinite Earths*, qui délimite le début du *Modern Age*, a réorganisé l'univers et le catalogue de l'éditeur DC Comics. Les récits des personnages, leurs origines et leur passé, doivent être réécrits pour le nouveau lectorat que l'éditeur cherche à atteindre. Ainsi le *Modern Age* est une époque de redéfinition des aventures de Batman auquel participe le comic book *Batman : The Dark knight Returns*.

Un second événement éditorial sera au centre de notre étude, celui dit du « *New 52* » lancé par DC Comics en 2011. Si la seconde moitié des années 1980 est l'époque d'une augmentation quantitative des superhéros de l'éditeur DC Comics, celles-ci ne possèdent pas encore de titres à leurs noms et sont souvent des personnages secondaires dans les aventures de protagonistes masculins. Durant les années 1990 et 2000, plusieurs femmes obtiendront des titres éponymes qui connaîtront des durées de publication variables. En 2011, dans une nouvelle tentative de simplification de son univers éditorial, DC Comics met en place l'évènement « *New 52* » durant lequel il remet à zéro tous les titres qu'il publie. Cet évènement permet d'étudier en parallèle la publication de plusieurs récits mettant en scène des personnages de l'univers de Batman, dont des personnages féminins. Cet évènement a pris fin en 2016 avec la parution de la série *Convergence* et cette date sert de limite à notre étude.

23 Camille Baurin, *Le Metacomics : métatextualité et métafiction dans le comic book*, 2012.

24 Geoff Klock préfère le terme « *revisionary* » à ceux de « *postmodern* » ou « *deconstructionist* ». Pour l'auteur cette période est vraiment définie par la parution des ouvrages *Batman : The Dark Knight Returns* et *Watchmen* qui pour lui vont définir toute la production à venir qu'il qualifie, en paraphrasant Alfred North Whitehead, de « notes de bas de pages » des récits précités. Malgré l'emphase mise sur ces deux récits, Geoff Klock commence son ouvrage par un chapitre 0 nommé « *Melancholy and the Infinite Earths* », preuve qu'il est difficile de présenter les récits super-héroïques — particulièrement ceux de l'éditeur DC Comics — du *Modern Age* sans parler de *Crisis on the Infinite Earths*. Geoff Klock, *How to Read Superhero Comics and Why*, New York, Continuum International Publishing Group Ltd., 2002.

1.2.1. Corpus

Notre corpus principal est composé de comic books de superhéros parus entre 1985 et 2016 chez l'éditeur DC Comics.

1.2.1.1. Comic books

Les comic books de superhéros sont un objet de la culture de masse, c'est-à-dire conçus pour être diffusés par les médias de masse et qui se développent dans un système capitaliste²⁵. La définition historique du comic book que j'utilise est la suivante, empruntée à Jean-Paul Gabilliet, « un magazine de format réduit vendu en kiosque pour un prix modique et proposant des bandes dessinées inédites. »²⁶. Depuis les années 1980, les comic books ne sont plus vendus uniquement en kiosque, mais bien plus à travers le réseau de librairies spécialisées et leurs prix ne sont pas exactement modiques, mais leur format a sinon assez peu changé. Des fascicules sont toujours édités périodiquement, souvent mensuellement, par les principaux acteurs du marché. D'autres formats viennent s'ajouter à celui des fascicules tels les recueils de récits republiés (*trade paperback*) qui connaissent un succès grandissant depuis les années 1980. Depuis cette période paraissent aussi des récits longs et originaux qui sont vendus directement en librairies spécialisées ou généralistes sans avoir été prépubliés sous forme de fascicules. Ces récits sont regroupés sous l'appellation de *graphic novels*, mais d'autres formats portent aussi ce titre²⁷. De plus le développement d'internet a permis l'apparition de formats numériques dont les *digital comics*. Nous utilisons donc le terme comic books pour définir un médium qui se développe à partir des fascicules créés dans les années 1930 et qui contient de la bande dessinée, mais en acceptant que ce médium est protéiforme aujourd'hui et qu'il emprunte plusieurs canaux de diffusion (papier, internet).

Le comic book est donc un médium qui contient de la bande dessinée²⁸. Il s'agit d'un médium visuel et notre recherche comporte un certain nombre d'images qui nous permettent de développer notre propos. Les comic books ne sont pas réductibles aux récits qu'ils contiennent²⁹, mais sont aussi consti-

25 Le terme « culture de masse » n'est pas ici à rattacher aux théories de la culture de masse américaine des années post-guerre et à leur vision majoritairement négative de celle-ci. La définition que nous utilisons est celle d'Edgar Morin : « La culture de masse n'est donc pas une émanation quasi mécanique des mass media. C'est toutefois la culture qui s'est développée dans et par les mass media selon une dynamique historique propre à la société moderne industrielle-capitaliste-bourgeoise, à partir d'un marché ouvert par les techniques de diffusion massive où des produits culturels ont été proposés comme marchandise selon la loi de l'offre et de la demande. Ainsi, à l'origine de la notion de la culture de masse, il n'y a pas que les mass media, il y a l'entreprise capitaliste. » Edgar MORIN, « CULTURE — Culture de masse », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 5 septembre 2018. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/culture-culture-demasse/> ; Nicolas Labarre, *Du Kitsch au Camp: théories de la culture de masse aux États-Unis, 1944-1964*, Université Rennes 2, s.l., 2007, 482 p.

26 Jean-Paul Gabilliet, *Des comics et des hommes: histoire culturelle des comic books aux États-Unis*, Nantes, France, Éd. du temps, 2004, p. 35.

27 *Ibidem*, p. 138-142.

28 La bande dessinée est un médium qui articule le texte et l'image (mais qui n'est pas réductible à la simple somme de texte et d'image) et qui fonctionne sur le principe de la séquence. Robin Varnum et Christina T. Gibbons, « Introduction », in *The Language of Comics : Word and Image*, Jackson (Miss.), University press of Mississippi, 2002, (« Studies in popular culture »), p. ix-xix. Thierry Groensteen, « Séquence », *dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée*.

29 « ...le comic book ne se limite pas, nous l'avons dit, aux bandes dessinées qu'il contient, mais doit être compris en

tués d'un paratexte — publicité, courrier des lecteurs, interviews, etc. — qui sera parfois mobilisé. Notre étude emprunte à la narratologie³⁰, car nous regardons la mise en récit des personnages de superhéroïne·s avec comme approche principale celle du genre. Ces personnages apparaissent premièrement dans des histoires en bandes dessinées, et notre analyse prend en compte les spécificités de ce médium et ses contraintes formelles³¹. Comme la bande dessinée est un médium d'images et de texte³², une part de notre analyse est axée sur des images. De plus, les personnages de comic books vivant des aventures successives, et même synchroniques, notre intérêt se porte sur le contenu de récits précis, mais aussi à l'évolution des personnages entre ces différents récits, par l'accumulation de ceux-ci, avec les contradictions qu'ils peuvent, parfois amener.

1.2.1.2. Comic books super-héroïques

Dans cette thèse nous définissons le genre super-héroïque comme naissant dans les comic books durant les années 1930 même s'il possède des racines thématiques plus anciennes dont les *pulp magazines*, des revues de littérature de l'Imaginaire publiées sur du papier de mauvaise qualité au début du XXe siècle aux États-Unis. Définir les contours du genre n'est pas une chose aisée surtout que celui-ci emprunte beaucoup à des genres lui préexistant tels la science-fiction, le fantastique, le western, etc. On peut néanmoins facilement définir le genre super-héroïque en le résumant à la mise en scène de personnages de superhéroïne·s — à condition de déterminer précisément ce que sont les superhéroïne·s. Dans son ouvrage *Super-héros, la puissance des masques*³³, Jean-Marc Lainé propose de définir les personnages de superhéros (le masculin est nécessaire ici) en dressant une liste de caractéristiques définitoires, mais non obligatoires qui permet de délimiter ce type de personnages. Sa liste est la suivante : les super-pouvoirs, le costume, l'identité secrète, les compagnons, le talon d'Achille, le traumatisme fondateur, l'adversaire et le rapport à la ville. Nous ajouterons à celle-ci qu'un superhéros agit pour conserver l'ordre social ou pour défendre sa vision du bien³⁴ — souvent présumée commune à celle du lectorat même si parfois elle est ambiguë —, et que c'est en cela qu'il s'oppose

tant qu'objet complet. » Nicolas Labarre, *op. cit.*, p. 234.

30 Pour un panorama historique non exhaustif de la narratologie, voir :

Raphaël Baroni, « L'empire de la narratologie, ses défis et ses faiblesses », *Questions de communication*, 2016, p. 219-238.

31 Comme le rappelle Raphaël Baroni, la narratologie, si elle est longtemps restée concentrée dans le domaine des études littéraires n'a jamais eu comme vocation d'être liée à un seul médium. Raphaël Baroni, « Pour une narratologie transmédiatique », *Poétique*, 2017, p. 155-175.

32 Contrairement à Thierry Groensteen nous ne reconnaissons pas une primauté de l'image sur le texte dans le médium bande dessinée et particulièrement dans le comic book *mainstream* étatsunien dans lequel les textes tiennent une place importante jusqu'à dans leur mise en scène graphique qui est souvent le fait d'artistes spécialisé·e·s : les lettrés et lettrées. Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, 1 vol. (VIII-206 p.) p., (« Formes sémiotiques »), p. 1-29.

33 Jean-Marc Lainé, *Super-héros ! La puissance des masques*, Lyon, Moutons électriques, 2011, 356 p.

34 Peter Coogan propose une liste de seulement trois caractéristiques: « mission, powers and identity ». Si cette liste a le mérite d'intégrer l'idée d'un but pour le superhéros, une mission qu'il s'est confié, cela ne permet toujours pas de le distinguer de l'adversaire qui agit souvent dans le cadre d'une mission qu'il s'est lui-même attribué. Peter Coogan, *Superhero: The Secret Origin of a Genre*, Austin, Tex, MonkeyBrain, 2006, 400 p., p. 30-60.

à l'adversaire qui, s'il défend parfois sa propre vision du bien — souvent présumée non-commune à celle du lectorat —, cherche à renverser l'ordre établi³⁵.

Si le superhéros ne doit pas être réduit à un avatar des héros historiques et antiques³⁶, il est un personnage qui propose une mise en scène de l'héroïsme et interroge dès lors cette notion. Le superhéros se trouve d'ailleurs au croisement de trois définitions du terme « héros » : celui d'un personnage (ou d'une personne) 1) qui se distingue par sa bravoure et par les exploits qu'il réalise, 2) qui possède des valeurs et un sens moral, 3) qui est protagoniste d'une œuvre artistique³⁷. Si ces deux dernières définitions concernent aussi les héroïnes, la première est réservée au seul mot « héros », car force est de constater que les termes « héros » et « héroïnes » ne se correspondent pas totalement³⁸.

1.2.1.3. (Super)héroïnes

Cette recherche développe l'idée qu'il en est de même pour les superhéros et les superhéroïnes, et que la définition des premiers ne saurait complètement englober les caractéristiques des secondes. D'ailleurs les superhéroïnes sont presque toujours étudiées dans leurs rapports aux superhéros, par rapport aux ressemblances et différences qu'elles entretiennent avec leurs coéquipiers masculins, et non pour elles-mêmes. Elles sont souvent citées dans des ouvrages, parfois au centre du chapitre d'un ouvrage ou d'une thèse, mais rarement le sujet de l'étude³⁹. Il ne faut bien entendu pas oublier le travail de Trina Robbins⁴⁰ qui s'est intéressée aux rôles des femmes dans le monde des comic books aussi bien en tant que créatrices que personnages à travers une étude allant des comic books *mainstream* à la bande dessinée étatsunienne des éditeurs alternatifs⁴¹. Le personnage de Wonder Woman, de par son

35 Comme le note Danny Fingeroth, le superhéros cherche toujours à préserver un ordre social et politique qui est déjà en place alors que l'adversaire — nommé *villain* ou *supervillain* dans les récits super-héroïques, parfois *villainess* s'il s'agit d'une femme - veut le changement. Danny Fingeroth, *Superman on the Couch: What Superheroes Really Tell Us About Ourselves and Our Society*, New York, Continuum, 2004, 192 p., p. 163.

36 Plusieurs ouvrages dressent une généalogie entre la figure du héros antique et celle du superhéros. Voir : Collectif, *Héros. D'Achille à Zidane*, Paris, BnF éditions, 2007, 240 p.. Alex Nikolavitch, *Mythe & super-héros*, Lyon, France, les Moutons électriques, éd., 2011.

37 « HÉROS, HÉROÏNE », *TLFi : Trésor de la Langue Française informatisé*.

38 Sophie Cassagnes-Brouquet et Mathilde Dubesset, « La fabrique des héroïnes », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, décembre 2009, p. 7-18.

39 Richard J GRAY II, *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*, McFarland, 2011. Jean-Guy Ducreux, « Power To the People » : *le déclin de la figure du superhéros dans les films américains après 2001*, Université de Lorraine, 2013, 471 p. *The superhero reader*, eds. Charles Hatfield, Jeet Heer et Kent Worcester, Jackson, University Press of Mississippi, 2013, 319 p.

40 Trina Robbins et Catherine Roniwode, *Women and the Comics*, Eclipse Books, 1985. Trina Robbins, *The Great Women Superheroes*, Kitchen Sink Press, 1996. Trina Robbins, *From Girls To Grrrlz: A History of Comics From Teens to Zines*, San Francisco, États-Unis d'Amérique, Chronicle Books, 1999, 142 p.. Trina Robbins, *The Great Women Cartoonists*, New York, États-Unis d'Amérique, Watson-Guption Publications, 2001, 150 p.. Trina Robbins, *Pretty In Ink: Women Cartoonists 1896-2013*, Seattle, WA, Fantagraphics Books, 2013, 200 p

Ainsi que, dernièrement, l'issue 6 du volume 9 de la revue *Journal of Graphic Novels and Comics* dédiée au « Wonder Woman Symposium » organisé en 2016 par la Kent State University et la Cleveland public Library.

Vera J. Camden et Valentino L. Zullo, « Wonder Woman and the public humanities: a reflection on the 2016 Wonder Woman Symposium », *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 9 / 6, novembre 2018, p. 507-525.

41 Nous utilisons le terme « alternatif » dans le sens donné par Jean-Paul Gabilliet le « terme d'*alternatives* servant à désigner tout comic book publié par un autre éditeur que Marvel ou DC. » *Ibidem*, p. 122.

ancienneté, a été le sujet d'un certain nombre de travaux⁴². Certaines études sur les superhéroïnes ont tendance à mélanger pêle-mêle des personnages de comic books dépendant du genre super-héroïque et des personnages dont l'appartenance à ce genre peut être discutée⁴³.

Nous consacrons cette thèse à des personnages nés dans les comic books ou issus d'adaptation de ces comic books et, à quelques exceptions, notre recherche se limite à leurs aventures dans ces comic books. Nous approchons donc les comic books de superhéroïnes à travers les études sur le genre. Celles-ci se sont développées, dans les pays anglo-saxons, à partir des années 1970 sous l'appellation, dans un premier temps, des *women studies*. En France c'est à partir des années 1980 que les études féministes s'institutionnalisent et se développent dans les universités⁴⁴, et c'est à partir des années 2000 que le concept de genre entre dans l'usage courant⁴⁵. Le passage du terme « *women studies* » à « *gender studies* » permet de rappeler que les études sur le genre n'ont pas pour seul objet les femmes⁴⁶,

42 Loïse Bilat, « Wonder Woman: plus forte qu'Hercule, plus douce qu'une bonne épouse », in *Le héros était une femme...: le genre de l'aventure*, Lausanne, Suisse, Éd. Antipodes, 2011, p. 239-260. Tim Hanley, *Wonder Woman Unbound: The Curious History of the World's Most Famous Heroine*, Chicago, Chicago Review Press, 2014. Carolyn Cocca, « “The Sexier the Outfit, the Fewer Questions Asked”: Wonder Woman ” », in *Superwomen: Gender, Power, and Representation*, New York, Bloomsbury Academic USA, 2016, p. 25-56. Dan Greenfield, « GAIL SIMONE: What WONDER WOMAN Means to Me », *13th Dimension, Comics, Creators, Culture*, 2016.

43 L'ouvrage *Heroines of Comic Books and Literature: Portrayals in Popular Culture* regroupe tous les personnages sous l'appellation d'« héroïnes » et consacre une section aux héroïnes de comic books. Dans son ouvrage dédié aux superhéroïnes *Superwomen: Gender, Power, and Representation*, Carolyn Cocca traite aussi bien de personnages nés dans les comic books super-héroïques que de personnages issus d'autres médias, et dont l'appartenance au groupe des superhéroïnes, bien que défendable, doit être argumentée, telles Buffy la tueuse de vampires et Padme Amidala l'impératrice de *Star Wars*. Sandra J. Lindow, Tricia Clasen, Lauren Lemley, [et al.], *Heroines of Comic Books and Literature: Portrayals in Popular Culture*, eds. Maja Bajac-Carter, Norma Jones et Bob Batchelor, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2014. Carolyn Cocca, *Superwomen: Gender, Power, and Representation*, New York, Bloomsbury Academic USA, 2016, 288 p.

44 Laure Bereni, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait, [et al.], « Intersections », in *Introduction aux études sur le genre*, 2e édition revue et augmentée, Bruxelles, De Boeck, 2012, p. 277-309, p. 11.

45 Le mot genre est polysémique en français et nous l'utilisons ici dans le sens défini par Christine Delphy c'est-à-dire d'un système de bicatégorisation qui divise l'humanité en deux groupes, les hommes et les femmes, et qui hiérarchise ces groupes. Christine Delphy, Pascale Molinier, Isabelle Clair, [et al.], « Genre à la française ? », *Sociologie*, octobre 2012.

46 Certaines études sur le genre, souvent dans la suite de Judith Butler, réfutent parfois la catégorie « femme » la voyant comme une réification de l'identité femme, une confirmation de celle-ci qui ne permet pas de sortir de la bicatégorisation des sexes. Si le sujet femme doit effectivement être interrogé, et ne jamais être essentialiste, l'utilisation du terme « femme » et « femmes » nous semble pertinente pour renvoyer aux vécus individuels et subjectifs, mais aussi sociaux et collectifs de personnes qui se reconnaissent dans cette identité. Judith Butler, « «Les femmes» en tant que sujet du féminisme », *Raisons politiques*, no 12, 2003, p. 85-97.

mais bien les femmes et les hommes, les sexes⁴⁷, les genres⁴⁸, les féminités et les masculinités⁴⁹, les réseaux de relations entretenues par les personnes de différents sexes et différents genres, la sexualité, et l'interaction entre le genre et d'autres types d'oppression sociale et politique — ce que l'on appelle l'intersectionnalité (« *interectionality* »)⁵⁰.

Nous inscrivons notre propre recherche dans le cadre des études sur les représentations ou études culturelles en définissant, comme Pascal Ory, la culture comme l'« ensemble des représentations collectives propres à une société. »⁵¹. Cette démarche, puisqu'elle prend pour objet un médium de la culture de masse et adopte une approche centrée sur le genre, se rapproche des *cultural studies* anglo-saxonnes puis étatsuniennes apparues depuis la seconde moitié du XX^e siècle⁵². Ces recherches, en France comme ailleurs, sont un courant large et peu organisé, ne possédant pas de chef·fe de file ou d'ouvrages de référence généraux même si l'on peut retrouver des corpus théoriques communs à

47 Quand nous utilisons le mot « sexe » nous parlons des groupes sociaux des femmes et des hommes. Ces deux groupes sont principalement définis sur des caractéristiques présentes à la naissance (ce qui n'est absolument pas une reconnaissance d'une réalité des sexes, mais vient du fait que la sexuaction de l'humanité se fait par rapport à des observations corporelles). Le sexage est une bicatégorisation stricte dans la plupart des pays puisqu'il n'existe pas (en tout cas aux États-Unis) d'autres catégories, même quand certaines personnes ne correspondent pas aux modèles définis des hommes et des femmes — les personnes « intersexes ». La plupart des personnes vivent dans la catégorie attribuée à la naissance toute leur vie. Au contraire certaines personnes ne se reconnaissent pas dans leur sexuaction et peuvent entrer dans des démarches transgenres et revendiquer des identités de genres qui sont bien plus nombreuses que deux (voir Sam Bourcier, « 50 nuances de genres (et de sexes) ou plus? Entre karaoké de la différence sexuelle et politiques multigenres », juin 2014.). Certaines de ces identités passent par un changement de groupe de sexe — transsexualité, transidentité, etc. — et par une autoreconnaissance (parfois doublée par une reconnaissance sociale et/ou juridique) d'appartenir à la catégorie de sexe dans laquelle vous n'avez pas été classé à votre naissance. Les changements de catégories de sexe peuvent impliquer des modifications corporelles — par l'utilisation d'hormones, par la chirurgie esthétique — qui permettent d'obtenir un physique en adéquation avec les caractéristiques physiques socialement attribuées aux femmes et aux hommes. Ainsi la sexuaction à la naissance n'est pas la seule entrée dans les groupes des femmes ou des hommes même si elle demeure l'entrée principale.

La sexuaction, si elle commence à la naissance, a lieu tout au cours de la vie puisque, comme le notait Simone de Beauvoir, « on ne naît pas femme, on le devient ». De la même façon, on ne naît pas homme, on le devient. La socialisation, tout au cours de notre vie, est aussi une inculcation des rôles sexués et donc des normes de genre. Il faut rappeler que les catégories de « sexes » et de « genres » sont historiquement et socialement créées et ne correspondent pas à une réalité anhistorique et essentialiste. Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe I Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 2004, 317 p. p.

48 Quand nous utilisons le mot « genres », au pluriel, nous faisons référence à l'identité de genre revendiquée par une personne et non à l'identité de sexe qui lui a été attribuée à la naissance. Les identités de genre sont nombreuses.

Ibidem.

49 Comme le rappelle Raewyn Connell, le terme de masculinité doit être mis au pluriel, car les façons d'être masculin sont plurielles et se construisent. Nous ferons la même remarque pour le terme de féminité.

Raewyn Connell, *Masculinities*, 2nd ed, Cambridge, Polity, 2005, 324 p.

50 Laure Bereni[et al.], *op. cit.*

51 Pascal Ory, *L'histoire culturelle*, 4e édition, Paris, Presses Universitaires de France - PUF, 2015, p. 8.

52 Les études culturelles et les *cultural studies* ne peuvent pas être considérées comme une seule et même discipline dont l'une serait le versant français de l'autre et *vice versa*. Les *cultural studies* se développent au Royaume-Uni, puis aux États-Unis, à partir de la seconde moitié du XXe siècle et tardent à être adoptées par le milieu universitaire français qui travaille peu sur des objets d'une culture considérée comme non légitime, sur les politiques des identités ou sur les rapports de domination. Mais, comme le met en avant Jean Baetens, l'histoire culturelle du présent, entre autres, s'est développée en France en parallèle des *cultural studies* avec lesquelles elle entretient des similitudes. Loin de l'engouement anglo-saxon puis étatsunien pour les *cultural studies*, il y a quand même eu de la place en France pour les études culturelles qui s'inscrivent dans les évolutions de plusieurs disciplines telles l'histoire de la culture, la sociologie de la culture et la sociologie de la communication et des médias. Jan Baetens, « “Cultural Studies” n'égalent pas “études culturelles” », *MEI - Etudes culturelles & cultural studies*, mars 2007, p. 35-42. Bernard Darras, « “Les études culturelles sont-elles solubles dans les Cultural Studies ?” », par Sam/Marie-Hélène Bourcier, François Cusset et Armand Mattelart », *MEI - Etudes culturelles & cultural studies*, mars 2007, p. 7-32. Éric Maigret, « Chapitre 10: Les Cultural Studies (études culturelles) », *Sociologie de la communication et des médias*. 3e édition, Paris, Armand Colin, 2015, p. 145-162.

certain·e·s chercheur·se·s (la *French theory* pour certains courants étatsuniens⁵³, Stuart Hall, Judith Butler pour les *gender studies*). Il en est de même pour les études des représentations genrées de la culture même si celles-ci ont aussi des pionnier·ère·s telles Laura Mulvey⁵⁴ ou Barbara Creed⁵⁵ dans le cadre du cinéma. Cette citation de deux théoriciennes du septième et non du neuvième art n'est pas innocente, car il est n'est pas aisé de trouver des précurseur·se·s de la recherche sur les représentations genrées dans la bande dessinée. Les personnes qui travaillent sur ce sujet⁵⁶ n'ont produit que peu d'ouvrages sur la question même des représentations. Les articles qui traitent des représentations genrées dans les *comics* prennent souvent place dans des recherches plus larges sur la culture populaire, et sont produits par des chercheur·se·s dont la bande dessinée n'est pas le seul médium d'étude, ou alors par des chercheur·se·s qui étudient la bande dessinée, mais pas particulièrement selon une perspective genrée. Il en est de même pour la France même si les sujets des femmes, du genre et de la bande dessinée ont, dans les dernières années, déclenché un certain intérêt comme le prouve l'organisation de la journée « Genre et bande dessinée » en 2014 par les laboratoires juniors de l'ENS de Lyon GenERe et Sciences dessinées⁵⁷, la collaboration entre le laboratoire junior Scences dessinées, l'ENS de Lyon et le Festival de BD de Lyon pour la réalisation de l'exposition Héro(ïne)s⁵⁸ ou la parution d'un numéro d'*Alternative francophone* centré sur la bande dessinée au féminin⁵⁹. En France et ailleurs, ces recherches sont cependant produites par des personnes n'appartenant pas forcément aux mêmes courants. Cette impossibilité à regrouper les études sur les représentations des femmes dans la bande dessinée — pas plus que les études sur les représentations des femmes en général, les études culturelles ou *cultural studies* — dans un champ unifié est une constituante de ces recherches qui ont aussi pour vocation de rompre avec une organisation universitaire par discipline⁶⁰. De fait, les études sur le genre⁶¹ et les études culturelles ne sont pas des disciplines indépendantes, mais recouvrent

53 Bernard Darras, *op. cit.*

54 Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16 / 3, 1975, p. 6-18.

55 Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London ; New York, Routledge, 1993, 192 p.. Shohini Chaudhuri, *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*, Routledge, 2006, 160 p.

56 Trina Robbins, *op. cit.*, Kitchen Sink Press, 1996. Annie Pilloy, *Les compagnes des héros de B.D.: des femmes et des bulles*, Paris, France, Éditions de l'Harmattan, DL 1994, 1994, 286 p.

57 GenERe, « Journée "Genre et Bande Dessinée" », [En ligne : <https://genere.hypotheses.org/438>]. Consulté le 9 septembre 2019.

58 Lyon BD Festival et Jean-Christophe Deveney, « Héro(ïne)s », [En ligne : <https://hero-ine-s.tumblr.com/?og=1>]. Consulté le 9 septembre 2019. Bénédicte Tratnjek, « Héro-ïne-s : regards universitaires sur le genre dans la bande dessinée », [En ligne : <https://labojrsd.hypotheses.org/2204>]. Consulté le 9 septembre 2019.

59 J'ai publié, dans ce numéro, un article consacré à la bande dessinée *Milady de Winter* de l'autrice Agnès Maupré. « La bande dessinée au féminin/ Female Comics », *Alternative Francophone*, vol. 1 / 9, février 2016. Sophie Bonadè, « Les Trois Mousquetaires : enjeux d'une réappropriation dans *Milady de Winter* d'Agnès Maupré suivi d'un entretien avec Agnès Maupré », *Alternative Francophone*, vol. 1 / 9, février 2016.

60 Sam Bourcier dans un entretien croisé pour le numéro de *MEI* sur les études culturelles et les cultural studies défend la non-intégration de ces études aux secteurs disciplinaires classiques français. « Les études culturelles ne sont ni une théorie ni un champ unifié et elles ne cherchent pas à l'être. C'est cela qui est récent dans "l'histoire des humanités". Elles ne proposent pas les coalescences institutionnelles habituelles (ce qui ne veut pas dire qu'elles sont à l'abri de l'institutionnalisation et des enjeux de pouvoirs). Il me semble que c'est aussi parce qu'elles n'ont pas le même rapport à la théorie, parce qu'elles envisagent les relations entre méthodes et théorie, théorie et pratique différemment qu'elles ne se sectorialisent pas. » Bernard Darras, *op. cit.*, p. 10-11.

61 Marie-Joseph Bertini, dans son article « Un mode original d'appropriation des Cultural Studies : les Études de genre Des superhéroïnes à Gotham City: une étude de la (re)définition des rôles genrés dans l'univers de Batman » 22 / 530 Sophie BONADÈ

de fait un grand nombre de recherches. Cette thèse répond donc à une démarche transdisciplinaire justifiée par son inscription dans les études sur le genre, mais aussi par son objet d'étude, les comic books super-héroïques, qui sont un médium qui répond à des déterminismes artistiques, économiques et techniques.

1.2.1.4. Œuvres étudiées

Une question qui doit être évoquée pour être évacuée afin de justifier notre corpus est celle de la légitimité de l'objet d'étude. Les comic books aux États-Unis⁶² ont longtemps souffert de ne pas être reconnus comme une forme culturelle légitime. Si la question de la légitimité telle que formulée par Pierre Bourdieu ne convient plus pour décrire les réalités des pratiques culturelles de l'époque contemporaine, comme le note Hervé Glevarac⁶³, il existe désormais une nouvelle forme de légitimité qui se joue, non plus entre les genres, mais à l'intérieur des genres eux-mêmes. Les *comics*⁶⁴ étatsuniens sont divisés aujourd'hui entre productions reconnues comme artistiques, et souvent définies par une « patte » artistique des créateurs, et celles considérées comme des productions industrielles et non personnelles. Si les comic books de superhéros sont souvent classés dans la seconde catégorie, certains d'entre eux sont constitués en corpus canoniques censés valider de la qualité artistique du médium. Ainsi *Batman: The Dark Knight Returns* et *Watchmen*⁶⁵ sont des œuvres érigées au rang de « classiques »⁶⁶ du récit super-héroïque.

appliquées aux Sciences de l'information et de la communication. Concepts, théories, méthodes et enjeux » fait ainsi remarquer que les études sur le genre ne peuvent être résumé à « une théorie globale et unifiée ». Marie-Joseph Bertini, « Un mode original d'appropriation des Cultural Studies : les Études de genre appliquées aux Sciences de l'information et de la communication. Concepts, théories, méthodes et enjeux », *MEI - Etudes culturelles & cultural studies*, 2006, p. 115-124.

62 En 2010, Jörn Ahrens et Arno Meteling font le constat, à propos des comic books, que ceux-ci souffrent d'un dédain de la part du monde universitaire :

« ...les *comics*, qui ont déjà plus de 100 ans, ne suscitent encore qu'un intérêt marginal dans le monde universitaire. Pour cette raison, quiconque opte pour le traitement sérieux des comics est obligé de se justifier. Ce phénomène peut s'expliquer par le jugement condescendant qui est encore porté sur les qualités artistiques des comics ou par leur statut de médium de masse omniprésent. Par-dessus tout, le mépris académique encore répandu des comics semble être motivé par deux facteurs principaux : tout d'abord, il y a une ignorance générale de la variété des thèmes et des sujets qu'offrent les comics, ce qui coïncide avec la conviction qu'ils sont le domaine des enfants et des adultes semi-alphabétisés. Le second facteur est lié à la spécificité de ce médium, car la bande dessinée est un média hybride unique qui combine les mots et l'image dans une séquence spatiale. » (« ... *comic books*, which are already more than 100 year old, still remain only of marginal interest to the academic world. For this reason, anyone opting for the serious treatment of comics is forced to legitimate himself. This may be explained by the still-existing condescending judgment of the artistic qualities of comics or their status as ubiquitous mass media. Above all, the still prevalent academic disregard of comics seems to be motivated by two main factors: First, there is a general ignorance of the variety of the topics and subjects comic books offer, which coincides with the belief that comics are the province of children and semi-alphabetized adults. The second factor can be traced back to the specific nature of this medium, for comics are unique hybrid media that combine words and picture in spatial sequence. ») Jörn Ahrens et Arno Meteling, « Introduction », in *Comics and the City: Urban Space in Print, Picture, and Sequence*, New York, Continuum, 2010, p. 1-16.

63 Hervé Glevarac, « La Fin du modèle classique de la légitimité culturelle », in Eric Maignet, Eric Macé, *Penser les médiacultures: nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Institut national de l'audiovisuel (France), Paris, Colin : Institut national de l'audiovisuel, 2005, (« Médiacultures »), p. 69-102.

64 Nous utilisons le terme *comics* pour désigner l'ensemble de la production de bande dessinée étasunienne et non uniquement les comic books.

65 Et qui possèdent un potentiel d'auctorialité important, Frank Miller, Alan Moore et, à moindre mesure, Brian Bolland, étant des figures reconnues dans le monde des comic books.

66 Le terme classique recouvre plusieurs définitions comme le note Alain Viala : « ...le noyau sémantique commun à Des superhéroïnes à Gotham City: une étude de la (re)définition des rôles genrés dans l'univers de Batman 23 / 530
Sophie BONADÈ

La question de la légitimité d'une œuvre, ou de ses qualités artistiques n'est pas un critère déterminant de la création de notre corpus⁶⁷. Il ne s'agit pas d'effectuer une hiérarchie entre les œuvres. Notre corpus est constitué de diverses séries mettant en scène Batman et les personnages de son univers, particulièrement les séries qui s'inscrivent dans la durée. À ces séries s'ajoutent des *miniséries* et *graphic novels* qui ont parfois connu une reconnaissance critique parmi les *fans* et même au-delà de celles-ci et ceux-ci. La reconnaissance dont a joui une œuvre est une donnée prise en compte parce qu'elle peut avoir une influence sur la production à venir. Par exemple l'influence de *Batman: The Dark Knight Returns* se fait ressentir dans la production de l'éditeur DC Comics, mais aussi dans celle de ses concurrents durant les années qui suivent sa parution. La reconnaissance d'une œuvre n'est par conséquent pas un critère de choix pour constituer notre corpus, mais elle ne peut pas être ignorée. Presque tous les récits étudiés s'inscrivent, ou se sont inscrits à un moment historique passé, dans la continuité officielle de l'éditeur DC Comics.

Notre corpus est presque intégralement constitué de comic books, mais contient aussi quelques œuvres produites dans d'autres médias tels les films *Batman Returns* de Tim Burton ou *Catwoman* de Pitof, car ils offrent un rôle central à un personnage de notre étude : Catwoman. De plus ces films articulent des problématiques que l'on trouve déjà présentes dans les comic books mettant en scène Catwoman, justifiant, à notre sens, leur inclusion dans le corpus d'étude.

tous les emplois du terme [classique] est l'idée qu'il s'agit de données reconnues, instituées en valeurs. Il appelle donc une approche qui se fonde sur les phénomènes de réception ». Nous appelons « classique » une œuvre reconnue comme possédant une valeur artistique par un nombre suffisant de personnes, souvent issues de groupes sociaux différents.

Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, janvier 1992, p. 6-15.

⁶⁷ La faible légitimité présumée de notre corpus semble offrir un « avantage », celui de faire facilement accepter une approche par les études sur le genre. Comme l'a fait remarquer Geneviève Sellier, il est bien plus difficile d'approcher un corpus d'œuvres reconnues comme artistiques et légitimes — tel le cinéma de La Nouvelle vague — à travers un axe d'étude sur le genre. Noël Burch et Geneviève Sellier notent que les approches par le genre de tels corpus sont accusées d'abaisser le cinéma, ou l'art en général, « ... vers le monde impur des rapports sociaux de sexe, auquel la création artistique devrait le soustraire, en tout cas dans la traduction culturelle française ou l'art autant que la politique sont censés relever d'une universalité qui prétend transcender la différence des sexes, au profit d'une masculinité qui s'érige en norme neutre de l'humain ». Il nous semble cependant qu'il ne s'agit que d'un « avantage » provisoire, car il est construit sur le présumé que c'est justement la faible valeur artistique attribuée à notre corpus, ou son statut de produit de la culture de masse, qui nous autorise à mener cette étude. De plus, le problème est seulement déplacé lorsque nous rencontrons des chercheur-se-s qui travaillent aussi sur un corpus de bande dessinée ou comic books qui peuvent accepter une telle approche pour certains œuvres, mais pas dans une étude des classiques. Pour reprendre un instant l'utilisation du « je », j'ai senti davantage de réticence sur mon sujet quand je citais les œuvres de Frank Miller ou d'Alan Moore que lorsque je parlais des séries *Batman* ou *Detective Comics*. Quelques chercheur-se-s appréciant ce médium semblent aussi refuser ce type d'approche, car elles et ils considèrent que cela délégitime le médium, reproduisant alors la réaction décrite par Noël Burch et Geneviève Sellier. Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague : Un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS, 2005, 217 p.. Noël Burch et Geneviève Sellier, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, J. Vrin, 2009, 1 vol. (128 p.) p., (« Philosophie et cinéma »), p. 12.

1.3. Quelques notes sur la rédaction

1.3.1. Sur les comic books

Dans ce travail, lorsque nous citons un comic book, nous donnons comme référence le titre de la série dans laquelle il s'inscrit, son numéro, sa *cover date* et son éditeur sauf si celui-ci est DC Comics. La *cover date* est abrégée en CD en note de bas de page. Elle ne correspond pas à la date de sortie des comic books, mais à celle à laquelle les fascicules doivent être retirés de leurs lieux de vente. En général la *cover date* est postérieure de deux à trois mois à l'édition du fascicule. La date de parution de certains fascicules peut être incertaine car seule leur *cover date* est connue.

De nombreuses séries de comic books portent le même nom. Nous faisons référence, dans notre thèse, à quatre séries *Batgirl*, deux séries *Batman*, quatre séries *Catwoman* et de nombreuses autres. La série que nous nommons uniquement *Batgirl*, *Batman* ou *Catwoman* est la première série publiée. Les suivantes seront appelées *Batgirl, Vol. 2*, *Batgirl, Vol. 3*, etc. Dans les notes de bas de page, ces séries sont cependant toutes nommées par leur vrai titre — c'est-à-dire *Batgirl*, *Batman* ou *Catwoman* —, car c'est ainsi qu'elles sont référencées.

Nous ne nommons pas, en note de bas de page, les différents artistes qui ont participé à la production d'un comic book. En effet celles-ci et ceux-ci sont souvent très nombreux·ses, un comic book impliquant souvent six personnes⁶⁸, et elles et ils ne sont pas toujours connu·e·s, car, jusqu'aux années 1960, les noms de tou·te·s les participant·e·s n'étaient pas mentionnés dans les fascicules. Si des informations sur les personnes ayant scénarisé, dessiné ou encre un fascicule sont souvent récupérables⁶⁹, celles ayant colorié ou réalisé les dialogues demeurent souvent inconnues. Quand nous faisons des références à des artistes impliqués dans la création d'un comic book, celles-ci ont lieu dans le corps du texte. Les équipes créatives ayant travaillé sur les séries de superhéroïnes décrites en chapitre trois se trouvent résumées dans les annexes (cf. Annexe 8, page 502).

Cette multiplicité de personnes impliquées dans la création d'un comic book fait qu'il est impossible de définir un·e auteur·rice unique derrière celui-ci. Cependant, nous ferons plusieurs fois référence à des comic books à travers le *run* d'un·e artiste. Un *run* est un ensemble de fascicules, souvent consécutifs et appartenant à la même série, sur lesquels l'empreinte d'un·e artiste transparaît particulièrement et détache ce *run* des récits publiés avant et après. Par exemple nous parlerons du *run* de Frank Miller sur la série *Daredevil*⁷⁰. L'artiste que nous citons est souvent le ou la scénariste. Les scénaristes sont les premiers maillons de la chaîne d'édition d'un comic book, et si leur travail est réalisé dans des délais très serrés, il n'est pas comparable à celui des artistes qui dessinent, encrent, écrivent les

68 Un·e scénariste, un·e dessinateur·rice, un·e encreur·se, un·e lettré·rice, un·e coloriste et un·e éditeur·rice. Mark C. Rogers, *op. cit.*

69 Le site Grand Comics Database permet de trouver de nombreuses informations sur les personnes ayant participé à la création d'un fascicule. « Grand Comics Database », [En ligne : <https://www.comics.org/>]. Consulté le 6 juin 2019.

70 Frank Miller a participé à presque tous les numéros de la série *Daredevil* entre le #158 et le #191. *Daredevil* #158 (CD mai 1979), *Daredevil* #191 (CD février 1983), Marvel.

textes, et colorisent, qui doivent rendre une vingtaine de planches par mois et, parfois, surtout pour les trois derniers postes, travaillent sur plusieurs séries en parallèle. Les scénaristes restent souvent plus longtemps et sans interruption sur un titre alors que les autres personnes impliquées peuvent varier. De plus, l'organisation du travail souvent adoptée par l'éditeur DC Comics est de faire scénariser et découper le récit par une même personne avant de la confier à l'artiste qui dessine. Cette façon de faire est nommée « DC style » et s'oppose au « Marvel Style », dans lequel un synopsis écrit est donné aux artistes qui se chargent de le découper et de le dessiner. Pour ces raisons, nous utiliserons souvent le nom du scénariste pour désigner un *run*, ce qui ne signifie pas que nous reconnaissons cette personne comme la seule autrice des récits publiés, ceux-ci étant toujours des œuvres collectives. Quand nous légendons une image, nous indiquons le nom de l'éditeur. Les personnes ayant participé à sa création sont résumées en table des illustrations (cf. « Liste des illustrations », page 517).

1.3.2. Sur l'écriture inclusive

Il n'aura sans doute pas échappé à la personne qui relit cette thèse que celle-ci est rédigée en écriture inclusive. Quelques choix ont été faits. D'abord celui d'utiliser le point du milieu pour accorder un mot au masculin et au féminin en même temps — par exemple : des artistes sont impliqué·e·s dans le processus créatif. Le point du milieu, dont l'usage semble se démocratiser, permet de placer sur un relatif pied d'égalité le masculin et le féminin dans un même mot en évitant de placer le féminin entre parenthèses — des artistes sont impliqué(e)s dans le processus créatif — ou dans un statut de majuscule qui domine le mot — des artistes sont impliquéEs dans le processus créatif. Nous n'utilisons pas l'accord de proximité,⁷¹ mais préférons utiliser le point du milieu si l'accord doit se faire avec du masculin et du féminin. Nous n'utilisons pas le mot « iels »⁷² pour désigner un groupe regroupant des femmes et des hommes, mais préférons l'utilisation de « elles et ils » ou encore « ces personnes ». Nous n'utilisons pas le terme de « lecteur » pour nous référer à une personne potentielle qui lit une œuvre, mais préférons celui de « lectorat » ou, parfois de « lecteur·ice ». Il peut être reproché au langage inclusif de bicatégoriser la langue entre le féminin et le masculin, et de ne pas prendre en compte les personnes qui ne se genrent pas ainsi. C'est un fait, mais la langue française est une langue qui genre les individus et il nous semble déjà important d'ajouter le féminin au masculin — et de rappeler que celui-ci n'est en rien neutre — ce qui n'empêche pas de réfléchir à des façons de rendre cette langue plus inclusive à l'avenir.

1.4. Plan et méthodologie

Cette thèse est divisée en trois parties subdivisées chacune en trois chapitres. La première partie s'in-

71 Celui-ci entre souvent en conflit avec le correcteur orthographique que nous possédons.

72 Le terme de iels n'est pas utilisé pour nommer un groupe composé de femmes et d'hommes car son singulier, iel, peut être utilisé pour désigner une personne ne se reconnaissant pas dans le féminin et le masculin. L'utilisation de son pluriel pour regrouper des hommes et des femmes nous semble alors contestable.

titule « Naissance et développement des superhéroïnes ». Elle adopte une perspective sociohistorique en replaçant l'apparition de Catwoman, Batgirl puis Batwoman dans le contexte de l'évolution des comic books de l'éditeur DC Comics, mais aussi des changements sociétaux étasuniens concernant particulièrement les mouvements féministes et la reconnaissance des femmes et de leurs droits. Les deux premiers chapitres recouvrent les années 1939 à 1985. Le troisième chapitre est consacré au contexte de parution des récits qui sont au centre de nos chapitres quatre à neuf. La deuxième partie nommée « Super-héroïsme et masculinité » a pour sujet l'étude des stéréotypes genrés constitutifs des récits de superhéros de l'univers de Batman à partir des années 1980, dans une perspective narratologique et esthétique. Nous mobilisons un corpus théorique sur le genre que nous appliquons aux histoires des aventures de Batman publiées durant le *Modern Age*. Le chapitre quatre est consacré au motif du corps super-héroïque, le cinq à la mise en scène et en récit des relations interpersonnelles des personnages et le six aux rapports entretenus par les superhéros (surtout masculin) avec la ville qu'ils habitent. La troisième et dernière partie, « Étude de cas de trois superhéroïnes : Catwoman, Batgirl et Batwoman », est, comme son nom l'indique, le regroupement de trois études de cas de personnages qui nous permettent d'aborder trois problématiques différentes : la sexualisation des femmes et la mise en scène de la sexualité féminine, la place d'un personnage féminin intellectuel et les relations interpersonnelles entre femmes, la question de la représentativité des minorités LGBTQI+ dans les comic books. Ce chapitre s'inscrit aussi dans une perspective narratologique et esthétique, il permet de comprendre comment les stéréotypes étudiés en partie II sont répétés, détournés ou dépassés dans des récits centrés sur des femmes.

Partie I : Naissance et développement des superhéroïnes

L'histoire des superhéroïnes de l'éditeur DC Comics, et particulièrement de celles de l'univers de Batman, n'est pas celle du superhéros de Gotham City ni de ses principaux acolytes masculins. Depuis sa création, en 1939, les aventures du Chevalier noir sont publiées en continu, offrant au personnage une histoire éditoriale s'étendant sur 80 années. Quelques personnages masculins de son univers lui sont contemporains. Le commissaire Gordon est apparu dès la première aventure du superhéros⁷³ et n'a plus quitté les pages des aventures de Batman depuis. Le premier Robin, Richard « Dick » Grayson, a été le coéquipier de Batman durant trois décennies avant de devenir le protagoniste de titres centrés sur des équipes super-héroïques puis le héros de son propre titre. Catwoman, Batgirl et Batwoman, quant à elles, connaissent une histoire éditoriale morcelée, faite d'apparitions et de disparitions à l'intérieur de titres dont elles ne sont, jusqu'à la fin des années 1980, jamais les protagonistes. Les deux premiers chapitres sont consacrés aux aventures sur papier de ces personnages. Nous y contextualisons la création de ces trois personnages et leurs parcours éditoriaux. Si ces personnages féminins apparaissent pour des raisons narratives précises — être des adversaires, des acolytes et/ou des objets amoureux — ils sont aussi le produit de contextes historiques précis, de l'évolution du monde des comic books, de celle des personnages de femmes qui apparaissent dans ceux-ci, mais aussi des rapports de genre qui se jouent dans leurs pages. Les changements sociaux et particulièrement ceux liés à la reconnaissance des femmes par la société étatsunienne et les luttes féministes sont aussi des éléments qui influent sur ces productions culturelles. Le troisième chapitre est centré sur l'émergence des titres de l'éditeur DC Comics qui, depuis la fin des années 1980, ont pour protagonistes des superhéroïnes. Si un personnage historique tel Catwoman obtient un titre à son nom en 1993⁷⁴ cet événement s'inscrit aussi dans une augmentation générale du nombre de personnages féminins dans les comic books et aussi dans le développement transmédiatique des récits de superhéroïne-s, qui s'est accélérée depuis la fin des années 1980. Cette partie est donc une approche sociohistorique de notre objet de thèse. Les deux premiers chapitres retracent l'histoire éditoriale des superhéroïnes Catwoman, Batgirl et Batwoman alors que le troisième chapitre nous permet de présenter la conjoncture dans laquelle paraissent les récits que nous étudierons dans les parties II et III.

73 *DCs* #27 (CD mai 1939).

74 *Catwoman* (1993-2001), 96 numéros. Le personnage a été précédemment protagoniste d'une mini-série de quatre numéros en 1989.

Chapitre 1. Des années 1940 à 1960, la création de Catwoman et de Batwoman

Catwoman est l'une des premières adversaires de Batman puisqu'elle apparaît dès les premières aventures du personnage. Moins connue, Kathy Kane alias Batwoman est créée dès les années 1950. Catwoman et Batwoman sont deux personnages féminins créés pour être placés dans une relation romantique avec le personnage de Batman. Néanmoins elles répondent à deux constructions très différentes : Catwoman est l'adversaire sexualisée à la morale ambiguë et Batwoman est la jeune scoute inspirée par la figure de justice qu'incarne Batman.

La création de Catwoman a lieu au début des années 1940, alors que les aventures de Batman sont encore très marquées par le genre policier. Ainsi elle hérite des archétypes de ce genre et est une figure de la Femme fatale, mais aussi un personnage très peu défini à ses débuts. Durant la guerre, pendant que le nombre de superhéros augmente, les personnages de l'univers de Batman continueront à vivre leurs aventures loin du conflit mondial. Le personnage de Catwoman est développé, obtenant une double identité, mais aussi un costume, qui font d'elle un personnage de récit super-héroïque à part entière. Catwoman est, à l'époque, la seule ennemie de Batman qui ne soit pas un homme. Ce statut de femme définit aussi le rôle qu'elle tient dans les aventures de Batman puisqu'elle est placée dans une relation de flirt avec le superhéros ce qui n'est pas le cas des adversaires masculins.

Dès l'année 1940, un code d'autocensure de l'éditeur DC Comics fait cesser la relation entre Catwoman et Batman. Dans l'après-guerre, des campagnes d'opinion, ayant pour figure centrale le psychiatre Fredric Wertham, s'attaquent aux comic books qui sont présentés comme dangereux pour la jeunesse. Deux aspects des comic books mettant en scène Batman seront critiqués : la figure de Catwoman, présentée comme un dangereux modèle de féminité, et la possibilité d'une lecture homosexuelle de la relation entre Batman et Robin. À la suite de ces campagnes, la promulgation du CCA, un code d'autocensure adopté par la majorité de l'industrie,⁷⁵ entraîne la disparition de Catwoman. Un autre personnage féminin est dès lors créé : Batwoman. Superhéroïne à la morale sans tâche, Batwoman possède, à la différence de Catwoman, une féminité non menaçante, qui permet, en plus, de rassurer le lectorat sur l'orientation sexuelle du superhéros.

1.1. « Look! Up in the sky! It's a bird. It's a plane ! It's Superman ! »⁷⁶ La création du genre super-héroïque.

En avril 1938, le premier numéro d'*Action Comics* fait figurer sur sa couverture *Superman*, un personnage co-créé par Joseph « Joe » Shuster (dessinateur) et Jerry Siegel (scénariste). Extraterrestre,

⁷⁵ Ce code est commun à toute l'industrie des comic books contrairement à celui évoqué en début de paragraphe qui ne concerne que l'éditeur DC Comics.

⁷⁶ Dialogue d'introduction du feuilleton radiophonique *The Adventures of Superman* repris dans le générique de la série télévisée *Adventures of Superman*. *The Adventures of Superman* (1940-1952), 2088 épisodes, WOR (1940-1942), Mutual

envoyé sur Terre par ses parents juste avant la destruction de Krypton, sa planète natale, Superman puise ses influences dans les *Pulps*⁷⁷. Superman est le premier personnage qui peut être qualifié de superhéros de comic books.

Ses créateurs avaient essayé, sans succès, de vendre leur personnage à des *syndicates*⁷⁸ pour qu'il paraisse dans la presse quotidienne⁷⁹. Finalement Maxwell Gaines, employé du *syndicate* McClure, reconnu du potentiel de Superman, pas en tant que personnage de presse⁸⁰, mais en tant que personnage de comic books. Ce même Maxwell Gaines avait participé à l'élaboration du médium émergent qu'était le comic book⁸¹. Celui-ci était apparu en 1935 avec la parution du périodique *New Comics*⁸². Les fascicules étaient vendus par les marchands de presse étatsuniens, pour un prix peu onéreux — le fascicule de *New Fun Comics* était vendu au prix de 10 cents. D'abord limité à la diffusion dans la ville et l'état de New York⁸³, les comic books allaient bientôt devenir un médium de masse⁸⁴

Maxwell Gaines proposa le personnage de Superman à une maison d'édition de comic books émergente « Detective Comics Inc⁸⁵ ». Celle-ci avait été créée en 1937 par le major Wheeler-Nicholson, déjà éditeur de comic books, Harry Donenfeld, imprimeur qui produisait les couvertures des comic books de Wheeler-Nicholson et Jack S. Liebowitz. En 1938, cette maison d'édition améliora le système de diffusion de ses fascicules qui leur permit de trouver un public à travers tout le pays⁸⁶.

Vincent Sullivan, éditeur chez DC Comics et directeur du nouveau titre *Action Comics* accepta le personnage de Superman et le fit figurer en couverture du premier numéro. Superman connut un succès rapide, entraînant la création d'une pléthore de personnages qui reprenaient ses caractéristiques principales : posséder des pouvoirs ou des capacités hors du commun, porter un costume et se battre pour le bien d'autrui⁸⁷.

(1942-1949), ABC (1949-1952). *Adventures of Superman* (1952-1958), 104 épisodes, Syndication.

77 Les *Pulps Magazines* étaient des revues vendues à bas prix et publiant des récits de « paralittérature » : fantastique, horreur, policier et de science-fiction. Ces magazines connurent un fort succès au début du XX^e siècle. L'appellation *pulp* est due au papier bon marché, surnommé *wood pulp*, sur lequel ces magazines étaient imprimés.

78 Les *syndicates* sont des intermédiaires entre les auteurs-rices ou les ateliers qui produisent les dessins de presse et les journaux qui les diffusent. Les *syndicates* vendent le droit de diffuser les dessins dont ils sont propriétaires à plusieurs journaux ou magazines.

79 Sur l'émergence de la bande dessinée étatsunienne et sa double histoire entre la presse et les comic books voir : Jean-Paul Gabilliet, *op. cit.*, p. 23-42.

80 *Ibidem*, p. 41.

81 *Ibidem*, p. 30-31.

82 *New Comics* (1935-1936), 12 numéros, National Allied Publications.

83 Le tirage de *New Comics* #1 n'est pas connu. Fin 1934, le major Wheeler-Nicholson avait publié un premier recueil d'illustrés nommé *New Fun : The Big Comic Magazine* qui n'adoptait pas encore le format des comic books à venir. Son premier numéro avait été tiré à 120 000 exemplaires. Néanmoins beaucoup de comic books publiés ne trouvaient pas leur public en kiosque et étaient retournés à l'éditeur. Paul Levitz, *op. cit.*, 2013, p. 18.

84 Le premier numéro d'*Action Comics* fut imprimé à un peu plus de 200 000 exemplaires. John Jackson Miller, « Million-dollar Action #1 copy was once one-in-200,000 », 2010.

85 Pour plus de simplicité « Detective Comics Inc. » sera nommé DC Comics dans le reste du texte.

86 Jean-Paul Gabilliet, *op. cit.*, p. 36-39. Bradford W. Wright, *Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America*, Baltimore, Md.; London, Johns Hopkins University Press, 2003, 360 p., p. 5-6.

87 Ces caractéristiques sont nommées MPI par Peter Coogan pour « Mission, Power and Identity ». Peter Coogan, *op. cit.*, p. 30-60.

Cette floraison de justiciers déguisés, qui ne faisait que débiter en 1939, traduisait une adéquation entre lectorat et produit qui n'avait été jusqu'alors perceptible qu'en filigrane. En un an, le redresseur de torts costumé était devenu le premier type de personnage spécifique au comic book conçu prioritairement en fonction de son potentiel graphique et visuel. Mis en dessin, les récits mettant en scène ces protagonistes devenaient beaucoup plus intenses que dans les intrigues semblables, mais non illustrées des pulps. Le super héros fut de la sorte le premier personnage à être amalgamé aux fascicules de bandes dessinées : son existence acheva de constituer le comic book en support autonome, en fait en média autonome.⁸⁸

Le genre super-héroïque allait accompagner les premières décennies de succès des comic books.

1.1.1. La création de Bat-Man

En 1939, un an après la première apparition de Superman, DC Comics publia les aventures de « The Bat-Man » dans le numéro #27 du magazine *Detective Comics (DCs)*⁸⁹. Ce superhéros⁹⁰ était une création du scénariste Bill Finger et du dessinateur Bob Kane — né Robert Kahn — à partir d'une idée originale de ce second⁹¹. Sur plusieurs points, Batman est l'antithèse de Superman. Il est terrien, ne possède pas de superpouvoirs et agit en pleine nuit alors que Superman est un extraterrestre doté d'une super force et dont la plupart des actions ont lieu en plein jour.

Batman est l'*alter ego* de Bruce Wayne, un milliardaire dont les parents ont été assassinés devant ses yeux lorsqu'il n'était qu'un enfant. Suite à ce drame, Bruce Wayne a conçu une haine des criminels. Il décide de les combattre par lui-même et pour cela il crée Batman. Il revêt un costume de chauve-souris, car il considère que les criminels sont superstitieux et que cette apparence permet de les effrayer⁹².

DCs est, comme son nom l'indique, une série publiant des aventures de détectives. Dès son numéro #20⁹³ elle met déjà en scène les aventures d'un justicier masqué, le Crimson Avenger, qui ne connaîtra néanmoins pas le même succès que Batman qui, à la suite de sa création, est mis en scène sur les couvertures des numéros #29, #31, #33 et #35⁹⁴ et sur celles de tous les numéros suivants. En avril 1940, Batman obtient son propre titre éponyme qui ne contient que des aventures de l'homme chauve-souris tandis que *DCs* est toujours constitué d'aventures de Batman et de celles d'autres personnages.

88 Jean-Paul Gabilliet, *op. cit.*, p. 42.

89 *DCs* #27 (CD mai 1939).

90 Nous utilisons le terme superhéros pour définir ces personnages, mais cette appellation ne leur sera appliquée qu'à partir des années 1960.

91 Bob Kane était, jusqu'en 2015, le seul créateur reconnu du personnage de Batman. Son nom devait être cité dans chaque œuvre où apparaissait le superhéros. Jusqu'aux années 1960, sa signature apparaissait dans toutes les aventures de Batman même celles qu'il n'avait pas dessinées. Depuis 2015, le nom de Bill Finger est aussi cité comme cocréateur de Batman. Graeme McMillian, « DC Entertainment To Give Classic Batman Writer Credit in “Gotham” and “Batman v Superman” (Exclusive) », [En ligne : <https://www.hollywoodreporter.com/heat-vision/dc-entertainment-give-classic-batman-824572>]. Consulté le 15 août 2018.

92 *DCs* #33 (CD novembre 1939).

93 *DCs* #20 (CD octobre 1938)

94 Mais des aventures de *Bat-man*, puis *Batman* à partir du numéro #32, paraîtront dans tous les fascicules de *Detective Comics* à partir du numéro #27. *DCs* #29 (CD juillet 1939), *DCs* #31 (CD septembre 1939), *DCs* #33 (CD novembre 1939), *DCs* #35 (CD janvier 1940).

Dans le numéro #38 de *DCs* (cf. Illustration 1, page 34)⁹⁵, le superhéros est rejoint dans ses aventures par un jeune garçon nommé Robin⁹⁶. Richard « Dick » Grayson est un trapéziste de cirque, orphelin de père et de mère, comme Bruce Wayne. Il devient le *sidekick* de Batman, c'est-à-dire un personnage, souvent juvénile, qui accompagne le héros dans ses aventures. Le personnage de Robin inspirera de nombreux personnages de préadolescents qui devaient être des vecteurs d'identification pour le jeune lectorat des récits de superhéros.

1.1.2. Wonder Woman et les premières superhéroïnes

Superman et Batman sont, aujourd'hui encore, les superhéros les plus célèbres de l'éditeur DC Comics. Ils sont les seuls dont les aventures sont publiées en continu depuis les années 1930. Il faut ajouter à ce duo Wonder Woman, superhéroïne apparue chez l'éditeur All-American en octobre 1941⁹⁷ avant de rejoindre le catalogue des personnages de DC Comics en 1945 quand Maxwell Gaines revend ses parts à l'éditeur⁹⁸. Les aventures de Wonder Woman n'ont jamais cessé depuis sa création, mais son succès ne fut peut-être pas celui de Batman et Superman. En effet, le personnage faisait l'objet d'un contrat qui stipulait qu'en cas d'arrêt de publication, les droits du personnage revenaient à William Moulton Marston, son créateur, ou à ses héritiers⁹⁹. En l'absence de chiffres de vente, il est difficile de savoir si la publication en continu des aventures de *Wonder Woman* est due à ce contrat ou à un réel succès du personnage.

La création de Wonder Woman a été discutée dans ses aspects progressifs et régressifs. Son créateur voulait offrir aux jeunes filles un modèle identificatoire qui ne soit pas une femme passive et soumise¹⁰⁰. Physiquement, Wonder Woman est capable de rivaliser avec Batman et même avec Superman. Cependant, Wonder Woman est aussi dotée de caractéristiques que son créateur considère comme essentiellement féminines, tels le charme et la compassion. Wonder Woman s'inscrit dans une esthétique de la femme combative des années de guerre qui peut accomplir les tâches habituellement attribuées aux hommes, tout en ne perturbant pas les rôles genrés traditionnels, car elle demeure féminine par sa beauté, ses qualités et son attachement hétérosexuel aux hommes¹⁰¹.

Wonder Woman est, aujourd'hui, la plus célèbre des superhéroïnes, elle n'est cependant pas la première à être apparue. Fin 1939 est créé le personnage de The Woman in Red¹⁰² à qui Trina Robbins donne le titre de première superhéroïne¹⁰³. Ce titre est parfois accordé à Fantomah¹⁰⁴ qui est intro-

95 *DCs* #38 (CD avril 1940).

96 La paternité de Robin est revendiquée par Bob Kane et Sheldon Moldoff. Les Daniels et Chip Kidd, *Batman : the Complete History. The Life and Times of the Dark Knight*, San Francisco (Calif.), Chronicle books, 1999, 206 p., p. 37.

97 *All-Star Comics* #8 (CD décembre 1941).

98 Sur All-American voir la note 1 p. 61 de Jean-Paul Gabilliet. Jean-Paul Gabilliet, *op. cit.*, p. 61.

99 *Ibidem*, p. 62.

100 William Moulton Martson, « Why 100,000,000 Americans Read Comics », *The American Scholar*, vol. 13/1, Hiver -1944 1943, p. 35-44. Trina Robbins, *op. cit.*, 1996, p. 7.

101 Loïse Bilat, *op. cit.* Bradford W. Wright, *op. cit.*, p. 21. Carolyn Cocca, *op. cit.*, p. 25-56.

102 *Thrilling Comics* #2 (CD mars 1940), Standard Comics.

103 Trina Robbins, *op. cit.*, 1996, p. 3.

104 *Jungle Comics* #2 (CD février 1940), Fiction House.

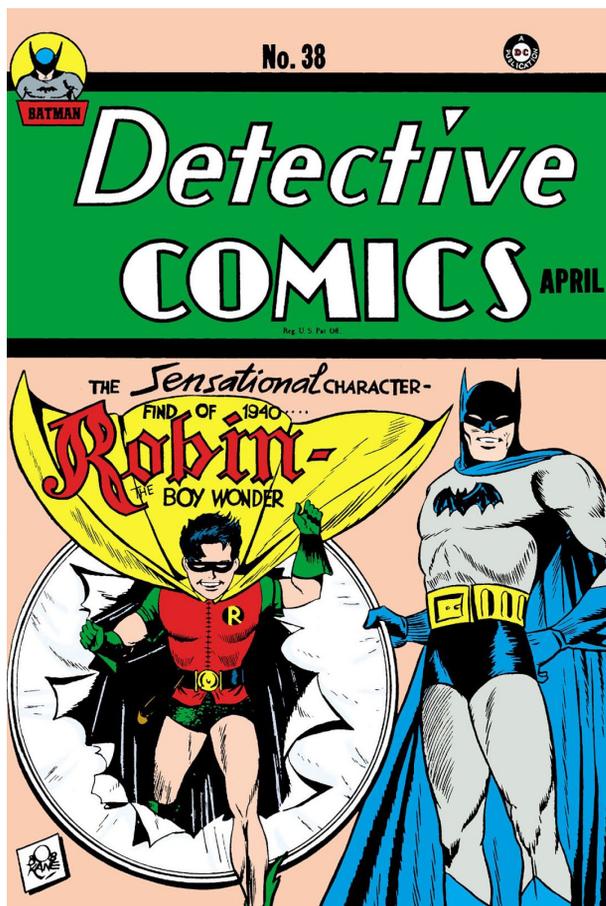


Illustration 1 : La couverture de DCs #38, présentant, pour la première fois, Robin au lectorat. Les origines foraines du personnage apparaissent dès cette première image. © DC Comics, 1940.



Illustration 3 : Dans *Barman* #3, un masque de chat recouvre désormais tout son visage dissimulant ainsi son identité aux yeux d'autrui. © DC Comics, 1940.



Illustration 2 : Dans *Barman* #2, Cat Woman porte désormais une robe et une capuche qui dissimule partiellement son visage. © DC Comics, 1940.



Illustration 4 : Alors que leur premier baiser pouvait être compris comme une manœuvre de diversion de la part de Cat Woman, celle-ci fait preuve d'un intérêt romantique pour le superhéros dans le numéro #3 de *Batman*. © DC Comics, 1940.

duite dans le numéro #2 de *Jungle Comics*¹⁰⁵ dont la *cover date* est antérieure à celle du numéro #2 de *Thrilling Comics*. Néanmoins, selon le *Catalogue of Copyrith Entries* de 1940 le numéro #2 de *Thrilling Comics* est paru en décembre 1939 alors que celui de *Jungle Comics* est paru en janvier 1940¹⁰⁶. De plus The Woman in Red correspond davantage aux codes du genre super-héroïque. Elle possède une double identité, étant Peggy Allen, officière de police, dans la vie de tous les jours. Pour accomplir ses exploits en tant que Woman in Red, elle revêt un costume constitué d'une robe rouge et d'un masque qui recouvre l'intégralité de son visage. Ni The Woman in Red, ni Fantomah, n'ont eu leur propre titre.

Huit mois avant la création de Wonder Woman, une autre superhéroïne se trouve pour la première fois dans les pages d'un journal de presse dominical en avril 1941¹⁰⁷. Il s'agit de Miss Fury, alter ego de Marla Drake. Pour combattre le crime, elle porte un costume noir qui lui donne une apparence féline. Miss Fury a été créée par une femme, Tarpe Mills, de son vrai nom June Mills. Elle a un comic book à son nom à partir de la fin de l'année 1942, publié par l'éditeur Timely¹⁰⁸. En 1942, DC Comics publie un comic book nommé *Superwoman* qui est en réalité une *ashcan copy*. Les *ashcan copies* étaient des publications de mauvaise qualité, qui contenaient souvent du matériel non terminé et en noir et blanc, et qui n'étaient pas destinées à la vente. Cette publication permet à l'éditeur de sécuriser le nom de la publication en vue d'une utilisation postérieure, s'assurant ainsi un « droit de marque » sur ce titre¹⁰⁹. De la même façon, DC Comics édite une *ashcan copy* de *Supergirl* en 1944, pour s'assurer qu'aucun autre éditeur n'utilise ce nom qui est proche de celui de Superman. Si un titre *Supergirl* fut bien publié à partir de 1959, aucune série *Superwoman* ne parut avant 2016¹¹⁰.

1.1.3. La création de The Cat

Dans l'univers de Batman, en 1940, apparaît un personnage féminin appelé, des décennies plus tard, à devenir une superhéroïne : Catwoman, pour l'instant seulement nommée The Cat. Elle fait son entrée dans *Batman* #1¹¹¹. Ce personnage, comme Miss Fury, appartient à une lignée de femmes chats, que

105 Fiction House, la maison d'édition qui publiait *Jungle Comics*, employait beaucoup d'artistes femmes durant les années 1940 et avait même une femme pour directrice artistique : Ruth Atkinson. L'artiste Fran Hopper était une femme qui publiait dans le comic book *Jungle Comics*.

Trina Robbins, *op. cit.*, 2013, p. 80-90.

106 Library of Congress. Copyright Office., *Catalog of Copyright Entries 1940 Periodicals Jan-Dec New Series Vol 35 Pt 2*, U.S. Govt. Print. Off., 1940, 556 p., p. 59, 114.

107 *Ibidem*, p. 16.

108 Sur Miss Fury voir l'article de Xavier Fournier « Oldies But Goodies: Miss Fury (6 avril 1941) ». Il voit dans Miss Fury et son costume une inspiration de l'évolution esthétique de Catwoman, qui est néanmoins un personnage antérieur à Miss Fury.

Xavier Fournier, « Oldies But Goodies: Miss Fury (6 avril 1941) », [En ligne : <https://www.comicbox.com/index.php/articles/oldies-but-goodies-miss-fury-6-avril-1941/>]. Consulté le 11 juillet 2019.

109 Un « droit de marque » permet à une entreprise, une association ou un particulier d'être reconnu comme le propriétaire d'une marque. Ce droit permet d'exploiter la marque et d'en tirer des bénéfices.

110 « GCD :: Series :: Supergirl [ashcan] », [En ligne : <https://www.comics.org/series/11959/>]. Consulté le 17 août 2018.

« GCD :: Issue :: Superwoman [ashcan] », [En ligne : <https://www.comics.org/issue/214047/>]. Consulté le 17 août 2018.

111 *Batman* #1 (CD avril 1940).

Trina Robbins regroupe dans la catégorie des « femmes animales »¹¹². Comme pour tous les comic books de cette époque, le numéro un de *Batman* est constitué de plusieurs histoires courtes. Dans chaque récit, Batman et Robin affrontent un ennemi : le Joker (deux fois), Hugo Strange et The Cat. The Cat est une création de Bob Kane et de Bill Finger. Elle est une voleuse de bijoux qui ne possède pas d'identité civile en 1940. Le récitatif la présente uniquement comme étant : « *a beautiful young woman* ». Par bien des aspects, Catwoman renvoie à la figure de la Femme fatale que Mary Ann Doane définit comme une figure de la modernité¹¹³. The Cat est une criminelle, car elle est une voleuse. Elle est aussi présentée comme maîtrisant l'art du déguisement en se faisant passer pour une vieille dame durant une grande partie de l'histoire. De plus, elle ne laisse pas le superhéros Batman indifférent et cette attirance est réciproque. À la fin de l'histoire, Batman empêche Robin de poursuivre The Cat après que celle-ci a réussi à s'enfuir. À l'exception de Dale, personnage secondaire apparu en 1939¹¹⁴, The Cat est la première *villainess* de l'univers de Batman. Ce personnage diffère déjà du modèle de *villains*¹¹⁵ qui est en train de se constituer à cette époque : elle est une criminelle, mais pas une meurtrière, et la relation qu'elle entretient avec Batman n'est pas uniquement une relation d'antagonisme. Comme The Cat est une femme, ses interactions avec Batman sont codées comme relevant de la séduction. Elle n'est pas la première femme à entretenir une relation avec le superhéros. Dans les *DCs* #31 et #32¹¹⁶ est déjà apparue Julie Madison, la petite amie de Bruce Wayne. Créée sur le modèle de Lois Lane, la petite amie de Clark Kent/Superman, elle ignore la double identité de Bruce Wayne et lui reproche de ne pas être comme Batman. Plusieurs fois, elle se retrouve en danger et doit être sauvée par un superhéros, devenant une « demoiselle en détresse »¹¹⁷. Elle ne sera présente que durant cinq numéros¹¹⁸. The Cat diffère du modèle proposé par le personnage de Julie. Son rôle, vis-à-vis de Batman, n'est pas d'être une petite amie ou une femme à sauver. De plus, sa relation avec Batman semble, dans un premier temps, résulter davantage d'une attraction physique partagée par les deux parties, que d'un intérêt sentimental.

The Cat réapparaît dans les deuxième et troisième numéros de *Batman*¹¹⁹ et elle est appelée « The Cat

112 Trina Robbins, *op. cit.*, 1996, p. 15-34.

113 « Pour ce qui est de sa caractéristique la plus frappante, c'est peut-être le fait qu'elle [la femme fatale] n'est jamais vraiment ce qu'elle semble être. Elle porte en elle une menace qui n'est pas entièrement lisible, prévisible ou contrôlable. » (« *For her most striking characteristic, perhaps is it the fact that she [the femme fatale] never really is what she seems to be. She harbors a threat which is not entirely legible, predictable, or manageable.* ») Mary Ann Doane, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York, Routledge, 1991, p. 1.

114 *DCs* #32 (CD octobre 1939).

115 Le mot *villain* dérive du français « vilain ». Si ce mot décrit une personne aux sentiments mauvais, il désigne, étymologiquement, quelqu'un qui vit dans la campagne et non dans les villes et qui est de basse naissance.

116 *DCs* #31 (CD septembre 1939). *DCs* #32.

117 Le cliché de la « Demoiselle en détresse » (*Damsel in Distress*) consiste à mettre en danger un personnage féminin afin de faire avancer l'histoire. La plupart du temps la femme est menacée par un ennemi du héros et celui-ci vient la sauver. Ce cliché est un stéréotype, car, au-delà d'une technique narrative, il implique que les femmes doivent être secourues par les hommes. Il ne connaît pas vraiment d'équivalent masculin. Le *Distressed Dude* est parfois présenté comme sa contrepartie, mais celui-ci n'est pas forcément sauvé par une femme, alors que la Demoiselle en détresse est généralement sauvée par un homme. Toutefois, à ses débuts, Wonder Woman secourait régulièrement Steve Trevor qui était aussi son intérêt amoureux.

118 *DCs* #31. *DCs* #32. *DCs* #39 (CD mai 1940). *DCs* #40 (CD juin 1940). *DCs* #49 (CD mars 1941).

119 *Batman* #2 (CD juillet 1940). *Batman* #3 (CD octobre 1940).

Woman » et « The Cat-Woman ». Le fait qu'elle est une femme est ainsi souligné, mais ce nom crée aussi un miroir par rapport à celui de Batman. Il lui confère une double identité. En trois numéros, The Cat aura aussi acquis un costume (cf. Illustration 2, page 34 & Illustration 3, page 34). Dans le numéro un, elle porte seulement une longue robe verte, dans le second elle a aussi une cape jaune qu'elle rabat sur sa tête. Enfin, dans le numéro trois, elle porte un masque de chat complet. Dans ce même numéro, Cat-Woman est sauvée par Batman et commence à faire preuve d'un intérêt romantique pour le superhéros (cf. Illustration 4, page 34).

Dès l'année de sa création, Catwoman oscille déjà entre deux rôles, celui d'une *villainess* — moins moralement contestable que les *villains* qui l'entourent — et celui d'un intérêt amoureux pour Batman — moins passive que les autres personnages féminins contemporains qui remplissent ce même rôle. Catwoman est un personnage qui correspond à son époque. Le cinéma hollywoodien des années 1930 et 1940 voit en effet se développer le genre du « film noir », dans lequel les Femmes fatales sont des figures récurrentes. Ces personnages sont une réaction aux mouvements féministes qui ont agité les États-Unis durant la seconde moitié du XIXe siècle et qui ont abouti au droit de vote pour les femmes en 1920¹²⁰. Mais les années 1920 et 1930 voient aussi augmenter la commercialisation du corps des femmes et de leur sexualité. Catwoman est une femme indépendante, présentée comme attirante, et utilisant ses charmes pour duper les hommes. Néanmoins, en 1940, ces caractéristiques ne peuvent être associées qu'à une ennemie. La relation qui unit Batman et Catwoman a donné son nom à un cliché récurrent dans les comic books : « Dating Catwoman ». Il sert à définir les interactions amoureuses entre deux personnages qui sont aussi des antagonistes. Cette relation d'amour et d'antagonisme est la plus longue de l'histoire des comic books puisqu'elle perdure aujourd'hui. Il faudra néanmoins attendre plusieurs décennies avant que les deux personnages abandonnent leur jeu de séduction pour établir une vraie relation.

Catwoman est donc un personnage dont la création suit d'une année celle de Batman. Elle est le personnage féminin — de premier plan — le plus ancien de l'univers de Batman. Elle apparaît au début des comic books de superhéros, quand ceux-ci sont déjà majoritairement remplis de personnages masculins même si quelques tentatives de créations de superhéroïnes ont lieu. Parmi ces personnages, seule Wonder Woman connaîtra un succès durable. Par son statut d'ennemie d'un personnage masculin, Catwoman occupe une place à part dans les comic books de cette époque. Néanmoins, c'est

120 « Ce serait donc une erreur de la voir [la Femme fatale] comme une sorte d'héroïne de la modernité. Elle n'est pas le sujet du féminisme, mais un symptôme des craintes des hommes face au féminisme. » (« Hence, it would be a mistake to see her [the femme fatale] as some kind of heroine of modernity. She is not the subject of feminism but a symptom of male fears about feminism. ») Mary Ann Doane, *op. cit.*, p. 2-3 ;

Sur les mouvements féministes étatsuniens, voir : Colette Collomb-Boureau et Claudette Fillard, *Les mouvements féministes américains*, Paris, Ellipses Marketing, 2003, p. 9-54.

Sur un même mouvement de retour de bâton vis-à-vis des femmes suites aux mouvements d'émancipation dans l'après-guerre en France voir : Noël Burch et Geneviève Sellier, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français : 1930-1956*, Édition revue et corrigée, Paris, Armand Colin, 2005, 396 p.

Tableau 1 : Ce tableau regroupe les superhéroïnes citées par Trina Robbins dans son ouvrage *The Great Women Superheroes*.

Nom	Contexte et année d'apparition	Titre homonyme	Année de disparition
USA, the Spirit of Old Glory	<i>Feature Comics</i> #42 (CD mars 1941), Quality Comics.	Non	1941
Miss Victory	<i>Captain Fearless</i> #1 (CD août 1941), Temerson/Helnit/Continental.	Non	1946 (réapparue en 1981)
Commandette	<i>Star Studded Comics</i> #1 (CD 1945), Cambridge House Publishers.	Non	1945
Yankee Girl	<i>Captain Flight Comics</i> #8 (CD mai 1945), Four Star Publications.	Non	1945
Liberty Belle (Libby Lawrence)	<i>Boy Commandos</i> #1 (CD décembre 1942), DC Comics.	Non	1947 (réapparue en 1981)
Miss America (Madeline Joyce)	<i>Marvel Mystery Comics</i> #49 (CD novembre 1943), Timely.	Oui	1948 (réapparue en 1967)
Girl Commando (équipe)	<i>Speed Comics</i> #23 (CD octobre 1942), Harvey.	Non	1946
Black Angel	<i>Air Fighters Comics</i> #2 (CD novembre 1942), Hillman.	Non	1945 (réapparue en 1987)
Black Venus	<i>Contact Comics</i> #1 (CD juillet 1944), Aviation Press	Non	1946 (réapparue en 1990)

un personnage qui répond surtout à un rôle narratif, celui de l'adversaire séductrice. Catwoman est définie par le fait d'être une femme dangereuse, mais surtout attirante pour les hommes et particulièrement pour le superhéros Batman. Elle n'est pas une superhéroïne et ses origines ou sa personnalité ne sont pas encore développées. C'est durant la guerre que le personnage gagne en contextualisation.

1.2.L'entrée en guerre des superhéroïnes.

Les superhéroïnes naissent donc à l'aube de la Seconde Guerre mondiale. Rapidement, ces personnages se retrouvent plongés dans ce conflit.

Les États-Unis entrent en guerre le 8 décembre 1941. Néanmoins, il n'a pas fallu attendre la fin de l'année 1941 pour que la guerre fasse irruption dans les productions culturelles étatsuniennes. Jean-Paul Gabilliet perçoit deux périodes successives dans le développement du thème de la guerre dans les comic books : d'abord sont mises en place des intrigues qui se déroulent en temps de guerre mettant en scène des espions étrangers, puis sont créés des superhéros patriotiques du type de The Shield¹²¹ et Captain America¹²².

La détérioration du contexte international fut à l'origine de l'essor du genre super-héroïque, parce que ce dernier faisait écho au patriotisme ambiant sans aucune ambiguïté¹²³.

Des superhéroïnes patriotiques voient aussi le jour. Wonder Woman est la plus célèbre d'entre elles. Les autres ne firent que quelques occurrences et pas forcément dans un titre à leur nom (cf. Tableau 1, page 38)¹²⁴.

En parallèle de ces superhéroïnes patriotiques, d'autres, qui ne sont pas premièrement définies par leur patriotisme, sont créées. Trina Robbins classe les superhéroïnes du *Golden Age* en quatre catégories : les patriotiques, les superhéroïnes animales, les petites amies/*sidekicks* et les superhéroïnes « mystiques » — qui possèdent des pouvoirs de type magique¹²⁵.

L'augmentation du nombre de superhéroïnes à cette époque doit être mise en rapport avec l'augmentation de la production de comic books super-héroïques durant la guerre. Jean-Paul Gabilliet avance le chiffre de 700 superhéros créés sur cette période et d'un maximum de 40 titres super héroïques publiés en 1944¹²⁶. Une étude de l'*Encyclopédie de DC Comics*, parue en 2005¹²⁷, nous permet de faire ressortir les chiffres suivants¹²⁸ (cf. Figure 1, page 40).

121 *Pep Comics* #1 (CD janvier 1940), Archie Comics.

122 *Captain America Comics* #1 (CD mars 1941), Timely.

123 Jean-Paul Gabilliet, *op. cit.*, p. 45.

124 Trina Robbins, *op. cit.*, 1996, p. 35-50.

125 Trina Robbins, *op. cit.*, 1996.

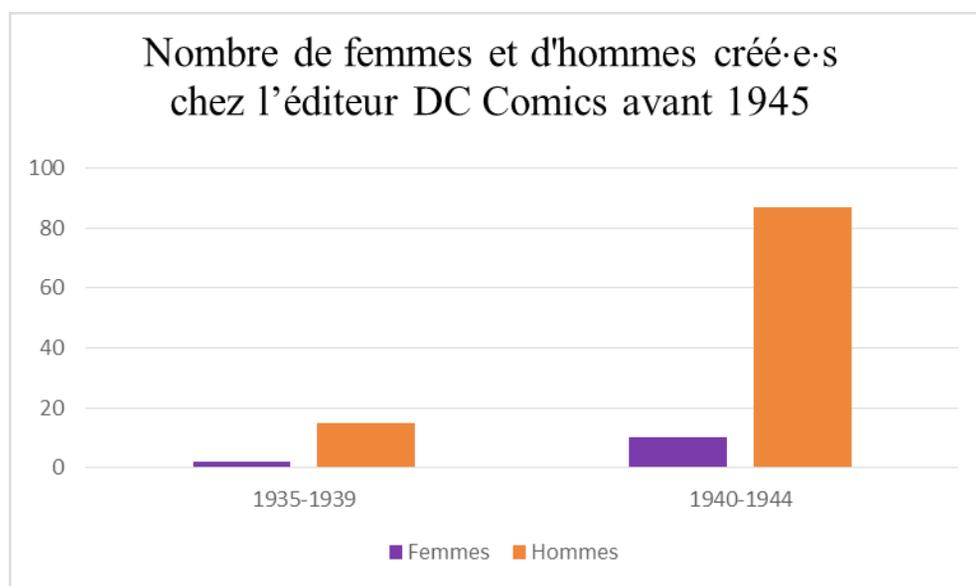
126 Jean-Paul Gabilliet, *op. cit.*, p. 60.

127 Ouvrage Collectif, *L'encyclopédie DC Comics : l'encyclopédie des personnages de l'univers DC*, Paris, Semic, 2005, vol. 1/, 351 p.

128 Ces statistiques ont été réalisées uniquement à partir de l'encyclopédie de DC Comics, aucun personnage n'a été enlevé ou ajouté. Le choix des personnages est donc laissé à la subjectivité des auteurs. De plus, les personnages appartenant à des équipes de plus de deux personnes n'ont pas été pris en compte. Quelques erreurs concernant les dates et titres de premières apparitions ont été corrigées.

L'*Encyclopédie de DC Comics* recense 12 personnages féminins créés chez l'éditeur DC Comics entre 1935 et 1944. Sur ces 12 femmes, six sont des superhéroïnes (Bulletgirl I, Miss America, Phantom Lady I, Wonder Woman, Liberty Belle et Mary Marvel), trois sont les compagnes ou mères de superhéros (Martha Kent, Lois Lane et Inza Cramer¹²⁹) et trois sont des *villainesses* (Catwoman, Nyola et Cheetah I). Cinq de ces personnages (Wonder Woman, Mary Marvel, Martha Kent, Lois Lane et Catwoman) vivent encore des aventures dans les années 2010. Néanmoins, il y a une nette infériorité numérique du nombre de personnages féminins créés par rapport au nombre de personnages masculins.

Figure 1 : Chiffres calculés à partir de l'*Encyclopédie de DC Comics*.



1.2.1. Les images de femmes durant la guerre

L'augmentation des personnages de 1935 à 1944 résulte de plusieurs facteurs. Premièrement, le genre super-héroïque connaît un réel succès depuis ses débuts et les éditeurs rivalisent en création de titres¹³⁰. Chacun amène son lot de nouveaux personnages. Deuxièmement, durant la guerre, l'armée devient un acheteur important de comic books qu'elle envoie à ses soldats sur le front¹³¹. Ces revues permettent de distraire les soldats tout en entretenant leur patriotisme. Néanmoins, il n'est pas certain que les superhéroïnes patriotiques aient été créées pour s'adresser aux femmes étatsuniennes de cette période.

Les superhéroïnes patriotiques répandaient un message sur la nécessité de l'engagement militaire des États-Unis dans le conflit mondial. Cependant, les femmes ne pouvaient occuper que des postes restreints au sein de l'armée étatsunienne durant les années 1940 et elles n'étaient pas autorisées à servir dans les

129 Bulletgirl I est aussi la compagne du superhéros Bulletman. Elle est un exemple de la catégorie des petites amies/*sidekicks*.

130 En 1944 paraissaient 40 titres super-héroïques différents alors que le genre avait été créé en 1938. Jean-Paul Gabilliet, *op. cit.*, p. 60.

131 Jean-Paul Gabilliet, *op. cit.*, p. 46.

unités de combat¹³². Quand les membres de l'équipe super-héroïque Justice Society of America (JSA) se rendent sur le front en 1942, Wonder Woman occupe un poste d'infirmière de guerre¹³³.

Les femmes étatsuniennes restées au pays sont très mobilisées durant la guerre, car elles doivent remplacer les hommes partis au front. L'image de *Rosie the Riveter*, qui retrousse la manche de sa combinaison de travail et affirme « *We Can Do It !* », symbolise le rôle attendu des femmes étatsuniennes durant la Seconde Guerre mondiale. Elles doivent se substituer aux hommes tout en conservant une certaine féminité, incarnée par Rosie à travers sa coiffure et son maquillage¹³⁴. Pourtant, aucune superhéroïne patriotique ne travaille à l'usine. Elles s'illustrent toutes dans des activités inaccessibles aux femmes de cette époque. Ces superhéroïnes peuvent être vues comme des allégories, à l'image de *Usa, the spirit of Old Glory*, qui n'est pas tant un personnage féminin qu'une incarnation du pays¹³⁵.

Les aventures de ces superhéroïnes ont aussi pu remplir un autre rôle auprès d'un public masculin et particulièrement d'un public de soldats. Les images de femmes fleurissent durant la guerre, à travers les représentations de la *Pin Up*, qui étaient considérées comme un moyen de maintenir le moral et le patriotisme des troupes¹³⁶. Durant la guerre se développe dans les comic books le mouvement esthétique du « Good Girl Art » « qui constituait une sorte de version narrative d'une Pin Up »¹³⁷. Sheena, une *jungle queen* dont les aventures étaient publiées par l'éditeur Fiction House, représente l'esthétique du « Good Girl Art ». Elle est blanche, fine, peu vêtue, et elle est souvent mise en scène faisant face à un danger tel des animaux sauvages ou des populations africaines. Les femmes du « Good Girl Art » répondent aux mêmes codes physiques que la *Pin Up*, mais ne partagent pas forcément sa passivité. Sheena est présentée en train de se défendre, et même souvent d'attaquer ses ennemis. Les comic books de Sheena étaient envoyés aux soldats par l'armée¹³⁸.

Les superhéroïnes patriotiques étaient peut-être davantage destinées à un public masculin qu'à un public féminin. Miss Victory connaît ainsi de nouvelles aventures depuis 1985 dans l'équipe des FemForce dont les personnages sont tous sujets à une hyper-sexualisation¹³⁹. Cependant ces superhéroïnes patriotiques n'ont connu qu'un succès limité, à l'exception de Miss America qui est apparue de 1943 à 1948. Elle était aussi la moins sexualisée de ces superhéroïnes.

La mise en scène des superhéroïnes de façon sexualisée remonte au début des comic books et trouve des inspirations plus anciennes comme sur les couvertures de *Pulps* (cf. Illustration 5, page 42). La tension entre la représentation de personnages féminins actifs et leur sexualisation n'est donc pas un

132 Vincent Joly, « Note sur les femmes et la féminisation de l'armée dans quelques revues d'histoire militaire », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, novembre 2004, p. 135-145. Colette Collomb-Boureau et Claudette Fillard, *op. cit.*, p. 55.

133 *All Star Comics* #11 (CD juin 1942).

134 Loïse Bilat, *op. cit.*

135 Les pays et les villes peuvent être genrés au féminin en anglais.

136 Camille Favre, « La Pin Up US, un exemple d'érotisme patriotique », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, mai 2012, p. 239-264.

137 « *that constituted a kind of narrative version of a Pin Up* » « Eddie Campbell, « Review: Matt Baker: The Art of Glamour | The Comics Journal », 2013.

138 Mike Madrid, *The Supergirls: Fashion, Feminism, Fantasy, and the History of Comic Book Heroines*, Exterminating Angel Press, 2009, p. 45.

139 *FemForce* (1985-ajd), 186 numéros en septembre 2019, AC Comics.

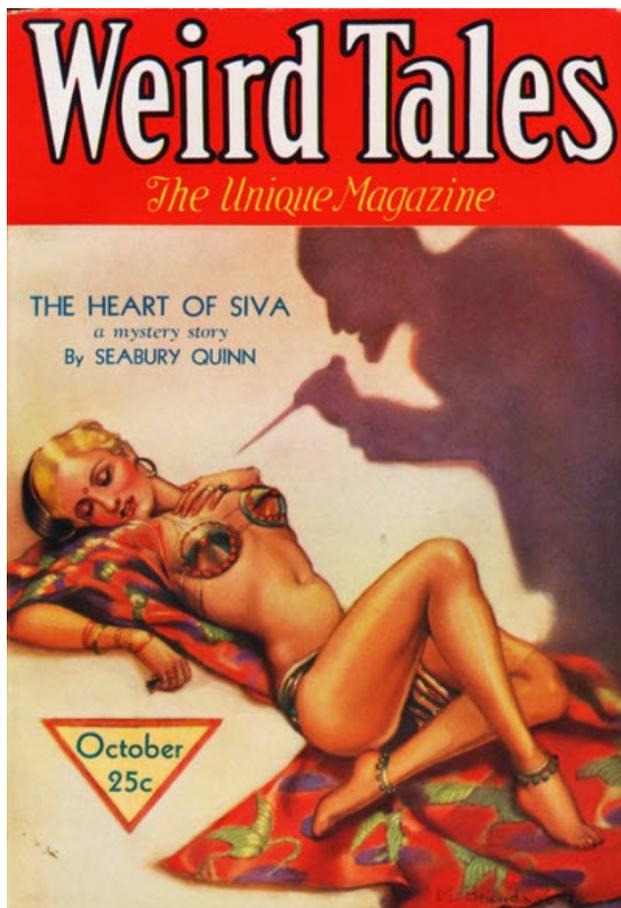


Illustration 5 : Couverture du numéro #4 du volume 20 du *Pulp Magazine Weird Tales* publié en octobre 1932. Les couvertures de ce *pulp* mettaient souvent en scène des femmes sexualisées et en danger mêlées à des stéréotypes orientalisants. Margaret Brundage, qui a illustré cette couverture et de nombreuses autres, était une femme © Margaret Brundage, 1932.

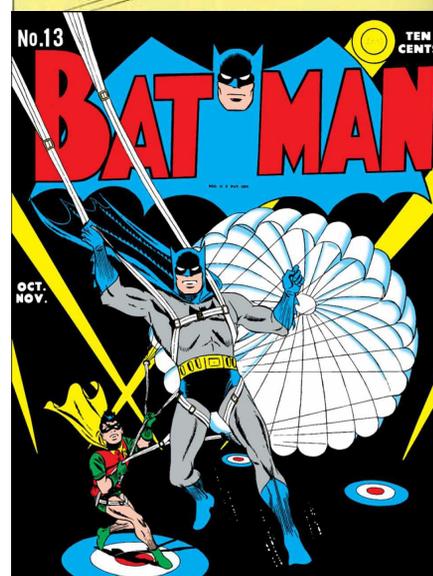
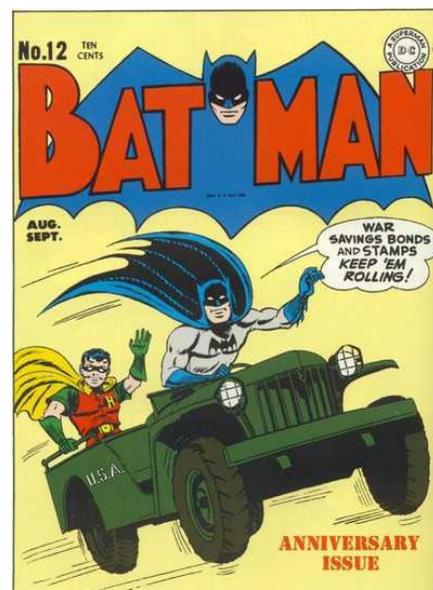


Illustration 6 : Les couvertures des numéros #12, #13, #15 et #17 de *Batman* présentent différents éléments (véhicule militaire, parachutes, armes et avions), mais aussi des textes, qui font explicitement référence à la guerre. Sur ces quatre numéros, seul le #15 contient une histoire dans laquelle la guerre est représentée. © DC Comics, 1942, 1943.

sujet contemporain, mais apparaît aux origines du médium et sera incarnée, à travers les époques, par des femmes comme The Cat.

1.2.2. Batman durant la guerre

Les aventures de Batman ne connaîtront pas de modifications profondes dues à « l'effort de guerre ». Contrairement à ses coéquipiers, tels Superman et Wonder Woman, Batman ne prêterait pas main-forte à l'armée américaine et ne combattrait presque pas l'armée nazie ou l'armée japonaise. Quelques couvertures des aventures du justicier font implicitement ou explicitement référence à la guerre (cf. Illustration 6, page 42), mais elles sont souvent sans rapport avec le contenu des histoires présentes dans le fascicule¹⁴⁰. Dans le numéro #15 de *Batman*,¹⁴¹ un récit, raconté par des historiens, présente le futur du monde si les nazis l'emportent. Batman et Robin les combattent avant de finir devant un peloton d'exécution. Mais il s'agit uniquement d'extrapolations d'historiens, les deux héros n'ont jamais « vraiment » affronté les nazis. Le numéro #78 de *DCs*¹⁴² voit Batman affronter les nazis, mais ce récit est une exception. Dans le titre *World's Finest Comics (WFC)*, qui regroupe les aventures de plusieurs superhéros, les couvertures des numéros #5 à #11¹⁴³ présentent Batman, Robin et Superman dans des situations faisant explicitement référence à la guerre — devant un avion ou un char militaire, en train de vendre des obligations de guerre —, mais les récits intérieurs qui mettent en scène ces personnages ne mentionnent que peu la guerre. Les quelques intrigues patriotiques sont réservées à d'autres héros qui paraissent dans ce titre tels Drafty ou l'équipe Red, White and Blue¹⁴⁴.

Will Brooker voit dans cette faible intrusion de la guerre dans les comic books Batman, le refus de changer une formule qui gagne.

Toutefois, en décembre 1941, le modèle de Batman avait déjà été établi. Une formule à succès était en place, avec une diégèse fictionnelle évocatrice, un casting d'allié·e·s et d'ennemi·e·s à part entière, un acolyte dont la première apparition avait doublé les chiffres de vente et consolidé le succès de la marque, et un programme convaincant de devoir social et patriotique pour écarter toute récrimination supplémentaire des parents et critiques. Il n'y avait aucune raison de changer radicalement la formule Batman. Pas même si le pays entrait en guerre.¹⁴⁵

En effet, durant la guerre le succès de Batman est déjà important. Dès 1943 les aventures du superhéros et de son acolyte seront adaptées pour les grands écrans dans un *serial* en 15 parties produit par

140 Will Brooker, *Batman Unmasked : Analysing a Cultural Icon*, London New York, Continuum, 2000, 357 p., p. 74-75.

141 *Batman* #15 (CD février 1943).

142 *DCs* #78 (CD août 1943).

143 *WFC* #5 (CD printemps 1942), *WFC* #6 (CD été 1942), *WFC* #7 (CD automne 1942), *WFC* #8 (CD hiver 1942), *WFC* #9 (CD printemps 1943), *WFC* #10 (CD été 1943), *WFC* #11 (CD automne 1943).

144 Drafty est le protagoniste d'une série humoristique. L'équipe Red, White and Blue est constituée de soldats.

145 « *However, by December 1941 Batman's template had already been established. A successful formula was in place, with an evocative fictional diegesis, a fully fledged supporting cast of allies and enemies, a sidekick whose first appearance had doubled sale figures and consolidated the brand's success, and a convincing agenda of social and patriotic duty to ward off any more complaints from parents and critics. There was no reason to fundamentally change the Batman formula. Not even if the country went to war.* » [Ma traduction sauf si précision contraire] Will Brooker, *op. cit.*, p. 66-67.

la Columbia Pictures¹⁴⁶, *serial* qui contrairement aux comic books fera plus directement référence au contexte de la guerre. Si cette œuvre situe son action aux États-Unis, le *villain* affronté par Batman et Robin est un espion japonais, le docteur Tito Daka, qui est interprété par l'acteur américain J. Carrol Naish grimé en Japonais. Le *serial Batman* est un premier exemple de la circulation à double sens qu'il peut exister entre les récits de superhéros et leurs adaptations. Suite à la diffusion du *serial*, l'apparence d'Alfred Pennyworth, le majordome de Bruce Wayne, a été modifiée dans les comic books¹⁴⁷ pour ressembler davantage à William Austin, l'acteur qui avait interprété le personnage à l'écran.

1943 est aussi l'année où paraît le premier récit de *Batman* scénarisé par une femme, Ruth Kaufman (Ruth « Bunny » Kaufman ou Bunny Kaufman)¹⁴⁸. Aujourd'hui encore, Ruth Kaufman est l'une des rares femmes à avoir scénarisé une histoire de Batman.

1.2.3. The Cat devient Catwoman

Jusqu'à la fin de la guerre, Batman et Robin continuent d'affronter leurs ennemis habituels : le Joker¹⁴⁹, Le Pingouin¹⁵⁰ et The Cat. Celle-ci réapparaît dans les numéros #10, #15 et #22 de *Batman*. Dans le numéro #15, elle est nommée « Catwoman » pour la première fois. En plus d'un costume, Catwoman possède désormais une identité civile, mais celle-ci est amenée à changer plusieurs fois. Dans le numéro #15, Catwoman est Elva Barr, une belle jeune femme qui travaille dans un salon de beauté. Cette nouvelle identité de Catwoman permet aux scénaristes de la faire tomber amoureuse de Bruce Wayne, jouant avec la double identité du superhéros. Cet amour est sans retour et Bruce Wayne fréquente Eva Barr uniquement dans le but de la faire quitter sa carrière de criminelle. Bruce Wayne est ainsi placé, pour la première, mais non la dernière fois, dans un triangle amoureux puisqu'à cette époque, il est aussi en couple avec Linda Page¹⁵¹.

La double identité du superhéros et de ses ennemis est utilisée comme moyen de créer une tension narrative dans les relations interpersonnelles du personnage. Deux clichés sont présents ici : « *Love my Alter Ego* » et une variante de celui-ci que nous nommerons « Double identité, double romance ».

1.2.3.1. « *Love my Alter Ego* »

Le cliché de « *Love my Alter Ego* » a été utilisé pour construire la relation de Bruce Wayne et de

146 Lambert Hillyer, *Batman*, Columbia Pictures, 1943.

147 *DCs* #83 (CD janvier 1944).

148 *Batman* #16 (CD avril 1943).

149 *Batman* #12 (CD août 1942).

150 *Batman* #14 (CD décembre 1942)

Le Pingouin est un ennemi de Batman apparu pour la première fois dans le numéro #58 de *DCs*. Il apparaîtra régulièrement durant le *Golden Age*. Comme son nom l'indique, il ressemble à un oiseau. *DCs* #58 (CD décembre 1941).

151 Le personnage de Linda Page ne fera que peu d'apparitions dans les comic books de Batman. Elle est infirmière, ce qui inscrit son personnage dans une éthique du « *care* » généralement associé aux personnages féminins. Dans les numéros #5 à #7 de *Batman*, elle se retrouve dans une situation dangereuse et doit être sauvée par Batman assumant ainsi le rôle de demoiselle en détresse. *Batman* #5 (CD avril 1941), *Batman* #6 (CD août 1941), *Batman* #7 (CD octobre 1941).

Julie Madison et le couple formé par Clark Kent et Lois Lane. Il consiste à mettre en relation un personnage A — par exemple Linda Page — avec un personnage possédant une double identité — par exemple Bruce Wayne (B)/Batman (B'). La tension du récit s'appuie sur un double phénomène :

1. L'intérêt de A pour B', alors que A est en relation avec B et que A ignore que B et B' sont la même personne.
2. Le dilemme de B qui ne peut pas ou ne veut pas révéler sa double identité à A.

Ce cliché est également utilisé comme ressort comique quand A reproche à B de ne pas être plus comme B'.

1.2.3.2. « Double identité, double romance »

Le cliché « Double identité, double romance » joue sur la dissociation que vit un personnage A qui possède une double identité quand il est en relation avec une personne B alors que son *alter ego* A' est en relation avec une autre personne. Par conséquent le personnage vit deux relations synchroniquement.

La tension est d'autant plus renforcée si B s'avère aussi posséder une double identité B'. A est en relation avec B et A' est en relation avec B'. A et B peuvent être ou non au courant de la double identité de leur partenaire. Dans les aventures de Batman des années 1940, Bruce Wayne est toujours au courant de la double identité de Catwoman tandis qu'elle ignore la sienne. Dès lors, Batman mène la danse.

Mais rapidement, la relation entre Batman et Catwoman change de nature. Alors que dans le numéro #10, les deux personnages flirtaient encore ensemble et que Batman laissait Catwoman s'échapper en fin de récit, dans les numéros #15 et #22, il la fait mettre en prison¹⁵². En 1943, Catwoman est désormais un personnage plus construit, mais elle a perdu son aspect de Femme fatale. Le jeu du « chat et de la souris » qui l'unissait à Batman a pris fin. La création par l'éditeur DC Comics, en 1941, d'un *Editorial Advisory Board*¹⁵³ (cf. Illustration 7, page 46), pour contrôler les contenus de leurs publications, n'est peut-être pas étrangère à l'assagissement de Catwoman. Cet office de supervision interne à l'éditeur devait donner une image de respectabilité aux comic books¹⁵⁴.

En effet les premières critiques à l'encontre des comic books furent concomitantes à la formation du médium. Le 8 mai 1940, le *Chicago Daily News* publie un article de Sterling North nommé « The National Disgrace »¹⁵⁵, une des premières mises en accusation des comic books qui connut un vif retentissement¹⁵⁶. Déjà la sexualisation des femmes et la présence de sexe dans les comic books étaient

152 *Batman* #10 (CD avril 1942), *Batman* #15 (CD février 1943), *Batman* #22 (CD avril 1944).

153 Bradford W. Wright, *op. cit.*, p. 33-34.

154 *L'Editorial Advisory Board*, comme le code Hays pour le cinéma, visait à proscrire certains contenus dans les comic books. Ce code était interne à l'éditeur DC Comics et non partagé par toute la profession.

155 Sterling North, « A National Disgrace and a Challenge to American Patents », *Childhood Education*, 1 octobre 1940, vol. 17, n° 2, p. 56.

156 Bradford W. Wright, *op. cit.*, p. 27. Bart Beaty, *Fredric Wertham and the Critique of Mass Culture*, Jackson (Miss.), États-Unis d'Amérique, University Press of Mississippi, 2005, xi+238 p., p. 113.

A MESSAGE TO OUR READERS

Introducing the EDITORIAL ADVISORY BOARD

EDITOR
WHITNEY ELLSWORTH
EDITORIAL ADVISORY
BOARD

DR. ROBERT THORNDIKE
Department of Educational Psychology,
Teachers College, Columbia University

RUTH EASTWOOD PERL, Ph.D.
Associate Member,
American Psychological Association

GENE TUNNEY
Lieutenant Commander, in charge of
Physical Fitness Program, U. S. Navy

DR. C. BOWIE MILLICAN
Department of English Literature,
New York University

JOSETTE FRANK
Staff Advisor,
Children's Book Committee,
Child Study Association of America

Following is a complete list of the
magazines which comprise
the DC comic group:

ACTION COMICS
DETECTIVE COMICS
ADVENTURE COMICS
MORE FUN COMICS
STAR SPANGLED COMICS
ALL-AMERICAN COMICS
FLASH COMICS
SUPERMAN
BATMAN
ALL-STAR COMICS
ALL FLASH QUARTERLY
WORLD'S FINEST COMICS



THIS TRADEMARK IS YOUR GUARANTEE
OF THE BEST IN COMIC READING

SINCE the inception of this and other DC magazines a rigid policy has guided the editors in their selection and presentation of editorial material. A deep respect for our obligation to the young people of America and their parents and our responsibility as parents ourselves combine to set our standards of wholesome entertainment.

Early this year we recognized the value of active assistance on the part of those professional men and women who have made a life work of child psychology, education and welfare. As a result we secured the collaboration of five Advisory Editors, each a leader in his or her respective field. In this issue we take pleasure in introducing them to you.

Dr. Robert Thorndike, of Columbia University's Teachers College, is well known for his distinguished work in the field of child education. His fund of experience and studies of children's reading interests have fitted him well to aid in guiding our editorial policies.

Ruth Eastwood Perl, Ph. D., has worked with children in the field of psychology for many years. Her activities in intensive research, as well as practical experience, have aided us in understanding more fully the findings and conclusions of specialists in child training.

Gene Tunney, former World's Heavyweight Champion, now a successful businessman. At present on active duty as Lieutenant Commander, in charge of Physical Fitness Program, U. S. Navy; a member of the Executive Board of the Boy Scout Foundation, and of the Board of Directors of the Catholic Youth Organization.

Dr. C. Bowie Millican, Department of English Literature, New York University, has noted the similarity of today's fictional heroes to the legendary heroes of another day—Hercules, Paul Bunyan, Samson and mighty Thor.

Miss Josette Frank, of the Child Study Association of America, and author of "What Books for Children," is an acknowledged authority in the field of juvenile reading. Her contribution to the DC magazines is actually three-fold; her monthly book reviews are a sound guide to the best in young people's books; her frequent movie reviews are helpful in selecting the best of current fare; in connection with the DC magazines themselves, she has contributed many helpful suggestions.

We believe parents and young people alike will welcome the addition of these outstanding experts to our Advisory Staff. As the number of comic magazines has increased so rapidly it has become more important than ever to discriminate between them. The "DC" at the top of our magazine covers is your guide to better magazines.

Sincerely,

The Publishers

DETECTIVE COMICS published monthly by Detective Comics, Inc., 420 DeSoto Ave., St. Louis, Mo. Editorial offices, 480 Lexington Ave., New York, N. Y. Entered as second class matter at the Post Office at St. Louis, Mo. under the Act of March 3, 1879. Yearly subscription in the U. S. A. \$1.50 including postage. Entire contents copyrighted 1941 by Detective Comics, Inc. Except those who have authorized use of their names, the stories, characters and incidents mentioned in this periodical are entirely imaginary and fictitious, and no identification with actual persons, living or dead, is intended or should be inferred. Printed in U.S.A.

Illustration 7 : Présentation de l'Editorial Advisory Board par l'éditeur DC Comics. Les raisons ayant conduit à sa création sont exposées à droite, suivies d'une présentation des personnes qui le constituent. A gauche l'éditeur indique les titres qui seront soumis à ce comité (DCs #56, CD octobre 1941).

critiquées. Le succès de cet article a pu entraîner la fin de la relation entre Batman et Catwoman, mais aussi préfigurer la domestication que la femme-chat allait connaître dans l'après-guerre.

L'article de Sterling North n'est qu'un premier pavé dans la mare, sans commune mesure avec l'effervescence qui allait s'abattre sur les comic books dans l'après-guerre, mais la rhétorique qui soutiendra les campagnes d'opinion de la fin des années 1940 et du début des années 1950 est déjà en construction. Ces campagnes auront plusieurs conséquences dont la disparition du personnage de Catwoman des titres mettant en scène Batman.

La période de Guerre a permis un développement du personnage de Catwoman qui gagne en contextualisation et acquiert des caractéristiques propres aux récits super-héroïques comme un costume — qui ne change plus d'un numéro à l'autre — et une double identité. Néanmoins la sexualisation du personnage de Catwoman — et, plus généralement celle des femmes dans les comic books — et son rôle de femme criminelle commencent déjà à poser problème. Un premier code de censure interne est promulgué par l'éditeur DC Comics et la romance entre Catwoman et Batman cesse. Ces mesures ne seront pas suffisantes et Catwoman sera un personnage qui sera explicitement nommé dans les campagnes d'opinion de l'après-guerre visant à contrôler les productions à destination de la jeunesse et particulièrement les comic books.

1.3. Batman, Catwoman et Robin sur le banc des accusé·e·s : l'après-guerre et les campagnes d'opinion contre les comic books

Dans l'après-guerre, les comic books connaîtront leur plus forte popularité. Parallèlement, le genre super-héroïque déclinera¹⁵⁷. Seuls trois superhéros auront encore un titre à leur nom dans le début des années 1950 : Batman, Superman et Wonder Woman. Ces personnages sont parfois nommés « la trinité de DC Comics ».

1.3.1. L'après guerre et le déclin des superhéroïne·s

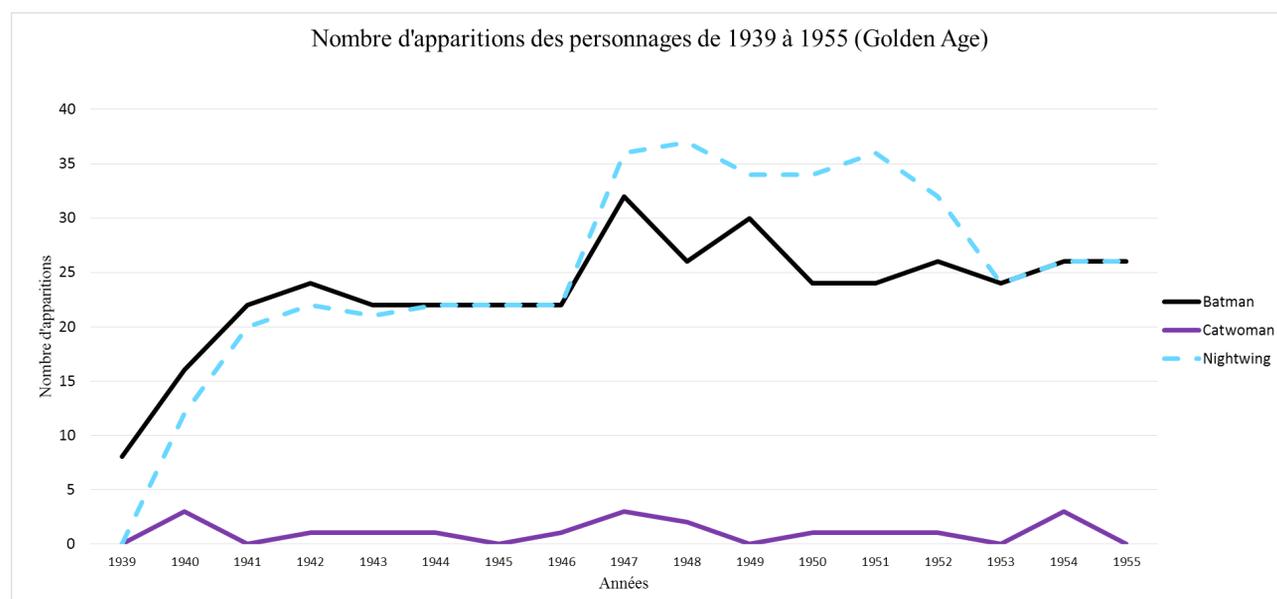
Il fallut quelque temps au genre pour s'éteindre et dans l'immédiat après-guerre, des personnages super-héroïques sont encore créés. *L'Encyclopédie de DC Comics* recense 17 personnages apparus entre 1945 et 1949 dont trois sont des femmes. Elles représentent 17,65 % des personnages créés sur cette période, pourcentage qu'elles n'atteindront à nouveau qu'à la fin des années 1960. Quelques superhéroïnes, préexistantes à la guerre ou apparues durant celle-ci, continuèrent à être publiées dans l'après-guerre telles Blond Phantom, Phantom Lady, Tiger Girl, Black Cat et Black Canary,¹⁵⁸ mais toutes ont disparu au début des années 1950. L'esthétique du « Good Girl Art », très présente dans certains de ces titres, a entretenu le succès de ces superhéroïnes.

157 Jean-Paul Gabilliet, *op. cit.*, p. 54-55.

158 *Ibidem*, p. 62.

L'éditeur DC Comics devient National Comics Publication en 1946 après son rachat par National Allied Publications. Il sera le seul éditeur qui continuera à publier des titres du genre super-héroïque qui connaîtront le succès durant la fin des années 1940 et le début des années 1950. Dans l'après-guerre, les titres mettant en scène le personnage de Batman paraissent toujours. Seuls Superman et Wonder Woman — désormais personnages de l'éditeur DC Comics — connaissent le même destin alors que les autres superhéros sont devenus des personnages secondaires ou ont disparu. En 1949, un second *serial* mettant en vedette Batman est réalisé¹⁵⁹. Deux tentatives de créer des feuilletons radiophoniques de Batman sont lancées en 1943 et 1950, mais elles échouent toutes les deux¹⁶⁰. Dans les comic books, les aventures de Batman continuent entre les titres *Batman*, *Detective Comics* et *World's Finest Comics*. À partir de 1944, l'orientation des séries de Batman vers un public plus jeune, déjà amorcée avec la création de Robin, se fait ressentir. De nouveaux types de scénarios apparaissent. Le superhéros et son *sidekick* voyagent dans le temps¹⁶¹ et rencontrent des extraterrestres¹⁶², autres que Superman.

Figure 2 : Nombre d'apparitions de Batman, Catwoman et Robin (nommé Nightwing) par an entre 1939 et 1955. Pour l'explication de ces chiffres voir les annexes (cf. Annexe 1, page 70).



1.3.1.1. Roberta, la première Robin féminine

En 1947, Batman et Robin intègrent la série *Star Spangled Comics* au numéro #65. Robin apparaîtra même sur toutes les couvertures de la série jusqu'en 1949¹⁶³, sans doute pour attirer un public plus jeune et capitaliser sur le succès du jeune associé de Batman. De 1944 à 1955, Robin est présent dans plus de comic books que Batman (cf. Figure 2, page 48). C'est dans le numéro #103 du comic book

159 Spencer Gordon Bennet, *Batman and Robin*, Columbia Pictures, 1949.

160 Les Daniels et Chip Kidd, *op. cit.*, p. 59.

161 « It Happened in Rome », *Batman* #24, (CD août 1944).

162 « The Year 3000 ! », *Batman* #26, (CD décembre 1944).

163 *Star Spangled Comics* #95 (CD août 1949).

*Star Spangled Comics*¹⁶⁴ qu'apparaîtra pour la première fois une version féminine du personnage de Robin nommée Roberta, the Girl Wonder. Il s'agit de Mary Wills, une camarade de classe de Dick Grayson qui est amoureuse de Robin. Pour se faire remarquer de ce dernier, elle décide de combattre le crime à ses côtés. Elle étudie de façon autodidacte, s'entraîne physiquement et finit par se confectionner un costume qui est une version féminine de celui de Robin — le short est remplacé par une mini-jupe à laquelle elle a ajouté des accessoires cachés dans un miroir de poche et une houppette pour se maquiller. Elle rejoint Robin sur le terrain, mais celui-ci refuse d'abord son aide car elle est une fille (« Tu veux bien faire, mais c'est un jeu trop dangereux pour une fille.... »¹⁶⁵). Il accepte finalement de travailler avec elle, car il a besoin d'une coéquipière pour se déguiser en serveuse et espionner les clients d'un *drive in*. Roberta est cependant frustrée, car leur relation est purement professionnelle et qu'elle souhaite devenir intime avec Robin. Elle lui propose de se révéler leurs identités secrètes respectives. Robin est tenté d'accepter mais Roberta commet une imprudence et Robin découvre qu'elle est en réalité Mary Wills. Robin comprend alors que Roberta est un danger pour lui et il la manipule pour qu'elle révèle, accidentellement et devant un public, son identité secrète. Après la révélation de son identité, Roberta considère qu'elle est incapable d'être une superhéroïne et décide de renoncer à sa carrière de justicière, aidée en cela par les encouragements paternalistes de Robin. Mary Wills est un personnage dont l'identité de jeune fille détermine la construction narrative. Elle devient justicière, non pour combattre le crime, mais pour séduire un garçon qu'elle n'aime que pour ses exploits. Son nom, son costume et ses attitudes sont codés comme féminins. Elle ne réalise que les missions d'infiltration qui requièrent la présence d'une femme et qui sont dès lors inaccessibles à Robin. Celui-ci, malgré son jeune âge, adopte une attitude condescendante envers Roberta, car il sait que ce qui est réalisable pour un garçon ne l'est pas pour une fille du même âge. L'histoire est construite sur la conviction de l'infériorité des filles, aussi bien dans leurs capacités que dans leurs motivations, car elles se battent par amour tandis que les hommes se battent pour la justice. Roberta regroupe beaucoup de caractéristiques qui sont partagées par les superhéroïnes créées durant les années 1940 et 1950 et qui ne sont que la féminisation de personnages masculins préexistants. Leurs motivations pour combattre le crime sont en partie d'ordre sentimental et elles sont définies par leur infériorité vis-à-vis des personnages masculins qu'elles veulent aider. Roberta ne réapparaîtra jamais dans un comic book.

1.3.1.2. Catwoman, un *villain* comme les autres ?

L'univers de Batman demeure donc majoritairement masculin. Le seul personnage féminin important à être créé dans l'après-guerre est Vicki Vale qui apparaît en 1948¹⁶⁶. Il ne s'agit pas d'une superhéroïne, mais d'une photographe qui est aussi l'intérêt amoureux de Bruce Wayne. Reprenant ainsi le

164 « Roberta the Girl Wonder », *Star Spangled Comics* #103 (CD avril 1950).

165 « You mean well, but this is too dangerous a game for a girl... »

166 *Batman* #49 (CD octobre 1948).

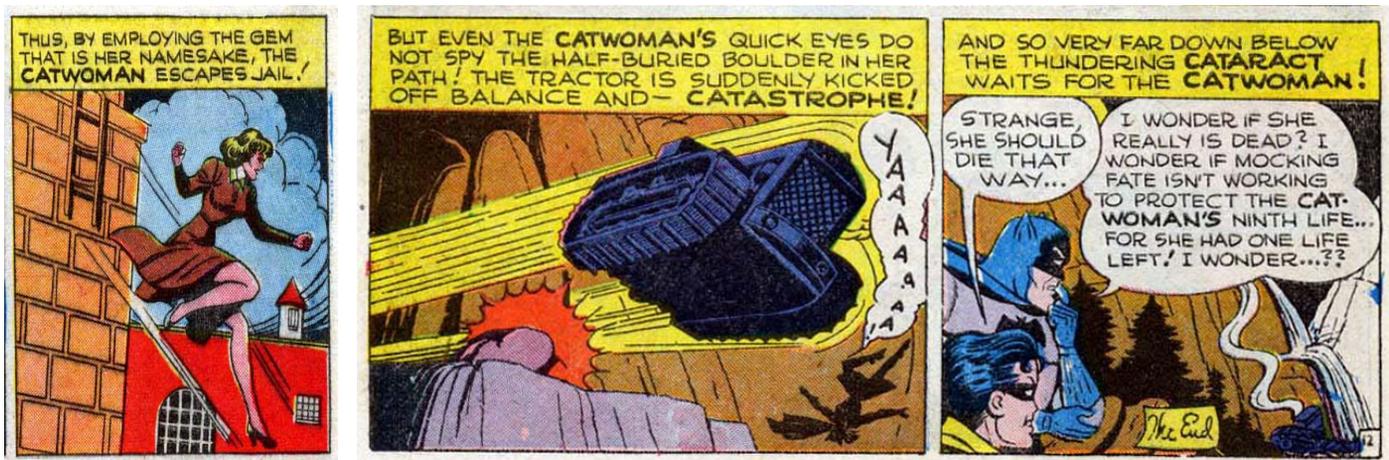


Illustration 8 : *Batman* #35, un récit «classique» des aventures de Catwoman. Celle-ci s'y échappe d'abord de prison en utilisant un stratagème, puis elle essaye de monter une nouvelle action criminelle avant de se faire arrêter par Batman. La possibilité de son retour est ici laissée en suspens par sa mort présumée. Batman émet néanmoins un doute sur le décès de la femme-chat. Celle-ci réapparaîtra l'année suivante dans le numéro #122 de DCs. © DC Comics, 1946.

Tableau 2 : Nombre d'apparitions des ennemi·e·s de Batman entre 1939 et 1955.

Nom	Femme ou Homme	Première apparition	Nombre d'apparitions entre 1939 et 1955
Clayface I (Basil Karlo)	H	<i>Detective Comics</i> #40 (1940)	2
Catwoman	F	<i>Batman</i> #1 (1940)	19
Joker	H	<i>Batman</i> #1 (1940)	71
Hugo Strange	H	<i>Detective Comics</i> #36 (1940)	3
Penguin	H	<i>Detective Comics</i> #58 (1941)	37
Scarecrow (Épouvantail)	H	<i>World's Finest Comics</i> #3 (1941)	2
Two-Face	H	<i>Detective Comics</i> #66 (1942)	7
Mad Hatter	H	<i>Batman</i> #49 (1948)	1
The Riddler	H	<i>Detective Comics</i> #140 (1948)	2
Firefly	H	<i>Detective Comics</i> #184 (1952)	1

flambeau de Julie Madison et Linda Page, Vicki Vale est néanmoins plus active et débrouillarde que les deux femmes qui l'ont précédée, mais elle est obsédée par l'identité secrète de Batman et se retrouve parfois en position de « demoiselle en détresse ». Du côté des ennemis de Batman, Catwoman demeure une exception, la seule *villainess* d'une galerie de méchants masculins. Les histoires qui la mettent en scène s'uniformisent avec celles mettant en scène les autres *villains*. Au début, Catwoman s'y échappe de prison¹⁶⁷, puis elle affronte Batman avant de se faire capturer à nouveau ou de s'enfuir et de « mourir » dans un accident, laissant en suspens sa réapparition prochaine (cf. Illustration 8, page 50).

Catwoman n'apparaît jamais autant que les ennemis masculins les plus célèbres de Batman, mais elle est une méchante régulière et non passagère comme beaucoup de *villains* du *Golden Age* (cf. Tableau 2, page 50). Cette stabilisation en tant que *villainess* s'accompagne d'un nouveau costume constitué d'un masque, d'une robe violette et d'une cape verte. Le vert et le violet sont des couleurs traditionnellement associées aux *villains* dans les comic books, car elles s'impriment moins bien que les couleurs primaires qui sont réservées aux héros et héroïnes¹⁶⁸.

Les récits qui mettent Catwoman en scène demeurent néanmoins genrés, faisant appel à des éléments d'intrigues « féminins ». Entre 1946 et 1948, Catwoman démontre son intérêt amoureux pour le justicier, — désormais non partagé, dans les numéros #122 de *DCs* et #39 et #47 de *Batman*. À chaque fois le superhéros la repousse. Dans les numéros #22, #35, #42 et #45 du comic book *Batman*, elle ne se montre cependant pas intéressée par le justicier. Si sa relation de flirt avec le justicier est désormais terminée, Catwoman continue à être présentée comme une belle femme et son corps est plus souvent mis en avant avec son changement de costume. Plusieurs comic books la mettent en scène adoptant une position couchée rappelant celle du tableau *Olympia*¹⁶⁹. Cette pose permet de dévoiler l'anatomie de Catwoman, mais aussi de placer ce personnage dans une position passive. De plus cette position est une position de paresse et de volupté qui caractérisent une certaine vanité chez le personnage. Cette pose laisse envisager une certaine disponibilité sexuelle du personnage¹⁷⁰.

Dans le numéro #35 de *Batman*, Catwoman s'échappe de prison grâce à un collier qu'elle porte autour du cou. Les diamants sont d'ailleurs la cible principale des vols de Catwoman qui adore les bijoux, car elle est une femme. Deux récits proposent une vision particulièrement genrée du personnage :

167 Dans *Batman* #35 (CD juin 1946), #42 (CD août 1947), #45 (CD février 1948), #47 (CD juin 1948) et dans *DCs* #122 (CD avril 1947). Dans *Batman* #39 (CD février 1949) elle est déjà libre au début du récit.

168 Jean-Marc Lainé, *op. cit.*, p. 69.

169 *Batman* #35, #42, #45, #47 et #62 (CD décembre 1950). *DCs* #122.

170 Dans son ouvrage *Gender Advertisements*, Erving Goffman note que la position allongée sur le sol ou un lit est une position qui ne permet pas de se défendre. « Et une position allongée est une position à partir de laquelle la défense physique de soi-même est la moins susceptible d'être initiée et qui rend donc très dépendant de la bienveillance de l'environnement. (Bien sûr, s'allonger sur le sol ou sur un canapé ou un lit semble aussi être une expression conventionnelle de disponibilité sexuelle.) » (« *And a recumbent position is one from which physical defense of oneself can least well be initiated and therefore one which renders one very dependent on the benignness of the surround. (Of course, lying on the floor or on a sofa or bed seems also to be a conventionalized expression of sexual availability.)* ») Erving Goffman, *Gender Advertisements*, New York Cambridge Philadelphia, Harper torchbooks, 1987, 84 p., p. 41-42.

« The Lady Rogues »¹⁷¹ et « Fashions in Crime »¹⁷². Dans le premier, la parution d'un livre intitulé *The Lady Rogues* déclenche la colère de Catwoman. En effet, cet ouvrage recensant les pires femmes criminelles ne la cite même pas. Vexée, Catwoman décide de prouver qu'elle est « la plus grande femme criminelle de tous les temps »¹⁷³ et non la plus grande criminelle tout court. Bien entendu, elle se fera arrêter par Batman et finira en prison où l'auteur du livre qui a provoqué sa colère lui annonce qu'il ne l'a pas citée, car il préparait un livre uniquement sur elle. Catwoman a perdu sa liberté pour rien. Le second récit se déroule dans l'univers de la mode. Catwoman vient de s'échapper de prison et elle découvre qu'elle n'est plus à la pointe de la mode. Pour remédier à cette situation elle adopte l'identité de Madame Moderne et lance un magazine de mode qui est un succès. Elle se sert en réalité de ce magazine pour voler des accessoires de mode — manteaux de fourrure, colliers de diamants — à des particuliers ou à des publicitaires. Batman démasque finalement Mme Moderne à cause d'un dessin que lui a envoyé Catwoman dans lequel elle se représente haute de neuf têtes ce que, selon Batman, seuls les artistes de modes font.

Ce second récit emprunte des éléments aux comic books adressés aux jeunes filles qui commencent à se développer dans l'après-guerre. Entre 1944 et 1945, Timeline, qui deviendra Marvel, lance quatre nouvelles séries nommées *Millie the Model*, *Nellie the Nurse*, *Tessie the Typist* et *Patsy Walker*¹⁷⁴. Toutes mettent en scène des jeunes femmes blanches qui travaillent. Millie et Patsy connurent le plus fort succès et la série *Millie the Model* continua jusqu'en 1973. Catwoman, sous l'apparence de Madame Moderne, rappelle ces personnages. À la fin des années 1940 et aux débuts des années 1950, les créateurs des comic books Batman semblent incapables d'envisager un récit mettant en scène une femme sans intégrer dans son intrigue des éléments de scénario « féminins ».

La guerre a vu l'ordre genré être mis à mal par l'absence des hommes et la reprise de leurs travaux par les femmes. À la suite du conflit, les valeurs associées au féminin — la famille, le foyer — et au masculin — la sphère publique, le travail — sont revalorisées dans la culture étatsunienne. Mais la présence des femmes sur le marché du travail, plus importante que durant les années 1930, bien que moins importante que durant la guerre, ne peut pas être éludée. De plus, ces femmes qui travaillent possèdent un pouvoir d'achat qui leur permet d'être des consommatrices. L'offre de produits spécifiques à destination des femmes se développe — électroménagers pour les ménagères —, mais aussi produits de beauté et vêtements dont le public cible est autant les femmes mariées que les jeunes femmes non encore mariées. Dans les années 1950, les femmes qui travaillent sont majoritairement célibataires et elles représentent un nouveau public de consommatrices¹⁷⁵. Leur situation de femme

171 « The Lady Rogues », *Batman* #45.

172 « Fashions in Crime », *Batman* #47.

173 « the greatest woman criminal of all time ! »

174 *Millie the Model* (1945-1973), 207 numéros. *Nellie the Nurse* (1945-1952), 36 numéros. *Tessie the Typist* (1944-1949), 23 numéros. *Patsy Walker* (1945-1965), 124 numéros. Jean-Paul Gabilliet, *op. cit.*, p. 56. Trina Robbins, *op. cit.*, 1996, p. 92.

175 Hélène Périvier, « Les femmes sur le marché du travail aux États-Unis, Summary », *Revue de l'OFCE*, mai 2009, p. 49-84.

active s'arrête souvent lorsqu'elles se marient. Pareillement les femmes qui s'inscrivent à l'université en ressortent majoritairement sans diplôme, mais avec un mari¹⁷⁶.

À l'image des femmes étatsuniennes des années 1950, Catwoman vit une situation paradoxale dans les comic books de cette époque. Elle possède toujours son indépendance et certains récits la mettent en scène comme une ennemie dangereuse de Batman. Cependant, certains la présentent comme obsédée par le superhéros qui ne partage plus ses sentiments. Le statut de femme de Catwoman est davantage souligné par l'ajout de ses intérêts féminins — les bijoux, la mode et Batman (cf. Illustration 9, page 54). Elle est toujours entourée d'hommes car ses employés ne sont jamais des femmes. À cette époque la carrière de criminelle de Catwoman est, au début des années 1950, sur le point de prendre fin.

1.3.2. Le début des campagnes d'opinion et le repentir de Catwoman¹⁷⁷

Durant la fin des années 1940, commencèrent les campagnes d'opinion contre les comic books dont la figure centrale fut le psychiatre Fredric Wertham qui accusa publiquement les comic books d'abrutir et de pervertir la jeunesse. Les accusations de Wertham furent partagées et relayées par des personnes inquiètes par les consommations culturelles de leurs enfants¹⁷⁸.

En 1945, un article de l'*Arizona Quarterly*¹⁷⁹ relance la question du fascisme dans les récits de superhéros. Le personnage de Wonder Woman est cité au milieu de ses confrères super-héroïques tel Superman. Dès 1947, Fredric Wertham commence à dénoncer les comic books comme un facteur de la délinquance juvénile. Cette critique trouve un écho auprès du grand public et les comic books deviennent un sujet de société à la fin des années 1940 qui aboutit, en 1954, à la tenue des séances de la commission Hendrickson, dont le but était de déterminer les liens entre la consommation d'illustrés

176 Colette Collomb-Boureau et Claudette Fillard, *op. cit.*, p. 61.

177 Cette partie retrace très rapidement les campagnes d'opinion contre les comic books et se concentre sur l'argumentaire de Fredric Wertham. Pour plus d'informations, sur les campagnes d'opinion voir : Jean-Paul Gabilliet, *op. cit.*. Bart Beaty, *op. cit.*. Bradford W. Wright, *op. cit.*

178 Cette critique envers les lectures des classes populaires ou ouvrières est antérieure à la création des comic books. Elle est contemporaine du développement des loisirs ouvriers comme le montre Anne-Marie Thiesse dans le chapitre « Organisation des loisirs des travailleurs et temps dérobés (1880-1930) » de *L'avènement des loisirs 1850-1960*. Elle cite ainsi un extrait du périodique catholique Roman-Revue qui, en 1913, fait des romans-feuilletons un objet d'abrutissement des femmes du peuple : « Il n'y a personne qui touche au peuple qui n'ait constaté que le roman-feuilleton y fait dans le cerveau des femmes les mêmes ravages, et des plus graves peut-être, que l'alcool dans celui des hommes ». Les femmes, comme les enfants avec les comic books, sont jugées plus perméables aux discours de la culture de masse et on les a souvent associées à la consommation de celle-ci comme le remarque Luisa Passerini.

L'école de Francfort a aussi émis une théorie critique de la culture de masse qui la présente comme nocive pour les classes populaires qui la consomment sans recul critique. Dans *La culture du pauvre*, Richard Hoggart lui-même, s'il refuse une vision uniforme des classes ouvrières et populaires, propose une dichotomie entre une culture populaire passée et une culture populaire du XXe siècle jugée « altérée » par l'auteur. Les critiques des loisirs et de la culture populaire ne sont pas l'apanage de la « gauche » et on les retrouve aussi à « droite » comme le met en avant Anne-Marie Thiesse. Richard Hoggart, *La culture du pauvre*, trad. Françoise Garcias, Jean-Claude Garcias et Jean-Claude Passeron, Paris, Les Éditions de minuit, 1970. Anne-Marie Thiesse, « Organisation des loisirs des travailleurs et temps dérobés (1880-1930) », in Alain Corbin, *L'avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Flammarion, 1995, (« Champs Histoire »), p. 396-423. Luisa Passerini, « Société de consommation et culture de masse », in Françoise Thébaud, *Histoire des femmes en Occident. [5] Le XXe siècle* / sous la direction de Françoise Thébaud, trad. Catherine Mitrovista-Dalarun, Paris, France, Perrin, Impr. 2002, 2002, p. 433-454. Nicolas Labarre, *op. cit.*

179 L'article est réimprimé dans : *The Superhero Reader*, Jackson, University Press of Mississippi, 2013.



Illustration 9 : Quand Batman arrête Catwoman, il lui rappelle son statut de femme dangereuse en évoquant ses griffes et son besoin d'une manucure (*Batman* #39). © DC Comics, 1946.



Illustration 10 : Catwoman revet son costume qui découvre son genou et sa jambe nue (*DCs* #203). © DC Comics, 1954.



Illustration 11 : Ce à quoi ressemble Catwoman lorsqu'elle est en action c'est à une femme maniant le fouet et dévoilant ses jambes. Son statut de femme est appuyé par Robin. La taille du tableau ainsi que l'expression de Catwoman la rendent menaçante pour les personnages masculins qui l'observent (*Batman* #84). © DC Comics, 1946.

destinés à la jeunesse et la délinquance juvénile. Les *crime comics* furent le premier genre visé par les critiques puis, à partir du début des années 1950, ce furent les *romance comics* et les *horror comics* qui furent ciblés¹⁸⁰. Le genre super-héroïque ne fut jamais le cœur de cible des campagnes d'opinion, mais il subit quand même l'atmosphère de l'époque, très fortement marquée par le maccarthysme. Est-ce touché par ces critiques que le personnage de Catwoman est repenti dans les comic books ? Ou les scénaristes de l'époque cherchaient-ils juste de nouveaux scénarios à proposer ? Dès 1950, dans le numéro #62¹⁸¹ de *Batman*, Catwoman cesse d'être une criminelle. Dans l'histoire nommée « The Secret Life of Catwoman », Catwoman est exfiltrée de prison à la demande du criminel Mister X, qui souhaite l'engager pour commettre un vol. Elle accepte de s'associer avec lui, mais, lors du cambriolage, elle se retrouve face à Batman. Durant leur affrontement, un mur tombe sur Catwoman. À son réveil, elle ne se souvient plus avoir été Catwoman, affirme s'appeler Selina Kyle, et être hôtesse de l'air. Sa période de criminalité est, en fait, due à une amnésie, à la suite d'un accident d'avion. Selina Kyle aide ensuite Batman et Robin à arrêter Mister X puis remet son costume de Catwoman à la police, renonçant à la criminalité. La dernière réplique de Batman¹⁸² invite la jeune femme à aider de nouveau la police, laissant envisager un futur de justicière pour l'héroïne. Catwoman ne sera justicière que le temps de deux numéros¹⁸³.

Selina Kyle est aujourd'hui encore l'identité officielle de Catwoman dans les comic books. En 1950, la jeune femme acquiert une identité civile stable au moment où elle perd son statut de criminelle. En 1951¹⁸⁴ et 1952,¹⁸⁵ Catwoman aide Batman et Robin à arrêter deux *villains*. Le premier est un *copycat* de Catwoman qui la fait accuser de ses crimes, le second est son frère qui acceptera finalement de se repentir pour sa sœur. Les raisons qui poussent Catwoman à agir comme une superhéroïne sont avant tout d'ordre personnel — laver son nom - ou sentimental — aider son frère. La quête de la justice et de la sécurité pour tous et pour toutes demeure une ambition d'hommes.

Cette période de justicière ne durera pas, et en 1954 Catwoman redevient une criminelle. Dans le *DCs* #203¹⁸⁶, son choix de retourner à son ancienne carrière est une réaction à un magazine titrant « Batman triomphe, la conquête de Catwoman »¹⁸⁷. Selina Kyle refuse d'être perçue comme conquise par Batman, tout comme elle refuse les moqueries de ses anciens partenaires criminels qui viennent à sa boutique suite à l'article. Elle décide donc de revêtir son ancien costume pour qu'on cesse de rire d'elle. Porter le costume de Catwoman est présenté comme un geste d'émancipation pour Selina, une émancipation qui passe aussi par sa sexualisation. La case dans laquelle la femme-chat remet

180 Jean-Paul Gabilliet, *op. cit.*, p. 301.

181 « *The secret life of the Catwoman!* », *Batman* #62.

182 « [...] D'une manière ou d'une autre, je crois que la loi aura de nouveau besoin des services de Catwoman-policrière opérationnelle... et ce sera peut-être plus tôt que vous le pensez ! » (« [...] *Somehow, I think the law will again need the services of Catwoman—police operative...and it may be sooner than you think!* »)

183 *Batman* #65 (CD juin 1951), *Batman* #69 (CD février 1952).

184 *Batman* #65

185 *Batman* #69

186 *DCs* #203 (CD janvier 1954).

187 « *Batman triumphs, the conquest of the Catwoman* »

son costume nous laisse ainsi voir sa jambe dévoilée au-dessus du genou¹⁸⁸ (cf. Illustration 10, page 54). Dans le numéro #84¹⁸⁹ de *Batman*, Catwoman attaque de nouveau la ville de Gotham. Batman et Robin forment alors les forces de police sur le danger que représente Catwoman. Devant un tableau gigantesque de la criminelle (cf. Illustration 11, page 54), où ses jambes sont de nouveau dévoilées, Robin précise aux policiers « et ne la sous-estimez pas, juste parce que c'est une femme ! Elle est rapide, intelligente... et a plus d'un tour dans son sac ! »¹⁹⁰.

À la fin de l'année 1954, Catwoman est de nouveau une *villainess* et ce choix est motivé par son refus d'être considérée comme une femme domestiquée par un homme. Elle possède désormais une double identité, un costume et un ensemble de gadgets. En quatorze années de publications, Catwoman a gagné en profondeur et en contexte. Mais cette même année, elle disparaît des publications de DC Comics, pour ne réapparaître qu'une décennie plus tard.

La disparition de Catwoman est due à plusieurs événements qui sont corrélés les uns aux autres. Le premier est la tenue, les 21 et 22 avril et 4 juin 1954, des séances de la commission Hendrickson qui devaient déterminer les liens entre les comic book à destination de la jeunesse et la délinquance juvénile. Le deuxième événement fut la parution, le 21 avril 1954, de l'ouvrage *Seduction of the Innocent*¹⁹¹ de Fredric Wertham dans lequel celui-ci développe ses thèses à charge contre les comic books. Le troisième fut la création de la *Comic Magazine Association of America* le 7 septembre 1954, puis l'instauration du *Comic Code Authority* par cette association.

Si les récits super-héroïques ne furent pas les ouvrages visés principalement par la commission Hendrickson, l'ouvrage *Seduction of the Innocent* leur accorde plusieurs pages. Et les comic books racontant les aventures de Batman furent explicitement cités.

1.3.3. Batman et Robin, une relation incitant à l'homosexualité dans des séries anti-féminines

Le chapitre dans lequel apparaît le nom de Batman est intitulé « I Want to be a Sex Maniac » et se concentre sur l'influence des comic books sur le développement psychosexuel des enfants¹⁹². Dans ce chapitre, Fredric Wertham consacre six pages à l'influence homosexuelle qu'exercent les comic books Batman sur leur lectorat masculin. Fredric Wertham présente ses recherches sur l'aspect « psychologiquement homosexuel » (« psychologically homosexual ») des aventures de Batman comme la confirmation des recherches d'un psychiatre californien, mais sans citer de source¹⁹³. Les comic books

188 Dans son ouvrage sur la jupe, Christine Bard rappelle que quelques jupes passent au-dessus de la barre du genou durant les années 1920 mais que plusieurs états américains limiteront sa hauteur. Christine Bard, *Ce que soulève la jupe : Identités, transgressions, résistances*, Autrement, 2015, 453 p., p. 7-39.

189 « *The Sleeping Beauties of Gotham City* », *Batman* #84 (CD juin 1954).

190 « *and don't underestimate her, just because she's a woman ! She's quick, smart...and has a bag of tricks all her own!* »

191 Wertham, *Seduction of the Innocent*, New York, Rinehart & Company, 1954.

192 Fredric Wertham, « I Want to be a Sex Maniac », in *Seduction of the Innocent*, New York, États-Unis d'Amérique, 1954, p. 179-194, p. 173.

193 Celui-ci demeure non identifié : Leonard Rifas, « Fredric Wertham : Scientist (?) A Transgeneration Paper in Two Parts », *International Journal of Comic Art*, vol. 15 / 2, Fall 2013, p. 219, p. 245.

Batman sont nommément accusés de créer un désir homosexuel chez les jeunes garçons à cause de la relation qu'entretient Batman/Bruce Wayne avec son *sidekick* et pupille Robin/Dick Grayson.

Tout comme les bandes dessinées criminelles ordinaires contribuent à la fixation de schémas violents et hostiles en suggérant des modalités précises pour leur expression, le type de BD Batman aide à fixer des tendances homoérotiques en mettant en scène une relation amoureuse de type adolescent/adulte ou Ganymède/Zeus.¹⁹⁴

Le psychiatre propose ensuite une longue description stéréotypée de la vie de « couple » menée par Bruce Wayne et Dick Grayson.

Il y a Bruce Wayne et “Dick” Grayson [“son” signifie “fils”]. Bruce Wayne est décrit comme un “mondain” et leur relation officielle est que Dick est le pupille de Bruce. Ils vivent dans des quartiers somptueux, avec de belles fleurs dans de grands vases, et ont un majordome, Alfred. Batman est parfois représenté en robe de chambre. [...] Cela ressemble au rêve de deux homosexuels vivant ensemble. Parfois, ils sont montrés sur un canapé, Bruce couché et Dick assis à côté de lui, veste enlevée, col ouvert, et sa main sur le bras de son ami. Comme les filles dans d'autres histoires, Robin est parfois retenu prisonnier par les méchants et Batman doit céder ou “Robin sera tué”.¹⁹⁵

La démonstration de Wertham est appuyée par des citations indirectes des témoignages de deux jeunes garçons homosexuels qui associent leurs désirs à leurs lectures des comic books Batman¹⁹⁶.

Dans son article « Fredric Wertham : Scientist (?) A Transgeneration Paper in Two Parts », Léonard Rifas affirme que ce qui choque le psychiatre dans la relation qu'entretiennent Batman et Robin, c'est avant tout son aspect pédophile¹⁹⁷. Effectivement, Wertham qualifie lui-même cette relation de « pédérasique » — il n'utilise jamais le mot « pédophile » — dans son ouvrage¹⁹⁸. Néanmoins, Fredric Wertham entretient lui-même la confusion, car après cette précision, il utilise toujours le terme « homosexuel » pour définir la relation entre Batman et Robin. La critique de Wertham n'est pas la simple dénonciation d'une relation pédophile, car ce que Fredric Wertham reproche aux comic books Batman, c'est de provoquer des désirs homosexuels chez les jeunes hommes.

Le personnage de Catwoman se trouve mêlé à cette dénonciation : « Dans ces histoires, il n'y a pratiquement pas de femmes décentes, attirantes et qui réussissent. Un personnage féminin typique est

194 « *Just as ordinary crime comic books contribute to the fixation of violent and hostile patterns by suggesting definite forms for their expression, so the Batman type of story helps to fixate homoerotic tendencies by suggesting the form of an adolescent-with-adult or Ganymede-Zeus type of love-relationship.* » Wertham, *op. cit.*, p. 190.

195 « *They are Bruce Wayne and “Dick” Grayson. Bruce Wayne is described as a “socialite” and the official relationship is that Dick is Bruce’s ward. They live in sumptuous quarters, with beautiful flowers in large vases, and have a butler, Alfred. Batman is sometimes shown in a dressing gown. [...] It is like a wish dream of two homosexuals living together. Sometimes they are shown on a couch, Bruce reclining and Dick sitting next to him, jacket off, collar open, and his hand on his friend’s arm. Like the girls in other stories, Robin is sometimes held captive by the villains and Batman has to give in or ‘Robin gets killed’* » *Ibidem*, p. 191.

196 *Ibidem*, p. 191-193.

197 Léonard Rifas, *op. cit.*

198 « Le terme pédérasie ne signifie pas - comme on le croit souvent à tort - une relation physique brutale entre hommes. Il vient du mot grec pais qui signifie un adolescent ou un garçon, ce qui est aussi la racine de mots comme pédagogie. La Pédérasie est la relation érotique entre un homme mature et un jeune garçon. » (« *The term pederasty does not mean - as is often erroneously believed - a crude physical relationship between men. It comes from the Greek word pais meaning a youth or boy, which is also the root of such words as pedagogy. Pederasty means the erotic relationship between a mature man and a young boy.* ») Wertham, *op. cit.*, p. 189.

Catwoman, qui est vicieuse et utilise un fouet. L'atmosphère est homosexuelle et anti-féminine. Si la fille est belle, elle est sans aucun doute la méchante. Si elle est intéressée par Bruce Wayne, elle n'aura aucune chance contre Dick »¹⁹⁹. Quand Fredric Wertham dit de l'atmosphère qu'elle est « anti-féminine », il reproche en fait aux comic books *Batman* de ne pas attirer un public féminin, mais il n'est pas clair si ce non-attraire des femmes est dû à la faible présence de personnages féminins ou à la présence de femmes non « féminines », comme Catwoman. En effet, le psychiatre fait de nouveau appel à cette notion en traitant du cas de Wonder Woman²⁰⁰. Si les séries de *Batman* seraient anti-féminines, car elles ne mettraient pas assez de femmes en scène, les séries de *Wonder Woman* seraient anti-masculines, car elles mettraient uniquement des femmes en scène. Dans les deux cas, l'auteur reproche de mettre en scène des femmes qui sont de mauvais exemples de féminité. Mais l'ouvrage ne présente jamais ce que devrait être un bon modèle de féminité, *Seduction of the Innocent* étant totalement masculin centré. Dans un autre chapitre²⁰¹, il dénonce l'hypersexualisation et la violence subies par les femmes dans les comic books. Mais ce chapitre se concentre davantage sur les effets de cette sexualisation et de cette violence sur les hommes, c'est-à-dire qu'elle les transforme en pervers sexuels, que sur les femmes, qu'elles tournent vers la prostitution. Fredric Wertham semble craindre davantage l'attraction des comic books sur les jeunes garçons que sur les jeunes filles. Il consacre par exemple trois pages à l'homosexualité de Batman et seulement deux paragraphes à celle de Wonder Woman.

La dénonciation de l'homosexualité entre Batman et Robin n'a jamais été oubliée depuis 1954. En 1999, dans son ouvrage sur le personnage de Batman, Les Daniels se doit de rappeler que Fredric Wertham n'avait pas de preuves²⁰² d'une relation homosexuelle entre Batman et Robin à l'exception des témoignages de deux jeunes patients homosexuels qu'il avait soignés et qui reconnaissaient nourrir des fantasmes érotiques liés aux personnages de Batman et Robin et à la relation qu'ils entretiennent. Cependant, appliquer une théorie de la preuve à une œuvre de fiction est paradoxal puisque l'une des caractéristiques de la fiction est qu'elle est relevée de la contrainte de preuve qui pèse sur le

199 « *In these stories there are practically no decent, attractive, successful women. A typical female character is the Catwoman, who is vicious and uses a whip. The atmosphere is homosexual and anti-feminine. If the girl is good-looking she is undoubtedly the villainess. If she is after Bruce Wayne, she will have no chance against Dick.* » Wertham, *op. cit.*, p. 190.

200 « Pour les garçons, Wonder Woman est une image effrayante. Pour les filles, elle est un idéal morbide. Là où Batman est anti-féminin, la séduisante Wonder Woman et ses homologues sont définitivement anti-masculines. Wonder Woman a ses propres disciples féminins. Elles sont toutes continuellement menacées, capturées, presque mises à mort. Il y a un grand nombre de sauvetages mutuels, le même type de fantasmes de sauvetage que dans Batman. Ses disciples sont les 'Holiday girls', c'est-à-dire les filles des vacances, les gaies fêtardes, les filles gays. Wonder Woman les appelle 'mes copines' [...] Dans une histoire typique, Wonder Woman est impliquée dans des aventures avec une autre fille, une princesse, qui parle sans cesse de 'ces méchants hommes'. » (« *For boys, Wonder Woman is a frightening image. For girls she is a morbid ideal. Where Batman is anti-feminine, the attractive Wonder Woman and her counterparts are definitely anti-masculine. Wonder Woman has her own female following. They are all continuously being threatened, captured, almost put to death. There is a great deal of mutual rescuing, the same type of rescue fantasies as in Batman. Her followers are the 'Holiday girls' i.e. the holiday girls, the gay party girls, the gay girls. Wonder Woman refers to them as 'my girls' [...] In a typical story, Wonder Woman is involved in adventures with another girl, a princess, who talks repeatedly about 'those wicked men'.* ») *Ibidem*, p. 193.

201 Fredric Wertham, *op. cit.*

202 Les Daniels et Chip Kidd, *op. cit.*, p. 83.

documentaire²⁰³. De plus, comme l'avance Will Brooker, il n'y avait pas non plus de preuves que la relation entre Batman et Robin n'est pas de nature homosexuelle et elle pouvait, et peut encore, être perçue comme cela par le lectorat²⁰⁴.

Il est impossible de savoir si la lecture homosexuelle de la relation entre Batman et Robin était vraiment courante avant les années 1950. Qu'elle l'ait été ou non, l'ouvrage de Fredric Wertham a popularisé cette vision auprès du grand public.

Dans l'après-guerre, le personnage de Catwoman oscille entre une figure de gentille et celle de *villainess*. Elle est définie par sa féminité, sa sexualisation et son statut de criminelle qui feront d'elle un personnage dénoncé par le psychiatre Fredric Wertham dans son ouvrage *Seduction of the Innocent* aux côtés de Batman et Robin. Les accusations formulées par Fredric Wertham — la mise en scène de Catwoman comme une femme sexualisée à la morale ambiguë et l'homosexualité possible de Batman et Robin — ne sont pas restées cantonnées à l'ouvrage *Seduction of the Innocent*. Ils seront un sujet de questionnement dans les décennies qui suivirent sa parution jusqu'aux années 2010.

1.4. Le Comic Magazine Association of America, Comic Code Authority et la création de Batwoman

La commission Hendrickson ne légiféra pas contre les comic books, mais certaines municipalités et États choisirent de le faire, et des revendeurs refusèrent, individuellement, de vendre certains comic books²⁰⁵. Malgré ce qui a pu être soutenu des années plus tard par Les Daniels²⁰⁶ ou Carmine Infantino²⁰⁷, Fredric Wertham et les campagnes d'opinion n'ont pas failli détruire l'industrie des comic books, et surtout pas les gros éditeurs comme DC Comics, mais elles l'ont forcée à se réorganiser. Les genres des *crime comics* et des *horror comics* disparurent, un tiers des éditeurs fermèrent boutique et les éditeurs restants durent se recréer une image de respectabilité auprès du grand public. C'est dans ce but que la *Comic Magazine Association of America (CMAA)* a été créée le 7 septembre 1954. Elle regroupait la plupart des éditeurs restants²⁰⁸. Le 15 octobre 1954, elle fit connaître au public le contenu du *Comic Code Authority (CCA)*, le code d'autorégulation, qui devait permettre aux consommateurs et consommatrices de connaître le contenu des illustrés qu'ils achetaient. Quatorze années après la création par l'éditeur DC Comics de l'*Editorial Advisory Board* l'industrie des comic books se dote, à l'instar de celle du cinéma, de son propre code Hays²⁰⁹.

203 Olivier Caïra, *Définir la fiction : Du roman au jeu d'échecs*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2011, 262 p.

204 Will Brooker, *op. cit.*, p. 67.

205 Jean-Paul Gabilliet, « Un cas de censure par la médiatisation : les séances de la commission Hendrickson sur l'industrie des comic books », *Revue Française d'Études Américaines*, vol. 52 /1, 1992, p. 161-172.

206 Les Daniels et Chip Kidd, *op. cit.*, p. 82.

207 Carmine Infantino, « The Carmine Infantino Interview », *The Comics Journal*, novembre 1996, p. 52-97, p. 63.

208 Jean-Paul Gabilliet, *op. cit.*, p. 70-81.

209 Comme dans le cas du code Hays, le CCA interdit certains contenus, comme la nudité, et certains éléments en fonc-



Illustration 12 : Le logo du CCA sur le numéro #100 (CD juin 1956) de *Batman*. Il indique que ce fascicule a reçu l'approbation du CMAA et qu'il contient des histoires convenables pour les enfants.

Tableau 3 : Les *villainesses* du Golden Age. Seules les méchantes en costume, qui sont les ennemies d'une superhéroïne sont recensées. Ainsi l'ennemie de Wonder Woman, Paula von Gunther, une baronne nazie, n'apparaît pas, car elle ne possède pas de double identité ou de costume. Cette liste est non exhaustive.

Nom	Date de création	Nombre d'apparitions	Univers	Dernière apparition du Golden Age
Blue Lama	1947	6	Sargon the Sorcerer	1948
Blue Snowman	1946	2	Wonder Woman	1948
Catwoman	1940	19	Batman	1954
Cheetah I (Priscilla Rich)	1943	4	Wonder Woman	1948
Dala	1939	1	Batman	1939
Dr Poison (Princess Maru)	1942	3	Wonder Woman	1948
Eviless	1944	3	Wonder Woman	1948
Giganta	1944	4	Wonder Woman	1951
Harlequin (Molly Mayne)	1947	11	Green Lantern	1949
Huntress (Paula Brooks)	1947	7	Wildcat	1948
Hypnota	1944	1	Wonder Woman	1944
Nyola	1940	1	Hawkman	1940
Queen Bee	1941	6	Mr America and Fatman	1942
Queen Clea	1944	4	Wonder Woman	1948
Rose and Thorn I (Rose Canton)	1947	2	Flash	1948
Star Sapphire	1947	2	Green Lantern	1948
The Lightning Bug	1948	1	Sargon the Sorcerer	1948
The Mask	1947	1	Wonder Woman	1947
The Witch	1940	19	The King	1948
Tigress	1938	10	Zatara	1941
Zara	1943	2	Wonder Woman	1948

Le *CCA* fonctionnait de la façon suivante : tous les éditeurs adhérents de la *CMAA* devaient soumettre les illustrés qu'ils voulaient publier à la *CMAA*. Celle-ci exigeait éventuellement des modifications pour que les histoires soient en accord avec le *CCA*. Après modifications, les récits étaient réexaminés par la commission et, si celle-ci validait l'histoire, le comic books pouvait paraître avec le sceau du *CCA* (cf. Illustration 12, page 60) sur la couverture. Ce sceau garantissait que le contenu des comic books était en accord avec les articles du *CCA*.

Si la *CMAA* n'ébranla pas l'éditeur DC Comics, qui possédait déjà son propre code d'autocensure depuis 1941, le *CCA* entraîna néanmoins des modifications dans le contenu de ses publications. Dans les séries publiant les aventures de Batman, l'un des premiers changements fut la disparition du personnage de Catwoman. En effet, le *CCA* n'avait pas été sourd aux accusations portées à l'encontre des séries mettant en scène Batman, qu'il s'agisse de la possible lecture homosexuelle de ces comic books ou de la nature « *anti-feminine* » de Catwoman. L'article 7 de la section « Marriage and Sex » du code faisait référence à l'homosexualité sous le terme péjoratif de « *sex perversion* » (« La perversion sexuelle ou toute allusion à celle-ci est strictement interdite »²¹⁰). Mais c'est à d'autres articles du code qu'il faut se référer pour essayer de comprendre l'éviction de Catwoman. L'article numéro 2 de la section « Costume » qui précise « Les illustrations suggestives et salaces ou les attitudes suggestives sont inacceptables »²¹¹ rend impossibles les représentations de Catwoman reposant sur son sofa. Les articles 3 et 4 de la même section : « Tous les personnages doivent porter une tenue vestimentaire qui soit acceptable pour la société »²¹² et « Les femmes doivent être dessinées de façon réaliste, sans exagération de leurs qualités physiques »²¹³ obligent à un changement de la mise en image de Catwoman. Mais ce sont les articles de la section « Marriage and Sex » qui compliquent le plus la mise en récit du personnage. L'article 4 précise que : « Le traitement des histoires romantiques doit mettre l'accent sur la valeur du foyer et sur le caractère sacré du mariage »²¹⁴. Or, la relation qu'entretiennent Batman et Catwoman, qu'elle soit réciproque ou à sens unique, ne semble pas avoir pour débouché possible un quelconque mariage et la fondation d'un foyer. Dans les années 1950, Catwoman n'est pas une femme qu'on épouse ni une femme qui semble vouloir se marier.

En réalité, aucun article du code ne justifie totalement la disparition de Catwoman. Sa tenue et ses poses lassives auraient pu être modifiées. Sa relation originelle avec Batman posait problème au code, mais cette relation réciproque de séduction n'existait plus depuis le début des années 1950. Sa citation directe par Fredric Wertham dans *Seduction of the Innocent* a dû jouer sur son éviction. Comme elle

tion de l'intrigue globale du comic book, tel le crime qui peut être représenté à condition que l'histoire ne crée pas de sympathie pour ceux ou celles qui le commettent. Olivier Caïra, *Hollywood face à la censure: discipline industrielle et innovation cinématographique, 1915-2004*, Paris, France, CNRS Éd., 2005, p. 39-42.

210 « *Sex perversion or any inference to same is strictly forbidden* »

211 « *Suggestive and salacious illustration or suggestive posture is unacceptable* »

212 « *All characters shall be depicted in dress reasonably acceptable to society* »

213 « *Female shall be drawn realistically without exaggeration of any physical qualities* »

214 « *The treatment of live-romance stories shall emphasize the value of the home and the sanctity of marriage* »

était un personnage secondaire, elle était supprimable alors que Batman et Wonder Woman, citée-e-s aussi par Wertham, ont continué à vivre leurs aventures.

Le statut de femme « méchante » de Catwoman a aussi pu entraîner sa suppression. L'encyclopédie DC Comics²¹⁵ recense quatre *villainess* créées entre 1939 et 1954 : Catwoman, Nyola, Cheetah I (Priscilla Rich) et Rose and Thorn I (Rose Canton) ce qui représente 8,57 % des 36 *villain-es-s* recensé-e-s par *L'Encyclopédie de DC Comics* pour cette période²¹⁶. En fait elles sont bien plus nombreuses que cela, tout comme les hommes. Le tableau suivant est une liste plus fournie des *villainess* de l'éditeur DC Comics créées durant le *Golden Age* (cf. Tableau 3, page 60).

Seules Catwoman, Harlequin, The Witch et Tigress dépassent les dix apparitions. La plupart de ces *villainess* n'ont même pas connu deux occurrences. Sur 21 personnages, neuf appartiennent à l'univers de Wonder Woman. À l'exception de The Mask, elles étaient d'ailleurs regroupées dans une équipe nommée *Villainy Inc*²¹⁷. C'est donc dans un titre de superhéroïnes que l'on trouve la plupart des méchantes de cette époque. Catwoman, Harlequin, Huntress et The Witch sont toutes impliquées dans une relation sentimentale avec le superhéros qu'elles combattent selon le cliché du « Dating Catwoman ». Molly Mayne, la première Harlequin, deviendra même la femme d'Alan Scott, le premier Green Lantern. L'insertion des *villainesses* dans une relation romantique avec le héros fait augmenter consécutivement le nombre d'apparitions de ces personnages. Seule la méchante Tigress apparaît dans dix fascicules d'un comic book consacré à un superhéros, Zatara, sans entretenir de relation amoureuse avec lui.

Le *CCA* a entraîné la disparition de certains ennemis de Batman tel Two-Face²¹⁸. Mais le Joker continuera à paraître dans les aventures du superhéros postérieures à l'établissement du *CCA*. Il ne sera cependant plus un meurtrier. Catwoman est la seule femme ennemie d'un superhéros à apparaître encore au début des années 1950. Elle était dans la circonstance une exception que les auteurs de Batman n'ont pas souhaité faire perdurer.

1.4.1. La Création de Batwoman et de la Bat-Family

La disparition de Catwoman crée un paradoxe. Fredric Wertham a reproché à la relation entre Batman et Robin d'être trop homosexuelle, mais sans Catwoman, l'univers de Batman devient encore plus masculin. Vicki Vale continue à apparaître régulièrement dans les aventures de Batman, mais elle est bien seule. Alors, à partir de 1955, plusieurs personnages sont créés pour détruire l'exclusivité de la relation entre Batman et Robin (cf. Illustration 15, page 66). Ils formeront la base de ce qui sera ap-

215 Ouvrage collectif, *op. cit.*

216 *L'Encyclopédie de DC Comics* ne fait pas figurer tous les personnages créés par l'éditeur DC Comics, mais cette affirmation s'applique aussi bien pour les personnages féminins que masculins. Elle permet cependant de dénombrer 889 personnages créés entre les années 1930 et 2005 et offre ainsi un échantillon à partir duquel nous étudions l'évolution du catalogue de personnages de l'éditeur DC Comics.

217 *Wonder Woman* #28 (CD mars 1948)

218 Two-Face est un ennemi de Batman dont le visage est divisé en deux parties, l'une humaine et l'autre déformée. Il apparaît pour la première fois dans le numéro #66 de *DCs*. Un nouveau Two-Face fera une unique apparition dans le numéro #3 de *Batman Annual*. *DCs* #66 (CD août 1942), *Batman Annual* #3 (CD juin 1962).

pelé la « Bat-Family », c'est-à-dire l'ensemble des personnages qui gravitent autour de Batman et qui lui prêtent main-forte par moment. Le premier personnage créé est Ace, the Bat-Hound²¹⁹, un chien que Batman et Robin adoptent en 1955 et qui reviendra régulièrement à partir de 1958. Ace apparaît quelques mois après la création de Krypto, le chien de Superman. L'ajout d'animaux dans ces comic books réaffirme que le public visé par ces ouvrages est bien celui des enfants. D'autres personnages feront leur apparition comme Bat-Mite²²⁰, un extraterrestre, et Bat-Girl, une jeune superhéroïne²²¹.

Le personnage le plus important créé pour la « Bat-Family » est Kathy Kane alias Batwoman, apparue pour la première fois en 1959 dans *DCs #233*²²². Ses créateurs sont le scénariste Edmond Hamilton et le dessinateur Sheldon Moldoff²²³, mais Les Daniels attribue le choix de sa création à l'éditeur Irwin Donenfeld²²⁴. Kathy Kane est une riche mondaine gothamite²²⁵. Avant d'hériter de la fortune de son oncle, elle était trapéziste dans un cirque. Les origines de Batwoman sont un condensé de celles de Batman et de Robin réunis.

Kathy Kane, inspirée par Batman, décide de lutter contre le crime urbain de Gotham City. Dans ce but, elle revêt un costume de superhéroïne, qui n'est pas spécialement sexualisé pour bien respecter les interdictions du *CCA*. Dans la seconde page du *DCs #233*, nous apprenons que Batwoman peut porter son costume grâce à une brèche dans la loi de Gotham City. En effet celle-ci précise « qu'aucun homme » (« *no man can* ») ne peut porter un costume de Batman et non « qu'aucune personne » (« *nobody can* ») ne le peut. Comme Batman, Batwoman possède une *batcave* et de nombreux gadgets qui lui permettent de lutter contre les criminels, mais ceux-ci sont genrés : filet à cheveux, miroir, poudrier et sac à main. Dès sa première aventure, elle doit être protégée par Batman, et celui-ci découvre ensuite son identité secrète. À la fin du récit, Batwoman renonce à combattre les criminels, mais la dernière réplique de Robin (« Je me demande si nous lutterons un jour contre le crime avec elle - - en tant que le Trio Dynamique ? »)²²⁶ indique au lectorat que Batwoman réapparaîtra.

Batwoman succède à Catwoman comme femme costumée de l'univers de Batman. Ces deux personnages présentent les deux techniques de création de superhéroïnes qui ont eu cours durant des années : la méchante repentie et le superhéros féminisé. Car Batwoman n'est que la mise au féminin de Batman, jusque dans sa vie personnelle qui est une transposition de celle de Bruce Wayne. Dès le début du *Golden Age*, des superhéroïnes ont été créées selon ce modèle. La première est Bulletgirl, la compagne

219 *Batman #92* (CD juin 1955).

220 *DCs #267* (CD mai 1959).

221 *Batman #139* (CD avril 1961).

222 *DCs #233* (CD juillet 1959). L'année 1959 voit apparaître un autre personnage féminin qui connaîtra une longue carrière éditoriale : Supergirl la cousine de Superman. *Action Comics #252* (CD mai 1959).

223 La création de Batwoman est parfois attribuée à Bob Kane, mais celui-ci a, durant toute sa carrière, utilisé des ghostwriters qui produisaient les planches qu'il signait. Sheldon Moldoff fut l'un d'eux, après avoir travaillé brièvement pour Bob Kane en 1939-1949, il revient travailler pour lui en 1953.

224 Les Daniels et Chip Kidd, *op. cit.*, p. 91.

225 Nom des habitant·e·s de Gotham dans certains comic books.

226 « *I wonder if we'll ever fight crime with her - - as the Dynamic Trio ?* »



Illustration 13 : Shiera Sanders est une demoiselle à sauver pour Hawkman, même après avoir adopté le costume de Hawkgirl et être devenue l'alliée, ou plutôt la *sidekick*, du super-héros. Celui-ci la prénomme d'ailleurs « kid », ce qui la renvoie à un statut d'enfant (*All-Star Comics* #5). © DC Comics, 1941.



Illustration 14 : Shiera Sanders a encore besoin d'être sauvée dans le numéro #8 de *All-Star Comics*. Elle apparaît en position de soumission par rapport à Hawkman puisqu'elle est toujours présentée en dessous de lui dans les cases. Il la domine donc. Alors que celui-ci prend son envol, elle reste au sol (*All-Star Comics* #8, CD décembre 1941). © DC Comics, 1941.

et *sidekick* de Bulletman²²⁷. Susan Kent est apparue à la fin de l'année 1940²²⁸ en tant que petite amie de de Jim Barr — *alias* Bulletman — avant de prêter main-forte à son superhéros de petit ami à partir de *Master Comics* #13²²⁹ sous l'apparence de Bulletgirl. Betty Ross, la compagne de Captain America, apparue en 1940 dans les comic books, deviendra sa partenaire costumée durant cinq numéros²³⁰ en 1948 et 1949 sous le nom de Golden Girl. D'autres peuvent être citées : Hawkgirl (Shiera Sanders) qui apparaît dans *Flash Comics* #1 avant de devenir Hawkgirl dans *All-Star Comics* #5²³¹, Martha Robert qui après 12 années d'apparitions entre les titres *Feature Comics* et *Doll Man* devient Doll Girl en 1951²³² et Kitten (Katie Conn) la *sidekick* de Cat Man qui devient sa compagne en grandissant²³³.

Ces superhéroïnes sont uniquement des féminisations de personnages masculins. Leur vie est juste une copie de celle du superhéros original et elles agissent par admiration pour lui, rendant difficile leur individualisation. Ces superhéroïnes sont, la plupart du temps, des *sidekick* comme les définit Trina Robbins²³⁴. Elles prêtent main-forte au héros, mais peuvent être mises en danger pour faire avancer l'intrigue. Elles sont aussi l'intérêt amoureux du héros et cette relation, en plus de leur statut de femme, les place en position de « demoiselles en détresse » qui doivent être protégées par le héros (cf. Illustration 13, page 64, Illustration 14, page 64, Illustration 16, page 66, Illustration 18, page 68 & Illustration 19, page 68). Certaines couvertures comme celles des numéros #37 à #39 de *Doll Man*²³⁵ et de *Captain America* #71²³⁶ mettent même en scène la convention de la « demoiselle en détresse » alors que la situation ne se retrouve pas à l'intérieur du fascicule. De la sorte les superhéroïnes créées par le principe de féminisation d'un personnage masculin n'échappent que rarement à leur statut de décalque du héros original. Elles sont des copies, mais leurs féminisations dégradent leurs capacités par rapport aux superhéros qui sont leurs modèles.

Les *sidekick* sont des apprenti·e·s superhéro·ïne·s qui sont généralement des enfants. Parce qu'ils et elles sont jeunes et inexpérimenté·e·s, ils et elles sont souvent enlevé·e·s par leurs ennemi·e·s. Robin en a fait les frais tout comme Bucky Barnes²³⁷, le *sidekick* de Captain America (cf. Illustration 17, page 66). Les petites amies des superhéros, quand elles deviennent leur *sidekick*, connaissent le même sort que ces personnages juvéniles. Elles sont placées dans les mêmes situations que des enfants qui doivent être protégés par un homme. Leur statut de petite amie du superhéros renforce cette

227 Mike Benton, *Superhero Comics of the Golden Age: The Illustrated History*, Illustrated Édition Édition, Dallas, Tex, Taylor Publishing Company, 1992, 202 p., p. 82.

228 *Nickel Comics* #1 (CD mai 1940), Fawcett Publications.

229 *Master Comics* #13 (CD avril 1941), Fawcett Publications.

230 *Captain America Comics* #66 (CD avril 1948), *Captain America Comics* #68 (CD septembre 1948), *Captain America Comics* #70 (CD janvier 1949), *Captain America Comics* #72 (CD mai 1949) et *Captain America Comics* #73 (CD juillet 1949), Timely.

231 *Flash Comics* #1 (CD janvier 1940). *All-Star Comics* #5 (CD juin 1941).

232 *Feature Comics* #27 (CD décembre 1939), Quality Comics. *Doll Man* #37 (CD décembre 1951), Quality Comics.

233 Première apparition dans *Catman Comics* #5 (décembre 1941), Holyoke.

234 Trina Robbins, *op. cit.*, 1996, p. 51-68.

235 *Doll Man* #37, *Doll Man* #38 (CD février 1952), *Doll Man* #39 (CD avril 1952), Quality Comics.

236 *Captain America Comics* #71 (CD mars 1949), Timely.

237 Première apparition *Captain America Comics* #1 (CD mars 1941), Timely.



Illustration 15 : Vicki Vale et Robin souffrent tous les deux de la relation que Batman entretient avec une femme. Le parallèle entre la compagne et le sidekick, qui ressentent tous les deux de la jalousie et le sentiment d'être abandonné-e-s, ne semble pas avoir arrêté les scénaristes alors qu'il renforce l'interprétation de Fredric Wertham de la relation entre Batman et Robin comme d'une relation amoureuse (*Batman* #87, CD octobre 1954). © DC Comics, 1954.



Illustration 16 : Golden Girl la petite amie/ sidekick de Captain America. Elle est plus petite que lui et se tient derrière lui dans les moments d'actions. Elle a parfois besoin d'être secourue par le héros (*Captain America Comics* #68 et #73). © Timely, 1948.



Illustration 17 : Bucky Barnes en situation de danger et qui doit être sauvé sur les couvertures de *Captain America Comics* #2, #3 et #4. © Timely, 1941.

situation, car elles doivent de surcroît être protégées en tant qu'intérêt amoureux. La superhéroïne petite amie et *sidekick* est donc dans une double position de subalterne vis-à-vis de son superhéros de compagnon. Narrativement, ce personnage permet de justifier facilement les actions du héros. Celui-ci veut la protéger parce qu'il l'aime (motivation sentimentale²³⁸), mais aussi parce qu'il est de son devoir de protéger sa partenaire qui est devenue une superhéroïne sur son exemple (motivation par la responsabilité). La superhéroïne du *Golden Age* qui n'est qu'un « superhéros féminisé » ne possède pas de réelle autonomie et n'est parfois qu'un faire-valoir du superhéros.

Le personnage de Batwoman possède une différence importante par rapport à ces autres superhéroïnes : son nom. En effet elle est nommée Bat « woman » et non Bat « girl ». Cette appellation la renvoie à un âge adulte et à quelqu'un capable de se débrouiller par elle-même²³⁹. Une Bat-Girl sera créée par la suite, mais celle-ci sera une adolescente tandis que Golden Girl, Bulletgirl, Hawkgirl et Dollgirl sont des femmes adultes. Leurs appellations de « girls » les maintiennent dans une position hiérarchique vis-à-vis du héros qui lui est un homme et non un garçon. Ces femmes adultes sont de nouveau renvoyées à un statut de mineures.

1.4.2. Batman et Batwoman, une relation amoureuse jamais développée

Batwoman sera quand même placée dans une relation amoureuse avec Batman, peut-être pour faire taire les rumeurs d'homosexualité entourant le personnage comme l'affirme Andy Medhurst²⁴⁰. Dès la première apparition de Batwoman, les bases de cette romance sont posées. La double identité des protagonistes sera utilisée comme ressort scénaristique et produira beaucoup de malentendus entre Batman et Batwoman. Lors de leur première rencontre en tant que Bruce Wayne et Kathy Kane, il lui avoue son admiration pour Batwoman et elle lui avoue son admiration pour Batman (cf. Illustration 20, page 68). Cette situation qui fait intervenir un double cliché de « Love My Alter Ego » est plutôt rare, mais à la fin de ce numéro, Batman découvre l'identité secrète de Batwoman, alors que celle-ci demeure dans l'ignorance de celle de Batman. Le personnage masculin possède la connaissance, pas le personnage féminin. Kathy Kane, qui flirte avec Bruce Wayne, commence dès lors à lui reprocher de ne pas être comme Batman²⁴¹. Dans deux numéros, Batwoman est persuadée d'avoir découvert la double identité de Batman, mais elle se trompe, le confondant avec un de ses ennemis²⁴². Les tentatives de Batwoman pour découvrir la double identité de Bruce Wayne alimentent plusieurs scénarios,

238 La motivation sentimentale est doublée d'une motivation par la responsabilité, car l'homme se doit de protéger la femme — ou plus généralement les autres membres, femmes et enfants, de la famille — dans une société patriarcale. Christine Delphy développe le terme de « société patriarcale » qui est une société dans laquelle « ...l'autorité du mari et du père de famille étant dupliquée au niveau de l'état et à tous les niveaux de la société. ». Christine Delphy, Pascale Molinier, Isabelle Clair, *op. cit.*

239 Dans *Batman* #116, Batman l'appelle « girl ». « Ne sais-tu pas que combattre le crime est trop dangereux pour une fille ? » (« *Don't you know crime-fighting is too dangerous for a girl ?* »). *Batman* #116 (CD juin 1958).

240 Andy Medhurst, « Batman, deviance and camp », in Charles Hatfield, Jeet Heer, Kent Worcester, (éds.). *The superhero reader*, éds. Charles Hatfield, Jeet Heer et Kent Worcester, Jackson, University Press of Mississippi, 2013. 1 vol., p. 237-251.

241 *Batman* #105 (CD février 1957), *DCs* #286 (CD décembre 1960).

242 *Batman* #105, *Batman* #126 (CD septembre 1959).

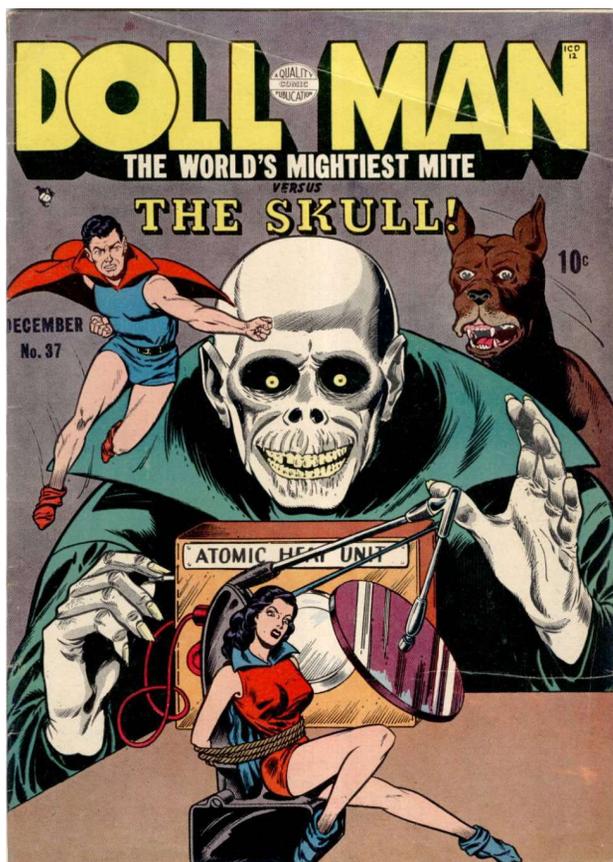


Illustration 18 : La couverture du numéro #37 de *DollMan*. Il s'agit de la première apparition de Doll Girl qui est présentée en posture de « demoiselle en détresse » sur la couverture. © Quality Comics, 1951.



Illustration 19 : La couverture de *Captain America Comics* #71 sur laquelle Golden Girl apparaît en danger. Cette scène n'a pas lieu à l'intérieur du fascicule. © Timely, 1948.



Illustration 20 : Lors de leur premier rendez-vous, Bruce et Kathy s'avouent leur admiration mutuelle pour Batwoman et Batman. La scène joue sur le double cliché de « Love My Alter Ego » en mettant en scène les pensées de Bruce et Kathy qui souhaitent chacun-e-s se révéler à l'autre, mais sans le pouvoir. Cas rare, il y a une symétrie entre Bruce et Kathy dans cette scène, car chacun-e-s en sait aussi peu que l'autre (*DCs* #233). © DC Comics, 1956..

dans lesquels Batman parvient toujours à la duper. Jamais elle ne découvrira qu'il est vraiment Bruce Wayne. (cf. Illustration 21, page 70)

Vicki Vale étant toujours un personnage de l'univers de Batman, elle sera amenée à croiser Kathy Kane. Et les deux femmes se battront pour séduire Batman²⁴³ (cf. Illustration 23, page 72). La relation amoureuse entre Batman et Batwoman amène des éléments de *soap opera*²⁴⁴ dans les aventures de Batman²⁴⁵. La rivalité amoureuse entre Kathy et Vicki ne fait que renforcer la « soapisation » de ces comic books. Dans le récit « The Hunt for Batman's Secret Identity »²⁴⁶, Vicki Vale veut que Batman s'intéresse à elle et qu'il la préfère à Batwoman. Dans ce but, elle essaye de le protéger d'un criminel, Mirror-Man, qui veut révéler son identité publique. Le numéro adopte une esthétique empruntée aux *romance comics*. Les pensées du personnage de Vicki sont données à lire et celles-ci concernent toutes Bruce Wayne ou Batman. Trois cases mettent en gros plan le visage de Vicki pendant qu'elle pense, et au second plan sont présents un miroir — car elle pense à son physique —, Batman et Batwoman — car elle pense à leur relation — et Bruce Wayne — car elle pense à lui —. Cette composition se retrouve dans les *romance comics* dans lesquels un personnage — presque toujours une femme — commente, à voix haute ou dans ses pensées, une action ayant lieu sur un autre plan (cf. Illustration 23, page 72). Ces emprunts aux *romance comics* renforcent la « soapisation » de ce numéro centré sur les relations de Batman avec les femmes. À cette époque, les récits qui mettent en scène les relations amoureuses de Batman sont centrés sur les personnages secondaires de son univers — d'abord les femmes, mais aussi Robin et Alfred — et non sur le superhéros. Le personnage de Batman admet d'ailleurs qu'il n'a pas le temps de vivre une relation amoureuse tant qu'il mène une carrière de superhéros²⁴⁷.

Malgré cette romance qui unit Batman à Batwoman, Will Brooker doute que le sous-texte homosexuel qui unissait Batman et Robin ait été effacé pour celles et ceux qui voulaient bien le voir²⁴⁸. La relation entre Batman et Robin demeure très exclusive et Robin se montre plusieurs fois jaloux de la relation entre Batman et Batwoman. Dans le numéro #122²⁴⁹ de *Batman*, Robin rêve même que Batman et Batwoman finissent par se marier (cf. Illustration 22, page 70). Après cet heureux événement, Batwoman refuse néanmoins de cesser d'être une superhéroïne comme Batman le souhaite. Son identité de Kathy Kane est finalement révélée et comme elle

243 *Batman* #119 (CD octobre 1958), *Batman* #157 (août 1953), *DCs* #286.

244 Né dans les années 1930, ce genre est historiquement destiné à un public féminin. L'appellation *soap opera* est héritée des premières émissions radio de *soap opera* dont les sponsors étaient de grandes marques, dont des marques de savon. Ce genre s'inscrit dans la durée. Il met en scène de nombreux personnages et les relations interpersonnelles qui les unissent. Les péripéties sont avant tout d'ordre relationnel : romance, jalousie, mariage, infidélité, divorce, parentalité, etc. Danielle Blumenthal, *Women and soap opera : a Cultural Feminist Perspective*, Westport, Connecticut, Praeger, 1997, 136 p.

245 Les Daniels et Chip Kidd, *op. cit.*, p. 92.

246 « The Hunt for Batman's Secret Identity », *Batman* #157.

247 *Batman* #144 (CD décembre 1961).

248 Will Brooker, *op. cit.*, p. 156.

249 *Batman* #122 (CD mars 1959).



Illustration 21 : Kathy reproche à Bruce de ne pas être comme Batman et est obsédée par la découverte de l'identité du superhéros. Le cliché « Love My Alter Ego » est une source de blagues pour le lectorat complice de la crédulité de Kathy Kane. Bruce lance même un regard complice au lectorat (*Batman* #105, *DCs* #286 et *World's Finest Comics* #139). © DC Comics, 1956, 1960, 1963.

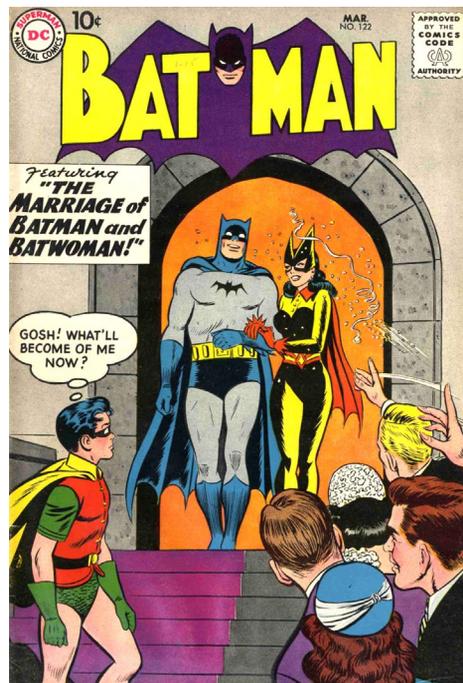


Illustration 22 : Le mariage de Batman et Batwoman n'aura jamais lieu dans la continuité officielle de l'éditeur DC Comics, mais il sera le sujet de plusieurs récits. Sur cette couverture du numéro #122 de *Batman* Robin fait de nouveau preuve d'inquiétude sur son avenir avec le superhéros si celui-ci se marie. © DC Comics, 1959.

est la femme de Bruce Wayne, celle de son mari est aussi compromise. Kathy Kane est la femme qui met en danger la double vie de Batman, mais aussi sa relation avec Robin

1.4.2.1. Une Histoire d'amour sous la forme d'*Imaginary Stories*

La relation entre Batman et Batwoman ne dépasse jamais le stade de la séduction. Dans *Batman* #153²⁵⁰, Batman avoue ses sentiments à Batwoman, mais se rétracte par la suite (cf. Illustration 24, page 72). Dans des récits qui doivent continuer chaque semaine, la confirmation d'une histoire d'amour est compliquée. Il faudrait ensuite la développer et poser des questions sur l'avenir des personnages : vont-ils se marier ? Avoir des enfants ? La continuité, dans un récit à parution périodique, induit le vieillissement des protagonistes. Or cette situation est impossible, car les personnages doivent demeurer jeunes, ils et elles ne peuvent pas se « consumer » et pour cela doivent vivre dans un éternel présent²⁵¹. Pour éviter les implications de l'engagement de Batman et Batwoman dans une relation amoureuse, les scénaristes préfèrent maintenir les personnages dans un stade de flirt permanent. Les personnages sont toujours intéressés l'un par l'autre, mais ne s'engagent jamais. Néanmoins certaines histoires proposent d'explorer ce que pourrait être leur relation. Il s'agit d'histoires hors continuité. Dans le numéro #131 de *Batman*, le récit qui clôt le fascicule se nomme « The Second Batman and Robin Team »²⁵² et est narré par Alfred le majordome. Celui-ci raconte comment, après s'être retiré de sa carrière super-héroïque, Bruce Wayne a confié le costume de Batman à Dick Grayson devenu adulte. Il a aussi entraîné le fils qu'il a eu avec Kathy Kane pour être le second Robin. À la fin du récit, les lecteurs et lectrices découvrent que cette histoire est juste une invention d'Alfred Pennyworth qui trouve plaisant d'écrire des *imaginary stories* comme il les appelle lui-même (cf. Illustration 25, page 74). D'autres récits narrés par Alfred Pennyworth paraîtront dans les numéros #135, #145, #154, #159 et #163 de *Batman*, mettant de nouveau en scène la seconde équipe de Batman et Robin, et dans le numéro #151²⁵³ dans lequel Batman et Robin doivent se trouver de nouvelles identités civiles. Dans ce dernier récit, la relation entre Batman et Batwoman est aussi confirmée au grand dam de Robin (cf. Illustration 26, page 74). Ce procédé des *imaginary stories*, qui débute à cette époque²⁵⁴, a été utilisé jusqu'à aujourd'hui aussi bien par Marvel (les récits dits « what if ») que par DC Comics (les récits nommés « Elseworlds »)²⁵⁵. Mais c'est autour de relations interpersonnelles, particulièrement amoureuses, qu'il est mis en place dans les séries centrées sur Batman. Le superhéros peut combattre des extraterrestres et voyager dans le temps, mais il lui est impossible de vivre une relation amoureuse stable.

250 *Batman* #153 (CD février 1963).

251 Umberto Eco, « Le mythe de Superman », *Communications*, vol. 24 /1, 1976, p. 24–40.

252 « The Second Batman and Robin Team », *Batman* #131 (CD avril 1960).

253 *Batman* #135 (CD octobre 1960), #145 (CD février 1962), #151 (CD novembre 1962), #154 (CD mars 1963), #159 (CD novembre 1963), #163 (CD mai 1964).

254 On retrouve une occurrence de ce procédé chez l'éditeur DC Comics en 1942, mais c'est à la fin des années 1950 et au début des années 1960 qu'il est vraiment mis en place. *Superman* #19 (CD décembre 1942).

255 Jean-Marc Lainé, *op. cit.*, p. 153-169.

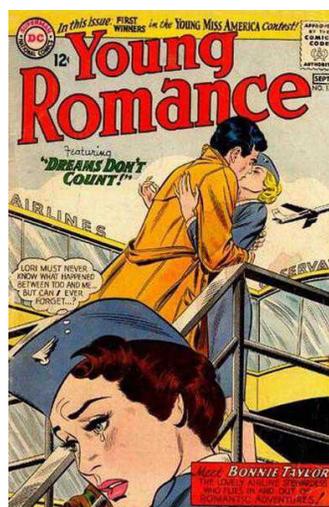


Illustration 23 : Vicki Vale et Kathy Kane s'affrontent pour le cœur de Batman dans *Batman* #157. En mettant en scène les interactions sentimentales et les relations interpersonnelles, les récits se rapprochent des soap operas. La deuxième image renvoie au genre du Romance Comics qui met souvent en scène des personnages féminins perdus dans leurs réflexions et cadrés en gros plan ou plan moyen, permettant ainsi de bien voir l'expression de leur visage. La scène à laquelle elles pensent apparaît ailleurs dans l'image, parfois sur un autre plan comme dans le cas de *Young Romance* #131 (CD septembre 1964). © DC Comics, 1963, 1964.

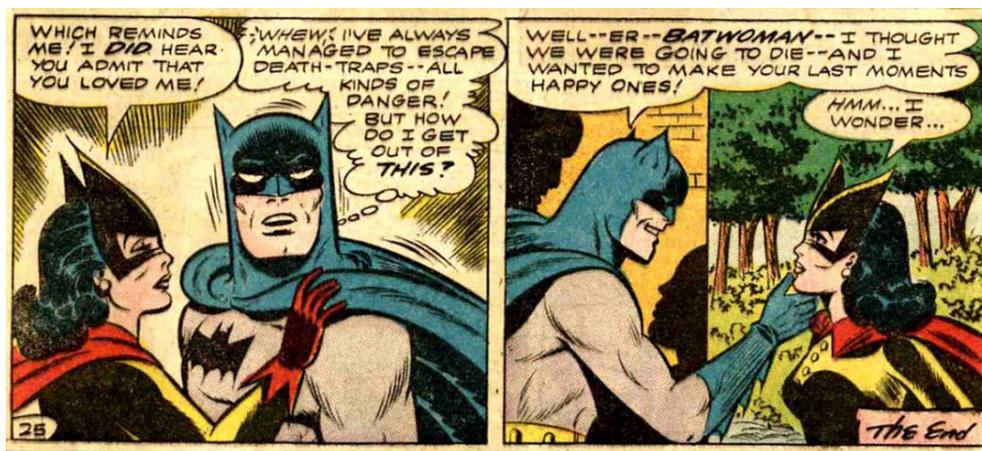


Illustration 24 : Après avoir avoué ses sentiments à Batwoman, Batman se rétracte comparant les sentiments hétérosexuels à un piège mortel. Il lui répond finalement de façon paternaliste, autant dans ses mots que dans son attitude (*Batman* #153). © DC Comics, 1962.

1.4.2.2. Batwoman, une superhéroïne dans les années 1950-1960

Batwoman a été créée pour être l'intérêt amoureux de Batman. Comme les « héros féminisés » du *Golden Age*, elle se retrouve coincée entre deux types de rôles, celui de la superhéroïne, qui veut combattre le crime, et celui de la petite amie, qui veut que le héros l'aime. Ses actions en tant que superhéroïne sont, à ses débuts, entravées par l'aspect paternaliste de Batman, qui ne souhaite pas qu'elle combatte à ses côtés (cf. Illustration 27, page 76). De plus, comme tant d'autres superhéroïnes/*sidekick*, si elle sauve parfois Batman et Robin, elle doit souvent être sauvée par eux. Néanmoins, Mike Madrid note que Batwoman est l'une des seules superhéroïnes de la fin des années 1950 et du début des années 1960, et qu'elle permet de proposer un autre modèle de superhéroïne que Wonder Woman²⁵⁶. Le genre super-héroïque connaît un nouveau souffle à cette époque, mais c'est encore autour de personnages masculins qu'il se construit. Le seul autre personnage féminin important est Lois Lane, qui vit à cette époque ses propres aventures dans le titre *Superman Girlfriend's, Lois Lane*²⁵⁷. Lois n'est pas une superhéroïne, et, comme l'indique le titre de sa série, les scénarios tourneront surtout autour de sa relation avec Superman et sur l'envie de Lois de devenir sa femme. Supergirl sera un personnage féminin important des années 1960, mais elle souffre d'être une féminisation de son cousin, Superman, et d'être plus jeune que lui.

Batwoman apparaîtra davantage que Catwoman, ou n'importe quel autre personnage féminin avant elle dans les aventures de Batman²⁵⁸. Son nombre d'apparitions demeure sans commune mesure avec celui de Batman ou de Robin (cf. Figure 2, page 48 & Figure 3, page 75)

La durée d'existence de Kathy Kane sera très courte. Après la parution du numéro #163 de *Batman*, le personnage de Batwoman n'apparaîtra plus dans les titres *Batman* et *Detective Comics* sauf dans deux réimpressions en 1968 et 1969²⁵⁹ et dans une case pour le numéro anniversaire des 30 ans de Batman en 1969²⁶⁰. Batwoman n'aura connu que dix années de publications puis son personnage deviendra secondaire avant d'être supprimé.

En 1963 et 1964, tandis que Kathy Kane vit ses deux dernières années de présence dans les titres *Batman* et *Detective Comics*, elle apparaît deux fois sous le costume de Catwoman. Le *villain*, Cat-Man, tombe amoureux de la superhéroïne et décide d'en faire sa partenaire²⁶¹. Il crée pour elle un costume de Catwoman, que Kathy revêtira dans les deux numéros (cf. Illustration 28, page 76), mais

256 Mike Madrid, *op. cit.*, p. 77.

257 *Superman Girlfriend's, Lois Lane* (1958-1974), 137 numéros.

258 Catwoman n'est pas apparue dans plus de trois comic books par an alors que Batwoman apparaîtra dans huit comic books en 1963. Ces chiffres ont été calculés en prenant en compte les séries dans lesquelles les personnages faisaient au moins cinq apparitions. Ils peuvent donc être très légèrement en dessous de nombre réel d'occurrences des personnages. (cf. Annexe 1, page 95)

259 *Batman* #198 (CD février 1968), #208 (CD février 1969). Le numéro #208 de *Batman* est consacré à la question suivante : « *Who is the most important woman in Batman's life ?* ».

260 *DCs* #387 (CD, mai 1969).

261 *DCs* #318 (CD août 1963).



Illustration 25 : Début et fin du récit «The Second Batman and Robin Team», une *Imaginary Story* qui met en scène l'équipe formée par Dick Grayson devenu adulte et le fils de Batman et Batwoman. Le récit est encadré par une mise en abîme d'Alfred écrivant une histoire. Ce procédé permet d'inscrire ces récits hors de la continuité officielle puisqu'ils ne sont qu'une divagation d'Alfred. (*Batman* #131). © DC Comics, 1960.

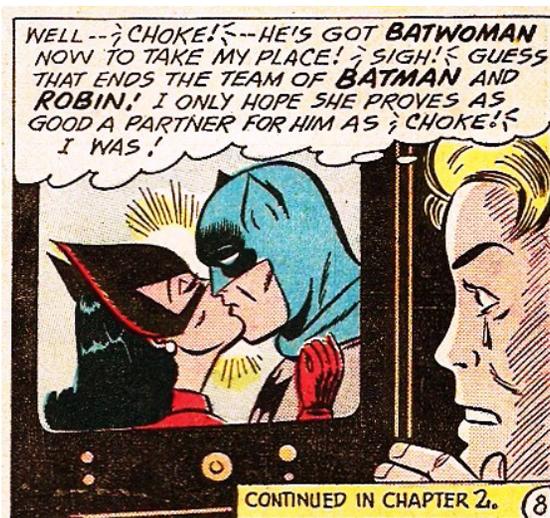
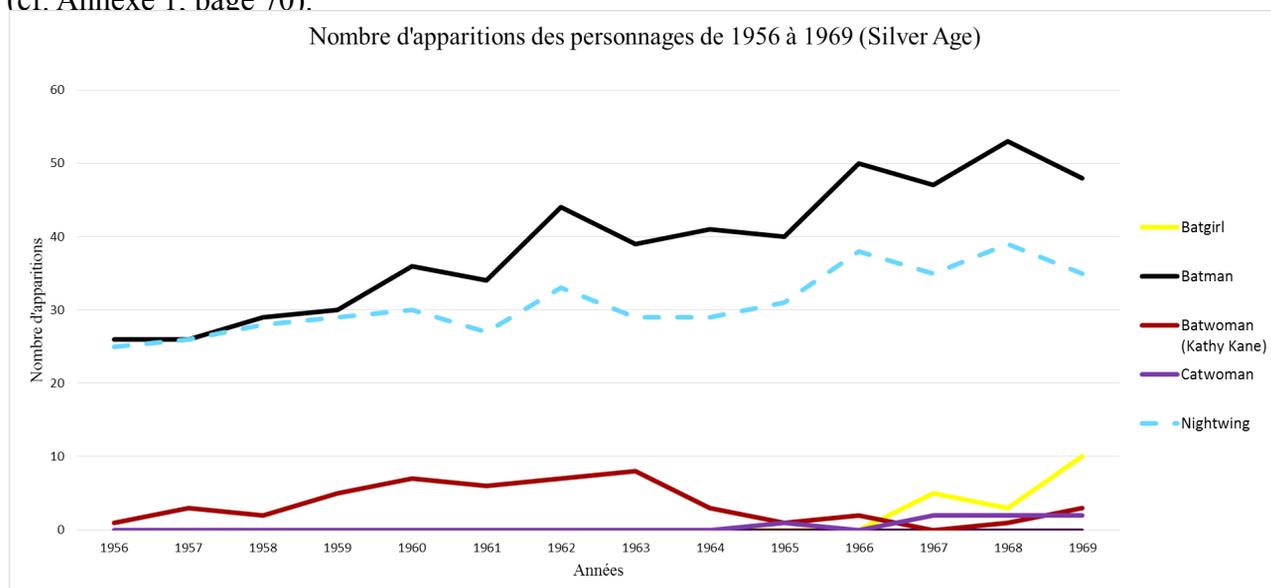


Illustration 26 : La relation entre Batman et Batwoman est de nouveau présentée comme un obstacle au partenariat entre Batman et Robin. La compagne adulte est une remplaçante du jeune sidekick dans le duo super-héroïque. (*Batman* #151). © DC Comics, 1962.

pour combattre le *villain*. Si Kathy Kane n'endosse par réellement le rôle de Catwoman, puisqu'elle demeure une superhéroïne qui lutte pour le bien, le nom de la *villainess* est réinvoqué. Dès la fin des années 1960, la Catwoman originale aura réintégré les récits de Batman, alors que Kathy Kane aura déserté ceux-ci. Catwoman et Batwoman ne sont pas amenées à se croiser dans les comic books. En général peu de femmes se croisent dans les comic books de Batman et quand c'est le cas, elles sont souvent mises en présence pour se disputer à propos d'un personnage masculin, le plus souvent Batman, comme c'est le cas pour Kathy Kane et Vicki Vale. Peu de comic books de l'univers de Batman passent le test Bechdel²⁶².

Figure 3 : Nombre d'apparitions des personnages de Batman, Batgirl, Batwoman, Catwoman et Robin (nommé ici Nightwing) durant le *Silver Age*. Pour l'explication de ces chiffres voir les annexes (cf. Annexe 1. page 70).



Les années 1960 sont celles du retour du genre super-héroïque dans les comic books. Cette reprise commence doucement dès le milieu des années 1950 sous l'impulsion de l'éditeur DC Comics qui essaye de relancer certains de ses anciens personnages. En 1955, une série mettant en scène John Jones, the Manhunter from Mars, commence dans les pages de *DCs*²⁶³ et durera jusqu'en 1964. En 1956, dans le quatrième numéro du titre *Showcase*²⁶⁴ apparaît une nouvelle version du personnage de Flash. Barry Allen est un scientifique qui aime lire les aventures du Flash du *Golden Age*, Jay Garrick. Comme le premier Flash, il acquiert une super vitesse et devient le deuxième Flash. Ce comic book introduit un nouveau superhéros, mais il crée surtout un concept : les superhéroïnes du *Golden*

262 Théorisé par l'autrice de comics Alison Bechdel et l'une de ses amies, Liz Wallace, dans la série de *comic strips* *Dykes to Watch Out For*, ce test, originalement utilisé pour le cinéma, permet de définir si une œuvre est centrée sur des figures masculines ou si elle offre une place aux femmes. Trois critères sont interrogés : (1) L'œuvre met-elle en scène au moins deux personnages féminins ? (il a ensuite été ajouté que ces personnages devaient être nommés), (2) Ces deux femmes parlent-elles entre elles ?, (3) Si oui, leur sujet de discussion est-il centré sur autre chose que sur un homme ? Ce test ne garantit pas qu'une œuvre soit dépourvue de sexisme, mais que des femmes y sont présentes et qu'elles ont des préoccupations autres que les hommes. Alison Bechdel, *Dykes to Watch Out For* (1983-2008 + quelques numéros jusqu'à aujourd'hui).

263 *DCs* #225 (CD novembre 1955).

264 *Showcase* #4 (CD octobre 1956).



Illustration 27 : Batman essaye de convaincre Batwoman de renoncer à son rôle de justicière dans *Batman* #116. Celle-ci refuse tout en reconnaissant qu'elle a besoin de l'aide de Batman pour accomplir sa mission. Batwoman fait ici preuve d'une certaine inconscience. © DC Comics, 1958.

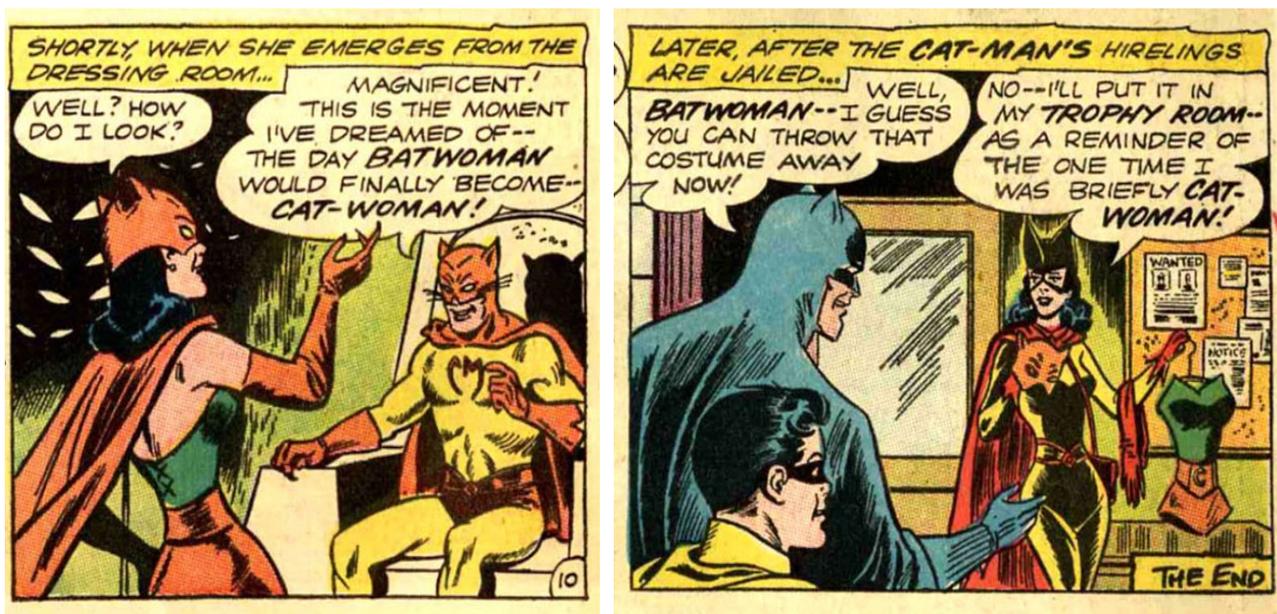


Illustration 28 : C'est sous un costume original que Batwoman adopte l'identité de Catwoman. Ce costume lui est donné par le villain Cat-Man qui est amoureux d'elle. Si Batwoman n'est jamais une villainess telle Catwoman, elle permet de rappeler l'existence de la femme-chat avant que celle-ci ne fasse son retour dans les comic books. À cette époque Catwoman n'est associée à aucun costume précis (DCs #318). © DC Comics, 1963.

Age ont existé pour les superhéros du *Silver Age*, même si les premiers ne sont que des fictions. Barry Allen sera présent dans trois autres numéros de *Showcase*²⁶⁵ avant d'obtenir son propre titre en 1959²⁶⁶. D'autres personnages du *Golden Age* verront leurs origines réécrites à la suite de Flash.

Au début des années 1960, les récits de superhéros existent depuis déjà plus de 20 ans. À la suite de la création de la *CMAA* et à la réorganisation de l'industrie des comic books, DC Comics est le principal éditeur à produire ce type de récits. Si Wonder Woman est l'un de leurs personnages les plus célèbres, le genre se construit presque intégralement autour de personnages masculins. Les femmes sont avant tout les intérêts amoureux des héros et lorsqu'elles accèdent au rôle de superhéroïnes, leur autonomie est menacée par leur attachement sentimental aux hommes, mais aussi par leurs capacités moindres au regard de celles de leurs coéquipiers masculins. Steve Trevor, l'intérêt amoureux de Wonder Woman, occupe parfois une position analogue et doit être sauvé par Wonder Woman proposant une inversion genrée du schéma. Néanmoins, contrairement aux femmes de l'univers de Batman, Steve Trevor n'est pas un personnage de second plan puisqu'il apparaît dans presque tous les numéros de la première série *Wonder Woman*. Il est aussi un militaire et occupe un rôle actif dans les aventures de la princesse Amazone. Pour finir, il est la raison pour laquelle Wonder Woman a rejoint les États-Unis dans un premier temps alors que les superhéros masculins combattent avant tout pour le bien.

Dans les années 1950, les personnages féminins de comic books se retrouvent pris entre deux feux. D'un côté, ils subissent depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale une vague de sexualisation qui les transforme en objet de regard pensé pour un public masculin et non en sujet du récit. De l'autre, derrière la critique de cette sexualisation, transparait un discours moralisateur qui souhaite que les personnages féminins incarnent une féminité positive, c'est-à-dire qu'elles soient chastes, soumises aux hommes — dont elles assurent l'hétérosexualité — et tournées vers la recherche de l'amour.

Batwoman et Catwoman sont des exemples de ces deux visions des femmes qui s'affrontent. Catwoman est une femme indépendante, une *Vamp* qui aime séduire les hommes. Elle est donc une méchante qui doit se repentir. Batwoman est un bon modèle de féminité. Elle est sentimentale, se construit une identité de superhéroïne à l'image d'un homme et son indépendance n'est jamais une menace pour Batman. Batwoman ne gagnera jamais en épaisseur et son personnage finira par être délaissé par les scénaristes des séries Batman qui lui préféreront Catwoman.

Mais avant que la femme-chat ne fasse son retour dans l'univers de Batman, une autre superhéroïne y fera son apparition. Il s'agit de Batgirl, peut-être la superhéroïne la plus représentative des années 1960 et 1970.

265 *Showcase* #8 (CD juin 1957), #13 (CD avril 1958), #14 (CD juin 1958).

266 *The Flash* (1959-1985), 243 numéros.

Chapitre 2. 1965-1984 : La création de Batgirl, le retour de Catwoman et la disparition de Batwoman

La relance des superhéroïnes entraîne la création de nombreux nouveaux titres et de nouveaux personnages. DC Comics n'est pas le principal éditeur de ce renouveau du genre puisque c'est l'éditeur Marvel — anciennement Timely puis Atlas — qui est le plus étroitement lié au genre super-héroïque dans les années 1960. Cependant, DC Comics continue à produire des récits de superhéroïnes et à augmenter le nombre de personnages féminins et masculins de son catalogue. La production de la série télévisée *Batman* offre une nouvelle visibilité au personnage, C'est durant cette période que Batgirl fait ses débuts. Dans les comic books, elle est la première tentative d'offrir à Batman une coéquipière qui ne soit pas un intérêt amoureux pour le superhéros au contraire de Catwoman et de Batwoman. Batgirl introduit dans les aventures de Batman une figure de femme blanche active, représentative des femmes qui s'intègrent dans le monde du travail à cette époque, mais qui n'est pas dépourvue de stéréotypes féminins.

Catwoman est de nouveau présente dans les comic books, mais ses apparitions sont sporadiques et marquées par des scénarios misogynes qui se retrouvent dans plusieurs récits super-héroïques de cette époque. Batgirl et Catwoman sont les deux personnages féminins les plus importants de l'univers de Batman durant la période allant de 1965 à 1984 et leurs aventures font directement référence aux événements sociaux de l'époque.

Durant cette période, l'éditeur DC Comics connaît des modifications structurelles, mais aussi de ses publications. De nombreux comic books sont créés et les récits qu'ils proposent s'allongent. Ces changements offrent de nouveaux espaces de parutions pour les personnages secondaires de l'univers de Batman et un développement des relations interpersonnelles entretenues par les personnages. Si ces changements profitent à un personnage comme Batgirl qui devient ainsi protagoniste de courts récits, ils coincent Catwoman dans le rôle de petite-amie de Batman et de Bruce Wayne. La fin des années 1970 et le début des années 1980 voient le nombre de publications de l'éditeur DC Comics diminuer à nouveau, les personnages de Batgirl et Catwoman sont de moins en moins présents dans les comic books et les récits qui les mettent en scène démontrent une certaine misogynie caractéristique du début de l'ère Reagan.

2.1. Le Batman New Look et la création de Batgirl

La disparition de Batwoman coïncide avec des changements éditoriaux autour des titres Batman. En 1964, Julius « Julie » Schwartz devient éditeur sur les deux titres mettant en scène le superhéros²⁶⁷ et

267 En 1944, Julius « Julie » Schwartz avait été engagé comme scénariste par All-American Publications. All-American Publications avait été fondé en 1938 par Maxwell C. Gaines, en association avec H. Donenfeld et/ou J. Liebowitz. En 1945, Gaines revendit ses parts à ses associés et All-American fusionna finalement avec Detective Comics pour devenir National Publications en 1946.

ses alliés. Son rôle était de renouveler ces séries. Une baisse des ventes est l'argument avancé pour justifier ces modifications des titres *Batman*²⁶⁸. Cependant selon les chiffres du site *Comichron*²⁶⁹, les comic books mettant en scène le superhéros se vendaient relativement bien à cette époque et les modifications éditoriales n'ont pas fait décoller les ventes de ces séries. L'augmentation soudaine des ventes du titre *Batman* en 1966 est due au succès de la série télévisée bien plus que le résultat de changements éditoriaux comme l'illustrent les chiffres du Tableau 4 (Tableau 4, page 81).

À cette époque le personnage de Batman existe depuis 25 ans et son style esthétique est toujours celui de ses débuts. La nomination de Julius Schwartz permet effectivement d'apporter un renouvellement stylistique aux séries mettant en scène Batman²⁷⁰.

2.1.1. Le Batman « New Look »

Julius Schwartz et le dessinateur Carmine Infantino, qui avaient déjà collaboré à la relance du personnage de Flash en 1956²⁷¹, créèrent ce qui fut nommé le Batman « New Look »²⁷². Le « New Look » est un revirement plus réaliste des titres mettant en scène Batman aussi bien dans leur esthétique — qui s'éloigne de l'apparence originale du personnage, voulue par Bob Kane, et qui avait perduré jusqu'en 1964²⁷³ — que dans les scénarios — les voyages dans le temps et les métamorphoses récurrentes que connaissait Batman depuis le *CCA* n'auront plus cours²⁷⁴. Preuve de ce changement de cap, la signature de Bob Kane, qui apparaît sur les pages d'ouverture de presque tous les comic books *Batman* et *DCs*²⁷⁵, disparaît progressivement de certains récits, dont ceux dessinés par Carmine Infantino²⁷⁶. Le sigle de Batman est aussi modifié. Un ovale jaune est ajouté derrière le symbole de chauve-souris qui recouvre la poitrine du superhéros²⁷⁷. Le découpage des planches change aussi. Les cases se rigidifient et s'allongent en hauteur ou en largeur. La quantité de texte augmente, surtout dans les récitatifs. Ces différentes modifications concourent à donner une apparence plus sérieuse et moins enfantine aux séries. Ces changements seront bien plus visibles dans le titre *DCs* que dans le

268 Carmine Infantino et Gary Groth, *op. cit.*, p. 73. Les Daniels et Chip Kidd, *op. cit.*, p. 95.

269 « Comichron: Yearly Comic Book Sales », [En ligne : <http://www.comichron.com/yearlycomicssales.html>]. Consulté le 7 septembre 2018.

270 J. L. Bell avance l'hypothèse que ces modifications des titres *DCs* et *Batman* avaient pour but de les éloigner du style original de Bob Kane et d'ainsi renégocier le contrat de ce dernier qui coûtait très cher à DC Comics. En effet Bob Kane quitte DC Comics entre 1967 et 1968. Mais le dessinateur Carmine Infantino revendique la responsabilité du départ de Bob Kane. À la suite de sa nomination comme *Editorial Editor* de DC Comics en 1967 il aurait poussé Bob Kane vers la sortie. En 1968 paraissent les dernières histoires publiées dans *Batman* et signées Bob Kane. Elles sont en fait dessinées par Chic Stone. « The Man Who Radiated Fear », *Batman* #200 (CD mars 1968). « Batman's Gargantuan Guardians! », *Batman* #201 (CD mai 1968). « Gateway to Death! », *Batman* #202 (CD juin 1968). J. L. Bell, « What Really Rescued the Caped Crusader », 2009. J. L. Bell, « Bob Kane's First and Second Batman Contracts », 2009. Carmine Infantino et Gary Groth, *op. cit.*

271 *Showcase* #4.

272 L'appellation « New Look » apparaît sur la couverture du *Detective Comics* #327.

273 Les Daniels et Chip Kidd, *op. cit.*, p. 99.

274 *Ibidem*, p. 97.

275 Cette signature était présente sur tous les récits mettant en scène le personnage de Batman même sur ceux auxquels Bob Kane avait délégué une partie du travail à des *ghostwriters*, ou n'avait pas participé du tout.

276 Will Brooker, *op. cit.*, p. 252.

277 Les Daniels et Chip Kidd, *op. cit.*, p. 99.

titre *Batman*, dont Julius Schwartz ne devient l'éditeur qu'à partir de 1966²⁷⁸. L'esthétique du « New Look » n'est pas une transformation radicale et immédiate des comic books mettant en scène Batman et l'esthétique pré-« New Look » perdure dans les comic books après 1964.

Julius Schwartz prend aussi comme décision de supprimer les allié·e·s de Batman créé·e·s depuis le *CCA*²⁷⁹. Batwoman et Bat-Girl disparaissent alors, en même temps que Bat-Hound et Bat-Mite. Dans *DC #328*, Alfred, le majordome de Bruce Wayne, est tué et remplacé par un personnage féminin : Harriet, la tante de Dick Grayson²⁸⁰. En 1969, c'est le personnage de Robin qui sera finalement écarté de Batman, puisque Dick Grayson quitte le manoir Wayne pour aller à l'université²⁸¹. À l'occasion du « New Look » est aussi instaurée une rubrique de courrier des lecteur·rice·s²⁸² nommée « Batman's Hot Line »²⁸³ qui accueillera, durant des décennies, les courriers des lecteurs et lectrices dont certain·e·s travailleront ensuite dans l'industrie des comic books.

Mais la volonté de Julius Schwartz de donner une tournure plus sombre aux aventures du superhéros, et de refaire de lui le personnage solitaire²⁸⁴ qu'il était à ses origines, est contrecarrée par la mise en chantier d'une série télévisée à partir de 1965²⁸⁵. Diffusée sur le network ABC de 1966 à 1968, cette série influe sur le contenu des comic books de la même époque. Alfred sera ramené à la vie et la deuxième Batgirl sera créée : Barbara Gordon.

2.1.2. Batgirl dans la série télévisée et les comic books

2.1.2.1. La série télévisée

Le producteur exécutif de la série télévisée est William Dozier²⁸⁶. Quand il propose à la chaîne ABC de produire une série télévisée à partir de *Batman*, celle-ci accepte sans véritable conviction. Les premières projections tests ne séduisent pas l'audience, mais la série a déjà été programmée. Pourtant, lors de sa diffusion à la télévision, à partir du 12 janvier 1966, elle connaît un véritable succès²⁸⁷.

Son esthétique est qualifiée de *camp* ou de kitsch par les spectateurs et spectatrices comme le rapportent Andy Medhurst et Will Brooker²⁸⁸. Le terme *camp*, même s'il désigne une esthétique qui

278 *Batman #180* (CD mai 1966).

279 Les Daniels et Chip Kidd, *op. cit.*, p. 97.

280 Les Daniels associe la création de tante Harriet à une nouvelle tentative de mettre fin aux soupçons d'homosexualité qui pèsent sur la relation entre Batman et Robin. *Ibidem*, p. 99.

281 *DC #393*, (CD Novembre 1969)

282 Le premier courrier des lecteur·rice·s de l'éditeur DC Comics avait été instauré en 1958 par Mort Weisinger dans les pages du titre *Superman*. Matthew Pustz, *Comic Book Culture : Fanboys and True Believers*, Jackson, University Press of Mississippi, 1999, 244 p., (« Studies in popular culture »), p. 44.

283 *DCs #327*.

284 Les origines solitaires de Batman sont une marotte exprimée autant par des *fans* que par certain·e·s créateur·rice·s. Tim Sale fait ainsi mention de Batman comme un personnage solitaire dans l'introduction publiée avant le récit *Batman, amère victoire*. En fait Batman n'a agi seul que durant la première année de ses publications avant que le personnage de Robin lui soit adjoint. Tim Sale, « Introduction », in *Batman Amère victoire*, Paris, Urban Comics, 2012.

285 *Batman* (1966-1968), 120 épisodes, ABC.

286 William Dozier est aussi un acteur et il sera le narrateur de la série télévisée *Batman*.

287 Joel Eisner, *The Official Batman Batbook*, Chicago, Contemporary Books, 1986, 171 p., p. 2-11.

288 Andy Medhurst, *op. cit.* Will Brooker, *op. cit.*

n'est pas partagée par tou·te·s les homosexuel·le·s, est lié à ce groupe social. Le mot *camp* apparaît dans l'argot homosexuel au XXe siècle. Dans son essai sur le *Camp*, Susan Sontag développe cette relation entre milieux homosexuels et esthétiques *camp* tout en rappelant que cette esthétique ne peut pas être considérée uniquement comme « une esthétique homosexuelle »²⁸⁹. L'esthétique du *camp* est volontairement factice, elle renvoie à la démesure et à la caricature²⁹⁰. Dans la série *Batman* elle prend plusieurs formes. Les onomatopées empruntées aux comic books apparaissent à l'écran, les costumes sont bariolés, les personnages sont placés dans des situations absurdes et les dialogues sont souvent humoristiques. Comme le note Will Brooker, la série était perçue comme une parodie par les adultes et comme une œuvre très sérieuse par les enfants. Et ce double niveau de lecture est sans doute l'une des clefs de son succès²⁹¹.

Tableau 4 : Chiffres de ventes des titres *DCs*, *Superman* et *Batman* selon le site *Comichron*. Le numéro présent entre parenthèses est le classement dans les ventes du titre. Les chiffres des années 1963 et 1964 ne sont pas disponibles (réalisé à partir des données du site *comichron*).

Titre Année	<i>DCs</i> (1937)	<i>Superman</i> (1939)	<i>Batman</i> (1940)
1960	314 000 (17 ^e)	810 000 (3 ^e)	502 000 (6 ^e)
1961	325 000 (14 ^e)	820 000 (2 ^e)	485 000 (7 ^e)
1962	265 000 (16 ^e)	740 000 (1 ^{er})	410 000 (10 ^e)
1965	304 414 (19 ^e)	823 829 (1 ^{er})	453 745 (9 ^e)
1966	404 339 (11 ^e)	719 976 (2 ^e)	898 470 (1 ^{er})

La série télévisée sera constituée de 120 épisodes répartis en trois saisons. Comme les comic books des années 1950, la série télé doit faire face aux accusations qui reprochent à la relation entre Batman et Robin d'être de nature homosexuelle²⁹². Ces allégations d'homosexualité sont renforcées par l'association entre l'esthétique *camp* et la culture homosexuelle. Pour les contrer, les créateurs de la série télévisée adoptent une stratégie similaire à celle employée dans les comic books post *CCA* : l'ajout de personnages féminins. La tante Harriet devient ainsi Mrs Harriet Cooper, la tante de Dick Grayson, qui apparaît régulièrement durant les deux premières saisons. Selon William Dozier, son souhait d'ajouter un personnage de superhéroïne au duo formé par Batman et Robin est à l'origine de la création de la nouvelle Batgirl dès la fin de l'année 1966²⁹³. Cependant Julius Schwartz revendique aussi la paternité du personnage²⁹⁴. Dans la série télévisée, Batgirl fait son entrée dans le premier épi-

289 Susan Sontag, « Notes on "Camp" », *Partisan Review*, 1964. ; Will Brooker, *op. cit.*, p. 299.

290 L'exposition « Camp : Notes on Fashion » qui prend fin en septembre 2019 retrace l'histoire de ce mouvement en prenant appui sur l'essai de Susan Sontag. Elle est axée sur le rapport entre le *camp* et la mode à travers le travail de plusieurs artistes - Bertrand Guyon, Marc Jacobs, Jeremy Scott, etc. « Camp: Notes on Fashion », [En ligne : <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2019/camp-notes-on-fashion>]. Consulté le 5 septembre 2019.

291 Will Brooker, *op. cit.*, p. 197.

292 Joel Eisner, *op. cit.*, p. 8.

293 *DCs* #359 (CD janvier 1967).

294 Julius Schwartz et Brian M. Thomsen, *Man of Two Worlds: My Life in Science Fiction and Comics*, 1^{er} Édition, New York, Harper Paperbacks, 2000, 197 p.

sode de la saison 3, interprétée par Yvonne Craig²⁹⁵. Yvonne Craig est une danseuse et cette formation a joué sur son embauche, car le personnage de Batgirl, contrairement à Batman et Robin, combat en utilisant des figures de ballet²⁹⁶. Le personnage n'apparaît que durant une saison. La série coûtant trop cher à produire, elle fut annulée faute de trouver un repreneur. Le network NBC se proposa tardivement pour produire une quatrième saison, mais les décors de la série avaient été détruits entre temps et leur coût de reconstruction était trop important²⁹⁷.

La série télévisée *Batman* a atteint un public bien plus large que les comic books en fascicules²⁹⁸. Son succès s'est répercuté sur les parutions du titre *Batman*, dont les ventes ont doublé parallèlement au lancement de la série télévisée, mais aussi sur toute l'industrie des comic books dont les ventes augmentèrent à la fin des années 1960²⁹⁹. La période de la diffusion de la série télévisée est souvent appelée la « batmania ». Depuis, la série télévisée a connu un revers de fortune et elle a souvent été décriée par les *fans* des comic books Batman durant les décennies qui ont suivi son arrêt³⁰⁰.

2.1.2.2. Batgirl dans les comic books

À la fin 1966, Batgirl fait son apparition dans le récit « The Million Dollar Debut of Batgirl ! » publié dans *DCs #359*³⁰¹. Elle est présente dès la couverture de ce fascicule, où elle apparaît comme poursuivie par Batman et Robin. Les phrases d'accroche « Rencontrez la nouvelle Batgirl ! », « Est-elle une héroïne ou une ennemie ? » et « Quelle est sa stupéfiante identité secrète ? »³⁰² entourent son personnage (cf. Illustration 29, page 84).

Barbara Gordon est créée dans ce même numéro où elle devient Batgirl. Le premier récitatif du récit la présente au lectorat de la manière suivante : « Dans la bibliothèque municipale de Gotham, après la fermeture, Barbara Gordon, bibliothécaire et fille du commissaire de police Gordon, est en train de coudre.... »³⁰³. Barbara est une bibliothécaire et la fille du commissaire Gordon, un personnage masculin qui lui préexiste dans les comic books³⁰⁴. Elle est présentée en train de pratiquer une activité féminine, la couture. Barbara réalise un costume de « batgirl », inspiré de celui de Batman, pour se rendre au bal masqué de la police.

295 « Enter Batgirl, Exit Penguin », *Batman*, S03E01, 1967, ABC.

296 Joel Eisner, *op. cit.*, p. 127. Carolyn Cocca, « “When You Go Out At Night, You Won’t Be Alone”: Batgirl(s) and Birds of Prey », in *Superwomen: Gender, Power, and Representation*, New York, Bloomsbury Academic USA, 2016, p. 57-86, p. 60.

297 Joel Eisner, *op. cit.*, p. 163.

298 Le site ClassicTVHits donne des chiffres estimés d'audience de la première saison. Les épisodes de *Batman* diffusés le jeudi attiraient 14 539 500 spectateurs et ceux du mercredi 13 300 950. Les saisons 2 et 3 de *Batman* n'apparaissent pas dans les classements des 30 séries les plus regardées de 1966-1967 et 1967-1968, signe d'une baisse d'audience entre la première saison et les deux saisons qui ont suivi. « TV Ratings: 1965-1966 », [En ligne : <https://www.classictvhits.com/tvratings/1965.htm>]. Consulté le 12 juillet 2019.

299 Jean-Paul Gabilliet, *op. cit.*, p. 191.

300 Will Brooker, *op. cit.*, p. 171-173.

301 « « The Million Dollar Debut of Batgirl ! », *DCs #359*, (CD janvier 1967)

302 « *Meet the new Batgirl!* », « *Is she heroine or villainess?* » et « *What is her startling secret identity?* »

303 « *In the Gotham City Library after closing hours, Barbara Gordon, librarians and daughter of police commissioner Gordon, is in stitches...* »

304 James Gordon a été créé en même temps que Batman. *DCs #27* (CD mai 1939)

Ce costume doit permettre à Barbara de s'affirmer alors qu'elle est normalement considérée comme « madame tout le monde » (« Le monde entier pense que je ne suis qu'une femme banale --une femme « intello » sans intérêt ! Je leur montrerai une fille beaucoup plus impressionnante ce soir ! »³⁰⁵). Le costume est ici associé à une prise de confiance en soi. Il permet de révéler une vérité sur la personne qui le porte. Barbara attend de son costume qu'il la dévoile comme autre chose qu'une femme intelligente, car cela ne semble pas être suffisant, ou attirant, à ses yeux.

Tandis qu'elle se rend au bal, Barbara est témoin de l'agression du milliardaire Bruce Wayne par le criminel Killer Moth. Vêtue de son costume de Batgirl, elle se porte à son secours. Bruce Wayne s'enfuit et réapparaît sous son identité de Batman. Il prend l'affaire en mains. Le lendemain, Barbara s'ennuie dans son rôle de bibliothécaire (« Je regrette presque d'avoir fait ce costume de Batgirl ! Maintenant ma vie semble vide et routinière ! J'espère que Batman protège Bruce Wayne... et j'aimerais être avec lui pour l'aider... »³⁰⁶). Elle se rend alors chez Bruce Wayne pour lui apporter un livre rare et elle trouve Killer Moth agressant le milliardaire une seconde fois. Elle revêt de nouveau son costume de Batgirl et combat le criminel. Batman et Robin interviennent et, après avoir mis le criminel et ses acolytes en fuite, lui expliquent qu'elle a gâché leur plan qui était de poursuivre Killer Moth jusqu'à son repère. Les deux superhéros font preuve de paternalisme envers Batgirl, lui expliquant qu'ils ne peuvent se faire du souci à propos d'une « fille ». (cf. Illustration 30, page 84). Après être venue à la rescousse de Batman et Robin, et avoir prouvé ses capacités de déduction, Batgirl est acceptée par Batman comme une aide potentielle. Le récit se finit sur une case présentant James et Barbara Gordon chez eux. Le commissaire fait savoir à sa fille qu'il aimerait qu'elle soit un peu plus comme Batgirl, et Barbara pense : « Si seulement papa savait »³⁰⁷. Le cliché de « Love My Alter Ego » est ici appliqué à la relation entre James Gordon et sa fille Barbara Gordon. Ce motif scénaristique, habituellement appliqué aux relations entre Bruce Wayne et ses petites amies, est transposé sur une relation père-fille.

La bulle finale (cf. Illustration 31, page 84) encourage le lectorat à écrire au magazine pour exprimer son envie de revoir ou non le personnage de Batgirl. Les réponses ont dû être plutôt positives³⁰⁸, car Batgirl réapparaît dès le numéro #363 de *DCs*. Un aperçu de ces réponses du lectorat est présent dans les rubriques de courriers des lecteur·trice·s : « Batman's Hot-line » et « Batman's Hot-line Extra » du numéro #363 de *DCs*. Treize lettres sont publiées entre ces deux rubriques et elles concernent toutes le personnage de Batgirl. Huit sont très positives sur ce nouveau personnage, quatre sont très négatives, la dernière présente le souhait que Batgirl ait son propre titre et ne soit pas présente dans

305 « *The whole world thinks I'm just a plain Jane--a colorless female "brain"! I'll show them a far more imposing girl tonight!* »

306 « *I almost wish I'd never made that **Batgirl** costume ! Now my life seems empty and humdrum! I hope **Batman** is guarding Bruce Wayne...and I wish I were here to help...* »

307 « *If dad only knew* »

308 Nous n'avons pas trouvé de données sur le succès de Batgirl à l'exception des lettres publiées dans le courrier des lecteur·trice·s mais celui-ci est, comme toujours, soumis à une modération éditoriale. La réapparition du personnage, quelques numéros plus tard, laisse penser que les critiques qu'elle reçut furent plutôt positives.

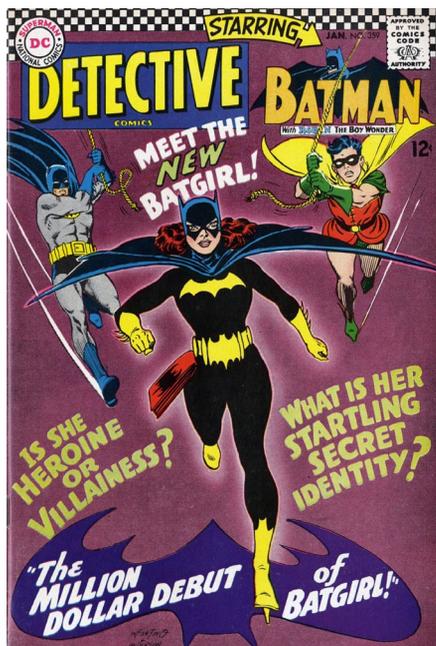


Illustration 29 : Première couverture mettant en scène Batgirl. Il s'agit du premier récit dans lequel le personnage apparaîtra. Sa venue est donc annoncée au lectorat et utilisée comme un argument de vente puisque la couverture invite le public à découvrir qui est ce nouveau personnage (DCs #359). © DC Comics, 1966.



Illustration 30 : Batman et Robin adoptent tous les deux une attitude paternaliste envers Batgirl. La posture qui consiste à expliquer quelque-chose à un personnage féminin en lui tenant le menton avait été adoptée précédemment par Batman quand il parlait à Batwoman. Ici c'est Robin qui explique quelque-chose à Batgirl en adoptant une attitude condescendante alors que celle-ci est bien plus âgée que lui comme le démontre sa taille (DCs #359). © DC Comics, 1966.



Illustration 32 : L'habillement de Barbara Gordon, qui marque sa transformation en Batgirl, nécessite une attention particulière qui n'est jamais nécessaire aux changements vestimentaires des garçons et hommes (DCs #359). © DC Comics, 1966.



Illustration 31 : Dernière case du numéro #359 de DCs. James Gordon reproche à sa fille de ne pas ressembler à Batgirl, reproduisant le cliché du « Love My Alter Ego ». La bulle en bas de l'image appelle le lectorat à exprimer son avis sur Batgirl. L'effet du texte est renforcé par le dessin de la main qui désigne la personne qui est en train de lire. © DC Comics, 1966.

Batman ou *DCs*. Deux lettres sont écrites par des femmes, Irene Vartoff et Loren Liberthal, dont l'éditeur oppose les avis à dessein, pour montrer la pluralité des voix féminines, qui ne sont en fait que deux. Irene Vartoff écrit la plus longue lettre publiée dans ce numéro et explique en trois points pourquoi elle apprécie la nouvelle Batgirl. Loren Liberthal écrit une lettre moins longue qui est un argumentaire contre Batgirl. En réponse à la seconde lettre, l'éditeur annonce que 90 % du pays a applaudi le début de Batgirl, mais aucune source n'est donnée à ces chiffres. Comme toujours, le courrier des lecteur·trice·s révèle des avis contradictoires sur les publications de DC Comics. Néanmoins le personnage de Batgirl a assez plu au lectorat pour continuer une carrière de superhéroïne dans les titres *Batman* et *DCs*.

Batgirl, lors de sa première apparition, ressemble à une nouvelle version du superhéros féminisé. Son nom et son costume sont des féminisations des attributs de Batman. Cependant, Batgirl diffère déjà de ce type de personnage par deux aspects : elle a ses propres origines, racontées dans le numéro #359 de *DCs* et elle n'est pas la petite amie d'un superhéros préexistant et surtout pas de Batman. De plus, dès son introduction, le personnage de Barbara Gordon possède déjà des caractéristiques qui la définissent aujourd'hui encore.

2.1.2.3. Une *Career Woman* intelligente, mais féminine

Mike Madrid présente Barbara Gordon comme une *career woman* qui doit faire cohabiter sa carrière avec sa vie de tous les jours³⁰⁹. Quand apparaît le personnage de Barbara Gordon, à la fin des années 1960, le nombre de femmes étatsuniennes présentes sur le marché du travail est en train d'augmenter. En 1963, l'*Equal Pay Act*, dont le but est de supprimer les disparités salariales entre les femmes et les hommes, a été promulgué. L'année suivante, le *Civil Rights Act* rend illégales les discriminations basées sur la nationalité, la race³¹⁰, la religion ou le sexe. Les années 1960 sont des années d'avancées légales pour les droits des femmes et surtout pour leur insertion dans le monde du travail. Néanmoins, dans les années 1960, le marché du travail étatsunien demeure divisé entre les professions dites féminines et masculines. Depuis le début du XX^e siècle, bibliothécaire est une profession féminine³¹¹. Barbara Gordon exerce donc une profession habituellement réservée à son sexe. Plusieurs activités de Barbara prennent place dans ce lieu puisqu'elle y travaille, y résout des enquêtes et

309 Mike Madrid, *op. cit.*, p. 123-127.

310 Nous utilisons le terme « race » pour définir les caractéristiques attribuées à une personne à travers la « racialisation » qui est « entendue comme l'attribution extensive de caractéristiques raciales à des individus, des groupes ou des relations sociales (Omi et Winant, 1986), qui consiste, in fine, à définir un ordre social ». La racialisation ne s'appuie sur aucune preuve génétique et continue à exister malgré la perte progressive, durant le XX^e siècle, de la croyance dans l'existence des « races ». La race doit donc être comprise comme une assignation sociale et non génétique. « La race est dorénavant considérée par les scientifiques anglo-saxons comme une construction sociale qui prend appui sur des attributs phénotypiques et détermine des rapports sociaux. » Marie Peretti-Ndiaye, « Race, racisme, racialisation : que nous disent les discours ? », *Revue européenne des sciences sociales*, vol. 54-1 / 1, mai 2016, p. 103-128.

311 Julia A Wells, « The Female Librarian in Film: Has the Image Changed in 60 Years? », *SLIS Student Research Journal*, vol. 3/2, 2013, p. 16, p. 2.

s'entraîne aux arts martiaux dans les sous-sols du bâtiment.

Lors de sa création, Barbara Gordon est présentée comme la détentrice d'un doctorat puisqu'elle est nommée Dr. Barbara Gordon. Les années 1960 voient l'augmentation du nombre de doctorats obtenus par des femmes aux États-Unis puisqu'elles représentent 10 % des docteur·e·s en 1960 et 20 % en 1970. Les femmes qui obtiennent ces diplômes sont avant tout des femmes blanches, comme l'est Barbara Gordon³¹². Barbara est par conséquent représentative d'une certaine émancipation des femmes blanches par les études et le travail qui a lieu dans les années 1960 aux États-Unis. Malgré son haut niveau d'étude, Barbara occupe seulement un poste de bibliothécaire. Elle est représentée en train de classer des livres ou de faire les prêts à l'accueil de la bibliothèque.

Ce haut niveau d'étude est censé indiquer rapidement au lectorat que Barbara Gordon est une femme intelligente. Elle-même se définit comme une « *colorless female "brain"* », une appellation péjorative, mais qui dénote d'une auto-reconnaissance de ses capacités intellectuelles. Le poste de bibliothécaire permet d'insister sur son statut de femme cultivée puisqu'elle est représentée entourée de livres. Ce travail n'est cependant pas représenté comme sexy, et Barbara n'est pas une jeune femme attirante. Dans le premier numéro où elle apparaît, Barbara est d'ailleurs dessinée selon une représentation caricaturale de la bibliothécaire « habillée de façon stricte : col montant, jupe qui arrive pudiquement en dessous du genou, chaussures confortables. Ses cheveux sont en chignon et elle porte des lunettes. »³¹³. Le monde des bibliothèques est aussi présenté comme sans intérêt (« *mundane* »)³¹⁴. Dans le courrier des lecteur·rice·s du numéro #363 de *DCs*, Irene Vartoff dénonce déjà le poncif de cette représentation :

[...] le monde des livres est un monde passionnant et varié : je ne peux pas croire au travail « routinier » de Bab dans le « monde prosaïque de la bibliothèque ». (Ayant moi-même travaillé dans plusieurs bibliothèques, je sais qu'elles ne sont pas plus, et généralement moins, « prosaïques » que d'autres métiers typiquement féminins.) Vous essayiez de toute évidence de lui donner le travail qui a toujours été assigné dans la fiction populaire aux femmes ordinaires, « intellos » et refoulées — c'est un horrible cliché vide de sens. Qu'elle reste bibliothécaire dans les histoires à venir, mais S'IL VOUS PLAÎT cessez d'essayer de faire de Barbara Gordon une Clark Kent en jupe !³¹⁵

Barbara est une femme éduquée qui travaille, mais qui possède aussi des activités considérées comme typiquement féminines. Elle veut plaire et c'est pour cela que, dans un premier temps, elle se coud

312 Lori Thurgood, Mary J. Golladay et Susan T. Hill, « U.S. doctorates in the 20th century: special report », Arlington, VA, Division of Science Resources Statistics, Directorate for Social, Behavioral, and Economic Sciences, National Science Foundation, 2006, p. 131.

313 « *dressed conservatively: high collar, modest below-the-knee skirt, comfortable shoes. Her hair is in a bun and she is wearing glasses* » Julia A Wells, *op. cit.*, p. 1.

314 *DCs* #359.

315 « [...] *the world of books is an exciting colorful one: I cannot agree with Bab's "humdrum" job in the "mundane world of the library" exists. (Having worked in several library myself, I know that they are no more, and usually less, "mundane" than other typically feminine occupations.) You were obviously trying to give her the job always assigned to plain, repressed female "brains" in popular fiction – it's a horrible empty cliché. Let her remain a librarian in future stories, but PLEASE leave off trying to make Barbara Gordon a Clark Kent in skirts!* » Irene Vartoff, « Batman's Hot Line », *DCs* #363.

un costume de Batgirl. Le passage de l'habit par Barbara Gordon est mis en scène de façon bien différente de celui de Bruce Wayne ou Robin. Quand Barbara s'habille pour la première fois en Batgirl, sa transformation vestimentaire est divisée en quatre images (cf. Illustration 32, page 84) qui découpent le corps de la jeune femme en morceaux. L'emphase est mise sur les transformations des habits de Barbara — sa jupe devient une cape, son béret un masque, son sac une ceinture —, mais aussi sur les actions qu'elle effectue sur son propre corps³¹⁶. Barbara Gordon éprouve un plaisir sensuel à revêtir son costume³¹⁷, plaisir qui n'est jamais ressenti par Batman ou Robin.

L'intérêt que Barbara Gordon démontre pour son apparence physique et son *look* est au centre du récit « Batgirl's Costume Art-Ups ! »³¹⁸. Dans cette histoire, Batgirl se retrouve confrontée à des criminels à vélo. Alors qu'elle est tombée à terre, un ennemi lui fonce dessus et la pédale du vélo heurte son visage et déplace son masque. Batgirl s'empresse de remettre son masque en place et le récitatif annonce que l'action de la superhéroïne est une action normale pour une femme « comme n'importe quelle fille le ferait » (« *as any girl will* »). Pendant qu'elle remet son masque, Batgirl est attaquée par derrière. Ce geste de replacer son masque n'est pas considéré comme uniquement pratique, mais comme de la vanité typiquement féminine (« Ce n'est pas ma vanité personnelle qui m'a fait ajuster mon masque....c'était une réaction féminine instinctive ! »³¹⁹). Plus tard dans le récit, voyant Batman et Robin se faire attaquer, elle ne peut se retenir de crier, provoquant la distraction du duo de superhéros. Ensuite elle se retrouve couverte de boue et ne peut s'empêcher de s'essuyer. Finalement, Batgirl permet à Batman et Robin de capturer des criminels qu'elle distrait en leur faisant voir son collant déchiré à travers lequel apparaît sa jambe. Batman admire la façon dont Batgirl a utilisé sa nature féminine comme un avantage pour le groupe (« Tu vois **Batgirl** ? Cette fois-là, tu as tourné un trait féminin à ton avantage... et au désavantage des criminels ! »³²⁰). Barbara n'ose pas lui avouer qu'elle a fait exprès de filer son collant pour pouvoir montrer ses jambes et distraire les criminels. Elle est néanmoins heureuse que sa nature féminine ait pu aussi être un atout.

Ce récit ne cesse de réaffirmer l'existence d'une essence féminine qui crée chez les femmes des réactions incontrôlées. Tous les actes de Barbara, qui pourraient pourtant avoir une justification pratique — remettre son masque pour ne pas être gênée par celui-ci, crier pour avertir un allié du danger, nettoyer la boue qui la dérange — sont présentés comme des actions-réflexes dues à la trop grande préoccupation des femmes vis-à-vis de leur apparence physique et à leur incapacité à se contrôler

316 « Ses mains touchent le bord roulé de son béret, ce qui lui fait tomber sur le visage et le cou...ses doigts tirent sur sa jupe...qui s'inverse et devient cape...elle touche ses bottes, remonte leurs rabats...et son sac se retourne pour former sa ceinture d'armements spécialement conçue. » (« *As her hands hit the rolled brim of her beret, bringing it down over her face and neck...her fingers pull at her skirt...which reverses and becomes a cape...she touches her boots, rolling up their flaps...and her bag reverses itself to form her specially designed weapons belt...* ») DCs #359. La scène de l'habillement est aussi reprise dans les numéros #363 de DCs et #197 de Batman. DCs #363. Batman #197.

317 Le mot « *pleasure* » est utilisé dans DCs #359, quand Barbara s'ennuie le lendemain de sa première apparition en tant que Batgirl. « Mais maintenant tout le plaisir en a disparu » (« *But now all the pleasure has gone out of it* »).

318 « Batgirl's Costume Art-Ups ! », DCs #371 (CD janvier 1968).

319 « *It wasn't personal vanity that made me adjust my headgear...it was an instinctive female reaction !* »

320 « *You see **Batgirl** ? That was one time where you turned a feminine trait to your advantage...and the disadvantage of the criminals!* »

lorsqu'elles ressentent des émotions fortes. Les femmes sont présentées dans ce récit comme essentiellement différentes des hommes. Barbara est dès lors une femme intelligente, mais demeure de nature féminine et donc non menaçante pour les hommes. Batgirl, malgré ses qualités, ne peut rivaliser avec les superhéros de son univers.

2.1.2.4. Une *Daddy's Girl*

Malgré l'évidente féminité de Barbara Gordon, celle-ci n'est pas placée dans une relation amoureuse avec le superhéros Batman. Cette autonomie vis-à-vis de Batman permet de différencier Batgirl des femmes en costume qui l'ont précédée dans cet univers. Elle est aussi due à la présence d'un autre homme dans la vie de Barbara : son père, le commissaire Gordon.

Dans la rubrique du courrier des lecteur·rice·s du numéro #363 de *DCs*, trois lettres sur treize mentionnent la relation de parentalité qui unit James et Barbara. Cette relation est déjà perçue comme un élément important de la définition du personnage de Batgirl. Cette relation est un *retcon*³²¹ du personnage de James Gordon qui n'avait pas de fille jusqu'en 1966. Comme le commissaire Gordon préexiste à sa fille, celle-ci est définie par rapport à son père que le lectorat connaît comme un policier droit et juste. Barbara hérite des valeurs morales de son père. Son engagement dans une carrière super-héroïque peut être compris comme un moyen de suivre l'exemple de son père.

Barbara Gordon peut être catégorisée comme une « fille de son père », une figure d'héroïne qui défend des intérêts qui sont en fait un héritage paternel. « Loin de sonner le glas du pouvoir patriarcal, les filles, en passant à l'action, en sont souvent le bras armé. »³²² Batgirl n'agit certes pas sur ordre de son père puisque sa carrière de superhéroïne est construite en cachette de celui-ci, mais ses actions reçoivent la caution morale du commissaire Gordon.

Le personnage de James Gordon est présent lors des premières aventures dans lesquelles apparaît Barbara³²³ puis disparaît progressivement. Il reste néanmoins toujours présent par son nom de famille que Barbara partage avec lui. L'absence de relation amoureuse entre Batgirl et Batman n'entraîne pas une autonomie totale du personnage vis-à-vis des hommes. Barbara possède déjà une figure masculine et patriarcale dans sa vie, son père.

Le personnage de Batgirl apparaît durant les prémices des mouvements féministes étatsuniens dits de la « deuxième vague ». Ses créateurs ont fait d'elle une femme célibataire, éduquée, active et qui

321 *Retcon* est l'abréviation de *Retroactive Continuity*. La continuité rétroactive a lieu quand le passé diégétique d'un univers est modifié par une nouvelle œuvre. Le terme appliqué au domaine du comic books l'a été pour la première fois par le scénariste Roy Thomas dans le numéro #18 de la série *All-Star Squadron*.

Barbara Gordon est un personnage résultant d'une continuité rétroactive, car lorsqu'elle apparaît pour la première fois dans *DCs* #359, elle est censée avoir toujours fait partie de la vie de James Gordon. Le commissaire Gordon avait déjà eu un fils en 1951 dans le récit « *The Private Life of Commissioner Gordon* ! » publié dans le numéro #53 de *World's Finest Comics* (CD août 1951).

All-Star Squadron #18 (CD février 1983).

322 Raphaëlle Moine, *op. cit.*, p. 97-100.

323 *DCs* #359, *DCs* #363, *DCs* #369 (CD novembre 1967), *DCs* #371 (CD janvier 1968).

possède donc une autonomie financière. Cependant la féminité du personnage est régulièrement réaffirmée pour assurer qu'elle n'est pas égale aux hommes et qu'elle ne peut rivaliser avec eux. Barbara Gordon est un personnage issu de l'émancipation des femmes étatsunienne de l'après-guerre, mais qui n'est pas une menace pour les hommes. Son infériorité par rapport à ceux-ci est reconnue par Batgirl elle-même³²⁴.

2.2. La fin des années 1960 : Women's Lib et le retour de Catwoman

En parallèle de la création de Batgirl, Catwoman, qui avait disparu à la suite de la promulgation du CCA, réapparaît dans les comic books mettant en scène Batman. Ce retour de la *villainess* a lieu dans un contexte d'augmentation des personnages dans le catalogue de l'éditeur DC Comics, mais aussi de retour d'ancien·ne·s *villains* et *villainess* qui avaient disparu durant les années 1950.

2.2.1. L'augmentation du catalogue de personnages de l'éditeur DC Comics

La volonté de Julius Schwartz d'assombrir les récits de Batman est contrecarrée par la diffusion de la série télévisée. Mais les créateurs de la série et l'éditeur partageaient néanmoins un point commun, ils appréciaient les *villain-es-s* du *Golden Age*. Dès l'arrivée de Julius Schwartz sur le titre *DCs* en 1964, le Joker y fait son retour³²⁵ alors qu'il n'était plus apparu dans cette série depuis 1953. Dans la série télévisée, le Joker, Catwoman, le Pingouin et the Riddler seront des *villain-es-s* récurrent·e·s.

Ce retour des *villain-es-s* coïncide avec une augmentation générale du nombre de personnages du catalogue de DC Comics. Dans l'après-guerre, l'éditeur diversifie ses publications et crée des titres sur les personnages secondaires de son univers comme Lois Lane³²⁶, la petite amie de Superman, ou Jimmy Olsen³²⁷, un journaliste qui travaille avec Clark Kent. Des titres reprenant les genres à la mode de l'époque voient le jour comme les *War Comics*³²⁸, les *Romance Comics*³²⁹, popularisés par Marvel, les comic books d'aventures³³⁰ et les comic books fantastiques ou de science-fiction³³¹. À partir des années 1960, durant la relance des superhéros, DC publie à nouveau des titres dédiés à des superhéros comme *The Flash*³³², *Green Lantern*³³³ et *Justice League of America*³³⁴. Sur 18 séries lancées par DC Comics entre 1960 et 1965, onze sont des titres super-héroïques et deux appartiennent au genre de

324 Selon le modèle de la violence symbolique de Bourdieu, Batgirl est une femme — ou plus précisément une superhéroïne —, donc une dominée, qui a intériorisé sa propre domination et qui participe aussi à celle-ci. Pierre Bourdieu, « La violence symbolique », in Loïc Wacquant, (éd.). *Réponses : pour une anthropologie réflexive*, éd. Loïc Wacquant, Paris, Éd. du Seuil, 1992. 1 vol., (« Libre examen »), p. 116-149.

325 *DC* #332 (CD octobre 1964)

326 *Superman's Girl Friend, Lois Lane* (1958-1974), 137 numéros.

327 *Superman's Pal, Jimmy Olsen* (1954-1974), 163 numéros.

328 *Our Fighting Forces* (1954-1978), 181 numéros.

329 *Girl's Love Stories* (1949-1973), 180 numéros. *Falling in Love* (1955-1973), 143 numéros.

330 *The Brave and the Bold* (1955-1983), 200 numéros.

331 *House of Secrets* (1956-1966 & 1969-1978), 80 & 74 numéros. *Challengers of the Unknown* (1958-1978), 87 numéros.

332 *The Flash* (1959-1985), 246 numéros.

333 *Green Lantern* (1960-1986), 205 numéros.

334 *Justice League of America* (1960-1987), 261 numéros.

la science-fiction et mettent en scène des personnes qui ressemblent à des superhéroïnes³³⁵. À cette époque, le genre super-héroïque connaît un nouveau succès et des titres tel *The Brave and the Bold*, qui regroupait initialement des récits d'aventures de personnages comme Robin Hood, Prince Viking et Silent Knight, voit ses pages se remplir de superhéros à partir de 1960³³⁶. Cette multiplication des titres super-héroïques entraîne la création de nouveaux personnages. *L'Encyclopédie de DC Comics* recense 35 personnages créés entre 1954 et 1959, puis 71 entre 1960 et 1964 et 62 entre 1965 et 1969.

Tableau 5 : Positionnement moral des personnages créés par DC Comics entre 1955 et 1969.

Période	1955-1959	1960-1964	1965-1969	Total
Orientation morale				
Gentil	17	22	29	68
Gentille	6	10	8	24
Neutre H	3	5	3	11
Neutre F	0	0	1	1
Méchant	8	33	19	60
Méchante	1	1	2	4
Total	35	71	62	168

2.2.1.1. Poison Ivy, une nouvelle villainess

Sur les 60 *villains* créés entre 1955 et 1969, quatre sont rattachés à l'univers de Batman : Cat-Man³³⁷, le second Clayface³³⁸, Cluemaster³³⁹ et Mr. Freeze³⁴⁰. Le nombre de personnages de femmes est encore très déficitaire à cette époque. Sur 168 personnages créés, 29 sont des femmes. Les *villainesses* sont toujours aussi rares qu'avant le *CCA* (cf. Tableau 5, page 90). Néanmoins, l'une des rares *villainess* recensée dans *L'Encyclopédie de DC Comics* créée durant cette période l'est dans le numéro #181 de *Batman*³⁴¹. Il s'agit de Poison Ivy.

Poison Ivy est une femme d'une grande beauté qui utilise ses charmes pour manipuler les hommes. Elle se sert aussi d'un rouge à lèvres, mêlé à du chloroforme, qui lui permet d'étourdir les hommes qu'elle embrasse. Comme toutes les femmes de l'univers de Batman, elle est séduite à la fois par Bruce Wayne, qu'elle trouve beau, et par Batman, car il est un vrai homme. Batman, malgré son attraction pour la criminelle, l'enverra en prison dans les numéros #181 et #183 de *Batman*.

Poison Ivy est construite selon le cliché nommé « The Evil Demon Seductress »³⁴². Il s'agit d'un per-

335 *Rip Hunter...Time Master* et *Sea Devils*. Rip Hunter est, par la suite, devenu le fils du superhéros Booster Gold et, à la télévision, il est aujourd'hui membre de la formation super-héroïque Legends of Tomorrow.

Hunter...Time Master (1961-1965), 29 numéros. *Sea Devils* (1961-1967), 35 numéros).

DC: Legends of Tomorrow (2016-ajd), 4 saisons, 63 épisodes, The CW.

336 *The Brave and the Bold* #28 (CD mars 1960)

337 Parfois nommé CatMan. Première apparition dans *DCs* #311 (CD janvier 1963).

338 Première apparition dans *DCs* #298 (CD décembre 1961).

339 Première apparition dans *DCs* #351 (CD mai 1966).

340 Première apparition dans *Batman* #121 (CD février 1959).

341 *Batman* #181 (CD juin 1966).

342 *feministfrequency*, « #4 The Evil Demon Seductress (Tropes vs. Women) ».

sonnage féminin qui possède des capacités non humaines et qui utilise ses charmes et/ou sa sexualité pour manipuler les hommes. Ce cliché est une variation de la Femme fatale ou de la *Vamp*, mais le personnage féminin n'est pas complètement humain. Il s'appuie sur l'idée que la sexualité féminine est dangereuse et que les hommes sont incapables de résister aux charmes des femmes. La sexualité est présentée comme le pouvoir principal des femmes. Ce cliché est hétérocentré, car le pouvoir de la Devil Demon Seductress ne fonctionne que sur les hommes.

2.2.2. Le Retour de Catwoman

À cette même époque, dix ans après la promulgation du *CCA* qui avait entraîné sa disparition, Catwoman réapparaît dans les comic books de DC Comics. Entre 1965 et 1969, elle sera présente dans six numéros de *Batman*³⁴³ et un numéro de *DCs*³⁴⁴. Mais dans le numéro #176 de *Batman*, elle apparaît dans une unique case et les numéros #198 et #208 sont des réimpressions d'anciens récits. Ce n'est pas un retour triomphant pour Catwoman, qui disparaît à nouveau en 1969. Deux des récits mettant en scène Catwoman entre 1965 et 1969 font échos aux mouvements féministes qui commencent à apparaître aux États-Unis : « Catwoman Sets Her Claws for Batman ! »³⁴⁵ et « The Case of the Purr-Loined Pearl ! »³⁴⁶.

Batman #197 présente la première réapparition de Catwoman dans un récit complet. Le numéro #369 de *DCs*, dans lequel elle était présente, le mois précédent, ne faisait qu'annoncer son retour (cf. Illustration 33, page 92). Sur la couverture du fascicule #197, Catwoman, qui porte désormais un costume vert près du corps, s'oppose à Batgirl. Entre les deux femmes prêtes à se battre, repose Batman qui semble être évanoui (cf. Illustration 34, page 92). La page de titre du récit met en scène Catwoman qui menace Batman, Batgirl et Robin d'un fouet à neuf queues. Elle dit au superhéros : « Mon destin est entre tes mains, **Batman** ! Vais-je être une mariée -- ou une voleuse ? Avant que tu répondes, je dois t'avertir que si tu refuses ma demande en mariage, tu te condamnes non seulement toi-même, mais **Robin** et **Batgirl** aussi, au piège cataphonique mortel dans lequel tu te tiens ! »³⁴⁷. Cette page résume l'entièreté du récit. Catwoman est de retour à Gotham City, car elle ne supporte pas que Batgirl se rapproche de Batman, qu'elle considère comme son homme³⁴⁸. Catwoman essaye d'abord d'aider Batman à arrêter des criminel-le-s pour lui prouver qu'elle a changé. Elle se mesure aussi à Batgirl pour prouver qu'elle est une meilleure combattante qu'elle et qu'elle serait une meilleure associée pour Batman. Catwoman capture Batgirl, Batman et Robin, et menace Batman de blesser ses associé-e-s s'il refuse de l'épouser, ce qu'il fait malgré tout. Finalement Batgirl, Batman

343 *Batman* #176 (CD décembre 1965). *Batman* #197 (CD décembre 1967). *Batman* #198 (CD février 1968). *Batman* #201 (CD mai 1968). *Batman* #208 (CD février 1969). *Batman* #210 (CD mars 1969).

344 *DCs* #369 (CD novembre 1967)

345 *Batman* #197.

346 *Batman* #210.

347 « *My fate is in your hands, **Batman** ! Am I to be bride--or burglar? Before your answer, I must warn you that if you refuse my proposal of marriage you doom not only yourself, but **Robin** and **Batgirl** as well, to the deadly cataphonic trap you're standing in!* »

348 *DCs* #369.



Illustration 33 : Catwoman réapparaît dans les trois dernières cases de DCs #369. Son retour est justifié par la jalousie qu'elle éprouve envers Batgirl. Les dialogues ainsi que l'expression de son demi-visage en gros plan signifient qu'elle est une menace. Elle est d'abord présentée par une partie de son corps (sa main) et un attribut (son chat) avant de devenir une silhouette vue de dos dans une deuxième case et finalement un visage dans la dernière case. © DC Comics, 1967.

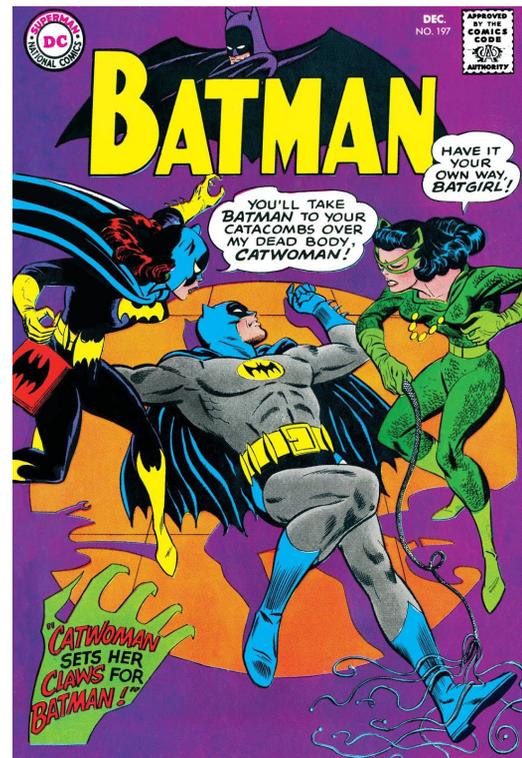


Illustration 34 : Batgirl et Catwoman se crèpent le chignon (« catfight ») pour Batman. Le terme « catfight » désigne explicitement une querelle entre femmes (Batman #197). © DC Comics, 1967.

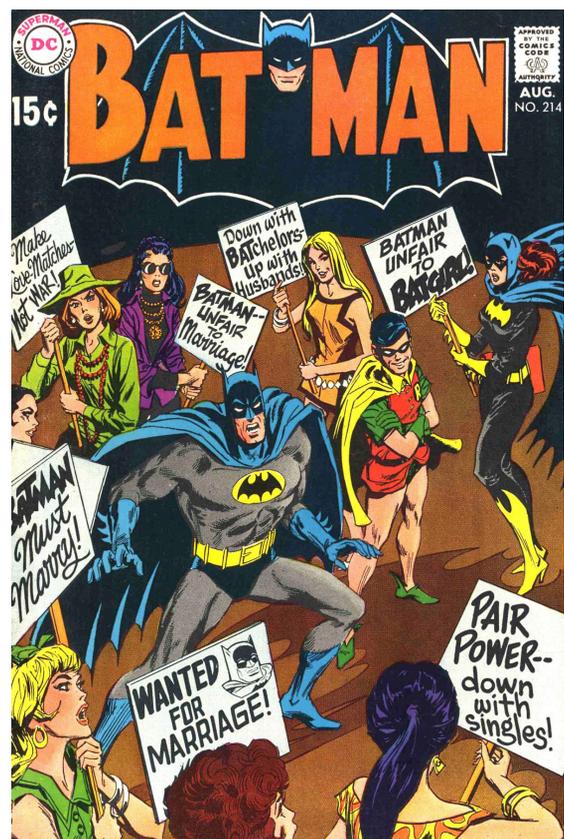
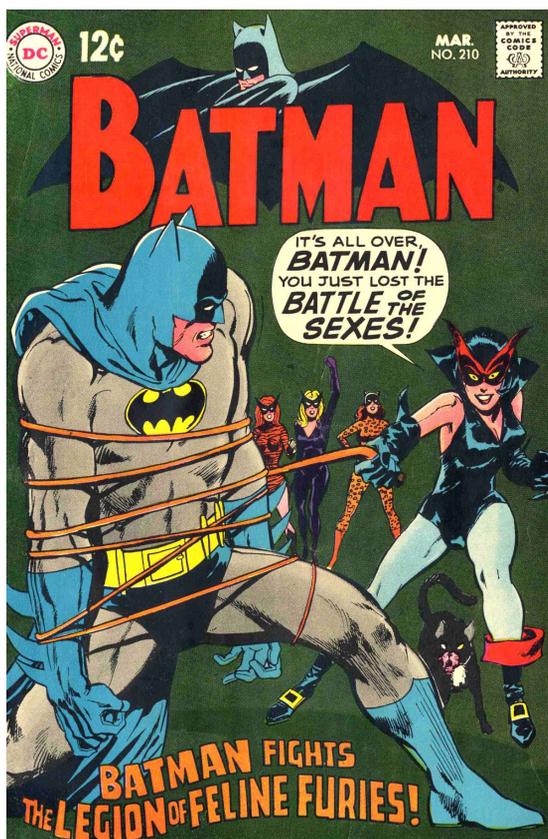


Illustration 35 : Les échos des mouvements de libération des femmes dans les numéros #210 et #214 de Batman. Sur ces deux couvertures, Batman (et Robin) est pris au piège de femmes dont les attitudes renvoient au militantisme (l'une lève le poing, les autres brandissent des pancartes). Les raisons motivant ces actions de groupe féminins n'ont rien à voir avec des revendications concernant les femmes et leurs droits. © DC Comics, 1969.

et Robin parviennent à se libérer et à capturer Catwoman. Batgirl lui confie qu'elle n'est aucunement intéressée par Batman et que Catwoman a fait tout cela pour rien.

La couverture du numéro #210 (cf. Illustration 35, page 92) de *Batman* met en scène Catwoman qui a de nouveau changé de costume pour un justaucorps noir. Batman est pris au piège de son fouet, et elle lui annonce « C'est fini Batman ! Tu viens de perdre la bataille des sexes »³⁴⁹. Derrière elle, trois femmes vêtues de tenues félines se tiennent droites. Une lève le poing. En bas de la couverture est inscrite la phrase « Batman combat la légion des Furies Félines » (« *Batman fights the legion of Feline Furies* »). Le récit ne met en scène aucune guerre des sexes, mais seulement Catwoman qui recrute une équipe de femmes criminelles en agitant le drapeau de la cause de la solidarité féminine. (« Nous avons tous **une cause commune -- un ennemi commun...les hommes ! Ce sont les hommes** qui nous ont détournées du droit chemin -- **les hommes** qui nous ont mis derrière les barreaux comme des tigres en cage ! »³⁵⁰). En définitive, Catwoman utilisera ses complices pour faire diversion alors qu'elle-même part commettre un vol. Celui-ci sera interrompu par Batman, qui l'arrête.

Ces deux récits sont des réactions à l'esprit du temps de la fin des années 1960. Durant cette décennie, deux mouvements sociaux prennent leur essor aux États-Unis : la révolution sexuelle (*Sexual Revolution*) et le mouvement de libération des femmes (*Women's Lib*). Si ces deux mouvements ne sont pas directement cités par les comic books de superhéros³⁵¹, ils y rencontreront des échos. Ils ne recevront néanmoins pas le même accueil. Si, en 1966, le personnage de Batgirl montrait une reconnaissance des femmes qui travaillent, dans le cercle réduit des professions dites « féminines », le personnage de Catwoman, en 1967 et 1969, illustre les limites de l'acceptation des revendications des femmes et particulièrement celle des mouvements féministes.

Que le retour de Catwoman, en 1967, soit marqué par son obsession pour Batman et le mariage, résonne comme une réaction violemment misogyne face aux changements sociaux en cours aux États-Unis³⁵². En effet, depuis 1966, l'organisation NOW (*National Organization for Women*) menait des actions politiques pour l'égalité d'embauche et de salaire des femmes et des hommes. Derrière ces actions centrées sur le travail, NOW cherchait à émanciper les femmes de leur statut de femmes au foyer, auquel elles avaient été réduites durant les années 1950. Betty Friedan, la présidente de NOW, était aussi l'auteur de l'ouvrage *The Feminine Mystique* paru en 1963, qui dénonçait la situation des

349 « *It's all over Batman ! You just lost the Battle of the sexes* »

350 « *We all have a **common cause—a common enemy...men ! It was men who led us astray—men who put us behind bars like caged tigers!*** »

351 Les *comix* seront bien plus réceptifs à ces mouvements sociaux. Les *comix* sont des comic books alternatifs créés à partir des années 1960 et qui sont des produits de la contre-culture étatsunienne. Des *comix* spécifiquement féministes seront créés tels *It's Aint Me*, *Babe Comix*, *Wimmen's Comix* et *Tits & Clits Comics*. Trina Robbins participera aux deux premiers exemples cités. *Aint Me, Babe Comix* (1970), un numéro. *Wimmen's Comix* (1972-1992), 17 numéros. *Tits & Clits Comics* (1972-1987), 7 numéros.

352 Dans son ouvrage sur le *backlash*, le retour de baton régressif que vivent les femmes suites aux avancées de leurs droits et aux mouvements féministes, Susan Faludi consacre un chapitre à la représentation des femmes comme obsédées par le mariage, et qui ne trouvent pas de maris, durant les années 1980. Une étude sur ce phénomène trouve une écho important dans les journaux de l'époque alors qu'une autre étude, qui vient contredire ces affirmations, ne sera que très peu mentionnée par la presse. Susan Faludi, *Backlash : the Undeclared War Against American Women*, New York, Crown, 1991, 552 p.

femmes au foyer. Betty Friedan s’y attaquait à l’injonction faite aux femmes de se marier et de fonder un foyer, à laquelle tant s’étaient soumises dans les années 1950³⁵³.

En 1969, les mouvements féministes américains se sont radicalisés, et le scénario mettant en scène Catwoman est un reflet caricatural de ces nouvelles formes d’organisations. Contrairement à NOW, ces nouvelles formes d’organisations féministes³⁵⁴ fonctionnaient principalement en non-mixité, de façon non hiérarchisée, et sur le principe de la sororité. Leurs demandes n’étaient pas pour plus d’égalité dans la société étatsunienne, mais pour une transformation de la société. Elles luttèrent contre le sexisme et l’oppression des femmes par les hommes, le chauvinisme masculin (« *male chauvinism* »), et la suprématie masculine (« *male supremacy* »). La phrase « Nous avons tous **une cause commune -- un ennemi commun...les hommes !** » (« *We all have a common cause—a common enemy...men !* »), prononcée par Catwoman pour encourager les femmes criminelles à se joindre à elle, est une parodie de la pensée féministe radicale. Elle est d’ailleurs assez proche d’une citation du *Redstockings Manifesto*, paru quelques mois après cette histoire : « *We [women] identify the agents of our oppression as men* ». Mais Catwoman n’utilise les moyens d’action des féministes radicales — sororité, dénonciation du sexisme — que pour servir ses intérêts personnels. Si les arguments des féministes radicales sont arrivés aux oreilles des créateurs des comic books de cette période, ils n’ont pas été pris au sérieux³⁵⁵.

Ces deux récits ne furent pas des cas isolés. Dans le numéro #214³⁵⁶ de Batman, Frank Robbins, déjà scénariste du numéro #210, récidive avec l’histoire nommée « Batman’s Marriage Trap » (cf. Illustration 35, page 92). Des criminels montent un plan pour empêcher Batman de patrouiller dans les rues de Gotham City. Leur collaboratrice, Cleo Starr, se fait passer pour une représentante d’un groupe de femmes célibataires nommé « **Women to End Bachelorhood (WEB)** ». Elle fait organiser une campagne de publicité dont le but est d’inciter Batman à se marier, car il est « Le **symbole** de tous les partenaires potentiels masculins **célibataires** » (« *The symbol of all single male eligibles* »). Cette campagne entraîne des manifestations de femmes qui prennent en chasse Batman dès qu’il essaye de patrouiller dans les rues de la ville. Cleo Starr tombe finalement amoureuse de Batman, le protège de ses complices et accepte son sort quand Batman l’envoie en prison (« Et maintenant, au lieu d’un **anneau**, cher **Batman** – tu peux me donner un **bracelet** »³⁵⁷). Cette histoire mélange les thèmes des deux récits précédemment cités. Les femmes y sont présentées comme obsédées par le mariage, et

353 Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, London, Penguin books, 1992, 366 p. p ; C. Collomb-Boureau et C. Fillard, *op. cit.*, p. 60-75.

354 Tel le Redstockings ou le Women’s International Terrorist Conspiracy from Hell (W.I.T.C.H.). Les compagnes de Catwoman sont nommées, sur la couverture, les « Felines Furies ». Les furies sont des figures de la mythologie romaine, héritées des Érinyes grecques, qui poursuivent ceux ou celles qui ont commis un crime. Cette appellation est souvent utilisée pour qualifier des femmes qui sont jugées trop violentes ou qui s’expriment trop fort. En 1971, un groupe de femmes lesbiennes radicales, issues des mouvements du *Women’s Lib*, prendra le nom de *The Furies Collective*.

355 Redstockings, « Redstockings Manifesto », juillet 1967. New York Radical Women, *Notes from the First Year*, 1968. Colette Collomb-Boureau et Claudette Fillard, *op. cit.*, p. 74-83.

356 *Batman* #214 (CD août 1969)

357 « *And now, instead of a ring, dear Batman--you can give me a bracelet* » Cleo Starr fait ici référence aux menottes que Batman lui a mises aux poignets.

tout regroupement féminin n'est qu'une mode, qui s'avère servir les desseins de criminel·le·s. Ce type de récit, aux accents misogynes, n'apparaît pas que dans des séries centrées sur des personnages masculins comme celles qui mettent en scène le personnage de Batman. Des récits, aux scénarios similaires, sont aussi parus dans d'autres publications de DC Comics.

Tableau 6 : Les membres de l'équipe Legion of Superheroes.

Nom	Homme ou Femme	Année de création
Superboy	Homme	1945
Cosmic Boy	Homme	1958
Lightning Boy (Lightning Lad)	Homme	1958
Saturn Girl	Femme	1958
Supergirl	Femme	1959
Chameleon Boy	Homme	1960
Colossal Boy	Homme	1960
Invisible Kid	Homme	1960
Brainiac 5	Homme	1961
Sun Boy	Homme	1961
Bouncing Boy	Homme	1961
Star Boy	Homme	1961
Mon-El	Homme	1961
Phantom Girl	Femme	1961
Triplicate Girl (Duo Damsel)	Femme	1961
Shrinking Violet	Femme	1961
Ultra Boy	Homme	1962
Matter-Eatter Lad	Homme	1962
Mystery Lad (Element Lad)	Homme	1963
Lightning Lass	Femme	1963
Dream Girl	Femme	1964
Karate Kid	Homme	1966
Sensor Girl	Femme	1966
Shadow Lass	Femme	1968

2.2.2.1. Les « Girls Legionnaires » de la Legion of Super-Heroes

Dans la série *Adventures Comics*, deux récits de l'équipe Legion of Super-Heroes publiés en 1964³⁵⁸ — soit un an après la parution de *The Feminine Mystique* — et en 1968³⁵⁹ paraissent en prise avec les changements sociaux de cette époque.

L'équipe Legion of Super-Heroes a été créée en 1958 dans le numéro #247 d'*Adventure Comics*. Il s'agit d'une équipe de jeunes superhéros et superhéroïnes, dont certain·e·s viennent du futur. Elle est initialement constituée de trois hommes — Cosmic Boy, Lightning Boy (Lightning Lad) et Super-

358 « The Revolt of the Girl Legionnaires ! », *Adventure Comics* #326 (CD novembre 1964).

359 « The Mutiny of the Super-Heroines ! », *Adventure Comics* #368 (CD mai 1968).

boy — et d'une femme nommée Saturne Girl. L'équipe s'agrandira ensuite par addition de personnages masculins et féminins (cf. Tableau 6, page 95)³⁶⁰.

Si l'équipe est majoritairement masculine, elle est tout de même composée d'un certain nombre de femmes. Ce sont ces personnages féminins qui seront au centre des intrigues « The Revolt of the Girl Legionnaires ! » et « The Mutiny of the Super-Heroines ! ».

Dans le premier récit, les femmes légionnaires décident de supprimer les hommes de la légion en utilisant leurs charmes et leurs pouvoirs (« *charms and super-powers* »). Supergirl, Lightning Lass, Phantom Girl, Triplicate Girl, Shrinking Violet et Saturn Girl séduisent chacune un de leurs coéquipiers puis le mettent hors d'état d'agir. Une fois cette mission accomplie, elles décident que Legion of Super-Heroes sera désormais une équipe uniquement féminine. Il est ensuite révélé que cette révolte a été organisée par une *villainess*, la reine Queen Azura, qui gouverne la planète Femnaz³⁶¹, un monde habité uniquement par des femmes, car les hommes en ont été bannis. Elle a manipulé le cerveau des superhéroïnes pour les faire agir selon sa volonté. Finalement, le monde de Queen Azura est sauvé par des hommes superhéros, et celle-ci réalisera que sa volonté d'exclure les hommes était un mauvais choix. Elle libèrera les femmes légionnaires de son emprise et celles-ci se réconcilieront avec les hommes de leur équipe.

Dans le second récit, Thora, une ambassadrice de la planète Talar, vient effectuer une mission diplomatique auprès de la Légion. À son arrivée, elle est surprise de trouver une société gouvernée par des hommes (« Vous voulez dire que la Terre est toujours une **société patriarcale** primitive ... dirigée par **les hommes** ? »³⁶²). Karate Kid lui explique alors que si leur société est construite sur des bases patriarcales, la Legion croit à l'égalité des sexes (« Nous vivons dans un contexte patriarcal... mais nous croyons en l'égalité des sexes ! »³⁶³). Plus tard, dans les quartiers des femmes légionnaires qu'elles sont en train de décorer, celles-ci parlent de la possibilité pour les femmes de gouverner l'univers. Si Sensor Girl et Lightning Lass semblent croire à cette idée, Saturn Girl et Supergirl réaffirment la supériorité des hommes. Supergirl dit de sa force qu'elle n'égale pas celle de Superboy (« Pas vraiment ! bien que notre force n'ait jamais été mesurée avec précision, théoriquement, **Superboy** est plus fort que moi, tout comme un garçon normal est plus fort qu'une fille normale ! »³⁶⁴). Par la suite Thora augmente les pouvoirs des superhéroïnes pour les rendre plus puissantes que les superhéros et créer des dissensions entre les femmes et les hommes du groupe. Puis elle lave le cerveau des femmes

360 Pour plus d'informations sur cette équipe et surtout sur les personnages féminins qui la constituent voir l'ouvrage de Mike Madrid. Cependant, l'interprétation qu'il fait des deux récits que nous allons étudier, qu'il présente comme des histoires proféministes, nous semble contestable. Mike Madrid, *op. cit.*, p. 135-143.

361 *Femnaz* est une abréviation du terme *feminazi* qui apparente le féminisme au nazisme. Ce terme est utilisé pour décrire des femmes dont les revendications féministes seraient extrémistes selon les vues du commentateur. Ce terme a été popularisé dans les années 1990 par l'animateur de radio Rush Limbaugh mais il est bien plus ancien comme le prouve ce récit.

362 « *You mean earth still has a primitive patriarchal society... rules by men ?* »

363 « *We have a patriarchal background... but we believe in equality of the sexes !* »

364 « *Not really ! though our strength has never been accurately measured, theoretically, Superboy is stronger than I, just as a normal boy is stronger than a normal girl!* »

légionnaires pour les faire adhérer à l'idée d'une société matriarcale. Finalement, Supergirl reprend le contrôle d'elle-même et parvient à arrêter Thora. Celle-ci se suicide et Brainiac 5 apprend à l'équipe que la société matriarcale de la planète Talar a été renversée durant l'absence de Thora.

Dans ces deux récits, des femmes — Queen Azura, Thora — sont présentées comme des éléments perturbateurs qui viennent créer une dissension entre les membres de l'équipe de superhéros et superhéroïnes. La révolte des femmes n'est pas présentée comme une réaction à une situation de déséquilibre préexistante, mais comme constructive de ce déséquilibre. Les légionnaires hommes et femmes vivent dans l'égalité jusqu'à ce que les femmes brisent cette égalité. Les révoltes des femmes ont pour but de briser la domination des hommes. D'ailleurs, les deux initiatrices de ces mouvements viennent de sociétés matriarcales débarrassées des hommes, ou dans lesquelles les hommes sont asservis. Dans *Adventure Comics* #368, Supergirl appelle une société gouvernée par les femmes un monde féministe (« *a feminist world* »). Associer le féminisme à une volonté de prise de pouvoir par les femmes sur les hommes est un argument que nous retrouvons aujourd'hui encore dans les discours antiféministes³⁶⁵. Même dans une série avec un nombre important de personnages féminins, les revendications des mouvements féministes sont mal accueillies.

De plus, le second récit réaffirme la supériorité des hommes sur les femmes et cela à travers la voix de Supergirl, la superhéroïne la plus puissante de l'équipe³⁶⁶. Les superhéroïnes, qui sont des femmes qui possèdent des pouvoirs qui égalent parfois ceux des hommes, pourraient facilement brouiller les limites du féminin et du masculin si ces catégories s'avèrent socialement construites et non biologiquement justifiées. Ces récits viennent donc réaffirmer la différence essentielle entre les femmes et les hommes, et l'infériorité des femmes par rapport aux hommes, dont résulte l'infériorité des superhéroïnes par rapport aux superhéros.

2.2.2.2. Wonder Woman, une superhéroïne sans pouvoir

Wonder Woman est le personnage féminin de DC Comics dont les publications auraient pu présenter une vision plus positive des revendications féministes. Pourtant, en 1968, la décision scénaristique est prise de priver Wonder Woman de tous ses pouvoirs³⁶⁷. Dianah, l'alter ego de Wonder Woman, renonce à son identité de superhéroïne pour conserver l'amour de son compagnon Steve Trevor. Elle commence à suivre des cours d'arts martiaux et devient propriétaire d'une boutique de vêtements pour gagner sa vie³⁶⁸. Elle adopte un nouveau look inspiré de celui des personnages féminins de la série télévisée *Chapeau Melon et bottes de cuir (The Avengers)*³⁶⁹ qui, dans les années 1960, mettait en scène un duo composé d'une femme et d'un homme³⁷⁰.

365 Genre!, « « Guerre des sexes » ou guerre contre les femmes? », *Genre !*, 2015. Donna Spalding Andréolle, « “Men are from Mars, Women are from Venus”? », *Revue française d'études américaines*, décembre 2007, p. 62-76.

366 Mike Madrid, *op. cit.*, p. 137.

367 *Wonder Woman* #178, (CD octobre 1968)

368 *Wonder Woman* #179, (CD décembre 1968)

369 *Chapeau Melon et bottes de cuir (The Avengers)* (1961-1969), 161 épisodes, ITV/ABC/Thames.

370 Les Daniels, *Wonder Woman : the Complete History*, Chronicle Books, 2000, p. 128-129.

Ce choix d'ôter ses pouvoirs à Wonder Woman répondait à une réflexion féministe selon le scénariste Dennis O'Neil, car il ne souhaitait pas que le personnage soit une femme dépendante de ses pouvoirs³⁷¹. Si l'on se réfère aux courriers des lecteur·rice·s du comic books, ce changement a d'abord été bien accueilli avant d'être remis en cause par certain·e·s lecteurs et lectrices. Les courriers des lecteur·rice·s des numéros #180, #181 et #182 témoignent de retours positifs de la part du lectorat, mais celui du numéro #184 donne à lire des avis divergents. Le courrier des lecteur·rice·s étant soumis à une modération éditoriale, il est possible que des critiques négatives de ce changement aient été exprimées dès le début, mais qu'elles n'aient pas été publiées.

En 1972, Gloria Steinem et Dorothy Pittman Hughes publient le premier numéro du magazine féministe américain *Ms.* Sur cette première couverture, elles font figurer Wonder Woman et le slogan « *Wonder Woman for president* ». Gloria Steinem entame alors une campagne pour que les pouvoirs de la superhéroïne soient rétablis³⁷². En 1973, Wonder Woman récupérera ses pouvoirs et son costume³⁷³. Le titre *Wonder Woman* ne sera pas le vecteur des idées féministes étatsuniennes des années 1960 et 1970. Néanmoins, à travers les actions de Gloria Steinem, il sera le titre de DC Comics qui sera le plus directement en prise avec les mouvements féministes.

Les comic books de DC Comics n'ont pas véhiculé les idées féministes de la deuxième vague. Si celles-ci trouvent un écho dans les publications super-héroïques, c'est sous forme de caricatures qui traduisent un dédain ou une angoisse vis-à-vis de l'émancipation des femmes. Ces idées ne seront pas plus relayées par l'éditeur Marvel³⁷⁴. Les années 1960 sont, dans le domaine des comic books, celles de l'éditeur Marvel qui parvient à s'imposer dans le genre super-héroïque en créant des superhéros, des superhéroïnes et des équipes super-héroïques qui connaissent un fort succès auprès du lectorat³⁷⁵. Ces nouveaux personnages connaissent des soucis normaux contrairement aux superhéroïne·s de DC Comics durant la même période. Marvel ne créera cependant que peu de superhéroïnes importantes. Susan Storm est l'une de ces superhéroïnes. Elle ne possède pas son propre titre, mais apparaît dans la série *Fantastic Four*³⁷⁶ en tant que membre de l'équipe des Quatre Fantastiques. Elle est la seule femme de la formation, la sœur d'un des membres Johnny Storm (Human Torch) et la compagne du chef de l'équipe, Reed Richards (Mr. Fantastic). Susan est la Femme invisible (Invisible Girl), son

371 Ce choix sera par la suite regretté par Dennis O'Neil. *Ibidem*, p. 126. Carolyn Cocca, *op. cit.*

372 Cette campagne commence avec le numéro 1 du magazine *Ms.* Et continue avec la publication d'un ouvrage nommé *Wonder Woman* et contenant des réimpressions d'anciens récits de la princesse Amazone. Cet ouvrage contient aussi un texte de Gloria Steinem dans lequel elle explique son admiration pour ce personnage dont elle retrace rapidement l'histoire. Elle y présente aussi ses réflexions féministes très en phase avec son époque notamment au sujet d'une gynocratie passée, qui aurait précédé à la société patriarcale moderne. Les Daniels, *op. cit.*, p. 132. Yohana Desta, « How Gloria Steinem Saved Wonder Woman », *Vanity Fair's HWD*, 10 octobre 2017. Gloria Steinem, « Wonder Woman », in Charles Hatfield, Jeet Heer, Kent Worcester, (éds.). *The Superhero Reader*, éds. Charles Hatfield, Jeet Heer et Kent Worcester, Jackson, University Press of Mississippi, 2013, p. 203-210.

373 *Wonder Woman* #294, (CD février 1973).

374 Mike Madrid, *op. cit.*, p. 107-119.

375 Les années 1960 sont appelées The Marvel Age par Bradford W. Wright. Jean-Paul Gabilliet, *op. cit.*, p. 90. Bradford W. Wright, *op. cit.*, p. 201.

376 *Fantastic Four* (1961-1996), 416 numéros, Marvel.

pouvoir est de disparaître. Bien qu'elle soit adulte, elle est nommée « girl » comme les superhéros féminisés du *Golden Age* (cf. 1.4.1, page 62)³⁷⁷.

Durant les années 1960 et 1970, les publications de l'éditeur DC Comics contiennent davantage de personnages de superhéroïnes que celles de son concurrent. Cependant, ni DC Comics ni Marvel ne seront les vecteurs des idées des mouvements féministes de ces années³⁷⁸.

La réapparition de Catwoman, durant la seconde moitié des années 1960, a lieu pendant que les mouvements féministes étatsuniens de la deuxième vague se font entendre du grand public. Catwoman est mise en scène dans des récits proposant une vision caricaturale et misogyne des mouvements de libération des femmes. Ce type de récits n'est pas réservé qu'au personnage de Catwoman ou au *vil-lainness* mais se retrouve aussi dans d'autres comic books mettant en scène des superhéroïnes. Ces histoires créent toujours une division entre les « bonnes femmes », qui peuvent souhaiter plus de liberté, mais qui ne souhaitent surtout pas entrer en conflit avec les hommes — et qui reconnaissent parfois leur infériorité par rapport à eux comme dans le cas de Batgirl ou des « Girls Legionnaire » —, et les « méchantes féministes » qui disent vouloir l'égalité, mais cherchent en fait à gouverner les hommes et à *accaparer* du pouvoir pour leur profit personnel. Si Batgirl est un modèle de « bonne femme », Catwoman est de nouveau associée à une mauvaise féminité.

2.3. Les années 1970 : Carmine Infantino, Neal Adams, Denis O'Neil et Jenette Kahn

La fin des années 1960 fut une période de changement pour l'entreprise National Periodical Publications qui était déjà appelée officieusement DC Comics. En 1967, elle fut rachetée par Kinney National Company. En 1969, Kinney National Company acheta en plus les studios Warner. En 1972, Warner Communication fut créée et National Periodical Publications devint une entreprise parmi d'autres possédées par la même compagnie³⁷⁹.

À partir de 1968 et de l'arrêt de la série télévisée *Batman*, les publications du Chevalier noir adoptent, petit à petit, un ton plus sombre, dans la lignée du « New Look » voulu par Julius Schwartz en 1964. En 1967, Carmine Infantino — alors *art director* chez DC Comics — a été nommé *editorial director* de DC Comics. L'éditeur subit désormais la concurrence de Marvel et Carmine Infantino tente de revitaliser leurs publications en nommant des artistes à des postes d'éditeurs et en embauchant de nouveaux artistes³⁸⁰. Parmi ceux-ci, le dessinateur Neal Adams et le scénariste Dennis O'Neil, qui

377 Wasp (Janet Van Dyne) et Marvel Girl (Jean Grey) sont les deux autres superhéroïnes importantes créées par Marvel à la même époque. Wasp est la compagne d'un superhéros, Ant-Man, et Marvel Girl est la seule fille de l'équipe des X-Men. Sur ces trois personnages féminins voir : Mike Madrid, *op. cit.*, p. 107-119. Bradford W. Wright, *op. cit.*, p. 219-220.

378 L'éditeur Marvel a tenté de créer une superhéroïne plus ouvertement féministe en 1972 dans la série *The Cat*, mais celle-ci est annulée après quatre numéros. Sur le personnage de *The Cat* voir : Mike Madrid, *op. cit.*, p. 163-165.

379 Jean-Paul Gabilliet, *op. cit.*, p. 93.

380 Carmine Infantino, *op. cit.*

définiront l'esthétique de Batman durant les années 1970. Le titre prend un tournant plus sombre, avec des inspirations gothiques fortement marquées. Dennis O'Neil et Neal Adams font aussi partie d'une nouvelle génération de créateurs qui considèrent le comic book comme un art et non comme un artisanat.

2.3.1. Batman, des femmes et des romances

La réorientation plus gothique du titre *Batman* entraîna le retour de certains personnages du *Golden Age* tel Two-Face. Ce *villain*, inspiré du roman *Docteur Jekyll et Mister Hyde*, avait presque disparu avec la promulgation du CCA, mais il réapparut dès 1971 dans le titre *Batman*³⁸¹. D'autres personnages furent créés tel Man-Bat, un généticien qui se transforme en homme chauve-souris lorsqu'il s'injecte un sérum. En 1971 apparaît Ra's al Ghul, un criminel centenaire, qui est à la tête d'une ligue d'assassins³⁸². Un mois avant sa création, Ra's al Ghul a été précédé de sa fille, Talia al Ghul³⁸³. Talia est un personnage à la moralité ambiguë, dont l'allégeance oscille entre son père et Batman, dont elle est amoureuse. Ra's al Ghul souhaite d'ailleurs que Batman épouse sa fille et prenne la tête de son empire criminel³⁸⁴. Talia sera un intérêt amoureux récurrent de Batman durant les années 1970 et 1980. En 1974, une autre ennemie et aussi relation amoureuse de Batman réapparaît : Catwoman, qui fait son retour dans une réimpression³⁸⁵, mais est présente le mois d'après dans une histoire inédite « Catwoman's Circus Caper ! »³⁸⁶. Catwoman fait désormais partie d'un cirque dont elle espère libérer les félins. Mais un artiste du cirque tombe amoureux d'elle et, croyant qu'elle lui préfère son frère, il assassine ce dernier. L'histoire se finit dans la Batcave, Batman s'attristant sur la capacité de Catwoman à répandre le malheur, même sans le vouloir (« J'étais en train de réfléchir, **Robin**... au fait que **Catwoman** répand toujours le mal!...Même sans en avoir l'intention ! C'est sa **malédiction** »³⁸⁷). Batman reconnaît ensuite que les seules femmes auxquelles il s'attache sentimentalement sont des ennemies (« Chaque fois que je rencontre une femme à qui je pourrais **m'attacher**, c'est une **ennemie** ! Et ceci est ma malédiction ! »³⁸⁸). Il prononce ces phrases devant des photographies de Catwoman et de Talia (cf. Illustration 36, page 102).

La fin des années 1970 est le temps des romances pour le personnage de Batman, mais aussi de Bruce Wayne. Après son histoire avec Talia qui a eu lieu entre les années 1971 et 1972³⁸⁹, Bruce Wayne entretient une relation avec Silver St Cloud, un nouveau personnage féminin créé en 1977³⁹⁰. Celle-ci

381 *Batman* #234 (CD août 1971).

382 *Batman* #232, (CD juin 1971).

383 *DCs* #411, (CD mai 1971).

384 *Batman* #232, (CD juin 1971).

385 *Batman* #255 (CD avril 1974).

386 *Batman* #256 (CD juin 1974).

387 « *I've been thinking, **Robin**...how **Catwoman** always cause evil !...Even without **intending** to ! That's her **curse** »*

388 « *Whenever I meet a woman I can **care** for, she's an **enemy** ! And that's my curse ! »*

389 *DC* #411, *Batman* #232, #235, #240, #243 & #244.

390 Silver St Cloud apparaît dans le numéro #470 de *DCs*. Son histoire d'amour avec Bruce Wayne a lieu dans les numéros #470 à #476.

découvrira même la double identité du superhéros et le quittera en 1978. Cette même année, dans le numéro #479 de *DC*³⁹¹, dans lequel Silver St Cloud est mentionnée pour la dernière fois, Selina Kyle, l'alter ego de Catwoman, revient dans la vie de Bruce Wayne.

Après 1974, Catwoman sévit encore en tant que *villainess* dans deux fascicules³⁹² dans lesquels elle arbore son ancien costume composé d'une robe violette et d'une cape verte. Puis en 1978 elle renonce à son identité de Catwoman et commence à entretenir une relation amoureuse avec Bruce Wayne³⁹³. Après 39 années de flirt, Batman et Catwoman vivent enfin leur histoire d'amour, mais sous leurs apparences civiles. Selina Kyle est désormais une femme du monde, qui essaye de se racheter de sa vie de criminelle. Cette relation est dissymétrique, car, si Bruce Wayne sait que Selina était Catwoman, elle ne sait pas qu'il est Batman. Cette relation durera deux ans, et sera présente comme intrigue principale ou secondaire, dans plusieurs numéros³⁹⁴.

Ces romances multiples de Batman et Bruce Wayne sont rendues possibles par l'allègement du *CCA*, qui a été décidé en 1971. L'article 4 de la section Mariage et Sexualité³⁹⁵ disparaît, laissant la possibilité de dépeindre des relations amoureuses hors mariage. La section sur les tenues vestimentaires, qui contenait quatre articles en 1954, n'en contient plus que deux³⁹⁶. Ces modifications du code autorisent l'apparition de nouveaux personnages féminins, mais surtout leur mise en relation sentimentale avec Batman et Bruce Wayne.

2.3.1.1. *Soap Opera* et continuité

Comme dans les années 1950, les aventures de Batman et ses relations interpersonnelles, durant les années 1970, se retrouvent imprégnées de structures de *soap opera* avec leurs rebondissements foisonnants et répétitifs. Selina découvre que Bruce Wayne a enquêté sur elle et s'ensuit une dispute, car il ne lui fait pas confiance³⁹⁷. Selina apprend qu'elle n'a plus qu'un mois à vivre et hésite à revenir à son ancienne vie de hors-la-loi³⁹⁸. Un criminel se fait passer pour Catwoman et Batman décide de l'arrêter³⁹⁹. Finalement Bruce et Selina se séparent, car elle lui reproche de ne pas lui avoir fait confiance quand elle a été accusée d'avoir repris ses activités criminelles⁴⁰⁰.

391 *DCs* #479.

392 *Batman* #266, #291 (elle apparaît aussi le temps d'une case dans le numéro #294 de *Batman*).

393 *Batman* #308 (CD février 1979)

394 *Batman* #308. *Batman* #310 (CD avril 1979). *Batman* #313 (CD juillet 1979). *Batman* #314 (CD août 1979). *Batman* #315 (CD septembre 1979). *Batman* #317 (CD novembre 1979). *Batman* #318 (CD décembre 1979). *Batman* #319 (CD janvier 1980). *Batman* #321 (CD mars 1980). *Batman* #324 (CD juin 1980). *Batman* #326 (CD août 1980).

395 L'article 4 est le suivant : « Le traitement des histoires d'amour doit mettre l'accent sur la valeur du foyer et sur le caractère sacré du mariage. » (« *The treatment of live-romance stories shall emphasize the value of the home and the sanctity of marriage* »).

396 Les deux articles sont les suivants : « La nudité sous quelque forme que ce soit est interdite. Les illustrations suggestives salaces sont inacceptables » et « Les femmes doivent être dessinées de façon réaliste, sans exagération de leurs attributs physiques » (« *Nudity in any form is prohibited. Suggestive salacious illustration is unacceptable.* » et « *Females shall be drawn realistically without exaggeration of any physical qualities.* »)

397 *Batman* #315.

398 *Batman* #322.

399 *Batman* #322 à #324.

400 *Batman* #326.



Illustration 36 : Les années 1970 sont celles des romances pour Batman et Bruce Wayne. Les ennemis du superhéros sont des objets de désir récurrent (*Batman* #256). © DC Comics, 1974.

Le mariage entre le genre super-héroïque et le *soap opera* peut sembler incongru car ces deux genres visent deux publics différents : les jeunes garçons et adolescents pour les récits de superhéros et la femme ménagère pour le *soap opera*. En fait, ces deux genres répondent à des contraintes communes comme celles de maintenir l'intérêt d'une audience dans la durée et d'être des œuvres à parution périodique courte, soit journalière, soit hebdomadaire, soit mensuelle⁴⁰¹. Le mariage de ces deux genres a été l'une des réussites de l'éditeur Marvel qui, dans les années 1960, crée de nouveaux titres super-héroïques que Bradford W. Wright nomme des « *superheroes soap operas* ».

The Amazing Spider-Man became one of the first superhero soap operas, inviting readers to return each month to check in on the latest trials and tribulations of the hero and his supporting cast.⁴⁰²

Dans les titres mettant en scène le superhéros Batman, ce sont les relations amoureuses de ce personnage, d'abord avec Kathy Kane, puis avec les différentes petites amies des années 1970, qui entraînent une « soapisation ». Il existe cependant une différence entre les relations entretenues par Batman dans les années 1950 et 1970, les secondes ne sont plus cantonnées à un chaste flirt. Bruce Wayne sort avec Selina Kyle, il entretient une relation amoureuse et non une relation de séduction sans fin. La relation entre Bruce et Selina évolue, connaissant un début, des péripéties et une fin.

Ce développement des relations amoureuses du superhéros a été rendu possible par un allongement de la continuité qui a lieu dans les comic books des années 1970. En effet les aventures des superhéros ne sont plus limitées à un seul fascicule, mais peuvent s'étendre sur plusieurs numéros consécutifs. Quand Umberto Eco écrit « Le Mythe de Superman »⁴⁰³, en 1976, il note que « ces histoires [les récits de superhéros] se développent dans une sorte de climat onirique — totalement inaperçu du lecteur — dans lequel il est difficile de distinguer ce qui est arrivé avant et ce qui est arrivé après — le conteur reprenant continuellement le fil de l'histoire, comme s'il avait oublié de dire quelque-chose et voulait ajouter des détails à ce qu'il venait de dire ». Si cette remarque décrit bien les comic books du *Golden Age* et du *Silver Age*, elle est anachronique dans les années 1970 durant lesquelles une continuité est, petit à petit, mise en place. Dans les comic books de Batman, le développement des relations romantiques, puis interpersonnelles, du personnage, nécessite une continuité. Tant que le superhéros se contente d'affronter des ennemis l'écoulement temporel peut demeurer flou⁴⁰⁴, mais quand Batman est sentimentalement engagé avec quelqu'un, le temps doit s'écouler pour que cette histoire d'amour puisse exister. Certes ces relations sont répétitives et les péripéties amou-

401 Dorothy Hobson, *Soap opera*, Cambridge, Polity, 2003, 224 p.

402 Bradford W. Wright, *op. cit.*, p. 212.

403 Umberto Eco, *op. cit.*

404 La continuité n'était pas totalement absente des comic books avant les années 1970. Ainsi en 1961 le numéro #298 de *DCs*, qui met en scène le criminel Clay Face, se termine par l'annonce du retour du personnage (« *Clay Face will return* »). Le numéro #304 de *DCs* se nomme « The return of Clayface » et le criminel qui s'y est échappé de prison affronte de nouveau Batman. Ces preuves de continuité apparaissaient sporadiquement et étaient le fruit de la mémoire d'un créateur comme Bill Finger qui avait scénarisé les deux numéros précités. La continuité n'était pas développée sur plusieurs numéros successifs. *DCs* #298 (CD décembre 1961). *DCs* #304 (juin 1962).

reuses des personnages se ressemblent⁴⁰⁵, mais ces péripéties se succèdent et entretiennent des liens de causalité entre elles. Si Bruce et Selina se séparent c'est parce qu'il ne lui a pas fait confiance dans un numéro précédent.

Comme les comic books doivent continuer à paraître périodiquement et que les personnages qui occupent leurs pages ne peuvent pas vieillir indéfiniment, d'autres techniques scénaristiques et éditoriales sont mises en place pour justifier le fait que les personnages demeurent jeunes. Les réécritures d'une série, qu'elles soient totales (*reboot*) ou partielles (*retcon*) permettent de garder les superhéros toujours jeunes et d'empêcher qu'ils se « *consument* »⁴⁰⁶. Par conséquent l'histoire amoureuse qui unit Batman et Catwoman sera réécrite de nombreuses fois durant les années 1990, 2000 et 2010.

2.3.1.2. Selina Kyle, la petite amie de Bruce Wayne

Catwoman connaît, en 1979 et 1980, le plus important nombre de parutions annuelles depuis sa création, mais ce n'est pas en tant que *villainess*, mais en tant que Selina Kyle, l'intérêt amoureux de Bruce Wayne (cf. Figure 4, page 105). Catwoman est doublement inhibée à cette époque, puisqu'elle n'existe désormais que dans sa relation à Bruce Wayne et qu'elle renonce à sa carrière de criminelle et à sa double identité. Dans le numéro #313 de *Batman*, Selina Kyle présente même son choix d'une carrière criminelle comme une conséquence de son attirance pour Batman⁴⁰⁷. Les années 1979 et 1980 sont celles d'un glissement de Catwoman. Elle qui n'avait jamais été une *villainess* de la trempe du Joker et de Two-Face, car elle n'était pas une meurtrière, devient un personnage neutre. Néanmoins, elle n'est toujours pas un personnage qu'on pourrait qualifier de superhéroïne, puisqu'elle a renoncé à sa double identité et à son costume.

2.3.2. Jenette Kahn, Batgirl et Batman Family

En 1976, Carmine Infantino, qui était devenu *publisher* et *president* de DC Comics en 1971, fut remplacé par Jenette Kahn en tant que *publisher*. Le choix de cette nomination vient de Warner Communication et résulte des mauvaises ventes enregistrées par l'industrie des comic books depuis l'année 1970. Jenette Kahn possédait un profil atypique pour le poste. Elle ne venait pas du domaine des comic books, mais de celui de la presse pour enfant. Elle n'avait que 28 ans lors de son embauche et elle était une femme dans un univers très masculin⁴⁰⁸.

405 Les créateurs des années 1970 sont conscients de cette multiplication des relations amoureuses. Dans le numéro #479 de *DCs*, Batman et Robin se moquent l'un de l'autre par rapport à leurs nombreuses relations amoureuses. Robin dit à Batman qu'il a beaucoup appris de lui en ce qui concerne les bandits et les filles (« *I learned a lot from you...about both gunmen and girls !* »)

406 Umberto Eco, *op. cit.*

407 Quand Bruce Wayne demande à Selina Kyle pourquoi elle a été Catwoman, celle-ci lui donne la réponse suivante : « *To be honest Bruce...I really don't know ! Partly for the thrills, I suppose—and to attract the Batman's attention! You know there was a time I thought I loved him!* »

408 Jean-Paul Gabilliet, *op. cit.*, p. 108-109. « Jenette Kahn INTERVIEW : Paul Levitz ». Isabelle Licari-Guillaume, *op.*

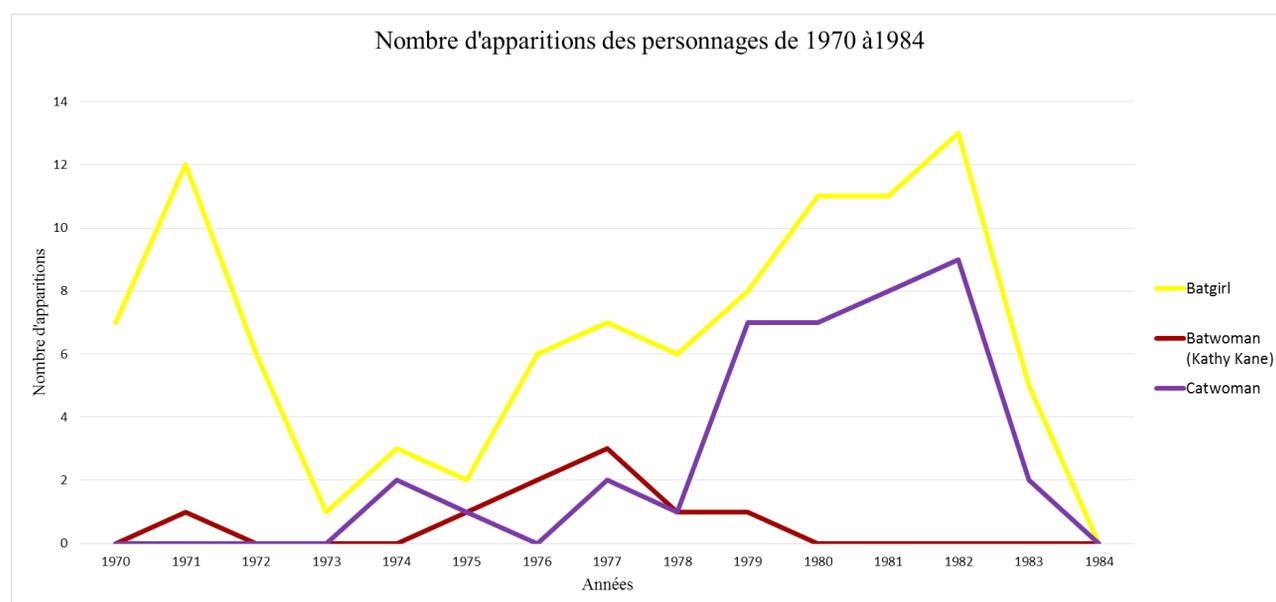
2.3.2.1. Jenette Kahn en tant que *publisher* puis président de DC Comics

Jenette Kahn fut à l'origine de changement de nom de National Periodical Publications qui devient officiellement DC Comics en 1977. Elle a aussi été à l'origine du changement de logo de l'éditeur, dont la nouvelle version est réalisée par le graphiste Milton Glaser.

Jenette Kahn prit aussi plusieurs décisions concernant les publications de DC Comics qu'elle nomma « The DC explosion ». Elle lança d'abord les « dollar comics », des comic books de 64 à 80 pages, vendus au prix d'un dollar, qui contenaient des récits originaux et non des réimpressions⁴⁰⁹. Elle augmenta le prix des comic books, mais aussi le nombre de pages qu'ils contenaient⁴¹⁰ (cf. Tableau 7, page 106). Néanmoins, le prix des comic books *Batman* et le nombre de pages de récits publiés connaîtront encore de nombreuses variations indiquant une difficulté à trouver une rentabilité. Dès le début des années 1970, DC Comics avait commencé à lancer de nombreux nouveaux titres. Jenette Kahn continua ce développement jusqu'en 1978 (cf. Figure 5, page 106).

Un dernier apport important de Jenette Kahn à l'entreprise DC Comics fut la féminisation et la diversification qu'elle amena parmi les employé·e·s de la compagnie. Jenette Kahn estime elle-même qu'à son départ, le personnel de DC Comics était à moitié constitué de femmes⁴¹¹.

Figure 4 : Le nombre d'apparitions annuelles de Batgirl, Batwoman et Catwoman durant le *Silver Age*. Batgirl est le personnage féminin le plus largement représenté durant cette période. Catwoman apparaît surtout sous son identité de Selina Kyle. Pour l'explication de ces chiffres voir les annexes (cf. Annexe 1, page 70).



cit.

409 Le titre *Superman Family* devient un «dollar comics» dès 1977.

410 Jenette Kahn, « Onward and Upward », *Batman*, vol. 303, septembre 1978. Jenette Kahn, « Onward and Upward », *Detective Comics*, vol. 479, octobre 1978.

411 Liz Mason, « Comics: Jenette Kahn », 2013.

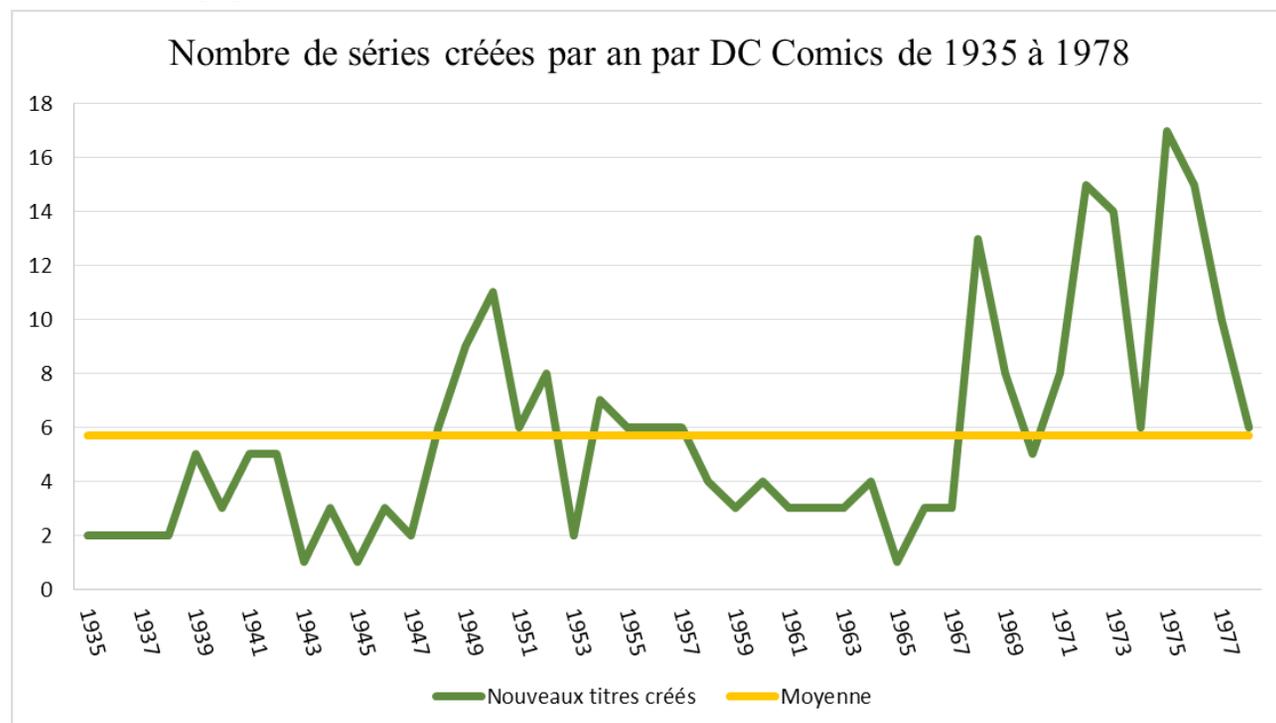
2.3.2.2. Batgirl dans les années 1970 : superhéroïne et *congresswoman*

Au début des années 1970, Batgirl était la seule superhéroïne de l'univers de Batman à connaître une réelle carrière, mais, entre 1972 et 1974, elle se fait plus rare dans la série *DCs* et n'apparaît que très peu dans *Batman*, titre dans lequel elle n'a jamais été très présente (cf. Figure 4, page 105). Elle réapparaîtra néanmoins dès 1975 dans le titre *The Batman Family*⁴¹². Cette série est constituée de plusieurs récits, dont des réimpressions, qui mettent en scène Batman, mais aussi les membres de la « Bat-Family ». Il permet de continuer à faire cohabiter ces différents personnages, tout en libérant les titres *Batman* et *DCs* du trop-plein de personnages secondaires et donc de re-solitariser le superhéros.

Tableau 7 : Évolution des prix et du nombre de pages dans les fascicules *Batman*.

Numéro	Cover Date	Prix (cents)	Nombre de pages de récit	Nombre total de pages
#273	mars-76	25	18	36
#274	avr-76	30	18	36
#288	juin-77	35	17	38
#303	sept-78	50	25	44
#306	déc-78	40	23	36
#325	juil-80	40	17	36

Figure 5 : Le nombre de nouvelles séries de l'éditeur DC Comics qui paraissent à partir de l'année 1967 est en très nette augmentation. Pour plus d'informations sur ces chiffres voir les annexes (cf. Annexe 3, page 493)..



412 *The Batman Family* (1975-1978), 20 numéros.

Contrairement à Catwoman, Batgirl conserve son rôle de femme costumée durant les années 1970. Et elle sera sans doute le personnage féminin de l'univers de Batman dont les aventures questionnent le plus la place des femmes dans la société étatsunienne de cette décennie.

Dans les numéros #396 et #397 de *DCs*⁴¹³, Batgirl enquête sur un tueur de femmes qui dépose une orchidée auprès du corps de ses victimes qui sont toutes rousses et définies comme sans atout physique particulier par les personnages du récit. Batgirl découvre que le tueur a emprunté un livre dans sa bibliothèque nommée *The Femme Mystique*, dans lequel il est expliqué que les femmes sans atout (« *plain Jane* ») sont très sensibles à la flatterie et aux orchidées. Sous son identité de Barbara Gordon, elle s'inscrit à un programme de rencontres auquel une des victimes était inscrite. Les deux hommes qu'elle rencontre, Max et John, sont peu séduisants. Chacun lui offre une orchidée et s'énerve quand elle ne donne pas suite à leurs tentatives de rapprochement. Max et John sont en fait une même personne nommée John Milman. Il s'agit d'un très bel homme qui ne supporte pas que les femmes l'aient pour son apparence physique et non pour ce qu'il est à l'intérieur (« *inner me* »). Il s'est déguisé pour paraître laid, mais les trois femmes qu'il a rencontrées l'ont repoussé. Batgirl lui fait remarquer que lui aussi a des critères physiques, comme la couleur des cheveux des femmes, et qu'il les a tuées pour avoir été comme lui. La misogynie du tueur, qui refuse qu'une femme fasse ce qu'un homme fait, est la révélation finale de cette intrigue, pourtant écrite par Frank Robbins, qui avait scénarisé deux des aventures misogynes parues dans *Batman*⁴¹⁴. (cf. 2.2.2, page 91)

D'autres aventures de Batgirl sont écrites autour d'éléments genrés comme « féminins ». Dans les numéros #410 et #411, Batgirl combat des fabricants de vêtements féminins. Ceux-ci veulent obliger un célèbre top model à porter une mini-jupe à sa prochaine apparition sur scène, car ils ont fabriqué ce type de vêtement et veulent le rentabiliser auprès du public. Dans les numéros #412 et #413, Batgirl est aux prises avec un créateur de perruques, dont les créations sont piégées. Une fois sur la tête de leur propriétaire, la perruque peut être activée et créer des douleurs horribles. Ces incursions de personnages super héroïques dans des milieux codés comme féminin — la mode, le stylisme capillaire — ne se justifient que par l'importance d'un personnage féminin dans ces récits⁴¹⁵.

Les années 1970 ont vu se développer une veine sociale, avec une sensibilité de gauche, dans la production de comic books *mainstream*. Ces comic books furent nommés les *relevant comics*. L'un des plus célèbres exemples de cette tendance est l'association des superhéros Green Arrow et Green Lantern dans les pages de la série *Green Lantern* de 1970 à 1972⁴¹⁶, scénarisée par Dennis O'Neil et mise en image par Neal Adams. Le duo de superhéros part voyager à travers les États-Unis où il se retrouve confronté aux problèmes sociaux de leur époque : racisme, pauvreté, sexisme, mouvements sectaires, drogue et autre. Dans les années 1970, les comic books mettant en scène Batgirl sont inspirés des *relevant comics*.

413 « The Orchid-Crusher », *DCs* #396 (CD février 1970). « The Hollow Man » *DCs* #397 (mars 1970).

414 *Batman* #210. *Batman* #214.

415 Comme c'était le cas pour l'aventure mettant Catwoman en scène dans le milieu de la mode (cf. 1.3.1.2, page 49).

416 *Green Lantern* #76 (CD avril 1970) à #89 (CD mai 1972).

Ainsi dans le numéro #400 et #401 de *DCs*⁴¹⁷, Batgirl et Robin enquêtent sur l'assassinat d'un directeur d'école, monsieur Williard. Celui-ci était en conflit avec des professeurs et des étudiants radicaux, car il voulait vendre certains terrains boisés de l'école. Sans que l'histoire prenne le parti des étudiants radicaux, ceux-ci sont lavés du crime alors qu'ils étaient les premiers soupçonnés. Dans les numéros #406 et #407⁴¹⁸, Batgirl démasque un membre d'un groupe contestataire pacifique, qui accepte de l'argent de promoteurs immobiliers pour faire exploser des immeubles. Le reste des contestataires ne sont pas présentés sous un jour défavorable et continuent leurs actions de protestation à la fin du second numéro. La chef de file de la manifestation aborde même une pancarte qui dit « Batgirl est stylée » (« *Batgirl is groovy* »).

Dans les numéros #422 à #423,⁴¹⁹ Batgirl est directement engagée dans les problèmes politiques et les questionnements féministes de son époque. Tandis que son père cherche à être élu comme représentant de Gotham au Congrès américain, Batgirl est en pleine remise en cause, car un criminel, qu'elle a auparavant arrêté, est sorti de prison et continue sa carrière de malfaiteur. Batgirl considère sa mission comme une impasse. Elle décide finalement de révéler sa double identité à son père⁴²⁰, et lui demande de le remplacer comme candidate pour le congrès. Elle finit par l'emporter, et devient *congresswoman*. Cette histoire a lieu en 1972. Or, au début des années 1970, les mouvements féministes étatsuniens organisent des manifestations qui mobilisent de nombreuses personnes et leurs voix commencent à être entendues en politique et au Congrès. En 1972, l'*Equal Rights Amendment (ERA)*⁴²¹, qui avait été proposé au Congrès pour la première fois en 1923, fut ratifié par celui-ci. Néanmoins l'amendement n'obtient que 35 signatures d'États, alors qu'il en fallait 38 pour qu'il devienne une loi. Faire de Barbara Gordon une *congresswoman* en 1972 est un écho des préoccupations des féministes libérales étatsuniennes. D'ailleurs, dans le numéro #422 de *DCs*, Barbara Gordon est appelée « *congresswoman* » par un des militants qui soutient sa candidature. Ce choix de mot n'est pas anodin, car la féminisation des noms de postes fut un des combats des mouvements féministes dits de la « deuxième vague »⁴²².

Après son élection⁴²³, Barbara Gordon quitte Gotham pour Washington. Son titre solo est remplacé par un récit consacré à Jason Bard, qui était l'intérêt amoureux de Batgirl depuis 1969⁴²⁴.

417 Ces deux numéros de Batgirl sont scénarisés par Dennis O'Neil qui avait écrit les scénarios des *Green Lantern* #76 à #89.

« A Burial for Batgirl! », *DCs* #400 (CD juin 1970). « Midnight Is the Dying Hour! » *DCs* #401 (CD juillet 1970)

418 « The Explosive Circle ! », *DCs* #406 (CD décembre 1970). « One of Our Landmark Is Missing ! », *DCs* #407 (CD janvier 1971).

419 « The Unmasking of Batgirl », *DCs* #422 (CD avril 1972). « Candidate for Danger! », *DCs* #423 [CD mai 1972].

420 Qui l'avait en fait déjà deviné depuis le numéro #417 de *DCs*.

DCs #417 (CD novembre 1971).

421 ERA devait garantir les mêmes droits à tou·te·s les citoyen·ne·s, sans discrimination de sexes.

422 Colette Collomb-Boureau et Claudette Fillard, *op. cit.*, p. 84-85. Ginette Castro, *Radioscopie du féminisme américain*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1985, 303 p. p., p. 225-232. Donna Spalding Andréolle, *op. cit.*

423 *DCs* #424 (CD juin 1972).

424 *DCs* #392 (CD octobre 1969).

2.3.2.3. *The Batman Family* et le développement des personnages secondaires

En 1975, Batgirl fait son retour dans le titre *The Batman Family*, dans lequel elle est pleinement engagée dans son activité de *congresswoman*. Elle ne cesse pas pour autant d'être une superhéroïne et continue à résoudre des affaires criminelles, souvent en duo avec Robin. Les deux jeunes superhéros combattent ensemble, mais flirtent aussi, même si cette relation n'est jamais vraiment développée. À cette époque Barbara Gordon est censée avoir sept ans de plus que Dick Grayson et cette différence d'âge fait obstacle à leur romance. Batgirl prend l'initiative d'embrasser Robin dans le premier numéro de la série, mais leur relation s'arrête là (cf. Illustration 37, page 110). Ce baiser a fait réagir les lecteurs et lectrices qui s'expriment dans la rubrique « Batmail Family » de *The Batman Family* #3⁴²⁵. Certain·e·s apprécient le baiser ou la réaction de Robin, qui semble perturbé après celui-ci. D'autres notent la différence d'âge entre les personnages et trouvent cette relation de mauvais goût. L'éditeur Bob Rozakis répond à ces lettres que le baiser de Batgirl n'était pas le début d'une romance, mais un moyen utilisé par la jeune fille pour faire cesser les élans paternalistes de Robin⁴²⁶. Batgirl est ici présentée comme refusant le sexisme de Robin, mais la technique qu'elle utilise pour le faire taire est déterminée par son statut de femme.

The Batman Family est une série où Batman est relativement peu présent. S'il apparaît dans tous les numéros, c'est parfois dans des réimpressions de ses anciennes aventures, parfois comme personnage secondaire. Dans ces conditions d'autres d'autres personnages peuvent occuper le devant de la scène : Batgirl, Robin, mais aussi Alfred Pennyworth ou encore Man-Bat⁴²⁷. Un autre personnage féminin fait son retour dans sept numéros⁴²⁸ de la série : Batwoman. Dans le numéro #10, l'histoire « Those Were the Bad Old Day »⁴²⁹ voit Batgirl et Batwoman collaborer. Au début de ce récit, Barbara lit une lettre adressée à Batgirl, dans laquelle la superhéroïne est interrogée sur son nom. Batgirl n'est-il pas un nom trop jeune et ne devrait-elle pas le transformer en Batwoman ? Plus tard, Barbara se promène en ville avec Kathy Kane, quand elles sont attaquées par deux *villains*. Afin de les combattre, les deux femmes changent de tenue et découvrent qu'elles sont toutes les deux des superhéroïnes. À la fin du récit, elles se retrouvent dans une grande roue. Barbara demande à Kathy si elle souhaite redevenir une superhéroïne. Kathy reconnaît avoir aimé porter son costume, mais ne souhaite pas réitérer cette

425 *The Batman Family* #3 (CD février 1976).

426 « Il n'est pas prévu de développer une romance entre les deux personnages. Ce baiser, comme l'a bien vu la majorité de notre lectorat, était une façon pour Bab de remettre Robin à sa place car il essayait d'agir comme une figure paternelle et/ou un homme macho ! » (« *There are no plans to develop a romance between the two. That kiss, as correctly viewed by most of our readers, was Bab's way of putting Robin down for trying to come on like a father-figure and/or male chauvinist!* ») *The Batman Family* #3.

427 Robin est présent dans tous les numéros de *The Batman Family* et ses aventures sont aussi développées dans la série mettant en scène l'équipe des Teen Titans dont il fait partie. Les numéros #50 à #52 de cette série verront réapparaître le personnage de Bat-Girl. *Teen Titans* (1966-978), 53 numéros.

428 *The Batman Family* #2 (CD décembre 1975), #3, #8 (CD décembre 1976), #10 (CD avril 1977), #13 (CD septembre 1977), #14 (CD octobre 1977) et #17 (CD mai 1978). Dans le numéro #2, elle n'apparaît que sur une image. Le #3 et le #8 sont des réimpressions.

429 « Those Were the Bad Old Day », *The Batman Family* #10.



Illustration 37 : Batgirl réagit au comportement paternaliste de Robin en l'embrassant. Batgirl est à cette époque dans la vingtaine alors que Robin est encore un adolescent (elle l'appelle d'ailleurs « kid ») (*The Batman Family* #2). © DC Comics, 1975.

expérience. Elle propose à Batgirl de récupérer son nom (« Je vous laisse les criminels -- et le nom de Batwoman ! Vous êtes la plus digne des successeuses ! »⁴³⁰). Celle-ci refuse en argumentant qu'il n'y aura toujours qu'une Batwoman, et qu'il s'agit de Kathy (« Il n'y a toujours eu et il n'y aura toujours qu'une seule **Batwoman** ---- et retraitée ou pas, c'est vous ! »⁴³¹). Ce récit laisse entrevoir la possibilité d'un héritage entre femmes, même s'il n'aura pas lieu, évènement rare dans les comic books de superhéros avant les années 1980.

2.3.2.3.1. Helena Wayne

La fin de la série *The Batman Family* met en scène le personnage de Huntress⁴³². Cette superhéroïne est Helena Wayne, la fille que le Bruce Wayne et la Selina Kyle du *Golden Age* ont eue ensemble dans le monde nommé Earth-2⁴³³. Elle a été créée en 1977 dans le numéro #17 de la série *DC Super Stars*⁴³⁴. La couverture de ce fascicule la présente dans les termes suivant : « La nouvelle femme fatale de DC...The Huntress » (« *DC's Newest Femme Fatale...The Huntress* »). Les *Imaginary Tales* des années 1950 et 1960 mettaient en scène une descendance de Batman qui était toujours masculine. La création d'Helena Wayne est une tentative d'établir une descendance féminine au personnage de Batman⁴³⁵. Après la mort de sa mère, et comme son père ne réagit pas, Helena devient Huntress pour traquer le criminel responsable du décès de Catwoman. Elle commence à apparaître dans *The Batman Family* quand le titre devient un « dollar comics » de 80 pages.

The Batman Family a permis aux personnages secondaires de la « Bat-Family » d'être développés. Cette série a mis en scène un certain nombre de personnages féminins qui étaient, pour la première fois, les protagonistes de longs récits dans lesquels Batman n'était pas présent. Le titre a aussi permis à ces superhéroïnes de se rencontrer et de collaborer alors que dans les titres *Batman* et *DCs* elles n'apparaissaient que rarement dans des récits communs. Mais la publication de *The Batman Family* fut interrompue par ce qui fut appelé la *DC implosion*, en référence à la *DC explosion* du début des années 1970.

430 « *I'll leave the criminals--and the Batwoman name--to you ! You're a most worthy successor!* »

431 « *There always has been and always will be only one **Batwoman**----and retired or not it's you!* »

432 *The Batman Family* #17 (CD mai 1978) à #20 (CD novembre 1978).

433 Earth-2 est l'une des multiples versions de la terre qui existent dans ce qui est nommé le « Multivers » de DC Comics. Ce monde abrite les superhéros du *Golden Age* (cf. 3.1.1, page 121)

434 *DC Super Stars* #17 (CD décembre 1977).

435 Dans un échange de mails avec Paul Levitz, qui a été scénariste, mais aussi *editor-in-chief* du personnage de Batman et *publisher* pour DC Comics (cf. Annexe 6, page 498) a justifié la création du personnage d'Helena Wayne par un souhait d'amener plus de diversité dans les comic books et de créer un autre personnage sur le modèle de Batgirl.

« Tollin, l'un des employés [il s'agit d'Anthony Tollin, coloriste], nous a suggéré d'ajouter une «nouvelle batgirl» et elle a évolué pour devenir the Huntress. Il s'agissait d'une femme car cela ajoutait plus de diversité au groupe ALL-STAR JSA, et cela donnait à Power Girl (la seule femme du groupe à l'époque) quelqu'un dont elle se démarquait et avec qui elle pouvait devenir amie. » (« *Only Tollin, one of our production people, suggested we add a «new batgirl» and it evolved into the Huntress. She was female to add more diversity to the ALL-STAR JSA group, and give Power Girl (the only female in the groups at the time) someone to contrast with and befriend.* ») (cf. Annexe 6, page 498)

2.3.2.4. DC implosion

Durant l'hiver 1978, les ventes de DC Comics baissent. Plusieurs événements en sont la cause. Le grand blizzard de 1978 a paralysé une partie du pays, bloquant les ravitaillements des vendeurs de comic books, tout en contraignant les gens à rester chez eux. De plus, Warner Communication, désormais société mère de DC Comics, pense que l'offre de comic books est trop importante chez les revendeurs habituels : les kiosques, les commerçants de proximité et les supermarchés⁴³⁶. Les marges faites par l'éditeur et les revendeurs sur les fascicules étaient devenues trop faibles. Face à cette baisse des bénéfices, DC Comics procéda à une réduction drastique de son nombre de parutions. 17 titres furent annulés⁴³⁷, dont *The Batman Family*, et six nouvelles parutions furent reportées pour une durée indéterminée⁴³⁸. En conséquence de ces annulations, cinq employés furent licenciés. Les prix des comic books augmentèrent encore, passant à 40 cents pour 17 pages et 50 cents pour 23 pages⁴³⁹. La série *The Batman Family* ne fut pas vraiment arrêtée, elle fut réunie avec le titre *DCs*⁴⁴⁰ qui devint un comic book de 68 pages, vendu au prix d'un dollar jusqu'en 1980. À partir de 1978, les aventures de Batgirl recommencent à être publiées dans la série *DCs*, mais celles-ci s'étendent sur un nombre de pages moins conséquent que dans *The Batman Family*.

2.3.3. Le décès de Batwoman

En 1979, suivant l'arrêt de *The Batman Family*, Kathy Kane fera une nouvelle apparition dans le comic book *DCs* #485⁴⁴¹. Dans ce récit, Batman apprend que la Ligue des Assassins⁴⁴² se rend dans le cirque de l'ancienne superhéroïne. Les deux anciens partenaires se retrouvent et Kathy semble très heureuse de revoir Batman. Mais le criminel Bronze Tiger apparaît et il met Batman hors d'état de nuire et le superhéros assiste, impuissant, à la mise à mort de Kathy Kane (cf. Illustration 38, page 114). Plus tard, son cadavre est retrouvé. Elle serre dans ses bras son ancien costume de Batwoman. L'histoire suit ensuite Batman qui essaye de retrouver Bronze Tiger, pour venger la mort de Kathy. Ce récit se déroule sur 20 pages, Kathy n'apparaît que durant deux pages et demi, puis son cadavre est présent dans deux cases. Batwoman connaît, en 1979, le sort que beaucoup de personnages féminins de comic books partageront dans les années 1980 et 1990 : celui d'être assassinée dans une histoire

436 Pour plus d'informations sur le système de vente des comic books, voir : Jean-Paul Gabilliet, *op. cit.*, p. 188-217.

437 *Army at war, All-star, Batman Family, Battle Classics, Black Lightning, Claw, Doorway to Nightmare, Dynamix Classics, Firestorm, House of Secrets, Kamandi, Our Fighting Forces, Secrets of Haunted House, Showcase, Star Hunters, Steel* et *The Witching Hour*.

438 *Demand Classics, The Deserter, The Vixen, Western Classics, Starslayers* et *Swamp Thing*.

439 « The DC Implosion », *The Comics Journal*, août 1978, p. 5-7.

440 *DCs* #481 (CD janvier 1979).

441 *DCs* #485 (CD septembre 1979).

442 La Ligue des Assassins est l'organisation criminelle dirigée par Ra's al Ghul.

centrée sur un personnage masculin et de n'être qu'un élément scénaristique qui justifie la quête du protagoniste.

À la fin des années 1970, Batwoman disparaît de l'univers de Batman. Batgirl et Selina Kyle, quant à elles, y apparaissent de façon régulière. Cependant ces deux personnages féminins ne se côtoient pas. Batgirl est surtout présente dans le titre *DCs* et Selina Kyle dans le titre *Batman*. Les années 1970 ont vu augmenter le nombre d'occurrences annuelles de la plupart des personnages de l'univers de Batman (cf. Annexe 2, page 492) dont les personnages féminins. La multiplication des titres et l'allongement des récits qui ont eu lieu durant cette période ont permis à des personnages secondaires d'être au centre de courts récits, telle Batgirl, mais aussi de créer de nouveaux personnages féminins telles Talia — qui est une *villainess* qui, comme Catwoman, est placée dans une relation amoureuse avec Batman — ou The Huntress. Néanmoins, dès la fin des années 1970, face aux difficultés économiques rencontrées par l'éditeur DC Comics, le nombre de titres diminue, amoindrissant les espaces de publications qui avaient permis à des personnages secondaires, dont des superhéroïnes, d'être développés. La mort de Batwoman en 1979 sonne rétrospectivement comme une annonce des scénarios sexistes qui mettent en scène les superhéroïnes durant les années 1980.

2.4. Le début des années 1980

Pour les publications mettant en scène Batgirl et Catwoman, le début des années 1980 ressemble à la fin des années 1970.

2.4.1. Batgirl et le retour dans la maison du père

Batgirl continue à vivre des aventures solos dans le titre *DCs*, toujours assez indépendamment des superhéros de son univers⁴⁴³. En 1980⁴⁴⁴, Barbara Gordon perd son poste de *congresswoman*, car sa carrière de superhéroïne a interféré avec la campagne pour sa réélection. Elle décide de ne pas baisser les bras et de se faire réélire aux prochaines élections, mais cet événement n'aura jamais lieu.

Batgirl est toujours confrontée aux changements de son époque. Par exemple, dans le numéro #311 de *Batman*⁴⁴⁵, elle prononce un discours violemment antinucléaire. Néanmoins un discours sécuritaire est également présent dans les comic books qui la mettent en scène. Tandis qu'elle est en campagne pour sa réélection, Barbara propose, comme solution pour s'opposer à la criminalité, de lutter contre le crime organisé (« La gent criminelle de Gotham est la plus insidieuse du pays -- elle s'en prend au peuple ! Non seulement les **pauvres**, mais les **riches** aussi sont compris dans les victimes... » « La solution réside dans la destruction des forces qui sont derrière le **crime organisé** de la ville de Go-

443 Cependant, dans le numéro #489 de *DCs* elle est en équipe avec Robin et dans le numéro #492 *Batman* est son partenaire. *DCs* #489 (CD avril 1980). *DCs* #492 (CD juillet 1980).

444 *DCs* #487 (CD janvier 1980). *DCs* #488 (mars 1980).

445 *Batman* #311 (CD mai 1979).



Illustration 40 : Catwoman accepte d'aider Robin qui pense que Batman se fait manipuler par Talia. Catwoman n'accepte pas la relation du superhéros avec Talia et elle souffre de les découvrir en train de s'embrasser. Cette jalousie est son principal motif pour arrêter Talia (*Batman* #332). © DC Comics, 1981.



Illustration 38 : Le meurtre de Kathy Kane a lieu hors case. Batman est présenté comme impuissant face à ce crime. Il ne peut l'empêcher et se contentera d'aller trouver le corps sans vie de Kathy. Ce qui est mis en scène ici c'est avant tout l'échec de Batman, qui ne parvient pas à sauver son amie, plus que le dernier combat de Kathy Kane. Ce comic book n'est pas à propos d'elle, mais de lui (*DCs* #485). © DC Comics, 1979.

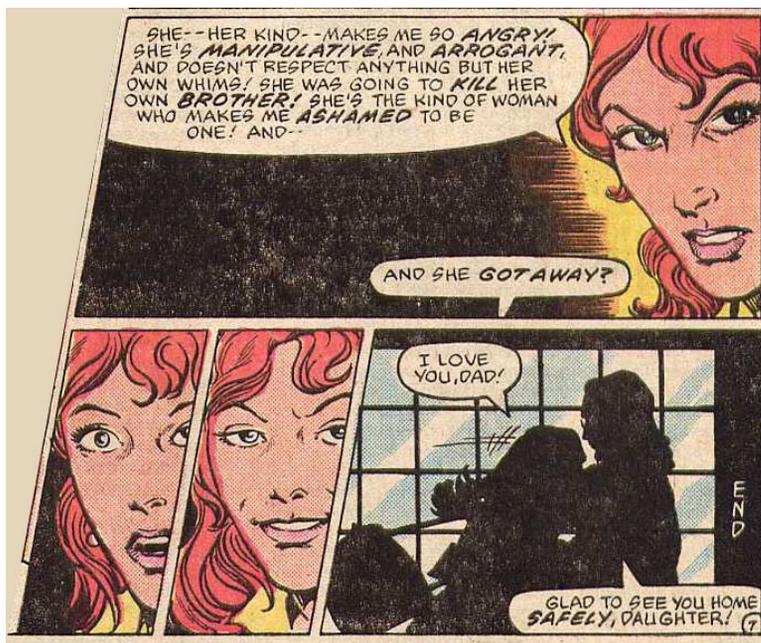


Illustration 39 : Face à son échec à arrêter une criminelle et sa perte de foi dans son rôle, mais aussi dans les femmes, Barbara Gordon rentre chez son père. Celui-ci est ravi de l'accueillir dans la maison paternelle et elle se jette dans ses bras, sa colère ayant désormais disparu (*DCs* #519). © DC Comics, 1982.



Illustration 41 : Dans *Batman* #345, Catwoman vit une nouvelle aventure en solo. Si son statut moral est ambigu, comme l'indique cette page de titre, cette fois ses raisons pour vivre une aventure ne sont pas liées à ses sentiments pour Batman et à sa jalousie (*Batman* #345). © DC Comics, 1981.

tham »⁴⁴⁶) alors que sa compétitrice voit dans la criminalité une expression de la misère (« Le crime est né de **ventres vides** -- de gens qui sont frustrés, affamés et désespérés. » « La solution consiste à aider les **gens** -- à trouver des emplois et à améliorer le système d'éducation **à tous les niveaux** de la société ! »⁴⁴⁷). En 1982⁴⁴⁸, elle fait un discours sur l'augmentation de la criminalité à Gotham qui est causée par : « Une **quête égoïste de sensations fortes** qui n'a aucun respect pour les droits de qui que ce soit d'autre, ni pour les traditions, ni pour la propriété, ni pour la **vie** elle-même »⁴⁴⁹. Dans le numéro #519 de *DCs*⁴⁵⁰, ce discours se mêle à un discours antiféministe puisqu'après avoir combattu une criminelle nommée Velvet Tiger, Barbara Gordon dit à son père que ce type de criminelle lui fait avoir honte d'être une femme (« *She's the kind of woman who makes me **ashamed** to be one* »). Barbara exprime aussi son dégoût pour le frère de Velvet Tiger, qui a refusé de dénoncer sa sœur, même après que celle-ci a tenté de l'assassiner (« Quel est l'intérêt d'essayer de faire quelque-chose de **positif** quand même les **victimes** sont dans l'autre camp ? Peut-être que je deviens **obsolète** - les valeurs que je protège ne semblent être **importantes** pour personne d'autre que moi »⁴⁵¹). Ce récit sera la dernière aventure solo de Batgirl. Elle réapparaîtra dans les titres *Batman* et *DCs* en 1983, mais comme personnage secondaire. Désespérée par ce qu'elle considère comme des échecs — la perte de son siège de *congresswoman* et la criminalité qui ne baisse pas —, Barbara Gordon rentre chez son père, à la maison (cf. Illustration 39, page 114).

Les années 1980 sont celles du président républicain Ronald Reagan qui succède au démocrate Jimmy Carter. Reagan s'oppose à ce dernier par son image d'homme fort et masculin. Reagan reprend la guerre contre le communisme alors que les années de présidence de Jimmy Carter avaient été celles de la « détente ».

La culture cinématographique sous l'ère Reagan a été analysée par Susan Jefford comme obnubilée par l'image des *hard bodies*. Ces corps forts, qui symbolisent la nation américaine, s'opposent aux corps mous (« *soft bodies* ») qui sont les corps des ennemi·e·s des États-Unis, mais aussi de toutes ces personnes qui doivent être protégées, car elles ne sont pas assez fortes pour le faire elles-mêmes. Les figures paternelles et leur relation avec leurs fils deviennent aussi centrales dans les représentations hollywoodiennes de cette époque. Cette surreprésentation des hommes, et de leurs corps, a pour

446 « *The criminal element of Gotham is the most insidious in the country--it preys on the people ! Not **only** the poor--but the **well-to-do** are included as victims... » , « *The solution lies in the destruction of the forces behind the **organized crime** in Gotham City* »*

447 « *crime is bred from **empty stomachs**--people who are frustrated, hungry and desperate.* », « *The solution lies in aiding the **people**--finding jobs and improving the educational system from the ground level on **up!*** » *DCs* #487.

448 *DCs* #512 (CD mars 1982).

449 « *A selfish kind of **thrill seeking** that has no regard for the rights of anyone **else**, and total disrespect for traditions, property, even **life** itself* »

450 *DCs* #519 (CD octobre 1982).

451 « *What's the point of trying to do something **positive** when even the **victims** are on the other side ? Maybe I'm becoming **outdated**--the values I protect don't seem to be **important** to anyone but myself!* »

corolaire la faible présence des femmes qui sont soit des entraves pour l'homme, soit des personnes à protéger et parfois, bien entendu, les deux⁴⁵².

Barbara Gordon, qui soutient un discours sécuritaire avant de décider de rentrer à la maison auprès de son père, s'inscrit dans les représentations culturelles de cette époque. La fille revient au foyer pour prendre soin de son père. En 1983, James Gordon fera une crise cardiaque et Barbara Gordon restera à le veiller⁴⁵³. L'année suivante elle n'apparaît dans aucun comic book.

2.4.2. Catwoman protagoniste

En 1981, c'est au tour de Catwoman d'obtenir sa propre série solo, cette fois dans le titre *Batman*. À la suite de sa séparation d'avec Bruce Wayne, Selina Kyle est redevenue Catwoman. Durant quatre numéros — l'un en solitaire et l'autre avec Robin⁴⁵⁴ — avant d'être réunie avec Batman le temps de deux fascicules⁴⁵⁵ —, Catwoman enquête sur Talia Al Ghul. La villainess est en effet réapparue dans le numéro #332 de *Batman*. Sa relation avec le superhéros ne semble pas être finie ce qui crée une dispute entre Batman et Robin. Par conséquent, Robin demande de l'aide à Catwoman pour enquêter sur Talia. La première aventure solo de Catwoman est donc liée à Batman et motivée par la jalousie (cf. Illustration 40, page 114) de voir le superhéros retomber dans les bras de son ancien amour. Dans ce récit, Catwoman adopte le rôle d'une superhéroïne, mais demeure moralement plus ambiguë que Batman puisque les motivations de son combat sont d'ordre personnel et même sentimental. En 1982, elle apparaîtra de nouveau dans une série solo (cf. Illustration 41, page 114), et cette fois ses raisons de revêtir le costume de Catwoman ne sont pas liées à Batman.

Quand Catwoman obtient sa propre série dans les pages de *Batman*, Selina Kyle demeure un personnage secondaire dans les pages de *DCs*⁴⁵⁶. Dans les numéros #508 et #509, elle sera même enlevée deux fois, et sera sauvée par Batman⁴⁵⁷. Suite à ces événements, Selina Kyle décide, encore une fois, de mettre fin à sa relation avec Bruce Wayne. Fin 1982 et début 1983, le personnage de Catwoman connaît, lui aussi, un retour de bâton régressif. Alors que Bruce Wayne a entamé une relation avec Vicki Vale, la femme-chat succombe à de violentes crises de jalousie et s'en prend à Vicki⁴⁵⁸. Elle lui dit que Bruce Wayne est ce qui la maintient dans le droit chemin et qu'elle a besoin de lui (« Je ne **joue pas**, Vale ! Ma **vie** et ma **santé mentale** sont en jeu ! J'ai **besoin** de Bruce Wayne -- il est **ma boussole** --! »⁴⁵⁹). Ensuite⁴⁶⁰, elle s'en prend violemment au couple. Puis elle combat Batman en

452 Susan Jeffords, *Hard bodies: Hollywood masculinity in the Reagan era*, New Brunswick, N.J., États-Unis d'Amérique, Rutgers University Press, 1994, 212 p.

453 *Batman* #365 (CD novembre 1983). *Batman* #366 (CD décembre 1983).

454 *Batman* #332 (CD février 1981). *Batman* #333 (CD mars 1981).

455 *Batman* #334 (CD avril 1981). *Batman* #335 (CD mai 1981).

456 À l'exception du numéro #520, ou une histoire courte de sept pages lui est consacré. *DCs* #520 (CD novembre 1982).

457 *DCs* #508 (CD novembre 1981). *DCs* #509 (CD décembre 1981).

458 *DCs* #521 (CD décembre 1982)

459 « *I'm not **playing games**, Vale! My **life** and **sanity** are at stake ! I **need** Bruce Wayne--He's **my compass**--! »*

460 *Batman* #355 (CD janvier 1983).

face à face. Elle est en position de le tuer mais elle parvient à se maîtriser et à ne pas lui faire de mal. Batman lui explique ensuite qu'il et elle se sont blessé·e·s l'un l'autre. Il s'excuse pour le mal qu'il lui a fait, pendant que Catwoman pleure dans ses bras. Les lettres de fan — trois d'homme et une de femme — publiées dans le numéro #359⁴⁶¹ sont enthousiastes à propos de ce récit.

Catwoman, comme Batgirl, n'apparaîtra pas en 1984. Avant cette année, sa dernière apparition la présente sous les traits d'une femme à la jalousie malade, dont la vie tourne autour d'un homme. Si Catwoman a obtenu une certaine indépendance, en ayant sa propre série, elle n'est jamais émanicipée du personnage de Batman. En 1983, Batgirl et Catwoman sont de nouveau dévouées à un homme, qu'il soit leur père ou leur amant. Les échos des mouvements féministes des années 1970 se perdent et l'esprit du temps des années 1980 est au *backlash*. Ce mot, popularisé par l'écrivaine et journaliste Susan Faludi, vise à définir le retour de bâton régressif qui apparaît dans la culture étatsunienne des années 1980 suite aux avancées des droits des femmes et aux mouvements féministes des années 1960 et 1970⁴⁶². La culture de cette époque voit se développer une rhétorique selon laquelle les femmes ont enfin acquis l'égalité avec les hommes, mais que celle-ci les rend malheureuses, car elles sont obsédées par leurs carrières, qu'il est difficile pour elles de s'équilibrer entre leur travail et leur vie de famille, qu'elles n'arrivent pas à trouver un mari et qu'elles sont stériles de plus en plus tôt. Comme le note Susan Faludi, l'affirmation de l'acquisition de l'égalité est un mensonge et à début des années 1980 les droits des femmes connaissent même un recul aux États-Unis. Barbara Gordon, qui prend conscience de son échec en tant que superhéroïne, mais aussi en tant que *congresswoman*, et qui décide de retourner chez son père être une fille au foyer joue un scénario typique du *backlash*. Elle comprend que ses ambitions sont la cause de ses malheurs et elle décide de retourner à la maison, s'occuper des tâches du foyer.

Si les superhéroïnes de DC Comics ont acquis en visibilité entre les années 1960 et 1980, leurs mises en récits sont en prise avec les changements des statuts des femmes dans la société étatsunienne. Le personnage de Batgirl endosse dans un premier temps les idéaux des femmes blanches étatsuniennes en matière d'éducation et de scolarité tandis que Catwoman est une figure de femme repoussante. Elle perd toute l'indépendance qu'elle avait pu avoir dans l'avant *CCA* et devient une femme obsédée par Batman. Si elle se transforme ensuite en un personnage de gentil, cette transformation a lieu au prix de son costume et elle est, durant les années 1970, juste Selina Kyle, la petite amie de Bruce Wayne. Elle retrouve néanmoins son costume à peu près au moment où Barbara Gordon renonce au sien. Durant le début des années 1980, à l'aube de ce qui sera appelé le *Modern Age*, les superhéroïnes de l'univers de Batman voient leur rôle amoindri. Batgirl n'apparaîtra dans presque aucun comic books jusqu'en 1989, Batwoman est décédée et Catwoman continuera à apparaître, mais en tant que *sidekick* de Batman.

461 *Batman* #359 (CD mai 1983).

462 Susan Faludi, *op. cit.*

Chapitre 3. Le *Modern Age*⁴⁶³ : modifications dans l'industrie, multiplication des titres et adaptations.

À partir des années 1980, les publications des éditeurs de comic books se multiplient offrant dès lors à certains personnages secondaires leurs propres titres et entraînant la création de nouveaux personnages. De nouveaux types de formats de publication apparaissent. Les artistes connaissent aussi une reconnaissance croissante et leur liberté créative augmente. Ces éléments concourent au développement de nouveaux récits, souvent plus sombres, qui ne sont plus destinés au public préadolescent et adolescent des débuts du médium.

La seconde moitié des années 1980 voit une augmentation importante du nombre de personnages féminins dans le catalogue de l'éditeur DC Comics. Certains de ces personnages obtiennent même leurs propres titres à partir de la toute fin des années 1980 puis durant les années 1990 et 2000.

Cependant, à partir du début des années 1990, les comic books connaissent une crise dans leurs ventes qui durent encore durant les années 2010. L'éditeur DC Comics multiplie alors les événements éditoriaux pour entretenir l'intérêt du public, mais essaye aussi de simplifier son univers pour attirer un nouveau lectorat. En 2012, l'évènement éditorial « New 52 » qui voit tous les titres de l'éditeur repartir au numéro 0 s'inscrit dans cette démarche de simplification.

Parallèlement, les adaptations de récits super-héroïques, qui ont d'abord engendré un regain d'intérêt pour le genre super-héroïque durant les années 1980, sont devenues des œuvres qui atteignent un public bien plus important que les comic books dont elles sont issues. Ces films et séries sont cependant très rarement centrés sur des personnages de superhéroïnes. Ce chapitre nous permet de contextualiser l'émergence et le développement des récits dits du « *Modern Age* » que nous étudierons en deuxième et troisième parties.

463 L'appellation d'Âge Moderne (*Modern Age*) est d'une certaine façon un anachronisme. Le comic book est un médium moderne puisqu'il est un produit de la culture de masse. Par certains aspects, dont la réflexivité est la plus importante, les comic books de l'Âge Moderne peuvent être qualifiés de récits post-modernes. Le terme « moderne » utilisé pour qualifier la période que nous étudions tient plus son origine d'une classification mythologique de l'historiographie des comic books, qui fait succéder des périodes, dans une logique évolutionniste. L'Âge Moderne pose d'ailleurs un problème pour nommer l'après et aucune autre période n'a été définie depuis. L'Âge moderne des comic books dure ainsi depuis plus d'une trentaine d'années. Même si l'usage du terme est moins important, l'Âge Moderne est parfois nommé l'Âge Sombre (*Dark Age*), se référant à l'augmentation de la violence dans les comic books à partir des années 1980.

L'histoire du médium comic book se prête de toute façon difficilement à un découpage entre période moderne et période post-moderne. L'art post-moderne se définit par une perte de référence à l'original dans l'art et à une remise en cause de la notion d'authenticité de l'original. Or, dans un mouvement de légitimation entamé dès la fin des années 1970, les planches originales des créateur·rice·s de comic books ont acquis une valeur marchande en même temps qu'artistique. Alors que ces planches étaient jetées durant les premières décennies de l'industrie, puis conservées par les éditeur·rice·s à qui elles appartenaient par contrat, ces planches sont désormais rendues aux créateur·rice·s. De même un tirage original du premier fascicule mettant en scène le personnage de Batman s'est vendu à plus d'un million de dollars en 2010. Erik VERHAGEN, Romain JOBEZ et Carla CANULLO, « POSTMODERNISME », Encyclopædia Universalis, . Jean BAUDRILLARD, Jacinto LAGEIRA et Alain BRUNN, « MODERNITÉ », Encyclopædia Universalis, . George Gene Gustines, « Batman's First Appearance at a Bruce Wayne Price », *ArtsBeat*, 2010.

3.1. Les Changements survenus chez DC Comics

Au milieu des années 1980 — ou au début des années 1990 selon les sources — commence une période nommée le *Modern Age* dans une histoire des comic books particulièrement utilisée par les fans de comic books. Plusieurs dates sont avancées pour son début. Quand nous utilisons ici la notion de *Modern Age*, nous marquons son début à l'année 1985 avec la parution du récit *Crisis on Infinite Earth*⁴⁶⁴ publié par l'éditeur DC Comics..

Le *Modern Age* est, par beaucoup d'aspects, une continuation des années 1970. Les mutations de l'industrie, entamées durant cette période, se poursuivent. Le système de ventes directes aux librairies spécialisées continue de se développer, mais DC comme Marvel vivent davantage sur les ventes de leurs produits dérivés que de leurs comic books, au début des années 1980⁴⁶⁵. À partir des années 1990, ce sont dans les librairies généralistes que les comic books de superhéros font leur apparition.

Ces nouveaux lieux de ventes entraînent le développement de nouveaux formats : les *graphic novels*. Ce terme, apparu dès les années 1960, que l'on retrouve sur des couvertures de comic books dès les années 1970, et popularisé par Will Eisner en 1978⁴⁶⁶, recouvre en fait plusieurs types de publications. Dans les librairies spécialisées et généralistes, le terme *graphic novels* désigne des ouvrages souples, contenant des aventures complètes soit originales, soit prépubliées sous forme de fascicule. Ce second type d'album est aussi appelé *trade paperback*⁴⁶⁷.

Les années 1980 voient aussi l'arrivée d'une nouvelle génération de créateurs et créatrices dans le champ des comic books. Ces nouveaux et nouvelles venus ont grandi en lisant des comic books et leur engagement dans l'industrie des comic books relève d'un réel choix de carrière. Durant les années 1980 et 1990 a lieu la « British invasion », l'arrivée massive de créateurs britanniques dont beaucoup s'illustrent sous le label Vertigo, créé en 1993 par DC Comics⁴⁶⁸. Malgré les divers échecs d'organisations collectives, les statuts des auteur·rice·s de comic books ont connu des changements entre la fin des années 1970 et le début des années 1980. Des droits d'auteurs sont désormais reversés en fonction des volumes de ventes de chaque titre⁴⁶⁹. L'importance des créateur·rice·s dans le succès d'un titre est désormais une évidence⁴⁷⁰. Cette reconnaissance des auteurs et autrices a accompagné

464 *Crisis on Infinite Earth* (1985-1986), 12 numéros.

465 Jean-Paul Gabilliet, *op. cit.*, p. 124.

466 Fred Paltani-Sargologos, *Le roman graphique, une bande dessinée prescriptive de légitimation culturelle*, Mémoire de Master 2, Université de Lyon II, 2011, 177 p., p. 99-101. Paul Levitz, *op. cit.*, p. 81.

467 Le terme *graphic novel* designera aussi des albums n'ayant rien à voir avec le genre super-héroïque. Jean-Paul Gabilliet, *op. cit.*, p. 125, 138-142.

468 Pour une étude détaillée de la « British Invasion » voir la thèse d'Isabelle Licari-Guillaume. Isabelle Licari-Guillaume, *op. cit.*,

469 Dans l'interview qu'il a donnée au magazine *The Comics Journal*, Carmine Infantino déclare avoir payé des droits d'auteurs avant que Dick Giordano, Jenette Kahn, Paul Levitz et Jor Orlando ne mettent ce système en place. N'ayant aucune confirmation des propos de Carmine Infantino nous considérons que le système de droits d'auteurs commence en 1981 sous l'impulsion de DC Comics et sera rapidement imité par Marvel. Les droits d'auteurs n'étaient payés que sur les titres dont les ventes dépassaient les 100 000 exemplaires. Carmine Infantino, *op. cit.*. « Jenette Kahn INTERVIEW : Paul Levitz », *op. cit.*. Kim Thompson, « DC Creates New Royalties System for Freelancers », *The Comics Journal*, décembre 1981. Jean-Paul Gabilliet, *op. cit.*, p. 171-173.

470 Jean-Paul Gabilliet, *op. cit.*, p. 228-253.

une réorganisation du marché des comic books autour des collectionneur·se·s et des *fans*⁴⁷¹ qui, à partir des années 1970, forment la majorité des consommateur·rice·s des comic books⁴⁷².

Certains des éditeurs alternatifs⁴⁷³ apparus durant les années 1970 — Fantagraphics (1976-ajd)⁴⁷⁴, Aardvark-Vanaheim (1977-ajd), Heavy Metal (1977-ajd), WaRP Graphics (1976-ajd) et Eclipse Comics (1979-1994) — continuent de produire durant le *Modern Age*. De nouveaux éditeurs apparaissent dont certains sont appelés à connaître un grand succès tels Dark Horse (1986-ajd) et Image (1992-ajd). Pour concurrencer les éditeurs alternatifs, Marvel lance le label Epic dès 1982. En 1993, DC Comics crée Vertigo, un label sous lequel il regroupe ses publications plus adultes, mais aussi plus fantastiques ou horrifiques, qui ne relèvent pas du genre super-héroïque. Fait notable, ce label est placé sous la supervision de l'éditrice Karen Berger, qui avait été chez l'éditeur DC Comics en 1979, et qui avait travaillé avec la plupart des auteurs de la « British invasion »⁴⁷⁵.

Le *Modern Age* est celui de la fin du *CCA*, qui n'est guère respecté par les créateur·rice·s arrivé·e·s dans l'industrie des comic books à partir des années 1980. En 1989, une révision du code le dépouille de son contenu originel. Ce nouveau code est constitué de huit sections : « *institutions* », « *language* », « *violence* », « *characterizations* », « *substance abuse* », « *crime* », « *attire and sexuality* » et « *administrative procedure* ». Celles-ci sont allégées par rapport aux versions de 1954 et 1971, laissant une marge de création bien plus importante. Dès 1971 des comic books de Marvel paraissent sans le sceau du *CCA*, mais c'est dans les années 1980 que cette pratique se généralise avec des séries telles *The New Teen Titans*, qui paraîtra sans aucun aval du CMAA⁴⁷⁶. En 2001, Marvel renonce à soumettre ses publications à l'approbation du code. En janvier 2011, DC fait de même, suivi, un mois plus tard, par l'éditeur Archie Comics, dernier membre du CMAA. Ceci marque la fin du code, alors remplacé par des systèmes de classification internes aux maisons d'édition. DC Comics et Marvel utilisent le même système de classification⁴⁷⁷.

Ces modifications dans l'industrie sont accompagnées de changements dans les récits publiés. Le *Modern Age* est parfois appelé le « Dark Age », car, à partir des années 1980, les histoires de superhéroïne·s deviennent plus violentes et moins manichéennes.

471 Par *fan* nous entendons les lecteurs ou lectrices qui achètent plusieurs fascicules ou *graphic novels* par mois et non des lecteurs et lectrices occasionnel·le·s. Cependant les *fans* ne sont pas forcément engagés dans une pratique de collections et de spéculation autour des comic books.

472 Jean-Paul Gabilliet, *op. cit.*, p. 272-274.

473 Nous utilisons le terme « alternatif » dans le sens donné par Jean-Paul Gabilliet le « terme d'alternatives servant à désigner tout comic book publié par un autre éditeur que Marvel ou DC. » *Ibidem*, p. 122.

474 Création dès 1972, devient éditeurs en 1976.

475 En 1989 DC Comics avait déjà tenté de lancer un label pour concurrencer les alternatifs nommé Piranha Press. Celui-ci ne connut pas le succès de Vertigo et ce label fut abandonné dès le début des années 1990. D'autres labels furent créés parallèlement à Vertigo tels Paradox Press et Helix.

476 Paul Levitz, *op. cit.*, p. 40.

477 Jean-Paul Gabilliet, *op. cit.*, p. 128-129. Paul Levitz, *op. cit.*, p. 351. Michael Doran, « DC Replaces Comics Code Approval with Own Rating System », [En ligne : <https://www.newsarama.com/6884-dc-replaces-comics-code-approval-with-own-rating-system.html>]. Consulté le 11 juillet 2018. Vaneta Rogers, « ARCHIE Dropping COMICS CODE AUTHORITY Seal in February », [En ligne : <https://www.newsarama.com/6892-archie-dropping-comics-code-authority-seal-in-february.html>]. Consulté le 11 juillet 2018.

Au début de l'année 1985, Marvel distance toujours DC Comics en quantité de ventes. Mais, à partir de cette année, DC connaît un nouvel élan qui lui permet de redevenir numéro un du marché dès 1987. Ce renouveau débute en avril 1985, avec la parution du premier des douze numéros de *Crisis on Infinite Earths*⁴⁷⁸.

3.1.1. L'Éditeur DC Comics et les *Crisis*

En 1985, l'éditeur DC Comics existe depuis 50 ans et publie des récits de superhéros depuis 47 ans. L'éditeur, qui s'est construit sur le rachat successif de concurrents, possède des centaines de personnages, qui évoluent dans des mondes différents. Les superhéros du *Golden Age* vivent sur une Terre nommée *Earth-Two*, pendant que les superhéros créés depuis le *Silver Age* vivent sur *Earth-One*. *Earth-Three* est une terre où n'habitent que des *villains* et *villainess*. Le héros Shazam et les personnages de son univers⁴⁷⁹ vivent sur *Earth-S*. Bien d'autres terres existent, chacune avec son lot de personnages⁴⁸⁰. L'ensemble de ces mondes est nommé le *Multivers*⁴⁸¹. Cette prolifération d'univers rend confuses les publications de DC Comics pour un nouveau lectorat. Or, suite au succès des films *Superman*⁴⁸², l'éditeur doit nécessairement simplifier son univers pour le rendre accessible aux néophytes.

Pour y arriver, DC Comics organise des *Crisis* qui sont des *cross-over* au cours desquels plusieurs superhéros, venant de différents mondes du *Multivers*, se croisent durant un arc narratif. Les *Crisis* ont normalement des conséquences sur la continuité officielle de l'éditeur. Des *Crisis* ont été organisées par DC Comics dès les années 1960, mais c'est à partir de 1985 qu'elles deviennent des événements éditoriaux de grande ampleur. En 1985, *Crisis on Infinite Earths* est plus qu'un *cross-over*, il s'agit d'un « commentaire métalinguistique sur l'état du marché et la complexité des univers de fiction : il y a trop de super-héros, trop d'univers, trop d'histoires. »⁴⁸³. *Crisis on Infinite Earths* répond donc à une situation de saturation éditoriale. Il ne s'agit pas seulement de raconter une nouvelle histoire, mais de poser les bases d'une nouvelle ligne éditoriale et de simplifier le catalogue des personnages de DC Comics.

478 Jean-Paul Gabilliet, *op. cit.*, p. 132 ; Tom Heintjes, « Comic book sales: DC down, Marvel up, according to 1984 ABC figures », *The Comics Journal*, juillet 1985, n° 100, p.21-22.

479 Shazam, initialement appelé Captain Marvel, était un personnage créé par Fawcett Comics. Fawcett Publication a cessé ses activités d'éditeur de comic books en 1954. Les personnages de son catalogue furent rachetés par Charlton Comics, qui ferma en 1985, après avoir revendu la plupart de son catalogue à DC Comics en 1983. Mais Captain Marvel avait été l'objet d'une affaire judiciaire entre National Comics Publications (DC) et Fawcett Publication, dès les années 1940. La première compagnie accusait la seconde d'avoir plagié son personnage de Superman lors de la création de Shazam. Ce procès fut perdu par DC Comics, mais gagné en appel. Fawcette fermant sa branche publication à cette époque, elle ne fit donc pas appel à cette décision. Le personnage de Shazam appartient à DC Comics dès 1972.

480 Marv Wolfman, « Crisis Mail », in *Crisis on Infinite Earths #1*, DC Comics, .

481 Pour une explication plus précise du concept de Multivers voir : Jean-Marc Lainé, *op. cit.* KUKKONEN, Karin, « Navigating Infinite Earths », in Charles Hatfield, Jeet Heer, Kent Worcester, (éds.). *The Superhero Reader*, Jackson, University Press of Mississippi, 2013, p. 155-167.

482 Richard Donner, *Superman*, 1978. Richard Lester, *Superman II*, 1980. Richard Lester, *Superman III*, 1983.

483 Jean-Marc Lainé, *op. cit.*, p. 154.

Le récit est confié à Marv Wolfman et Georges Pérez, dont le travail sur l'équipe de Teen Titans⁴⁸⁴ a connu un certain succès dans les années 1980. En 12 numéros, les auteurs racontent la fin du *Multivers*. Les différents mondes du catalogue de DC Comics fusionnent les uns avec les autres, pour n'en devenir qu'un seul. Certains personnages — Supergirl, Dove⁴⁸⁵, The Flash (Barry Allen) — sont tués tandis que Wonder Woman voit ses origines totalement réécrites. Certains personnages sont aussi effacés de la nouvelle continuité officielle. La plupart des superhéros du *Golden Age* sont censés n'avoir jamais existé.

Si cet événement scénaristique avait pour but de simplifier les publications de DC Comics, il a paradoxalement créé des problèmes d'éditions. Il n'était pas aisé pour les créateurs·rice·s de comprendre quels personnages étaient morts et lesquels étaient censés ne jamais avoir existé. Roy Thomas, qui travaillait sur la série *All-Star Squadron*⁴⁸⁶ se retrouvait soudain privé de personnages qu'il utilisait régulièrement. La rédaction d'un mémo, adressé aux équipes créatrices, résumant les règles du nouvel univers mis en place et les personnages qui avaient été tués durant *Crisis on Infinite Earths*, n'a pas suffi à empêcher que des entorses à ces règles soient rapidement commises⁴⁸⁷.

Crisis in Infinite Earths n'est pas parvenu, rétrospectivement, à simplifier l'univers de DC Comics. En 2005, soit 20 ans après sa parution, une nouvelle *Crisis* nommée *Infinite Crisis*⁴⁸⁸ vient rétablir un *Multivers*, qui connaîtra lui-même de nombreuses modifications. Mais *Crisis on Infinite Earths* est un exemple de l'ingérence de la structure éditoriale de DC Comics dans le contenu de ses récits et de la difficulté à maintenir un univers de fiction cohérent étendu sur autant d'années et dispersé dans autant de séries.

3.1.2. *Batman : The Dark Knight Returns et Watchmen*

Si *Crisis on Infinite Earths* est un récit qui a marqué les années 1980 par son ambition éditoriale, ce sont deux autres séries qui permettent à DC Comics de connaître un succès critique et d'augmenter significativement ses chiffres de ventes : *Batman : The Dark Knight Returns (TDKR)*⁴⁸⁹ de Frank Miller et *Watchmen*⁴⁹⁰ de Dave Gibbons et Alan Moore.

484 *The New Teen Titans* (1980-1984), *Tales of the Teen Titans* (1984-1988). Georges Pérez travaillera sur la seconde série seulement de 1984 à 1986.

485 Le premier Dove s'appelle Don Halle. Sa première apparition a lieu dans *Showcase #75* (CD juin 1968).

486 *All-Star Squadron* (1981-1987), 67 numéros.

487 Tom Heintjes, « The Crisis on infinite Earths deathlist: characters you won't see », *The Comics Journal*, janvier 1986, n° 104, p.14-15.

488 *Infinite Crisis* (2005-2006), 7 numéros.

489 La série s'appelle, lors de sa première parution, *Batman : The Dark Knight* et son premier numéro est nommé *Batman : The Dark Knight Returns*. Dès sa réédition en un seul volume elle est renommée *Batman : The Dark Knight Returns* et c'est ainsi que nous la nommerons. *Batman : The Dark Knight* (1986), 4 numéros.

490 *Watchmen*, (1986-1987), 12 numéros.

3.1.2.1. *Batman : The Dark Knight Returns*

TDKR est une série en quatre numéros publiée entre février et juin de l'année 1986. Elle est écrite et dessinée par Frank Miller, encrée par Klaus Janson et mise en couleurs par Lynn Varley⁴⁹¹. Frank Miller n'a pas encore 30 ans quand il réalise *TDKR* et il est déjà célèbre dans l'industrie des comic books pour son travail sur la série de Marvel *Daredevil*⁴⁹² et sa création de la minisérie *Ronin*⁴⁹³ chez DC Comics.

TDKR raconte l'histoire de Bruce Wayne dix ans après qu'il a renoncé à porter le costume de Batman, à la suite de la mort de Jason Todd, le deuxième Robin⁴⁹⁴. Le milliardaire n'arrive néanmoins pas à renoncer à son ancienne vie de superhéros qui le hante constamment. La ville de Gotham, où il vit, est de plus en plus rongée par la criminalité et de nombreux gangs se battent pour son territoire. Face à cette violence grandissante, Bruce Wayne décide de vêtir à nouveau le costume de Batman.

En plus des nouveaux gangs de Gotham, Batman affrontera d'anciens ennemis comme le criminel Harvey Dent⁴⁹⁵ et le Joker. Il sera rejoint dans son combat par le premier Robin féminin, une jeune fille nommée Carrie Kelly. Celle-ci, inspirée par le retour du superhéros, décide de revêtir le costume du *sidekick* décédé. En fin de récit, Batman affronte Superman, qui travaille désormais pour le gouvernement américain. Finalement, le superhéros simule la mort de Batman, détruisant son image médiatique, et continue son combat dans l'ombre accompagné de Robin et d'ex-criminels ralliés à sa cause.

TDKR est un récit à plusieurs niveaux de lecture qui propose une vision violente du genre super-héroïque. Si Batman n'y tue personne, il n'hésite ni à torturer ses victimes ni à les blesser grièvement. Dans *TDKR*, Frank Miller décrit des personnages en prise avec la politique de leur époque. Le récit a pour contexte la dernière décennie de la guerre froide et le président Reagan est un personnage de l'histoire⁴⁹⁶. *TDKR* est aussi un récit réflexif, un *metacomic*⁴⁹⁷ qui interroge les limites du personnage de Batman, mais aussi son évolution à travers le temps et le sens d'un tel personnage dans les années 1980⁴⁹⁸.

491 Frank Miller et Lynn Varley sont mariés à cette époque.

492 *Daredevil* (1964-1998), 381 numéros. Frank Miller a travaillé sur cette série de 1979 à 1986.

493 *Ronin* (1983-1984), 6 numéros.

494 Jason Todd a été introduit en 1983 dans le numéro #524 de *DCs*. À ses débuts, il n'est qu'une copie du premier Robin, Dick Grayson. Ses origines sont réécrites en 1987, dans le numéro #409 de *Batman*. Ce personnage connaîtra un sort tragique dans les *comics*, car il sera assassiné par le Joker en 1988 (*Batman* #427), soit deux ans après la parution de *TDKR* (cf. 1.3.4.2, page 209).

495 Harvey Dent est le nom du criminel Two-Face avant que celui-ci ait la moitié du visage brûlé à l'acide et devienne un *villain*.

496 Richard Iadonisi propose d'analyser ce récit comme un produit de l'idéologie des *Hard Bodies* qui domine la culture étatsunienne et surtout le cinéma hollywoodien durant l'ère du président Reagan. (Richard Iadonisi, « "A Man has Risen" : Hard Bodies, Reaganism, and The Dark Knight Returns », *International Journal of Comic Art*, vol. 14/1, printemps 2012, p. 543-553.

497 Nous appelons ici *metacomic* tout comic book qui s'inscrit dans une démarche réflexive vis-à-vis du médium, mais aussi du genre super-héroïque. Pour une analyse de certains *metacomics* voir : Camille Baurin, *op. cit.*, 2012...

498 Geoff Klock propose le terme de « revisionary » pour définir des récits comme *TDKR* qui conservent des éléments antérieurs à leurs publications tout en les redéfinissant dans le récit, proposant dès lors une réflexion sur les récits anté-

Avec *TDKR*, Frank Miller raconte la fin des aventures de Batman⁴⁹⁹. En 1987, dans les numéros #404 à #407⁵⁰⁰ de *Batman* paraît le récit *Batman : Year One* aussi scénarisé par Frank Miller et dessiné par David Mazzuchelli. Cette histoire présente la première aventure super-héroïque du Chevalier noir. Frank Miller, et les artistes qui travaillent avec lui, balisent ainsi une nouvelle temporalité pour Batman. S'appuyant sur ce qui a été fait avant eux, ils dotent le superhéros d'un nouvel univers diégétique, plus sombre et plus violent qu'avant. Si *TDKR* n'a jamais fait partie de la continuité officielle de Batman — étant de toute façon un récit terminal, qui se situe toujours dans le futur de Batman — *Batman : Year One* a établi beaucoup de faits considérés comme canon⁵⁰¹ jusqu'au *relaunch* de DC Comics nommé The New 52 qui a eu lieu en 2011.

3.1.2.2. *Watchmen*

Watchmen est une série en 12 numéros, scénarisée par Alan Moore, dessinée par Dave Gibbons et mise en couleurs par John Higgins. Alan Moore et Dave Gibbons sont des artistes britanniques issus de la « British Invasion ».

L'histoire de *Watchmen* prend place dans un univers diégétique proche de notre réalité à l'exception que des superhéros y vivent. Grâce à leur présence — et particulièrement à celle du Doctor Manhattan, un surhomme qui possède le pouvoir de manipuler toute la matière — les États-Unis ont remporté la guerre du Vietnam. Quand le récit commence, en 1985, Richard Nixon est toujours président des États-Unis et les tensions géopolitiques entre le bloc de l'Ouest et le bloc de l'Est sont à leur comble, exacerbées par l'existence du Doctor Manhattan. *Watchmen* met en scène des superhéros qui ont cessé leurs activités depuis qu'une loi — The Keene Act — a mis les justiciers hors-la-loi. Seul Rorschach, un justicier aux méthodes violentes, continue son combat illégalement tout en étant recherché par la police. Quand un assassin commence à tuer les anciens superhéros, les survivants enquêtent pour découvrir qui est derrière ces meurtres.

Quand Alan Moore a commencé à travailler sur le scénario de *Watchmen*, il souhaitait mettre en scène des personnages de la maison d'édition Charlton Comics, dont les droits avaient été rachetés par DC Comics en 1983. Finalement, le scénariste a dû créer ses propres personnages, mais ceux-ci et celles-ci portent les marques de leurs modèles initiaux. *Watchmen* est un récit complexe, enchevêtré, qui possède plusieurs niveaux de lecture. Tout comme *TDKR*, cette histoire est réflexive, interrogeant la définition du genre super-héroïque, son évolution, et les limites de ces superhéros. Il s'agit aussi d'un récit violent, où sont représentées des scènes de tortures et une scène de viol, de façon expli-

rieurs. Christopher Pizzino analyse *TDKR* comme un récit qui pose la question de la légitimation du médium comic books et du genre super-héroïque. Geoff Klock, « The Revisionary Superhero Narrative », in Charles Hatfield, Jeet Heer, Kent Worcester, (éds.). *The Superhero Reader*, éds. Charles Hatfield, Jeet Heer et Kent Worcester, Jackson, University Press of Mississippi, 2013, p. 116-135. Christopher Pizzino, *op. cit.*

499 Frank Miller écrira encore deux récits se situant après *TDKR* : *The Dark Knight Strikes Again* paru en 2002 et *The Dark Knight III: The Master Race* paru de 2015 à 2017.

500 *Batman* #404 (CD février 1987). *Batman* #407 (CD mai 1987).

501 Sont considérés comme canon tous les événements de la continuité officielle, à un moment précis. Un événement peut-être canon à une époque et ne plus l'être à la suivante.

cite⁵⁰². Comme *TDKR*, *Watchmen* est un récit qui ne s'adresse pas à un public d'enfants ou de préadolescents, mais plutôt à des adultes, qui ont grandi avec les récits de superhéros et qui viennent chercher, dans ces lectures, un nouveau type d'histoires. *TDKR* et *Watchmen* ne sont pas restés isolés et dans les années qui ont suivi, DC Comics a fait paraître d'autres histoires, souvent réflexives, et confiées à des créateur·rice·s possédant une identité marquée et reconnue du public.

Ces deux récits ont connu un succès critique et financier, et ont permis à DC Comics de dépasser Marvel en termes de chiffre de vente en 1987. *TDKR* a aussi imposé le personnage de Batman comme le plus célèbre et le plus vendeur de la maison d'édition DC Comics⁵⁰³.

Les œuvres *TDKR*, *Batman : Year One* et *Watchmen* posent néanmoins la question de la place des femmes dans ces nouveaux types de récits de superhéros. Frank Miller a introduit la première Robin féminine dans *TDKR*, mais il s'agit d'un des rares personnages féminins présents dans son récit. Selina Kyle y fait une apparition rapide durant laquelle elle est menacée par le Joker, puis laissée ligotée sur un lit. Dans cet univers, elle est devenue la patronne d'une société d'escort girl. *Batman : Year One* met aussi en scène le personnage de Selina Kyle, qui exerce le métier de prostituée. *Watchmen* raconte l'histoire de 13 superhéros, — sept appartiennent à une première équipe de superhéros et six à une seconde —. Trois de ces personnages sont des femmes. La Silhouette, membre de la première équipe, sera renvoyée de son équipe suite au dévoilement de son homosexualité. Elle sera ensuite assassinée avec sa compagne. Silk Spectre I (Sally Jupiter), qui appartient aussi à la première équipe, sera violée par un de ses condisciples — le Comédien — avec qui elle aura ensuite une relation qui la laissera enceinte de sa fille. Celle-ci, Silk Spectre II (Laurel Juspeczyk), membre de la seconde équipe, aura des aventures successives avec deux autres superhéros : le doctor Manhattan et Nite Owl II (Daniel Dreiberg)⁵⁰⁴. Ces deux récits sont des commentaires réflexifs sur la place des femmes dans le genre super-héroïque pré *Modern Age* mais ils annoncent aussi un destin à venir pour les personnages féminins de ces récits.

Si les femmes, et les superhéros, étaient assez rares dans les récits comic books super-héroïques jusqu'aux années 1980, elles connaissent une très nette augmentation quantitative à cette époque.

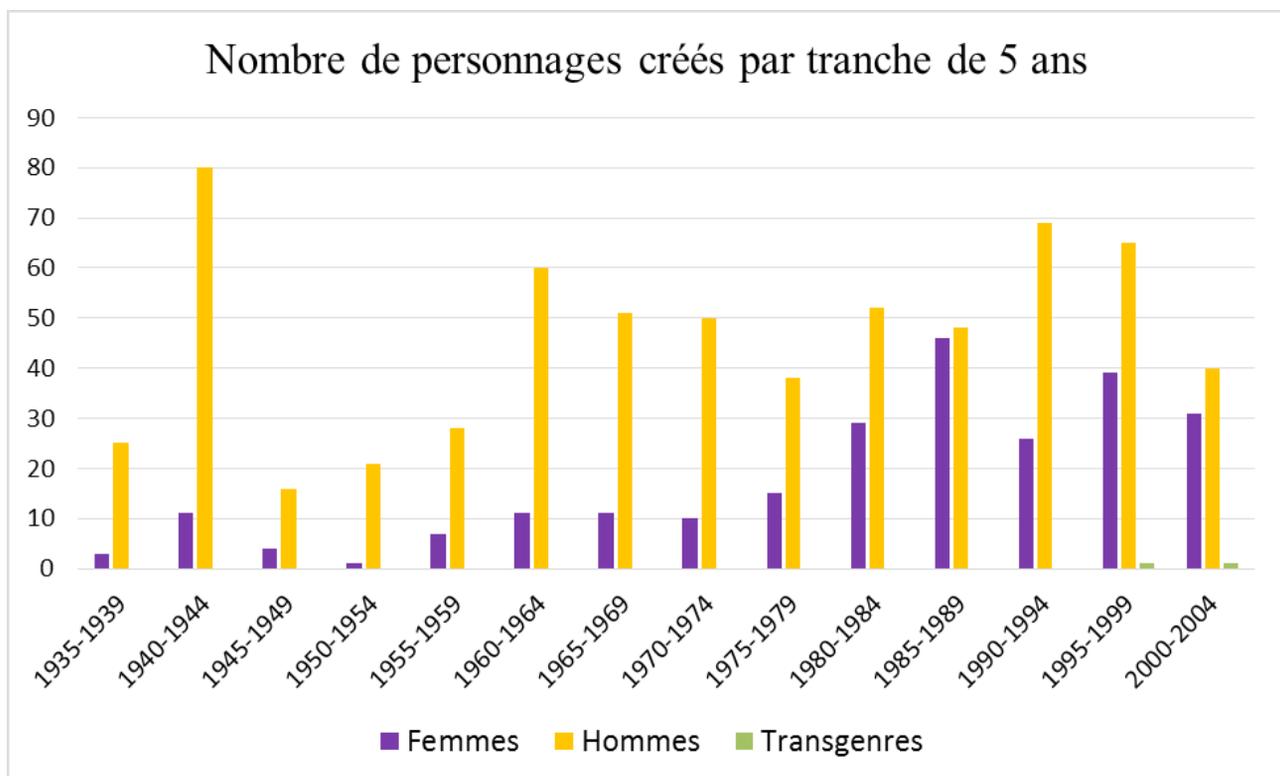
502 Malgré des ressemblances formelles entre les deux récits traités, il ne faut pas amalgamer Frank Miller et Alan Moore qui possédaient des opinions très différentes tant sur le plan politique que sur le genre super-héroïque. Après la parution de *Watchmen*, Alan Moore s'est éloigné du genre même s'il a encore publié plusieurs récits interrogeant les limites de l'héroïsme et du super-héroïsme tels *V for Vendetta* — récit dont la publication a commencé avant la parution de *Watchmen*, mais qui a connu une interruption entre 1985 et 1988 — et *The League of Extraordinary Gentlemen*. Frank Miller continue à publier dans le genre super-héroïque. *V for Vendetta* (1982-1989), 10 numéros. *The League of Extraordinary Gentlemen* (1999-ajd), 15 numéros et un album.

503 Jean-Paul Gabilliet, *op. cit.*, p. 131-132.

504 L'édition de 2011 de Urban Comics contient des traductions des notes préparatoires d'Alan Moore. Concernant le personnage de Laurel Juspeczyk, Alan Moore note que ce personnage a pour but d'interroger la sexualité des superhéros et que son personnage n'est pas encore défini alors que les personnages masculins le sont déjà. Laurel est donc un personnage pensé en rapport avec les hommes du récit. Il faut aussi noter que parmi les personnages qui constituent la seconde équipe de justiciers, Captain Metropolis, Ozymandias et Rorschach sont potentiellement homosexuels. Laurel a par conséquent des relations sentimentales avec tous les personnages hétérosexuels de l'équipe. Alan Moore et Dave Gibbons, *Watchmen*, Paris, Urban comics, 2011, 441 p., (« Collection DC essentiels »).

Mais cette augmentation s'accompagne aussi d'une redéfinition des clichés et stéréotypes de genre, dont *TDKR*, *Batman : Year One* et *Watchmen* ne sont que les précurseurs⁵⁰⁵.

Figure 6 : Nombres de personnages créés par l'éditeur DC Comics entre 1935 et 2004 selon *L'Encyclopédie de DC Comics*. En dehors de la période allant de 1985 à 1989 les personnages féminins créés sont toujours en infériorité numérique par rapport aux personnages masculins.



505 La vague de comic books, qui suivit la parution de *TDKR* et *Watchmen*, et mettait en scène des histoires sombres, une violence importante et une sexualisation des personnages féminins reçue le nom de « Grim and gritty ». Si certains comic books étaient des émules de *TDKR* et *Watchmen*, d'autres étaient des ersatz. L'autrice Gail Simone décrit cette vague de comic books dans ces termes : « Vous vous rappelez quand Wolverine et Daredevil et Watchmen ont fait un carton, il y a eu cette ruée pour écrire les histoires les plus horribles possible... c'était des cas manifestes où des auteurs moins doués que Frank Miller et Alan Moore étaient totalement incapables de faire fonctionner ce que leurs prédécesseurs avaient pu amener dans leurs propres histoires. Ils ont pris les éléments de surface de ce que Miller et Moore avaient fait, et les ont imité. C'est comme penser que ce sont les phares étincelants qui font avancer une voiture. » (« *You remember when Wolverine and Daredevil and Watchmen hit, there was this rush to write the ugliest stories possible... a clear case of writers with less talent than Frank Miller and Alan Moore being wholly incapable of pulling off what [their predecessors had been] able to manage in their stories. They took the surface elements of what [Miller and Moore had done], and imitated those. Like thinking it's the shiny headlights that make a car move.* ») Gail Simone et Shaenon Garrity, « Shaenon Garrity, The Gail Simone Interview », *The Comics Journal*, novembre 2007, p. 70-90.

Figure 7 : Pourcentages de personnages créés par l'éditeur DC Comics entre 1935 et 2004 selon *L'Encyclopédie de DC Comics*. Sur la période allant de 1985 à 1989 les personnages féminins créés représentent 48,94 % des personnages créés.

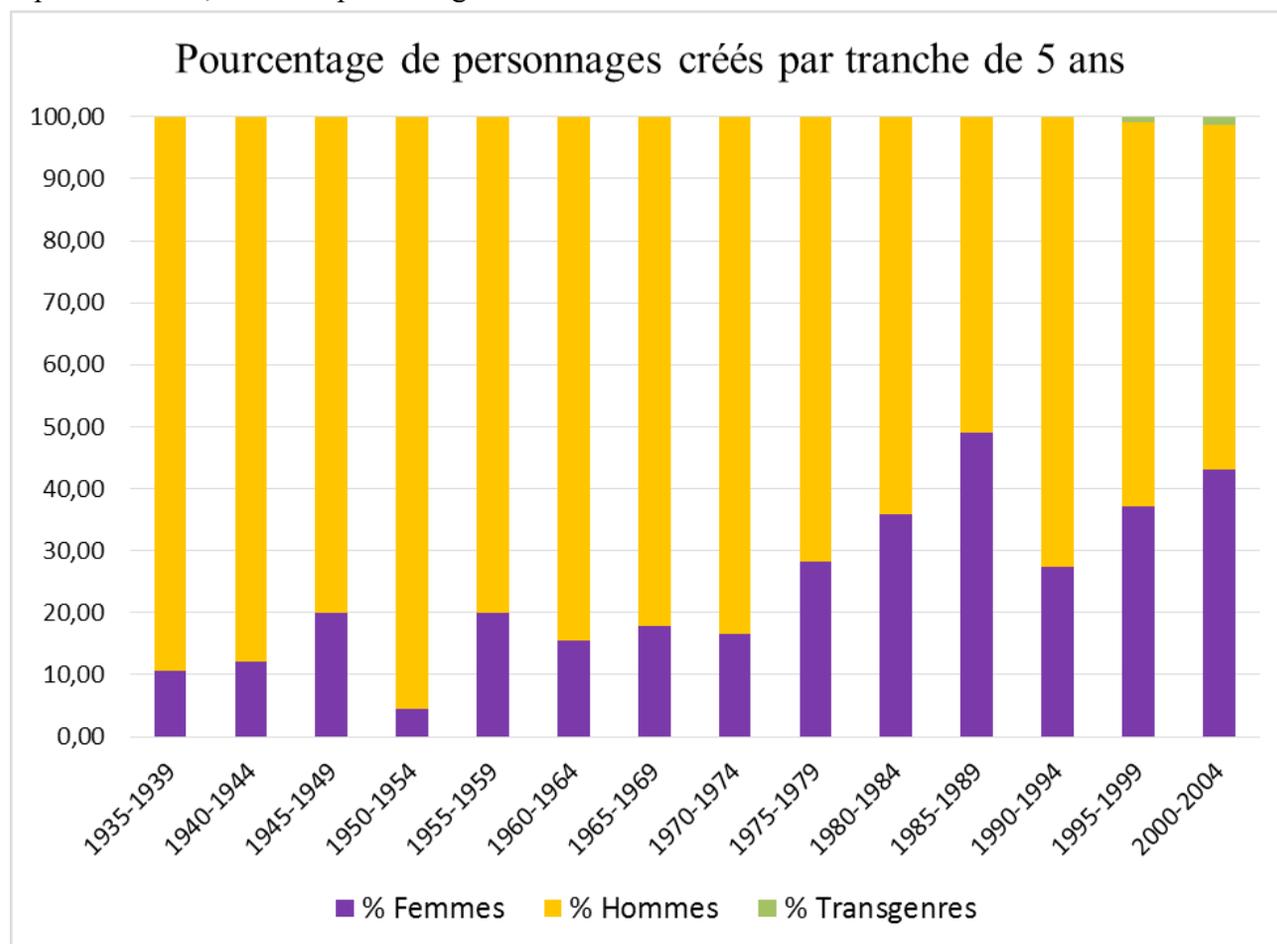
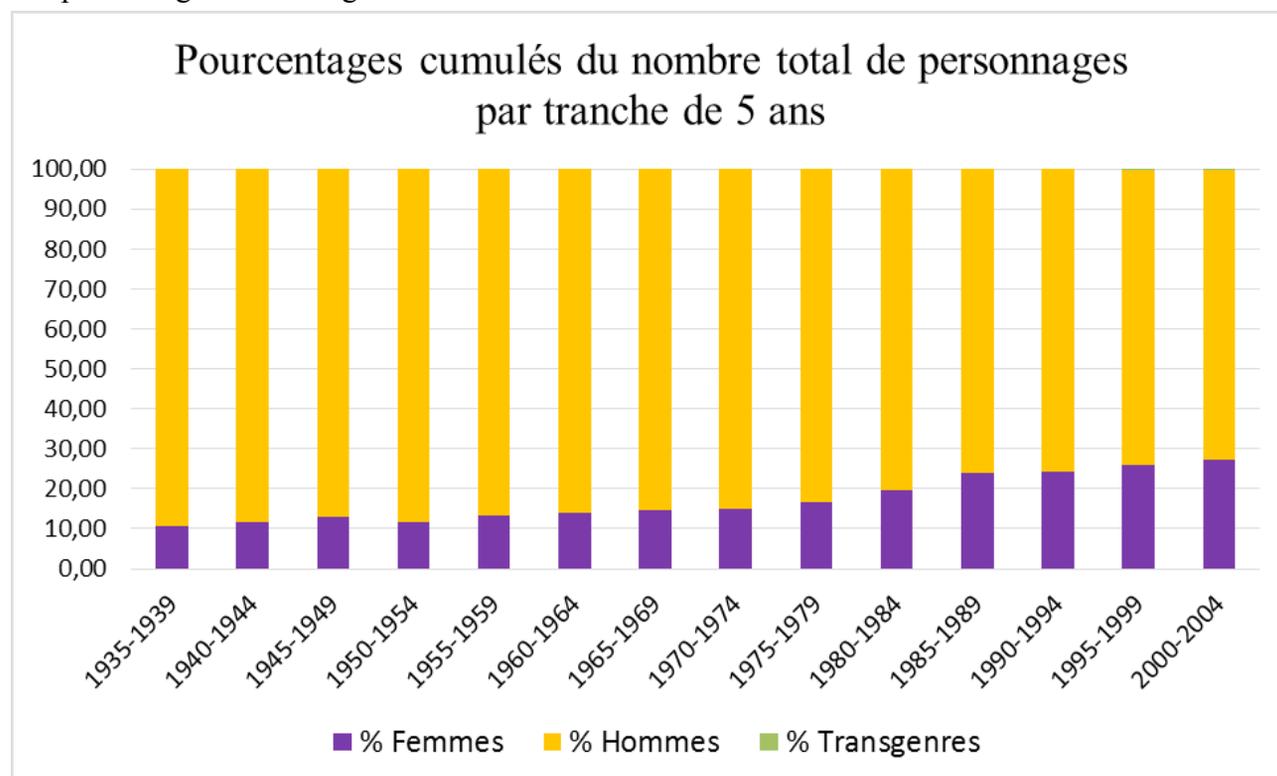


Figure 8 : Pourcentages cumulés de personnages créés par l'éditeur DC Comics entre 1935 et 2004 selon *L'Encyclopédie de DC Comics*. En 2004 les personnages féminins représentent 27,33 % des personnages du catalogue de DC Comics.



3.2. Augmentation du nombre de personnages féminins⁵⁰⁶

En se référant à *L'Encyclopédie de DC Comics*⁵⁰⁷, on note une très forte hausse du nombre de personnages féminins créés dans l'univers de DC Comics à partir de 1985⁵⁰⁸ (cf. Figure 6, page 126, Figure 7, page 127 & Figure 8, page 127).

3.2.1. Augmentation générale du catalogue de l'éditeur DC Comics

Le nombre de personnages féminins créés durant une période quinquennale est toujours inférieur au nombre de personnages masculins créés durant cette même période. Entre 1935 et 2004, le nombre moyen de nouveaux personnages féminins apparaissant par tranche de cinq ans est de 17,4 contre 45,9 pour les personnages masculins. Cependant, durant la période allant de 1985 à 1989, le nombre de personnages féminins créés est de 46, égalant presque le nombre de personnages masculins qui est de 48. Il ne s'agit pas d'un déficit de nouveaux personnages masculins durant cette période, car le chiffre de 48 personnages est très légèrement au-dessus de la moyenne de personnages masculins apparaissant par période quinquennale. Il y a donc, de 1985 à 1989, une augmentation nette du nombre de personnages féminins faisant leur première apparition dans les publications de DC Comics. Si le nombre de créations de personnages féminins demeure plus élevé que la moyenne après 1989, il ne sera jamais aussi proche de celui de créations de personnages masculins.

Tableau 8 : Positionnement moral des personnages créés par l'éditeur DC Comics entre 1985 et 1989.

Orientation morale Sexe	Orientation morale			
	Gentil·le·s	Méchant·e·s	Neutres	Total
Femmes	25	16	5	46
Hommes	22	24	2	48
Total	47	40	7	94

3.2.1.1. Positionnement moral des personnages

Les personnages comptés (cf. Figure 6, page 126, Figure 7, page 127 & Figure 8, page 127) sont tous les personnages féminins et masculins créés par DC Comics et pas seulement les personnages de superhé·ïne·s. Nous classons ces personnages en trois catégories morales : gentil·le·s, méchant·e·s ou neutres. La catégorie gentil·le·s ne regroupe pas uniquement des personnages de superhé·ïne·s.

506 Les chiffres présentés dans la partie 3.2 ont fait l'objet d'une intervention lors de la journée d'étude *Des Comics en société : Créations, représentations & marchés*, organisée en juin 2018 à l'université de Lyon III. Les chiffres qui apparaissent ici diffèrent légèrement de ceux présentés durant cette intervention, car je les ai affinés depuis ; Sophie Bonadè, « Quel Âge moderne pour les femmes dans les comics de superhéros ? », Université Jean Moulin, Lyon III, 2018.

507 Ouvrage Collectif, *op. cit.*

508 Pour les informations, sur la création de ces tableaux et la sélection de ces données voir Annexe 2, page 492.

Les personnages féminins et masculins créés de 1985 à 1989 connaissent la répartition morale suivante (cf. Tableau 8, page 128) :

Parmi les personnages de la catégorie « gentil·le·s », 20 femmes peuvent être considérées comme des superhéroïnes et 18 hommes comme des superhéros⁵⁰⁹. Les personnages féminins créés à cette époque occupent davantage des rôles de « gentilles » que les hommes, et moins des rôles de « méchantes ». Elles sont plus souvent moralement ambiguës, dans une position neutre, que les personnages masculins créés sur la même période soit parce qu'elles refusent de prendre parti, soient parce qu'elles changent régulièrement de camps.

Il faut ajouter à cela une plus grande plasticité de la catégorie « gentille » par rapport à la catégorie « gentil » dans l'*Encyclopédie de DC Comics*⁵¹⁰. Shado⁵¹¹, un personnage créé en 1987⁵¹², sera considérée comme une « gentille » dans l'encyclopédie, car elle combat côte à côte avec Green Arrow. Pourtant, c'est une tueuse, qui agit avant tout pour des motivations personnelles. Son rapprochement avec Green Arrow est dû à l'attraction qu'il et elle ressentent l'un pour l'autre, plus qu'à un but moral en commun. On pourrait faire porter la plus grande plasticité de cette catégorie aux seuls auteurs de l'*Encyclopédie de DC Comics*, mais elle révèle aussi une vraie différence de définition entre « gentil » et « gentille » et « superhéros » et « superhéroïnes ». Si des personnages plus moralement ambigus, masculins comme féminins, sont créés à partir des années 1980, les personnages féminins admettent une plus grande flexibilité morale tout en gardant le statut de « gentilles » ou de « superhéroïne ». Catwoman est un exemple précurseur de ce type de personnages. Ses premiers récits en tant que « superhéroïne » ne sont pas dus à des motivations morales, mais à son attachement amoureux envers Batman. De plus, même quand elle agit en tant que « gentille », son intérêt personnel entre souvent en jeu et ses méthodes ne s'embarrassent pas de légalité (cf Chapitre 1, page 314).

3.2.1.2. Nombre d'apparitions dans les comic books

Le nombre de personnages féminins créés entre 1985 et 1989 ne nous indique pas l'importance qu'ont eue ces personnages dans les comic books. Pour quantifier cette importance, deux marqueurs nous semblent pertinents : le nombre d'apparitions du personnage et le fait que ce personnage a eu, ou non, un titre à son nom (cf. Tableau 9, page 131).

Le nombre de personnages féminins et masculins qui feront moins de 20 apparitions dans les comic

509 Nous définissons ici comme superhéroïne·s les personnages qui sont gentils, qui combattent pour le « bien », et qui possèdent au moins deux des trois caractéristiques suivantes : une double identité, des super-pouvoirs et un costume. Une apparence non humaine peut remplacer le costume.

510 La plupart des positionnements moraux des personnages ont été laissés comme tels. Une dizaine, sur toute l'encyclopédie, ont été modifiés quand il s'agissait d'une erreur des auteurs. Quelques positionnements moraux pourraient être discutés surtout que ceux-ci changent avec le temps.

511 Shado est une guerrière japonaise qui pratique les arts martiaux. Elle est parfois une ennemie de Green Arrow, mais elle entretient une relation compliquée avec ce dernier. Shadow et Green Arrow ont un enfant ensemble qui est le fruit d'un viol que Shado a fait subir au superhéros. Le personnage de Shado est très inspiré de celui de la guerrière, inja Elektra créée par Frank Miller quand il travaillait sur la série *Daredevil* de l'éditeur Marvel.

512 *Green Arrow: The Longbow Hunters* #1 (CD août 1987).

books est à peu près semblable. Si les personnages féminins sont moins nombreux à apparaître dans 20 à 100 fascicules, elles sont plus nombreuses à apparaître dans plus de 100 fascicules. Cependant, elles sont moins souvent les protagonistes d'une série que leurs confrères. Les personnages féminins créés entre 1985 et 1989 seront plus nombreux à apparaître massivement dans les comic books, mais ils seront plus souvent des personnages secondaires, ou des membres d'une équipe, mais pas des personnages principaux.

3.2.1.3. Les femmes dans l'industrie des comic books au début du *Modern Age*

Cette augmentation des personnages féminins dans les pages des comic books n'est pas accompagnée d'une nette augmentation des artistes femmes dans l'industrie des comic books à l'exception des scénaristes femmes⁵¹³. Six personnages féminins étudiés ont été protagonistes de leur propre titre : Dove (Dawn Granger), Huntress, Black Orchid (Flora Black), Shado, Jonni Thunder et Death. Une étude des 13 séries dans lesquelles elles ont été protagonistes⁵¹⁴ avant les années 2011 fait ressortir la faible présence des femmes à des postes créatifs durant la seconde moitié des années 1980. Sur 13 séries, cinq sont scénarisées par des femmes : trois séries sont scénarisées par un duo de scénaristes homme/femme — *Hawk and Dove* (1988), *Hawk and Dove* (1989) et *Jonni Thunder* (1985) et deux — *Nightwing and Huntress* (1998) et *Huntress: Year One* (2008) — sont scénarisées par des femmes seules. Les femmes représentent donc 33% des scénaristes. Les deux scénaristes qui travaillent en duo, Barbara Randall Kesel — *Hawk and Dove* (1988) et *Hawk and Dove* (1989) — et Dann Thomas — *Jonni Thunder* (1985) — le font avec leurs maris respectifs Karl Kesel, qui est aussi encreur, et Roy Thomas, qui est aussi éditeur sur la série Jonni Thunder. Une seule série a des femmes au poste de dessinatrice : *Black Orchid* (1993). Jill Thompson dessine les six premiers numéros de cette série avant d'être remplacée par Rebecca Guay. Cette série était éditée sous le label Vertigo.

Durant les années 1980, les femmes occupent peu de positions créatives dans l'industrie des comic books. Elles sont plus souvent coloristes⁵¹⁵ ou éditrices. De plus, une partie des femmes créatrices

513 Selon le Geena Davis Institute, en 2014, le pourcentage de personnages féminins apparaissant dans plus d'une centaine de films est supérieur au pourcentage de femmes occupant des positions créatives sur ces films. Néanmoins la présence de femmes à des postes créatifs modifie les rapports genrés qui se jouent à l'écran — caractérisation des personnages, temps de paroles en fonction du sexe, etc. Le poste créatif où les femmes sont le plus nombreuses est celui de scénariste. Une étude de la littérature anglophone du XIXe et XXe siècle, et un début de recherche sur la littérature française de la même époque font apparaître que les autrices créent plus de personnages définis comme féminins que les auteurs, mais que la quantité de personnages définis comme féminins varie selon les mêmes tendances, quel que soit le sexe de l'artiste. Stacy L. Smith, Marc Choueiti et Katherine Pieper, « GENDER BIAS WITHOUT BORDERS », Geena Davis Institute on Gender in Media, 2014. David Bamman et Ted Underwood, « The Gender Balance of Fiction, 1800-2007 », *The Stone and the Shell*, 2016. Pierre-Carl Langlais, « Les femmes ont-elles disparu de la littérature en 1830 ? », *Sciences communes*, 2017.

514 Seules les séries produites avant 2011 composées de plusieurs numéros sont étudiées. *Hawk and Dove* (1988, 5 numéros). *Hawk and Dove* (1989-1991, 28 numéros). *The Huntress* (1989-1990, 19 numéros). *Huntress* (1994, 4 numéros). *Nightwing and Huntress* (1998, 4 numéros). *Batman/Huntress: Cry for Blood* (2000, 6 numéros). *Huntress: Year One* (2008, 6 numéros). *Black Orchid* (1988, 3 numéros). *Black Orchid* (1993-1995, 22 numéros). *Shado, Song of the Dragon* (1993, 4 numéros). *Jonni Thunder* (1985, 4 numéros). *Death, the High Cost of Living* (1993, 3 numéros). *Death: the Time of your life* (1996, 3 numéros)

515 Ainsi la femme qui a travaillé sur le plus de numéros de *Batman* et *DCs* est la coloriste Adrienne Roy. Elle a travaillé sur les deux séries dès la fin des années 1970.

sont liées à leur mari qui travaille aussi dans l'industrie des comic books et avec qui elles collaborent, souvent à un poste inférieur. Les années 1990 et 2000 verront une augmentation des femmes à des postes créatifs et surtout à celui de scénariste. Le domaine du dessin demeure, durant ces années, occupé par des hommes.

L'augmentation des personnages féminins durant les années 1980 n'est pas accompagnée d'un rééquilibrage de la division genrée qui existe depuis les débuts de l'industrie des comic books⁵¹⁶. Si les femmes sont plus présentes qu'avant dans l'industrie des comic books, elles n'occupent que peu de positions créatives. Même les séries centrées sur des personnages de femmes sont majoritairement confiées à des artistes masculins. Ces nouveaux personnages féminins sont toujours créés par des hommes qui pensent s'adresser à un public masculin.

Tableau 9 : Nombre d'apparitions dans les comic books de DC Comics des personnages créés entre 1985 et 1989.

	Nombre de fascicules dans lequel le personnage est apparu depuis sa création			Protagoniste d'une série
	< 20	de 20 à 100	> 100	
Femmes	15	20	11	6
%	32,61 %	43,48 %	23,91 %	13,04 %
Hommes	15	24	9	9
%	31,25 %	50,00 %	18,75 %	18,75 %

3.2.2. Expliquer l'augmentation des personnages féminins

Plusieurs faits expliquent l'augmentation importante de personnages féminins à cette époque chez l'éditeur DC Comics⁵¹⁷. Premièrement, le récit *Crisis on Infinite Earths* a permis à DC Comics de

516 Les années 1980 voient cependant le nombre de femmes employées par l'éditeur DC Comics augmenter sous l'impulsion de Jenette Kahn comme elle l'évoque elle-même dans une interview donnée à Liz Mason en affirmant que lorsqu'elle a quitté DC Comics, les femmes représentaient la moitié des employé·e·s.

Paul Levitz confirme cette affirmation dans un échange mail que nous avons eu (cf. Annexe 6, page 498) : « Je pense qu'on était proche de la parité, même si je ne sais pas si on l'atteignait exactement. Jenette parle du personnel de DC qui n'inclut pas les scénaristes et les artistes, qui sont généralement des indépendant·e·s. Les femmes au sein du personnel occupaient un large éventail de postes : plusieurs postes clés de cadres (les cheffes du service juridique, des affaires commerciales, des droits internationaux, des licences, de la production étaient toutes des femmes à cette époque, ainsi que Karen Berger, directrice éditoriale de Vertigo), et de nombreux postes de cadres intermédiaires et de personnel de soutien. Les femmes étaient quelque peu sous-représentées (par rapport à leur présence dans l'ensemble de la population) dans les différents départements éditoriaux, surreprésentées dans les licences et droits internationaux » (« *I think there was probably close to an even balance, though I don't know if it hit that number. Jenette would have been talking about the DC staff which doesn't include the writers and artists, who were generally freelancers. Women on staff filled a wide range of positions: several key executives (heads of legal, business affairs, international rights, licensing, production were all women around that time as well as Karen Berger as editorial head of Vertigo), many middle managers and support staff. Women were somewhat underrepresented (against their presence in the overall population) in the various editorial departments, overrepresented in licensing and international rights.* ») Liz Mason, *op. cit.*

517 Lorsque nous avons interrogé Paul Levitz sur cette augmentation des personnages féminins dans le catalogue de l'éditeur DC Comics celui-ci a privilégié la piste des facteurs multiples (cf. Annexe 6, page 498) : « Il est problématique d'attribuer une raison unique à quelque-chose comme cela [l'augmentation des personnages féminins entre 1985 et 1989], car beaucoup, beaucoup de personnes différentes (qui souvent ne communiquent pas beaucoup entre elles) étaient à

clarifier sa continuité officielle. À la suite de la parution de cet arc narratif, des séries ont été annulées et de nouvelles séries ont été lancées⁵¹⁸. On assistera, durant la seconde moitié des années 1980, à une hausse importante du nombre de titres publiés par DC Comics (cf. Annexe 3, page 493). L'éditeur commence à développer des *limited series*, des séries prévues pour être courtes dès leur création et qui permettent de proposer au lectorat de nouveaux concepts⁵¹⁹. Le démarrage d'une nouvelle série est toujours l'occasion de création de nouveaux personnages. Sur les 94 personnages apparus entre 1985 et 1989, 57 sont créés dans des séries n'ayant pas atteint vingt numéros, dont 40 dans des séries n'ayant pas atteint dix numéros. Cela permet de justifier l'augmentation de personnages, mais pas spécifiquement l'augmentation de personnages féminins.

Deuxièmement, les récits de superhéros sont en déficit de personnages féminins depuis des années. Cette augmentation durant la seconde moitié des années 1980 permet de rétablir partiellement ce déséquilibre genré construit à travers les décennies.

Troisièmement, on assiste depuis les années 1970 à une représentation grandissante de la diversité dans les comic books. En 1977 et 1978, DC Comics publie la série *Black Lightning*⁵²⁰ qui mettait en scène Jefferson Michael Pierce, le premier protagoniste afro-américain de l'éditeur. La série fut annulée durant la « DC Implosion ». Cet événement a aussi bloqué la parution du titre *The Vixen*, qui devait être la première série de DC Comics à avoir comme personnage principal une femme afro-américaine. Ces créations de personnages principaux racisés sont aussi des démarches commerciales. En effet, aux États-Unis, dans les années 1970, les films de la *blaxploitation* connaissent un succès important. Mais les mouvements des droits civiques et les mouvements féministes ont aussi pu marquer les futur·e·s créateurs et créatrices de comic books, et les encourager à donner plus de

l'origine de ces décisions. De vastes phénomènes culturels en font partie, tout comme le fait qu'il s'agissait d'une période d'expansion importante pour DC et qu'il y avait donc de la place pour de nombreux nouveaux personnages et il est juste de dire que nous avons eu un déficit de personnages féminins tout au long de l'histoire de la compagnie. Il y a donc peut-être eu un effet de "rattrapage". » (« *It's problematic to assign a singular reason for something like this [L'augmentation des personnages féminins entre 1985 et 1989], as many, many different people (often not in significant communication with each other) were responsible for those decisions. Broad cultural phenomena are a part of it, as is the fact that it was a period of significant expansion for DC so there was room for many new characters and it's fair to say we had a deficit of female characters through much of the company's early history. so perhaps there was a 'make up' effect.* »)

518 Pour ne citer que des exemples de séries dans lesquelles le personnage de Batman apparaît : *World's Finest Comics* débuté en 1941, cessa en 1986. *Justice League of America*, devint *Justice League* en 1987 puis *Justice League International* la même année. *DC Comics Presents* commencé en 1978 cessa en 1986. *All-Star Squadron*, la série qui mettait en scène les personnages du *Golden Age* de DC Comics, s'arrêta en 1987. *Batman and the Outsiders* devient *The Outsiders* en 1985. *Superman*, une des séries les plus anciennes de DC Comics, débutée en 1939 s'arrêta en 1986 pour être remplacée par *The Adventures of Superman*. En 2006, la série *Superman* a repris. *Wonder Woman* cessa de paraître en 1986 et une nouvelle série *Wonder Woman* fut lancée un an après. Les arrêts des séries originales de Superman et Wonder Woman ont été l'occasion d'une réécriture de ces deux personnages. Au milieu des années 1980, les trois personnages principaux de DC Comics ont tous donc connu une réécriture de leurs origines.

All-Star Squadron (1981-1987), 67 numéros. *Batman and the Outsiders* (1983-1986), 32 numéros. *DC Comics Presents* (1978-1986), 97 numéros. *Justice League* (1987), 6 numéros. *Justice League International* (1987-1989), 19 numéros. *Justice League of America* (1960-1987), 261 numéros. *Superman* (1939-1986 ; 2006-2011), 488 numéros. *The Outsiders* (1985-1986), 28 numéros. *Wonder Woman* (1942-1986), 329 numéros. *Wonder Woman* (1987-2006), 228 numéros. *World's Finest Comics* (1941-1986), 322 numéros.

519 Ce concept peut être un nouveau personnage, un nouveau genre de récit qui n'est pas de type super-héroïque ou de nouveaux artistes. Jean-Paul Gabilliet, *op. cit.*, p. 125.

520 *Black Lightning* (1977-1978), 11 numéros.

visibilité à celles et ceux qu'on appelle les « minorités » en termes de genre, de race ou de sexualité. Sur les 94 personnages créés entre 1985 et 1989, huit sont racisé·e·s (trois femmes et cinq hommes) et huit autres sont soviétiques⁵²¹ (également trois femmes et cinq hommes). Si ces personnages ne sont pas dépourvus de stéréotypes racistes, il ne s'agit pas uniquement de personnages de *villain* et de *villainess*. Les comic books de cette époque marquent la prise de conscience du manque de diversité dans leur représentation des personnages, qui les caractérise depuis leur début. En 1993, DC Comics créera le label Milestone Media qui regroupe des titres mettant en scène des personnages afro-américains, mais qui connaîtra un succès très mitigé⁵²².

Pour finir, dans les années 1980, DC Comics lance de nouveaux titres qui s'éloignent du modèle super-héroïque⁵²³. Ces histoires, qui appartiennent surtout aux genres du fantastique et de l'*heroic fantasy*, seront par la suite regroupées sous le label Vertigo. Ces récits mettent en scène davantage de personnages féminins que les comic books de superhéroïne·s et surtout leur lectorat est plus féminin. La série *Sandman*⁵²⁴, scénarisée par Neil Gaiman, possédait un pourcentage de lectrice estimé à 50 % du lectorat total de la série⁵²⁵. Cette spécificité ne se limite pas au label Vertigo. L'éditeur Eclipse Comics, qui publiait des comic books non super-héroïques⁵²⁶, faisait paraître, en 1985 dans *The Comics Journal* #96, une publicité constituée d'une photographie noir et blanc d'une femme adulte accompagnée d'un long texte qui commence de la façon suivante : « *I grew up ! But my favorite comic didn't.[...]* »⁵²⁷ (cf. Illustration 42, page 134). Les femmes, dans les années 1980, sont donc un public émergent et pris en compte par certains éditeurs ou labels. L'augmentation des personnages féminins, dans les titres non-super-héroïques, s'articule dès lors avec une prise de conscience qu'un public féminin existe, et qu'il peut aussi consommer des comic books.

3.2.3. Les personnages de l'univers de Batman

Sur les 94 personnages apparus entre 1985 et 1989, sept appartiennent avant tout à l'univers de Batman : Black Mask⁵²⁸, Clayface IV (Lady Clayface)⁵²⁹, KGBeast⁵³⁰, Ventriloquist and Scarface⁵³¹, Anarky⁵³², Huntress⁵³³ et Robin (Tim Drake)⁵³⁴. Huntress est la seule de ces personnages à être une

521 L'époque est alors à « l'apaisement des tensions » suite à l'arrivée de Mikhaïl Gorbatchev au poste de Secrétaire général du Comité central du Parti communiste de l'URSS en 1985.

522 Jeffrey A. Brown, *Black Superheroes, Milestone Comics, and Their Fans*, Jackson, University Press of Mississippi, 2000. Jean-Paul Gabilliet, *op. cit.*, p. 144. « WHOOSH! New Superheroes Liberate the Old-Boy Network », *The New York Times*, 4 août 1993.

523 Swamp Thing, Hellblazer,

524 *Sandman* (1989-1996), 75 numéros.

525 Jennifer M. Contino, « A Touch of Vertigo: Karen Berger », *Sequentiel Tart*, 2001, n.p., 2001 p.

526 Dont des traductions de manga en partenariat avec Viz Communications.

527 « Publicité pour Eclipse Comics », *The Comics Journal*, mars 1985, n° 96, mars 1985, p.2.

528 Première apparition : *Batman* #386 (CD août 1985).

529 Première apparition : *The Outsider* #21 (CD juillet 1987).

530 Première apparition : *Batman* #417 (CD décembre 1987).

531 Première apparition : *DC* #583 (CD février 1988°).

532 Première apparition : *DC* #608 (CD novembre 1989).

533 Première apparition : *The Huntress* #1 (CD avril 1987).

534 Il s'agit du troisième personnage à revêtir le costume de Robin dans la continuité officielle. Il est apparu dans *Batman*



I grew up!

But my favorite comic book didn't.

Sure I used to read comics. Just about all my friends did too. Comics were a lot of fun . . . when we were kids.

But the older I got, the more childish those comics became. The plots were the same, month after month. The artwork looked like it had been made in a factory instead of drawn in a studio. I was growing up, but the comic books I read were not.

So I stopped reading them. I left my favorite funny book behind, along with my toys and my childhood.

Then, one day, a friend told me about the new comics. Modern comics. Comics with good art. Full laser-scanned color. Magazine quality white paper. And best of all, these new comics featured new heroes, new concepts, and a new kind of commitment to excellence.

I was amazed. During the time I was gone from comics, they had grown up too. Just like I did.

Yes, I rediscovered comics. But not just any comics. I discovered Eclipse Comics. With the Eclipse logo on the cover, I can be sure that the comics I read are grown up. Just like me.



YOU'RE NOT A KID ANYMORE.

Illustration 42 : La publicité de l'éditeur Eclipse Comics vise un public de femmes adultes puisque celle de la photo s'exprime à la première personne dans le texte imprimé. Elle est donc une représentante du public cible (*The Comics Journal* #96).

superhéroïne.

Helena Bertinelli est le deuxième personnage féminin à porter le nom de Huntress après Helena Wayne. Elle appartient à une famille mafieuse de Gotham City. À la suite de l'assassinat de sa famille, elle devient Huntress. Elle combat alors des criminels et des mafieux. Helena Bertinelli fait partie des personnages féminins ambigus puisque, contrairement aux autres membres de la Bat-Family, elle n'hésite pas à tuer. Huntress est le deuxième personnage féminin de la Bat-Family à obtenir un titre à son nom⁵³⁵ quelques mois après le début de la première série dont Catwoman est protagoniste.

La seconde moitié des années 1980 est donc marquée par une très nette augmentation du nombre de personnages féminins dans le catalogue de l'éditeur DC Comics. Puis la toute fin des années 1980 et les années 1990 verront se multiplier les titres centrés sur des personnages secondaires de l'éditeur. Dans l'univers de Batman, plusieurs personnages obtiendront des titres à leurs noms dont certaines superhéroïnes.

3.3. Superhéroïnes : Des titres à leurs noms⁵³⁶

L'augmentation de la création du nombre de personnages féminins commence dès le milieu des années 1985. À cette même époque, l'éditeur DC Comics augmente le nombre de titres qu'il fait paraître par an (cf. Annexe 3, page 493) : au moins 29 nouveaux titres en 1985 et 30 en 1986. En 1987, l'éditeur dépasse la barre des 40 nouveaux titres publiés et celle des 50 en 1986. Ces nouveaux titres ont des durées de vie bien moins importantes que ceux créés durant les années précédentes. Beaucoup sont des *limited series*.

C'est dans ces titres de moindre ampleur que leur chance est donnée pour la première fois aux femmes de l'univers de Batman. Elles ne sont pas les premiers personnages féminins de DC Comics à obtenir leur propre titre puisqu'en 1958, Lois Lane a été protagoniste de *Superman's girl Friend Lois Lane* série qui avait duré 137 numéros. En 1972, Supergirl a aussi eu sa propre série de dix numéros et en 1988 c'est au tour de Power Girl d'être l'héroïne d'une minisérie de quatre numéros.

En 1989, le film *Batman*⁵³⁷ réalisé par Tim Burton sort sur les écrans. Ce film crée un engouement autour du personnage de Batman et de son univers (cf. 3.5.1.1, page 149). La même année, Catwoman sera pour la première fois protagoniste d'une série à son nom.

#436 (CD août 1989).

535 *The Huntress* (1989-1990), 19 numéros.

536 Nous ne présentons que les séries de superhéroïnes qui ne sont pas des one shot et qui ont donc duré au moins deux numéros. Les *limited series* seront étudiées, mais notre attention se portera surtout sur les séries ayant mis le personnage en scène durant plusieurs années. Les équipes créatives ayant travaillé sur ces titres sont précisées en annexes (cf. Annexe 8, page 502).

537 Le film a rapporté 251 188 924 \$ aux États-Unis et 160 160 000 \$ hors États-Unis pour un budget de 35 000 000 \$. Le film a donc généré 11,75 fois son budget initial ce qui fait de lui le film de superhéroïne-s adapté des comic books de DC Comics ou Marvel le plus rentable aujourd'hui encore. En adaptant les recettes à l'inflation, il a été le film de superhéros ayant fait le plus de recettes à travers le monde jusqu'à la parution de *The Dark Knight* en 2008. Tim Burton, *Batman*, 1989. « Batman (1989) — Box Office Mojo », [En ligne : <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=batman.htm>]. Consulté le 25 juillet 2018.

3.3.1. Les parutions de Catwoman

3.3.1.1. *Catwoman* (1989)⁵³⁸

La première série *Catwoman Vol. 1*⁵³⁹, parue en 1989, s'étend sur quatre numéros. Cette série s'intègre dans l'univers de Batman défini par Frank Miller et David Mazzuchelli dans *Batman : Year One*. Certaines images de ce récit sont d'ailleurs reprises dans *Catwoman Vol. 1*, pour montrer que les deux histoires se déroulent en parallèle. Nous adoptons ici le point de vue de Catwoman sur les événements présentés dans *Batman : Year One*, récit dans lequel elle n'était qu'un personnage secondaire.

Dans cette histoire, Selina Kyle est une prostituée. Elle commence à lutter en tant que Catwoman en revêtant un costume de dominatrice — qui lui donne une apparence de chat — donné par son souteneur, Stan. Sa première action sera de s'en prendre à ce dernier. Elle acquiert ensuite un autre costume de chat — qui apparaissait dans *Batman : Year One* — et commence une carrière de cambrioleuse.

Cette histoire permet de développer et d'introduire deux personnages féminins importants : Holly⁵⁴⁰, une jeune prostituée qui partage l'appartement de Selina et la sœur Magdalene, une religieuse qui est aussi la sœur de Selina Kyle. Catwoman sauvera sa sœur après que Stan a enlevé cette dernière, mais tuera accidentellement Stan au passage. Batman se lance donc à la poursuite de Catwoman, car il ne sait pas de quel côté elle est. Les deux héros costumés finissent par s'affronter sur un toit et partagent un baiser avant que Catwoman ne frappe le Chevalier noir et s'enfuit, le laissant à terre.

3.3.1.2. *Catwoman* (1993-2001)

La série *Catwoman Vol. 2*⁵⁴¹ commence en 1993, soit un an après la sortie du film *Batman Returns*⁵⁴² dans lequel Catwoman était un personnage principal en tant qu'ennemie et intérêt amoureux de Batman.

Cette série durera 96 numéros et s'achèvera en 2001. *Catwoman Vol. 2* de 1993 est une série dont la continuité graphique a été assurée presque entièrement par un artiste — Jim Balent — alors que la continuité scénaristique est le fait de nombreuses personnes.

Dans cette série, Catwoman porte un nouveau costume constitué d'un justaucorps violet extrêmement moulant, de bottes noires montantes et de gants noirs équipés de griffes. Le costume est complété par un masque violet qui recouvre le haut du visage de Selina et qui laisse retomber ses cheveux noirs. Selina n'est désormais plus une prostituée, mais uniquement une voleuse. La série est néanmoins la suite de *Catwoman Vol. 1* et les événements qui y ont eu lieu sont mentionnés durant les 14 premiers

538 Tous les titres ayant pour protagoniste Catwoman se nomment *Catwoman*. Idem pour presque toutes les séries ayant un unique protagoniste. Pour plus de clarté dans le texte, nous nommons ces séries *Catwoman Vol. 1*, *Catwoman Vol. 2*, etc. Elles sont néanmoins référencées en bas de page sous leurs véritables noms, mais avec des dates qui permettent de les situer dans le temps.

539 *Catwoman* (1989), 4 numéros.

540 Holly Robinson est apparue pour la première fois dans le numéro #404 de *Batman*. *Batman* #404 (CD février 1987).

541 *Catwoman* (1993-2001), 96 numéros.

542 Tim Burton, *Batman Returns*, 1992.

numéros.

En 1994, le numéro #0⁵⁴³ de la série est le lieu d'une réécriture des origines de Catwoman. Elle est désormais l'enfant unique d'un père alcoolique. À la mort de celui-ci, elle vit dans la rue avant d'être placée dans un orphelinat dont la directrice, corrompue, essayera de l'assassiner. Elle rejoint ensuite Gotham City et devient une voleuse. Cette réécriture des origines de Catwoman intervient dans un événement éditorial global, une nouvelle *crisis* nommée *Zero Hour : Crisis in Time* (cf annexe...). Néanmoins, à partir du numéro #81⁵⁴⁴, quand la série touche à sa fin, le personnage de Maggie, la sœur de Selina, est de nouveau évoqué et Selina cesse d'être une enfant unique.

La série est une succession d'arcs narratifs qui durent le temps de quelques numéros. Catwoman y travaille en solo ou avec une équipe temporaire. Parfois elle travaille pour son propre profit, parfois elle redresse des torts, parfois elle loue ses services à autrui pour de l'argent ou sous la menace.

La série est surtout un parfait exemple du style « Bad Girl Art » (cf. 1.2.1, page 177) dont Jim Balent, le dessinateur des 79 premiers numéros, était un représentant. Catwoman est dessinée avec une poitrine énorme moulée à l'extrême par son costume. Les cadrages mettent souvent son fessier — et parfois son entrejambe — au premier plan. Le personnage se dévêt à de nombreuses occasions, ou elle est dévêtue au cours d'événements, comme une explosion, qui la laisse à moitié nue et dans une position sexualisée (cf. Illustration 45, page 138). Les personnages féminins se montrent presque incapables de poser la plante de leurs pieds par terre, et semblent toujours marcher sur la pointe de pied, même lorsqu'elles ne portent pas de talon⁵⁴⁵. Le summum de cette esthétique se trouve dans les numéros scénarisés par Doug Moench (cf. Illustration 45, page 138). Le titre se peuple dès lors de personnages féminins secondaires, à l'anatomie exagérée, qui portent des tenues très dévêtues. Cette série demeure, aujourd'hui encore, la plus longue à être consacrée au personnage de Catwoman.

3.3.1.3. *Catwoman* (2002-2008)

Six mois après l'arrêt de la série *Catwoman Vol. 2*, une troisième série consacrée au personnage commence à paraître⁵⁴⁶. Elle est composée de 82 numéros et se termine en 2008. Comme pour la série précédente, beaucoup d'artistes ont été impliqués dans sa création.

Contrairement au titre *Catwoman* précédent, cette série connaîtra une plus grande continuité tant scénaristique qu'esthétique. Le scénariste Ed Brubaker est d'ailleurs le premier artiste à avoir été recruté par DC Comics pour travailler sur cette série. Il n'était pas prévu de créer une nouvelle série *Catwoman* et Ed Brubaker devait devenir un scénariste de *Catwoman Vol.2* et inaugurer un *relaunch* du personnage. Le scénariste accepta à condition de pouvoir changer le costume de Catwoman et d'engager un nouveau dessinateur. Quand Ed Brubaker et Darwyn Cook finalisèrent leur premier numéro, les éditeurs trouvèrent que ce travail était trop différent et devait être publié dans une nou-

543 *Catwoman* #0 (CD octobre 1994).

544 *Catwoman* #81 (CD juin 2000).

545 Il en ressort une esthétique de poupée Barbie. Celle-ci est une spécificité de Jim Balent.

546 *Catwoman* (2002-2008), 82 numéros.



Illustration 43 : Le nouveau costume de Catwoman dans la série *Catwoman Vol. 3*. Il s'agit toujours d'une combinaison très près du corps, mais qui moule moins l'anatomie du personnage que la tenue violette de la série précédente (*Catwoman #1*). © DC Comics, 2001.

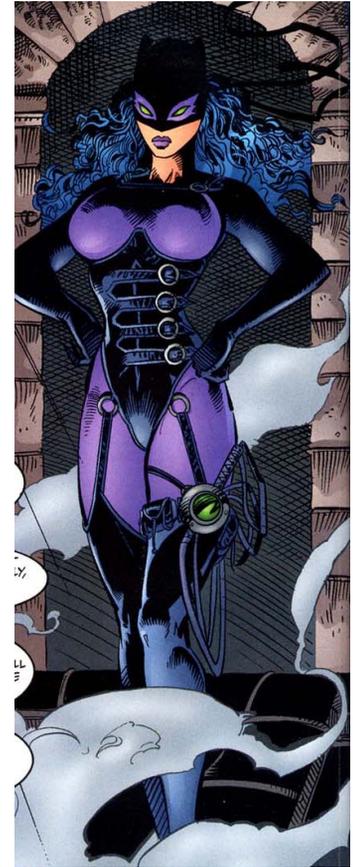


Illustration 44 : Catwoman en tenue de justicière dans *Catwoman: Guardian of Gotham*. Le corset en cuir et les porte-jarretelles sexualisent le personnage sans offrir d'avantages tactiques évidents pour combattre la criminalité. © DC Comics, 1999.



Illustration 45 : Pages de début des numéros #2 et #52 de la série *Catwoman Vol. 2*. Blessée après une explosion ou prête à combattre avec Huntress, Catwoman y apparaît cambrée et dans un costume qui moule son anatomie (et qui dévoile son anatomie à gauche). Alors même qu'elles portent des chaussures plates, Catwoman et Huntress se tiennent sur la pointe des pieds comme si elles portaient des talons hauts reprenant ainsi l'attitude des poupées Barbie dont les pieds sont toujours arqués. © DC Comics, 1993, 1997.

velle série. *Catwoman Vol. 2* fut annulé, et une minisérie intitulée *Trail of the Catwoman* fut publiée dans les numéros #759 à #762⁵⁴⁷ de *DCs*, pour introduire *Catwoman Vol.3*.⁵⁴⁸

C'est sous une nouvelle apparence — cheveux noirs coupés court — et vêtue d'un nouveau costume — combinaison noire, masque recouvrant le haut du visage et lunettes d'aviateur — (cf. Illustration 43, page 138) que Catwoman apparaît dans *Catwoman Vol. 3*. Paradoxalement le personnage connaît un retour à ses origines définies dans *Batman : Year One*. Selina Kyle a de nouveau vécu dans la rue et s'est prostituée. Sa sœur — Maggie — et son ancienne colocataire — Holly Robinson — apparaissent de nouveau dans cette série. Sous la plume d'Ed Brubaker, la série adopte une ambiance de Roman Noir. Catwoman protège les habitant·e·s de son quartier, dont les prostituées, et combat la pègre de Gotham dirigée par le criminel Black Mask. Un ancien personnage de l'éditeur DC Comics, le détective Slam Bradley, apparaît aussi dans plusieurs numéros de cette série.

Avec l'arrivée de Will Pfeifer au scénario, la série perd peu à peu son ambiance de Roman Noir. Catwoman continue d'y affronter Black Mask. Elle se trouve un nouvel allié dans le fils de Slam Bradley, qui est un policier et aussi un superhéros. Selina aura aussi un enfant à cette époque et Holly Robinson reprendra alors le rôle de Catwoman.

Catwoman Vol.3 prend fin en 2008 et il faudra attendre 2011 pour que Catwoman apparaisse de nouveau dans un titre homonyme.

3.3.1.4. Les *Limited series* mettant en scène Catwoman

Catwoman a aussi été protagoniste de plusieurs *limited series*. En 1998 paraît *Catwoman/Wildcat*⁵⁴⁹ un récit en quatre numéros qui réunit la femme et l'homme⁵⁵⁰ félin·e à Las Vegas. Les deux personnages s'allient contre des criminels locaux et ont une aventure amoureuse.

En 1999, Catwoman sera protagoniste de la mini-série *Catwoman: Guardian of Gotham*⁵⁵¹ scénarisée par Doug Moench, dessinée par Jim Balent et Kim DeMulder. Cette série constitue un *Elseworld* dont le postulat est le suivant : et si Catwoman était la protectrice de Gotham à la place de Batman ? Cette série qui réunit le duo Jim Balent et Doug Moench s'inscrit dans le style du « Bad Girl Art ». Catwoman y porte un costume violet extrêmement moulant recouvert d'un justaucorps en cuir qui invoque une esthétique *BDSM*⁵⁵²(cf. Illustration 44, page 138). Dans ce récit Batman est un criminel psychopathe. Sous son identité de Bruce Wayne, il vit une relation amoureuse avec Selina Kyle, mais il essaye de la tuer quand elle découvre son double jeu. Elle réussit finalement à le vaincre et le fait tomber dans une rivière. L'histoire finit sur la révélation que Selina est enceinte de Bruce Wayne. Le

547 *DCs* #759 (CD août 2001). *DCs* #762 (CD novembre 2001).

548 Gary Groth, « The Ed Brubaker Interview », *The Comics Journal*, n° 263, octobre/novembre 2004, p.61-101, p.88.

549 *Catwoman/Wildcat* (1998), 4 numéros.

550 Ted Grant est la personnalité civile de Wildcat. Dans la série *Catwoman, Vol. 3* il est celui qui a entraîné Selina Kyle à la pratique des arts martiaux.

551 *Catwoman ; Guardian of Gotham* (1999), 2 numéros.

552 Le *BDSM* est un sigle qui recouvre les différentes pratiques de Bondage, Discipline, Dominance et Soumission et Sado-Masochisme.

scénario de cette série est surtout un prétexte pour mettre en image des personnages féminins dévêtus et hypersexualisés.

En 2004, Catwoman apparaîtra dans une autre série nommée *Catwoman : When in Rome*⁵⁵³. Cette série est créée par le duo constitué par le scénariste Joseph Loeb et le dessinateur Tim Sale qui ont déjà travaillé sur deux miniséries mettant en scène le personnage de Batman : *Batman : The Long Halloween*⁵⁵⁴ et *Batman : Dark Victory*⁵⁵⁵. La couleur est confiée à Dave Stewart. Cette histoire met en scène Catwoman à la recherche de ses origines. Selina fait un voyage à Rome, auprès de la famille Facolne⁵⁵⁶, car elle cherche à prouver qu'elle est la fille de Carmine Falcone. Catwoman n'est plus ici une enfant de milieu social défavorisé, mais l'héritière d'une famille criminelle.

Ces résumés des quelques séries ayant pour protagoniste Catwoman permettent déjà d'appréhender une caractéristique importante du personnage : Catwoman est sans cesse réécrite. Elle ne possède pas des origines ou une identité stables contrairement aux autres personnages de la Bat-Family dont le contexte — familial, social — et les origines sont établis, même si elles peuvent connaître des variations (cf. Chapitre 1, page 314).

3.3.2. Les Parutions de Batgirl

Il faudra attendre le début des années 2000 pour que le personnage de Batgirl soit protagoniste d'une série à son nom. Comme Barbara Gordon était handicapée depuis 1988⁵⁵⁷, la plupart des séries nommées *Batgirl* mettent en scène un autre personnage féminin dans ce rôle.

3.3.2.1. *Batgirl* (2000-2006) et *Batgirl* (2008)

La série *Batgirl Vol. 1* commence en 2000⁵⁵⁸ et s'achève en 2006. Elle est, aujourd'hui encore, la série *Batgirl* qui a duré le plus de numéros. Elle a pour personnage principal Cassandra Cain, une jeune femme presque muette, entraînée par son père depuis son plus jeune âge pour être une criminelle. Cassandra Cain est apparue pour la première fois dans le numéro #567 de *Batman*⁵⁵⁹, durant un arc narratif nommé « No Man's Land ». Elle devient ensuite l'apprentie de Barbara Gordon.

Depuis 1989, Barbara Gordon est en fauteuil roulant et officie comme superhéroïne sous le nom d'Oracle. Elle effectue des recherches d'informations pour la Bat-Family et ses allié·e·s, et supervise les opérations de terrain. Dans *Batgirl Vol. 1* elle occupe un rôle de mentor auprès de Cassandra Cain

553 *Catwoman : When in Rome* (2004-2005), 6 numéros.

554 Cette série a remporté le Eisner Award pour "the best finite series/limited series" en 1998 et le Eisner Award du « Best Graphic Album : Reprint » en 1999. *Batman : The Long Halloween* (1996-1997), 13 numéros.

555 Cette série a remporté le Eisner Award du « Best Graphic Album : Reprint » en 2002.

Batman : Dark Victory (1999-2000), 13 numéros.

556 Carmine Falcone est un parrain de la pègre de Gotham.

557 Depuis les événements de *The Killing Joke*. Dans ce récit Barbara Gordon se fait tirer dessus par le Joker. Cette agression la laisse handicapée. Elle adopte alors une nouvelle identité super-héroïque, celle de l'Oracle (cf. Chapitre 1, page 171 & Chapitre 2, page 360).

558 *Batgirl* (2000-2006), 73 numéros.

559 *Batman* #567 (CD juillet 1999).

qu'elle entraîne pour être Batgirl. Batman aussi entraîne Cassandra, et lui et Barbara entretiennent une relation compliquée, qui ressemble à un conflit parental.

Cassandra doit aussi faire avec son propre père et assumer ce qu'il lui a fait commettre quand il l'entraînait pour être une criminelle. La première moitié de *Batgirl Vol.1* traite de la rédemption de Cassandra. À travers sa carrière de justicière, Batgirl crée des relations avec d'autres superhéros et particulièrement avec Spoiler (Stéphanie Brown), une superhéroïne qui trouve la mort lors de l'arc narratif « War Games » (cf. Annexe 7, page 500)⁵⁶⁰. Suite à ce décès, la Bat-Family se délite et le personnage de Cassandra gagne en autonomie. La fin de la série est construite autour d'une intrigue narrative mettant en scène la famille de Cassandra. La jeune femme part à la recherche de sa mère, Lady Shiva, qu'elle a déjà combattue par le passé en ignorant qu'elle était sa génitrice. Après l'avoir retrouvée, Cassandra affronte Lady Shiva. Batgirl gagne le combat et abandonne sa mère moribonde. En 2006 la série prend fin, au moment d'un événement éditorial nommé « One Year Later » (cf. Annexe 7, page 500). Les séries en cours firent toutes un bond d'un an dans le temps, créant un hiatus dans la temporalité des personnages. *Batgirl* fut annulée juste le mois avant « One Year Later ». Durant cette année, Cassandra Cain cessera d'être Batgirl et deviendra une criminelle à la suite d'un lavage de cerveau⁵⁶¹, puis reprendra son rôle de superhéroïne avant de l'abandonner à nouveau. Cassandra Cain est ainsi un personnage féminin qui devient une *villainess* indépendamment de sa volonté.

En 2008 paraît une autre *limited serie*⁵⁶² mettant en scène la superhéroïne Batgirl dont le costume est toujours porté par Cassandra Cain. Après avoir subi un lavage de cerveau et avoir été une criminelle à la solde de la League des Assassins, Cassandra Cain est redevenue Batgirl et fait partie des Outsiders, une équipe dont le mentor est Batman. Mais Cassandra subit la méfiance de certains membres de la Bat-Family qui pensent qu'elle pourrait toujours être une criminelle. Elle se lance dans une enquête pour retrouver son père et Deathstroke (Slade Wilson)⁵⁶³ afin de se venger de ce qu'ils lui ont fait subir. Comme la série *Batgirl Vol. 1*, *Batgirl Vol. 2* traite de la question de l'héritage et de la famille.

3.3.2.2. *Batgirl* (2009-2011)

En 2009, la nouvelle série *Batgirl, Vol. 3* ne met plus en scène Cassandra Cain, mais Stéphanie Brown, désormais revenue à la vie, dans le rôle de Batgirl. La série a duré deux ans et a pris fin en 2011, alors que DC Comics mettait en place l'évènement éditorial New 52. Stéphanie Brown, comme Cassandra Cain, est la fille d'un criminel. Son père est Cluemaster⁵⁶⁴. Mais *Batgirl Vol. 3*, contraire-

560 L'arc narratif « War Games » est un *cross-over* qui réunit de nombreuses séries. Les numéros #55 à #57 de *Batgirl Vol. 1* font partie de cet arc narratif. *Batgirl* #55 (CD octobre 2004). *Batgirl* #57 (CD décembre 2004).

561 Cassandra Cain est réintroduite en tant que *villainess* dans les numéros #147 à #153 de la série *Robin*. Le lavage de cerveau qu'elle a subi n'est pas mentionné à cette époque. *Robin* #147 (CD avril 2006). *Robin* #153 (CD octobre 2006).

562 *Batgirl* (2008, 6 numéros)

563 Deathstroke, un criminel qui a participé au lavage de cerveau de Cassandra Cain. Lui et David Cain élèvent des enfants, toujours des filles, qu'ils transforment en assassins.

564 Cluemaster (Arthur Brown) est un criminel qui échoue dans la plupart de ses entreprises. Il est apparu pour la première fois dans *DCs* #351 (CD mai 1966).

ment aux deux séries précédentes, ne traite que très peu des relations familiales de Stephanie. Son père apparaît seulement dans deux numéros. La jeune fille vit avec sa mère, avec qui elle partage une bonne relation.

La série a commencé suite à la publication de l'arc narratif « Batman R.I.P »⁵⁶⁵ durant lequel Batman a disparu et est présumé mort. À la suite de ce décès, Cassandra Cain décide de confier le costume de Batgirl à Stéphanie. Celle-ci se fait ensuite remarquer par Barbara Gordon, qui décide de l'aider dans son combat. Barbara Gordon et Stéphanie forment une équipe bien plus unie que ne l'étaient Barbara et Cassandra. La série se concentre sur la relation entre les deux femmes. Certains membres de la Bat-Family apparaîtront dans *Batgirl Vol.3*, mais leur rôle n'est pas prépondérant. Stéphanie Brown est une Batgirl qui ressemble beaucoup à Barbara Gordon lorsqu'elle occupait ce rôle. La série joue sur cette ressemblance, la mentionnant même dans le numéro #7⁵⁶⁶. *Batgirl Vol.3* est une tentative pour créer une série *Batgirl* autour d'un personnage féminin qui est presque totalement indépendant des hommes qui l'entourent.

3.3.2.3. Les *Limited series* mettant en scène Batgirl

En 2003, tandis que la série *Batgirl Vol. 1* est en cours de publication, une minisérie nommée *Batgirl : Year One*⁵⁶⁷ paraît. Celle-ci met en scène Barbara Gordon dans le rôle de Batgirl.

Cette série est une réécriture des origines de Batgirl qui permet de complexifier celles-ci. Les deux premiers numéros mettent en scène la soirée déguisée où Barbara Gordon a porté pour la première fois le masque de Batgirl. Ensuite le récit suit son apprentissage, sa première rencontre avec le personnage de Batman, ses difficultés pour se faire accepter par lui, ses premières collaborations avec les personnages de Robin et de Black Canary, son combat contre des *villains* mais aussi ses problèmes personnels qu'ils soient familiaux ou amoureux. La série est un *metacomics* puisqu'elle joue avec la connaissance du lectorat du passé éditorial de Barbara, faisant plusieurs fois référence à ce que sera son « avenir » : son rôle de *congresswoman*, sa rencontre violente avec le Joker et son adoption de l'identité d'Oracle. La série envisage un espace de possibilités d'actions pour le personnage, entre ses débuts de superhéroïne et sa tragique rencontre avec le Joker. Néanmoins cet espace n'est jamais développé.

Puisque Barbara Gordon est incapable de tenir le rôle de Batgirl suite à son affrontement avec le Joker, elle sera un personnage secondaire des différentes séries *Batgirl*. Ces séries placeront toujours les nouvelles Batgirls dans des relations d'apprentissage vis-à-vis de Barbara Gordon développant la thématique de l'héritage entre personnages féminins (cf. Chapitre 2, page 223 & Chapitre 2, page 360).

565 L'arc narratif « Batman R.I.P » est publié dans plusieurs séries de juin 2008 à octobre 2010.

566 *Batgirl* #7 (CD avril 2010°).

567 *Batgirl: Year One* (2003), 9 numéros.

3.3.3. Les Parutions de Batwoman

Le personnage dont il est question ici n'est pas Kathy Kane, mais Kate Kane, une nouvelle Batwoman créée en 2006⁵⁶⁸. Elle apparaît pour la première fois dans la série 52⁵⁶⁹, publiée de manière hebdomadaire de mai 2006 à mai 2007. Elle est immédiatement présentée comme étant Batwoman. Son identité civile est celle de Kate Kane, une jeune femme dont la famille possède une fortune proche de celle des Wayne. Elle est une mondaine comme l'était la première Batwoman. Sa principale différence avec Kathy Kane est qu'elle est homosexuelle. La sexualité du personnage est annoncée dès sa première apparition puisqu'une ancienne petite amie, Renée Montoya (cf. 3.5.2.1, page 157), vient lui demander de l'aide⁵⁷⁰. Durant cette série, Batwoman est capturée par un groupe religieux — la Religion du Crime — qui souhaite la sacrifier lors d'un rituel. Elle est poignardée au cœur, mais est sauvée par Renée Montoya.

Dans la série 52, Batwoman n'est qu'un personnage secondaire dans un récit centré sur Renée Montoya. Il faudra attendre deux ans pour que le personnage connaisse un développement plus important dans les numéros #854 à #863⁵⁷¹ de *DCs*.

3.3.3.1. *Detective Comics* #854 à #863

C'est la première fois qu'une femme devient le personnage principal du titre *DCs*. Ces numéros ne comportent aucun récit centré sur Batman, le superhéros étant présumé mort durant cette période, suite au début de l'arc narratif « Batman R.I.P ».

Le récit ayant pour protagoniste Batwoman est divisé en trois parties. Les quatre premiers numéros racontent une aventure de Batwoman confrontée à la Religion du Crime, l'organisation religieuse et criminelle qui avait déjà tenté de la sacrifier dans la série 52. Kate travaille en partenariat avec son père, un militaire qui l'a entraînée et qui la supervise quand elle est sur le terrain. Quand Alice, la nouvelle dirigeante de la Religion du Crime, arrive à Gotham, Batwoman l'affronte à plusieurs reprises et finit par la vaincre lors d'un combat dans un avion, au-dessus de la baie de Gotham. Alice se laisse tomber à l'eau, mais elle révèle à Batwoman qu'elle est sa sœur disparue.

Les quatre numéros suivants sont consacrés au passé de Batwoman et à son traumatisme fondateur. Kate est la fille d'un couple de militaires, Jacob et Gabi Kane. Kate a une sœur jumelle, Elizabeth. Le jour de leurs 12 ans, alors qu'elles vont manger une gaufre avec leur mère, elles sont toutes les trois enlevées. L'armée vient à la rescousse, mais seule Kate est retrouvée vivante. À l'âge adulte, Kate s'engage dans une carrière de militaire, mais elle doit quitter l'armée suite à la révélation de son homosexualité. Après une rencontre avec Batman, elle décide de devenir une superhéroïne. Quand

568 52 #7 (CD 21 juin 2006)

569 52 (mai 2006-mai 2007), 52 numéros.

570 Dans le premier numéro où le personnage apparaît : 52 #7.

571 *DCs* #854 (CD août 2009). *DCs* #863 (CD mai 2010).

son père découvre ses activités, il essaye de la dissuader de suivre cette voie avant de lui proposer son aide.

Les trois derniers numéros racontent l'enquête de Batman — qui est, à cette époque, incarné par Dick Grayson — et Batwoman à propos d'un tueur qui découpe en morceaux le visage de ses victimes. Batwoman est une superhéroïne créée dans les années 2000. Ces créateurs sont conscients des stéréotypes et clichés qui ont pesé sur les personnages de superhéroïnes depuis le début du genre. Le personnage de Batwoman dénote d'une volonté de créer une superhéroïne qui ne soit pas qu'une féminisation de Batman — malgré son nom —, qui ait un vrai contexte narratif et qui ne soit pas l'objet amoureux d'un autre personnage masculin. Kate Kane apparaît avec la panoplie complète de la superhéroïne, elle possède déjà un costume, une double identité et même un traumatisme fondateur. Elle n'est pas, contrairement à Batgirl et surtout à Catwoman, un personnage qui se crée au fil des ans. De plus, le personnage est créé avec une volonté de mettre en scène les minorités sexuelles LGBTQI+⁵⁷² (cf. Chapitre 3, page 403).

Les éditeurs de DC Comics ont cru dans ce personnage, car en 2011, lors de l'évènement New 52, Batwoman devient la première superhéroïne lesbienne à être protagoniste d'une série super-héroïque *mainstream*.

3.3.4. Les équipes féminines : Birds of Prey

Certaines séries n'ont pas comme protagoniste un unique personnage, mais une équipe de personnages. Les équipes de superhéroïnes sont historiquement majoritairement masculines. L'équipe de DC Comics nommée les Birds of Prey est une des exceptions à cette règle puisqu'elle est constituée presque uniquement de personnages féminins. Les deux superhéroïnes centrales de cette équipe sont Black Canary et Oracle, et d'autres personnages viennent compléter leur tandem. Cette équipe a connu plusieurs publications à son nom.

3.3.4.1. *Birds of Prey : Manhunt* et *Birds of Prey* (1999-2009)

La série *Birds of Prey : Manhunt*⁵⁷³ réunit Black Canary, Catwoman, Huntress et Oracle qui poursuivent un criminel nommé Archer Braun. Trois ans avant la parution de *Batgirl, Vol.1* Oracle est donc déjà le cerveau d'un quatuor féminin.

En 1999, l'équipe des Birds of Prey devient protagoniste d'un titre qui durera 127 numéros⁵⁷⁴. L'équipe est premièrement constituée de Black Canary (Dinah Lance) et d'Oracle, elles sont ensuite rejointes par Huntress puis par Lady BlackHawk⁵⁷⁵.

572 Lesbian, Gay, Bisexual, Trans' (le terme trans' permet de regrouper les diverses appellations — transgenres, transsexuel·le·s, etc. — utilisées par les personnes trans' sans en imposer une), *Queer* et Intersex. Le « + » permet de laisser ouvert ce sigle à d'autres groupes non définis par ces six lettres.

573 *Birds of Prey : Manhunt* (1996), 4 numéros.

574 *Birds of Prey* (1999-2009), 127 numéros.

575 *Birds of Prey #75* (CD décembre 2004).

La série raconte les combats des superhéroïnes contre divers antagonistes. Au début du récit de Black Canary et d'Oracle, la première ne connaît pas l'identité d'Oracle et lui parle seulement à travers un ordinateur ou un téléphone. Oracle ne lui révélera son identité civile que dans le numéro #21⁵⁷⁶. La série met également en scène les relations interpersonnelles des personnages, mais aussi les difficultés de Barbara à assumer son handicap physique. Elle sera d'ailleurs deux fois confrontée au Joker, le *villain* responsable de son état. Les problèmes personnels des Birds of Prey voisinent avec leur combat contre les criminels. Un tel évènement a de nouveau lieu quand Dinah Lance entame une relation amoureuse avec le criminel Ra's al Ghul⁵⁷⁷.

Huntress rejoint l'équipe au numéro #57, un numéro après que le dessinateur Ed Benes — qui pratique le style « Bad Girl Art » — a commencé à dessiner la série. Huntress est un personnage typique du « Bad Girl Art ». Elle est une femme d'action, possède une morale ambiguë et est courtement vêtue⁵⁷⁸. Durant le temps où Ed Benes dessine la série, les Birds of Prey seront confrontées à des ennemies féminines telles Lady Shiva et Cheshire⁵⁷⁹. Néanmoins l'ajout du personnage de Huntress répond à une volonté de la scénariste Gail Simone qui appréciait beaucoup son personnage dans la série télévisée, de courte durée, *Birds of Prey*⁵⁸⁰.

Étrangement, alors que la série paraît en parallèle du titre *Batgirl Vol. 1*, Cassandra Cain n'intervient que très rarement dans *Birds of Prey, Vol. 1*. Mais en 2006, une nouvelle Batgirl (Charlotte Gage-Radcliffe) fait son apparition dans *Birds of Prey Vol. 1*⁵⁸¹. Ce nouveau personnage ne revêtra jamais le costume de Batgirl dans un titre dont elle est la protagoniste.

Après 127 numéros, l'équipe se sépare sur une décision de Barbara Gordon. La publication de *Birds of Prey, Vol. 1* aura duré 10 ans. Elle est, à ce jour encore, la série la plus longue ayant mis en scène le personnage de Barbara Gordon.

3.3.4.2. *Birds of Prey* (2010-2011)

En 2010, une seconde série *Birds of Prey Vol. 2*⁵⁸² est lancée. Elle commence durant le *cross-over* « Brightest Day » (cf. Annexe 7, page 500). Cette série réunit Black Canary, Huntress, Lady Blackhawk et Oracle auxquelles s'ajoute l'équipe nommée Hawk and Dove. Le personnage masculin de Hawk (Hank Hall) fait donc partie de cette seconde formation.

576 *Birds of Prey* #21 (CD septembre 2000).

577 *Birds of Prey* #31 à #35.

Birds of Prey #31 (CD juillet 2001). *Birds of Prey* #35 (CD novembre 2001).

578 Les superhéroïnes de l'univers de Batman portent presque toujours des costumes recouvrant tout le corps. Huntress est une exception, car elle porte souvent un costume très court et très dévêtu. Néanmoins elle possède aussi un modèle long de son costume.

579 Cheshire (Jade Nguyen) est une jeune femme, experte en arts martiaux et ordinairement ennemie des Teen Titans. Elle apparaît pour la première fois dans *New Teen Titans Annual* #2 (CD août 1983).

580 Gail Simone et Shaenon Garrity, *op. cit.* *Birds of Prey* (2002-2003), une saison, 13 épisodes, The WB.

581 *Birds of Prey* #96 (CD septembre 2006).

582 *Birds of Prey* (2010-2011, 15 numéros).

Cette série met en scène l'affrontement entre les Birds of Prey et différents *Villain-es-s* dont Lady Shiva. La série ne connaît pas réellement de fin. Elle a été arrêtée en 2011, car l'évènement New 52 était programmé pour cette année.

Les séries *Birds of Prey* ont été le lieu de développement de personnages féminins secondaires de l'éditeur DC Comics. *Birds of Prey Vol. 1* est la série dans laquelle le personnage de Huntress a fait le plus d'apparitions et la deuxième série dans laquelle Black Canary et Barbara Gordon sont le plus apparues⁵⁸³. En additionnant les titres *Batgirl* et *Birds of Prey*, et les séries dans lesquelles elle apparaît en tant que personnage secondaire et de façon récurrente (*DCs*, *Batman*, *Nightwing*, *Robin*, *Azrael : Agent of the Bat*, *Batman : Gotham Knights*) Barbara Gordon est le personnage féminin de l'univers de Batman qui apparaît le plus régulièrement durant les années 2000.

3.4. Les équipes de villainess

Les équipes de superhéroïnes ont un versant maléfique, celui des équipes de *villainess*. Des telles équipes apparaissent parcimonieusement depuis le début des publications DC Comics. En 1948, l'équipe Villainy Inc. apparaît pour la première fois dans le numéro 28 de *Wonder Woman*⁵⁸⁴. Des regroupements de *villainess* sont aussi apparus dans l'univers de Batman. Le 17^e numéro de *The Batman Family*⁵⁸⁵ voit s'associer Catwoman, Mandame Zodiac⁵⁸⁶ et Poison Ivy qui s'opposeront à Batgirl, Batwoman et Huntress⁵⁸⁷. Mais c'est seulement en 2009 qu'une équipe de *villainess* de l'univers de Batman aura un titre à son nom.

3.4.4.1. Gotham City Sirens (2009-2011)

*Gotham City Sirens*⁵⁸⁸ regroupe Catwoman, Harley Quinn et Poison Ivy. L'idée de cette équipe n'est pas née dans les comic books, mais dans le DC Animated Universe (DCAU)⁵⁸⁹ (cf. 3.5.2.1, page 157). Dans la série *Batman: The Animated Series*⁵⁹⁰ les criminelles Harley Quinn et Poison Ivy avaient déjà développé un partenariat⁵⁹¹. Dans la série animée *Gotham Girls*⁵⁹², prévue pour internet, les trois *villainess* font équipe pour réaliser plusieurs méfaits.

583 Après *Justice League of America* pour Black Canary et *DCs* pour Barbara Gordon. *Justice League of America 1960-1987*, 261 numéros.

584 *Wonder Woman* #28 (CD mars 1948).

585 *The Batman Family* #17 (CD mai 1978).

586 Il s'agit de la première apparition de ce personnage mineur de l'éditeur DC Comics.

587 Il s'agit ici de la première Huntress.

588 *Gotham City Sirens* (2009-2011, 26 numéros).

589 Le DCAU est le nom donné par les fans à l'univers mettant en scène les personnages de DC Comics et développé originellement sous le format de dessins animés diffusés à la télévision. Le DCAU regroupe aujourd'hui des œuvres sous d'autres formats, mais qui se déroulent dans l'univers des dessins animés. Le DCAU est parfois appelé Diniverse ou Timmverse, appellations dérivées des noms de Paul Dini et Bruce Timm, les deux artistes les plus reconnus pour leur participation au développement de cet univers.

590 *Batman: The Animated Series* (1992-1995), FOX Kids, 85 épisodes.

591 « Harley and Ivy », *Batman: The Animated Series*, FOX Kids, 1993.

592 *Gotham Girls* (2000-2002), 30 épisodes.

La série de comic books a été publiée de 2009 à 2011 et est composée de 26 numéros. *Gotham City Sirens* commence par une rencontre entre les trois femmes qui décident de s'installer en colocation. Le récit raconte leurs relations. Chaque arc narratif est centré sur un personnage de l'équipe et un problème qu'elle doit affronter, avec l'aide de ses coéquipières. Harley Quinn se retrouve confrontée au Joker, son ancien compagnon. Poison Ivy essaye de se battre pour la nature. Catwoman affronte sa sœur, Maggie, désormais devenue folle. Finalement, il sera révélé que Batman⁵⁹³ souhaitait que les trois *villainess* soient réunies, car il espérait que Catwoman arriverait à garder Harley et Ivy loin de la criminalité. Les trois femmes se séparent après cette révélation. Catwoman reste pour affronter Batman, offrant à Harley et Ivy le temps de partir.

Cette série a aussi été annulée à cause de l'évènement New 52 que DC Comics a organisé en 2011. Si cette série est centrée sur des personnages féminins, elle a été créée par une équipe artistique presque intégralement masculine et la série possède une esthétique héritée du « Bad Girl Art » (cf. Illustration 46, page 148). Cette série traite de relations féminines allant de l'amitié à l'homosexualité, puisque Poison Ivy se révèle être possiblement amoureuse d'Harley Quinn. Alors que *Catwoman, Vol.2* s'était fini en 2008, *Gotham City Sirens* a permis à la femme-chat de demeurer protagoniste d'un titre durant trois années supplémentaires.

Le nombre de titres mettant en scène des personnages féminins augmente donc dès la fin des années 1990 et durant toutes les années 2000. Si la multiplication des titres publiés par DC Comics est l'une des causes de cette augmentation, l'influence des adaptations cinématographiques et de leurs succès commerciaux ne doit pas être négligée.

3.5. Les adaptations de comic books

3.5.1. Les adaptations cinématographiques et télévisuelles⁵⁹⁴

La première adaptation des comic books Batman sur grand écran remonte à 1943 avec la diffusion du serial *The Batman* réalisé par Lambert Hillyer. En 1966, un film *Batman* adapté de la série télévisée, en cours de diffusion sur ABC, paraît sur les écrans. Mais c'est à partir de la fin des années 1980, avec la sortie du film *Batman* de Tim Burton, que le superhéros connaît un succès retentissant aux États-Unis, mais aussi commence à s'exporter à l'international.

593 À cette époque la personne sous le costume de Batman était Dick Grayson, le premier Robin. *Gotham City Sirens* #26 (CD octobre 2011).

594 Nous étudierons ces œuvres surtout à travers le prisme des personnages féminins qu'elles mettent en scène. Pour plus d'informations sur ces films voir annexe...



Illustration 46 : La série *Gotham City Sirens* et son esthétique « Bad Girl Art ». Catwoman, Poison Ivy et Harley Quinn sont trois personnages qui ont souvent été dessinés dans les règles de cette esthétique (*Gotham City Sirens* #1, CD aout 2009). © DC Comics, 2009.



Illustration 47 : L'Affiche du film *Catwoman* présentant Halle Berry qui incarne Catwoman. Elle est le protagoniste du film et apparaît seule sur celle-ci. Catwoman est ici inscrite dans une esthétique des récits super-héroïques puisqu'elle se trouve dans un décor urbain qu'elle surplombe, effet accentué par l'axe de prise de vue en contre-plongée. Si le costume du personnage n'est que parcellément dévoilé, son genou ainsi que son décolleté laissent deviner que celui-ci découvrira le corps de la femme-chat.

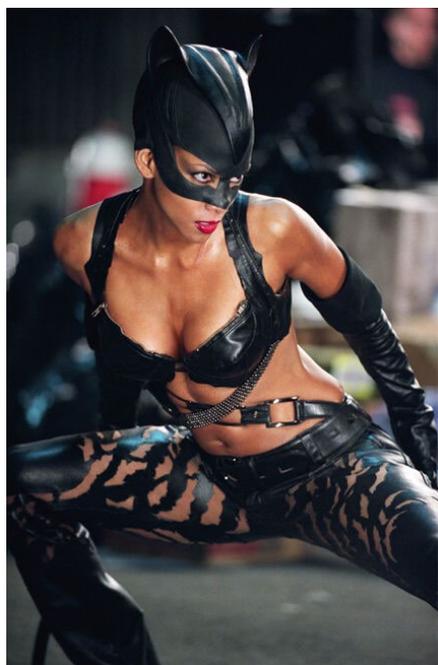


Illustration 48 : Le costume de Catwoman. Photo par Doane Gregory. © Doane Gregory.

3.5.1.1. La Saga « Burton/Schumacher »⁵⁹⁵

Le film *Batman*⁵⁹⁶ a été en gestation durant 10 ans. En 1979, les producteurs Benjamin Melniker et Michael E. Uslan acquièrent auprès de DC Comics les droits d'adaptation du personnage de Batman sur grand écran. Cependant, plusieurs studios refusent le projet quand ils leur proposent et ce n'est qu'en 1980 que la Warner Bros. rejoint le projet. La société de production Warner Bros. fait partie de la compagnie Warner Communications qui possède aussi la société DC Comics.

L'écriture du scénario durera plus de cinq ans. En 1985, Tim Burton est engagé pour réaliser le film⁵⁹⁷. Celui-ci recrute Sam Hamm pour écrire le scénario. Le tournage du film attendra encore trois ans avant d'être lancé en 1988.

L'annonce du recrutement de Michael Keaton pour incarner le superhéros Batman crée de vives réactions, car l'acteur était associé à des rôles comiques⁵⁹⁸. Jack Nicholson fut ensuite engagé pour jouer le Joker et sa reconnaissance en tant qu'acteur apporta une caution de respectabilité au projet de film. Le seul personnage féminin important du film est la journaliste Vicki Vale. Son rôle fut initialement confié à Sean Young, mais l'actrice eut un accident de cheval peu de temps avant le début du tournage et elle fut remplacée au dernier moment par Kim Basinger.

Le 23 juin 1989, le film sort sur les écrans américains et connaît un succès immédiat aussi bien sur le plan financier que sur le plan critique⁵⁹⁹. Le budget du film est de 35 millions de dollars et le film rapporte 251 millions de dollars aux États-Unis et 160 millions de dollars à l'étranger. Ce film est demeuré le plus rentable de la série jusqu'à la sortie de *The Dark Knight*⁶⁰⁰.

Le film *Batman* se concentre sur la relation d'antagonisme, mais aussi de dépendance, qui unit Batman et le Joker. Le scénario fait même du Joker l'homme responsable de la mort des parents de Bruce Wayne, créant un lien de responsabilité entre les deux personnages. Le futur Joker crée Batman qui, à son tour, crée le Joker en le faisant tomber dans une cuve de déchets toxiques. Michael Keaton incarne un Batman en décalage avec les stéréotypes de genre habituellement associés aux superhéros.

595 Cette partie s'appuie sur la série de documentaires nommée *Shadow of the Bat* qui retrace l'histoire de la première saga de films centrée sur le personnage de Batman. Constantine Nasr, « Shadows of the Bat: The Cinematic Saga of the Dark Knight — The Gathering Storm », 2005. Constantine Nasr, « Shadows of the Bat: The Cinematic Saga of the Dark Knight — The Road to Gotham City », 2005. Constantine Nasr, « Shadows of the Bat: The Cinematic Saga of the Dark Knight — Reinventing a Hero », 2005. Constantine Nasr, « Shadows of the Bat: The Cinematic Saga of the Dark Knight — The Legend Reborn », 2005. Constantine Nasr, « Shadows of the Bat: The Cinematic Saga of the Dark Knight — Dark Side of the Knight », 2005. Constantine Nasr, « Shadows of the Bat: The Cinematic Saga of the Dark Knight — Batman Unbound », 2005.

596 Tim Burton, *op. cit.*

597 Dans la note n° 9 du texte « essai sur quelques rencontres entre la bande dessinée et le cinéma », Alain Boillat définit les films *Batman* de Tim Burton comme étant des « ...figures pour les critiques de cinéma de première réappropriation prsonnelle d'un univers de comics. » Alain Boillat, *Les cases à l'écran: bande dessinée et cinéma en dialogue*, Chêne-Bourg, Suisse, Georg, 2010, 356 p., p. 104.

598 Le 28 novembre 1988, le *Wall Street Journal* fait même paraître un article qui traite de l'inquiétude des fans de Batman après l'annonce de Mikael Keaton pour jouer le rôle du superhéros.

Constantine Nasr, « Shadows of the Bat: The Cinematic Saga of the Dark Knight - The Gathering Storm », 2005.

599 Le film a profité d'une campagne publicitaire importante.

600 Christopher Nolan, *The Dark Knight*, 2008. « Batman (1989) — Box Office Mojo », [En ligne : <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=batman.htm>]. Consulté le 25 juillet 2018.

En tant que Bruce Wayne, le personnage est un peu gauche, timide et déconnecté de la réalité. En tant que Batman, le personnage gagne en masculinité, mais demeure maladroit.

Le succès du film entraîne la mise en chantier d'un second film toujours réalisé par Tim Burton. Les producteurs souhaitaient que l'antagoniste de ce deuxième film, nommé *Batman Returns*, soit le Pingouin. Tim Burton et Sam Hamm voulaient utiliser Catwoman. Les deux personnages sont finalement dans le film. L'acteur Danny DeVito fut tout de suite envisagé pour jouer le Pingouin, et l'actrice Annette Bening fut engagée pour jouer Catwoman. Cette dernière dut annuler sa participation au film à cause de sa grossesse. Une autre actrice dû être trouvée pour le rôle. Beaucoup d'actrices hollywoodiennes voulaient incarner Catwoman et l'actrice Sean Young se présenta même dans les studios où le film était en préparation, vêtue d'un costume de Catwoman. C'est Michelle Pfeiffer qui fut finalement embauchée pour jouer le rôle.

*Batman Returns*⁶⁰¹ met en scène trois personnages principaux (cf. Illustration 49, page 154). Si le seul personnage féminin, Catwoman, est encore l'intérêt amoureux du héros, elle est aussi une antagoniste de ce dernier. Le film flirte avec le fantastique et Catwoman est présentée comme un personnage possédant neuf vies. Au début du film, alors qu'elle est une secrétaire du nom de Selina Kyle, elle est défenestrée par son patron, Max Shreck, après sa découverte de documents compromettants sur les activités de Shreck. Tandis qu'elle git, morte, dans une ruelle, elle semble être ramenée à la vie par des chat-te-s qui viennent lécher son cadavre. Elle rentre ensuite chez elle et se confectionne le costume de Catwoman qu'elle revêt pour partir en croisade contre Max Shreck, mais aussi contre les hommes qui entravent son existence, Batman y compris. Comme dans les comic books, pendant que Catwoman et Batman entretiennent une relation d'amour/haine à l'écran, Selina Kyle et Bruce Wayne sont engagé·e·s dans une romance.

Batman Returns, sorti le 19 juin 1992, ne connaîtra pas le même succès financier que le premier film. Pour un budget de 80 millions de dollars, le film rapporte malgré tout 163 millions de dollars aux États-Unis auxquels s'ajoutent 104 millions de dollars pour l'exploitation à l'étranger. Le film rencontre encore un succès critique, mais il est jugé trop sombre et donc peu adapté à un public d'enfants⁶⁰². Une suite est néanmoins prévue.

Quand le film *Batman Forever*⁶⁰³ est évoqué, Tim Burton est prêt à réaliser ce troisième volet. Cependant, les producteurs souhaitent donner un ton plus joyeux au prochain film, car celui-ci a la vocation marketing de vendre des jouets aux enfants. L'ambiance des films de Tim Burton n'est pas propice au développement d'une ligne de jouets et un changement de réalisateur est donc décidé. Joel Schumacher est embauché pour réaliser le film suivant. Michael Keaton ne participera pas non plus à ce troisième film et Val Kilmer est recruté pour jouer Batman. À la manière de James Bond, Bruce Wayne

601 Tim Burton, *op. cit.*

602 Janet Maslin, « Review/Film: Batman Returns ; A Sincere Bat, a Sexy Cat and a Bad Bird », *The New York Times*, 19 juin 1992.

603 Joel Schumacher, *Batman Forever*, 1995.

devient un personnage qui peut changer de visage. Cette logique s'oppose à celle mise en place avec les films *Superman* qui associaient au personnage l'acteur Christopher Reeve. L'actrice Nicole Kidman est embauchée pour jouer le Dr Chase Meridian, un personnage original qui est psychiatre et l'intérêt amoureux de Bruce Wayne. Comme Vicki Vale dans le premier film, elle sera aussi la demoiselle en détresse qui doit être sauvée par le superhéros. Les antagonistes du film sont Two-Face et The Riddler incarnés respectivement par Tommy Lee Jones et Jim Carrey. Le film est aussi le premier à faire apparaître Robin interprété par Chris O'Donnell.

Au contraire des deux films de Burton qui étaient construits à l'opposé d'une esthétique *camp* à laquelle Batman était associé depuis la série télévisée des années 1960, le film de Joel Schumacher re-invoque cette esthétique. Encore une fois, celle-ci se trouve accolée à la question de l'homosexualité de Batman et Robin⁶⁰⁴. Le film joue effectivement sur cette ambiguïté entre les deux superhéros, dans une scène où Batman s'adresse à Robin en l'appelant « un ami » (« *friend* »), celui-ci répond qu'il « n'est pas juste un ami » (« *Not just a friend...* ») et Batman se corrige en le nommant « partenaire » (« *a partner* »). Ce dialogue est construit sur le double sens du mot *partner* qui désigne aussi bien un·e associé·e qu'un·e conjoint·e. Cette ambiguïté sexuelle n'est pas passée inaperçue lors de la sortie de *Batman Forever* ni de sa suite *Batman and Robin*⁶⁰⁵.

Batman Forever sort le 16 juin 1995 et connaît un succès financier plus important que *Batman Returns* puisque pour un budget de 100 millions de dollars il rapporte 184 millions aux États-Unis auxquels s'ajoutent 152 millions à travers le monde⁶⁰⁶. Un quatrième film est donc prévu.

*Batman & Robin*⁶⁰⁷ sortira en 1997. Le film est toujours réalisé par Joel Schumacher, mais Batman est désormais joué par Georges Clooney. Chris O'Donnell interprète de nouveau Robin. Les ennemi·e·s sont Mister Freeze et Poison Ivy incarné·e·s par Arnold Schwarzenegger et Uma Thurman. Le personnage de Batgirl apparaît pour la première fois dans ce film et est interprété par Alicia Silverstone. Le film tranche avec les précédents, car il ne propose pas vraiment d'intérêt amoureux au personnage de Batman, bien qu'il soit attiré par la *villainess* Poison Ivy. Les personnages de Batgirl et Robin vivent néanmoins une romance à l'écran, ce qui n'empêche nullement le film de continuer à jouer sur l'ambiguïté de la relation entre Batman et Robin.

Le personnage de Batgirl est totalement réécrit pour le film. Elle se nomme désormais Barbara Wilson et n'est plus la fille du commissaire James Gordon, mais la nièce d'Alfred Pennyworth, le majordome de Batman. Elle pratique la course de moto lors de courses illégales. Alors qu'Alfred est mourant, il lui révèle l'existence de la Batcave et d'un costume de Batgirl qu'il a créé pour elle. Barbara rejoint ainsi Batman et Robin dans leur lutte contre le crime.

604 La visibilité du sous-texte homosexuel du film a pu être soulignée par le fait que Joel Schumacher était un rare réalisateur hollywoodien dont l'homosexualité était connue dans les années 1990.

605 Janet Maslin, 1997, *op. cit.*. Janet Maslin, « FILM REVIEW: BATMAN FOREVER; New Challenges for the Caped Crusader », *The New York Times*, 16 juin 1995.

606 « Batman Forever (1995) - Box Office Mojo », [En ligne : <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=batmanforever.htm>]. Consulté le 26 juillet 2018.

607 Joel Schumacher, *Batman & Robin*, 1997.

Batman & Robin sort le 20 juin 1997 et est accueilli par une critique étatsunienne très mitigée⁶⁰⁸ et est un échec financier. Le film, qui a coûté 125 millions de dollars, ne rapporte que 107 millions de dollars pour son exploitation aux États-Unis. À l'étranger le film récolte 130 millions de dollars ce qui lui permet quand même d'être rentable⁶⁰⁹ juste par son exploitation cinématographique à laquelle s'ajoutent les ventes de VHS et DVD, les droits de diffusions à la télévision et les produits dérivés. L'échec du film mettra fin à la franchise Batman initiée en 1989. En 2005 sortira le film *Batman Begins*, premier volume d'une nouvelle série de films.

3.5.1.2. Le Film *Catwoman*

En 2004 sort le film *Catwoman*⁶¹⁰ réalisé par Pitof, ex superviseur des effets visuel et ex monteur français. Un film sur le personnage de Catwoman avait été envisagé dès la sortie de *Batman Returns*, dans lequel Michelle Pfeiffer devait reprendre son rôle, mais ce film ne sera jamais réalisé. Au début des années 2000, suite au succès de plusieurs films de superhéros tels *X-Men* et *Spider-Man*, le film voit enfin le jour.

Catwoman y est interprétée par Halle Berry, qui a déjà incarné la superhéroïne Storm dans les films *X-Men*⁶¹¹ et *X2*⁶¹² ainsi que la James Bond Girl Giacinta Johnson dans *Die Another Day*⁶¹³. À cette époque, elle connaît une carrière florissante. Le choix de faire incarner la première superhéroïne des années 2000 par une actrice afro-américaine n'est pas anodin. Le film possède un casting qui s'inscrit dans une démarche de « diversité⁶¹⁴ ». Le premier rôle masculin et intérêt amoureux de Catwoman est incarné par l'acteur latino-américain Benjamin Bratt. La meilleure amie de la protagoniste est jouée par Alex Bornstein, une actrice dont le poids dépasse celui des canons de beautés hollywoodiens. Seul·e·s Sharon Stone et Lambert Wilson correspondent à un modèle de beauté hollywoodienne plus classique — blanc, fin et séduisant —, mais elle et il sont les antagonistes du film.

Le film *Catwoman* opère une réécriture totale du personnage éponyme. Si les scénarios des films de la saga « Burton/Schumacher » ne sont pas non plus des adaptations de comic books préexistants, ils transposaient tout de même à l'écran l'univers de Batman : les lieux que Batman habite — le manoir Wayne, Gotham City —, les personnages qu'il côtoie — Alfred, Le Joker, Two -Face... Dans le film de Pitof, Catwoman ne se nomme plus Selina Kyle, mais Patience Phillips. Elle est une graphiste gauche qui réalise des publicités pour une compagnie de produits cosmétiques nommée Hedare Beauty. Le monde où elle évolue n'est pas peuplé de superhéroïne·s et le personnage de

608 Janet Maslin, « Holy Iceberg! Dynamic Duo Vs. Mr. Freeze », *The New York Times*, 20 juin 1997. Roger Ebert, « Batman and Robin Movie Review », *Chicago Sun-Times*, 20 juin 1997. Desson Howe, « “Batman”: Winged Defeat », *Washington Post*, 20 juin 1997.

609 « BatmanandRobin(1997)—BoxOfficeMojo », [Enligne : <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=batmanrobin.htm>]. Consulté le 26 juillet 2018.

610 Pitof, *Catwoman*, 2004.

611 Bryan Singer, *X-Men*, 2000.

612 Bryan Singer, *X2*, 2003.

613 Lee Tamahori, *Die Another Day*, 2002.

614 Par diversité nous entendons que le film met en scène des personnages issus des minorités.

Batman n'est jamais mentionné. Le costume de Catwoman est une invention du film. Il est constitué d'un pantalon de cuir déchiré par des marques de griffes, d'un soutien-gorge de cuir, de deux bandes de cuir et métaux qui se croisent sur le ventre de l'actrice et de gants noirs montant pourvu de griffes. Un masque, cachant le haut du visage de l'actrice, complète ce costume (cf. Illustration 47, page 148 & Illustration 48, page 148) dont l'ensemble est extrême sexualisant⁶¹⁵.

L'histoire du film est la suivante : un soir, après avoir découvert que les crèmes de Hedare Beauty pouvaient défigurer celles qui les utilisaient, Patience est poursuivie par des personnes qui veulent l'empêcher de révéler ce secret. Elle est noyée et son corps est rejeté dans un port. Un troupeau de chats se regroupe autour de son cadavre, dans une scène qui rappelle celle du film *Batman Returns*. Elle revient alors à la vie et se découvre petit à petit des dons d'agilité, de précision et de force. Elle devient cambrioleuse. Ses activités criminelles sont remarquées par la police et elle commence à être recherchée par le détective Tom Lone avec qui elle flirte sous son apparence de Catwoman. Patience Philipps entretient aussi une relation avec le détective qui ignore sa double identité. Finalement, Patience Philipps découvre que c'est Laurel Hedare (Sharon Stone) et non son mari George Hedare (Lambert Wilson), qui est responsable de l'invention de la crème pour le visage et de sa mort. Les deux femmes s'affrontent et Laurel trouve la mort.

Le film *Catwoman* a reçu un accueil critique et financier catastrophique. Réalisé avec un budget de 100 millions de dollars, il n'en a rapporté que 82 millions lors de son exploitation aux États-Unis et à l'international. Le film est nommé dans sept catégories au Golden Raspberry Award, ou Razzie Award⁶¹⁶. Il en remporte quatre : pire film, pire réalisateur, pire actrice et pire scénario. Halle Berry est venue le récupérer en personne, lors de la cérémonie. Elle était la troisième personne à faire, après Paul Verhoeven en 1996 et Tom Green en 2002.

L'année suivante, le film *Elektra*⁶¹⁷ sera lui aussi un échec critique et financier. Les fiascos des films *Catwoman* et *Elektra* ont été cités comme un exemple de l'impossibilité pour un film de superhéroïne d'être rentable.

3.5.1.3. La Saga de Christopher Nolan

En 2005, une nouvelle saga de films Batman est lancée. Elle sera intégralement confiée au réalisateur Christopher Nolan et sera constituée de trois films : *Batman Begins*, *The Dark Knight* et *The Dark Knight Rises* sortis en 2005, 2008 et 2012⁶¹⁸. Ces films furent des succès commerciaux puisqu'ils rapportèrent respectivement 374 millions de dollars pour un budget de 150 millions, un milliard de

615 Le choix du costume de Catwoman fit débat entre le réalisateur Pitof et les studios de production du film. Le réalisateur dit avoir souhaité une tenue encore plus dévêtue. Le costume fut dessiné par Angus Strathie, récompensé en 2001 de l'Oscar du meilleur costume pour son travail sur le film *Moulin Rouge*.

Réjane Hamus-Vallée, « Interview Pitof (version non définitive) », *SFX*, 2003.

616 Les Razzie Award est une parodie de cérémonie de remise de prix qui décerne ses awards à ce que l'industrie cinématographique a produit de pire dans l'année. Cette cérémonie a eu lieu pour la première fois en 1981.

617 Rob Bowman, *Elektra*, 2005.

618 Christopher Nolan, *Batman Begins*, 2005. Christopher Nolan, *op. cit.*. Christopher Nolan, *The Dark Knight Rises*, 2012.



Illustration 49 : Affiche du film *Batman Returns*. Catwoman y est présentée au centre, griffes sorties. Elle est située entre le personnage du gentil (Batman) et du villain (le Pingouin) ce qui peut symboliser son statut de personnage moralement ambigu, à la frontière entre le bien et le mal. Contrairement au Pingouin, qui est représenté en nuances de gris, elle porte du rouge sur ses lèvres, mais sa peau est blanche alors que Batman possède une peau beige. De nouveau Catwoman se situe entre les deux personnages masculins qui l'entourent. Son rouge à lèvres rouge, qui est presque la seule touche de couleur de l'affiche, attire le regard sur sa bouche et la code comme un personnage féminin puisqu'elle porte du maquillage.



Illustration 50 : Une des affiches du film *The Dark Knight Rises* qui annonçait la venue de Selina Kyle. Celle-ci n'était présentée que par une partie de son corps, son pied, qui est chaussé d'une botte à talon aiguille codée comme féminine, mais aussi comme dangereuse, à cause du talon qui est remplacé par une lame. La marque de rouge à lèvres et les deux « x » écrits en rouge finissent de confirmer que ce pied appartient bien à une femme.

dollars pour un budget de 185 millions et un milliard de dollars pour un budget de 250 millions⁶¹⁹.

Christian Bale interprète Batman. Dans chaque film il est confronté à un duo de *villain-es-s* : d'abord l'épouvantail (Cillian Murphy) et Ra's al Ghul (Liam Neeson), puis le Joker (Heath Ledger) et Two-Face (Aaron Eckhart), enfin Bane (Tom Hardy) et Talia al Ghul (Marion Cotillard).

Très peu de personnages féminins apparaissent dans la trilogie de Christopher Nolan. Un personnage original est créé, Rachel Dawes, une amie d'enfance de Bruce Wayne dont il est amoureux à l'âge adulte. Malgré une attirance réciproque, leur relation ne se concrétisera jamais et dans le second film, Rachel est engagée avec Harvey Dent. Elle décédera après avoir été capturée par le Joker et que Batman échoue à la sauver. Suite à la mort de Rachel et après avoir eu son visage à moitié brûlé par une explosion, Harvey Dent devient le criminel Two-Face qui s'oppose à Batman. Rachel Dawes est donc, avant tout, l'intérêt amoureux de Bruce Wayne et d'Harvey Dent, et elle peut occasionnellement adopter le rôle de demoiselle en détresse avant de devenir une *women in refrigerators*⁶²⁰, c'est-à-dire une femme sacrifiée dans un récit centré sur un protagoniste masculin (cf).

The Dark Knight Rises (cf. Illustration 50, page 154) offre deux rôles à des femmes, celui de Selina Kyle (Anne Hathaway) et celui de l'antagoniste Talia Al Ghul — fille de Ra's al Ghul, l'antagoniste du premier film —, qui au début du film, se fait passer pour Miranda Tate, membre du conseil de Wayne entreprise. Après avoir fait semblant d'aider Bruce Wayne, Miranda le trahit, mais trouve la mort dans son affrontement final avec le justicier. Selina ne sera jamais appelée « Catwoman » durant le film. Elle est une voleuse qui commet ses larcins en revêtant un costume qui lui donne une apparence féline. Après avoir trahi une fois Batman, Selina se joint à lui pour protéger la ville de Gotham City que Bane et Talia veulent détruire. À la fin du film, Bruce a laissé derrière lui sa vie de Batman et il a quitté Gotham City avec Selina. Les deux personnages féminins entretiennent une relation, sexuelle pour Talia, ou sentimentale pour Selina, avec Bruce Wayne.

Le succès des trois films de Christopher Nolan n'a pas empêché les adaptations des comic books de Marvel de dépasser celles de DC Comics en termes de quantité de films produits, mais aussi de recettes engrangées. Depuis 1993 Marvel possède son propre studio de production de films nommé Marvel Films puis Marvel Studios. Mais les droits d'adaptations de certains personnages sont aussi vendus sous forme de licence à d'autres studios comme Sony qui, en 1999, achète les droits du personnage de Spider-Man. Depuis 2008, le studio développe le « Marvel Cinematic Universe », nom donné aux films produits par le studio Marvel et dont l'action est censée se dérouler dans un même univers. Le

619 *Batman Begins* (2005) — *Box Office Mojo*, <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=batmanbegins.htm>, (consulté le 26 juillet 2018) ; *The Dark Knight* (2008) — *Box Office Mojo*, <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=darkknight.htm>, (consulté le 26 juillet 2018) ; *The Dark Knight Rises* (2012) — *Box Office Mojo*, <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=batman3.htm>, (consulté le 5 juin 2016).

620 L'appellation *Women in Refrigerator* a été créée par l'autrice Gail Simone pour désigner les personnages féminins qui sont tués, torturés, agressés sexuellement dans des récits centrés sur des protagonistes masculins. Le nom vient du personnage d'Alexandra DeWitt, la petite amie de Green Lantern, qui a été tuée et rangée dans le réfrigérateur par un ennemi de son compagnon (cf.).

film considéré comme fondateur du Marvel Cinematic Universe est *Iron Man*. Le Marvel Cinematic Universe est construit dans un premier temps autour des films Marvel, mais il regroupe aussi des séries télévisées, des jeux vidéo et des comic books. Si le Marvel Cinematic Universe commence en 2008 il a surtout lieu après le rachat de Marvel Entertainment — nom de la société Marvel depuis 2005 — par The Walt Disney Company en 2009. Le Marvel Cinematic Universe regroupe, en 2019, 22 films dont les recettes additionnées dépassent les 18 milliards de dollars (cf. Annexe 9, page 505).

En 2009, face aux premières réussites financières des adaptations cinématographiques des Marvel *Iron Man* et *The Incredible Hulk*, la Warner Bros. décide de créer une filiale qui se chargera des adaptations des comic books de l'éditeur DC Comics dans différents médias. En septembre 2009, DC Entertainment Inc. est créée avec à sa tête Dinae Nelson. DC Comics devient alors une filiale de DC Entertainment. En février 2010, Jim Lee et Dan Didio sont nommés coéditeurs de DC Comics. Dès l'année 2011, ils organisent l'évènement éditorial « The New 52 », qui commence par l'annulation de toutes les séries préexistantes de l'éditeur pour les faire redémarrer au numéro un. La stratégie derrière la création de DC Entertainment n'a pas abouti dans le domaine cinématographique et les adaptations de DC Comics connaissent des résultats financiers et critiques bien inférieurs à ceux des adaptations des comic books Marvel, à l'exception notable du film *Wonder Woman* qui a rapporté 412 millions de dollars aux États-Unis pour un budget de 149 millions et a reçu des critiques très positives⁶²¹(cf. Annexe 9, page 505).

Si les succès des comic books du milieu des années 1980 a créé un terrain propice aux adaptations cinématographiques, celles-ci n'ont pas forcément apporté un nouveau public aux comic books. Durant la fin des années 1980 et le début des années 1990, le succès du premier film de Tim Burton avait fait augmenter les ventes du titre *Batman*, mais avait aussi profité à toute l'industrie des comic books⁶²². La sortie d'un deuxième film mettant en scène Catwoman avait entraîné la parution d'un titre centré sur ce personnage. Néanmoins, ces succès cinématographiques n'ont pas épargné à l'éditeur DC Comics la crise qui a touché le secteur des comic books à partir de 1993. Au cours des années 1990, les ventes de l'éditeur s'effondrent et Marvel dépasse de nouveau DC Comics en termes de ventes, même si la maison concurrente subit aussi cette crise.

Mais les adaptations cinématographiques du personnage de Batman permettent au superhéros et aux personnages qui l'entourent d'exister dans l'imaginaire collectif d'un public bien plus important que le seul lectorat des comic books. Elles ont aussi permis d'exporter ces personnages à travers le monde comme en prouve l'augmentation progressive des recettes hors États-Unis par rapport à l'exploitation sur le territoire étatsunien (cf. Annexe 9, page 505). La principale source de visibilité du genre super-héroïque depuis la fin des années 1980 jusqu'à aujourd'hui demeure le cinéma⁶²³.

621 Abraham Riesman, « How Wonder Woman Changed DC's Entire Movie Strategy », [En ligne : <http://www.vulture.com/2017/09/dc-wonder-woman-movie-strategy-universe.html>]. Consulté le 1 août 2018.

622 Jean-Paul Gabilliet, *op. cit.*, p. 132, 137 & 205.

623 Depuis le début des années 2010 des séries télévisées telles *Arrow*, *Gotham* ou *Daredevil* offrent aussi un nouveau
Des superhéroïnes à Gotham City: une étude de la (re)définition des rôles genrés dans l'univers de Batman 156 / 530
Sophie BONADÈ

3.5.2. Batman et les dessins animés

À partir des années 1990, suite au succès du premier film *Batman*, Jean MacCurdy, directrice de Warner Bros. Animation, un studio qui connaissait un regain d'activités depuis qu'il travaillait sur les Tiny Toons, décide de produire une série mettant en scène Batman. Une première équipe créative commence à travailler sur le projet. Elle est composée du scénariste et producteur Tom Ruegger, du storyboarder Bruce Timm, du décorateur Eric Radomski et du designer Ted Blackman. Cette équipe est ensuite rejointe par le scénariste Paul Dini qui est, avec Bruce Timm, la personne la plus connectée, dans le regard du public, à ce qui allait s'appeler le « DC Animated Universe » (DCAU)⁶²⁴.

3.5.2.1. DC Animated Universe

La série *Batman, The Animated Series* est vendue à la FOX qui la diffusera du 5 septembre 1992 au 15 septembre 1995. Elle comporte 85 épisodes et est divisée en deux parties, l'une comportant les 70 premiers épisodes et la seconde nommée « The Adventures of Batman & Robin » composée des 15 derniers épisodes. Deux films s'ajoutent à ces épisodes : *Mask of the Phantasm* et *Batman & Mr. Freeze – Subzero*.

Le scénariste Paul Dini utilise le terme de « Dark-Deco » pour qualifier le style esthétique de la série. Les décors sont inspirés de différents courants architecturaux, dont l'art décoratif, et peints sur des feuilles noires. Les personnages ont été stylisés pour faciliter leur animation.

Le succès de cette première série entraînera le développement d'autres dessins animés. Un an après l'arrêt de *Batman, The Animated Series* démarre *Superman, The Animated Series* qui sera diffusée du 6 septembre 1996 au 12 février 2000 sur The WB. Parallèlement, une seconde série sur Batman est réalisée. Nommée *The New Batman Adventures*, elle sera diffusée sur The WB du 20 septembre 1997 au 16 janvier 1999 et est composée de 24 épisodes et d'un film *Mystery of the Batwoman* réalisé *a posteriori*. *The New Batman Adventures* se déroule quelques années après *Batman, The Animated Series*. Le premier Robin est devenu Nightwing et un nouveau Robin, Tim Drake, vient seconder Batman dans ses aventures. Le 10 janvier 1999 est diffusé sur The WB le premier épisode d'une

public aux personnages super-héroïques. Néanmoins ces œuvres n'ont quantitativement pas le même public que les adaptations cinématographiques. En 2012, le pilote de la série *Arrow* diffusé sur la CW le 10 octobre 2012 a réuni 4 millions de téléspectateurs et téléspectatrices. Sorti quelques mois plus tôt, le film *The Dark Knight Rises* faisait 448 139 099 \$ de recettes aux États-Unis. Si le nombre de personnes ayant été voir le film n'est pas connu, nous pouvons toujours diviser les recettes du film par le prix moyen d'un billet de cinéma en 2012 qui était de 7,96 \$, ce qui représente 56 298 881 spectateurs et spectatrices pour ce film. Ces séries télévisées offrent néanmoins aux personnages super-héroïques un public bien plus important que celui des seuls comic books. Cependant dans le cas d'adaptations telles celles de Netflix, l'entreprise ne fait pas connaître le nombre de personnes ayant visionné leurs séries. Jean-Maxime Renault, « Audiences US du mercredi 10 octobre: "Arrow" a-t-il atteint sa cible ? », [En ligne : http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18617556.html]. Consulté le 10 mai 2019. « The Dark Knight Rises (2012) - Box Office Mojo », [En ligne : <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=batman3.htm>]. Consulté le 5 juin 2016. « Average movie ticket price in the USA », [En ligne : <https://www.statista.com/statistics/187091/average-ticket-price-at-north-american-movie-theaters-since-2001/>]. Consulté le 10 mai 2019. *Arrow* (2012-ajd), 7 saisons, 158 épisodes, The CW. *Daredevil* (2015-2018), 3 saisons, 39 épisodes, Netflix. *Gotham* (2014-2019), 5 saisons, 100 épisodes, Fox.

624 Paul Dini, Chip Kidd et Geoff Spear, « *Batman* », *la série TV*, trad. Nicolas Seigneret, Paris, Dreamland, 1999, 165 p.

quatrième série nommée *Batman Beyond*. Composée de 50 épisodes et d'un film, cette série prendra fin le 7 avril 2001. Se situant des décennies après *The New Batman Adventures* elle met en scène un nouveau Batman, Terry McGinnis, qui prend le costume de l'ancien superhéros alors que celui-ci est désormais octogénaire. Du 23 septembre 2000 au 22 mai 2004 est diffusée, toujours sur The WB, *Static Shock*. Cette série met en scène le superhéros Static, qui est, dans sa vie civile, Virgil Hawkins, un adolescent afro-américain. *The Zeta Project* est diffusée du 27 janvier 2001 au 17 août 2002 sur The WB. Cette série est construite autour d'un personnage apparu dans *Batman Beyond*, l'androïde Zeta qui se rebelle contre ceux qui l'utilisent. Du 17 novembre 2001 au 13 mai 2006 est diffusée sur Cartoon Network la série *Justice League* qui sera la dernière production télévisuelle du DCAU. Elle est composée de 91 épisodes et est divisée en deux parties nommées « Justice League » (épisodes 1-52) et « Justice League Unlimited » (épisodes 53 à 91). Si Batman apparaît dans cette série, la plupart des personnages de son univers ne sont pas présents. En effet, au début des années 2000, une nouvelle adaptation animée et télévisuelle des aventures des personnages de Batman⁶²⁵ est en préparation, en prévision de la sortie du film *Batman Begins*. Cette adaptation ne fait pas partie du DCAU et il est demandé à l'équipe créative de *Justice League* de ne plus faire apparaître les personnages venant de l'univers de Batman à quelques exceptions près, dont Batman lui-même. La fin de la série *Justice League* sonne la fin des adaptations sous forme de dessin animé du DCAU.

En parallèle de ces sept séries télévisuelles, la Warner Bros. Animation a réalisé deux séries animées qui ont été diffusées sur internet sur des sites créés pour cette occasion⁶²⁶. La première est *Lobo*, constituée de 14 épisodes diffusés de 2000 à 2001. La seconde est *Gotham City Girls* diffusée du 27 juillet 2000 au 19 novembre 2002. Cette série constituée de 31 épisodes d'environ quatre minutes ne met en scène que des personnages féminins de l'univers de Batman et particulièrement Batgirl, Catwoman, Harley Quinn et Poison Ivy.

3.5.2.2. Les Personnages féminins

Si les séries *Batman, The Animated Series* et *The New Batman Adventures* sont construites autour des personnages masculins de Batman et Robin, elles mettent aussi en scène beaucoup de personnages féminins. Batgirl apparaît un peu dans *Batman, The Animated Series* et est un personnage principal de *The New Batman Adventures*. La série met aussi en scène plusieurs *villainess* dont Catwoman, forte de son succès dans les années 1990 — consécutif à la sortie du film *Batman Returns* -, mais aussi Poison Ivy, un personnage qui connaît une publication sporadique dans les comic books des années 1980 et au début des années 1990, et qui apparaîtra régulièrement dans *Batman, The Animated Series* et *The New Batman Adventures*.

Ces séries ont été aussi le lieu de création de personnages féminins originaux dont la reporter Summer Gleason, l'officier de police Renee Montoya et la criminelle Harley Quinn. Contrairement aux fron-

625 *The Batman* (2004-2008), Cartoon Network, 65 épisodes.

626 Les sites www.loboonline.com et www.gothamgirls.com n'existent plus aujourd'hui.

tières entre les adaptations cinématographiques et les comic books, les frontières entre les adaptations télévisuelles du DCAU et les comic books sont plus poreuses. Par exemple le personnage de Renee Montoya, créé pour la série animée, car celle-ci manquait de personnages féminins et racisés,⁶²⁷ apparaît d'abord dans un numéro de *Batman*⁶²⁸ avant de faire sa première apparition dans la série *Batman, The Animated Series* dont elle sera un personnage secondaire récurrent.

Le personnage original qui connaîtra le succès le plus important est Harley Quinn. Harley Quinn est anciennement la psychiatre Harleen Quinzel. Quand elle soignait le Joker à l'asile d'Arkham, elle tomba folle amoureuse de ce dernier et devint son acolyte et sa petite amie. Après être apparue dans la série animée, Harley Quinn migrera vers les comic books. Elle ne sera pas présente uniquement dans les récits appartenant au DCAU, mais aussi dans les comic books de la continuité officielle de DC Comics. En 2000, le personnage obtient même un titre à son nom⁶²⁹ avant d'être une des protagonistes de *Gotham City Sirens* avec Catwoman et Poison Ivy.

La relation qu'entretient Harley Quinn avec la criminelle Poison Ivy a longtemps été fondée sur un sous-texte homosexuel, jamais confirmé. Les deux femmes étaient amies dans la série animée et il leur arrivait d'être colocataire dans un appartement semblant équipé d'un seul lit. Mais *Batman, The Animated Series* et *The New Batman Adventures* étaient des séries pour enfants, et tous les épisodes étaient visionnés par le Broadcast, Standard and Practice, le département de la Fox puis de la The WB, chargé de vérifier que ceux-ci ne contenaient rien qui soit de nature à choquer les enfants. L'affirmation d'une romance homosexuelle entre Harley Quinn et Poison Ivy aurait été impossible. Mais la surveillance appliquée aux séries pour enfants ne peut être tenue pour seule responsable du maintien de cette relation dans le sous-texte. Dans les années 1990, les romances homosexuelles dans les comic books n'en sont qu'à leurs prémices. Le premier personnage à affirmer son homosexualité dans un comic book *mainstream* est Northstar, un personnage de l'éditeur Marvel. C'est en 1992 que ce *coming out* a lieu⁶³⁰. La relation entre Harley Quinn et Poison Ivy ne sera rendue évidente qu'à partir de 2014, dans la série *Harley Quinn*⁶³¹.

Harley Quinn est un exemple de circulation possible entre les différentes productions super-héroïques créées pour différents médias. Elle apparaît dans une série animée avant de migrer vers des comic books adaptés de cette même série. Ensuite le personnage apparaîtra dans divers comic books, dans des jeux vidéo⁶³² et au cinéma, incarnée DC Animated Univers dans l'adaptation *Suicide Squad*⁶³³

627 « *Le Détective Montoya fut ajouté à la série par Brian, Timm et moi-même pour apporter une nouvelle présence ethnique et féminine dans cet environnement presque totalement masculin.* » Paul Dini, Chip Kidd et Geoff Spear, *op. cit.*, p. 84.

628 *Batman* #475 (CD mars 1992)

629 *Harley Quinn* (2000-2004), 38 numéros.

630 *Alpha Flight* #106 (CD mars 1992)

631 Les deux femmes s'embrassent pour la première fois dans *Harley Quinn Annual* #1. *Harley Quinn Annual* #1 (CD décembre 2014), *DC Comics Bombshells* (2015-2017), 100 numéros.

632 Harley Quinn apparaît dans de nombreux jeux vidéo. Pour une liste complète voir sa page sur le site *Comic Vine*. « Harley Quinn (Character) », [En ligne : <https://comicvine.gamespot.com/harley-quinn/4005-1696/>]. Consulté le 10 mai 2019.

633 David Ayer, *Suicide Squad*, 2016.

réalisée en 2016. En 2016, Harley Quinn est l'un des personnages féminins les plus célèbres de l'univers de Batman.

Les séries animées du DCAU demeurent des œuvres adressées initialement aux enfants, même si des adultes peuvent les apprécier. En cela elles visent le public initial des récits de superhéros qui s'adressaient à un public préadolescent ou adolescent. Le DCAU a été une tentative réussie de créer un univers indépendant des comic books originaux, dans lequel les personnages de DC Comics étaient réinventés, sans que tous les liens avec les comic books préexistants ne soient supprimés.

La circulation entre les séries animées et les comic books n'a pas concerné uniquement les personnages puisque l'auteur Paul Dini, qui était initialement un scénariste de dessin animé, a travaillé aux scénarios de plusieurs comic books après sa participation au DCAU.

Après l'arrêt des dessins animés du DCAU, les productions animées autour des personnages de DC Comics se détacheront du schéma créé avec le DCAU. Les séries seront presque toujours indépendantes les unes des autres et aucun univers partagé ne sera développé⁶³⁴.

Depuis 2007, une série de films animés nommée *DC Universe Animated Original Movies*, réalisée pour une sortie « direct-to-video », est adaptée de l'univers de DC Comics. Cette série regroupe des longs métrages qui sont soit des adaptations, plus ou moins fidèles, d'histoires préexistantes⁶³⁵, soit des récits originaux⁶³⁶ mettant toujours en scène les superhéros du catalogue de DC Comics. Ces films s'adressent, pour la majorité d'entre eux, à un public plus âgé que celui du DCAU.

Les récits de superhéros ont un potentiel *transmédiagénique* important⁶³⁷. Ils peuvent facilement être transposés d'un médium à un autre et adopter les caractéristiques qui définissent ce médium,

634 *Teen Titans* (2003-2006), Cartoon Network, 65 épisodes. *The Batman* (2004-2008), Cartoon Network, 65 épisodes. *Krypto, the superdog* (2005-2006), Cartoon Network, 39 épisodes. *Legion of Super-Heroes* (2006-2008), Cartoon Network, 26 épisodes. *Batman The Brave and the Bold* (2008-2011), Cartoon Network, 65 épisodes. *Young Justice* (2010-ajd), Cartoon Network. *Green Lantern: the Animated Series* (2011-2013), Cartoon Network, 26 épisodes. *Beware the Batman* (2013-2014), Cartoon Network, 26 épisodes. *Teen Titans GO!* (2013-ajd), Cartoon Network, 214 épisodes.

635 AOKI Yasuhiro et HIGASHIDE Futoshi, *Batman: Gotham Knight*, 2008; BULLOCK Dave, *Justice League: The New Frontier*, 2008; CASTORENA Jake et LIU Sam, *The Death of Superman*, 2018; CHANG Michael, *Superman vs. The Elite*, 2012; LIU Sam, *Batman: Gotham by Gaslight*, 2018; LIU Sam, *Teen Titans: The Judas Contract*, 2017; LIU Sam, *Batman: The Killing Joke*, 2016; LIU Sam, *All-Star Superman*, 2011 ; LIU Sam, *Superman/Batman: Public Enemies*, 2010 ; LIU Sam et MONTGOMERY Lauren, *Batman: Year One*, 2011; LIU Sam et MONTGOMERY Lauren, *Justice League: Crisis on Two Earths*, 2010; MONTGOMERY Lauren, *Justice League: Doom*, 2012 ; MONTGOMERY Lauren, *Superman/Batman: Apocalypse*, 2010 ; MONTGOMERY Lauren, *Wonder Woman*, 2009; MONTGOMERY Lauren et TIMM Bruce, *Superman/Doomsday*, 2007; OLIVA Jay, *Batman vs. Robin*, 2015 ; OLIVA Jay, *Justice League: War*, 2014 ; OLIVA Jay, *Justice League: The Flashpoint Paradox*, 2013; OLIVA Jay, *Batman: The Dark Knight Returns, Part 1*, 2012; OLIVA Jay, *Batman: The Dark Knight Returns, Part 2*, 2013; SPAULDING Ethan, *Justice League: Throne of Atlantis*, 2015; SPAULDING Ethan, *Son of Batman*, 2014; TUCKER James, *Superman: Unbound*, 2013; VIETTI Brandon, *Batman: Under the Red Hood*, 2010.

636 Certains courts métrages de l'anthologie *Green Lantern: Emerald Knights* sont basés sur des récits préexistants. BERKELEY Christopher et MONTGOMERY Lauren, *Green Lantern: Emerald Knights*, 2011; LIU Sam, "Batman": *Hell to Pay*, 2018; LIU Sam, *Batman and Harley Quinn*, 2017; LIU Sam, *Justice League vs. teen Titans*, 2016 ; LIU Sam, *Justice League: Gods and Monsters*, 2015; MONTGOMERY Lauren, *Green Lantern: First Flight*, 2009; OLIVA Jay, *Justice League Dark*, 2017 ; OLIVA Jay, *Batman: Bad Blood*, 2016 ; OLIVA Jay et SPAULDING Ethan, *Batman: Assault on Arkham*, 2014.

637 Philippe Marion, « Narratologie médiatique et médiagénie des récits », *Recherches en Communication*, vol. 7 /7, mars 1997, p. 61-87.

c'est-à-dire sa *médiativité*. Néanmoins cette *transmédiagenie* est cantonnée au média de l'image. Les superhéros perdent de leur impact dans un médium qui ne les donne pas à voir aux yeux du public. Si les adaptations de récits super-héroïques connaissent un succès important, elles demeurent, jusqu'aux années 2010, très largement centrées sur des personnages masculins.

3.6. News 52

Les années 1990 et 2000 ont vu se développer les adaptations, souvent à succès, mais synchroniquement les ventes de comic books de DC Comics n'ont cessé de baisser (cf. Annexe 4, page 494). Pour remédier à cette situation, Dan Didio et Jim Lee, désormais coéditeurs de DC Comics, organisent en 2011 un événement éditorial nommé « The New 52 ». Toutes les séries de DC Comics en cours de publication sont arrêtées. L'éditeur effectue alors un *relaunch* de ses séries. Le *relaunch* diffère du *reboot* car celui-ci est un nouveau départ, une reprise à zéro. Or, dans le cas de The New 52, certaines séries sont totalement *rebootées*, mais d'autres, dont les séries mettant en scène Batman, ne sont que modifiées. Les origines du superhéros, les aventures qu'il a vécues avant 2011, ne sont pas effacées, elles sont condensées dans une temporalité plus courte, car le superhéros a été rajeuni.

3.6.1. 2006-2010 : Grant Morrison

Le *relaunch* des séries mettant en scène le personnage de Batman s'inscrit dans la continuité du travail que le scénariste Grant Morrison entame en 2006. Le scénariste écossais a commencé à travailler sur la série *Batman* au numéro #655⁶³⁸. Le récit qu'il tisse sur plusieurs séries est un *metacomix* qui traite des origines et des publications passées du personnage, mais aussi de son futur.

Grant Morrison travaille à condenser 67 années d'aventures vécues par le personnage dans une durée diégétique d'une dizaine d'années⁶³⁹. Le récit culmine autour de l'arc narratif « Batman R.I.P » durant lequel le personnage combat l'organisation criminelle appelée le Gant Noir. Batman est ensuite confronté au *super-villain* Darkseid qui le renvoie dans le passé. Batman disparu, et présumé mort, c'est Dick Grayson, le premier Robin, qui reprend le costume du superhéros⁶⁴⁰. Il est accompagné d'un nouveau Robin en la personne de Damian Wayne, le fils que Bruce Wayne a eu avec la criminelle Talia al Ghul et que Grant Morrison avait intégré dès le numéro #655 de *Batman*.

Le *run* de Grant Morrison autour de personnage de Batman est complexe et difficile d'accès pour un lectorat néophyte⁶⁴¹. Si les origines du personnage de Batman sont partiellement réécrites durant

638 *Batman* #655 (CD mai 2006).

639 Grant Morrison, Antonio Salvador Daniel et Ryan Benjamin, « Quand le gant noir se referme... », in *Batman RIP*, Paris, Urban comics, 2012. 1 vol., (« Grant Morrison présente Batman, tome 2 ; DC signatures »), p. 4.

640 À la suite de l'arc narratif « Batman R.I.P ».

641 Les récits sont parfois abscons. Pour l'édition française, l'éditeur Urban Comics a rajouté plusieurs pages pour expliquer les références invoquées par le scénariste dans les numéros #682 ET #683 de *Batman*. Grant Morrison, *Le dossier noir*, Paris, Urban comics, 2012, 289 p., (« Grant Morrison présente Batman, tome 4 ; DC signatures »).

l'évènement « TheNew 52 », le travail de Grant Morrison ne sera pas totalement effacé. Le personnage de Damian Wayne/Robin sera ainsi conservé dans les titres labélisés « New 52 ».

3.6.2. Planning éditorial

L'évènement « New 52 » débute en août 2011 avec la parution du numéro #1 de *Justice League*, Vol.2⁶⁴². Le concept éditorial sous-tendant « The New 52 » était de publier continuellement 52 séries en parallèle. Quand une série se terminait ou était annulée, elle devait être remplacée par un nouveau titre. Le planning de publication de ces séries fut réalisé par vagues successives. Chaque vague entraîna son lot d'annulations et de nouvelles séries, toujours dans le but de conserver 52 titres.

Scénaristiquement, l'évènement « New 52 » est justifié à travers la série *Flashpoint*⁶⁴³. Flash (Barry Allen) remonte le temps jusqu'à son enfance pour empêcher la mort de sa mère. Il crée alors une réalité parallèle dans laquelle Bruce Wayne est mort à la place de ses parents. Thomas Wayne, le père de Bruce Wayne, est devenu Batman, mais il s'agit d'un superhéros violent. Lorsqu'il remonte à nouveau le temps pour rétablir la continuité, Flash permet la fusion de trois univers. Ces trois univers sont en fait les manifestations diégétiques de DC Comics, de la filiale Vertigo et de la filiale WildStorm⁶⁴⁴. Les personnages de ces trois univers, qui cohabitaient dans des réalités parallèles, sont désormais tous réunis dans un même univers.

Un nouveau *Multivers* apparaît aussi. Il est constitué de 52 mondes nommés « Earth— ... » (**cf. Annexe 11, page 509**) qui ont chacun leur propre mode de fonctionnement. Par exemple Earth-13 est un univers de magie, et Earth-19 est un univers *steampunk*⁶⁴⁵.

Beaucoup de séries mettant en scène Batman ou les membres de la Bat-Family ont été publiées durant l'évènement « The New 52 ». Dès la première vague, dix séries sur les 52 éditées sont consacrées à ces personnages. Au total, 28 des 135 séries éditées entre 2011 et 2016 mettent en scène un ou plusieurs membres de la Bat-Family⁶⁴⁶. Par comparaison, seuls quatre titres de la première vague sont consacrés à Superman ou à ses allié·e·s. L'évènement New 52 a confirmé que Batman — et par extension son univers et les personnages qui l'habitent — était bien le superhéros de DC Comics qui connaissait le plus fort succès auprès du public en 2011.

642 Nommée *Justice League* (2011-2016, 57 numéros)

643 *Flashpoint* (2011), 5 numéros.

644 Wildstorm est à l'origine un studio créé par Jim Lee et Brandon Choi faisant partie de la coopérative d'édition Image. En 1999, Jim Lee revendit Wildstorm à DC Comics qui en fit une filiale indépendante. Comme c'était le cas pour les personnages de l'univers Vertigo, ceux de l'univers Wildstorm vivaient dans une réalité parallèle à ceux de DC Comics, même si des *cross-overs* avaient souvent lieu. En 2010 Wildstorm fut fermée.

645 Certains de ces 52 mondes n'ont pas été réellement créés et leurs spécificités n'ont jamais été révélées au public.

646 Nous n'avons pas compté les séries où un personnage de l'univers de Batman est en équipe avec un personnage appartenant à un autre univers comme dans la série *Harley Quinn/Power Girl*. *Harley Quinn/Power Girl* (2015-2016, 6 numéros).

3.6.3. Les femmes durant l'évènement « The New 52 »

Le début de l'évènement « New 52 » a été marqué par une controverse sur l'absence presque totale de femmes dans les équipes créatives en charge des titres édités. En effet, concernant les premiers numéros des 52 titres de la première vague, les femmes ne représentent que 6 % des personnes. Deux titres seulement sont scénarisés par une femme, *Batgirl, Vol.4* et *The Fury of Firestorm : The Nuclear Man*, tous deux écrits par Gail Simone. Aucune dessinatrice, encreuse ou lettréuse n'a été embauchée pour travailler sur l'un de ces titres. Sur 52 titres, seuls trois sont colorisés par des femmes⁶⁴⁷. Les couleurs de *Birds of Prey, Vol.3* et *Green Lantern : New Guardians* sont confiées à Nei Ruffino. Pourtant, la coloration est historiquement le domaine des comic books qui regroupe le plus de femmes avec celui des éditeurs·rices⁶⁴⁸.

Quand le problème de sous-représentation des femmes créatrices a été soulevé par un fan, durant le panel « DC : The New 52 » qui avait lieu à la Comic-Con de San Diego en 2011, la réponse de Dan DiDio fut de demander, avec véhémence, qui étaient les femmes qu'il devait engager. Cette réaction n'a pas manqué de trouver un écho sur internet faisant augmenter la polémique⁶⁴⁹.

L'évènement « New 52 » a pris fin en 2016, après seulement cinq années d'existence. Comme les précédentes tentatives de DC Comics de simplifier son univers et de relancer les ventes de ses titres, le « New 52 » fut un relatif échec (cf. Annexe 5, page 496). Il nous offre néanmoins un point d'étude intéressant, car, sur une durée de quelques mois, tous les titres de l'éditeur ont été repensés par différentes équipes créatives, et plusieurs séries centrées sur des personnages féminins ont été publiées ou prévues.

Nous avons, dans ce chapitre, contextualisé la période s'étendant du milieu des années 1980 à 2016. Ce fût une période de changement dans l'industrie des comic books. Elle a aussi confirmé l'hégémonie des adaptations, cinématographiques puis télévisuelles et vidéo ludiques, sur le secteur des comic books dont les ventes sont en baisse depuis les années 1990.

Si les récits super-héroïques demeurent largement centrés autour de personnages masculins, l'augmentation des personnages féminins depuis les années 1980 et le développement d'histoire qui leurs sont consacrées ont partiellement rétabli le déséquilibre genré de ce type de récits. Néanmoins, l'aug-

647 Parmi ces trois titres, *Superboy Vol.6* est mis en couleur par Tanya Horie qui travaille de pair avec son mari Richard Horie sous le nom de plume « The Hories ».

648 Ce calcul est réalisé en relevant les noms et sexes des personnes occupant, sur chaque titre, les six postes suivants : scénariste, dessinateur·rice, encreur·se, coloriste, lettré·se et éditeur·rice en chef. Le pourcentage de femme aurait été un peu plus important si les assistant·e·s éditeur·rice avaient été comptabilisé·e·s. Rich Johnston, « Gendercrunching DC Comics 1996-2011 by Tim Hanley », [En ligne : <https://www.bleedingcool.com/2011/09/20/gendercrunching-dc-comics-1996-2011-by-tim-hanley/>]. Consulté le 4 août 2018.

649 Laura Hudson, « Answering Dan DiDio: The Problem With Having Only 1% Female Creators at DC Comics - ComicsAlliance | Comic book culture, news, humor, commentary, and reviews », [En ligne : <https://web.archive.org/web/20110930055326/http://www.comicsalliance.com/2011/07/28/dc-dan-didio-female-creators/>]. Consulté le 4 août 2018.

mentation du nombre de personnages féminins n'est pas accompagnée d'une suppression de stéréotypes de genre qui existent dans ces récits, mais plutôt d'une réorganisation de ceux-ci.

3.7. Conclusion de la partie

Les superhéroïnes de l'univers de Batman possèdent une histoire éditoriale bien plus morcelée que celle des personnages masculins principaux de cet univers. Elles apparaissent et disparaissent au grès des changements d'époques et des modifications du monde des comic books. Catwoman, la première d'entre elles, fait ses débuts dans le premier numéro de *Batman*, sur le modèle préexistant dans le Roman noir de la Femme fatale. C'est, à ses débuts, un personnage très peu défini, dont les origines et les caractéristiques seront petit à petit, créées. En 1955, suite aux campagnes d'opinion à l'encontre des comic books et à la promulgation du code d'auto censure du *CCA*, Catwoman disparaît. Son rôle de personnage féminin principal des publications mettant en scène Batman est repris par Batwoman (Kathy Kane) une superhéroïne créée sur le modèle du « superhéros féminisé » en 1956. Kathy est en effet une version féminine du personnage de Batman, elle possède ses caractéristiques principales (costume, nom — féminisé —, situation sociale), mais elle n'a pas ses origines dramatiques. De plus, elle ne peut rivaliser avec ce coéquipier masculin qui lui demeure supérieur par son statut d'homme. L'arrivée de Batwoman et des différents personnages qui forment la Bat-Family entraînent une soapi-sation des aventures du superhéros. Kathy Kane ne sera présente qu'une dizaine d'années dans les comic books avant de disparaître, à l'époque où Catwoman fait son retour dans les pages des fascicules. En 1966, alors que la série télévisée *Batman* apporte un fort succès aux comic books *Batman* et *DCs*, est créé le personnage de Batgirl, une nouvelle superhéroïne. Elle se distingue des personnages féminins qui l'ont précédée par deux traits : elle apparaît avec des origines et des caractéristiques déjà bien établies et elle n'est pas l'intérêt amoureux de Batman. Cependant, Batgirl est liée à une figure masculine qui lui préexiste, son père, le commissaire Gordon, qui existe depuis aussi longtemps que le Chevalier noir. Batgirl est le personnage féminin de l'univers de Batman le plus présent durant les années 1970 et la multiplication des titres de l'éditeur DC Comics lui permet d'obtenir des aventures à son nom dans une série telle *The Batman Family*. Sa mise en récit est liée aux évolutions sociétales des droits des femmes blanches étatsuniennes durant ces années. Barbara Gordon est ainsi titulaire d'un doctorat, elle travaille et devient même une élue au congrès étatsunien. Les récits mettant en scène Catwoman font aussi échos aux évolutions des droits des femmes, mais à travers une caricature misogyne des mouvements féministes radicaux. À la fin des années 1970, Catwoman est de plus en plus présente, mais sous son identité de Selina Kyle et en tant que petite amie de Bruce Wayne. Au début des années 1980, Batgirl et Catwoman vivent dans leurs aventures un retour de bâton régressif dû à la culture du *backlash* de l'époque. Batgirl renonce à sa carrière de superhéroïne et rentre vivre chez son père. Catwoman est totalement obsédée par Batman au point d'essayer de tuer ses autres compagnes. Au milieu des années 1980, au début de ce qui est appelé le *Modern Age*, ni Batgirl, ni

Catwoman ne font beaucoup d'apparitions dans les comic books.

Le *Modern Age* commence avec la parution du récit *Crisis on Infinite Earths* qui est une tentative de simplifier l'univers éditorial de DC Comics et son catalogue de personnages. C'est aussi une période de modification de l'industrie des comic books : changements de lieux de ventes, multiplications des titres, augmentation de la continuité à l'intérieur des récits et de développement d'histoires réflexives et plus sombres qui s'adressent désormais à un public déjà adolescent. Le nombre de personnages féminins du catalogue de l'éditeur DC Comics augmente entre 1985 et 1989. Le *Modern Age* est aussi une période d'adaptations des aventures de Batman dans différents médias — cinéma, jeux vidéo, télévision — qui connaissent un fort succès entraînant un regain d'intérêt pour les comic books. Dans ce contexte plusieurs personnages secondaires obtiennent des titres à leurs noms, dont Catwoman et Batgirl, au court des années 1990 et 2000. En 2011, suivant une nouvelle volonté de simplifier son univers, l'éditeur DC Comics crée l'événement « New 52 » avec lequel il remet à zéro toutes ses publications. Il crée 52 nouvelles séries, dont la plupart mettent en scène des personnages préexistants, dont plusieurs issus de l'univers de Batman. Les séries éditées durant le *Modern Age* et durant l'événement « New 52 » seront au centre de nos parties deux et trois qui sont consacrées au développement des stéréotypes masculins durant le *Modern Age* (Partie 2) et à trois études de cas consacrées aux superhéroïnes Catwoman, Batgirl et Batwoman (Partie 3).

Partie II : Super-héroïsme et masculinité

Dans son ouvrage *Des comics et des hommes*, Jean-Paul Gabilliet fait à propos du public des récits de superhéros la remarque suivante :

La disproportion entre les sexes parmi les lecteurs de comic books s'explique assez facilement en raison d'une conjonction de facteurs dont les racines se trouvent au début des années 70. C'est l'époque où se conforta la prédominance des récits super-héroïques dans l'ensemble de la production : remplis de violence et d'action, déployant une vision masculine du corps (aussi bien féminin que masculin), ces récits permettent à ceux qui les lisent de « participer — sur le mode imaginaire — à des jeux masculins » (Gérard Mauger, *histoires de lecteurs*, 1999, p233-234), à l'instar des romans d'aventures, policiers ou de science-fiction, qui sont en règle générale des choix de lecture d'hommes plutôt que de femmes. C'est à la même période que les éditeurs renoncèrent aux romance comics (à commencer par Marvel qui en était un grand pourvoyeur jusqu'à la fin des années 60), genre en recul permanent depuis les années 50 à cause de la concurrence des soaps operas télévisuels. Enfin, la reconfiguration du secteur en direction de la distribution directe inscrit les comic books dans des pratiques culturelles de collection et de spéculation, peu prisées des femmes, mais très largement représentées chez les hommes de la préadolescence à l'âge adulte, qui se déploient de manière privilégiée dans les librairies spécialisées, espaces dédiés à des pratiques culturelles principalement masculines telles que comic books, cartes de collections, jeux de rôles, science-fiction, etc.⁶⁵¹

La minorisation des femmes dans le lectorat de comic books est donc le résultat de trois facteurs : l'hégémonie du genre super-héroïque, le recul de genres considérés comme féminins et l'organisation de lieux et de pratiques de ventes qui attirent davantage un public masculin. Dans cette deuxième partie, nous allons nous intéresser à la manière dont le genre super-héroïque s'organise, particulièrement à partir des années 1980, autour de récits masculins. Par récits masculins nous n'entendons pas des récits dont la majorité des personnages sont des hommes — même si cette caractéristique est souvent présente, des œuvres mettant en scène une majorité de femmes peuvent être destinées à un public masculin comme dans le cas de la pornographie — mais qui sont codés pour s'adresser à un public masculin. Nous appelons aussi « récits masculins » des histoires genrées dans le traitement de leurs thématiques⁶⁵² et dont le contenu varie en fonction du sexe du ou des protagonistes. Les récits de Batman durant le *Modern Age* répondent à la définition de récits masculins, car les thématiques mises en histoires sont avant tout pensées autour de personnages masculins et articulent aussi des valeurs masculines.

Le féminin et le masculin ne sont pas des catégories stables dans le temps ni à travers l'espace. Elles

651 Jean-Paul Gabilliet, *op. cit.*, p. 277.

652 Le thème est, selon Véronique Klauber, « *la colonne vertébrale, idéologique ou événementielle, de l'œuvre littéraire et assure sa cohérence* ». Le thème est la réponse à la question : de quoi parle l'œuvre ? Nous utilisons plus souvent le terme de thématique, car celui-ci admet que plusieurs thèmes concourent à une thématique. Quand nous utilisons le terme « thématiser » nous voulons dire qu'un sujet, une problématique, est incorporé au récit et devient un élément central de celui-ci autour duquel tournent les aventures du personnage. Véronique KLAUBER, « THÈME, poétique », Encyclopædia Universalis, .

ne regroupent pas tous les traits de caractère et les attitudes — les *habitus* — qui existent réellement chez les femmes et les hommes, mais les caractéristiques qui sont socialement et symboliquement associées aux femmes et aux hommes. Raewyn Connell propose le concept de « masculinité hégémonique » pour nommer les caractéristiques associées, dans un lieu et un temps, à la masculinité dominante⁶⁵³. La « masculinité hégémonique » a une contrepartie qui est la « féminité hyperbolique », l'ensemble des attributs associés à une « bonne » féminité. Les caractéristiques associées à la « masculinité hégémonique » et à la « féminité hyperboliques » ne sont pas uniquement intrinsèques aux acteur·rice·s mais s'expriment aussi à travers les interactions que les sujets femmes et les sujets hommes entretiennent. La féminité et la masculinité sont construites dans les rapports sociaux. De plus, la féminité est toujours définie par rapport à la masculinité et *vice versa*, ces notions ne pouvant être utilisées que comme un duo. La féminité et la masculinité se construisent sur les interactions des femmes avec les hommes, mais aussi à travers les relations endogènes des individus femmes ou hommes. Toujours selon Raewyn Connell, mais aussi Demetrakis Z. Demetriou qui effectue une relecture de son concept, la « masculinité hégémonique » est un système d'exclusion des femmes et de soumission des hommes entre eux.

Si les comic books de superhéroïne·s sont, depuis les années 1930, des récits qui sont davantage codés en direction d'un public masculin, car ils mettent surtout en scène des personnages d'hommes et empruntent des codes à des genres (la science-fiction, le policier) qui connaissent davantage de succès auprès des jeunes garçons que des jeunes filles, cette distinction genrée se creuse dès la fin des années 1970 et encore plus durant les années 1980. Dans cette partie nous allons étudier de quelle manière les récits de superhéroïne·s, à partir des années 1980, se structurent autour de thématiques traitées selon une vision masculine qui exclut partiellement les femmes des récits ou les subordonne à leurs coéquipiers masculins.

653 Le concept de masculinité hégémonique, développé par Raewyn Connell, propose de diviser les masculinités en quatre sous-catégories : la masculinité hégémonique « La masculinité hégémonique peut être définie comme la configuration de la pratique du genre qui incarne la réponse actuellement acceptée au problème de la légitimité du patriarcat, qui garantit (ou est prise comme la garantie de) la position dominante des hommes et la soumission des femmes. » (« *Hegemonic masculinity can be defined as the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken the guarantee) the dominant position of men and the subordination of women.* ») (p77-78)), la masculinité complice (« Les masculinités fabriquées de manière à réaliser le profit patriarcal, sans les tensions ou les risques d'être les troupes de première ligne du patriarcat, sont complices dans ce sens » (« *Masculinities construct in ways that realize the patriarchal dividend, without the tensions or risks of being the frontline troops of patriarchy, are complicit in this sense* ») (p79-80)), la masculinité subordonnée (incarnée par les hommes efféminés ou homosexuels par exemple et tous les hommes qui incarnent ce que la masculinité ne devrait pas être (p78-79)) et la masculinité marginale (qui est le résultat des interactions entre les concepts de genre, de classe et de race). Les masculinités ouvrières ou noires sont des masculinités marginales (p80-81). La légitimation et la reproduction du système patriarcal et de la subordination des femmes aux hommes sont donc, selon Raewyn Connell, les faits de la masculinité hégémonique et des masculinités complices. Ainsi, il nous semble nécessaire de compléter le concept de Raewyn Connell avec la lecture qu'en fait Demetrakis Z. Demetriou qui ne définit pas la masculinité hégémonique comme « une configuration de la pratique purement blanche et hétérosexuelle, mais un bloc hybride qui unifie des pratiques provenant des diverses formes de masculinité de façon à assurer la reproduction du patriarcat ». Raewyn Connell, *op. cit.* Demetrakis Z. Demetriou, « La masculinité hégémonique : lecture critique d'un concept de Raewyn Connell », *Genre, sexualité & société*, trad. Hugo Bouvard, 2001 2015.

Le *Modern Age* commence durant les années 1980, pendant la présidence de Ronald Reagan. Cette période se caractérise par des difficultés financières pour les États-Unis définitivement sortis de la période de reprise économique de l'après-guerre. La présidence de Reagan est ainsi encadrée par le deuxième choc pétrolier de 1979 et par le krach boursier de 1987. Le chômage du pays monte et les salaires baissent⁶⁵⁴. Dans leur politique internationale, les États-Unis sont affaiblis par la guerre du Vietnam (1955-1975) dont le coût économique et en vie humaine a été élevé. Les années 1980 marquent un tournant sécuritaire et conservateur dans la politique interne étatsunienne⁶⁵⁵. Les baisses des salaires rendent plus précaires des populations déjà fragilisées : classes sociales défavorisées, afro-américaines, femmes, etc. Les droits sociaux des minorités demeurent fragiles⁶⁵⁶ qu'il s'agisse de ceux des Afro-Américains — la politique de Ronald Reagan ne rencontre que très peu d'adhésion de ce groupe social⁶⁵⁷ - ou ceux des femmes. Depuis la fin des années 1970 et l'échec de la ratification de l'*ERA* définitive en 1982, les mobilisations féministes sont moins importantes.. Les années 1980 sont présentées comme des années de transitions entre le mouvement de la deuxième vague du féminisme et celui de la troisième vague et sont caractérisées par une ambiance antiféministe aux États-Unis qui s'appuie sur l'idée que l'égalité des sexes a été acquise et qu'elle n'amène pas le bonheur aux femmes, ce que Susan Faludi a nommé l'idéologie du *backlash*⁶⁵⁸. Durant cette période, de nouveaux types de stéréotypes de genre apparaissent dans la culture étatsunienne : le développement des *hard bodies*⁶⁵⁹, un recentrement sur les valeurs familiales⁶⁶⁰, un appel au retour d'une féminité traditionnelle entraînée par une angoisse vis-à-vis des femmes élevées dans les idées féministes⁶⁶¹. Ces différents types de stéréotypes seront aussi incorporés à la production des comic books de cette époque en interaction avec les modifications de l'industrie contemporaines (cf. Chapitre 3, page 118).

Cette partie est une approche narratologique et esthétique de la mise en scène genrée des aventures de Batman durant le *Modern Age*. Elle est divisée en trois chapitres. Le premier concerne les corps des superhéros. Le deuxième est centré sur les relations interpersonnelles des superhéros, en insistant sur la question de la filiation. Le troisième chapitre est consacré aux rapports entretenus par les superhéros avec la ville qu'elles et ils habitent. Nous avons choisi ces trois thématiques, car, si elles sont présentes depuis les premiers récits super-héroïques, elles connaissent un regain d'intérêt durant le *Modern Age*. Notre hypothèse est que ces thématiques sont pensées dans un premier temps

654 Johsua Isaac, « Le capitalisme, de crise en crise », *L'Atlas du Monde diplomatique*, 2009, p. 12-13.

655 Howard Zinn, *Une histoire populaire des États-Unis de 1492 à nos jours*, trad. Frédéric Cotton, Marseille France; Montréal, Agone, 2003, p. 631-674.

656 *Ibidem*.

657 Schofield Coryell, « Nouvel élan dans une longue lutte », *Le Monde diplomatique*, 1 novembre 1983, p. 30-31.

658 Comme le remarque Diane Lamoureux, la distinction entre une deuxième et une troisième vague du féminisme est vague. L'un des arguments est que la période qu'elle recouvre, les années 1980, est bien trop courte pour marquer une rupture nette entre les deux mouvements. Susan Faludi, *op. cit.* Diane Lamoureux, « Y a-t-il une troisième vague féministe ? », *Cahiers du Genre*, HS n° 1, 2006, p. 57-74.

659 Susan Jeffords, *op. cit.*

660 *Ibidem*.. Elaine Tyler May, « "Family Values": The Uses and Abuses of American Family History », *Revue Française d'Etudes Américaines*, vol. no97 / 3, 2003, p. 7-22.

661 Susan Jeffords, *op. cit.*. Susan Faludi, *op. cit.*

de façon masculine, dans des récits qui mettent en scène des personnages de superhéros. Quand elles sont articulées autour de personnages de superhéroïnes, elles sont restructurées de façon genrée offrant des récits de moins grande ampleur et qui se construisent sur des stéréotypes de genre.

Chapitre 1. Les corps des superhéros

Nous commençons cette partie par une étude de la mise en scène des corps de Batman et des membres de la Bat-Family, dans les récits du *Modern Age*. La mise en scène des corps super-héroïques est un point d'entrée dans la représentation de la féminité et de la masculinité dans les récits de superhéros. Ces corps super-héroïques jouent un rôle central dans les récits de superhéros puisqu'ils permettent aux personnages d'agir. Ces corps sont néanmoins, depuis les origines du genre, construits sur une division genrée entre corps de femmes et corps d'hommes que les années 1980 et 1990 ont reconfigurés à travers le développement du mouvement esthétique du « Bad Girl Art ». La blessure corporelle est un motif qui augmente considérablement à partir des années 1980 et qui n'est pas mis en récit de façon équivalente quand le protagoniste est une femme ou un homme. Dans les comic books mettant en scène Batman, la blessure participe à un discours sur l'importance du superhéros comme un être unique dont l'esprit domine le corps. Les blessures faites au corps de Batman peuvent, et doivent s'effacer, alors que celles appliquées aux corps des femmes de son univers laissent des marques.

1.1. L'importance du corps dans les récits de superhéros

Les corps des superhéros ont une importance primordiale dans les récits super-héroïques. Premièrement, ces corps sont les supports des costumes super-héroïques qui soulignent, ou moulent, les formes corporelles. Les superhéros se distinguent en effet par le port d'un vêtement qui les inscrit dans leur activité super-héroïque. Quand les superhéros revêtent ce costume, elles et ils endossent aussi leur fonction, celle de protéger autrui et de défendre le bien. Depuis le début du genre, les couleurs des costumes de superhéros sont vives, même si Batman est une exception à cette règle car son costume, qui devait initialement être noir et rouge fut finalement colorisé en gris, noir et bleu⁶⁶². Ce vêtement est habituellement orné d'un logo, une lettre ou un symbole, qui renvoie à l'identité du personnage. Superman arbore sur sa poitrine un S, initiale de son identité super-héroïque. Batman porte un symbole de chauve-souris, l'animal dont il a fait son totem et dont il a pris le nom. Le superhéros Nightwing, qui est l'identité super-héroïque du premier Robin (Richard « Dick » Grayson) devenu adulte, porte un costume où est représenté un oiseau stylisé qui le distingue de son ancien mentor, le superhéros Batman, tout en entretenant un lien de filiation avec lui. La forme stylisée de l'oiseau rappelle en effet le logo chauve-souris de Batman. Nightwing, comme son mentor, adopte un animal volant comme symbole (cf. Illustration 51, page 174). Le costume dissimule aussi la double

662 La qualité d'impression des premiers comic books était médiocre et les couleurs primaires étaient facilement imprimables ce qui explique qu'elles aient souvent été utilisées dans les costumes des superhéros (Captain America, Superman, Wonder Woman). Les Daniels et Chip Kidd, *op. cit.*, p. 23. Jean-Marc Lainé, *op. cit.*, p. 69.

identité des superhéroïne-s. Ainsi, Jean Marc Lainé fait du costume — et de la double identité — une caractéristique définitionnelle du genre super-héroïque⁶⁶³.

Deuxièmement, le corps du superhéros est un moyen pour accomplir sa mission. C'est un corps fort qui peut agir dans un monde où la violence est présentée comme nécessaire⁶⁶⁴. La puissance du corps du superhéros peut être due à son appartenance aux catégories de « *non-humains* », d'« *humains mutants* » ou d'« *humains entraînés ou suppléés par la technique* » pour reprendre la typologie de Vincent Hecquet⁶⁶⁵. Les superhéroïnes peuvent aussi être classées dans ces catégories, mais elles possèdent plus souvent des capacités psychiques ou magiques que les superhéros⁶⁶⁶. Ces pouvoirs leur évitent d'avoir recours à leurs corps pour se battre et donc de devoir pratiquer une activité codée comme masculine. Dans l'univers de Batman cependant, les superhéroïnes et *villainess* sont souvent des « humaines entraînées » telles Batgirl, Batwoman ou Catwoman. Les personnages de la magicienne Zatana et de Poison Ivy sont deux exemples de femmes dont les capacités magiques ou mutantes les soustraient à un affrontement physique avec leurs ennemi-e-s.

Jean-Guy Ducreux, dans sa thèse sur les films super-héroïques, définit le corps super-héroïque comme toujours masculin.

Le corps superhéroïque est marqué conceptuellement du sceau de la masculinité, quel que soit le genre biologique sous-jacent de la personne qui en porte le flambeau. Voire de ses préférences sexuelles. Peu importe donc qu'elle soit un homme ou une femme, même si statistiquement c'est tout de même un corps d'homme qui fournit la meilleure représentation de cette masculinité, selon un préjugé hétéro patriarcal indéniable.⁶⁶⁷

L'affirmation que les corps des superhéroïnes sont aussi des corps masculins doit être nuancée, car le genre super-héroïque est aussi attaché, comme le remarque Jeffrey A. Brown⁶⁶⁸, à conserver les barrières (« *boundaries* ») entre des concepts tels ceux de femme et d'homme (« *male and female* ») ce qui nécessite de présenter des corps différents en fonction du sexe du personnage. La sexualisation des costumes des superhéroïnes, par leur dévoilement du corps, est une des techniques utilisées pour affirmer que ces personnages sont bien des femmes. Néanmoins, certaines caractéristiques associées aux corps de superhéroïne-s, telles la force, l'endurance ou la résistance, sont bien codées comme masculines, quel que soit le sexe du personnage.

663 Jean-Marc Lainé, *op. cit.*, p. 59-76.

664 Loïse Bilat et Gianni Haver, « Une justicière maîtresse de son destin ? Le Genre de l'héroïsme », in *Le Héros était une Femme... le Genre de l'Aventure*, Lausanne, Charenton-le-Pont, Éditions Antipodes, 2011, p. 9-52.

665 Vincent Hecquet, « Note de lecture sur « Du héros au super héros. Mutations cinématographiques » de Claud Forest », *Questions de communication*, décembre 2011, p. 432-434.

666 Marvel a particulièrement créé des personnages féminins possédant ce type de capacités à partir des années 1960. Nous pouvons citer La Femme Invisible (Susan Storm), Miss Marvel (Jean Gray) et La Sorcière Rouge (Wanda Maximoff).

667 Jean-Guy Ducreux, *op. cit.*, p. 81.

668 Jeffrey A. Brown, « Supermoms? Maternity and the Monstrous-Feminine in Superhero Comics », *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 2 / 1, juin 2011, p. 77-87, p. 78.

1.1.1. Un corps ou des corps de superhéroïnes ?

Durant le *Golden Age*, les corps de superhéros sont construits sur un même modèle. Ils sont des corps socialement dominants : des corps d'hommes, blancs, musclés, jeunes (autour de 30 ans) et en parfaite santé physiques. Les corps de superhéroïnes sont aussi blancs, jeunes et en parfaite santé, mais ils sont des corps de femmes et surtout ils ne sont pas musclés. Wonder Woman possède une corporalité super-héroïque capable de rivaliser avec Batman et même avec Superman⁶⁶⁹, pourtant son corps n'est pas particulièrement musclé. Elle n'est pas une superhéroïne de la « *musculinité* » selon le terme de Raphaëlle Moine⁶⁷⁰. Les efforts physiques qu'elle peut fournir ne modèlent pas son corps qui demeure codé comme féminin, car menu, possédant une poitrine formée et une taille de guêpe. Ces corps des origines ont, par la suite, connu des variations, surtout dans les productions de l'éditeur Marvel.

1.1.1.1. Les corps de Marvel

À partir des années 1960, sous l'impulsion de l'éditeur Marvel, les corps super-héroïques se transforment. Avec l'apparition de Spider-Man, le corps du superhéros rajeunit pour devenir celui d'un adolescent/jeune adulte, mais il demeure celui d'un homme blanc et fort (cf. Illustration 52, page 174). Les aventures de l'incroyable Hulk⁶⁷¹ proposent un corps double. Le corps du scientifique Bruce Banner, plutôt fin, se transforme en celui hypermusclé de Hulk. Le corps de Mr Fantastic (Reed Richards⁶⁷²) est élastique et peut se déformer pour effectuer des actions non réalisables pour une corporalité humaine. Ce personnage connaît un prédécesseur en la personne de Plastic Man⁶⁷³, un superhéros de l'éditeur Quality Comics, ensuite passé dans le catalogue de DC Comics. Un autre homme élastique, Elongated Man a été créé par l'éditeur DC Comics en 1960⁶⁷⁴, chez qui ces personnages demeurent secondaires, tandis que Reed Richards et les Quatre Fantastiques sont une équipe de premier plan de l'éditeur Marvel. Les autres membres de l'équipe possèdent tous une apparence physique différente puisque The Thing (Ben Grimm) a une apparence minérale, Human Torch (Jonny Storm) peut s'enflammer et The Invisible Girl (Sue Richards) peut se rendre invisible. Les années 1960 et 1970 sont aussi celles de l'apparition des corps de superhéros afro-américains avec Black Panther⁶⁷⁵ et Black Lightning⁶⁷⁶. En 1978 le titre *Vixen*, qui doit faire figurer la première superhéroïne afro-américaine, est annulé durant la « DC Implosion ». Le personnage fait finalement ses

669 Loïse Bilat, *op. cit.*

670 Le terme est traduit de l'anglais *musculinity* proposé par Yvonne Tasker. Raphaëlle Moine, *Les femmes d'action au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 108-112.

671 *The Incredible Hulk* (1962-1963), 6 numéros.

672 Première apparition dans *Fantastic Four* #1, (CD novembre 1961), Marvel.

673 Première apparition dans *Police Comics* #1, (CD août 1941), Quality Comics.

674 *The Flash* #112 (CD mai 1960).

675 Première apparition dans *Fantastic Four* #52 (CD juillet 1966), Marvel.

676 Première apparition dans *Black Lightning* #1 (CD avril 1977).



Illustration 51 : Le costume de Nightwing tel qu'il apparaît dans la série *Nightwing Vol. 1* en 1995. Ce costume a connu quelques variations depuis, mais demeure assez proche de ce modèle. La partie bleue (parfois rouge) symbolise un oiseau. Elle est plus ou moins figurative (*Nightwing #2*, CD octobre 1995). © DC Comics, 1995.



Illustration 52 : Spider-Man (Peter Parker) est un superhéros adolescent. Si son corps n'a pas la musculature de ceux de Batman ou Superman, il est tout de même très musclé et, une fois son costume enfilé, sa juvénilité disparaît (*The Amazing Spider-Man #1*, CD mars 1963, Marvel). © Marvel, 1963.

débuts en 1981⁶⁷⁷, mais pas en tant que protagoniste. Les corps racisés demeurent minoritaires dans les comic books et ces quelques apparitions, calquées sur les modèles des corps blancs, ne remettent pas en cause l'aspect genré du modèle préexistant. Black Panther est aussi musclé que Captain America et Vixen est féminine comme l'est Wonder Woman.

C'est à l'intérieur des équipes super-héroïques que les corps de superhéroïne-s seront le plus variés. En plus de l'équipe des Quatre Fantastiques, précitée, l'éditeur Marvel développe l'équipe des X-Men⁶⁷⁸ qui est constituée, en 1963, de Jean Grey, une adolescente/jeune adulte, de Beast (Henry Philip McCoy) un être simiesque, de Angel qui, comme son nom l'indique, possède des ailes d'ange, de Cyclops (Scott Summers) dont la vue est perturbée par son pouvoir — il porte des lunettes qui donnent l'impression qu'il est aveugle — et de Iceman (Bobby Drake) qui peut se transformer en glace. Ces jeunes superhéroïne-s sont regroupé·e-s sous la supervision du professeur X (Charles Xavier), télépathe paralysé des membres inférieurs qui se déplace dans un fauteuil roulant. Ces superhéroïne-s ne possèdent pas individuellement la force de Superman, Batman ou Wonder Woman et c'est leur rassemblement qui leur permet de combattre leurs ennemi·e-s.

Ces variations corporelles seront surtout proposées par l'éditeur Marvel et non par DC Comics. De plus, les variations corporelles auront surtout lieu autour des corps d'hommes, les personnages féminins demeurant souvent les seuls membres de l'équipe à posséder une apparence normative : elles sont jeunes, belles et leurs corps ne subissent pas de modifications physiques.

1.2. Les corps super-héroïques à partir des années 1980

Les années 1980 sont l'ère du président Reagan aux États-Unis. Alors que le conflit de la guerre froide reprend, la culture étatsunienne cinématographique s'emplit de ce que Susan Jefford a nommé des *hard bodies*, des corps d'hommes forts, blancs qui viennent s'opposer aux corps mous (« *soft bodies* ») qui représentent la puissance perdue des États-Unis. Ces corps mous sont ceux des femmes et des personnes racisé·e-s qui nécessitent d'être protégé·e-s par des corps forts incarnant la puissance étatsunienne⁶⁷⁹. Si l'ouvrage de Susan Jefford porte sur le cinéma étatsunien des années 1980, il faut constater que ces motifs se retrouvent aussi dans les comic books de cette époque. C'est cependant surtout à partir des années 1990 que la « *musculinité* » des corps masculins connaîtra son apogée en parallèle d'une hypersexualisation des corps féminins qui se mêlent dans le mouvement esthétique du « *Bad Girl Art* ».

677 *Action Comics* #521 (CD juillet 1981).

678 *The X-Men* (1963-1981), 141 numéros, Marvel.

679 Susan Jeffords, *Hard bodies: Hollywood masculinity in the Reagan era*, New Brunswick, N.J., États-Unis d'Amérique, Rutgers University Press, 1994, 212 p.

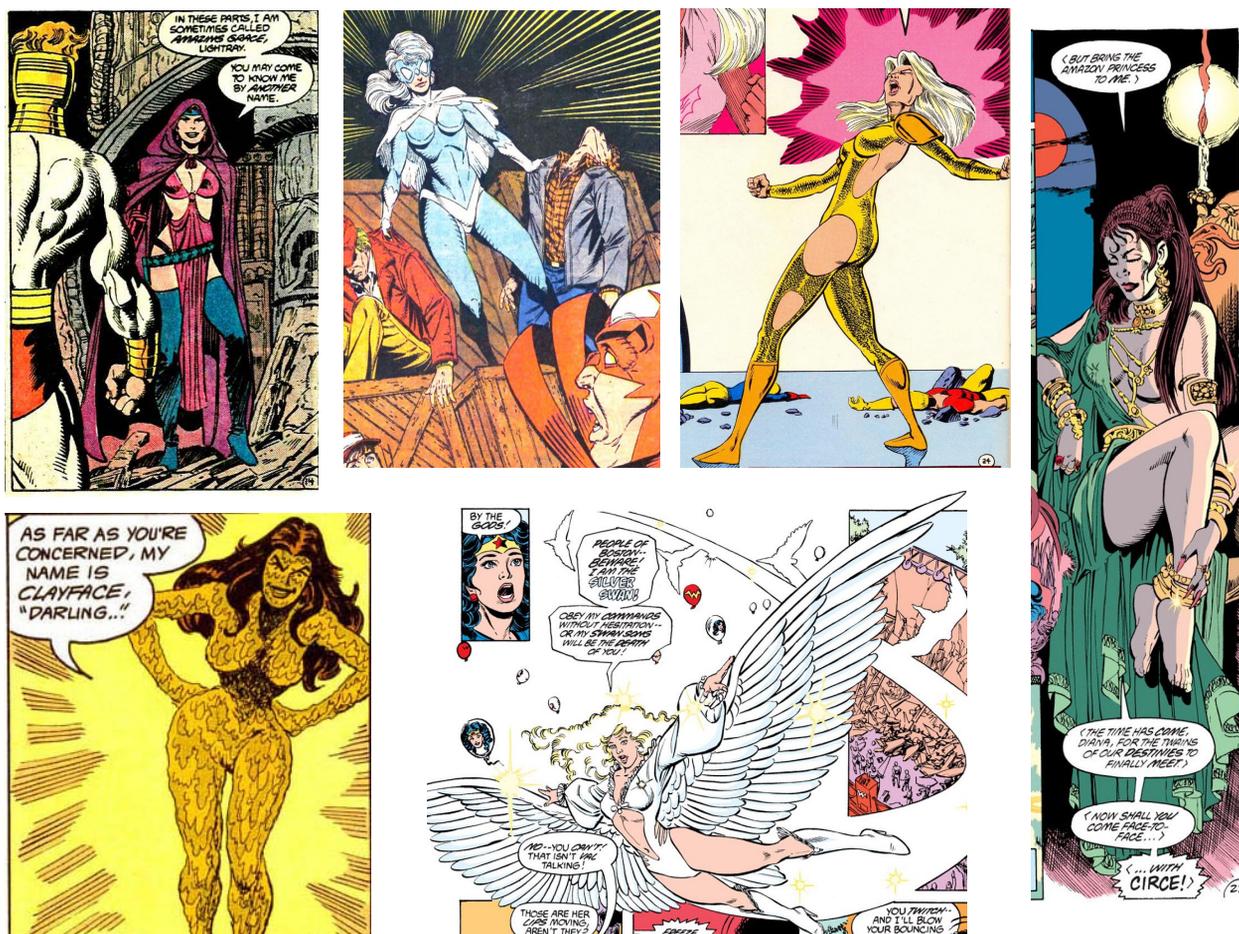


Illustration 53 : Costumes et poses de quelques personnages créés ou réécrits entre 1985 et 1989, au début du Modern Age. De gauche à droite et de bas en haut: Amazing Grace (*Action Comics* #586, CD mars 1987), Dove II (*Hawk and Dove* #1, CD juin 1989), Fury (*Young All-Stars* #2, CD juillet 1987), Circe (*Wonder Woman* #18, CD juillet 1988), Lady Clayface ou Lady Clay (*The Outsiders* #21, CD juillet 1987) et Silver Swan I (*Wonder Woman* #15, CD avril 1988). © DC Comics 1987, 1988, 1989.

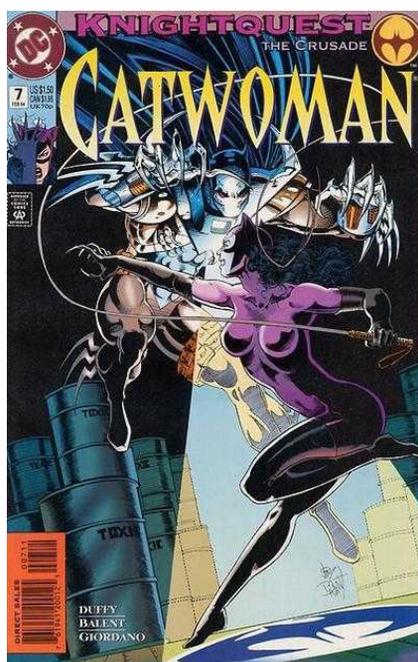


Illustration 54 : Brokeback pose sur la couverture du numéro #7 de *Catwoman*. La poitrine du personnage est vue de face alors que son bassin est de profil pour souligner la courbe du bas de son dos et de son fessier. La position d'attaque du personnage masculin, en hauteur et muscles étendus, s'oppose à celle de Catwoman, cambrée, et repliant ses jambes dans un mouvement plus proche de la gym ou de la danse que de la lutte. © DC Comics, 1994.

1.2.1. « Bad Girl Art », des corps (super)génrés.

Le « Bad Girl Art » se caractérise par une mise en image des corps qui exagère les attributs physiques des femmes — poitrines et fessiers — et des hommes — muscles. Cette emphase sur les caractéristiques physiques considérées comme féminines et masculines s’accompagne d’un rétrécissement des tenues des personnages féminins et donc d’un dévoilement de leurs anatomies (cf. Illustration 53, page 176). Le « Bad Girl Art » est inspiré par le travail de Frank Miller sur la série *Daredevil* et par sa création du personnage d’Elektra⁶⁸⁰. Ce mouvement esthétique aura comme précurseurs des artistes tels Jim Lee ou Rob Liefeld, et connaîtra de nombreux continuateurs - Jim Balent⁶⁸¹ ou, à l’époque actuelle, Guillem March⁶⁸².

En plus d’être objectifiées⁶⁸³ par leur apparence physique et leurs vêtements, les femmes le sont par les poses que les auteur·rice·s leur font adopter. Ces postures font ressortir les attributs physiques définis comme féminins c’est-à-dire les fessiers et la poitrine. L’une des poses féminines célèbres est la « *brokeback* », pose où un personnage féminin est représenté se tordant de façon à ce que sa poitrine et ses fesses soient visibles (cf. Illustration 54, page 176) pour le lectorat. L’appellation « *brokeback* » est une contraction des termes « *broken back* », car adopter cette position dans la réalité reviendrait à se briser le dos⁶⁸⁴.

Les hommes aussi possèdent leurs propres poses qui mettent en avant leur physique musculeux, mais celles-ci ne reposent pas sur les mêmes contorsions de leurs anatomies. De plus, la mise en avant du physique des hommes passe par une insistance sur leurs muscles. Or ces muscles sont une condition de leur statut de superhéros, puisqu’ils leur permettent de lutter physiquement contre leurs ennemis. Ce qui est mis en avant chez les superhéros, c’est leur force. Ce qui est mis en avant chez les superhéroïnes, c’est leur *sex appeal*. Les deux corps — masculin et féminin — résultant du « Bad Girl Art »

680 Elektra Natchios est une femme moralement ambiguë, qui pratique les arts martiaux et se bat avec des armes blanches nommées des Saïs. Elektra est l’ennemie, mais aussi l’amante, de Daredevil. Sa première apparition a lieu dans *Daredevil* #168 (CD janvier 1981). *Daredevil* (1964-1998), 381 numéros, Marvel. Jean-Paul Gabilliet, *op. cit.*, p. 143.

681 *Ibidem.*. Trina Robbins, *op. cit.*, 1996, p. 157-188.

682 Ces deux derniers dessinateurs ont, à des époques différentes, dessiné les aventures de Catwoman.

683 Objectivation (ou objectification) des corps est un terme issu de la psychologie qui désigne le fait d’être traité « *as a body (or collection of body parts) valued predominantly for its use to (or consumption by) others* ». L’objectivation est présentée par Barbara L. Fredrickson et Tomi-Ann Roberts comme résultante d’une culture hétérosexuelle. Les femmes subissent davantage l’objectivation, surtout sexuelle, de leur corps et celle-ci est créée par un regard masculin. Si cette situation est la plus courante, elle coexiste avec d’autres formes d’objectivations : regards féminins sur les hommes, mais aussi regard des hommes ou des femmes entre eux/elles. Barbara L. Fredrickson et Tomi-Ann Roberts, « Objectification Theory: Toward Understanding Women’s Lived Experiences and Mental Health Risks », *Psychology of Women Quarterly*, vol. 21, juin 1997, p. 173-206.

684 Fait assez rare pour être noté, un personnage masculin adopte une brokeback Pose dans le numéro #55 de Green Lantern. Il est cependant assez probable que l’artiste qui a réalisé cette partie de l’histoire soit Craig Hamilton, l’un des rares artistes ouvertement homosexuels reconnus des années 1980-1990, qui a beaucoup travaillé sur l’érotisation des corps masculins. La Brokeback Pose est donc toujours utilisée pour objectiver un corps. L’objectivation des femmes est particulièrement présente dans les médias visuels. Tous les corps de femmes ne sont pas objectivés de la même manière.

Des variables - d’âge, de couleurs de peau, de poids — entrent aussi en compte dans le processus d’objectivation.

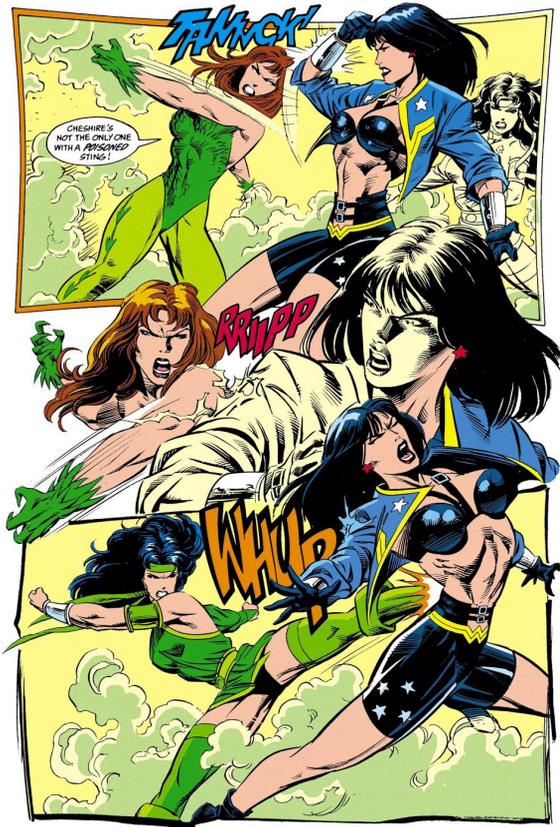


Illustration 55 : Le nouveau costume de Wonder Woman durant la période où Mike Deodato Jr était dessinateur du titre *Wonder Woman* (*Wonder Woman* #95, CD mars 1995). © DC Comics, 1995.



Illustration 56 : Cyber-Cat et son armure d'ultra-féminité (*Catwoman* #42, CD février 1997). © DC Comics, 1997.

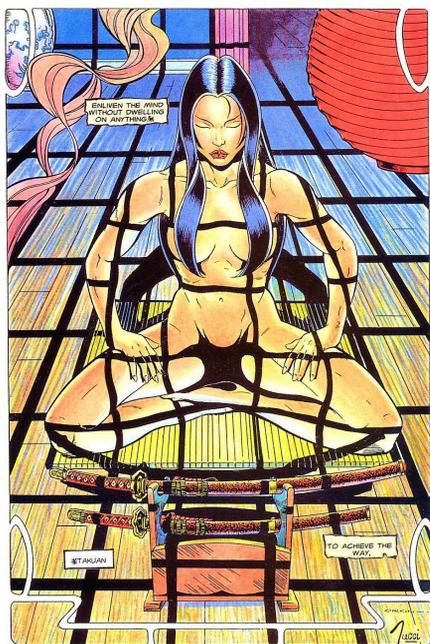


Illustration 57 : Shi sur la première image de la première page de la série *Shi: The Way of the Warrior*. Lady Death aussi sur la première page de la série *Lady Death*. Ces deux séries sont les premières dont ces personnages féminins sont les protagonistes. © Crusade, Chaos! Comics, 1994.

sont tous deux pensés selon un regard masculin (*male gaze*⁶⁸⁵), comme le notait Jean-Paul Gabilliet⁶⁸⁶. Les deux corps sont des objets de fantasmes genrés qui attribuent aux hommes une force sans limites et aux femmes un attrait sexuel immense. Si le corps masculin peut ainsi être un objet identificatoire, car il possède une capacité d'action et d'agir de par ses muscles et sa force, le corps féminin est un corps avant tout présenté comme passif, dont l'atout principal est de plaire à autrui. Si de nombreux récits démentent la passivité des corps féminins, le premier rapport du regard du lectorat avec ces corps a lieu selon le principe de l'objectivation.

L'esthétique du « Bad Girl Art » donne aussi une connotation sexuelle à certains objets ou choses non vivantes. Les armes, qu'elles soient blanches ou à feu, deviennent énormes et leur symbolisme sexuel, hérité de Freud et de la psychanalyse⁶⁸⁷, s'en trouve accentué (cf. Illustration 57, page 178). Jim Balent, dans le titre *Catwoman Vol. 2*⁶⁸⁸ met aussi en scène le personnage de Cyber-Cat⁶⁸⁹, une scientifique revêtue d'une armure (cf. Illustration 56, page 178) à l'apparence physique féminine et hypersexualisée. Pourtant aucune fonction de cette armure ne justifie cette sexualisation.

Le « Bad Girl Art », comme son nom l'indique, est aussi une période d'imbroglio dans les frontières morales des personnages, surtout féminins. Les superhéroïnes du « Bad Girl Art » sont moralement ambiguës. Elles n'agissent pas pour le bien d'autrui, comme leurs ancêtres masculins et féminins, mais pour des raisons personnelles. La Samouraï Shi⁶⁹⁰ se bat pour venger le meurtre de sa famille et non pour empêcher que de tels drames se reproduisent comme c'est le cas pour Batman. Lady Death⁶⁹¹, une autre héroïne du « Bad Girl Art », obtient ses pouvoirs de l'enfer, en cherchant à échapper à la mort, et combat ensuite pour récupérer sa vie de mortelle. Catwoman et Huntress, les deux premières superhéroïnes de l'univers de Batman à obtenir leur titre, répondent toutes les deux aux caractéristiques du « Bad Girl Art ». Elles sont belles, s'habillent de façon sexy et combattent pour des motifs personnels, qu'il s'agisse de l'appât du gain, dans le cas de Catwoman, ou de la vengeance, dans le cas de Huntress.

Selon Trina Robbins, les créateurs des comics des années 1990 se sont particulièrement aliéné les femmes comme frange de lectorat possible.

Dans les années 90, les comics sont devenus non seulement un club de garçons, mais aussi un club Playboy. Dans une sorte de logique circulaire, les éditeurs des grandes compagnies de bandes dessinées continuent à produire des héroïnes objectivées sexuellement qui plaisent à un public masculin. Leur excuse pour ne pas ajouter des personnages féminins forts qui pourraient plaire aux femmes est que «les femmes ne lisent pas de comics». Bien

685 Le concept a été théorisé en 1975 par Laura Mulvey dans "Visual Pleasure and Narrative Cinema" avant d'être développé dans d'autres articles. Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Basingstoke, Royaume-Uni, Palgrave Macmillan, 2009, xxxvi+232 p.

686 Jean-Paul Gabilliet, *op. cit.*, p. 277.

687 Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Payot, 1998, (« Petite bibliothèque Payot »).

688 *Catwoman* (1993-2001), 96 numéros.

689 *Catwoman* #42 (CD février 1997).

690 Première apparition dans *Razor Annual* #1 (CD 1993), London Night Studio.

691 Première apparition dans *Evil Ernie* #1 (CD décembre 1991), Eternity.



Illustration 58 : Un extrait des origines de Batman la première fois qu'elles sont racontées dans DCs #33. Déjà le développement du corps est mis en avant. © DC Comics, 1939.

sûr, tant que les personnages féminins de comics seront insultants pour la femme moyenne, elle ne lira pas de comics.⁶⁹²

Par exemple, une série comme Wonder Woman qui avait été, historiquement, destinée à un public de jeunes filles connaîtra aussi une période d'esthétique « Bad Girl Art » avec l'arrivée du dessinateur Mike Deodato, Jr. en 1994⁶⁹³. À partir de ce moment, cette série devient codée à destination d'un public masculin et hétérosexuel (cf. Illustration 55, page 178).

Peu de chiffres soutiennent la thèse de Trina Robbins⁶⁹⁴. Les études menées durant les années 1970 à 1990 doivent toutes être maniées avec précaution, mais elles semblent toujours confirmer une supériorité numérique des lecteurs et/ou consommateurs de comic books par rapport aux lectrices et/ou consommatrices⁶⁹⁵. L'idée que la majorité du lectorat des comic books est constituée de jeunes hommes⁶⁹⁶ avec des attentes spécifiques se retrouve dans les interviews des créateurs de l'industrie des années 1980 et 1990⁶⁹⁷. De plus, la plupart des créateur·rice·s de cette époque sont des hommes. La création de la maison d'édition Image Comics, en 1992, est un exemple de la dimension masculine du monde des comic books durant les années 1990 autant au niveau des créateurs que des contenus. Cette maison d'édition est créée en réaction aux pratiques des éditeurs DC Comics et Marvel concernant les droits des auteur·rice·s. Image Comics propose de laisser aux créateur·rice·s leurs droits d'auteurs, mais aussi le contrôle total sur leurs créations. Image Comics est créée par sept hommes, dont deux, Jim Lee et Rob Liefeld, sont des créateurs officiant dans le genre du « Bad Girl Art »⁶⁹⁸.

Les années 1980 et surtout 1990 voient donc s'accroître à l'extrême les différences physiques dans la représentation des corps de femmes et des corps d'hommes dans les comic books. Les superhéroïnes possèdent toujours des caractéristiques codées comme masculines, telle leur capacité au combat,

692 « *By the nineties, comic books had become not merely a boy's club, but a Playboy Club. Using a kind of circular logic, editors at the major comic companies continue to produce sex object-heroines which appeal to a male audience. Their excuse for not adding strong female characters who might appeal to women is that "women don't read comics." Of course, as long as female comic characters are insulting to the average woman, she won't read comics.* » Trina Robbins, *op. cit.*, p. 166.

693 *Wonder Woman* #85 (CD avril 1994).

694 Gail Simone partage cette théorie que les femmes ont arrêté de lire les récits super-héroïques durant cette période. Gail Simone et Shaenon Garrity, *op. cit.*

695 Il faut toujours faire la distinction entre les consommateurs et consommatrices, qui achètent des comic books, mais pas toujours pour les lire, et ceux et celles qui lisent des comic books qu'ils et elles n'ont pas toujours acheté. En 1978, une enquête réalisée par DC Comics estimait qu'un comic acheté était lu par six personnes.

Jean-Paul Gabilliet, *op. cit.*, p. 271-280. « DC Conducts Marketing Survey », *The Comics Journal*, août 1978, p. 10.

696 Durant les premières années de parutions des comic books, leur public regroupe des enfants des deux sexes. Le genre super-héroïque, s'il est dès ses débuts plus codé à l'attention d'un public masculin, avait aussi des lectrices comme le prouve l'existence d'un Mary Marvel Club dont la publicité dans le premier numéro de *Mary Marvel Comics* précise « *Sorry Boys ! This club is exclusively for girls!* ». La guerre fut une première période de vieillissement et de masculinisation du public qui continuèrent durant les années 1970.

Mary Marvel Comics #1 (CD décembre 1945), Fawcett Publications. Matthew Pustz, *op. cit.*, p. 26-31.

697 Un article de *The New York Times* attribue cette idée à George Pérez. Steve Englehart, exprime une idée similaire dans le mail de réponse qu'il a envoyé à Gail Simone et qui se trouve sur le site *Women in Refrigerators*.

Joe Queenan: Joe Queenan Is A. Senior Editor At Forbes, « Drawing on the DARK SIDE », *The New York Times*, 30 avril 1989. Steve Englehart, « STEVE ENGLEHART responds », [En ligne : <http://www.lby3.com/wir/c-sengl.html>]. .

698 Les autres fondateurs sont Erik Larsen, Tom McFarlane, White Portacio, Marc Silvestri, et Jim Valentino.



Illustration 59 : La relation entre Dick Grayson et Starfire dans la série *The New Teen Titans Vol. 1* (deux premières pages issues du numéro #28 , CD mars 1983) et Vol. 2 (troisième page issue du numéro #1, CD août 1984). La deuxième série a été distribuée directement dans les boutiques spécialisées en vente de comic books (*direct sale*) et non par le circuit classique de distribution des fascicules de bande dessinée. Cet écart dans le public visé, celui des magasins spécialisés étant souvent plus âgé, explique une plus grande liberté dans la représentation de la sexualité des personnages qui n'est que sous-entendue dans la première série. © DC Comics, 1983, 1984.

mais la frontière entre les corps de femmes et d'hommes est réaffirmée. Les superhéroïnes du « Bad Girl Art », si elles s'approprient les armes des hommes, et des armes de plus en plus phalliques, n'en demeurent pas moins des personnages affirmés comme féminins dans leur corporalité, dont la vocation est de plaire à un lectorat pensé comme masculin et hétérosexuel.

1.2.2. Bat-corps

Le personnage de Batman connaîtra une augmentation progressive de sa masse musculaire durant les années 1970 et 1980. S'il a toujours été carré d'épaules, sa musculature sera de plus en plus dessinée, soulignant à l'extrême tous les muscles de son corps. Batman est, depuis ses origines, lié à un discours sur la construction du corps super-héroïque. En effet, Batman étant un superhéros humain, sans capacités particulières, son corps de superhéros est le résultat d'un entraînement. Batman s'est constitué un corps de guerrier. S'il utilise des gadgets et des armes pour combattre ses ennemis, son arme principale demeure son corps qu'il a forgé pour accomplir sa mission. La construction de Bruce Wayne en Batman est présentée en même temps que les origines du personnage, car elle est une constituante de celles-ci. Consécutivement à sa décision de devenir Batman, Bruce Wayne s'impose un entraînement qui durera pendant toute son adolescence. « Alors que les années passent, Bruce Wayne se prépare pour sa carrière. Il devient un scientifique de haut niveau. Il entraîne son corps à la perfection physique jusqu'à ce qu'il soit capable d'accomplir des exploits athlétiques incroyables »⁶⁹⁹. Les récitatifs insistent sur les actions de Bruce Wayne sur son propre corps. Batman est une création à laquelle il a pu donner le jour au prix d'un effort intensif. En tant que Batman, Bruce Wayne est un *self-made-man* (cf. Illustration 58, page 180).

La construction de Batman n'a pas lieu que dans le domaine des capacités physiques, mais aussi dans celui des connaissances scientifiques et culturelles, car Batman est un superhéros détective dont les capacités intellectuelles sont nécessaires pour accomplir sa tâche. Le développement de l'intellect permet aussi d'élever Batman au-dessus d'un simple être de chair.

Sous l'influence du « Bad Girl Art » le corps de Batman devient viril⁷⁰⁰ et même hyperviril. En cela le corps de Batman rejoint ceux des sportifs pratiquant des sports violents comme analysés dans l'article *When Bodies Are Weapons, Masculinity and Violence in Sport*⁷⁰¹. Cet article s'intéresse à des corps

699 « *As the years pass, Bruce Wayne prepares himself for his career. He becomes a master scientist. Trains his body to physical perfection until he is able to perform amazing athletic feats* » DCs #33 (CD novembre 1939).

700 *Le Trésor de la langue française* donne comme définition de la virilité — entre autres — : « [Par opposition à *féminité*] Ensemble des attributs, des caractères physiques de l'homme adulte.

(1) *En particulier* [À propos de ce qui constitue le sexe masculin, ce qui se rapporte aux attributs sexuels, à sa symbolique] ♦ Vigueur sexuelle, puissance sexuelle, comportement sexuel de l'homme; *en particulier*, capacité normale d'engendrer chez l'homme. ♦ Ensemble des attributs virils, sexe masculin. (2) Ensemble des qualités (fermeté, courage, force, vigueur, etc.) culturellement attribuées à l'homme adulte. » La virilité peut parfois être confondue avec la « masculinité hégémonique » puisqu'elle est un idéal de masculinité. Genre!, « Masculinité hégémonique », *Genre !*, 2015. « VIRILITÉ », *Le Trésor de la langue française informatisé*.

701 Michael A. Messner, « When Bodies Are Weapons, Masculinity and Violence in Sport », in *Out of play : Critical Essays on Gender and Sport*, Albany, State university of New York press, 2007. 1 vol., (« SUNY series on sport, culture, and social relations »), p. 91-106.

réels et non imaginaires, mais il analyse l'imaginaire de la masculinité mis en scène à travers les corps de sportifs. Cependant, comme Batman possède un corps imaginaire et fantasmé, il ne connaît pas les inconvénients induits par la pratique d'une activité sportive violente de haut niveau. Un entraînement intensif, tel celui pratiqué par les sportifs, finit par fragiliser le corps et par entraîner des blessures à répétitions⁷⁰². Les superhéros étant des figures idéalisées, leurs corps ne subissent dès lors pas ce que serait le coût réel d'un tel entraînement.

Michael A. Messner fait ressortir que la pratique des sports violents est une activité qui permet de démarquer les hommes des femmes et d'exclure ces secondes. Le terrain où a lieu le sport est vu par les sportifs pratiquant cette activité comme réservé aux hommes. Les femmes ne peuvent rivaliser avec eux dans ce domaine. L'entraînement nécessaire pour la pratique des sports violents et la résistance physique essentielle pour encaisser les chocs qui ont lieu dans cette pratique, sont considérés comme inaccessibles aux femmes, car elles sont soumises à des déterminismes biologiques qui les rendent différentes des hommes. On retrouve dans la construction du corps de Batman, et des corps hypervirils du « Bad Girl Art », cette logique de différenciation entre les corps féminins et les corps masculins. Dans les récits de superhéros, les femmes peuvent lutter aux côtés des hommes, mais leurs corps ne sont pas présentés comme formés pour ce type d'activité. Puisque les superhéros et les superhéroïnes pratiquent tous et toutes une activité de combat — codée comme masculine —, leurs différences corporelles deviennent donc biologiques et non socialement construites⁷⁰³. Les récits du « Bad Girl Art » présentent les corps de femmes et d'hommes comme essentiellement différents. De plus, le corps du sportif de haut niveau, comme celui du superhéros, crée des distinctions entre hommes — ceux qui ne sont pas sportifs, ceux qui ne sont pas des superhéros — par sa supériorité physique. Ainsi le corps de Batman assure sa supériorité physique sur les hommes « normaux », car il les domine dans sa maîtrise du combat et de son propre corps.

Cependant les récits de Batman ne mettent pas en scène un seul type de corps masculin super-héroïque. Dick Grayson, le premier Robin, est un personnage dont le corps propose une variation par rapport à celui de Batman. Fait rare, le corps de l'ancien *sidekick* a connu un vieillissement à travers le temps, passant de celui d'un enfant à celui d'un homme adulte.

702 « La rationalité instrumentale qui enseigne aux athlètes à voir leurs propres corps comme des machines et des armes avec lesquelles annihiler un adversaire objectivé peut en définitive se retourner contre le sportif comme une force étrangère : le corps comme arme entraîne finalement une violence contre son propre corps. » (« *The instrumental rationality that teaches athletes to view their own bodies as machines and weapons with which to annihilate an objectified opponent ultimately come back upon the athlete as an alien force: the body-as-weapon ultimately results in violence against one's own body.* ») *Ibidem*, p. 102.

703 Colette Guillaumin, « Pratique du pouvoir et idée de Nature », in *Sexe, race et pratique du pouvoir : l'idée de nature*, Donnemarie-Dontilly, Éditions iXe, 2016. 1 vol., (« Racine de iXe »), p. 13-102.

1.2.3. Nightwing, un homme objectifié?

Dick Grayson est le premier Robin. Lorsqu'il apparaît dans les comic books mettant en scène le superhéros Batman, c'est un personnage juvénile dont l'âge se situe entre huit et quatorze ans. Il a l'apparence d'un préadolescent⁷⁰⁴. La tenue qu'il porte, composée d'un short très court et d'un t-shirt à manches courtes, le tout de couleurs vives, accentue cette impression de jeunesse. Ce costume, qui a souvent été moqué dans les années suivantes, ne sexualise pas le personnage, car à cette époque l'idée même de sexualité est totalement absente de récits de superhéros. De plus, Robin est trop jeune pour être pensé comme sexuellement actif ou désirable, en tout cas jusqu'à la parution de l'ouvrage *Seduction of the Innocent* en 1954.

Dick Grayson est un personnage qui a connu un sort peu commun dans les récits de superhéros : il a grandi. Le préadolescent des années 1940 est devenu un jeune homme dans les années 1970 et un adulte durant les années 1980. Le vieillissement de Dick Grayson a pu être observé dans les séries centrées sur le personnage de Batman, comme dans le numéro #217 de *Batman* dans lequel Dick quitte le manoir Wayne pour aller s'installer à l'université. Mais Robin grandira aussi dans des séries où il est séparé de Batman, comme dans les séries centrées sur l'équipe des Teen Titans⁷⁰⁵ dont il est le *leader*.

Le vieillissement de Dick Grayson passe par son émancipation de Batman et sa transformation de Robin en Nightwing⁷⁰⁶. Le personnage devient aussi un adulte, développe des relations plus matures et, après avoir eu plusieurs relations sentimentales, il commence à avoir une sexualité, d'abord sous-entendue dans la série *The New Teen Titans Vol. 1* et confirmée dans sa suite *The New Teen Titans Vol. 2*⁷⁰⁷ (cf. Illustration 59, page 182). Cette deuxième série est parue uniquement dans le réseau de librairies spécialisées et sans le sceau du CCA.⁷⁰⁸ La scène confirmant la sexualité du personnage de Dick Grayson a créé une petite polémique à l'époque, car Starfire et Nightwing n'étaient pas mariés. Pourtant, comme le note J. L. Bell, Dick Grayson n'était pas le premier personnage à développer une sexualité même hors mariage, mais il était le premier personnage qui avait été connu comme un enfant par le public, qui avait grandi et développé une sexualité⁷⁰⁹.

Après Starfire, Dick Grayson aura d'autres petites amies dans les pages des comic books, dont Huntress et Batgirl qui font toutes deux parties de la Bat-Family⁷¹⁰.

704 L'âge de Robin n'est jamais une donnée sûre. Sur ce sujet, voir : J. L. Bell, « How Young Dick Grayson? », 2012.

705 *Teen Titans* (1966-1978), 53 numéros. *The New Teen Titans* (1980-1984), 40 numéros. *The New Teen Titans* (1984-1988), 49 numéros. *Tales of the Teen Titans* (1984-1988), 51 numéros. *The New Titans* (1988-1996), 82 numéros.

706 *Tales of the Teen Titans* #44 (CD juillet 1984).

707 J. L. Bell, « Dick Grayson as DC Comics's First Overt Male Sex Symbol », 2012.

708 Paul Levitz, *op. cit.*, 2015, p. 351.

709 J. L. Bell, *op. cit.*, 2015.

710 J. L. Bell, « The Exaggerations of Dick Grayson's Love Life », 2012.

1.2.3.1. Un personnage à succès auprès du public féminin ?

Tableau 10 : Membres de l'équipe des Teen Titans dans les séries *Teen Titans*, *The New Teen Titans Vol. 1*, *The New Teen Titans Vol. 2* et *Tales of Teen Titans*. Si en 1960 l'équipe originale est formée de trois garçons – Robin, Kid Flash et Aqualad — de nombreux personnages féminins viendront la compléter.

Nom	Homme ou Femme	Année de création
Robin (Dick Grayson)	Homme	1940
Kid Flash (Wally West)	Homme	1960
Aqualad (Gath)	Homme	1960
Wonder Girl (Donna Troy)	Femme	1965
Speedy (Roy Harper)	Homme	1941
Lilith (Lilith Clay)	Femme	1970
Hawk (Hank Hall)	Homme	1968
Dove (Don Hall)	Homme	1968
Guardian (Malcolm Duncan)	Homme	1970
Aquagirl (Tula)	Femme	1967
Gnarrk (John Gnaark)	Homme	1971
Harlequin (Duela Dent)	Femme	1976
Bumblebee (Karen Beecher-Duncan)	Femme	1976
Beast Boy (Garfield Mark Logan)	Homme	1965
Raven (Metrion)	Femme	1980
Starfire (Koriand'r)	Femme	1980
Cyborg (Victor Stone)	Homme	1980
Terra (Tara Markov)	Femme	1982
Jericho (Joseph Wilson)	Homme	1984
Kole (Kole Weathers)	Femme	1985
Robin (Jason Todd)	Homme	1983
Phantasm (Danny Chase)	Homme	1987

Dans l'article *In Defense of Dick Grayson: Objectification, Sexuality, and Subtext* paru sur le site *Women Write About Comics*, l'autrice, Meg Downey, discute du succès de Nightwing auprès du public féminin des comic books et du public attiré par les hommes⁷¹¹. Elle retrace la genèse et l'évolution de ce succès en trois temps : d'abord le personnage est associé aux rumeurs d'homosexualité dans les comic books, ensuite le personnage grandit et développe une sexualité et finalement il devient hyper-masculinisé, comme les autres superhéros durant le « Bad Girl Art ». Comme elle le montre, le développement des romances de Dick Grayson avec les personnages féminins de son univers a souvent lieu à l'initiative de ces dernières. Barbara Gordon embrasse Robin en 1975 dans *The Batman Family* #1. En 1980, c'est au tour de Starfire d'embrasser Robin sans lui demander son avis dans *The New Teen*

711 Meg Downey, « In Defense of Dick Grayson: Objectification, Sexuality, and Subtext », *Women Write About Comics*, 2015.

Titans #2⁷¹². Meg Downey voit dans la masculinisation du personnage durant les années 1990, associée à son succès auprès des femmes de son univers et à la persistance d'un sous-texte homosexuel, les bases du succès de Dick Grayson auprès des femmes et des hommes homosexuels ou bisexuels. Elle analyse aussi les mises en scène des baisers forcés que subit Dick Grayson ainsi que plusieurs scènes dans lesquelles des femmes font des commentaires sur le physique de Nightwing comme une réaction négative de certains auteurs au succès du personnage auprès d'une audience féminine. Ces scènes sont vues comme des condamnations d'un regard féminin qui peut faire du corps masculin un objet de désir. Cette analyse sous-entend que les créateur·rice·s de DC Comics sont au courant de ce succès du personnage auprès d'un public féminin et qu'elles et ils le rejettent d'abord, avant de finir par l'accepter. Ce fait peut être confirmé par l'embauche, en 2002⁷¹³, de la scénariste Devin Grayson pour scénariser les aventures du superhéros jusqu'en 2006⁷¹⁴. Elle est la seule femme à avoir scénarisé les aventures d'un superhéros masculin de la Bat-Family sur une période aussi longue.

Néanmoins l'article de Meg Downey semble sous-entendre que seul le physique de Nightwing attire l'audience des femmes et des hommes non hétérosexuels. Or le physique de Nightwing à l'âge adulte ne diffère pas tellement de celui de Batman, même si la façon de mettre en scène ces corps peut varier. Les deux personnages partagent d'ailleurs des caractéristiques physiques : teinte de la peau et couleur des yeux et des cheveux. C'est dans son caractère que le personnage se démarque le plus de Batman et cette caractéristique peut expliquer le succès du personnage.

En faisant grandir Dick Grayson, les créateur·rice·s qui ont travaillé sur ses aventures semblent avoir construit sa personnalité en opposition à celle de Batman. Robin était un jeune garçon joyeux et blagueur et Nightwing conserve certains de ses traits de caractère. Alors que Bruce Wayne est un personnage sombre, torturé et monolithique, Dick Grayson est présenté comme une personne drôle. Il est aussi plus ouvert à ses sentiments et à ceux d'autrui, même s'il possède aussi son lot de problèmes personnels. Dans certains récits, il n'hésite pas à dire ses sentiments à Batman⁷¹⁵ et il est, en retour, l'une des rares personnes à laquelle Batman se confie (avec difficulté)⁷¹⁶. La relation compliquée qu'il entretient avec sa figure paternelle qu'est Batman est au centre de plusieurs histoires⁷¹⁷.

Ce sentimentalisme en fait un personnage différent de Batman, qui a su trouver son public qui n'est certainement pas uniquement féminin. Tom King, scénariste de la série *Grayson*⁷¹⁸ qui a pour vedette Dick Grayson, reconnaît que ce personnage a toujours été son préféré du fait de son accessibilité⁷¹⁹. Pourtant Tom King est un homme, probablement hétérosexuel puisqu'il est marié à une femme et n'a

712 *The New Teen Titans* #2 (CD décembre 1980).

713 Devin Grayson avait scénarisé le numéro #53 de la série *Nightwing* et elle devient la scénariste régulière de la série à partir du numéro #71. *Nightwing* #53 (CD mars 2001), *Nightwing* #71 (CD septembre 2002).

714 *Nightwing* #117 (CD avril 2006).

715 *Nightwing* #4 (CD décembre 1995).

716 *Batman* #416 (CD février 1988).

717 *Batman* #416, *Batman* #441 (CD novembre 1989), *Batman : Gotham Knight* #17 (CD juillet 2001), *Batman : Gotham Knight* #17 (CD août 2001).

718 *Grayson* (2014-2016), 20 numéros.

719 J. L. Bell, « "That history will always be in the background" », 2014.

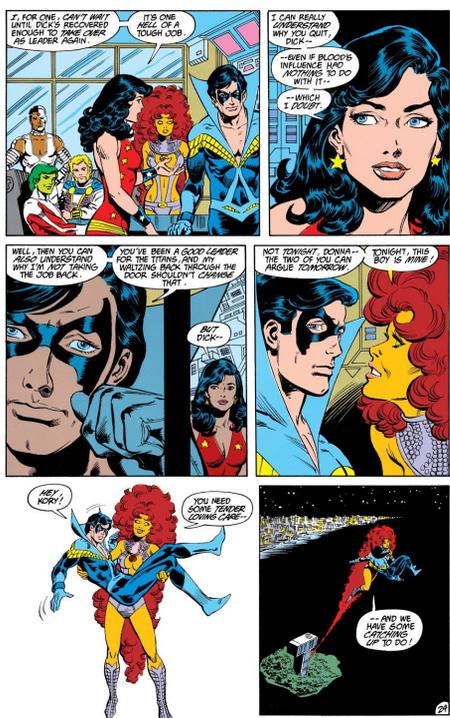
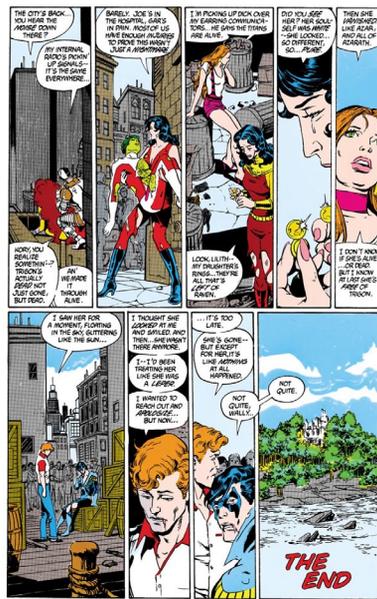


Illustration 60 : Deux pages de *The New Teen titans Vol. 2 #5* (CD février 1985), une de *The New Teen titans Vol. 2 #8* (CD mai 1985) et deux de *The New Teen titans Vol. 2 #31* (CD mai 1987) Starfire est plus grande que Nightwing et elle peut le porter, ce qui permet au superhéros de voler alors qu'il en est, lui-même incapable. Elle n'est pas le seul personnage féminin à posséder une grande force physique puisque sa coéquipière Donna Troy porte aussi Beast Boy (2^e page), mais celui-ci est un adolescent. Malgré cette possibilité physique de Starfire, celle-ci sera rarement mise en scène en train de porter son petit ami. © DC Comics , 1985, 1987.

jamais fait d'annonce sur son orientation sexuelle. Les articles qui insistent sur l'attrait de Dick Grayson pour un public féminin soulignent souvent le fait que ce personnage met mal à l'aise les hommes hétérosexuels⁷²⁰. Pourtant aucune donnée n'est avancée pour confirmer cette affirmation. Rien ne semble prouver que Dick Grayson ne connaisse pas aussi le succès auprès d'un public d'hommes hétérosexuels.

1.2.3.2. Nightwing, une masculinité différente de celle de Batman

Nightwing peut aussi plaire à un public masculin hétérosexuel, car il incarne une masculinité qui n'est pas celle de Batman. L'émancipation de Robin en Nightwing a lieu durant les années 1970 et 1980 après que Marvel avai modifié le genre super-héroïque en proposant de nouveaux héros qui possèdent des problèmes personnels en dehors de leurs activités de superhéros. Le vieillissement de Nightwing possède une structure de *soap opera* puisqu'il est constitué de continuelles confrontations et réconciliations avec Batman, mais aussi du développement de plusieurs romances compliquées avec des femmes.

Dans son article « “Strange grandit avec moi”. Sentimentalité et masculinité chez les lecteurs de bandes dessinées de super-héros »⁷²¹, Eric Maigret étudie le courrier des lecteur-ric-e-s de comic books pour montrer que ceux-ci viennent chercher dans les comic books de superhéros des récits de personnages humanisés qui possèdent leurs doutes, leurs sentiments, leurs problèmes relationnels et amoureux et leurs souffrances. Cette recherche d'humanité chez les personnages alterne cependant avec un refus d'un trop-plein de sentimentalisme qui est considéré comme féminin. Ainsi les récits de superhéros ne sont pas, pour les lecteurs masculins, uniquement des lieux d'imprégnation d'une masculinité virile, mais « *permettent au contraire un travail de construction d'une identité masculine problématique* »⁷²². Cette identité est, dans les récits cités par Eric Maigret, toujours hétérosexuelle. Dick Grayson, dans l'univers de Batman, incarne une masculinité jamais remise en cause, mais tout de même sentimentale. Si Bruce Wayne est un superhéros qui présente tous les traits de la virilité par son contrôle de lui-même, sa retenue et son utilisation de la force, Richard Grayson ne reproduit pas ce modèle. Le personnage de Nightwing évolue dans un milieu plus féminin que celui de Batman. L'équipe des Teen Titans, dans laquelle Robin a grandi, est une équipe mixte qui met en scène de nombreux personnages de femmes (cf. Tableau 10, page 186) possédant, pour certaines, des pouvoirs plus importants que ceux des hommes de l'équipe. L'extraterrestre Starfire, qui entretient une relation avec Dick Grayson, a la capacité de voler et elle peut aussi porter Dick (cf. Illustration 60, page 188). Starfire est aussi plus grande que Dick Grayson, mais cette caractéristique a parfois été effacée de certaines séries les mettant en scène (cf. Illustration 61, page 190). Nightwing interagit donc avec

720 Meg Downey, *op. cit.*. Jessica Plummer, « Dick Grayson vs. Toxic Masculinity », [En ligne : <https://bookriot.com/2017/05/24/dick-grayson-vs-toxic-masculinity/>]. Consulté le 12 octobre 2018.

721 Éric Maigret, « “Strange grandit avec moi”. Sentimentalité et masculinité chez les lecteurs de bandes dessinées de super-héros », *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, vol. 13 / 70, 1995, p. 79-103.

722 *Ibidem*, p. 98.



Illustration 61 : En 2008, dans le numéro #5 de la série *Titans* (CD novembre 2008), la différence de taille entre Dick Grayson et Starfire est inversée et l'homme est plus grand que la femme. © DC Comics, 2008.

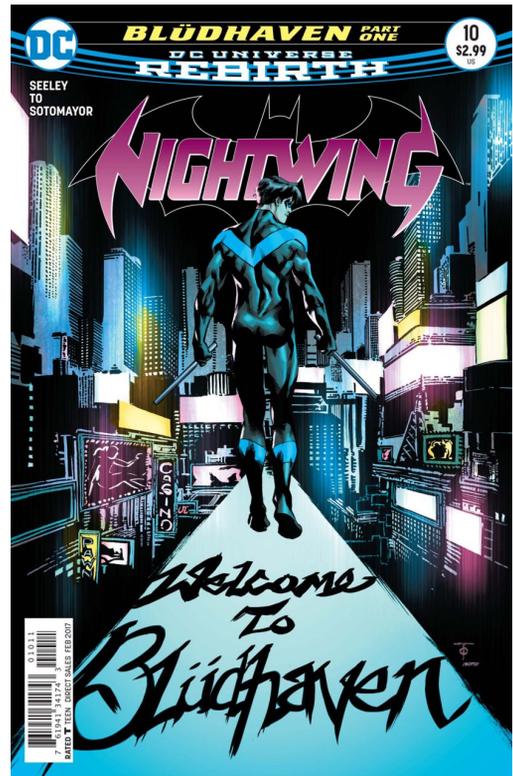


Illustration 62 : L'anatomie de Nightwing, et surtout son fessier, est souvent mise en avant depuis les années 2000 comme sur ces images issues de *Secret Six Vol. 3 #9* (CD juillet 2009), *Nightwing Vol. 2 #141* (CD avril 2008), *DCs #850* (CD janvier 2009) et *Nightwing Vol. 3 #10* (CD février 2017). Sur ces quatre images, seule celle de gauche est dessinée par une artiste : Nicola Scott. © DC Comics, 2009, 2008, 2009, 2017.

des superhéros des deux sexes et non majoritairement avec des hommes comme c'est le cas pour Batman. Néanmoins la plupart des relations que Nightwing entretient avec les superhéroïnes de son univers sont des flirts/rerelations amoureuses et non des relations purement amicales. Dick Grayson est un séducteur. Si sa masculinité n'est pas celle de Batman, elle n'est cependant jamais remise en cause.

Nightwing est, en conséquence, un personnage masculin qui s'oppose à celui de Batman en proposant un modèle de masculinité plus axée sur l'expression des sentiments. Cependant le personnage est bien reconnu depuis les années 2000 et surtout 2010 comme ayant des attraits physiques. Le personnage est dessiné de plus en plus souvent dans des poses qui mettent en évidence son fessier pour le-a lecteur-riche⁷²³. Le fait que ce personnage possède un costume sans cape participe à la visibilité de son fessier. Ces dessins sont aussi bien produits par des femmes que par des hommes (cf. Illustration 62, page 190). Nightwing est mis en image comme un objet de regard pour le lectorat.

Pour autant Dick Grayson est-il un personnage objectivé de la même façon que le sont les femmes dans les comic books ? Il conviendrait de dire du personnage qu'il possède un certain degré d'objectivation, mais qui n'est en rien équivalent à ce qu'ont subi les personnages féminins depuis les années 1990. L'objectivation sexuelle est la réduction d'une personne, ou ici d'un personnage, à son simple corps qui devient un objet pour le plaisir d'autrui. Ce plaisir peut-être visuel ou physique, mais il est lié à l'excitation sexuelle. Si le corps de Dick Grayson est mis en avant et présenté comme un objet de regard, il l'est dans des récits où le personnage est sujet actif et dans lesquels sa capacité d'agir n'est pas remise en cause. De plus, l'objectivation des personnages masculins, la reconnaissance de leurs corps comme pouvant être des objets de scopophilie, a une histoire très restreinte dans les comic books. Nightwing est une exception dans un médium où les représentations de femmes objectivées sont nombreuses.

À partir des années 1980, les corps des superhéros et des superhéroïnes ont connu deux développements différents. Les corps d'hommes ont été de plus en plus musclés tandis que ceux des femmes ont été de plus en plus sexualisés. Si ces deux types de super-corps sont des visions fantasmées des corps de femmes et des corps d'hommes, ils ne sont pas pour autant équivalents. Le corps des superhéros est une arme qui leur permet d'accomplir leur mission alors que les superhéroïnes accomplissent leur mission malgré des corps qui ne sont pas taillés pour l'action. Si le corps masculin et hypermusclé de Batman peut aussi être un objet de fantasme pour des personnes attirées par des hommes, il n'est pas mis en scène dans des poses qui l'offrent au regard, comme le sont ceux des femmes. De plus le costume que porte le superhéros, s'il moule son corps, ne le dénude pas comme peuvent l'être certains corps féminins, surtout durant le mouvement esthétique du « Bad Girl Art ». Le personnage de

723 Cette tendance à mettre le fessier du personnage en avant s'est encore accentuée à partir des années 2010. Il suffit de taper « Nightwing's sss » ou « Nightwing's butt » dans un moteur de recherche pour en avoir un aperçu. Le personnage a même eu un Tumblr consacré à ses fesses. <https://nightwingstonedass.tumblr.com/>



Illustration 63 : Avant 1941, et l'instauration de l'Editorial Advisory Board, la violence et les blessures sont présentes dans les pages de Batman. S'il n'y a pas d'effusion de sang, la balle qui atteint Batman le fait dans le cadre de l'image. Le retrait de la balle par Robin est placé hors cadre, mais à la limite de l'image et elle s'étend sur trois cases permettant d'insister sur l'importance de cette opération, réalisée par un préadolescent (*Batman* #2, CD juillet 1940). © DC Comics, 1940.

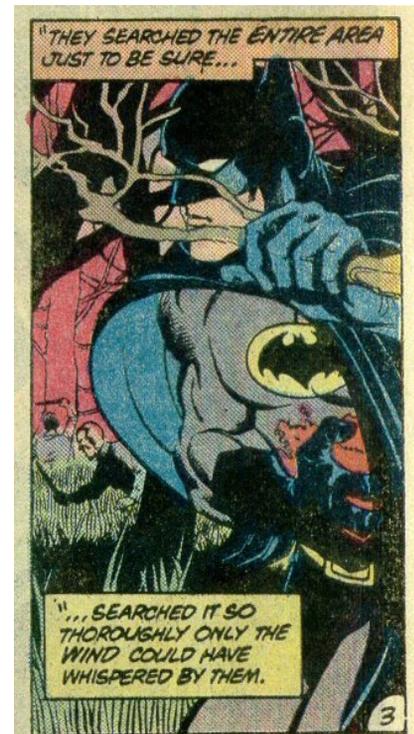


Illustration 64 : Durant les années 1980, le sang fait son apparition dans les pages des comic books mettant en scène Batman, ici dans *Batman* #347 et #391. © DC Comics, 1982, 1986.

Nightwing connaît, depuis les années 2000, une objectivation de son apparence physique. L'objectivation physique de Nightwing doit être mise en rapport avec sa personnalité plus sentimentale, qui s'oppose à celle de Batman, mais aussi avec le fait qu'il a été un enfant dans les comic books et qu'il n'a donc pas toujours représenté un modèle de masculinité. Les rumeurs d'homosexualité qui pèsent sur le personnage depuis les années 1950 sont aussi un élément qui peut expliquer l'objectivation de ce personnage plutôt qu'un autre (cf. 3.2.3, page 438).

Depuis la fin des années 1990, l'importance du mouvement esthétique du « Bad Girl Art » s'est amoindrie. Les corps masculins ont légèrement perdu de leur masse musculaire et certains corps féminins ont été déssexualisés. Des vestiges de ce mouvement esthétique imprègnent encore la mise en scène des corps dans les comic books super-héroïques, mais certains d'entre eux créent désormais des polémiques comme la variante de la couverture de *Catwoman* #0 dessinée par Guillem March en 2012 ou celle *Spider-Woman* #1 dessinée par Milo Manara en 2015⁷²⁴.

Les années 1990 ont mis en scène des corps masculins plus musclés que jamais. Cette période a aussi vu une augmentation de la violence dans les comic books. Un des exemples de l'augmentation de cette violence est l'augmentation des blessures physiques que subissent les personnages à partir des années 1980. Le *Modern Age* est construit sur ce paradoxe : alors que les corps de superhéros sont plus musclés qu'ils ne l'ont jamais été, ils commencent à être blessés.

1.3. Les corps de superhéroïne-s peuvent-ils être blessés ?

J. A. Brown dit des corps de superhéroïne-s qu'ils sont normalement impénétrables.

Les corps de super-héros classiques ont tendance à être impénétrables (Superman, Power Girl, Luke Cage, Captain Marvel), littéralement cuirassés (Iron-Man, Hardware, Steel, Cyborg), ou symboliquement cuirassés par des corps ou une peau faits de substances infiniment plus résistantes que la simple chair (Collosus, The Thing, Mettle).⁷²⁵

Pourtant le *Modern Age* voit paraître plusieurs récits qui viennent remettre en cause l'impénétrabilité du corps de Batman.

1.3.1. La violence avant 1985

Lors des toutes premières apparitions de Batman, en 1939 et 1940, le corps du superhéros subit de la violence. Dans le numéro #2 de *Batman*⁷²⁶, le superhéros reçoit une balle dans l'épaule. Celle-ci

724 *Catwoman* #0 (CD novembre 2012). *Spider-woman* #1 (CD janvier 2015). READING, Caleb, « The Internet Fittingly Lambasts The Ridiculous “Catwoman #0” Cover », UPROXX, 2012, [En ligne : <https://uproxx.com/viral/sexist-catwoman-0-cover-parodies/>]. Albert Ching, « Milo Manara’s “Spider-Woman” #1 Variant Cover Draws Criticism, Brevoort Responds », [En ligne : <https://www.cbr.com/milo-manaras-spider-woman-1-variant-cover-draws-criticism-brevoort-responds/>]. Consulté le 13 janvier 2019.

725 « *Conventional superhero bodies tend to be impenetrable (Superman, Power Girl, Luke Cage, Captain Marvel), literally armored (Iron-Man, Hardware, Steel, Cyborg), or symbolically armored with bodies or skin made of substances infinitely more resilient than mere flesh (Collosus, The Thing, Mettle).* » Jeffrey A. Brown, *op. cit.*

726 *Batman* #2 (CD juillet 1940).

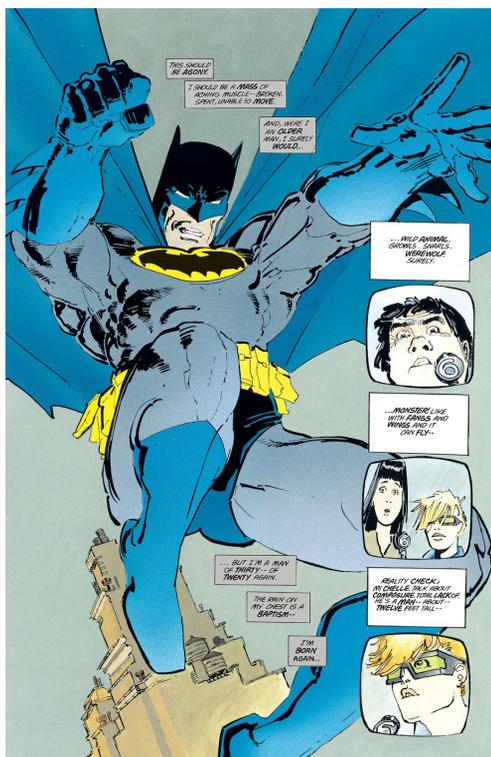


Illustration 65 : La première apparition de Batman en costume sur la première *splash page* de TDKR. La force du corps du superhéros, mis en scène en contre-plongée, est renforcée par le récitatif des pensées de Batman qui commente sa propre condition physique et son sentiment de rajeunissement. © DC Comics, 1986.



Illustration 66 : Batman suite à son affrontement avec le chef des mutants dans *TDKR* #2, combat qui le laisse au bord de la mort. © DC Comics, 1986.



Illustration 67 : La double blessure au ventre infligée par le Joker à Batman dans *TDKR* #3. © DC Comics 1986.

lui est ensuite retirée par Robin (cf. Illustration 63, page 192) qui panse sa blessure. Batman sera de nouveau touché par une balle dans le numéro #4⁷²⁷ et il pansera lui-même sa plaie par-dessus son costume. Dans le numéro #5⁷²⁸ le superhéros est atteint par plusieurs balles, mais celles-ci ne provoquent aucune blessure.

Ces blessures des origines disparaissent rapidement. La mise en place par l'éditeur DC Comics, en 1941, de l'*Editorial Advisory Board* impose la diminution de la violence dans les pages des comic books qui sont destinés à la jeunesse. Durant les décennies qui suivent, le coup que le superhéros reçoit le plus souvent est un coup à la tête qui l'assomme. Dans le numéro #61 de *Batman*⁷²⁹, le superhéros croit s'être brisé les deux jambes, mais il s'avère qu'il n'en est rien. Après la promulgation du *CCA*⁷³⁰, les coups reçus par Batman sont de moins en moins dangereux et ont souvent lieu dans des situations loufoques : agressé par une main géante dans *Batman* #130, assommé par une grue dans *Batman* #140 puis par un rayon extraterrestre dans *Batman* #144⁷³¹. Quand, à partir du numéro #174 de *Batman*⁷³², le personnage se fait de nouveau tirer dessus les balles ne l'atteignent pas ou ne le blessent pas.

En 1969, dans le numéro #217 de *Batman*⁷³³, les choses changent. Le superhéros reçoit une balle dans le bras et celle-ci doit être extraite par une jeune femme. De nouveau les balles atteignent le personnage même si aucune blessure ni trace de sang n'est visible. Même le bandage qui maintient le bras du superhéros en écharpe a disparu avant la fin du fascicule. Ce retour de la blessure du corps s'inscrit dans une période de changement pour le superhéros : Dick Grayson part à l'université et Bruce Wayne décide de quitter le manoir de sa famille pour s'installer en plein cœur de Gotham City. Dans ce numéro, l'identité de Bruce Wayne gagne en épaisseur et il devient un personnage à part entière et non plus uniquement l'*alter ego* que Batman incarne dans sa vie mondaine⁷³⁴.

Les années 1970 mettront en scène, sporadiquement, des blessures faites au corps du superhéros, mais il faudra attendre les années 1980 pour que Batman se mette à saigner. Dans le numéro #347 de *Batman*, une balle l'atteint au ventre et le fait saigner (cf. Illustration 64, page 192). Dans le numéro #350, il est mordu au cou par un vampire qui fait couler son sang. Dans le numéro #354, Bruce Wayne est blessé par balle et doit demander à Robin de le remplacer sous le costume de Batman⁷³⁵. Dans le numéro #391, il est poignardé à la poitrine par le criminel Night Slayer (cf. Illustration 64, page

727 *Batman* #4 (CD janvier 1941).

728 *Batman* #5 (CD avril 1941).

729 *Batman* #61 (CD octobre 1950).

730 Dans son article sur le *CCA*, J. P. Williams introduit son sujet en mentionnant une conséquence du *CCA* sur les comic books du début des années 1980 : Superman ne peut pas saigner. Il explique comment cette interdiction de représenter la violence prend ses racines dans les années 1950 et la promulgation du *CCA*. Néanmoins, comme nous venons de le voir, l'absence de saignement est antérieure au *CCA*. J. P. Williams, « Why Superheroes Never Bleed: The Effects of Self-Censorship on the Comic Book Industry », *Free Speech Yearbook*, vol. 26 / 1, janvier 1987, p. 60-69.

731 *Batman* #130 (CD mars 1960), *Batman* #140 (CD juin 1940), *Batman* #144 (CD décembre 1961).

732 *Batman* #174 (CD septembre 1965).

733 *Batman* #217 (CD décembre 1969).

734 Glen Weldon, *The Caped Crusade: Batman and the Rise of Nerd Culture*, Simon and Schuster, 2017, 352 p., p. 106-107.

735 *Batman* #347 (CD mai 1982), *Batman* #350 (CD août 1982), *Batman* #354 (CD décembre 1982).

192), mais dans la seconde partie du récit le lectorat apprend que la lame a été arrêtée par une côte du superhéros « Au moins, ma blessure n'est pas aussi grave qu'il n'y paraît -- j'ai perdu du sang, le muscle perforé et une côte douloureuse là où la lame du Stiletto a été arrêtée. »)⁷³⁶.

La même année, en 1986, la parution du récit *Batman: The Dark Knight Returns (TDKR)* ira un cran plus loin dans la violence infligée au corps du superhéros.

1.3.2. Une augmentation de la violence

1.3.2.1. TDKR de Frank Miller

TDKR met en scène le personnage de Bruce Wayne vieillissant qui a renoncé au costume de Batman. Le premier album s'ouvre sur un accident de Formule 1 dont le milliardaire ressort indemne. Malgré son âge, Bruce Wayne demeure en vie et en bonne santé comme il l'affirme lui-même (« *Bruce Wayne is...alive and well* »)⁷³⁷. Quand le personnage enfle à nouveau le costume de Batman, il vit cela comme une renaissance qui le rend capable physiquement d'exploits que son corps ne devrait plus pouvoir accomplir (cf. Illustration 65, page 194). Néanmoins le superhéros paye ses exploits le lendemain quand il souffre de douleurs qui sont raillées par son majordome Alfred Pennyworth. Chacun des quatre numéros de *TDKR* contient une scène d'agression contre le corps du superhéros. La violence de ces agressions augmente *crescendo*. Dans le premier numéro, le criminel Two-Face tire dans la poitrine du superhéros une balle qui l'atteint en plein milieu de son logo. Mais cette zone de son costume est renforcée et, même si le superhéros redoute que le choc déclenche une crise cardiaque, il s'en sort sans blessure.

Dans le deuxième numéro, Batman affronte le chef d'un groupe qui se nomme « les mutants ». Celui-ci est un être tout en muscles, possédant des ongles et des dents taillés en pointe qui lui donnent une apparence animale. Batman décrit son apparence lors de leur premier affrontement en reconnaissant qu'il ne sait pas s'il peut physiquement le battre (« Sauf,...sauf qu'il a exactement le genre de corps que j'aimerais qu'il n'ait pas... **Puissant**, sans assez de **masse** pour le ralentir...chaque muscle un **ressort en acier** -- prêt à se **déchaîner**---et il est jeune....dans la **force** de l'âge...et je ne sais honnêtement pas si je peux le **battre**. »)⁷³⁸. Le combat qui oppose Batman au leader des mutants répond au modèle du combat entre deux *hard bodies* analysés par Susan Jeffords dans *Rambo : First Blood Part II*⁷³⁹. Le *hard body* de l'ennemi justifie que le héros, pour se défendre, doit lui-même posséder un corps dur. Le leader des mutants, malgré sa force, possède une intelligence limitée. S'il parvient

736 « *At least my wound's not as bad as it seemed--lost blood, piercing muscle, and an arching rib where the Stiletto point was stopped.* »

Batman #391 (CD janvier 1986), *DCs* #558 (CD avril 1983).

737 *TDKR* #1

738 « *Except,except he's got exactly the kind of body I wish he didn't have....**Powerful**, without enough **bulk** to slow him down...every muscle a **steel spring**—ready to **lash out**----and he's young.....in his physical **prime**.....and I honestly don't know if I could **beat** him. »*

TDKR #2

739 Susan Jeffords, *op. cit.*, p. 38.

à battre Batman lors de leur premier affrontement, le blessant grièvement (cf. Illustration 66, page 194), le superhéros le battra lors d'un second combat en utilisant ses compétences stratégiques. Les blessures que Batman reçoit lors du premier combat ne semblent plus le faire souffrir lors de leur second affrontement.

Dans le troisième numéro, Batman affronte le Joker et c'est de la main de son principal ennemi que le superhéros recevra les blessures les plus profondes. Le criminel tire dans le ventre du superhéros à bout portant puis le poignarde à l'estomac (cf. Illustration 67, page 194). Ces blessures marquent une différence par rapport aux autres subies précédemment par le superhéros. Elles sont infligées au ventre alors que le superhéros se fait habituellement blesser au bras, aux jambes et à la poitrine. De plus, elles ont lieu toutes les deux dans le cadre et elles ne sont pas censurées par des éléments de décor. Enfin, l'une d'elle est le résultat d'une attaque à l'arme blanche. Quand Batman avait été poignardé dans le numéro #391 de *Batman*, la lame avait été détournée par les côtes du personnage. Ici la lame du Joker pénètre le corps de Batman (cf. 3.2.3.2, page 441). Le corps du superhéros a cessé d'être impénétrable.

Dans le quatrième numéro Batman combat son ancien allié Superman. Pour combattre l'extraterrestre, Batman doit revêtir une armure qui renforce son corps et utiliser de la kryptonite, une pierre qui annihile les pouvoirs de Superman⁷⁴⁰. Malgré cet attirail, Batman semble perdre le combat puisqu'il décède d'une crise cardiaque. Celle-ci a en fait été simulée par Bruce Wayne pour lui permettre de continuer son combat dans la clandestinité, sans que personne ne sache qu'il est en vie.

TDKR met à mal le corps du superhéros. À la suite de la parution de *TDKR*, la violence augmentera dans les séries mettant en scène Batman. Elle n'atteindra jamais le niveau de violence des *limited series* parues hors continuité officielle telle *TDKR*⁷⁴¹ ou *Batman : The Cult*, l'une de ses émules⁷⁴².

1.3.2.2. Les années post TDKR

Les comic books post *TDKR* se construisent sur ce paradoxe : la violence est désormais permise et atteint les corps des personnages représentés, mais les superhéros ne peuvent pas subir de blessures aux effets trop graves qui les empêcheraient de continuer à vivre leurs aventures de façon périodique. La souffrance et le sang versé sont des signes que le corps du superhéros n'est pas celui d'un dieu⁷⁴³.

740 L'un des effets de la kryptonite est de rendre le corps de superman perméable alors que celui-ci est normalement impénétrable.

741 La violence mise en scène contre le corps de Batman dans *TDKR* est encore citée comme rarement égalé durant les années 2000. Dans la préface de *Batman Year 100* — un récit qui met aussi à mal le corps du superhéros —, l'auteur Paul Pope rapporte qu'après avoir lu son récit, paru en 2006, Frank Miller lui a dit : « *Mince moi qui croyait avoir bien amoché le bonhomme...tu ne l'as pas ménagé non plus !* ». Paul Pope, *Batman, year 100*, trad. Thomas Davier, 2016. 1 vol., (« DC icons »).

742 La violence dans les séries publiées périodiquement et faisant partie de la continuité officielle de DC Comics s'amointrit rapidement à partir de l'année 1987 et de la mise en place du système de classification interne à l'éditeur. Kim Fryer et Joe « scoop » Sacco, « DC guidelines spawn reaction », février 1987, p. 16-22. Thom Powers, « DC Changes Labeling Policy », *The Comics Journal*, septembre 1987, p. 11-12.

743 Dans l'adaptation cinématographique du comic book *300* qui était un comic book créé par Frank Miller, le roi Leonidas est représenté comme un superhéros. Des superhéroïnes à Gotham City: une étude de la (re)définition des rôles genrés dans l'univers de Batman 197 / 530
Sophie BONADÈ

Ce corps est humain et mortel, il peut subir des blessures et souffrir de celles-ci. Par extension, le personnage devrait aussi pouvoir mourir. Le corps super-héroïque n'est plus un corps impénétrable qui ne peut être blessé. Il est désormais un corps qui se remet de ses blessures, même des plus graves. Comme le note Susan Jeffords dans son étude des films mettant en scène Rambo⁷⁴⁴, la blessure faite au corps du héros le différencie des autres hommes parce que lui est capable de supporter la douleur. La capacité de subir la douleur et de continuer malgré elle devient une caractéristique du super-héroiisme à partir des années 1970, mais est surtout développée dans les années 1980. L'impénétrabilité du corps de Batman fait désormais partie du passé. Les blessures et la souffrance ne sont plus *persona non grata* dans les récits du Chevalier noir, elles sont au contraire nécessaires pour prouver la résistance du corps du superhéros. Comme dans les sports violents, la blessure permet la reconnaissance des capacités de celui qui la subit et qui s'en relève⁷⁴⁵.

Néanmoins, la continuité des récits super-héroïques est incompatible avec une détérioration trop importante du corps. Le superhéros peut donc souffrir, mais il guérira de toutes ses blessures. De plus, ces blessures ne laissent pas de marques psychologiques, et très rarement de marques physiques. Si les corps super-héroïques des membres masculins de la Bat Family sont souvent représentés couverts de cicatrices, celles-ci sont des marques mouvantes qui ne renvoient pas à un événement précis. La violence subie par les corps des superhéros a des effets immédiats, mais pas de conséquence dans la durée.

1.3.3. Le Superhéros : un corps et un esprit indissociable

Les blessures jouent un dernier rôle à partir des années 1980, elles affirment la supériorité de l'esprit sur la chair. Tant que l'esprit du superhéros n'est pas détruit, son corps peut agir. Dans le numéro #599 de *DCs*⁷⁴⁶, Bruce Wayne reçoit une balle dans la jambe, mais il n'en prend conscience que lorsque son maître d'arts martiaux lui en fait la remarque. Il appuie immédiatement de sa main sur la blessure pour faire cesser le flot de sang. Le fait que l'esprit domine le corps ne veut pas dire que le corps soit interchangeable pour autant. C'est bien l'association d'un corps individuel formé et d'un esprit

das qui s'oppose à l'envahisseur Perse Darius dit souhaiter montrer à son peuple que celui-ci n'est pas un dieu, car il peut saigner. Dans le comic book cette phrase n'est pas prononcée, mais le combat entre Darius et Leonidas s'achève par une blessure que le spartiate inflige à la joue de son ennemi. « *The world will know that free men stood against a tyrant, that few stood against many and, before this battle is over, that even a god-king can bleed.* » Frank Miller, 300, Dark Horse Comics, 1998. Zack Snyder, 300, 2006.

744 Susan Jeffords, *op. cit.*, p. 52.

745 L'analyse de Susan Jeffords rejoint ici celle de Michael A. Messner sur les corps des sportifs de haut niveau qui se démarquent de ceux des autres hommes par leur capacité à endurer la douleur nécessaire à l'effort physique intensif. « Comme cette situation est généralement trop inquiétante, les anciens athlètes sont plus susceptibles de rationaliser leurs propres blessures en les considérant comme "faisant partie du jeu" et revendiquent que la douleur a contribué à développer leur "mental" et les a finalement fait gagner le "respect" des autres. » (« *Since this is usually too threatening, former athletes instead are more likely to rationalize their own injuries as "part of the game" and claim that the pain contributed to the development of "character", and ultimately gained them the "respect" of others.* ») Michael A. Messner, *op. cit.*, p. 102.

746 *DCs* #599 (CD avril 1989).

individuel qui fait de Batman le superhéros qu'il est. Durant les années 1980 et 1990, cinq récits⁷⁴⁷ s'articulent autour des thèmes du super héroïsme, de l'esprit et du corps en confrontant Batman à diverses situations et surtout à divers ennemis, dont d'autres justiciers. Chacun de ces récits réaffirme que Batman est un superhéros unique doté d'un esprit et d'un corps qui ne peuvent être remplacés.

1.3.3.1. « Batman : Year Two », confrontation entre justiciers

L'arc narratif « Batman : Year Two » a été publié en 1987 dans les numéros #575 à #578 de *DCs*⁷⁴⁸. Dans ce récit Batman se trouve confronté à The Reaper, un « *costume law-breaker* », selon les termes de la journaliste qui le décrit. Le Reaper est armé d'une faucille à chaque main et porte une armure de cuir recouverte d'une cape qui lui donne l'apparence de la Mort, la Faucheuse. Comme Batman, The Reaper est un homme, Judson Caspian, qui a connu une tragédie personnelle. Sa femme a été assassinée sous ses yeux et ceux de sa fille. Depuis le personnage cherche à se venger en poursuivant les délinquants et criminels de Gotham City quels que soient leurs forfaits. Ses méthodes sont brutales puisqu'il assassine ses victimes en les éventrant avec ses faucilles (cf. Illustration 68, page 200).

Dans ce récit le parallèle est fait entre le destin de Batman et celui de The Reaper aussi bien au niveau du scénario que du découpage de l'histoire. Finalement Batman affronte le Reaper et le vainc. Celui-ci meurt, car il préfère se laisser tomber dans le vide plutôt que d'accepter la main tendue par Bruce Wayne. Avant de mourir, il dit au superhéros qu'il sera son digne remplaçant (« *I know...you will make a fine **replacement** for me.* »).

Malgré cette dernière réplique, le récit a pour but d'affirmer la légitimité de Batman en le confrontant à son double maléfique qu'est le Reaper. Dans ce récit, Bruce Wayne est présenté comme ayant réussi à transfigurer la haine causée par la mort de ses parents en désir de justice contrairement à Judson Caspian qui s'est enlqué dans son ressentiment. Malgré une corporalité semblable — ils sont tous deux entraînés au combat, ils portent tous deux un costume — Judson Caspian est illégitime, car il n'agit pas pour le bien d'autrui et il condamne tous ceux qui lui semblent hors la loi selon son propre système de classification. Batman est cependant tenté par les méthodes du Reaper et s'arme même d'un pistolet — celui qui a tué ses parents — dès la fin du numéro #575. « Batman : Year Two » s'inscrit dans le tournant sécuritaire des années Reagan de la même façon que *TDKR*⁷⁴⁹. Ces deux histoires interrogent la possibilité de conserver un code d'honneur moral dans un monde présenté comme de plus en plus violent. La défaillance des appareils d'état dans la protection des citoyens⁷⁵⁰ est aussi mise en exergue, justifiant le recours au vigilantisme de Batman⁷⁵¹. Néanmoins, malgré la tentation,

747 « Batman : Year Two », *Batman: The Dark Knight Returns*, *Batman : The Cult*, « Blind Justicid » et « Knightfall ». Les dates de publication de ces cinq récits sont précisées par la suite.

748 « Batman : Year Two », *DCs* #575-#578 (CD juin 1987-septembre 1987).

749 Richard Iadonisi, *op. cit.*

750 On retrouve bien ici un aspect de l'esprit du temps des années Reagan, la perte de confiance dans l'état et sa bureaucratie, souvent présenté-e-s comme corrompu-e-s, contre lequel-le-s les *hard bodies* combattent. Susan Jeffords, *op. cit.*

751 Sur le vigilantisme, dans les comic books de superhéros voire : Desirée Lorenz, « Mythe et idéologie des comics de super-héros Marvel », in *Les personnages mythiques dans la littérature de jeunesse*, Université du Maine, Le Mans, France, 2013.

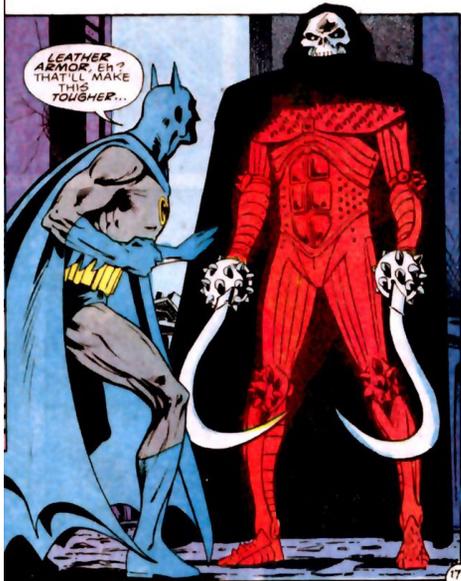


Illustration 68 : Confrontation entre le justicier Batman et le vigilant The Reaper. Celui-ci possède des faux fixées à ses mains qui prolongent son corps (DCs #575). © DC Comics, 1987.



Illustration 69 : Batman faisant taire le chef des «Sons of Batman» dans la dernière case d'une planche. Le graphisme du «No» dit par le personnage est entre l'onomatopée et la bulle. Le texte qui sort de la bouche du personnage, qui est hors case, n'est pas contenu dans une bulle. La bulle se contorsionne pour former la seconde lettre du mot. © DC Comics, 1986.

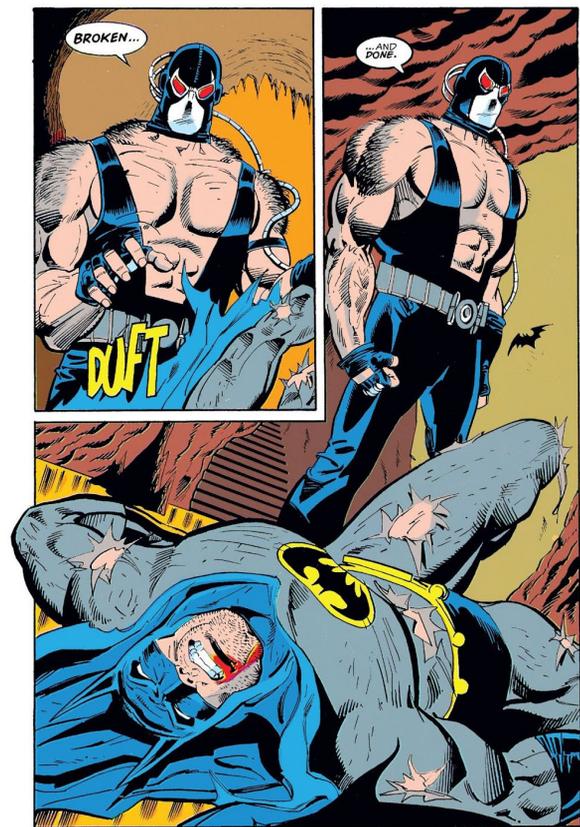


Illustration 70 : Les deux dernières pages de *Batman* #497. Après un combat dans le manoir Wayne, Bane brise le dos de Batman dans une *splash page* avant de le laisser gésir sur le sol. Le dessin adopte un point de vue au niveau du sol et de Batman, plaçant Bane en contre-plongée ce qui permet de souligner sa victoire. © DC Comics, 1993.

Batman ne dépasse jamais la ligne qu'il s'est lui-même fixée : ne jamais tuer quelqu'un. En cela il demeure plus légitime que le Reaper dans son combat contre le crime, car il ne devient jamais un meurtrier. Ne pas utiliser d'arme à feu et ne pas tuer deviennent les ultimes frontières qui différencient le justicier des criminels.

1.3.3.2. Les mauvais leaders

TDKR et *Batman : The Cult* sont deux récits qui opposent aussi Batman à des justiciers autoproclamés. Il ne s'agit pas de personnages qui agissent individuellement, comme Judson Caspian, mais de groupes qui, dans ces deux histoires, commettent de mauvaises actions, car ils se trompent de chef.

1.3.3.2.1. *TDKR* et les fils de Batman

Dans le deuxième fascicule de *TDKR*, Batman affronte et vainc le chef du groupe criminel nommé « les mutants ». Après la défaite du leader des mutants, certains de ses anciens acolytes se regroupent dans une nouvelle bande qu'ils appellent « Sons of Batman ». Ceux-ci portent des tatouages représentant une chauve-souris stylisée et s'en prennent aux criminels de Gotham City⁷⁵². Leurs actions sont violentes et ils n'hésitent pas à tuer des criminels et à agresser des civils qu'ils jugent trop faibles et donc incapables de se défendre. Le discours des « Sons of Batman » s'approche de l'idéologie fasciste puisqu'il justifie le recours à la violence à l'encontre des criminels et qu'il rend responsables les citoyen·ne·s de leurs propres souffrances, car elles et ils ne sont pas assez fort·e·s pour se défendre. Tandis que le groupe s'apprête à mettre le feu à Gotham pour purger (« *to purge Gotham* ») la ville ils sont arrêtés par Batman qui leur impose son autorité (cf. Illustration 69, page 200). Les fils de Batman, ainsi que d'anciens mutants, suivront alors le superhéros dans sa reconquête de la ville. À la fin du récit, Batman continue son combat dans la clandestinité et certains des fils de Batman et des ex-mutants l'accompagnent.

1.3.3.2.2. *Batman : The Cult*

*Batman : The Cult*⁷⁵³ est une série en quatre numéros parus de mai à août 1988. Dans cette *mini-série* un diacre nommé Deacon Blackfire crée une secte dans laquelle il embrigade des personnes sans domicile fixe. Il les incite à mener un combat contre le crime en utilisant eux-mêmes des moyens violents et criminels. À l'aide de drogues et de torture, il parvient à rallier Batman à sa cause. Le superhéros réussit cependant à se détacher de l'influence du diacre et à soigner les blessures physiques reçues lors des séances de torture, mais il demeure brisé psychologiquement. Accompagné de Robin, Batman s'attaque aux troupes formées par les adeptes du diacre. Lorsque Robin est surpassé par les ennemis, Batman retrouve ses esprits et parvient à vaincre les troupes du diacre avant d'affronter leur chef et de démontrer à ses fidèles qu'il n'est pas la figure messianique qu'il prétend être.

752 *TDKR* #2 (CD juillet 1986).

753 *Batman : The Cult* (1988), 4 numéros.

Dans les récits *TDKR* et *Batman : The Cult* des groupes de justiciers échouent à mener une action similaire à celle de Batman, car ils utilisent des méthodes violentes et criminelles. Leur première erreur est de se ranger derrière une figure de *leader* corrompue plutôt que de réfléchir par eux-mêmes. Batman intervient pour s'opposer à leur leader et leur montrer le chemin à suivre, qu'il s'agisse de le rejoindre dans son combat ou de cesser toute activité de justicier.

Batman est une figure de justicier dont la légitimité s'affirme par ses valeurs morales — son code qui lui interdit de tuer est une émanation de ces valeurs — contrairement à ses ennemis. Mais si Batman est un esprit individuel, qui refuse de se laisser dicter sa façon de penser, il est aussi un corps et ce corps ne peut être remplacé sans difficulté. Si Batman peut s'adjoindre l'aide de coéquipiers — les membres de la Bat-Family — il a besoin de son propre corps pour agir.

1.3.3.3. « Blind Justice », un substitut au corps de Batman

L'arc narratif « Blind Justice » regroupe les numéros #598 à #600 de *DCs*⁷⁵⁴. Ce récit commence par une scène de nuit dans laquelle nous voyons Bruce Wayne dormir. Le récitatif offre des réflexions sur la possibilité pour un homme (« *a man* ») de contrôler son sommeil grâce à un entraînement corporel (« pour un homme qui **dort** à peine, les **rêves** ne sont pas vraiment un **problème**. . » « Avec suffisamment de pratique, le corps peut être **entraîné** -- les muscles se détendent, le rythme cardiaque ralentit - de sorte qu'**une** heure de sommeil fait le travail de **huit**. »⁷⁵⁵). Le récitatif insiste ensuite sur la maîtrise que Bruce Wayne possède sur son propre corps (« *Bruce Wayne is the **master of his body*** ») malgré le fait que son sommeil soit parfois troublé par des réminiscences du traumatisme vécu dans son enfance : la mort de ses parents qui a eu lieu devant ses yeux.

Le lendemain Bruce Wayne fait la rencontre de Jeannie Kane, une jeune femme qui cherche son frère Roy Kane. Il s'avère que celui-ci a travaillé pour WayneTech — l'entreprise de Bruce Wayne — dans un service qui menait des expérimentations pour prendre le contrôle du corps d'autrui à l'aide d'une machine. Jeannie et Bruce retrouvent Roy au moment où celui-ci essaye de révéler les agissements de ses anciens employés. Juste après, Bruce Wayne est blessé par l'un d'eux d'une balle dans le dos⁷⁵⁶. À la suite de cette blessure, Bruce Wayne se retrouve dans l'impossibilité de marcher et doit se déplacer en fauteuil roulant. Roy Kane vient alors lui proposer d'utiliser la machine créée par WayneTech pour prendre le contrôle de son corps et pouvoir continuer à être Batman à travers lui en dépit de son handicap. Mais, malgré son entraînement, le corps de Roy n'est pas celui de Bruce Wayne. Lors d'une mission, Roy se coince le pied dans des rails tandis qu'un train fonce sur lui. Bruce sort de son esprit et essaye de prendre le contrôle d'un autre corps pour venir en aide à Roy, mais Roy se méprend et

754 « Blind Justice », *DCs* #598-#600 (CD mars 1989-mai 1989).

755 « *for a man who barely **sleep**, **dreams** are not much of a **problem**. » « *With sufficient practice, the body can be **trained**--the muscles relaxed, the heart beat slowed--so that **one** hour's sleep does the work of **eight**.* »*

756 *DCs* #599

essaye de combattre cet autre corps possédé par Bruce Wayne. En faisant cela, il tombe dans le vide et se tue.

À la fin du récit, Bruce Wayne commence à retrouver le contrôle de ses jambes, mais il est toujours hanté par des cauchemars à propos de la mort de ses parents et de sa double identité de Batman, qu'il conçoit comme un poids qui l'empêche de vivre une vie normale. La tentative du superhéros d'investir un autre corps est ainsi un échec. Si « Blind Justice » propose une vision plus noire de Batman, présenté comme une personnalité qui est un handicap pour Bruce Wayne, le récit réaffirme la nécessité pour Batman d'être Bruce Wayne et personne d'autre.

1.3.3.4. « Knightfall », « Knightquest » et « KnightsEnd »

« Knightfall », « KnightQuest » et « KnightsEnd » sont trois arcs narratifs, parfois regroupés sous l'appellation « Knightfall », qui sont parus entre l'année 1993 et l'année 1994⁷⁵⁷. Il s'agit de *cross-overs* qui regroupent de nombreux titres mettant en scène Batman et ses allié·e·s. Cette série fait intervenir plusieurs personnages qui étaient, à cette époque, de nouvelles créations de l'univers de Batman : le troisième Robin (Tim Drake)⁷⁵⁸, le *villain* Bane⁷⁵⁹ et Azrael (Jean-Paul Valley)⁷⁶⁰, un justicier qui a reçu dans sa jeunesse une formation d'assassin.

Quand « Knightfall » commence, Batman sort d'un enchaînement d'affrontements avec différents ennemis et commence à être épuisé physiquement, mais surtout psychologiquement. Lorsqu'il s'aperçoit que son état physique se détériore, il fait appel à Azrael pour venir lui prêter main-forte en tant que justicier et même le remplacer sous le masque de Batman. En tant que Bruce Wayne il s'adresse à une doctoresse, Shondra Kingsolving, pour se faire soigner de ce qu'il présente comme un *burn-out*⁷⁶¹. C'est à ce moment que le criminel Bane arrive dans la ville de Gotham City⁷⁶².

Bane décide de s'attaquer à Batman. Lors de leur première confrontation, c'est Azrael qui vient affronter le criminel et Bane comprend tout de suite qu'il n'a pas en face de lui le « vrai Batman ». Pour contrer Bane, Bruce Wayne revêt de nouveau le costume de Batman. Avant d'arriver à Bane, le superhéros doit affronter d'autres de ses ennemi·e·s (Killer Croc⁷⁶³, The Riddler⁷⁶⁴, le Joker⁷⁶⁵, le Cha-

757 « Knightfall » (CD mai 1993-octobre 1993). « Knightquest » est divisé en deux parties « Knightquest : The Crusade » (CD octobre 1993-juin 1994) et « Knightquest : The Search » (CD octobre 1993-juin 1994). « KnightsEnd » (CD juillet 1994-septembre 1994).

758 Première apparition dans *Batman* #436 (CD août 1989).

759 Première apparition dans *Batman* #489 (CD février 1993).

760 Première apparition dans *Batman : Sword of Azrael* #1 (CD octobre 1992).

761 *Batman* #488 (CD janvier 1993).

762 *Batman* #489 (CD février 1993).

763 *Batman* #489.

764 *Batman* #490 (CD mars 1993).

765 *Batman* #491 (CD avril 1993).

pelier Fou⁷⁶⁶, Amygdale et Scarface⁷⁶⁷, Zasz⁷⁶⁸, Firefly⁷⁶⁹ et Poison Ivy⁷⁷⁰). Chaque combat l'épuise davantage physiquement et mentalement. Batman affronte finalement Bane. Les deux ennemis combattent à travers le manoir de la famille Wayne et à l'intérieur de la Batcave. Bane prend le dessus sur Batman, le vainc et lui brise le dos (cf. Illustration 70, page 200)⁷⁷¹.

Suite à ce combat Bruce Wayne est handicapé des deux jambes et doit se déplacer en fauteuil roulant. Il demande de nouveau à Azrael de porter le costume de Batman⁷⁷². Jean-Paul Valley se révèle rapidement être un superhéros violent qui n'hésite pas à blesser physiquement ses ennemis. Il transforme aussi le costume de Batman en une armure technologique qui lui permet de vaincre Bane. Après cette victoire, Robin reconnaît aussi Jean-Paul Valley comme Batman (« *I guess you are...the **Batman**.* »)⁷⁷³. Mais la violence d'Azrael ne fait qu'augmenter et Robin finit par s'opposer à lui⁷⁷⁴. Bruce Wayne, qui avait quitté la ville, revient à Gotham City. Après un entraînement physique,⁷⁷⁵ il parvient à marcher de nouveau et à se rétablir. Aidé par des membres de la Bat-Family, il affronte alors Azrael et le vainc⁷⁷⁶.

Le combat entre Azrael et les membres de la Bat-Family reprend des thèmes déjà traités. Azrael se présente comme un justicier en phase avec son époque tandis que les justiciers costumés sont dépassés (« La ville a changé. Le monde a changé. Le temps des mascarades et des aventures est révolu. Plus de costumes maintenant....seulement des **armures** ! »)⁷⁷⁷. Ce discours peut aussi bien être compris comme une remarque sociétale sur l'augmentation, fantasmée, de la violence dans le monde moderne que comme un métadiscours sur l'augmentation de la violence dans les comic books qui questionne la place des superhéros créés au *Golden Age* et au *Silver Age* durant le *Modern Age*. L'affrontement final entre Bruce Wayne/Batman et Jean-Paul Valley/Batman est une lutte pour savoir qui est le « vrai » Batman. Bruce Wayne l'emporte et Jean-Paul Valley reconnaît finalement que celui-ci est le vrai Batman. Comme dans le récit « Blind Justice », la saga « Knightfall » met en scène Batman comme une figure sombre et torturée, un mal nécessaire pour combattre le crime que les moyens légaux ne peuvent combattre. Mais ce superhéros ne peut être incarné que par une personne, Bruce Wayne, qui maîtrise ses pulsions et ses angoisses et qui les transfigure pour devenir le superhéros. La foi que Batman place dans sa mission est telle qu'il parvient à se remettre de toutes ses blessures, même d'un dos brisé, pour continuer à être Batman.

766 *Batman* #492 (CD mai 1993).

767 *DCs* #659 (CD mai 1993).

768 *Batman* #493 (CD mai 1993).

769 *DCs* #661 (CD juin 1993).

770 *Batman* #495 (CD juin 1993).

771 *Batman* #497 (CD juillet 1993).

772 *Batman* #498 (CD août 1993).

773 *Batman* #500 (CD octobre 1993).

774 *DCs* #668 (CD novembre 1993).

775 *Batman: Shadow of the Bat* #21-#23 (CD novembre 1993-janvier 1994). *Batman: Legends of the Dark Knight* #59-#61 (CD avril 1994-juin 1994).

776 L'arc "KnightEnds" raconte cet affrontement. Il se finit dans *Legend of the Dark Knight* #63

777 « *The city has changed. The world has changed. The time for masquerades and adventures is passed. No more costumes now...Only **armor**!* » *DCs* #677 (CD août 1994).

Quelques mois après la fin de « KnightEnds » démarre le *cross-over* « Prodigal »⁷⁷⁸ dans lequel Dick Grayson reprend le costume de Batman. La cape du Chevalier noir peut donc être transmise, mais pas à n'importe qui. Dick Grayson est en effet l'apprenti de Batman et a été formé par lui. Il est un héritier digne du costume (cf. Chapitre 2, page 223).

Les récits mettant en scène Batman durant la fin des années 1980 et le début des années 1990 insistent sur le fait que n'importe qui ne peut pas être Batman. Celui-ci ne peut alors qu'être Bruce Wayne, car il est l'union d'un corps et d'un esprit qui ont été formés pour être le superhéros. Seul lui est capable de faire des blessures psychologiques de son passé une force pour combattre l'injustice. Durant cette même période, des récits mettent en scène la possibilité pour le corps du superhéros d'être blessé et même détruit comme dans « Blind Justice » et la saga « Knightfall ». Cependant, après une période de doutes, le superhéros parvient toujours à retrouver le contrôle de son corps. Durant les années 1980 et 1990, le traitement du corps super-héroïque de Batman connaît des changements. D'un corps impénétrable, celui-ci devient un corps capable de se régénérer à la suite de n'importe quel type de blessure. Ces blessures restent la plupart du temps localisées aux jambes et aux bras. La blessure à l'abdomen, causée par le Joker dans *TDKR #3*, est une exception pour l'époque. Ces nouvelles blessures, malgré la gravité de certaines, ne créent pas d'incapacité sur le long terme ni de traumatisme au superhéros. Leurs conséquences sont passagères. Le superhéros ne conserve ni cicatrice ni traumatisme de ces blessures qui, si elles ne sont pas effacées de la continuité officielle, deviennent des événements du passé sans impact sur les publications présentes du superhéros. Cette augmentation des blessures corporelles s'articule avec un discours de la suprématie de l'esprit, et de la morale, sur le corps et la force brute.

Durant ces mêmes années, la violence dans les comic books sera aussi dirigée contre les corps féminins et les corps des superhéroïnes. Cependant, les blessures que ces corps recevront ne seront pas les mêmes que celles des corps masculins et les superhéroïnes ne se remettront pas aussi facilement de leurs blessures.

1.3.4. Les *Women in refrigerator*

1.3.4.1. The *W.I.R List*

Durant les années 1990 les voix des critiques féministes des comic books commencent à se faire entendre en dehors du courrier des lecteur·rice·s. Cette augmentation du public atteint par la critique féministe est aidée par le développement d'internet. En 1999 paraît le site internet *Women in Refrigerators (W.I.R⁷⁷⁹)*. Le site est constitué d'une liste rédigée par Gail Simone qui recense des personnages féminins qui ont perdu leurs pouvoirs, ont subi des violences — sexuelles ou non — ou ont été tués

778 « Prodigal », (CD novembre 1994-janvier 1995).

779 « Women in Refrigerators », [En ligne : <http://lby3.com/wir/>]. Consulté le 5 juin 2016.

dans un comic book. Le nom *W.I.R* fait référence au numéro #54⁷⁸⁰ de la série *Green Lantern*. À la fin de ce numéro, le superhéros rentre chez lui et trouve sa petite amie, Alexandra DeWitt, assassinée par le criminel Major Force, découpée en morceaux⁷⁸¹ et rangée dans le réfrigérateur. La mort d'Alexandra DeWitt est ainsi devenue emblématique d'une tendance à diminuer physiquement des personnages féminins — la mort étant la diminution physique extrême — dans des récits qui sont centrés sur des personnages masculins.

Nous avons donc toute cette absurdité «grim and gritty», et l'un des éléments clés de ces histoires n'était pas seulement de mettre les personnages féminins en danger, mais de les faire mutiler, violer ou décapiter, peu importe, pour que le héros perde la raison et soit frappé d'une ou deux larmes viriles avant de s'envoler pour prendre sa revanche sur le capitaine Rat Feces ou peu importe. C'était aussi cynique que ça. Il y avait toutes ces histoires de personnages féminins établis de longue date qui ont été brisés, humiliés et déposés de leur pouvoir, le plus souvent avec une vague connotation sexuelle. N'oubliez pas qu'il s'agit de bandes dessinées de super-héros, dont la plupart portent encore le sceau du *CCA*.⁷⁸²

Alexandra DeWitt n'est, en effet, qu'un personnage féminin secondaire créé dans le numéro #48 de la série *Green Lantern*⁷⁸³, soit six mois avant son décès⁷⁸⁴. Sa mort est mise en scène en parallèle à

780 *Green Lantern* #54 (CD août 1994).

781 Ron Marz, le scénariste de *Green Lantern* #54, s'est exprimé sur le fait qu'Alexandra DeWitt n'était pas censée être découpée en morceaux : « Vous supposez à tort qu'Alex a été «découpée», ce qui est honnêtement une erreur assez courante. La véritable histoire derrière cette page est que, telle qu'initialement écrite et dessinée, Kyle trouve son corps enfourné dans le réfrigérateur. Son corps ENTIER, en un seul morceau. En fait, j'ai encore une copie de cette page originale. Le Comics Code a pété les plombs et nous a fait changer les dessins pour que la porte soit en grande partie fermée. Cela a eu pour effet de forcer les lecteur-riche-s à utiliser leur imagination pour déterminer ce qu'était la "scène cachée", et beaucoup de lecteur-riche-s ont choisi la chose la plus macabre qu'on puisse imaginer-- un corps démembré. Je pense que cela en dit beaucoup plus sur l'esprit de certain-e-s lecteur-riche-s que sur nos intentions initiales. Un point pour le Comics Code. » (« *You assume incorrectly Alex was "cut up," which is frankly a rather common mistake. The real story behind that page is that as initially written and drawn, Kyle finds her body stuffed into the fridge. Her WHOLE body, in one piece. In fact, I still have a copy of that original page. The Comics Code went bananas and made us change the artwork so that the door was mostly shut. This had the effect of forcing readers to use their imaginations as to what the "unseen scene" was, and a lot of readers went for the most grisly thing imaginable -- a dismembered body. I think this actually says a great deal more about some readers' minds than it does about our original intentions. Score one for the Comics Code.* ») « *WiR* - Ron Marz responds », [En ligne : <http://www.lby3.com/wir/c-rmar.html>]. Consulté le 19 octobre 2018.

782 « *So we had this whole "grim and gritty" nonsense, and one of the chief elements of these stories was not only place the female characters in peril, but to have them be mutilated or raped or decapitated, whatever, so that the hero can justifiably lose his mind and be struck with a manly tear or two before flying off for revenge against Captain Rat Feces or whatever. It was just that cynical. There were all these stories of long-standing female characters being broken, humiliated and depowered, many with a vague sexual component. Keep in mind, these are superhero comics, most still bearing the CCA stamp.* » Gail Simone et Shaenon Garrity, *op. cit.*

783 *Green Lantern* #48

784 Le scénariste ne s'est pas caché d'avoir créé ce personnage dans le but de le tuer. « Cela étant dit, je peux vous dire qu'Alex était un personnage destiné à mourir dès le moment où elle a été introduite pour la première fois dans GL #48. Je l'ai créée avec l'intention de la faire assassiner par Major Force. J'ai pris beaucoup de soin à la développer en tant que personnage, parce que je voulais qu'elle soit aimée et que sa mort ait un sens pour le lectorat. Je voulais que celui-ci soit horrifié par le crime et qu'il comprenne la perte de Kyle. Sa mort avait pour but de faire prendre conscience à Kyle qu'être GL n'était pas une partie de plaisir. Cet événement devait également amener Kyle à rompre les liens avec son ancienne vie, ouvrant ainsi la voie à son déménagement à New York. Et en fin de compte, je voulais que sa mort soit mémorable et qu'elle illustre à quel point Major Force était vraiment abominable. D'où le frigo. D'après les réactions, je pense que j'ai assez bien réussi à atteindre ces objectifs. Cela fait cinq ans et les gens en parlent encore. Plus que toute autre chose en tant qu'écrivain, vous voulez que le public réagisse émotionnellement à votre travail, qu'il s'y intéresse. » (« *All that said, I can tell you Alex was a character destined to die from the moment she was first introduced in GL #48. I created her*

une aventure de Green Lantern. Celui-ci est parti sauver des civils et, pendant ce temps, Major Force s'en prend à Alexandra. Ce découpage alterné du récit (cf. Illustration 71, page 208), au lieu de consacrer l'attention du lectorat sur l'unique souffrance du personnage féminin, insiste sur l'incapacité de Green Lantern à protéger sa petite amie, alors même qu'il parvient à éviter qu'une catastrophe naturelle ne provoque de nombreuses morts. Si l'affrontement entre Alexandra DeWitt et Major Force dure quatre pages et est entrecoupé du récit centré sur Green Lantern, l'affrontement entre Green Lantern et Major Force, qui débute suite à la découverte du corps d'Alexandra, durera sept pages auxquelles s'ajoutent neuf pages dans le numéro suivant⁷⁸⁵. La vengeance du superhéros occupe une temporalité bien plus importante que la mort du personnage féminin. Ainsi la *W.I.R List* n'est pas une simple dénonciation de la mise à mort de personnages féminins, mais insiste sur le fait que ces récits tendent à « utiliser la violence à l'égard des femmes comme moyen de faire avancer l'histoire du héros masculin »⁷⁸⁶. La mort du personnage féminin devient plus importante que sa vie, car elle offre une motivation au héros. La dramatisation n'est pas liée à la mort d'une femme, mais au fait qu'un homme en souffre. Anita Sarkeesian insiste sur ce point dans la seconde vidéo de sa série « Damsel in Distress » qui étudie les cas de demoiselles en détresse qui finissent par mourir dans les jeux vidéo, parfois de la main même du héros.

Bien que ces histoires utilisent le traumatisme féminin comme catalyseur pour enclencher les éléments de l'intrigue, ce ne sont pas des histoires sur les femmes. Ils ne se préoccupent pas non plus des difficultés qu'éprouvent les femmes à surmonter les répercussions mentales, émotionnelles et physiques de la violence. A la place, ce sont des histoires strictement centrées sur l'homme [...]. En fait, ces jeux vidéo présentent généralement la perte des femmes comme quelque-chose qui a été injustement pris au héros masculin. L'implication est qu'elle lui appartient, qu'elle était sa possession. Une fois lésé, le héros doit aller récupérer sa « possession », ou au moins exiger un lourd tribut pour sa perte. À première vue, les femmes victimes de violence sont présentées comme la cause du tourment du héros, mais si nous creusons un peu plus profondément dans le sous-texte, je dirais que la véritable source de la douleur provient de son sentiment de faiblesse et/ou de culpabilité face à son incapacité à accomplir le devoir patriarcal socialement prescrit de protéger sa femme et ses enfants. De cette façon, ces histoires de héros qui ont échoué portent en réalité sur la perte perçue de la masculinité, puis sur la quête pour retrouver cette masculinité, principalement en exerçant la domination et le contrôle par le biais de la violence sur les autres.⁷⁸⁷

*with the intention of having her be murdered at the hands of Major Force. I took a lot of care in building her as a character; because I wanted her to be liked and her death to mean something to the readers. I wanted readers to be horrified at the crime, and to empathize with Kyle's loss. Her death was meant to bring brutal realization to Kyle that being GL wasn't fun and games. It was also meant to sever his links with his old life, paving the way for his move to New York. And ultimately I wanted her death to be memorable and illustrate just how truly heinous Major Force was. Thus the fridge. From the reactions, I think I succeeded fairly well at those goals. It's five years later and people are still talking about it. More than anything as a writer, you want the audience to react emotionally to your work, to care. ») « WiR - Ron Marz responds », *op. cit.**

785 *Green Lantern* #55

786 « using violence against women as a way to further the storyline of [...] male hero » *feministfrequency*, « #2 Women in Refrigerators (Tropes vs. Women) ».

787 « Although these stories use female trauma as the catalyst to set the plot elements in motion these are not stories about women. Nor are they concerned about the struggles of women navigating the men-tal emotional and physical ramifications of violence. Instead, these are strictly male-centered stories [...]. In fact these games are usually frame the loss of the woman as something that has been unjust-ly taken from the male hero. The implication being, that she belongs to



Illustration 71 : La scène du meurtre d'Alexandra et l'action héroïque de Green Lantern qui sauve une ville sont présentées dans un découpage alterné, créant un effet de parallèle entre les deux actions. Green Lantern peut accomplir un exploit, mais est incapable de sauver la jeune femme qu'il retrouve morte et placée dans le réfrigérateur deux pages après. © DC Comics, 1994.



Illustration 72 : La mort de Jason Todd est aussi violente. Si le personnage reçoit plusieurs coups représentés dans les cases, sa mise à mort a lieu hors champ et assez peu de sang apparaît dans cette séquence qui paraît dans Un comic book périodique. Malgré son incapacité à se sauver, Jason tente de combattre ses agresseurs alors que Barbara n'avait même pas le temps de réagir à ce qui lui arrive. © DC Comics, 1986.

Plusieurs personnages féminins de l'univers de Batman ont vécu des situations de *Women in Refrigerators*. Par exemple, la première Batwoman et Barbara Gordon étaient toutes deux inscrites sur la liste originale rédigée en 1999 par Gail Simone. Barbara Gordon est même devenue un personnage emblématique des *W.I.R.*, car les blessures qu'elle a subies à la fin des années 1980 sont toujours mentionnées dans des comic books créés dans les années 2010.

1.3.4.2. 1988 : Faire disparaître Batgirl et Robin

Durant l'année 1988 deux personnages de la Bat-Family connaissent des destins tragiques : Barbara Gordon, la deuxième Batgirl, et Jason Todd, le deuxième Robin. Elle et il souffrent et/ou meurent de la main du Joker. Une mise en comparaison des deux récits mettant en scène les souffrances de ces personnages permet de souligner leurs différences genrées.

Ces deux personnages possèdent des points communs. Batgirl et Robin sont plus jeunes que Batman. Barbara est une jeune femme dans la vingtaine et Jason est un adolescent. Elle et il occupent une position d'apprenti-e auprès de Batman, mais celle de Robin est plus marquée puisqu'il est le partenaire officiel du superhéros. Chacun de ces personnages possède une histoire de publication avant 1988, et ils n'ont pas été créés uniquement pour vivre un destin tragique.

1.3.4.2.1. *Batman : The Killing Joke*, la confrontation entre Barbara Gordon et le Joker

Barbara existe depuis 1966. Durant la seconde moitié des années 1980, elle renonce à son costume de Batgirl et ses apparitions dans les comic books se font de plus en plus rares. Durant l'année 1985 elle n'apparaît dans aucun fascicule et en 1986 et 1987 elle n'est présente dans aucun numéro des séries *Batman* ou *DCs*.

Batman : The Killing Joke (TKJ) est un récit de 48 pages qui forme une histoire complète, scénarisé par Alan Moore, dessiné par Brian Bolland et colorisé, à l'époque, par John Higgins. Il est rapporté l'anecdote suivante : lorsqu'Alan Moore travaillait au scénario de *TKJ* il a appelé DC Comics pour savoir s'il pouvait estropier le personnage de Barbara Gordon. L'éditeur Len Wein⁷⁸⁸ lui aurait alors répondu « *Cripple the Bitch* »⁷⁸⁹.

TKJ est un récit qui traite de l'affrontement sans fin qui oppose Batman et le Joker. L'histoire alterne entre deux temporalités. Au passé nous assistons à la « mauvaise journée » qui a transformé le Joker en criminel. Il s'agit du jour où sa femme enceinte de leur enfant est morte et qu'il a accepté de

him, that she was his possession. Once wronged, the hero must go get his 'possession' back, or at least exact heavy price for their loss. On the surface, victimized women are framed as the reason for the hero's torment but if we dig a little deeper into the subtext, I'd argue that the true source of the pain stems from feelings of weakness and/or guilt over his failure to perform his socially prescribed patriarchal duty to protect his women and children. In this way, this failed hero stories are really about the perceived loss of masculinity and then the quest to regain that masculinity, primarily by exerting dominance and control through the performance of violence on others. » feministfrequency, « Damsel in Distress: Part 2 - Tropes vs Women in Video Games », 21:31.

788 La date de cette anecdote n'est pas précisée, mais si elle a eu lieu avant l'année 1987, Len Wein était encore *editor-in-chief* des séries mettant en scène Batman.

789 Elise Ringo, « "Cripple the Bitch": The Killing Joke and Iconicity », *Becoming the Villainess*, 2015. Gail Simone et Shaenon Garrity, *op. cit.*

cambríoler une usine de produits chimiques. Batman interrompt ce cambriolage et en essayant de s'enfuir, le futur Joker tombe dans une marre de produits chimiques qui lui donnent son apparence de clown. Au présent, le Joker, qui s'est encore enfui de l'Asile d'Arkham, veut prouver à Batman que n'importe qui peut devenir comme lui après avoir vécu une « mauvaise journée ». La victime qu'il choisit est le commissaire Gordon. Il se rend chez lui et c'est Barbara Gordon qui lui ouvre la porte. Le Joker lui tire une balle dans le ventre. Plus tard dans le récit il présentera à son père des photos de sa fille nue dans une marre de son propre sang. Si aucun viol n'est explicitement mis en scène, il est présent dans le sous-texte⁷⁹⁰ (cf. Illustration 73, page 210).

Après avoir blessé Barbara, le Joker capture le commissaire Gordon et l'enferme dans un parc d'attractions où il est torturé par des *freaks*. Batman vient à la rescousse de James Gordon et affronte le Joker. Le récit finit sur un face à face entre les deux ennemis. Le Joker raconte une blague à Batman et tous deux sont pris d'un fou rire.

1.3.4.2.2. « *Death in the Family* », la confrontation entre Jason Todd et le Joker

Jason Todd est un personnage dont la création est postérieure à celle de Barbara Gordon. En 1983, les auteurs des récits de Batman veulent ramener Robin dans ceux-ci, mais en tant qu'adolescent. Or celui-ci a vieilli pour devenir un jeune adulte. Il est alors décidé que Dick Grayson adopterait une nouvelle identité, celle de Nightwing, et laisserait vacant le costume de *sidekick* de Batman (cf.). Gerry Conway, Don Newton et l'editor Len Wein créent Jason Todd⁷⁹¹ pour reprendre ce rôle. Le duo de Jason Todd et Batman a pour vocation de reproduire la dynamique du Duo Dick Grayson/Bruce Wayne, le personnage est donc d'abord une copie du premier Robin. Ses origines sont ainsi les mêmes que celles de Dick puisqu'il est un artiste de cirque ayant perdu ses parents. En 1986 Max Allan Collins, avec l'approbation de Dennis O'Neil, réécrit les origines du personnage dans les numéros #408 et #409⁷⁹² de *Batman*. Jason devient un enfant des rues que Batman prend sous son aile alors que celui-ci tente de voler les roues de la Batmobile. C'est un adolescent colérique et sa relation avec Batman est souvent conflictuelle. Cette nouvelle version du personnage ne connaît qu'un succès mitigé auprès du lectorat et Dennis O'Neil, devenu depuis 1986 *editor-in-chief* du personnage de Batman, décide que le personnage de Jason Todd doit être remanié ou supprimé. Jenette Kahn et lui mettent en place une consultation auprès des fans pour qu'ils choisissent du sort de Jason Todd. À la suite de la parution du numéro #427 de *Batman*⁷⁹³, une ligne téléphonique est ouverte avec deux numéros qui peuvent être appelés, l'un étant un vote pour la mort de Robin et l'autre pour sa survie.

790 En 2013 des planches originales du comic books ont été révélées au public. Celles-ci dévoilaient bien plus l'anatomie nue de Barbara Gordon et rendaient plus évidente son agression sexuelle.

Hannah Means Shannon, « Does Original Killing Joke Artwork Reveal Greater Sexual Intent For Batgirl? », [En ligne : <https://www.bleedingcool.com/2013/12/01/original-killing-joke-artwork-reveals-greater-sexual-intent-for-batgirl/>]. Consulté le 12 mai 2019.

791 Marv Wolfman, « "Les morts et les vivants" Souvenirs », in Jim Starlin, George Pérez, Jim Aparo, Tom Grummett, Dennis O'Neil. *Un deuil dans la famille*, Paris, Urban comics, 2013. 1 vol., (« Batman; Collection DC essentiels »).

792 *Batman* #408 (CD juin 1987), *Batman* #409 (CD juillet 1987).

793 *Batman* #427 (CD décembre 1988).

Le décès du personnage l'emporte d'une faible majorité (5343 voix contre 5271) et le personnage est déclaré mort⁷⁹⁴.

L'arc narratif durant lequel Jason décède se nomme « Death in the Family »⁷⁹⁵. Il est scénarisé par Jim Sterlin, dessiné par Jim Aparo, encre par Mike Decarlo et la couleur est confiée à Adrienne Roy. Peu de temps après avoir battu Barbara Gordon, le Joker s'évade de nouveau de l'asile d'Arkham et Batman part à sa recherche. Parallèlement Jason Todd, dont les relations avec Batman sont devenues compliquées et qui a été relevé de ses fonctions de Robin, apprend que la femme qui l'a élevé et qui est décédée n'était pas sa mère. Il décide de partir sur les traces de sa mère génétique. Les enquêtes de Bruce et de Jason se recourent au Liban et ils partent ensuite en Éthiopie ensemble. Sur place ils retrouvent le Joker et la mère de Jason, qui s'avère être une ancienne complice du criminel. Le Joker prend en otage Jason et sa mère, et bat l'adolescent à coup de pied de biche⁷⁹⁶. Ensuite il les enferme dans un entrepôt qu'il fait exploser causant le mort de l'adolescent. Batman arrive trop tard et retrouve, parmi les décombres, la mère de Jason en train de mourir et le corps sans vie de l'adolescent.

1.3.4.2.3. Barbara et Jason : une différence de traitement genrée

En 1988, Barbara Gordon et Jason Todd ont tous les deux subi une attaque violente de la part du Joker. Si Barbara survit à cette attaque, Jason décède suite à celle-ci. Cependant, Jason Todd est l'un des deux protagonistes de l'arc « Death in the Family », tandis que Barbara Gordon n'est qu'un personnage secondaire dans un récit centré sur trois hommes. Elle apparaît au total dans cinq pages de l'album : une où elle parle avec son père, deux où elle se fait agresser, une à l'hôpital où elle parle à Batman et indirectement dans une dernière page sur laquelle des photographies d'elle sont montrées à son père. Pour reprendre l'analyse d'Anita Sarkeesian, cette histoire ne concerne pas Barbara Gordon, mais les personnages masculins autour desquels elle gravite. Son père, le commissaire Gordon, échoue ainsi à protéger sa fille, une femme à qui il doit la protection paternelle. L'échec du rôle patriarcal est présent dans les deux récits, à travers le personnage de James Gordon qui est littéralement père de Barbara, mais aussi à travers le personnage de Batman qui ne parvient pas à protéger les femmes et les enfants de sa famille symbolique. Robin, qui est un personnage juvénile, est aussi mis dans une position de personne à protéger. En effet, durant les premières décennies des aventures de Batman, Robin est souvent mis en danger et doit être secouru par le superhéros. En référence à cette période, dans *TDKR* #2, Batman rapporte que Two-Face appelle Robin « *The boy hostage* »⁷⁹⁷. Le statut de personnage à protéger est justifié par le jeune âge de Robin alors que celui de Barbara est justifié par son statut de femme, créant une équivalence entre les identités sociales d'enfants et de femmes.

794 Les Daniels et Chip Kidd, *op. cit.*, p. 161-161. Dennis O'Neil, « Préface », in Jim Starlin. , Marv Wolfman. , George Pérez. , Jim Aparo. , Tom Grummett. *Un deuil dans la famille*, Paris, Urban comics, 2013. 1 vol., (« Batman; Collection DC essentiels »).

795 « Death in the Family », *Batman* #426-#429 (CD décembre 1988-janvier 1989).

796 Dans *TDKR* Frank Miller avait défini que Jason Todd était mort ce qui avait entraîné le retrait de Batman de sa carrière de superhéros. *TDKR* est paru deux ans avant la mort officielle de Jason Todd.

797 *TDKR* #2 (CD juillet 1986).

Les deux personnages subissent des blessures, mais celles-ci ne sont pas mises en scène de la même façon. Celles que Jason reçoit sont perpétrées hors case à l'exception du premier coup. En bas de la page 35 nous voyons le Joker se saisir du pied de biche puis, dans la case suivante, son ombre se superpose au visage effrayé de Jason Todd (cf. Illustration 72, page 208). La planche suivante commence par une case étendue sur toute la largeur de la page. Au premier plan nous voyons les jambes du Joker et au second plan le pied de biche qu'il abat sur le dos de Jason. Le *strip* suivant est constitué de six cases mettant en scène le Joker, de face, qui abat, encore et encore, le pied de biche. Le *strip* suivant est constitué de trois cases dans lesquelles nous voyons la mère de Jason regarder ce qui se passe puis détourner le regard. La dernière case prend aussi toute la largeur de la page. Nous y voyons l'hélicoptère où se trouve Batman. Le récitatif nous apprend que le superhéros regrette d'avoir laissé Jason derrière lui. Cette dernière case ajoute à l'aspect dramatique, car le superhéros ne sait pas ce qui est en train de se passer et le lectorat, s'il le sait, ne peut pas le voir. Il faudra attendre la page 40 pour que Jason soit visible lorsque celui-ci se relève couvert de blessures et de sang. Dans le numéro suivant⁷⁹⁸, son cadavre est donné à voir dans une pleine page, après que Batman l'a récupéré dans les décombres.

L'effet dramatique est important, mais la violence n'est pas mise en image directement dans ce récit qui est paru dans une des séries officielles mettant en scène Batman. Par contre, dans *TKJ*, qui est un *graphic novel* distribué à travers un réseau de librairies spécialisées et ne s'adressant pas au même public, la violence peut être représentée plus frontalement. Le récit utilise un système de voyeurisme de la violence subie par Barbara Gordon. La première page où elle se fait agresser commence par une case où elle apparaît de dos face au Joker qui tient un pistolet à la main. Les deux cases suivantes sont deux gros plans, l'un sur le pistolet et l'autre sur le visage effrayé de Barbara. Puis le Joker tire dans la quatrième case et le personnage de Barbara prend quatre cases, mises en scène sous des axes différents, pour atteindre le sol. Ce découpage donne la sensation d'un arrêt dans le temps, d'une chute au ralenti. Barbara finit par tomber sur une table en verre qui se brise sous elle. La page suivante offre à voir, selon plusieurs angles, Barbara, étendue dans son sang et souffrant pendant que les hommes du Joker assomment et emportent son père. La suite de cette attaque est présentée au lectorat dans une page où le commissaire Gordon est mis face à des photos de sa fille souffrant sur le sol. Dans la première case, le commissaire, dos au public, voit des images teintées de rouge présentant le corps nu d'une femme dans son sang. La seconde case est un gros plan sur son visage lorsqu'il comprend de qui il s'agit. Le rouge des photographies se reflète alors sur sa peau. La troisième case est l'une des plus grandes de l'album. Elle met face à nous le commissaire Gordon qui crie. Derrière lui apparaissent dans l'air des images de Barbara nue et souffrante qui sont les photographies que son père est en train de regarder. Les photographies deviennent des cases arrachées à l'album, qui n'insistent pas tant sur la souffrance de Barbara que sur celle de son père qui observe ce spectacle.

798 *Batman* #428 (CD décembre 1988).

Jason subit donc des blessures importantes, mais extérieures à son corps, tandis que Barbara Gordon se fait doublement pénétrer d'abord par la balle du pistolet du Joker, puis lors du viol auquel le lectorat n'assiste pas, mais qui est clairement sous-entendu. De plus, après avoir été battu à mort par le Joker, Jason parvient quand même à se relever et à essayer de sauver sa mère en se jetant devant son corps pour essayer de la protéger de l'explosion. Au contraire, une fois blessée, Barbara Gordon ne sera pas capable d'effectuer la moindre action. Plus tard, à l'hôpital, elle ne pourra que demander à Batman ce que le Joker a l'intention de faire, laissant au superhéros le soin de terminer cette histoire. Les cas de Barbara Gordon et de Jason Todd sont tous deux symptomatiques de l'augmentation de la violence dans les comic books durant les années 1980. Avant cette période, il n'aurait pas été possible de publier ni la mort d'un adolescent ni une attaque violente et sexuelle sur un personnage féminin. À la suite de *Batman: The Killing Joke*, Barbara Gordon est handicapée et doit utiliser un fauteuil roulant. Rien n'étant immuable dans les comic books de superhéros, Jason Todd est revenu à la vie en 2005⁷⁹⁹. Si Jason demeure le seul personnage masculin important de la Bat-Family à avoir connu un sort aussi tragique, Barbara Gordon n'est pas le seul personnage féminin à avoir subi des violences dans les pages d'un comic book.

1.3.4.3. Stephanie Brown, le destin d'un Robin féminin

Stéphanie Brown est un personnage créé en 1992 par Chuck Dixon et Tom Lyle⁸⁰⁰. Elle est la fille du criminel Cluemaster qui lui préexiste dans les comic books⁸⁰¹. Pour racheter les actions de son père, elle adopte l'identité super-héroïque de Spoiler. Spoiler est un nom non genré et le costume que porte la superhéroïne, à ses débuts, lui donne une apparence androgyne, mais très rapidement sa poitrine deviendra apparente et le bas de son costume, qui ressemblait à un bas de sous-vêtement semblable à celui de Batman ou de Superman, devient un string, féminisant son apparence.

En 1993, elle devient un personnage secondaire dans la série *Robin* qui a pour protagoniste Tim Drake⁸⁰². Robin et Spoiler développent une relation sentimentale qui sera, comme d'habitude, compliquée. Stephanie se retrouve parfois placée dans la position de demoiselle en détresse⁸⁰³ et Batman et Robin souhaitent qu'elle renonce à son activité de superhéroïne⁸⁰⁴. Au moment où la relation entre Robin et Spoiler devient officielle⁸⁰⁵, Stephanie révèle à son petit ami qu'elle est enceinte de son précédent compagnon⁸⁰⁶. Le recours à l'avortement n'est jamais évoqué et la superhéroïne décide de mener sa grossesse à terme puis d'abandonner l'enfant à sa naissance⁸⁰⁷.

799 *Batman* #635 (CD février 2005).

800 *DCs* #647 (CD août 1992).

801 Première apparition dans *DCs* 351

802 *Robin* (1993-2009), 185 numéros.

803 *Robin* #15 (CD mars 1995), *Robin* #16 (CD avril 1995), *Robin* #43 (CD juillet 1997).

804 *Robin* #54 (CD juin 1998).

805 *Robin* #56 (CD août 1998).

806 *Robin* #57 (CD septembre 1998).

807 *Robin* #65 (CD juin 1999).

À partir du numéro #92, Stephanie devient protagoniste de la série *Robin* en alternance avec Tim Drake. Dans le numéro #126⁸⁰⁸, Stephanie Brown revêt le costume de Robin après que Tim Drake a dû renoncer à ce titre, son père ayant découvert sa double identité⁸⁰⁹. En 2004, c'est la première fois qu'une jeune fille porte le costume de Robin dans la continuité officielle⁸¹⁰. Le nom de Robin est un nom neutre ce qui permet à Stephanie Brown de le porter sans confusion. Néanmoins son costume de Robin sera féminisé puisqu'elle porte une robe rouge courte sur une combinaison verte. Stephanie Brown ne demeurera pas longtemps au poste de Robin. Dès le numéro #128⁸¹¹, elle est renvoyée par Batman pour désobéissance.

Toujours en 2004 commence le *cross-over* « War Games »⁸¹² dont le récit tourne autour d'une guerre des gangs que se livrent les différents criminels de Gotham City, mettant la ville à feu et à sang. L'histoire commence avec Stephanie, qui adopte de nouveau l'identité de Spoiler, et qui souhaite se racheter aux yeux de Batman⁸¹³. Dans ce but, elle essaye de réaliser un plan qu'elle a volé dans l'ordinateur du superhéros. Celui-ci consiste à faire démarrer une guerre des gangs dans Gotham City puis d'unifier toutes les criminelles sous les ordres d'un seul *leader*, qui serait un allié de Batman⁸¹⁴. Stephanie met le plan en place, mais, comme elle en ignore les détails, celui-ci lui échappe totalement et elle fait éclater une guerre des gangs qu'elle est incapable de contrôler.

En essayant de rattraper ses erreurs, Stephanie est capturée par le criminel Black Mask⁸¹⁵ qui la torture pendant plusieurs numéros⁸¹⁶ (cf. Illustration 74, page 216). Cette torture physique est doublée de remarques sexistes à son encontre. De plus, la mise en scène de cette violence sexualise le personnage alors même qu'il s'agit d'une adolescente souffrante. Stephanie parvient à s'enfuir, mais elle est rattrapée par le criminel qui, après un combat, lui tire dessus⁸¹⁷. Elle décède finalement de ses blessures dans la clinique tenue par Leslie Thompkins, Batman à son chevet⁸¹⁸.

En 2008, Stephanie réapparaît dans la série *Robin*⁸¹⁹. Il est révélé que Leslie Thompkins a falsifié sa mort pour la maintenir loin de la Bat-Family⁸²⁰. Stéphanie Brown n'est donc morte que durant trois années. Mais son retour est un *retcon*, Stephanie Brown était bel et bien morte durant l'arc « War Games ». Sa mort avait même été décidée en amont, avant qu'elle ne devienne Robin. Le passage de Stephanie sous le costume de Robin avait d'ailleurs pour but de la rendre plus attachante au lectorat,

808 *Robin* #126 (CD juillet 2004).

809 *Robin* #124 (CD mai 2004).

810 Carrie Kelley est une Robin féminine dans *TDKR*, mais ce récit se situe dans le futur et ne fait pas partie de la continuité officielle des aventures de Batman.

811 *Robin* #128 (CD septembre 2004).

812 « War Games », (CD octobre 2004-janvier 2005).

813 *Batman: The 12 Cent Adventure* #1 (CD octobre 2004)

814 L'allié pressenti par Batman est en fait Matches Malone, un autre *alter ego* de Batman/Bruce Wayne.

815 *Robin* #130 (CD novembre 2004).

816 *Robin* #130, *Catwoman* #35 (CD novembre 2004), *Robin* #131 (CD décembre 2004).

817 *Robin* #131 (CD décembre 2004).

818 *Batman* #633 (CD décembre 2004).

819 *Robin* #172 (CD mai 2008).

820 *Robin* #174 (CD juillet 2008).



Illustration 74 : Extrait de la dernière page de *Robin* #130. Dans ce fascicule Spoiler, après s'être battue contre Black Mask, se fait capturer par ce dernier qui la torture à mort. La dernière case du récit place la jeune femme, qui est seulement une adolescente, dans une position extrêmement sexualisée avec la cambrure de son dos qui fait ressortir ses fesses et sa poitrine. © DC Comics, 2004.



Illustration 75 : Deux pages de *DCs* #848. Catwoman se défend contre Hush, mais finit par se faire poignarder par lui avant de se faire retirer le cœur. La découverte de son corps sans cœur par Batman a lieu dans une *splash page* qui est la dernière du fascicule. Cette scène donne une motivation supplémentaire au héros pour arrêter le criminel. © DC Comics, 2008.

afin que sa mort à venir soit plus choquante⁸²¹. Cette idée est attribuée à Dan DiDio par Dylan Horrocks qui scénarisait la série *Batgirl* à cette époque. Il présente la nomination de Stephanie au rôle de Robin comme un mauvais tour (« *a trick* ») pour faire croire au public que « War Games » tournerait autour de son acceptation en tant que Robin alors qu'il était déjà prévu que le personnage y trouve la mort. Dylan Horrocks et Devin Grayson — qui scénarisait *Nightwing à cette époque* — se sont opposés à la mort de ce personnage⁸²² pour des raisons d'attachement à celui-ci, mais aussi, car la mort d'une adolescente ne leur semblait pas être un bon élément scénaristique⁸²³.

Ce décès a engendré de nombreux débats et polémiques sur internet⁸²⁴. En 2007, un site nommé *Girl-Wonder* a été fondé pour protester contre l'absence du costume de Stephanie/Robin dans la Batcave. Après la mort de Jason Todd, Batman avait conservé le costume de son associé tombé au combat. Celui de Stephanie Brown n'a pas connu le même honneur⁸²⁵. Ces réactions de la part du public semblent indiquer une prise de conscience croissante de la question des représentations des personnages féminins dans les comic books de superhéros. Elles sont aussi rendues possibles par le développement d'internet et le regroupement, à travers le réseau, des communautés de *fans* durant les années 2000⁸²⁶. Mais le public n'est pas le seul à avoir changé depuis *Batman: The Killing Joke*. Les créateur·rice·s sont aussi au courant de l'aspect polémique que peuvent avoir certains de leur choix. Ainsi la mort de Stephanie et son retour sont encadrés par un discours métatextuel sur l'évènement, produit par les personnages. Au seuil de la mort, elle demande à Batman si le fait de la laisser être Robin n'était qu'un mauvais tour ou si elle a vraiment été Robin. Il lui répond qu'elle l'a vraiment été et elle exprime son contentement face à cette réponse⁸²⁷. Ce dialogue vise à donner un rôle plus important à Stephanie afin de renforcer l'aspect tragique de sa mort, dans le but de tromper le public. Néanmoins, il vise aussi à éviter l'accusation d'avoir fait de Stephanie Brown une *Women in Refrigerators* en

821 Lucas Siegel, « Dan DiDio Frankly Addresses STEPHANIE BROWN Issue », [En ligne : <https://www.newsarama.com/10376-dan-didio-frankly-addresses-stephanie-brown-issue.html>]. Consulté le 9 octobre 2018.

822 Devin Grayson a aussi réagi au choix de faire mourir Orphée durant « War Games », car il était un personnage racisé dans un univers qui demeure très blanc.

823 Auckland Writers Festival, « Graphic Novels, Comics and Cartoons: Auckland Writers & Readers Festival 2011 », 2011.

824 *Ibidem*.

825 Jill S. Katz, « Women and Mainstream comic Books », *International Journal of Comic Art*, vol. 10 / 2, 2008, p. 101-147, p. 144.

826 *Ibidem*, p. 143.

827 « - *Quand tu m'as laissée être Robin -- ce n'était pas seulement une ruse n'est-ce pas? Un moyen de faire revenir Tim? Ou une façon de me montrer que je n'étais pas taillée pour le rôle ?*

- Stephanie, je...

- Est-ce que c'était réel ? J'ai vraiment été Robin ?

- Bien sûr que tu l'étais.

-Bien. Alors j'ai vraiment pris part à cela -- part à la légende. Même si ce n'était que pour un petit moment. »

(« *-When you let me be Robin—It wasn't just some kind of trick, was it? A way to get Tim to come back? Or your way to show me I wasn't cut out for the job?*

Stephanie, I—

-Was any of it real? Was I ever really Robin?

- Of course you were.

- Good. Then I was really part of it—part of the legend. Even if it was only for a little while. ») Batman #633.

Le mot « *trick* », utilisé par Stephanie, sera repris en 2014 par Dylan Horrocks pour qualifier la courte période durant laquelle Stephanie était Robin.

renforçant l'impact de son rôle en tant que Robin alors qu'elle n'a revêtu ce costume que le temps de trois fascicules.

En 2008, lors du retour de Stephanie Brown, Batman reconnaît auprès de Robin qu'il se doutait que celle-ci n'était pas morte et il ajoute que c'est pour cette raison que son costume ne se trouve pas dans la Batcave (« Maintenant tu sais pourquoi il n'y a pas de mémorial dans la cave »)⁸²⁸. Cette réplique sonne comme une tentative de justification auprès des *fans* et aussi comme une référence au site *Girl Wonder*.

La violence à l'encontre des personnages féminins continue durant les années 2000. Cependant, le lectorat et les créateur·rice·s ont changé et les réactions, face à ces violences, sont davantage entendues.

1.3.4.4. Batwoman et Catwoman, atteindre les femmes au cœur

La seconde Batwoman et Catwoman n'ont pas connu un destin aussi tragique que ceux de Barbara Gordon et Stephanie Brown. Elles ne seront ni estropiées ni tuées. Néanmoins, durant les années 2000, les deux personnages se feront agresser, dans des titres dont elles ne sont pas protagonistes, et subiront chacune une blessure au cœur.

La série 52 met en scène plusieurs protagonistes, dont l'ex-agente de police Renee Montoya. Dans sa ligne narrative apparaît le personnage de Kate Kane, qui est Batwoman et l'ancienne petite amie de Renee. Kate est donc un personnage secondaire, intérêt amoureux du personnage principal. Elle tiendra aussi le rôle de demoiselle en détresse. En effet, une secte religieuse nommée « La Religion du crime » cherche à capturer Batwoman pour la sacrifier lors d'un rituel. La secte parvient à découvrir sa double identité et la capture⁸²⁹. Dans le numéro suivant, Renee et Nightwing partent à sa recherche. Batwoman sera finalement secourue par Renee Montoya, mais seulement après que le leader de la secte lui aura plongé un poignard dans le cœur. Kate s'arrache ensuite le poignard de la poitrine afin de le lancer dans le dos de son agresseur avant de s'évanouir.

Dans ce récit, Batwoman n'adopte pas une attitude totalement passive puisqu'elle sauve finalement Renee, après que celle-ci est venue à son secours. Néanmoins la recherche de Kate et son sauvetage sont présentés comme des buts à atteindre pour Renee. Le sauvetage du personnage féminin secondaire et la blessure qu'elle subit ne sont pas racontés de son point de vue, mais de celui de la femme qui vient la sauver.

En 2008, c'est dans l'arc narratif « Heart of Hush »⁸³⁰ que Catwoman subira également une blessure au cœur. Dans cette aventure le *villain* Hush (Thomas Elliot), qui est un ami d'enfance de Bruce

828 « *Now you know why there's no memorial in the cave* »
Robin #174 (CD juillet 2008)

829 *52* #47 (CD mars 2008).

830 « *Heart of Hush* », *DCs* #846-#850, (CD septembre 2008-janvier 2009).

Wayne, s'en prend au superhéros. Il a pour but de détruire Bruce Wayne dont il connaît la double identité. Pour faire souffrir Bruce Wayne, il décide de l'atteindre « au cœur » (« *Cette fois, je vais frapper Wayne au cœur*. Car seule sa destruction complète par mes mains exorcisera les **démons** de mon passé. »)⁸³¹. Pour ce faire, Hush décide de s'en prendre à Selina Kyle. Dans le numéro #848, il affronte cette dernière et la poignarde en pleine poitrine avant de lui retirer son cœur (cf. Illustration 75, page 216). Batman doit dès lors se battre pour récupérer, littéralement, le cœur de la femme qu'il aime.

Comme dans le cas de Batwoman, Catwoman n'est ici ni totalement une demoiselle en détresse ni une *Women in Refrigerators* puisqu'elle possède quand même une certaine capacité d'agir à la fin du récit. Mais elle doit d'abord être sauvée par le protagoniste masculin avant de pouvoir agir par elle-même. La scène de violence contre Catwoman n'est pas hypersexualisée, mais cette violence contre Selina a lieu dans un récit où elle est un personnage secondaire. Batman parvient finalement à récupérer le cœur de Selina qui est replacé dans sa poitrine. À la fin du récit, Selina se venge de Hush en le privant de sa fortune.

Que Batwoman soit sauvée par une femme ou que Catwoman se venge à la fin ne remet pas vraiment en cause le schéma qui consiste à placer des personnages secondaires, juvéniles ou féminins, dans des situations difficiles pour donner un but aux protagonistes. Dans une réponse faite à Gail Simone et publiée sur le site *Women in Refrigerators*, Ron Marz, scénariste, répond que selon lui, le problème « est moins masculin-féminin que personnage principal-personnage secondaire. Dans la plupart des cas, les personnages principaux, les personnages “protagonistes” qui ont des séries à leur nom, sont des hommes [...] Donc si les personnages “principaux”, y compris Wonder Woman, sont généralement intouchables, les personnages secondaires sont ceux qui subissent les tragédies les plus durables et dévastatrices. Et beaucoup de personnages secondaires sont des femmes. »⁸³². S'il est certain que la distinction entre les personnages principaux et les personnages secondaires joue un rôle quand il s'agit de faire souffrir ou de tuer certains personnages, la réponse du scénariste ne semble pas du tout prendre en compte la distinction genrée qui existe dans le traitement de ces personnages secondaires. La blessure au cœur en est un bon exemple. Le cœur étant considéré comme l'organe des émotions, il est associé au féminin et ce sont deux femmes qui se font blesser au cœur. Aucun membre masculin de la Bat-Family n'a encore été poignardé au cœur dans un récit où il n'était qu'un personnage secondaire⁸³³.

831 « *This Time I will strike Wayne in his very heart. For only his complete destruction at my hands will exorcise the demons of my past.* » DCs #846.

832 « *is less male-female than main character-supporting character. In most cases, main characters, «title» characters who support their own books, are male [...] So if «main» characters, including Wonder Woman, are generally sacrosanct, the supporting characters are the ones who suffer the more permanent and shattering tragedies. And a lot of supporting characters are female.* » « WiR - Ron Marz responds », [En ligne : <http://www.lby3.com/wir/c-rmar.html>]. Consulté le 19 octobre 2018.

833 En 2013, dans la minisérie *Forever Evil*, Nightwing (Dick Grayson), le premier Robin, se fait capturer et une bombe est reliée à son cœur. Nightwing se retrouve ainsi de nouveau dans une position d'otage qui lui était souvent attribuée

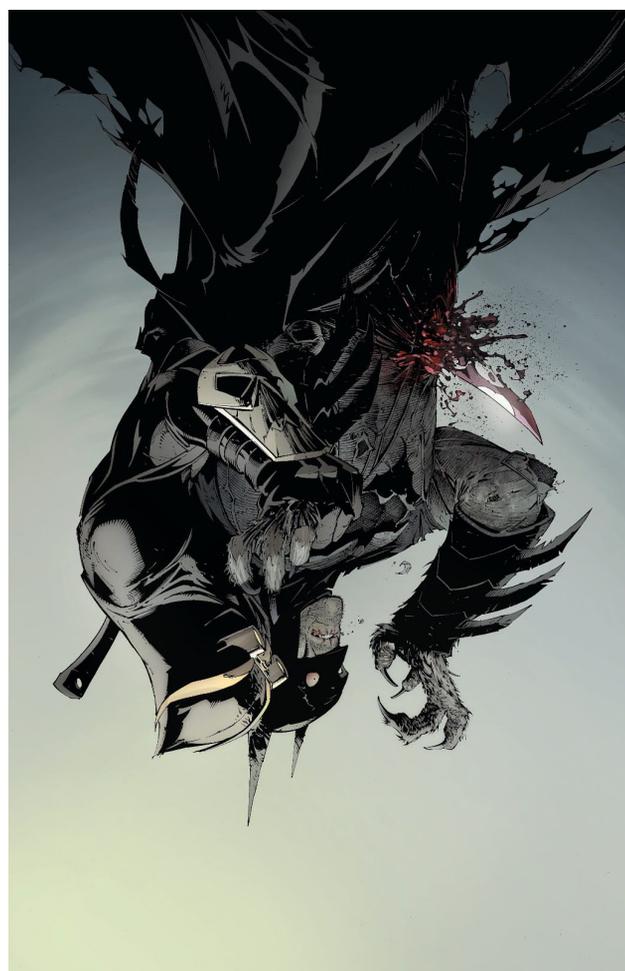


Illustration 76 : Batman poignardé par l'assassin de la Cour des Hiboux dans le numéro #5 de *Batman Vol. 2*. Les pages sont présentées à l'envers dans l'album, car elles sont censées refléter l'état d'esprit de Batman qui se détériore. Si la dernière case de la page de gauche (donc celle se trouvant en haut) laisse apercevoir le criminel derrière Batman, il surprend le superhéros et le poignarde par surprise dans une *splash page*. © DC Comics, 2011.

Les comic books des années 1980 sont de moins en moins contrôlés par le *CCA*. Ce fait associé au développement du format des *graphic novels*, vendus dans le réseau de librairies spécialisées, et, par conséquent, non soumis au *CCA*, crée un terrain propice à l'augmentation de la violence dans les récits publiés. Celle-ci n'aura pas les mêmes répercussions sur les personnages de femmes ou d'hommes. Plusieurs personnages féminins - ainsi que des personnages juvéniles qui partagent la caractéristique de devoir être protégés par les hommes - sont diminués par cette violence, voire tués par celle-ci. Quand elle est produite à l'encontre des corps de superhéroïnes, elle entraîne souvent une sexualisation de la victime, ce qui n'est pas le cas pour les personnages masculins. Les parties du corps où les blessures sont apposées révèlent d'une distinction genrée puisque les superhéroïnes sont plus souvent blessées au cœur et au ventre que les superhéros qui le sont surtout aux bras et aux jambes. Cependant, depuis les années 2000, parallèlement à l'augmentation de la critique féministe, une certaine prise en compte de ces stéréotypes est sensible dans les comic books. Les violences contre les femmes et superhéroïnes deviennent moins sexualisées et les personnages féminins ne demeurent plus totalement passifs face à cette violence. Mais les superhéroïnes de la Bat-Family continuent à être blessées dans des séries où elles ne sont que des personnages secondaires, alors que les superhéros se font davantage agresser dans leur propre titre ou dans des séries où ils appartiennent à une équipe de héros. Leurs blessures centrent l'action sur leur souffrance et leur capacité à guérir après les attaques qu'ils ont subies. Au contraire, quand les superhéroïnes sont blessées, ce sont surtout des personnages masculins qui en souffrent et celles-ci parviennent plus difficilement à se remettre de leurs blessures telle Barbara Gordon qui est restée handicapée jusqu'en 2011. Si elle a désormais retrouvé l'usage de ses jambes, le traumatisme de sa rencontre avec le Joker est encore évoqué (cf. 2.2.4, page 399). Il s'agit d'un événement trop important pour pouvoir être oublié par le personnage, mais aussi par les créateur·rice·s et par le lectorat.

1.4. Court of the Owl, une modification dans le paradigme ?

En 2011, la nouvelle série *Batman* s'ouvre avec l'arc narratif « Court of the Owl ». Dans ce récit, Batman est poignardé dans le dos par un assassin (cf. Illustration 76, page 220)⁸³⁴. Plusieurs aspects de cette blessure sont des preuves de l'évolution du traitement des corps masculins dans les récits super-héroïques. Il s'agit d'une blessure à l'arme blanche, elle transperce le corps du superhéros, elle nécessite un contact physique entre l'assassin et Batman et le criminel attaque Batman par-derrière tandis que ce dernier ne l'a pas vu venir, contrairement au lectorat (cf. Illustration 76, page 220). Le superhéros ne peut donc pas se défendre face à cette agression. La blessure est présentée sur une *splash page* — une pleine page occupée par une seule image — et la scène est reprise au début du nu-

quand il était un personnage juvénile durant les premières décennies des aventures de Batman. Son cœur n'est néanmoins pas extrait de sa poitrine. Il devra attendre d'être sauvé par une équipe dont Batman fait partie. *Forever Evil* (2013-2014), 7 numéros).

834 *Batman* #5 (CD mars 2012).

méro suivant⁸³⁵. Cette blessure n'aurait pas été appliquée au corps de Batman durant les années 1980 ou 1990, car elle a lieu durant un moment de vulnérabilité du superhéros, qu'elle nécessite un contact physique intime entre l'agressé et l'agresseur, et qu'elle transperce l'abdomen de Batman. Elle vient remettre en cause la dichotomie genrée entre les corps féminins et les corps masculins blessés.

Néanmoins, juste après cette blessure, le superhéros parvient quand même à se battre contre son adversaire puis à s'enfuir sans l'intervention d'une tierce personne. Dans le numéro suivant⁸³⁶, la plaie semble même avoir disparu, nulle trace ne demeure de la blessure. La régénérescence des corps super-héroïques ne semble dès lors pas près de s'arrêter.

Cette régénérescence est-elle due au statut de corps masculins ou à celui de corps super-héroïques d'un protagoniste ? Les blessures contre les corps féminins cessent-elles quand ces femmes deviennent les héroïnes de leurs propres récits ? Les années 1990 et 2000 ont montré, à travers les séries *Catwoman* ou *Birds of Prey*⁸³⁷, que les superhéroïnes sont moins souvent blessées dans des séries qui racontent leurs aventures. Néanmoins, la plus grande difficulté des personnages féminins pour se remettre de leurs blessures ou la sexualisation de celles-ci, dans un moment violent ou non, sont des aspects qui demeurent de nos jours dans les comic books super-héroïques, comme nous le verrons dans une troisième partie (cf. Chapitre 1, page 314 & Chapitre 2, page 360).

835 *Batman* #6 (CD avril 2012).

836 *Batman* #7 (CD mai 2012).

837 *Catwoman* (1993-2001), 96 numéros. *Catwoman* (2002- 2008), 82 numéros. *Birds of Prey* (1999-2009), 127 numéros.

Chapitre 2. Liens sociaux : La famille et le groupe

Les superhéroïnes sont des personnages qui s'inscrivent dans des réseaux de relations qui peuvent être qualifiés de « professionnelles » — dans le cas de leurs relations super-héroïques — sentimentales — amicales ou amoureuses — et familiales. Les membres de la Bat-Family, vivent ces trois types de relations de façon entremêlée. Dans ce chapitre, nous nous intéresserons aux rapports de genre émotionnel qui se jouent entre les membres de la Bat-Family.

Nous définirons la Bat-Family comme un groupe, c'est-à-dire un regroupement de plusieurs personnes partageant des relations et adhérant à des normes et des valeurs communes. L'entrée dans la Bat-Family se fait en effet par volonté de protéger la population de Gotham City, tout en acceptant certaines des règles édictées par Batman, dont les principales sont : ne jamais tuer et ne jamais utiliser d'armes à feu. Néanmoins certains personnages peuvent être rattachés à la Bat-Family malgré leur refus de se soumettre aux règles du groupe, comme c'est le cas pour Catwoman, qui n'a pas toujours pour vocation de protéger des innocents, ou de Jason Todd, qui, depuis les années 2000, utilise régulièrement des armes à feu et n'hésite pas toujours à tuer des gens. Ces personnages possèdent une position périphérique dans la Bat-Family, ils sont liés au reste du groupe par les relations qu'elles et ils entretiennent avec certains membres et surtout avec Batman.

Le groupe de la Bat-Family, comme son nom l'indique, adopte une structure familiale puisqu'elle regroupe des individus qui sont liés « par des liens de parenté, par le sang ou par l'alliance »⁸³⁸. La famille moderne occidentale se construit autour d'une structure nucléaire constituée d'un couple — historiquement formé par un homme et une femme — et de leurs enfants. Si la famille formée par Martha et Thomas Wayne et leur fils Bruce est une parfaite représentation de la famille nucléaire, la Bat-Family l'est moins. Les liens principaux qui la constituent ne sont pas ceux du sang, même si l'aspect biologique des relations de la Bat-Family n'a fait que se développer à partir des années 1980. De plus, son unité première n'est pas le couple hétérosexuel et leurs enfants, mais le duo père-fils formé par Batman et Robin, le « Dynamic Duo »⁸³⁹. La notion de filiation est ainsi centrale dans la constitution de la Bat-Family même s'il ne s'agit pas d'une filiation biologique, mais la plupart du temps d'une filiation symbolique qui est parfois doublée d'une filiation légale. La notion selon laquelle cette filiation symbolique se crée est celle de l'héritage.

L'héritage est un thème central des récits de Batman, particulièrement depuis le *Modern Age*. La transmission héréditaire est un moyen de faire se perpétuer une société. Comme le notait Christine Delphy :

Du point de vue de la société globale, la transmission héréditaire répond à plusieurs exigences, dont le caractère contraignant est plus ou moins marqué. Il va de soi par exemple que les membres actuels d'une société doivent abandonner leur statut, et leurs biens s'ils en ont, quand ils abandonnent l'existence. C'est une contrainte générale, quel que soit le

838 « Famille », *Encyclopédie Larousse en ligne*.

839 Le nom « Dynamic Duo » est parfois donné au tandem de Batman et Robin.

régime de propriété : le monde matériel possédé par une génération donnée, doit, qu'il soit approprié privativement ou collectivement, échoir, d'une façon *quelconque*, aux survivants.

Une société, quelle qu'en soit la forme, est par définition douée d'une pérennité supérieure à celle de l'individu ; c'est en ceci qu'elle se distingue des groupes *de facto*, et de la génération ou de la cohorte. La société se perpétue, par définition, au-delà de la durée de vie de l'individu ou de la génération ; et dans cette mesure même, c'est un être abstrait.⁸⁴⁰

La transmission héréditaire est souvent confondue avec la transmission patrimoniale, bien que ces deux transmissions ne soient pas équivalentes. La transmission patrimoniale, celle des biens matériels et de la fortune, n'est qu'une partie de l'héritage⁸⁴¹.

Hériter, c'est bien sûr recevoir un héritage matériel, mais c'est aussi se trouver placé dans l'histoire familiale. C'est à la fois recueillir une succession et succéder à ses parents. Reprendre une trajectoire patrimoniale, renouer avec le projet parental, éventuellement remonter plus loin jusqu'aux grands-parents.⁸⁴²

L'héritage est composé d'un versant matériel — dont le financier fait partie —, mais aussi d'un versant immatériel. L'héritage permet dès lors de transmettre un statut social⁸⁴³. Le capital culturel⁸⁴⁴ fait partie de l'héritage et s'il est partiellement matériel, car constitué de biens culturels hérités, il est aussi immatériel quand il est *incorporé*. L'héritage a lieu au sein de la famille, mais aussi au sein des sociétés puisque celles-ci se construisent un patrimoine, un héritage, qui définit leurs identités⁸⁴⁵. Qu'il s'agisse de l'héritage individuel — celui qui se pratique à l'intérieur la famille — ou de l'héritage collectif — celui du patrimoine commun —, l'héritage marque toujours un rapport entre le passé et le présent et surtout sur la façon dont le présent reconnaît le passé⁸⁴⁶. L'héritage est donc toujours lié à l'écoulement du temps. Il n'est par conséquent pas étonnant que cette thématique se développe pleinement à partir du *Modern Age* qui voit la temporalité des comic books s'étendre de plus en plus, les récits présents dans leurs pages se déroulant désormais sur plusieurs mois et regroupent parfois plusieurs séries.

Dans ce chapitre, nous allons étudier de quelle manière la Bat-Family forme une structure familiale dont Batman est la figure originale et centrale. Nous verrons quels sont les rapports entretenus par le superhéros de Gotham City avec ses parents, puis nous verrons les problèmes posés par la question de la descendance dans les récits de superhéros. L'importance de la notion d'héritage dans ces récits sera

840 Christine Delphy, « La Transmission héréditaire », in *L'ennemi principal : Tome 2, Penser le genre*, Paris, Éditions Syllepse, 2009, p. 97-128, p. 99-100.

841 Christine Delphy, *op. cit.*

842 Anne Gotman, *Hériter*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, 246 p p., (« Économie en liberté »), p. 12-13.

843 Christine Delphy, *op. cit.*

844 Pierre Bourdieu, « Les trois états du capital culturel », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 30 / 1, 1979, p. 3-6.

845 Brian Graham, Greg Ashworth et John Tunbridge, *A Geography of Heritage*, London : New York, Routledge, 2000, 300 p.

846 David Lowenthal, *The past is a foreign country*, Cambridge (Mass.), Cambridge university press, 1985, 489 p., (« Fonds Gottmann »).

regardée et étudiée, et surtout l'aspect masculin de cet héritage. Nous verrons comment cette notion rentre dans un premier temps en conflit avec la temporalité des récits de superhéroïne-s et de quelle manière le *Modern Age* a pu dépasser ces problèmes. Nous finirons par étudier les cas de mise en récit de la parentalité super-héroïque de membres de la Bat-Family en nous penchant sur les différences genrées dans le traitement des personnages sur ce sujet.

2.1. Les parents de Batman

2.1.1. Au commencement, le traumatisme fondateur

Dans son ouvrage *Super-héros, la puissance des masques*, Jean-Marc Lainé fait du « traumatisme fondateur » une caractéristique définitionnelle, même si non obligatoire, des superhéroïne-s. D'un point de vue narratologique, le traumatisme fondateur est un moment dramatique passé que le personnage a vécu et qui a déterminé tout son devenir. Le traumatisme fondateur est construit sur l'idée psychanalytique que le devenir d'une personne s'explique par des événements vécus dans son enfance et par sa situation familiale⁸⁴⁷. Ainsi le traumatisme fondateur a souvent lieu dans l'enfance, ou tout du moins dans la jeunesse du personnage, et il est souvent lié à la perte d'un parent. Superman est le dernier survivant de la planète Krypton qui a explosé, entraînant la destruction de tout son peuple, dont sa famille. Au début de la publication de *Superman*, le superhéros était doublement orphelin, car ses parents adoptifs terriens étaient aussi décédés⁸⁴⁸. Le film *Superman*⁸⁴⁹ ajoute à la perte de la planète celle du père adoptif, qui meurt d'une crise cardiaque alors que Clark Kent est adolescent. De même Peter Parker — Spider-Man — est indirectement responsable de la mort de son oncle Ben, l'homme qui l'a élevé. Il a un soir refusé d'arrêter un cambrioleur qui, plus tard dans la soirée, tirera sur l'oncle Ben⁸⁵⁰. Parfois l'acquisition des pouvoirs du superhéros est liée à son traumatisme fondateur : Daredevil (Matt Murdock) devient aveugle à la suite d'un accident de voiture. Sa cécité permet à ses autres sens de se développer au-delà des capacités des autres êtres humains. Peu de temps après avoir vécu cet accident, le père de Matt Murdock est assassiné, laissant le jeune garçon orphelin⁸⁵¹.

Certains superhéros ne possèdent pas, lors de leurs premières aventures, un traumatisme fondateur, mais un tel événement a été ajouté plus tard à leur histoire. C'est le cas de Green Arrow. Créé en 1941⁸⁵², c'est en 1959, lors d'une réécriture de ses origines⁸⁵³, que le personnage acquiert un traumatisme fondateur : il a été le seul survivant d'un naufrage et a dû vivre seul durant plusieurs années sur une île déserte. C'est durant cette période de solitude qu'il a développé les capacités qu'il utilisera en

847 Colette MISRAHI, « ENFANCE (Les connaissances)- Enfant et psychanalyse », Encyclopædia Universalis, .

848 *Superman* #1

849 Richard Donner, *Superman*, 1978.

850 *Amazing Fantasy* #15 (CD août 1962).

851 *Daredevil* #1 (CD avril 1964).

852 *More Fun Comics* #73 (CD novembre 1941).

853 *Adventure Comics* #256 (CD janvier 1959).

tant que Green Arrow, et particulièrement son habileté au tir à l'arc. En 2002, les origines du personnage sont réécrites et un deuxième traumatisme apparaît : la mort des parents d'Oliver Queen (Green Arrow) alors qu'il n'était qu'un enfant. Dans la série télévisée *Arrow*⁸⁵⁴, Oliver Queen se trouve en mer avec son père, Robert Queen, quand leur bateau coule. Robert Queen décède et Oliver se retrouve seul sur une île déserte.

Tableau 11 : Les différentes versions du meurtre de Martha et Thomas Wayne entre 1939 et 1971.

Date de parution	DCs n°	Batman n°	Version de la mort
nov-39	#33		Deux balles
avr-40		#1	Réimpression DCs #33 (deux balles)
juin-48		#47	Crise cardiaque Martha
déc-52	#190		Crise cardiaque Martha
mars-59	#265		Deux balles
déc-66		#187	Réimpression DCs #265 (deux balles)
févr-68		#198	Réimpression <i>Batman</i> #47 (crise cardiaque Martha)
mars-68		#200	Crise cardiaque Martha
juin-71		#232	Deux balles

Batman est l'un des superhéros dont le traumatisme fondateur est le plus connu. Un soir, lorsqu'il rentrait du cinéma avec ses parents, Martha et Thomas Wayne, la famille est agressée par un voleur. Thomas essaye de défendre sa femme et son fils, mais le criminel lui tire dessus, puis sur Martha, avant de s'enfuir, laissant Bruce Wayne seul avec les cadavres de ses parents.

Fabrice Bourlez dit des films de superhéros qu'ils sont des récits œdipiens structurés autour de la recherche des origines et de la figure paternelle⁸⁵⁵. En effet, lorsqu'un parent meurt dans ces récits, c'est presque toujours le père, et si les deux parents décèdent, la perte du père semble laisser un vide bien plus important que celle de la mère. Au-delà d'une construction psychanalytique, les récits de superhéros mettent aussi en scène des familles à la structure patriarcale⁸⁵⁶ dans lesquelles le père est celui qui lègue son nom et son héritage. L'effacement des mères est un corolaire de cette structure patriarcale. Si la mort du père est présentée comme plus traumatisante que celle de la mère c'est parce que c'est le père qui construit l'héritage de l'enfant, qui est — la plupart du temps — un fils.

Le traumatisme fondateur de Bruce Wayne, la mort de ses parents, est le moment originel de son devenir super-héroïque. Il est aussi lié à la notion d'héritage puisqu'en devenant orphelin Bruce Wayne hérite de ses parents. Le traumatisme fondateur est ainsi constitutif de Bruce Wayne autant que de Batman (cf. Chapitre 3, page 268).

854 *Arrow* (2012-ajd), 7 saisons, 157 épisodes, Th CW.

855 Fabrice Bourlez, « Le Complexe du super-héros », in *Du héros au superhéros : Mutations cinématographiques*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, *Théorème*, 13, p. 233-244.

856 Par structure de famille patriarcale, nous définissons une famille patrilinéaire, dans laquelle le père détient l'autorité.

2.1.1.1. Raconter le traumatisme fondateur

Le récit des origines de Batman a été répété de nombreuses fois et il ne connaît que très peu de variations depuis son premier énoncé en 1939 dans le numéro #33 de *DCs*⁸⁵⁷. Il est réimprimé à l'identique dans le premier numéro de la série *Batman*⁸⁵⁸ (cf. Annexe 10, page 508). En 1948, dans le numéro #47 de *Batman*, une version sensiblement différente du premier récit est écrite. Les événements de la soirée commencent de la même façon, la famille rentre du cinéma, elle se fait braquer par un voleur, mais celui-ci ne tire qu'une seule balle qui atteint Thomas Wayne. La case suivante montre cependant les cadavres de Martha et Thomas et l'explication de cette double mort est révélée par le récitatif. Martha est morte d'une crise cardiaque causée par le choc de voir son mari se faire abattre sous ses yeux (« Cette unique balle a en réalité tué deux personnes, car le cœur faible de Martha Wayne s'est arrêté à cause du choc soudain. »⁸⁵⁹). Martha Wayne meurt donc à la suite de son mari, sans avoir été elle-même blessée mortellement. Même si une explication « médicale » est donnée à ce décès, il semble surtout que Martha ne peut survivre à son mari. Cette version de la mort de Martha Wayne est racontée à nouveau en 1952 dans le numéro #190 de *DCs*⁸⁶⁰. En 1959, le numéro #265 de *DCs*⁸⁶¹ représente la version originale dans laquelle deux balles sont tirées, comme ce sera le cas en 1966⁸⁶². Cependant en 1968, deux numéros de *Batman* présentent la mort de Martha comme résultant à nouveau d'une crise cardiaque : le numéro #198⁸⁶³ qui est une réimpression de *Batman* #47 et le numéro #200⁸⁶⁴ qui est une réécriture des origines. Ce sera les dernières occurrences de cette version. En 1971, le numéro #232 de *Batman*⁸⁶⁵ remet en scène le double assassinat de Martha et Thomas Wayne (cf. Tableau 11, page 226). Durant vingt ans, Martha Wayne aura été une victime collatérale du meurtre de son mari.

La sensibilité cardiaque de Martha Wayne sera encore évoquée en 2008⁸⁶⁶ quand Grant Morrison, à cette époque scénariste de Batman, écrira un récit synthétisant la plupart des aventures du Chevalier noir. Alors que Batman affronte le meurtrier de ses parents, il lui dit que la mort de Martha est autant due à la balle qui l'a atteinte qu'à la faiblesse cardiaque de la jeune femme (« **Thomas Wayne** est mort quand la première balle l'a touché à bout portant dans la poitrine. La blessure de **Martha** n'aurait peut-être pas été **fatale** si l'ambulance était arrivée à temps. Mais son **cœur** était faible et elle est morte d'une hémorragie. »⁸⁶⁷). En 2008 la vision qui fait de Martha Wayne la victime d'une faiblesse cardiaque n'a toujours pas été oubliée.

857 *DCs* #33 (CD novembre 1939)

858 *Batman* #1 (CD avril 1940)

859 « *That single bullet really killed two people, for Martha Wayne's weak heart stopped from the sudden shock.* »

860 *DCs* #190 (CD décembre 1952).

861 *DCs* #265 (CD mars 1959)

862 *Batman* #187 (CD décembre 1966)

863 *Batman* #198 (CD février 1968)

864 *Batman* #200 (CD mars 1968)

865 *Batman* #232 (CD juin 1971)

866 *Batman* #673 (CD mars 2008).

867 « **Thomas Wayne** died when the **first** bullet struck him point blank in the chest. **Martha's** wound might not have been



Illustration 77 : Dans *Batman* #430, des cases renvoient directement à la scène de traumatisme fondateur de TDKR. Il ne s'agit pas d'une réimpression des plaques de Frank Miller, les images ont été redessinées par Jim Aparo. Certaines cases, tel le gros plan sur la bouche du criminel, n'apparaissent pas dans TDKR. Cependant ce découpage en gaufrier ainsi que d'autres cases (la main protégeant le fils, le gros plan sur l'arme) rappellent immédiatement les planches de Frank Miller. © DC Comics, 1988.

La version dans laquelle Martha et Thomas sont tou-te-s deux victimes de blessures par balles est aussi construite selon un schéma genré. Thomas Wayne meurt en essayant de protéger sa famille, c'est à dire en réalisant son devoir patriarcal. Martha Wayne meurt sans essayer de se défendre. La mort de Thomas Wayne possède un aspect héroïque. Au contraire, celle de Martha Wayne est passive. Au-delà de son décès, la vie du père est présentée comme ayant plus d'importance et d'impact sur son fils que celle de sa femme.

2.1.1.2. *The Dark Knight Returns*, définir l'identité visuelle du traumatisme fondateur

Le récit du traumatisme fondateur de Bruce Wayne sera raconté de façon régulière dans les aventures de Batman entre 1939 et le et les années 1980. En 1986, dans la série *TDKR*, Frank Miller propose une réécriture de cet évènement qui, si elle n'en modifie pas le contenu fictionnel, lui impose une esthétique qui aura une influence durant les années suivantes et même jusqu'à aujourd'hui. Le récit est présenté sur quatre pages (cf. Annexe 12, page 510). Il est découpé en gaffriers de 16 cases. Il commence par une image de Bruce Wayne âgé qui regarde la télévision. Le film *The Mark of Zorro* est diffusé. Des images du passé commencent à être alternées avec les cases situées dans le présent. Ainsi la cinquième case est une image de la famille Wayne sortant d'un cinéma où elle est allée voir le film *The Mark of Zorro*. La case six est de nouveau un plan sur le visage de Bruce Wayne au présent puis la temporalité bascule au passé. La famille Wayne marche dans la rue. Les cases sont des dessins de plus en plus proches du visage de Bruce Wayne qui joue dans la rue puis observe une chauve-souris dans le ciel (planche 1 ; cases 9-12). Les trois cases suivantes sont des dessins rapprochés de la main de Thomas Wayne qui attrape Bruce et se place devant lui (1 ;13-15). La dernière case (1 ;16) de la page est un gros plan sur la main du tireur et le pistolet qu'il tient. Sur la deuxième page, l'action de Thomas Wayne qui essaye de protéger sa famille est toujours montrée à travers des gros plans sur sa main (2 ;1-4). Les cinq cases suivantes (2 ;5-9) sont des très gros plans sur l'étui de la balle qui sort de la fenêtre d'éjection de l'arme du voleur. Les cases 10 à 12 (2 ;10-12) présentent la main de Thomas Wayne qui tombe sur le sol et Bruce Wayne qui crie. La dernière bande de la planche est composée de quatre cases (2 ; 13-16) dans lesquelles le corps de Thomas tombe à la renverse, puis nous voyons les mains de Martha Wayne se jeter sur le criminel et celui-ci coince sa main dans le collier⁸⁶⁸ de perles de Martha. Dans cette réécriture des origines, Martha tente de s'attaquer au criminel et ne demeure pas passive. La planche suivante commence par deux cases (3 ; 1-2) qui sont des dessins de plus en plus proches du collier de Martha qui s'apprête à céder, la main du criminel posant l'arme sur sa gorge. Les cinq cases suivantes (3 ; 3-7) sont des très gros plans sur le visage de Bruce Wayne au présent,

fatal if the ambulance had got there in time. But her heart was weak and she died of blood loss. »

868 Comme le met en avant William Uricchio, Thomas meurt en essayant de défendre sa propriété privé — ses biens dont le collier de sa femme. Cependant l'auteur ne note pas que ce geste de protection est aussi celui d'un père envers sa famille, rôle attribué aux hommes dans une société patriarcale. William Uricchio, « The Batman's Gotham CityTM: Story, Ideology, Performance », in Jörn Ahrens, Arno Meteling, (éds.). *Comics and the City*, éds. Jörn Ahrens et Arno Meteling, New York, Continuum International Publishing Group Ltd., 2010, p. 119-131, p. 126.

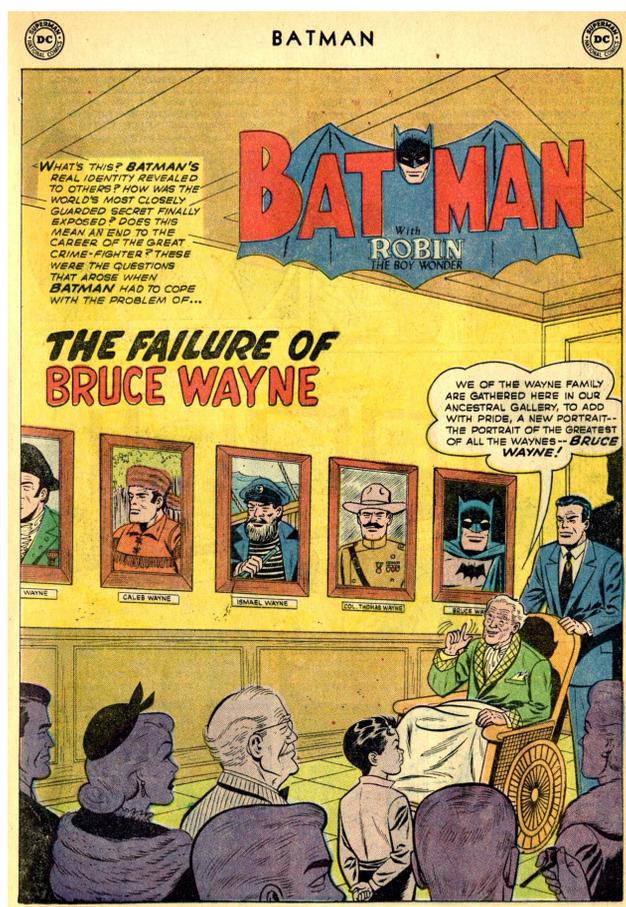


Illustration 78 : Page d'ouverture du numéro #120 de *Batman*. Les portraits des différents membres de la famille Wayne sont alignés et représentent uniquement des hommes dont les costumes renvoient à l'histoire étatsunienne et à son imaginaire: trappeur, baleinier, soldat et superhéros. Les deux personnes en bout de lignée qui présentent celle-ci aux visiteurs sont Bruce Wayne et son oncle Silas. © DC Comics, 1958.



Illustration 79 : La chauve-souris entrant par la fenêtre et venant se poser sur le buste du père face auquel Bruce Wayne, assis, est en train de se vider de son sang. L'inspiration de Batman est ici placée sous l'égide du père (*Batman* #404). © DC Comics, 1987.

le doigt du tireur sur la gâchette du pistolet et le collier de perles qui finit par se briser. À partir de la case 8 (3 ; 8) la temporalité retourne au présent et fait s'alterner des gros plans sur le visage de Bruce Wayne et sur le journal télévisé. Quatre images du passé sont insérées dans cette dernière partie - sur la troisième (3 ; 18) et quatrième page (4 ; 11, 13, 16) - et il s'agit de reprises de cases précédentes le collier de perles prêt à se briser, l'étui de la balle qui sort de l'arme, Bruce Wayne hurlant alors que la main de son père sort de la case et le collier de perles brisé. À l'exception des quelques cases de la première page, qui présentent la famille Wayne dans son ensemble, les visages de Thomas et Martha Wayne n'apparaissent jamais durant cette réécriture du traumatisme fondateur qui, par l'utilisation des gros plans, donne une importance symbolique à des éléments isolés : la main qui sort de la case, l'étui de balle éjecté de l'arme et le collier qui se brise.

Cette mise en scène du récit des origines a eu une influence sur la manière de représenter cette scène après *TDKR*. Elle trouve des échos formels dans le numéro #430 de *Batman*⁸⁶⁹ où des cases de même taille, et proposant des plans très rapprochés, sont utilisées (cf. Illustration 77, page 228). Le motif visuel du collier de perles qui se brise a connu de nombreuses reprises postérieures dans les séries *DCs* — #574 & #0⁸⁷⁰— et *Batman* — #623 & #679⁸⁷¹—, mais aussi dans des récits hors continuité — *Arkham Asylum*⁸⁷²— et jusqu'à la récente adaptation cinématographique *Batman v Superman*⁸⁷³. Cette répétition du motif du collier brisé donne une plus grande importance à la mort de Martha Wayne même si elle rattache aussi le personnage à un objet purement esthétique qui est, de plus, le motif de la tentative de braquage qu'ont subie Martha et Thomas Wayne. Ce collier est parfois présenté comme un présent de son mari, renforçant encore le rôle de femme et d'épouse de Martha.

2.1.2. Thomas Wayne, the First Batman

Bruce Wayne est, depuis le début de ses aventures, un riche héritier. Néanmoins aucune information n'est donnée sur l'origine de cette fortune. Dans les années 1940, il semble cependant probable que Bruce Wayne hérite son nom et sa fortune de son père et non de sa mère.

En 1956 est publié le premier récit dans lequel Thomas Wayne est un personnage important. L'histoire est nommée « The First Batman » et est publiée dans le numéro #235 de *DCs*⁸⁷⁴. Bruce et Dick trouvent un costume de chauve-souris ayant appartenu à Thomas Wayne, ce qui étonne le superhéros, car il se considère comme le premier Batman. Bruce et Dick font des recherches et découvrent que Thomas avait revêtu ce costume pour une soirée déguisée sur le thème des créatures volantes. Lorsque Thomas s'apprêtait à recevoir un prix pour son costume, des bandits s'attaquèrent à la soirée. Thomas s'en prend aux bandits et est capturé par ceux-ci. Il est amené auprès de leur chef, un dénommé Lew

869 *Batman* #430

870 *DCs* #574 (CD mai 1987), *DCs* #0 (CD octobre 1994).

871 *Batman* #623 (CD mars 2004), #679 (CD septembre 2008).

872 *Arkham Asylum*, 1989.

873 Zack Snyder, *Batman v Superman: Dawn of Justice*, 2016.

874 *DCs* #235 (CD septembre 1956).



Illustration 80 : Le combat entre Batman et Azrael pour le titre de Chevalier noir. Celui-ci a lieu dans le manoir de la famille Wayne et commence sous le tableau de Thomas Wayne. Azrael brise cette image du père de Batman qui, selon lui, a tout offert à Bruce qui n'a jamais eu à se faire lui-même. En une seule planche, Azrael détruit trois fois le tableau (*Batman: Legends of the Dark Knight* #63). © DC Comics, 1994.

Moxon. Thomas parvient à s'échapper et à faire capturer et condamner le gang de Moxon. Celui-ci se venge en faisant assassiner Martha et Thomas Wayne par le criminel Joe Chill et en faisant passer cela pour un vol qui a mal tourné. Bruce se souvient qu'il avait été très impressionné par le costume de son père et comprend que son choix de s'habiller en chauve-souris est une référence inconsciente à son père et non plus due à la simple irruption d'une chauve-souris dans le manoir Wayne (cf. Annexe 10, page 508) (« Dick, quand la chauve-souris est entrée dans ma chambre, ça a dû me rappeler le costume de mon père ! Maintenant je me rends compte que j'ai adopté un costume de Batman parce que je me souvenais que mon père en portait un. »⁸⁷⁵). Batman et Robin se lancent ensuite à la poursuite de Lew Moxon pour qu'il réponde de ses crimes. Quand Lew Moxon est confronté à Bruce Wayne, qui a revêtu le costume de son père pour cette mission, le criminel croit se retrouver face à Thomas Wayne revenu d'entre les morts. Il essaye de le fuir et se fait écraser par un camion en traversant une route.

Dans ce récit, Thomas est doublement lié au développement de Batman. Le meurtre de Martha et Thomas n'est plus, ici, le fruit de la malchance, mais une suite directe du comportement héroïque de Thomas Wayne. De plus, le costume de Batman et l'adoption de la chauve-souris comme emblème ne se révèlent pas uniquement être un moyen d'effrayer les criminels, mais aussi une référence à la figure paternelle. Au-delà de sa vie et de son héritage, Thomas a aussi offert à son fils son inspiration pour son identité super-héroïque.

En 1947, dans le numéro #44 de *Batman*⁸⁷⁶, d'autres membres de la famille Wayne sont ajoutés : Silas Wayne — qui sera au centre de l'aventure, car Batman et Robin retournent dans le passé pour le sauver —, Winslow Wayne et Hertimer Wayne. Les deux derniers personnages ne sont pas présents dans le récit en dehors de leurs portraits qui sont présentés par Bruce Wayne au début de l'histoire. Dans le récit « The failure of Bruce Wayne » paru dans le numéro #120 de *Batman* — réimprimé dans *DCs* #259⁸⁷⁷ — davantage d'informations sur la famille Wayne nous sont révélées. L'histoire commence sur une pleine page. Nous voyons Bruce Wayne pousser le fauteuil roulant de son grand-oncle Silas. Derrière eux se trouve une galerie de portraits qui représentent les ancêtres de Bruce Wayne. Il s'agit uniquement de membres de la famille Wayne et ceux-ci sont tous des hommes. Dans le récit, Silas présente la famille Wayne dans les termes suivants : « Tous les Wayne étaient de courageux aventuriers, des hommes qui ont apporté fierté et honneur à la famille... le général Horatio Wayne, qui a combattu dans la révolution -- Caleb Wayne, qui a dirigé un convoi de chariots à travers un territoire indien... Le cap'taine Ismael Wayne, le grand baleinier -- et le Colonel Thomas Wayne, votre père, quand il était médecin militaire... »⁸⁷⁸. La lignée des Wayne est donc une lignée d'hommes qui est

875 « Dick, when the bat flew into my room, it must have prodded my subconscious memory of my father's costume ! Now I realize I adopted a **Batman** costume because I remembered my father wearing one » *DCs* #235.

876 *Batman* #44 (CD décembre 1947).

877 *Batman* #120 (CD décembre 1958). *DCs* #259 (CD

878 « All the Waynes were brave adventurers – men who brought pride and honor to the family...general Horatio Wayne, who fought in the revolution--Caleb Wayne, who led a wagon train through indian territory--cap'n Ismael Wayne, the great whaler—and colonel Thomas Wayne, your father, when he was an army doctor... »

liée à l'histoire des États-Unis (cf. Chapitre 3, page 268). Bruce Wayne est l'héritier des valeurs héroïques de sa famille et d'ailleurs, sur la page d'ouverture, un portrait de Batman est le dernier tableau de la famille (cf. Illustration 78, page 230). Martha Wayne et ses ancêtres n'ont aucune place dans ce roman familial⁸⁷⁹.

2.1.2.1. De Bruce Wayne à Batman, le père comme inspiration

Ce motif du père comme inspiration à la quête super-héroïque se retrouve au début du *Modern Age*, dans le récit « Batman: Year One »⁸⁸⁰ scénarisé par Frank Miller et mis en image par David Mazzucchelli. Dans *TDKR*, Frank Miller proposait sa propre vision du meurtre de Martha et Thomas Wayne. Dans « Batman: Year One », lui et David Mazzucchelli revisitent une autre scène des origines de Batman, celle de l'intrusion dans le salon du manoir Wayne de la chauve-souris qui inspirera au superhéros le costume de Batman. Dans le numéro #33 de *DCs*, l'action de cette scène ne prenait place que sur deux cases (cf. Annexe 10, page 508). Dans « Batman: Year One » elle est construite sur trois pages et elle se mélange avec des réminiscences du meurtre de Martha et Thomas Wayne. Cette scène clôt le premier numéro du récit⁸⁸¹. Bruce Wayne est tout juste revenu à Gotham City et il a décidé de combattre les criminels. Il ne s'est pas encore constitué une identité super-héroïque et sa première confrontation avec les criminels le laisse grièvement blessé. Il rentre ensuite au manoir Wayne où il attend dans le salon, assis dans un fauteuil, en se vidant de son sang. En face de lui se trouve un buste de son père et c'est à lui que Bruce Wayne s'adresse dans un monologue intérieur qui est donné à lire dans les récitatifs. Il demande à son père ce qu'il doit faire pour effrayer les criminels. Il reconnaît aussi qu'il doit à son père tous les biens qui lui permettent de mener son combat, ces biens incluant son majordome Alfred. Tandis qu'il se remémore la mort de ses parents (cf. Illustration 79, page 230) une chauve-souris entre en brisant la vitre et vient se poser sur le buste de son père. Bruce décide dès lors de devenir une chauve-souris, transformant cette intrusion en un signe envoyé par son père. C'est de nouveau sous l'égide de la figure paternelle que la transformation de Bruce Wayne en Batman est présentée⁸⁸².

879 Selon les théories de Sigmund Freud, le roman familial est un processus de distanciation entre parents et enfants. Il a deux buts principaux, séparer la mère du père et s'inventer une autre famille à la réussite sociale plus importante. Néanmoins l'invention de cette fausse famille est en fait une surévaluation de la première, car les parents fantasmés possèdent plusieurs caractéristiques des parents réels. Le roman familial a été analysé comme présent dans tous les mythes et même dans le genre romanesque. Dans le cas de Batman la réussite sociale de sa famille ne nécessite pas d'en inventer une nouvelle, mais comme nous le verrons (cf. chapitre 5 et 6) le personnage est sans cesse renvoyé au passé de ses ancêtres glorieux. Catherine CLÉMENT, « ROMAN FAMILIAL », Encyclopædia Universalis, .

880 *Batman* #404-#407 (CD février 1987- juin 1987).

881 *Batman* #404.

882 « Père... J'ai peur de devoir mourir ce soir. J'ai essayé d'être patient. J'ai essayé d'attendre. Mais je dois savoir. Comment, père ? Comment dois-je m'y prendre ? Que dois-je utiliser... pour les effrayer ? Si je sonne cette cloche, Alfred viendra. Il peut arrêter l'hémorragie, à temps. Un autre de vos cadeaux pour moi, père. J'ai la richesse. Le manoir familial repose au-dessus d'une immense grotte qui sera le quartier général parfait.....même un majordome avec une formation en médecine de combat.....oui, père. J'ai tout sauf de la patience. Je préfère mourir...plutôt que d'attendre...encore une heure...J'ai attendu...dix-huit ans...dix-huit ans...depuis...depuis...Zorro. La marque de Zorro. Depuis la promenade de cette nuit-là. Et l'homme aux yeux effrayés et creux et à la voix de verre pilé.....depuis que plus rien n'a de sens dans ma vie. Sans prévenir, elle arrive.....s'écrase à travers la fenêtre de votre bureau...et du mien....Je l'ai déjà vue...quelque

En 1994, dans l'arc narratif « Knight End » (cf. 1.3.3.4, page 203), Batman (Bruce Wayne) doit affronter Azrael (Jean-Paul Valley), un homme à qui il a confié le costume de Batman, mais qui est devenu un justicier extrêmement violent. Le combat oppose deux Batman, proposant chacun une vision de ce que doit être le superhéros. Leur affrontement commence dans le manoir Wayne et finit dans la Batcave⁸⁸³. Ce combat va donc, symboliquement, du lieu de vie de Bruce Wayne à celui de Batman. Le fascicule dans lequel se déroule le combat commence par un récitatif qui rappelle que le manoir Wayne appartient à la famille de Bruce depuis des siècles, sans préciser qu'il s'agit d'un héritage patrilinéaire, la famille paternelle devenant ainsi la seule famille (« Il y a quelques instants, Bruce Wayne a franchi le seuil de la maison que sa famille possède depuis plus d'un siècle... »⁸⁸⁴). L'entrée du manoir contient d'ailleurs un portrait de Thomas Wayne et c'est devant celui-ci que le combat entre les deux prétendants au titre de Batman prend place. Azrael reproche à Bruce Wayne de ne pas mériter ce qu'il possède, car il l'a hérité de son père⁸⁸⁵, et, en conséquence, de ne pas mériter d'être Batman. Bruce Wayne répond à Azrael que Batman est sa création⁸⁸⁶ (cf. Chapitre 3, page 268). Pour appuyer ses propos, Azrael détruit le portrait de Thomas Wayne (cf. Illustration 80, page 232). Puis il attaque Batman qui se protège avec le tableau brisé, recevant métaphoriquement la protection de l'image de Thomas Wayne. La destruction du tableau de Thomas Wayne est le moment qui fait comprendre à Batman qu'Azrael doit être arrêté.

Leur combat continue jusque dans la Batcave. Bruce Wayne n'accède pas à la Batcave par la porte principale qui se trouve dans le salon du manoir, mais par le trou dans le jardin par lequel il avait chuté étant petit et s'était retrouvé coincé dans une grotte pleine des chauves-souris⁸⁸⁷. Son père est la

part...elle m'a fait peur...Quand j'étais enfant...me faisait peur...oui. Père. Je deviendrai une chauve-souris. » (« *Father... I'm afraid I may have to die tonight. I've tried to be patient. I've tried to wait. But I've to know. How, father? How do I do it? What do I use...to make them afraid? If I ring this bell, Alfred will come. He can stop the bleeding, in time. Another of your gifts to me, father. I have wealth. The family manor rests above a huge cave that will be the perfect headquarters... even a butler with training in combat medicine...yes, father. I have everything but patience. I'd rather die...than wait... another hour...I have waited...eighteen years...eighteen years...since...since Zorro. The Mark of Zorro. Since the walk that night. And the man with frightened, hollow eyes and a voice like glass being crushed...since all sense left my life. Without warning, it comes...crashing through the window of your study...and mine...I have seen it before... somewhere...it frightened me...As a boy...frightened me...Yes. Father. I shall become a bat. ») Batman #404*

883 *Batman: Legends of the Dark Knight* #63 (CD août 1994).

884 « *Moments ago, Bruce Wayne stepped across the threshold of the house his family has owned for over a century... »*

885 Comme pour beaucoup de personnages du genre super-héroïque, Azrael (Jean-Paul Valley) possède aussi une histoire compliquée avec son père qui était Azrael avant lui. Il appartenait à l'ordre de Saint Dumas, un groupe religieux qui utilise les différents Azrael comme des armes. Après avoir été mortellement blessé, le père de Jean-Paul Valley se réfugie auprès de son fils pour mourir. Jean-Paul Valley décide alors de prendre la relève de son père, de lui succéder, et devient Azrael. Il quittera finalement l'ordre de Saint Dumas après avoir rencontré Batman. *Batman; Sword of Azrael* (1992-1993), 4 numéros.

886 « - Ecoutez... Cette maison m'appartient. C'est à moi--

- Parce que quelqu'un te l'a donnée. Il te l'a donnée -- ton père. Je parie que ton père t'a donné beaucoup de choses, non ? Tu ne mérites pas de posséder le manoir Wayne, pas plus que tu ne mérites d'être le Batman.

- Tu ne peux pas croire ça. Batman est ma création... »

(« *Look...I do own this house. It's mine--*

- *Because someone gave it to you. He gave it to you--your father. I'll bet your daddy gave you lots of things, didn't he? You don't deserve to own Wayne manor---any more than you deserve to be the Batman.*

- *You can't believe that. Batman is my creation--»)*

887 La chute dans la Batcave alors que Bruce Wayne était jeune est une invention de Frank Miller dans *TDKR*. Dans la Batcave, Bruce Wayne est effrayé par les chauves-souris. Il souffre depuis d'une phobie des chauves-souris qu'il parvint

personne qui était venue le secourir à l'époque. Bruce Wayne entre dans la Batcave à travers un lieu qui le renvoie à son enfance et à un moment durant lequel son père l'a protégé. Finalement, Jean-Paul Valley reconnaît Bruce Wayne comme étant le vrai Batman, cesse de le combattre et renonce à porter le costume.

Dans la fin de l'arc « Knight End », la construction de Bruce Wayne et de Batman est, de nouveau, associée uniquement à l'image du père, Thomas Wayne, et de sa famille. Martha Wayne n'est même pas mentionnée comme étant un membre de cette famille. Si l'héritage paternel, financier et matériel, de Bruce Wayne constitue l'un de ses moyens d'être Batman, ce n'est pas le bien principal qu'il reçoit de son père. Celui-ci lui a avant tout transmis des valeurs, dont celle d'être philanthrope. En effet Thomas Wayne était médecin quand bien même que son statut social ne l'obligeait pas à travailler et il s'est sacrifié pour protéger sa femme et son fils. Ce que Thomas a légué à son fils c'est inspiration pour devenir quelqu'un qui se dévoue pour protéger autrui. Et c'est dans ce but, pour correspondre aux attentes du père, que Bruce Wayne a construit Batman⁸⁸⁸.

2.1.2.2. Racheter l'image du père

Puisque Bruce Wayne hérite ses biens et ses valeurs de son père, toute remise en cause de ce dernier atteint son fils. Ce thème a été développé dans deux récits parus dans les années 2000, « Cold Case »⁸⁸⁹ et « Batman R.I.P⁸⁹⁰ ».

Dans le récit « Cold Case » un journaliste du nom de Mark Prather fait publier un livre dans lequel il accuse Thomas Wayne d'avoir été un criminel connu sous le nom de « The Robinson Park Reaper » qui assassinait des femmes et volait leurs organes. Dans un premier temps, Batman ne souhaite pas investiguer sur cette ancienne affaire, mais Alfred lui fait remarquer que cette accusation peut rejaillir sur Bruce Wayne et qu'une enquête sur lui pourrait conduire à la découverte de sa double identité. À la fin de l'arc narratif, Batman découvre que le criminel derrière les meurtres de Robin Park est Mister Freeze. Celui-ci confesse ses crimes lavant, par là même, le nom des Wayne.

Deux années plus tard, durant l'arc « Batman R.I.P », un criminel du nom de Doctor Hurt s'attaque à Batman, mais aussi à son alter ego Bruce Wayne. Pour décrédibiliser celui-ci, il fait paraître des articles qui accusent Thomas et Martha Wayne d'avoir été des junkies alcooliques, Bruce Wayne d'être le fils illégitime du majordome et d'être schizophrène, et Thomas d'avoir fait tuer sa femme et d'avoir simulé sa propre mort. Toute la famille Wayne, ainsi qu'Alfred, le majordome, est traînée

à vaincre en devenant Batman.

888 Batman n'est pas le seul superhéros à s'inscrire dans un héritage paternel comme le note Fabrice Bourlez, en s'appuyant que la psychanalyse lacanienne : « ...le père (ou une figure équivalente) les [les superhéros] a inscrits dans une lignée, leur a donné un nom tout en les inscrivant dans le registre de l'obligation, du devoir, de la loi à respecter, dans le registre du non ; tous se révèlent donc docilement soumis au non/m du père. » Fabrice Bourlez, « Catwoman. L'échec du héros féminin. », in *Le Héros était une Femme.... le Genre de l'Aventure*, Lausanne; Charenton-le-Pont, Éditions Antipodes, 2011, p. 95–109, p. 94.

889 « Cold Case », *B : LotDK #201-203* (CD mai 2006-juin 2006).

890 « Batman R.I.P » est un cross-over scénarisé par Grant Morrison. Les numéros de *Batman* qui font partie de cet arc sont les #676 à #681. *Batman #676-#681* (CD juin 2008- décembre 2008).

dans la boue. Le Doctor Hurt se fait en plus passer pour Thomas Wayne auprès du public. Il revêt même le costume de chauve-souris que Thomas avait porté à la soirée durant laquelle il avait été « le premier Batman »⁸⁹¹. Comme dans « Cold Case » les accusations contre la famille Wayne et contre Thomas Wayne sont infondées et Bruce Wayne doit laver le nom de sa famille et de son père.

Bruce Wayne est toujours remis en cause par des attaques qui visent sa famille, mais plus précisément qui visent son père, celui dont il porte le nom et dont il est l'héritier⁸⁹².

2.1.2.3. Thomas Wayne, Batman de *Flashpoint*

Thomas Wayne est présenté, dans la continuité officielle, comme une personne qui a inspiré la création de Batman et même parfois comme le « premier Batman ». À travers le système de réalités parallèles du multivers, Thomas Wayne est aussi devenu Batman dans un autre monde.

Durant l'évènement « Flashpoint »⁸⁹³ (cf. Annexe 7, page 500) Flash (Barry Allen) remonte le temps pour sauver sa mère — Nora Allen — avant que celle-ci ne soit assassinée. En faisant cela, il crée une réalité parallèle. Dans cet univers — nommé « Flashpoint Universe » —, ce ne sont pas Martha et Thomas Wayne qui sont morts dans une ruelle, mais leur fils Bruce Wayne⁸⁹⁴. À la suite de la mort de son fils, Thomas Wayne est devenu le Batman de cette réalité. Il est cependant un superhéros bien plus violent que le Batman « original » puisqu'il n'hésite pas à utiliser des armes ou à tuer ses ennemi-e-s. La série *Flashpoint* ne nous apprend rien sur le sort de Martha Wayne. C'est la minisérie *Flashpoint : Batman Knight of Vengeance*⁸⁹⁵ qui donnera au lectorat des informations sur son sort. Dans ce récit, qui prend place dans le « Flashpoint Universe », nous suivons l'enquête de Batman (Thomas Wayne) qui essaye de retrouver des enfants enlevés par le Joker. Dans cette réalité le Joker se révèle être Martha Wayne (cf. Illustration 81, page 238) rendue folle par la mort de son fils Bruce et qui s'en prend à son tour à des enfants. Suite à la mort de Bruce Wayne, Thomas Wayne a donc utilisé son traumatisme pour se former une personnalité super-héroïque — certes violente — alors que Martha Wayne a juste sombré dans la folie et est devenue une tueuse d'enfants. Contrairement à Thomas et à Bruce, elle ne peut utiliser son traumatisme pour devenir une superhéroïne. Martha, en adoptant la figure du Joker, renvoie à une image de l'hystérie. Elle s'inscrit dans une histoire des représentations de la psychiatrie qui a bien plus souvent associé la folie aux femmes qu'aux hommes, surtout dans le cas de la perte

891 Le Doctor Hurt se révèle par la suite être un très ancien ancêtre de Bruce Wayne.

892 Le jeu vidéo *Batman : TellTale saison 1* est un des rares cas où des accusations portées à l'encontre de Thomas Wayne - dans ce cas le fait qu'il ait fait partie d'un groupement mafieux - se révèlent fondées. Bruce Wayne ne se bat pas, dans ce jeu, pour laver l'image de son père, mais pour racheter le nom de sa famille, qui demeure le nom de son père. *Batman: The Telltale Series*, Telltale Games, 2016, multi-plateformes.

893 « Flashpoint » a des répercussions sur plusieurs séries. L'évènement a initialement lieu dans la série *Flashpoint*. *Flashpoint* (2011), 5 numéros.

894 Un scénario similaire a été utilisé en 1994 dans le numéro #678 de *DCs* qui prenait place durant l'évènement éditorial « Zero Hour ». Dans ce récit le Batman de la continuité officielle se trouvait dans un monde dans lequel Bruce Wayne était mort assassiné, dans sa jeunesse, alors qu'il rentrait du cinéma avec ses parents. Ce récit ne mettait cependant pas en scène Thomas Wayne devenu Batman. *DCs #678* (CD septembre 1994)

895 *Flashpoint : Batman Knight of Vengeance* (2011), 3 numéros.

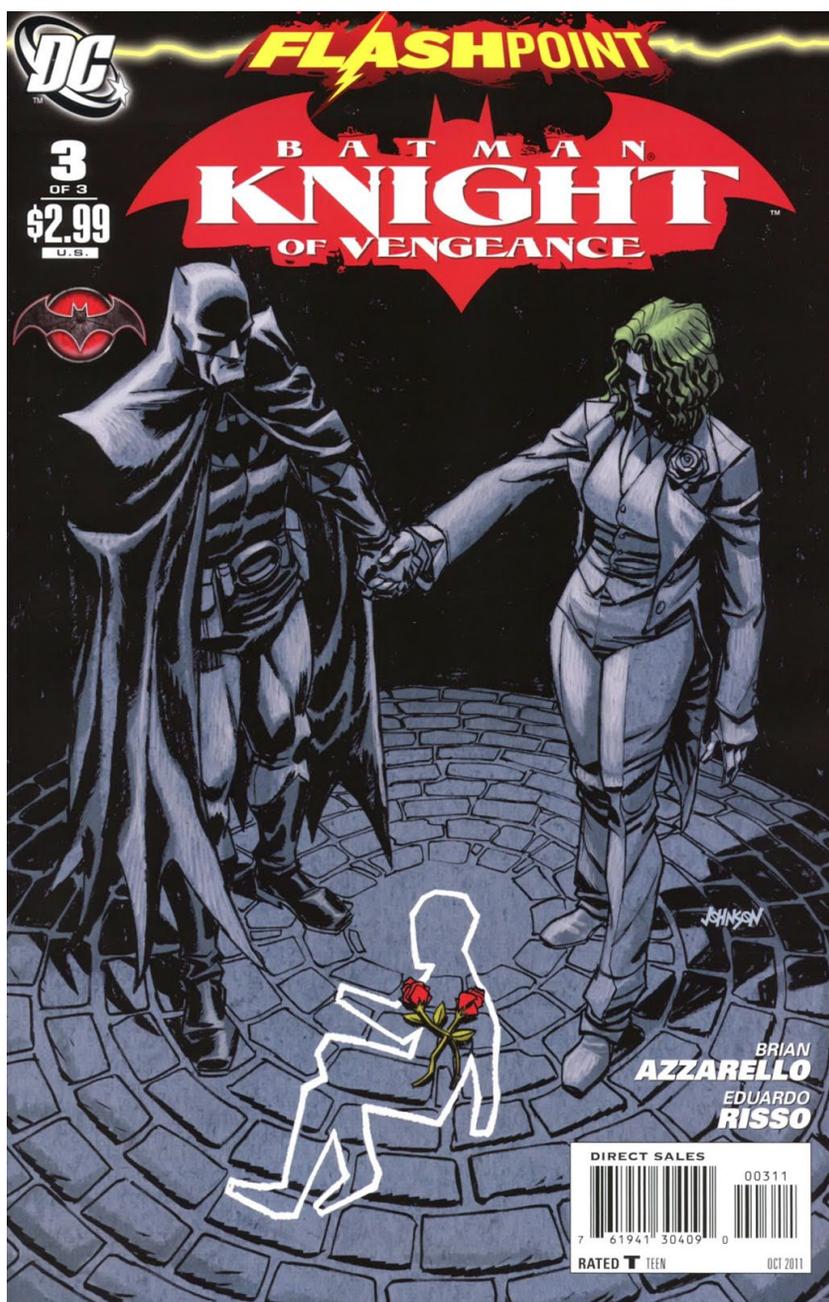


Illustration 81 : La couverture du troisième et dernier numéro de *Flashpoint: Batman Knight of Vengeance*. Face au décès de leur fils, Thomas est devenu Batman alors que Martha sombre dans la folie, et incarne le Joker. Le Joker est un criminel à l'allure androgyne dont l'identité se prête à être revêtue par une femme. A la fin du récit, Martha et Thomas partagent un baiser malgré qu'elle et il soient adversaires, mais, après avoir appris que leur fils d'une autre réalité est devenu Batman aussi, Martha fuit et meurt en tombant dans la grotte située sous le manoir Wayne. © DC Comics, 2011.



Illustration 82 : Marta Wayne menaçant d'abandonner son fils dans un souvenir, ou un fantôme, de Batman. Derrière le jeune Bruce Wayne apparaît l'image d'un faon et de sa mère renvoyant au dessin animé *Bambi* que la famille Wayne vient d'aller voir. © DC Comics, 1989.

d'un enfant⁸⁹⁶. Martha Wayne est incapable de se remettre d'avoir perdu son fils et d'être déchue de son rôle de mère. En effet le rôle de Martha Wayne dans la vie se résume à cela, être une mère. À la fin des années 1990, elle n'a ni nom de famille, ni famille, ni activité qui lui soient propres. Martha Wayne a une fonction affective dans la vie de Bruce Wayne, pas plus.

2.1.3. Martha Wayne, une mère effacée

Depuis leurs premières apparitions en 1939, Martha Wayne est très en retrait par rapport à son mari, surtout dans son rôle vis-à-vis de leur fils. À partir des années 1980, quelques récits donneront une plus grande importance au personnage tel *Batman : Arkham Asylum*⁸⁹⁷, *Batman : Family*⁸⁹⁸ et « Whatever Happened to the Caped Crusader ? »⁸⁹⁹. Malgré une réorientation autour du personnage de Martha Wayne, certains de ces récits renforcent son personnage comme étant avant tout la mère de Bruce Wayne.

2.1.3.1. *Batman : Arkham Asylum*, psychanalyse et archétype de la mère

Batman : Arkham Asylum est un récit en un tome paru en 1989, scénarisé par Grant Morrison et mis en image par Dave McKean. Le récit prend place à l'intérieur de l'asile d'Arkham qui est une institution fictionnelle de la ville de Gotham City dans laquelle sont envoyé·e·s les criminel·le·s qui sont jugé·e·s comme relevant de la psychiatrie⁹⁰⁰.

Batman : Arkham Asylum est un *metacomic* proposant une réflexion sur les différents personnages de l'univers de Batman — et particulièrement sur le superhéros et ses ennemi·e·s —, mais aussi sur le lieu qu'est l'asile d'Arkham. Ce récit est écrit sur une double temporalité. Au passé nous suivons le psychiatre Amadeus Arkham de sa jeunesse à sa mort. Sa vie nous est donnée à connaître à travers des extraits de son journal. Amadeus Arkham est le fondateur de l'asile qu'il a construit dans la demeure familiale dans laquelle il a grandi et où sa mère est morte. Au présent nous suivons le personnage de Batman qui se rend à l'asile d'Arkham, car les pensionnaires de l'institution se sont rebellés⁹⁰¹ et retiennent le personnel en otage. Leur demande principale est que Batman vienne les rejoindre dans l'asile. Les récits d'Amadeus et de Batman prennent par conséquent place dans le même lieu, celui de

896 Aude Fauvel, « Cerveaux fous et sexes faibles (Grande-Bretagne, 1860-1900) », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, juillet 2013, p. 41-64.

897 *Batman : Arkham Asylum*

898 *Batman : Family* (2002), 8 numéros.

899 « Whatever Happened to the Caped Crusader ? », *Batman* #686 (CD avril 2009), *DCs* #853 (CD avril 2009).

900 L'asile d'Arkham a été créé en 1974 dans le numéro #265 de *Batman*. Il se nomme d'abord Arkham Hospital avant d'être renommé Arkham Asylum dans le numéro #326 de *Batman*. Son nom est une référence à la ville d'Arkham créée par H.P Lovecraft. *Batman* #265 (CD juillet 1975), #326 (CD août 1980).

901 L'asile d'Arkham accueille toujours plus de pensionnaires hommes que femmes, car la majorité des ennemi·e·s de Batman sont des hommes. Néanmoins certaines ennemies, et particulièrement Poison Ivy, y sont régulièrement incarcérées. Dans *Batman : Arkham Asylum*, les auteurs ne font figurer aucun personnage féminin parmi les pensionnaires. Nous utilisons donc le masculin pour les nommer.

l'asile, et invoquent le domaine de la psychanalyse pour inviter à explorer l'inconscient de ces deux personnages⁹⁰².

Dans ces histoires, la mère et particulièrement la perte de la mère sont centrales dans la construction psychiques des deux personnages. La mère a été un archétype capital de certains courants psychanalytiques⁹⁰³. Carl Gustav Jung voyait aussi dans la mort, l'absence, ou la trop grande présence de la mère, différentes sources des complexes des enfants⁹⁰⁴.

Ainsi Amadeus Arkham, lorsqu'il était un jeune adulte, a perdu sa mère dont il s'occupait, car elle souffrait d'une maladie mentale. La mort de sa mère est d'abord présentée comme un suicide, mais il est plus tard révélé qu'Amadeus a tué sa mère en lui tranchant la gorge avec un rasoir. Lorsqu'il décide de fonder l'asile d'Arkham dans la maison familiale, Amadeus part s'y installer avec sa femme et sa fille. Elles y seront toutes les deux agressées et assassinées. Le crime est attribué à Martin « Mad Dog Hawkins », un criminel que le docteur Arkham avait soigné. Mais ce crime pourrait être l'œuvre du psychiatre lui-même qui sombre doucement dans la folie. Le récit laisse planer le doute.

Dans l'histoire mettant en scène Batman, l'enfance du personnage et son rapport à ses parents — et surtout à sa mère — sont aussi évoqué·e·s. À la demande du Joker, le superhéros se prête à une séance d'associations de mots menée par la doctoresse Ruth Adams, un membre du personnel retenu en otage. Au mot « mère » Batman associe le mot « perle » ; au mot « arme » le mot « père » ; et au mot « père » le mot « mort ». Martha Wayne est de nouveau renvoyée à l'objet esthétique qui la définissait le soir de sa mort et qui a causé son décès alors que le père est associé à un symbole masculin — l'arme à feu —, mais aussi à la mort des parents qui a traumatisé l'enfant. Plus loin dans le récit, tandis qu'il est perdu dans les recoins sombres de l'asile⁹⁰⁵ Batman se remémore la soirée durant laquelle ses parents sont morts. Deux cases présentent la famille Wayne sortant du cinéma, mais entre ces deux cases le titre du film change. La première case indique le film *Bambi*, un dessin animé de Walt Disney bien connu pour la scène de la mort de la mère de Bambi. Dans les cases suivantes (cf. Illustration 82, page 238), Bruce subit une réprimande de la part de sa mère, car il s'est montré trop émotif devant le film et elle menace de l'abandonner sur place s'il n'arrête pas de pleurer. Elle réalise auprès de son fils une injonction à la masculinité, celle de ne pas montrer trop de sentiment quand on est un garçon. La seconde case mettant en scène la famille sortant du cinéma indique que le film qu'elle vient de visionner est *The Mark of Zorro*, comme dans la version canonique des aventures de Batman.

La scène de l'assassinat a lieu à la page suivante et l'image du collier de perles de Martha se brisant est de nouveau évoquée. Au verso de cette page, Batman se transperce la main avec un morceau de verre afin de contenir ses émotions qui menacent de le submerger. Les gouttes de sang qui tombent

902 Pour une étude de la mise en scène de l'inconscient dans *Batman : Arkham Asylum* voir : Lucy Rollin, « Culpabilité et inconscient dans Arkham Asylum », *Otrante*, vol. 13, trad. Jean-Paul Gabilliet, avril 2003, p. 121-136.

903 « À la différence de Freud, qui considérait que le père était la figure formatrice dans la vie infantine, Klein estimait que la relation centrale de la vie humaine était celle qui unit la mère et l'enfant. » *Ibidem*, p. 130.

904 Agnel Aimé, *Dictionnaire Jung*, Paris, Ellipses, 2008, 1 vol., 194 p.

905 Les ombres symbolisent l'inconscient dans la psychanalyse jungienne. *Ibidem*.

de sa blessure renvoient à la forme des perles de la page précédente. La quatrième page montre les gouttes de sang qui atterrirent sur le sol. La dernière case contient une bulle de dialogue contenant le simple mot « *Mommy ?* ». La page suivante, qui est une page de gauche, commence avec une image de Norman Bates, le tueur du film *Psycho*⁹⁰⁶ qui commet des meurtres en s'identifiant à sa mère décédée⁹⁰⁷.

Si les mères sont des personnages centraux dans *Batman : Arkham Asylum*, elles n'existent qu'en tant que souvenirs dans la tête des hommes qui les ont assassinées ou ont été incapables de les empêcher de mourir. La mère est une figure de la névrose dans ce récit.

Morrison et McKean soulignent l'importance de la mère pour ce récit dans l'épilogue, qui est une citation tirée du « Message de Pâques à tous les enfants qui aiment Alice » [...] « Et n'est-ce pas la douce main d'une Maman qui tire tes rideaux, la voix agréable d'une Maman qui te dit de te lever ? Se lever et oublier, à la lumière éclatante du soleil, les rêves hideux qui t'ont tellement effrayé quand tout était noir. » À la lumière de tout ce qui précède, cette situation est extrêmement ironique : c'est la mère qui a provoqué les rêves hideux, sans pour autant en libérer Arkham ni Batman.⁹⁰⁸

Batman : Arkham Asylum prend donc le contre-pied de presque tous les récits publiés avant lui en faisant de la mort de Martha Wayne un événement central du développement de Batman. Mais Martha Wayne devient ici un archétype psychanalytique entre figure maternelle et mère castratrice.

2.1.3.2. *Batman : Family*, donner un nom à Martha Wayne

En 2002 est publiée la série *Batman: Family* scénarisée par John Francis Moore et dessinée par Rick Hoberg, Steve Lieber et Stefano Gaudiano. Martha Wayne est présente dans quatre numéros de cette série contrairement à Thomas Wayne qui est absent de celle-ci. En effet, Bruce Wayne rencontre à plusieurs reprises Celia Kazantkakis, un membre du conseil d'administration des entreprises Wayne qui était aussi une amie de Martha avant que celle-ci ne soit mariée. À cette époque, elle se nommait Martha Kane. Dans cette série Martha Kane acquiert une existence autonome en dehors de son rattachement à la famille Wayne dû à son mariage avec Thomas. Le nom de famille de Martha avait déjà été évoqué en 1997 dans *Batman : Secret Files*⁹⁰⁹, mais c'est la première fois que le personnage est mis en scène dans un récit lorsqu'elle porte encore son nom de naissance. Il est notable que ce nom de famille est aussi celui du créateur de Batman, Bob Kane. Dès lors ce nom rattache quand même Martha à un homme.

Martha Kane est présentée par Celia comme étant une « *social crusader* » qui se battait pour différentes causes qui lui tenaient à cœur. Martha est, dans ce récit, une femme de famille riche et de classe sociale très aisée qui n'a pas besoin de travailler pour vivre. Son personnage est secondaire dans cette

906 Alfred Hitchcock, *Psycho*, 1960.

907 Sur l'ambivalence des personnages féminins dans le cinéma d'Alfred Hitchcock nous renvoyons à l'ouvrage de Tania Modleski qui se conclut d'ailleurs sur des réflexions autour de la figure de la mère dans *Psycho*. Tania Modleski, *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*, 2, New York, Routledge, 2005, 200 p.

908 Lucy Rollin, *op. cit.*, p. 135.

909 *Batman: Secret Files* (1997), un numéro.

série, car elle n'apparaît que dans les souvenirs de Celia, mais il est développé au-delà de son rôle d'épouse et de mère.

Finalement, Celia Kazantkakis se révélera être une criminelle à la tête d'une organisation nommée le « Network » qui a pour but de prendre le contrôle de la ville de Gotham. Elle sera arrêtée par Batman. *Batman : Family* n'est pas un récit de premier plan dans la continuité officielle de l'univers de Batman. Ni Celia Kazantkakis, ni les membres de « Network » ne feront beaucoup d'apparitions après la publication de *Batman : Family*. La série est classique dans sa forme. Elle adopte une structure de plusieurs récits du *Modern Age* : Batman affronte un ennemi, Bruce Wayne connaît des soucis de son côté, et une seule personne se révèle être derrière les problèmes des deux personnalités de Batman et de Bruce Wayne. Le récit propose cependant une inversion de genre en attribuant le rôle de l'ennemie et de la fausse alliée à une femme, laquelle, de plus, n'est pas dans une relation de séduction avec Bruce Wayne. De par son âge, Celia Kazantkakis oscille entre une figure de mentor et une figure maternelle de substitution. Ses motivations pour commettre des actes criminels se révèlent être de nature sentimentale puisqu'elle veut venger la mort d'un ancien amant, mais Celia n'est pas un personnage défini avant tout par son sexe. Quant à Martha Kane, elle existe dans ce récit en dehors de son rapport aux hommes de la famille Wayne. *Batman : Family* est la série qui a le plus développé le personnage de Martha Wayne depuis la création du personnage.

2.1.3.3. *Whatever Happened to the Caped Crusader ?*

« *Whatever Happened to the Caped Crusader ?* » est un récit publié en deux parties en 2009 alors que Batman était censé être mort durant l'arc narratif « *Batman R.I.P* ». Il a été scénarisé par Neil Gaiman et mis en image par Andy Kubert. C'est un *metacomic* qui réunit des personnages de différentes époques et de différentes publications de l'histoire de Batman. Ces personnages viennent assister à la veillée mortuaire du Chevalier noir. Chacun·e raconte sa version de la vie, mais surtout de la mort, du superhéros. Ces différentes histoires insistent sur le fait que Batman — et les superhéros en général — sont des personnages dont les aventures doivent être sans cesse réitérées avec assez de modifications pour maintenir l'intérêt du lectorat, tout en conservant suffisamment de rémanence pour assurer leur stabilité aux yeux du public. « *Whatever Happened to the Caped Crusader ?* » est un récit qui opère un syncrétisme entre plusieurs types de récits et styles graphiques issus des différentes époques de publication de Batman.

« *Whatever Happened to the Caped Crusader ?* » est un récit narré par deux voix qui apparaissent dans des récitatifs bleus et gris. La voix apparaissant sur fond gris est celle de Batman qui assiste à sa propre veillée mortuaire. La voix apparaissant sur fond bleu est celle d'une femme et, à la fin du premier numéro, il est révélé qu'il s'agit de celle de Martha Wayne⁹¹⁰. Il s'avère que cette veillée n'a pas vraiment lieu et qu'il s'agit en fait d'une expérience de mort imminente (« *A near death experience* »)

910 *Batman* #686

vécue par Batman. Martha sert de guide à son fils à travers cette expérience et sa voix est le vecteur à un discours réflexif sur le statut du personnage de Batman. Martha apprend à son fils que la seule récompense qu'obtient Batman pour sa vie de lutte contre le crime c'est de redevenir Batman dans une nouvelle histoire, dans une nouvelle époque, où il sera tout à la fois le même personnage et un autre. Mais avant de redevenir Batman, le personnage vit quelques années de paix lorsqu'il est enfant et que ses parents sont encore en vie. L'histoire finit avec Martha qui guide son fils à travers la fin de sa vie. Celui-ci redevient un nouveau-né qu'on dépose dans les bras de sa mère : Martha Wayne. Sans qu'il s'agisse d'un récit psychanalytique comme *Batman : Arkham Asylum*, Martha Wayne joue ici le rôle d'un archétype de la psychanalyse jungienne, celui de la mère comme image de la renaissance et de l'immortalité⁹¹¹. Cet archétype est renforcé par le fait que, comme le dit Neil Gaiman, il a écrit cette histoire pour être les derniers numéros de *Batman* et de *DCs* avant l'évènement « New 52 »⁹¹². Même si ces deux numéros n'ont en fait pas été les derniers publiés, ils proposent un récit qui est une fin autant qu'un recommencement. Martha Wayne est, dans ce récit, plus une figure symbolique qu'un vrai personnage et son histoire n'est jamais développée. Elle est néanmoins présentée comme étant la figure centrale de la vie de Batman, sa mère, celle qui l'a mis au monde. Dans un récit final qui synthétise différentes aventures de Batman — et en invente d'autres — donner une place si centrale à Martha Wayne, elle qui a toujours été dans l'ombre de son mari, est presque ironique.

2.1.4. Des rôles parentaux genrés

Les rôles parentaux attribués à Martha et Thomas, ainsi que leurs fonctions narratives dans les récits mettant en scène Batman, diffèrent. Thomas Wayne est le père de famille, celui par lequel le fils hérite de son nom, de son argent et de son statut social. De son vivant il a pourvu aux besoins financiers de sa famille, car il est médecin, un métier qui tourne autour du soin à autrui, mais qui est aussi un métier socialement reconnu et qui valide un haut niveau d'études⁹¹³.

Martha Wayne ne possède pas de travail et, jusqu'aux années 1990, elle n'a ni nom ni famille qui lui soient propres. Même après avoir acquis ces deux caractéristiques, elle demeure une philanthrope dont le rôle principal est d'être la mère de Bruce Wayne. Ses préoccupations sociales et son investissement dans des causes associatives pour le bien d'autrui correspondent à des activités justifiées par son sexe et sa classe sociale.

911 Agnel Aimé, *op. cit.*, p. 107.

912 Neil Gaiman, « Whatever Happened to the Caped Crusader? An Introduction, or a love letter. », in *Batman: Whatever Happened to the Caped Crusader?*, Reprint Édition, New York, DC Comics, 2010.

913 Le métier de médecin est souvent écarté des professions du *care* sans que ce choix soit toujours justifié. La distinction entre les professions du *care* du type infirmier·e·s et aides-soignant·es et le métier de médecin nous semble être que le médecin se contente de soigner une personne, mais que l'attention portée à celle-ci pendant sa convalescence revient aux infirmier·e·s et aides-soignant·e·s. Geneviève Cresson, « Le care : soin à autrui et objet de controverses », *Travail, genre et sociétés*, n° 26, novembre 2011, p. 195-198. Natalie Benelli et Marianne Modak, « Analyser un objet invisible : le travail de care », *Revue française de sociologie*, Vol. 51, avril 2010, p. 39-60.

Dans la série *Batman : Streets of Gotham*⁹¹⁴ elle est cependant présentée en train d'exercer une activité⁹¹⁵. Elle « travaille » dans une clinique gratuite installée dans les quartiers pauvres de Gotham, mais ni la nature de cette activité — bénévole ou rémunérée —, ni le contenu exact — médecin, infirmière, aide médicale — ne sont jamais précisé-e-s. Dans ces numéros, la famille Kane connaît des revers de fortune et Martha Kane n'a plus d'argent. Elle rencontre alors Thomas Wayne qui est un jeune mondain surtout occupé à s'amuser et qui vomit même sur ses chaussures lors d'une soirée. La rencontre de Thomas avec Martha le responsabilise et il commence à travailler dans la même clinique que Martha. Martha permet donc à Thomas Wayne de murir tandis que Thomas lui permet de retrouver un statut social perdu en l'épousant.

Dans les souvenirs de Bruce Wayne, Thomas est un père aimant qui n'incarne pas une paternité agressive ou autoritaire. Mais il incarne un idéal auquel Bruce s'identifie dans sa vie d'adulte, en devenant Batman. Thomas fournit à Bruce Wayne un modèle de masculinité auquel se conformer. Martha, quant à elle, est une figure de réconfort et de *care*⁹¹⁶. Le rôle affectif qu'elle remplit auprès de Bruce passe par le contact et la présence, et il ne survit pas au-delà de sa mort. Thomas, puisqu'il est un vecteur de valeurs, continue à influencer son fils au-delà de sa mort. Peut-être que si Bruce Wayne avait eu une sœur, la présence d'une fille aurait entraîné d'autres types de scénarios et de distribution des rôles parentaux, mais Bruce est fils unique. Durant les années 1970, il a eu un frère dans deux numéros de *World's Finest Comics*⁹¹⁷ nommé Thomas Wayne, Jr. Ce frère aîné, qui possède le prénom et le nom du père, a eu un accident dans sa jeunesse et souffre de troubles psychologiques qui font de lui un meurtrier. Il meurt en sauvant son frère Bruce. Le personnage a été effacé de la continuité officielle suite à *Crisis on Infinite Earths*. Quand un autre enfant est ajouté à la famille Wayne, il s'agit d'un autre fils. L'héritage de la famille Wayne se joue toujours dans une filiation entre hommes.

L'importance du père dans les récits de Batman durant le *Modern Age* est renforcée par la présence de figures paternelles de substitution dans la vie du superhéros. James Gordon, le commissaire de police, en est une, car il incarne des valeurs de droiture et de justice qui sont aussi celles de Bruce Wayne/Batman. Mais la plus importante est Alfred Pennyworth, le majordome de la famille Wayne, qui a élevé le jeune garçon après la mort de ses parents et qui continue à s'occuper de lui à l'âge adulte. Si Alfred incarne par moment un rôle associé à des valeurs féminines — il nettoie le manoir, prend soin des personnes qui l'habitent, soigne les blessés — il s'agit d'abord de son travail. Alfred est aussi rattaché à la figure du père, car sa famille travaille pour la famille Wayne depuis plusieurs générations. Les années 1970 ont vu apparaître une figure maternelle de substitution en la personne de Leslie

914 *Batman: Streets of Gotham* (2009-2011), 21 numéros.

915 *Batman: Streets of Gotham* #14 (CD septembre 2011), #16 (CD novembre 2011), #17 (CD janvier 2011), #18 (CD février 2011), #19 (CD mars 2011), #20 (CD avril 2011).

916 Le *care* est un terme qui recouvre les capacités « de prendre soin d'autrui ». Les limites du terme ne sont pas toujours très claires, mais il recoupe aussi bien un comportement à l'œuvre dans une relation ou certains types de professions. Le *care* est une capacité avant tout associée aux femmes et aux féminins. Les professions du *care* sont peu valorisées socialement, largement féminisées, et elles sont souvent tenues par des femmes de classes sociales défavorisées et/ou racisées. Geneviève Cresson, *op. cit.*, Agata Zielinski, « L'éthique du care », *Études*, Tome 413, novembre 2010, p. 631-641.

917 *World's Finest Comics* #223 (CD juin 1974), #227 (CD février 1975).

Thompkins⁹¹⁸. Il s'agit d'une femme d'un certain âge qui a pris soin de Bruce Wayne le soir où ses parents sont morts. Leslie Thompkins est un personnage qui répond totalement à une éthique du *care*. Elle ne vit que pour prendre soin d'autrui, surtout de jeunes personnes, des enfants pauvres des rues à Bruce Wayne. En 1980⁹¹⁹, le personnage est un peu rajeuni et elle devient une doctoresse. Si Leslie Thompkins est une figure maternelle, elle renvoie aussi au père de Bruce Wayne par son métier. Elle est d'ailleurs parfois présentée comme ayant travaillé avec lui⁹²⁰ et ayant été son amie. Même à travers un personnage féminin tel Leslie Thompkins dont la fonction auprès de Bruce Wayne est clairement maternelle, l'ombre de Thomas Wayne n'est pas loin.

Tableau 12 : Plusieurs petites amies de Bruce Wayne/Batman. Les périodes de relations peuvent se recouvrir sans que cela signifie que le superhéros ait une histoire avec ces deux personnages en même temps. Les dates en rouge concernent des relations qui recommencent épisodiquement, mais qui ne sont pas constantes sur les périodes concernées.

Nom	Année d'apparition	Période principale de la relation	Statut du personnage	Personnage en 2011
Amina Franklin	2007	2007	Doctoresse/Sœur de criminel	Décédée
April Clarkson (Midnight)	2008	2008-2009	Criminelle	Inconnu
Kathy Kane (Batwoman)	1956	1956-1964	Superhéroïne	Décédée
Selina Kyle (Catwoman)	1940	1940-2011	Criminelle réformée	En vie
Dawn Golden	2011	2011	Fille de criminel	Décédée
Jezebel Jet	2006	2006-2008	Criminelle	Décédée
Julia Pennyworth	1983	1983-1986	Fille du majordome	Effacée de la continuité
Julie Madison	1939	1939-1941	Actrice	Inconnu
Linda Page	1941	1941-1943	Infirmière	Inconnu
Mallory Moxon	2001	2001	Fille de criminel	Inconnu
Natasha Knight (Nocturna)	1983	1983-1986	Criminelle	Inconnu
Poison Ivy	1966	1966-2011	Criminelle	En vie
Rachel Caspian	1987	1987	Fille de criminel	Inconnu
Sasha Bordeaux	2000	2000-2002	Agent secret	En vie
Shondra Kingsolving	1992	1992-1994	Doctoresse	À régressé mentalement. Va mieux.
Silver St. Cloud	1977	1977-1978	Riche héritière	Décédée
Talia Al Ghul	1971	1971-2012	Fille de criminel/Criminelle	En vie
Vesper Fairchild	1997	1997-2002	Présentatrice radio	Décédée
Vicki Vale	1948	1948-2011	Journaliste	En vie
Zatanna Zatara	1964	2007-2008	Magicienne/superhéroïne	En vie

2.2. Les relations romantiques

Batman entretient un rapport complexe à la figure paternelle, à laquelle il veut se conformer, mais qui représente aussi un idéal impossible à atteindre. Fabrice Bourlez relie la dépendance des superhéros à l'image paternelle à leur impossibilité à entretenir des relations amoureuses⁹²¹. En effet, dès 1976, Umberto Eco notait que Superman n'épouse jamais Lois Lane qui demeure son éternel intérêt amoureux. Le mariage est un acte qui « *consumerait* » le personnage.

918 DCs #457 (CD mars 1976).

919 DCs #574 (CD mai 1984).

920 « Cold Case », B : LotDK #201-203. Elle travaille aussi avec Thomas et Martha Wayne en 2011 dans *Batman : Streets of Gotham*. *Batman : Streets of Gotham* #17.

921 Fabrice Bourlez, *op. cit.*, p. 94.

Si Superman épousait Lois Lane, il ferait, comme on l'a déjà dit, un autre pas vers la mort[...].⁹²²

Depuis la parution de cet article Clark et Lois ont été marié·e·s en 1996 dans *Superman : the Wedding Album*,⁹²³ mais ce mariage a ensuite été annulé lors de l'évènement « New 52 ». Depuis Clark et Lois sont de nouveau des collègues de travail et des ami·e·s⁹²⁴. Pragmatiquement, les évènements tels les mariages sont évités, car ils bloquent d'autres possibilités d'engagement romantique pour les personnages. Lois Lane est l'intérêt amoureux « historique » de Clark Kent, mais certains auteurs, tel Frank Miller, préfèrent mettre le superhéros en couple avec Wonder Woman⁹²⁵. L'infidélité étant un élément scénaristique peu utilisé, elle l'est encore moins lorsque des personnages sont mariés. L'adultère ne semble pas faire bon ménage avec le statut de superhéroïne·s. Beaucoup de personnages super-héroïques demeurent non mariés, ou même célibataires, pour laisser le champ ouvert à d'autres possibilités relationnelles.

Batman n'échappe pas à la règle des héros solitaires et célibataires. La plupart des relations du superhéros sont présentées comme des obstacles à l'accomplissement de sa mission. Soit les compagnes de Bruce Wayne sont mises en danger par la double vie du superhéros, soit elles reprochent à Bruce Wayne de n'être qu'un milliardaire mondain, soit elles sont des *villainesses* (cf. Tableau 3). La compagne qui est aussi une ennemie, la femme dangereuse — dont Catwoman est le principal exemple — est un héritage de la Femme fatale des romans et films noirs.

Comme nous pouvons le voir dans le tableau (cf. Tableau 12, page 245) plusieurs compagnes de Bruce Wayne/Batman présentent la caractéristique commune d'être des filles de criminels. Amina Franklin est une variation de ce motif scénaristique puisqu'elle est la sœur, et non la fille, d'un criminel. Dans un récit qui oppose Batman à un criminel — c'est-à-dire la quasi-totalité des aventures du superhéros — ces personnages féminins deviennent un enjeu supplémentaire dans l'affrontement entre les deux hommes. Beaucoup de petites amies de Bruce Wayne/Batman sont mortes ou ne sont plus réapparues à la suite de l'échec de leur relation amoureuse avec le superhéros. De même, les filles et sœurs de criminels ont tendance à disparaître des aventures de Batman, parfois parce qu'elles sont mortes, une fois terminé l'arc narratif mettant en scène leur père. Talia Al Ghul est une fille de criminel, mais dont le rôle ne se réduira pas aux aventures que vit son père. Sa première apparition dans les comic books précède celle de son père — Ra's Al Ghul — d'un numéro⁹²⁶. Cependant le personnage de Talia est bloqué entre deux figures d'hommes et n'existe pas en dehors de ses rapports

922 Umberto Eco, *op. cit.*

923 *Superman : the Wedding Album* (1996), 1 numéro.

924 L'idée d'annuler ce mariage a germé très tôt après qu'il a eu lieu dans les comic books. En effet les auteurs Grant Morrison, Mark Millar, Tom Peyer et Mark Waid avaient fait une proposition de réécriture à la fin des années 1990 qui supprimait le mariage entre autres changements. Le projet se nommait « Superman 2000 ». Merci à Xavier Fournier de m'avoir fourni cette référence. Jérôme Tournadre, « Superman 2000 – Le projet avorté », *Daily mars*, 2014. Grant Morrison, Mark Millar, Tom Peyer, [et al.], « Superman 2000 ».

925 TDKR 2 All star Batman and Robin

926 *DCs #411* (CD mai 1971), *Batman #232* (CD juin 1971).

à eux. D'un côté elle est une « fille de son père »⁹²⁷ puisqu'elle participe à l'édification de l'empire criminel de son père tout en demeurant une subordonnée de ce dernier. Si elle doute parfois de son rôle vis-à-vis de son père, c'est à cause de son attachement à Batman et non pour des raisons qui lui sont propres. Même sa romance avec Batman est approuvée par son père qui souhaite que le superhéros devienne l'héritier de son empire criminel⁹²⁸. Cet empire ne semble pas pouvoir être hérité par une femme et Ra's Al Ghul souhaite ainsi que Batman rejoigne sa famille en épousant sa fille. Talia est donc un objet d'association familiale entre Ra's Al Ghul et Batman, qui, bien entendu, refuse cette association. Les années 2000 voient une troisième figure masculine être accolée au personnage de Talia : Damian Wayne, le fils qu'elle a eu avec Batman (cf. Illustration 83, page 248).

Talia est une relation amoureuse importante de Bruce Wayne/Batman durant les années 1970. Au début du *Modern Age*, le superhéros entretient plusieurs relations, mais au fur et à mesure des années, c'est celle qui le lie à Catwoman qui devient sa romance principale. Après leur relation amoureuse des années 1980 (cf. 2.3.1.2, page 104), les deux personnages restent distants durant les années 1990. Néanmoins certaines séries courtes — *Batman: The Long Halloween*, *Batman: Dark Victory*⁹²⁹ — vont réintroduire une relation entre ces personnages sans que celle-ci ne soit développée dans des séries longues et dans la continuité officielle. En 2001, dans le dernier numéro de la série *Catwoman Vol. 2*, Catwoman propose à Batman de commencer une relation en se révélant leurs vraies identités (« *Il est peut-être temps qu'on se passe des costumes* »)⁹³⁰. Batman lui dit que cela n'arrivera jamais, mais en 2002-2003, l'arc narratif « Hush »⁹³¹ développe cette relation. Un pas important est franchi quand Batman révèle sa double identité à Catwoman⁹³². Leur relation s'achève dès la fin de l'arc narratif,⁹³³ mais elle sera développée dans d'autres publications postérieures. Les années 2000 sont celles où le flirt entre Batman et Catwoman, qui avait été une relation au milieu d'autres durant les années 1980, devient la relation principale du superhéros (cf. Illustration 84, page 248).

Les femmes dans les récits mettant en scène Batman présentent un obstacle à l'accomplissement de la quête super-héroïque. Elles détournent le héros de la mission qu'il s'est confiée. Cet obstacle renvoie à la notion de « femme tentatrice » théorisée par Joseph Campbell dans *Le Héros aux mille et un visages*⁹³⁴. Pour l'auteur, chaque héros doit, à un moment, renoncer à une femme qui est une tentation qu'il ne peut pas se permettre. Dans les comic books *Batman*, les femmes sont aussi des

927 Raphaëlle Moine, *op. cit.*

928 *Batman* #232.

929 Ces deux histoires sont scénarisées par Jeph Loeb et dessinées par Tim Sale. *Batman: The Long Halloween* (1996-1997), 13 numéros. *Batman: Dark Victory* (1999-2000), 13 numéros.

930 « *Maybe it's time we did without the costumes* » *Catwoman* #94 (CD juillet 2001).

931 « Hush », *Batman* #608 — #619 (CD décembre 2002 — novembre 2003).

932 *Batman* #615 (CD juillet 2003).

933 *Batman* #619 (CD novembre 2003).

934 Selon la théorie du monomythe de Joseph Campbell, se défaire de la femme tentatrice permet d'ailleurs au héros de se réunir au père. L'aspect genré de la théorie du monomythe a déjà été mis en avant. Joseph Campbell et Crès Henri, *Le héros aux mille et un visages*, Paris, J'ai lu, 2013, 1 vol. (633 p.) p., (« J'ai lu »). Sarah Nicholson, « The Problem of Woman as Hero in the Work of Joseph Campbell », *Feminist Theology*, vol. 19 / 2, janvier 2011, p. 182-193.



Illustration 83 : Talia Al Ghul se présentant dans le numéro #681 de *Batman* (CD décembre 2008). Elle ne donne même pas son nom, mais expose les relations qu'elle entretient avec des personnages masculins de son univers: son père Ra's Al Ghul, son ex-amant Batman et son fils Damian. Talia insiste particulièrement sur deux de ses rôles, celui de « fille de... » et de « mère de... ». © DC Comics, 2008.



Illustration 84 : Dans le numéro #692 de *Batman* (CD décembre 2009), alors qu'elle discute avec Dick Grayson, Selina s'auto-qualifie de « possession de Bruce Wayne ». Cette scène prend place à l'époque où le superhéros Batman est présumé mort. © DC Comics, 2009.

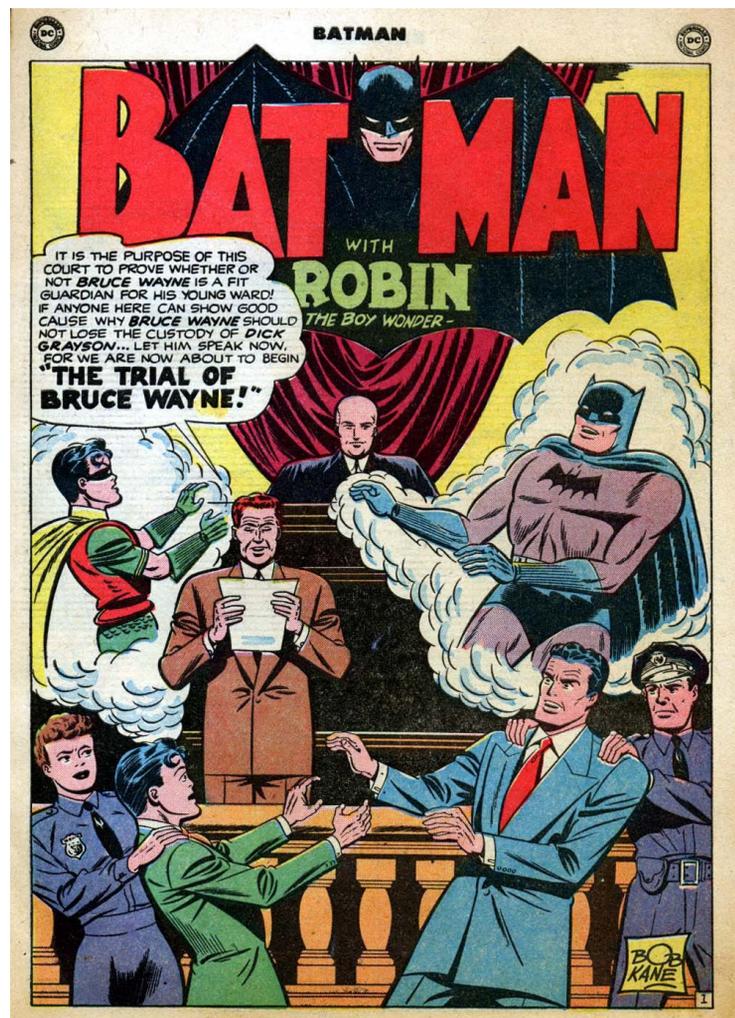


Illustration 85 : La page d'ouverture du récit « The Trial of Bruce Wayne » met en scène la séparation de Dick Grayson et de Bruce Wayne, mais aussi de Robin et de Batman. (*Batman* #57) © DC Comics, 1950.

personnes qui doivent être protégées et la double vie de Batman les met en danger, comme le prouve le nombre de compagnes décédées du superhéros (cf. Tableau 12, page 245). Les femmes de la vie de Batman sont par conséquent une charge supplémentaire pour lui. Comme les relations amoureuses sont tout de même des ressorts scénaristiques utiles, le superhéros en vit souvent, mais celles-ci ne s'inscrivent pas dans la durée. Ou alors, lorsqu'elles durent, comme la relation qu'il entretient avec Catwoman, elles sont semées d'embûches qui entravent leur romance et sont faites de ruptures et de réconciliations. Dans les aventures du superhéros qui ont une continuité finie, comme dans le cas de la trilogie filmique de Christopher Nolan, une romance stable peut être accordée au superhéros à la fin de son récit. Le personnage féminin devient une récompense offerte à Batman, elle est dédiée au repos du guerrier.

Tableau 13 : Les différents Robin avant 2011.

Nom	Année d'apparition	Carrière en tant que Robin	Continuité officielle
Richard "Dick" Grayson	1940	1940-1984	Oui
Jason Todd	1983	1984-1988	Oui
Tim Drake	1989	1989-2009	Oui
Carrie Kelley	1986	1986	Non
Stephanie Brown	1992	2004	Oui
Damian Wayne	2006	2009-2011	Oui

Toutes les romances du superhéros sont hétérosexuelles. Malgré les rumeurs d'homosexualité qui accompagnent le personnage depuis les années 1950, aucun récit n'a ouvertement exploré le sujet d'une sexualité non hétérosexuelle pour le superhéros. Au-delà de la censure et de l'autocensure concernant l'homosexualité, qui a eu cours jusqu'aux années 1990 et qui n'a pas totalement disparu aujourd'hui, l'affirmation d'une sexualité partiellement homosexuelle risquerait de remettre en cause la masculinité de Batman. Dans un imaginaire contemporain, qui s'intéresse aux sexualités plutôt qu'aux pratiques sexuelles⁹³⁵, la masculinité hégémonique est associée à l'hétérosexualité et à la possession et protection des femmes, et au statut de père de famille. Batman doit avoir une sexualité hétérosexuelle pour prouver qu'il est bien un homme. Néanmoins, comme le note Jean-Guy Ducreux⁹³⁶, le superhéros n'a pas besoin de mettre en scène ses organes sexuels masculins pas plus que sa sexualité hétérosexuelle. Ce n'est qu'à partir des années 1970 que les histoires d'amour sous-entendant une sexualité sont représentées et Batman n'a, encore aujourd'hui, que très rarement été représenté en train d'avoir des rapports sexuels⁹³⁷ (cf. Chapitre 1, page 314).

935 Michel Foucault, « L'Hypothèse répressive », in *Histoire de la sexualité 1. La Volonté de savoir*, 1976.

936 « De fait, contrairement à ses consœurs, le superhéros ne peut pas briller par ses attributs sexuels [...] Le superhéros a beau être un homme, il n'est pas nécessaire qu'il en fasse la démonstration explicite. » Jean-Guy Ducreux, *op. cit.*, p. 81.

937 Des récits parus hors continuité officielle, tel *Batman: Son of the Demon* et *All-Star Batman and Robin, The Boy Wonder*, mettent cependant en scène le personnage ayant des rapports sexuels. Barr, Mike W., Bingham, Jerry, *Batman:*

2.3. La descendance de Batman

Les difficultés qui pavent les relations amoureuses du superhéros et l'absence d'engagement romantique sur le long terme ont pour conséquences que Batman ne fonde jamais une famille et qu'il n'a pas d'enfant, en tout cas avant 2006. Comme les mariages, les enfants posent un problème de temporalité dans les récits super-héroïques, car ils sont un signe évident que le temps s'écoule. Si l'enfant grandit, cela veut dire que son parent vieillit. Scénaristiquement, les enfants posent aussi des problèmes, car ils nécessitent que quelqu'un s'occupe d'eux. Or, dans un fascicule d'une vingtaine de pages, dans lequel le superhéros doit déjà combattre des criminel-le-s et vivre des relations - professionnelles, amicales ou sentimentales - compliquées, peu d'espace serait laissé pour développer la relation entre Batman et sa progéniture. Un enfant pose nécessairement la question de la responsabilité des parents et, comme les femmes, il détourne le superhéros de sa mission. L'image super-héroïque de Batman serait ternie s'il passait ses nuits dans les rues de Gotham City en laissant à son majordome la charge de son bébé. Pourtant le sujet de l'héritage et de la descendance de Batman n'a jamais été totalement absent des aventures du superhéros et il est devenu central à partir des années 1980. Le premier personnage qui permet d'interroger l'avenir de Batman est Robin, le préadolescent *sidekick* qui aide Batman dans sa lutte contre le crime depuis les années 1940 et qui a eu plusieurs incarnations (cf. Tableau 13, page 249).

2.3.1. Richard Grayson, une descendance symbolique

Le premier Robin est Richard « Dick » Grayson. Suite à l'assassinat de ses parents, Dick est recueilli par Bruce Wayne qui en fait son pupille. En parallèle il devient Robin, l'apprenti de Batman. Dès 1943, la relation qui unit Bruce Wayne et Dick Grayson sera le centre d'une intrigue impliquant la succession de Bruce Wayne⁹³⁸. Dans ce récit nommé « Bruce Wayne loses the Guardianship of Dick Grayson »⁹³⁹, l'oncle de Dick Grayson essaye de récupérer la garde de son neveu afin d'extorquer de l'argent à Bruce Wayne. Dès la première page, Batman et Dick Grayson sont présentés comme ayant

Son of the Demon (1987), one-shot. *All-Star Batman and Robin, The Boy Wonder* (2005-2008), 10 numéros.

Au cinéma les rapports sexuels de Batman sont davantage suggérés que montrés. Dans le film *Batman* issu de la série télévisée, un baiser qui pourrait mener à un rapport sexuel entre Bruce Wayne et Miss Kitka — qui est en réalité Catwoman — est interrompu par des *villains* qui attaquent le couple. Catwoman est mêlée à cette attaque et jouait un rôle d'appât pour Bruce Wayne. Dans *Batman*, Bruce Wayne et Vicky Vale s'embrassent, après plusieurs autres scènes nous les retrouvons ensemble, dans un lit, dans lequel ils dorment en pyjama. Dans *Batman Returns*, Bruce Wayne et Selina Kyle ne parviennent jamais à franchir le pas du rapport sexuel que ce soit sous leurs apparences civiles ou super-héroïques. Les deux films *Batman* réalisés par Joel Schumacher placent Batman et Robin face à plusieurs femmes qui les attirent, mais aucune consommation physique de ces attractions n'est montrée ou sous-entendue. Dans la trilogie filmique de Christopher Nolan, Bruce Wayne est, durant les deux premiers films, amoureux de son amie d'enfance, Rachel Dawes. Ces deux personnages ne sont néanmoins jamais mis dans une relation et n'ont donc pas de rapports sexuels. Dans le troisième film, Bruce Wayne a un rapport sexuel clairement sous-entendu avec Miranda Tate — qui se révèle être Talia Al Ghul — puisque les deux personnages s'embrassent et, après une ellipse, nous les retrouvons couché-e-s par terre, devant une cheminée, enroulé-e-s dans des draps qui cachent leurs nudités. Dans ce film, l'intérêt amoureux de Batman est plutôt Selina Kyle et ces deux personnages n'auront pas de rapports sexuels.

938 J. L. Bell, « "The Guardianship of Dick Grayson!" », 2012.

939 *Batman* #20 (CD décembre 1943).

une relation de père/fils (« L'affection mutuelle entre cet homme et ce garçon a été aussi forte que celle entre père et fils. »⁹⁴⁰). Lors du procès, quand Bruce Wayne est appelé à témoigner, il réaffirme son amour filial pour Dick Grayson et le présente aussi comme l'héritier de sa fortune (« Dick est comme mon fils ! J'ai même changé mon testament pour que dans l'éventualité de ma mort, Dick hérite de toute ma fortune ! Monsieur le juge, je... J'aime ce garçon ! S'il vous plaît, ne me l'enlevez pas ! »⁹⁴¹). La séparation entre Bruce et Dick influe aussi sur leur activité super-héroïque. Si c'est Bruce Wayne qui est mis en procès, la première page présente les membres de La Cour qui éloignent Batman et Robin l'un de l'autre insistant sur le fait que la rupture de la relation entre Bruce et Dick entraînerait la fin du Dynamic Duo.

Une intrigue sur le même sujet paraît en 1950 dans le numéro #57 de *Batman*⁹⁴² intitulé « The Trial of Bruce Wayne ». La première page (cf. Illustration 85, page 248) met en scène Dick et Bruce qui sont séparés par les forces de l'ordre. Derrière eux, dans des formes de nuages, apparaissent Robin et Batman qui sont aussi séparés. Dans ce récit, c'est Dick qui affirme l'aspect filial de leur relation (« Ils ne savent pas ce que signifie de nous séparer ! Tu es comme un père pour moi ! »⁹⁴³) alors que Bruce lui répond en se concentrant sur son aspect super-héroïque (« Cela signifierait la fin de **Batman et Robin** en équipe. »⁹⁴⁴). Dick est déjà présenté, à cette époque, comme le fils symbolique de Bruce Wayne. Il n'hérite pas de son patrimoine génétique, malgré une ressemblance physique fort troublante, mais il est l'héritier de son patrimoine matériel. Robin n'est, quant à lui, pas encore l'héritier de Batman, mais bien son acolyte, son *sidekick*. Ensemble ils forment un tout insécable qu'est le Dynamic Duo. Ils sont le noyau de la Bat-Family, mais Robin n'est pas appelé à remplacer Batman puisque, avant les années 1970, l'écoulement du temps n'a pas vraiment lieu dans les comic books. La Bat-Family est ainsi constituée autour d'un duo symbolique de père-fils qui est appelé à ne jamais vieillir.

2.3.1.1. La garde de Jason Todd

Dick Grayson ne sera pas le seul Robin dont la garde sera contestée à Bruce Wayne. En 1984⁹⁴⁵, la justice de Gotham City essaye de récupérer Jason Todd, le deuxième Robin, qui vit chez Bruce Wayne sans statut légal (« *Le fait que Jason Todd réside ici sans avoir de **papiers d'adoption légaux*** »⁹⁴⁶). Natalia Knight, la *villainess* Nocturna, vient ajouter son grain de sel à cette affaire juridique en se présentant comme la mère de Jason Todd et en proposant à Bruce Wayne de l'épouser pour élever ensemble l'adolescent⁹⁴⁷. Finalement Nocturna accepte l'idée que Bruce Wayne sera un meilleur pa-

940 « *The mutual affection between this man and boy has been as strong as that between father and son.* »

941 « *Dick is like my son ! I've even changed my will so that in case of my death, Dick will get my entire fortune! Your honor, I...I love that boy! Please don't take him from me!* »

942 *Batman* #57 (CD février 1950).

943 « *They don't know what it means to break us up ! You're like a father to me!* »

944 « *It would mean the end of **Batman and Robin** as a team* »

945 *Batman* #375 (CD septembre 1984).

946 « *The fact that Jason Todd resides here without benefit of **legal adoptions papers*** »

947 *DCs* #543 (CD octobre 1984).

rent et mentor pour Jason et elle le ramène au manoir Wayne⁹⁴⁸. Si l'intrigue de ce récit commence de façon similaire à ceux mettant en scène Dick Grayson, la question de la filiation et de l'héritage n'est pas ici centrale. La perte de la garde de Jason Todd est surtout un élément mélodramatique dans une époque où les aventures de Batman, et surtout ses relations interpersonnelles, sont très imprégnées de structure narrative du type *soap opera*⁹⁴⁹.

2.3.1.2. S'emanciper de Batman, devenir Nightwing

À partir des années 1960, la Bat-Family se féminise avec l'ajout de nouveaux membres tels Kathy Kane (de 1956 à 1979), Bette Kane (de 1961 à 1979) et Barbara Gordon (à partir de 1967). Si Batman et Robin demeurent le noyau de cette famille, le Dynamic Duo connaîtra des altercations dès la fin des années 1960 qui participent à la reconfiguration de la Bat-Family.

En 1969, Dick Grayson quitte le manoir Wayne pour se rendre à l'université. Ce départ a lieu dans le numéro #217 de *Batman*⁹⁵⁰ dans lequel Bruce Wayne part aussi pour aller s'installer en ville. Les deux membres fondateurs de la Bat-Family quittent donc ensemble le domicile familial. Le départ de Dick Grayson répond à la volonté de Frank Robbins, scénariste de l'époque, et de Julius Schwartz, *editor-in-chief* des titres mettant en scène Batman, de faire de Batman un héros solitaire et plus sombre⁹⁵¹. Dans ce récit, Dick Grayson ne présente pas la relation qui l'unit à Bruce comme une relation filiale, mais fraternelle. Il dit de lui qu'il était un enfant qui recherchait une image de grand frère (« *Un enfant qui avait besoin d'une image de grand frère* »⁹⁵²). Le type de relation familiale qui unit Bruce à Dick est ici modifié, mais il demeure hiérarchisé dans le sens où Bruce est toujours présenté comme une figure d'autorité plus âgée.

Le départ de Dick n'entraîne pas l'abandon de son rôle de Robin. Il continue à revêtir le costume, mais il apparaît moins souvent dans les fascicules *Batman* et *DCs* et ses apparitions ont parfois lieu dans des histoires indépendantes dans lesquelles Batman n'est pas présent⁹⁵³. Robin vit aussi d'autres aventures dans la série *Teen Titans*⁹⁵⁴ qui met en scène une équipe de jeunes superhéros dont Robin est le leader. Cette série s'achève en 1977 sur la prise de conscience des membres de l'équipe qu'ils ont grandi et ne sont plus des « teens », des adolescent·e·s. Speedy (Roy Harper), le *sidekick* de Green Arrow ajoute qu'elles et ils sont appelé·e·s à devenir un jour les remplaçant·e·s de membres actuels de la Justice League of America et que pour tenir ces rôles, elles et ils doivent se préparer en tant qu'individus (« --Un jour, nous devons remplacer la **Ligue des Justiciers** et nous devons tous

948 *Batman* #381 (CD mars 1985).

949 Durant ces années Bruce Wayne/ Batman entretient des relations avec au moins quatre femmes différentes : Julia Pennyworth, Vivki Vale, Nocturna et Catwoman.

950 *Batman* #217 (CD décembre 1969).

951 Ouvrage collectif, *Batman : Anthologie - 20 récits légendaires du Chevalier noir*, Paris, Urban Comics, 2013, 368 p., p. 121.

952 « *Kid who needed a Big-Brother Image* »

953 Par exemple *Batman* #227 (CD décembre 1970), *DCs* #395 (CD janvier 1970).

954 *Teen Titans* (1966-1977), 53 numéros.

être **prêt·e·s...** en tant **qu'individus.** »⁹⁵⁵). Le passage à l'âge adulte est ici présenté comme nécessitant un tournant individualiste.

En 1980, une nouvelle série mettant en scène l'équipe des Teen Titans est lancée. Dans *The New Teen Titans*⁹⁵⁶, les personnages ont vieilli et ils s'interrogent sur leur place en tant que jeunes adultes. Robin n'arrive plus à se reconnaître dans le rôle de *sidekick* de Batman et la relation qu'il entretient avec le superhéros devient conflictuelle (cf. Illustration 86, page 254). La série expose les difficultés que connaît Dick Grayson qui essaye de se conformer à ce qu'il pense que Batman attend de lui. Le vieillissement de Robin et ses tentatives de répondre à l'idéal qu'il envisage entraîne la masculinisation du personnage (cf. Illustration 87, page 254).

Durant les années 1980, puisque les scénaristes des séries mettant en scène Batman veulent de nouveau utiliser un Robin adolescent, Jason Todd est créé. Il remplace Dick Grayson en devenant le nouveau pupille de Bruce Wayne⁹⁵⁷ et le nouveau *sidekick* de Batman. Dick, qui vivait de nouveau dans le manoir Wayne, déménage après l'arrivée de Jason Todd⁹⁵⁸. Quelques numéros plus tard⁹⁵⁹ Dick annonce à Bruce qu'il veut en finir avec le partenariat de Batman et Robin, mais qu'il ne souhaite pas voir s'achever la relation qu'ils entretiennent en tant que Bruce et Dick. Finalement, Dick renonce à son rôle de Robin⁹⁶⁰. En 1984, il adopte une nouvelle identité super-héroïque, celle de Nightwing⁹⁶¹. En 1996, dans *Nightwing Vol 2*⁹⁶² Dick Grayson déménage de la ville de Gotham pour aller s'installer dans une cité voisine, la ville de Blüdhaven. L'émancipation de Dick Grayson passe, en conséquence, par le rejet du costume de Robin qu'il porte depuis son enfance et qui avait été choisi par Batman, pour adopter les attributs super-héroïques — nom, costume, ville à protéger — de son choix. L'identité de Nightwing lui est néanmoins inspirée par une autre figure paternelle, celle de Superman. Nightwing est un des noms de Superman sur la planète Krypton⁹⁶³.

Dick Grayson est le seul Robin à connaître une émancipation si complète de la figure de Batman. Jason Todd entrera en conflit avec Batman, mais il trouvera la mort en 1988. Après son retour en 2005⁹⁶⁴, Jason adopte une nouvelle identité, celle de Red Hood. Celle-ci est aussi inspirée d'un homme puisque plusieurs criminels l'ont portée avant lui. Le plus célèbre détenteur de cette identité est le

955 « --someday we'll have to replace the **Justice League** and we've all got to be **ready...as individuals** »

956 *The New Teen Titans* (1980-1984), 40 numéros.

957 Avant que Bruce Wayne adopte Jason Todd, Dick Grayson a proposé de l'adopter. Jason Todd est, à cette époque, un personnage dont les origines sont totalement calquées sur celle de Dick Grayson et celui-ci se reconnaît en Jason. Bruce Wayne intervient auprès de Dick en lui disant qu'il a aussi connu la mort de ses parents. Il devient alors le tuteur légal de Jason, refusant à Dick le droit de devenir père à son tour. *DCs* #526 (CD mai 1983).

958 *The New Teen Titans* #33 (CD juillet 1983).

959 *The New Teen Titans* #37 (CD décembre 1983).

960 *The New Teen Titans* #39 (CD février 1984).

961 *Tales of the Teen Titans* #44 (CD juillet 1984).

962 *Nightwing* (1996-2009), 153 numéros.

Nightwing vol. 1 est une série en quatre numéros. Son style graphique est très inspiré du « Bad Girl Art » dans l'hypervirilité des hommes qu'elle met en scène. Cette série est l'occasion d'offrir un nouveau costume à Nightwing qui n'a connu que peu de modifications depuis cette époque. *Nightwing* (1995), 4 numéros.

963 Par exemple dans les récits: *Superman* #158 (CD janvier 1963), *World's Finest Comics* #143 (CD août 1964).

964 *Batman* #638 (CD mai 2005).

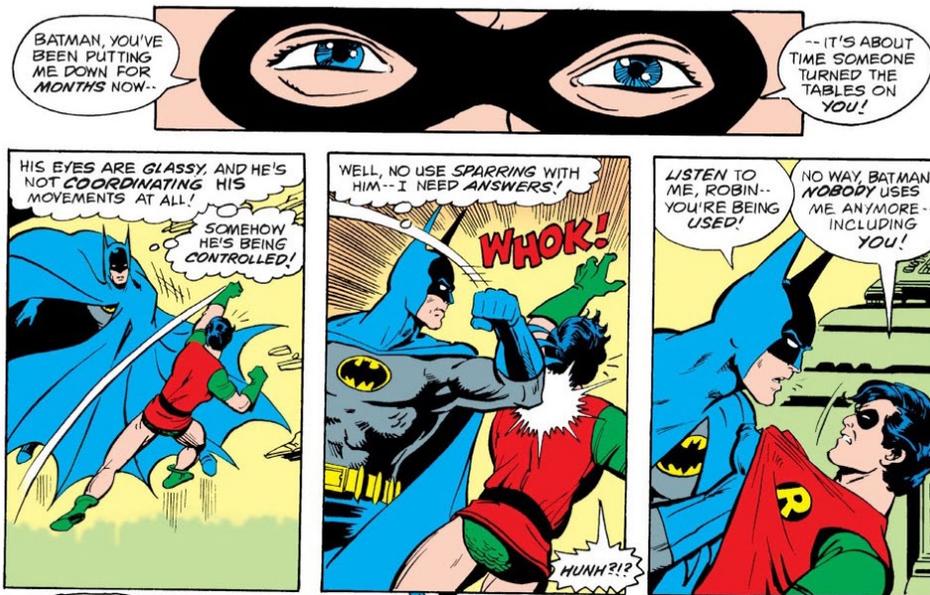


Illustration 86 : Dès le début de la série *The New Teen Titans Vol.1* la relation compliquée entre Batman et Robin est mise en avant. Ici les deux personnages se battent alors que Robin subit le contrôle mental d'un ennemi. Comme souvent dans la fiction, le contrôle mental est un élément scénaristique qui permet à un personnage de révéler ses vrais sentiments à un autre. (*The New Teen Titans Vol.1* #4, CD février 1981). © DC Comics, 1981.

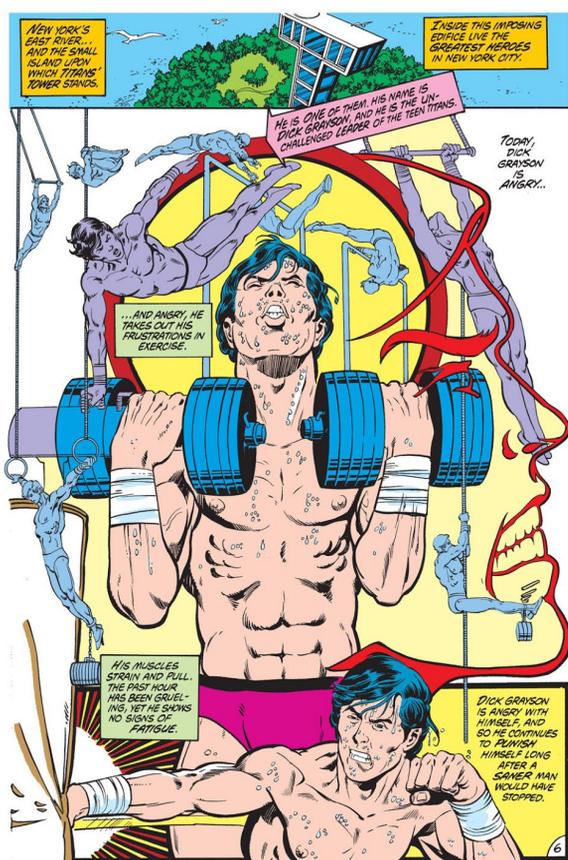


Illustration 88 : Même internet de Batman giflant Robin. Différents textes sont insérés dans les bulles.

Illustration 87 : Au début de la série *The New Teen Titans Vol.1* Nightwing est encore un jeune adolescent. Il grandit dans cette série et se «musculinise» gagnant ainsi en masculinité. Il devient un homme capable de rivaliser avec son mentor et père de substitution (*The New Teen Titans Vol.1* #29, CD février 1981). © DC Comics, 1982.

Joker. Jason ne vit pas toujours à Gotham City, mais il ne s'établit pas non plus dans une autre ville. Après avoir été le troisième Robin, Tim Drake adopte l'identité de Red Robin⁹⁶⁵. Il ne se démarque pas ainsi de son ancienne identité de *sidekick*.

Les superhéroïnes ne changent pas d'identité pour marquer leur émancipation de la figure de Batman. Au contraire, leurs changements d'identité les rapprochent souvent du superhéros. Stephanie Brown quitte l'identité de Spoiler, qu'elle s'est construite, pour devenir Robin (cf. 1.3.4.3, page 214). Helena Bertinelli change d'identité durant « Batman: No Man's Land » pour devenir Batgirl. La seule superhéroïne dont le changement d'identité l'éloigne de Batman est Batgirl lorsqu'elle devient Oracle. Mais ce changement d'identité n'a pas lieu de son propre chef. Il s'agit d'une réaction à son agression par le Joker qui l'a laissée handicapée. De plus, aucune de ces superhéroïnes n'est devenue la protectrice d'une autre ville à l'exception d'Oracle qui, durant une très courte période, s'est installée dans la ville de Platinum Flats (cf. Chapitre 2, page 360).

Le noyau de la Bat-Family demeure constitué de garçons et d'hommes qui doivent se construire avec l'image paternelle de Batman. Les conflits qui les opposent à Batman peuvent entraîner un changement d'identité, mais ils demeurent proches de leur ancien mentor à l'exception notable de Jason Todd qui est devenu un antihéros plus qu'un superhéros. Les superhéroïnes, au contraire, doivent se battre pour se faire accepter dans la Bat-Family et leur position dans cette organisation demeure, avant tout, périphérique.

2.3.1.3. La violence dans les relations à l'intérieur de la Bat-Family

Malgré l'agrandissement progressif de la Bat-Family, les différents membres de celle-ci font tous preuve d'un certain degré d'obéissance au personnage de Batman qui en demeure le chef. Batman occupe une position de contrôle sur la Bat-Family et il n'hésite pas à renvoyer des membres lorsqu'il considère qu'ils ont échoué à assumer leur fonction. Lors d'une réécriture des origines du premier Robin⁹⁶⁶, Dick Grayson ne quitte plus son rôle de son propre chef, mais est renvoyé par Bruce Wayne après avoir été blessé lors d'un combat avec le Joker. Dans une autre réécriture de ses origines, Dick est renvoyé pour avoir été en retard⁹⁶⁷. Batman ne recourt pas à la violence⁹⁶⁸ pour obtenir cette obéissance, en tout cas pas à la violence entendue comme l'action physique d'un personnage à l'encontre d'un autre, dans le but de le blesser. Nous ne traitons pas ici de violence psychologique qui n'est pas toujours absente des rapports de la Bat-Family.

Malgré ce que peut laisser croire un célèbre même internet (cf. Illustration 88, page 254) de Batman assenant une claquette à Robin, le superhéros n'est pas violent avec son *sidekick*, en tout cas pas avant le *Modern Age*. L'image du même est sortie de son contexte. La scène originale prend place dans le numéro #153 de *World's Finest Comics*⁹⁶⁸ et est une *Imaginary Story*. Dans ce récit, le père de Bruce

965 *Red Robin* #1 (CD août 2009).

966 *Batman* #408 (CD juin 1987).

967 *Nightwing* #101 (CD mars 2005).

968 *World's Finest Comics* #153 (CD novembre 1965).

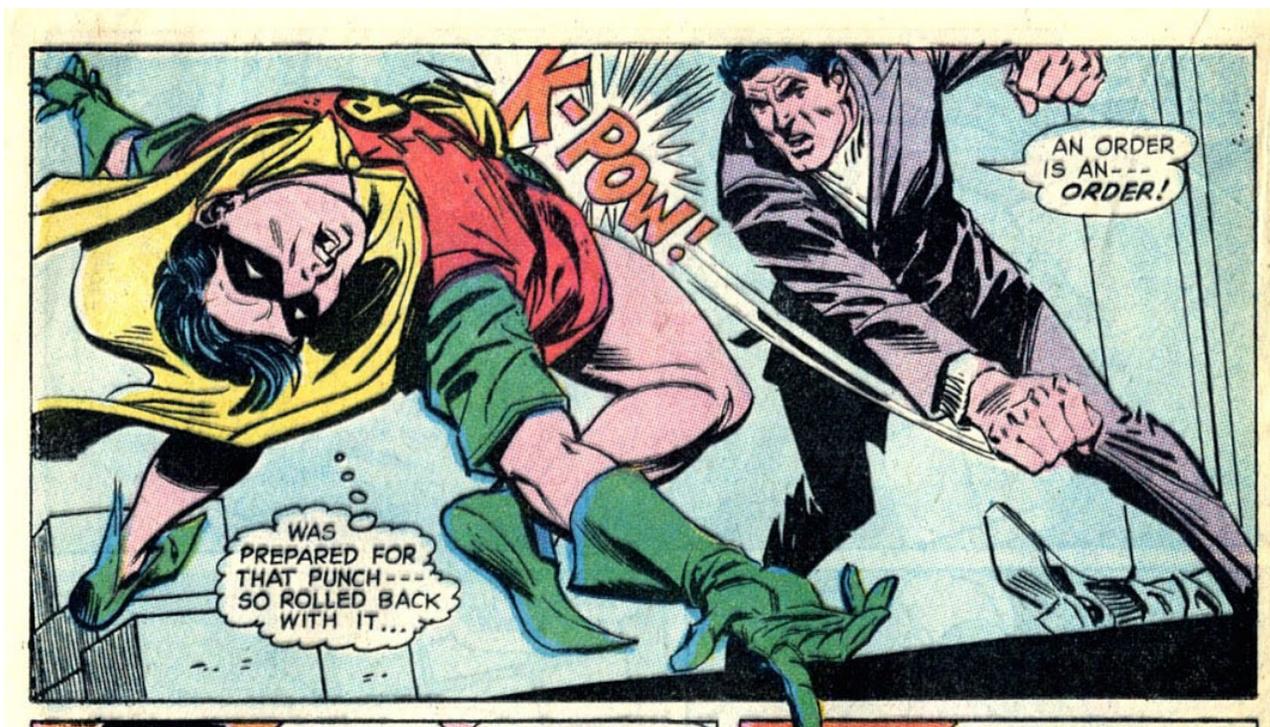


Illustration 89 : Bruce Wayne frappant Robin au visage alors qu'il est soumis à un contrôle mentale. La violence du coup est symbolisée par l'onomatopée, mais aussi par le fait que Robin sort de la case. Robin se remet très rapidement de cet acte de violence qui n'est pas imputable à Bruce Wayne puisqu'il est contrôlé par une tierce personne (*Batman* #215). © DC Comics, 1969.



Illustration 90 : Catwoman renfilant son costume pour la première fois après avoir eu Helena. Les modifications physiques qu'une grossesse peut amener sur un corps sont prises en compte, mais tournées sous la forme d'une blague. Aucun entraînement physique ne sera nécessaire (ou en tout cas aucun ne sera représenté) afin de perdre le poids acquis avec cette grossesse (*Catwoman* #55). © DC Comics, 2006.

Wayne est un scientifique qui a été assassiné durant l'adolescence de Bruce. Celui-ci est persuadé que son assassin est Superboy, le futur Superman. Bruce construit son identité de Batman pour enquêter sur ce meurtre et, devenu adulte, il prend aussi un *sidekick* comme apprenti. Quand Robin découvre les motivations derrière la croisade de Batman, il lui dit qu'il ne pense pas que Superboy ait assassiné son père. C'est alors que Batman gifle le garçon. Dans cette *Imaginary Story*, Batman est présenté comme un personnage négatif, mené par son désir de vengeance. L'acte de violence qu'il commet à l'égard de Robin est une démonstration de la négativité du personnage. De façon similaire, le numéro #215 de *Batman*⁹⁶⁹ contient une scène où Batman envoie Robin à terre en lui cognant le visage avec son poing (cf. Illustration 89, page 256). Batman subit en fait un contrôle mental et il ne frappe donc pas Robin de sa propre initiative. Néanmoins, à partir des années 1980, la violence voit le jour à l'intérieur des relations de certains membres de la Bat-Family, dont celles de Batman et du premier Robin devenu adulte et ayant adopté l'identité de Nightwing⁹⁷⁰.

La violence devient un élément de communication auquel les deux personnages ont recours lorsqu'ils rentrent en conflit. Celle-ci n'est pas très souvent utilisée, mais elle augmente en intensité au fil des années. Dans le numéro #416 de *Batman*⁹⁷¹, Dick Grayson vient de découvrir que Batman a embauché un nouveau Robin. Il vient demander des explications à son ancien mentor et le ton monte entre les deux hommes. Bruce finit par briser la vitre d'une vitrine et par faire voler les morceaux de verre à travers la pièce avant de se calmer et de s'autoriser à laisser s'exprimer sa tristesse. Le récit implique que la violence résulte de la difficulté d'exprimer ses sentiments. La violence n'est pas toujours initiée par Batman. Dans le numéro #55 de *The New Titans*⁹⁷² Dick Grayson apprend la mort de Jason Todd. À la suite de cette nouvelle, il bouscule violemment l'un de ses coéquipiers qui a fait une remarque malvenue à propos de Jason. Il se rend ensuite auprès de Bruce Wayne et ils commencent à se disputer. Bruce frappe Dick au visage et le projette à terre. De nouveau la violence résulte d'émotions trop importantes à contenir, ici la mort de Jason Todd. Pourtant les deux actes de violence consécutifs suivent un modèle, ils sont tous les deux perpétrés par des hommes, sur des hommes qui sont plus jeunes qu'eux et sur lesquels ils exercent une position d'autorité. En effet, Batman est l'ancien mentor de Dick et une figure paternelle pour ce dernier, et Dick s'attaque à un membre des Teen Titans qui est sous ses ordres.

Dans le numéro #600 de *Batman*, Nightwing et Batman se disputent à cause d'une affaire de meurtre dont Bruce Wayne est accusé. Nightwing frappe son ancien mentor au visage. S'ensuit un combat à

969 *Batman* #215 (CD septembre 1969).

970 Deux récits du *Modern Age* mettent en scène Batman ayant un comportement d'agresseur vis-à-vis de deux Robin différents. Dans le numéro #103 de *Nightwing*, après avoir attrapé Jason Todd qui était en train de voler les roues de la Batmobile, Batman le ramène dans la Batcave bâillonné et ligoté. La série *All -Star Batman and Robin, the Boy Wonder* de Frank Miller et Jim Lee présente un superhéros violent qui enlève le jeune Dick Grayson juste après la mort de ses parents et le séquestre dans la Batcave durant plusieurs jours sans venir le voir et sans lui donner à manger. Cette série ne se situe pas dans la continuité officielle et elle met volontairement en scène un personnage de Batman qui est dans l'excès. *All Star Batman and Robin, the Boy Wonder* (2005-2008), 10 numéros. *Nightwing* #103 (CD avril 2005).

971 *Batman* #416 (CD février 1988).

972 *The New Titans* #55 (CD juin 1989).

travers la Batcave durant lequel les deux personnages font usage de la violence. De nouveau nous retrouvons le stéréotype sur la masculinité qui veut que les hommes ne sachent pas exprimer leurs sentiments par la parole - comme les femmes sont censées savoir le faire.

Ces violences n'ont pas eu lieu tant que Dick Grayson était un enfant. Elles interviennent entre deux superhéros à l'âge adulte qui possèdent, par conséquent, des corps considérés comme équivalents. Cette équivalence corporelle semble induire un rapport d'égalité qui est en fait démenti par les récits eux-mêmes. Il est souvent rappelé que Dick Grayson est toujours dans un rapport de révérence et d'infériorité par rapport à Batman. Les superhéros·ine·s vivent dans des univers où l'utilisation de la violence est présentée comme nécessaire pour lutter contre différentes formes de criminalité. Néanmoins, dans ce cas la violence n'est pas utilisée pour prévenir un crime, mais entre deux personnes qui normalement entretiennent un rapport d'affectivité. Elle est ici un moyen de communication interpersonnelle entre deux individus dont le rapport affectif est socialement déséquilibré. Batman est plus âgé que Nightwing, il est dans un statut social supérieur, mais aussi dans une relation parentale, et même paternelle, envers l'autre superhéros. La violence est ici à un système de domination entre hommes qui maintient une organisation hiérarchique entre le superhéros Batman et les autres membres masculins de la Bat-Family⁹⁷³. Cette violence est peu montrée, mais elle est récurrente durant le *Modern Age*.

2.3.1.4. « Court of the Owl », redéfinir la relation entre Batman et Nightwing

En 2011, au début de l'évènement « New 52 », le nouveau titre *Batman* commence avec l'arc narratif « The Court of the Owl ». Bien que centrée sur Batman, cette série utilise le personnage de Dick Grayson dans les numéros #1, #2, #4, #5 et #7. Durant cet arc, Batman est confronté à La Cour des Hiboux, une organisation criminelle qui regroupe de riches familles de Gotham et qui existe depuis plusieurs siècles. Cette organisation dirige la ville dans l'ombre et fait éliminer ses ennemi·e·s par des assassins nommés les *talons* (« ergots » en français), des enfants qui ont été enlevés à leur famille et élevés pour être des criminels.

Nightwing intervient pour se tenir au courant de l'enquête que mène Batman à propos de La Cour des Hiboux. Le personnage a, dès lors, une fonction narrative, il permet au personnage de Bruce Wayne de résumer ses connaissances sur l'affaire en cours auprès du lectorat. Quand Batman raconte à Nightwing un de ses souvenirs d'enfance liés à la Cour, il offre aux lecteurs et lectrices des informations qu'elles et ils ne possèdent pas sans avoir recours aux récitatifs présentant les pensées internes des personnages.

Cet arc narratif intervenant au début du *relaunch*, il doit aussi mettre en place les relations entre les différents membres de la Bat-Family. Ces conversations définissent la relation entretenue par Bruce et Dick qui est basée sur une certaine familiarité — Dick entre dans la Batcave sans y être

973 Raewyn Connell mettait en avant que la masculinité hégémonique nécessite d'assurer sa domination sur les femmes mais aussi sur les autres hommes. Raewyn Connell, *op. cit.*. Demetrakis Z. Demetriou, *op. cit.*

invité — et une connaissance mutuelle intime — Dick connaît le passé de Bruce. Malgré tout cette relation souffre d'un manque d'implication de la part de Batman. Dick essaye d'encourager Bruce à prendre soin de lui et veut l'aider, mais ses tentatives se heurtent à Bruce qui se concentre uniquement sur son enquête. De nouveau Bruce et Dick performant deux masculinités différentes. Bruce est stoïque tandis que Dick est davantage attentif et sentimental.

Dans le numéro #7⁹⁷⁴, après que Batman a été enlevé par La Cour des Hiboux et se soit échappé, Dick le retrouve à la Batcave. Bruce est fatigué et à bout de nerfs. Il explique à Dick que celui-ci a été surveillé par La Cour qui voulait en faire un *talon*. La mort des parents de Dick et son adoption par Bruce ont détourné l'ancien *sidekick* de ce destin. Dick s'énerve alors sur Bruce, l'accusant de cacher des choses aux gens qui lui sont proches, et de ne pas se soucier de leurs sentiments. Bruce le fait taire en le frappant au visage, ce qui a pour effet de l'envoyer à terre et de lui déchausser une dent. La chute de cette dent est le but recherché par Bruce, qui lui apprend qu'elle contient une pièce de métal que La Cour a fait installer à Dick lorsqu'il était encore enfant. L'acte de Bruce est donc violent, mais immédiatement justifié par l'état de tension nerveuse de Bruce et sa volonté de retirer la dent de Dick. Bruce ne s'excuse jamais auprès de Dick pour ce geste et, si Dick évoque à un moment⁹⁷⁵ la possibilité de lui rendre la pareille, cette vengeance n'aura jamais lieu. L'importance de cette scène est soulignée par la reprise de celle-ci dans le numéro #7 de *Nightwing*⁹⁷⁶ publié parallèlement à *Batman* #7.

La violence de Batman dans ses relations interpersonnelles est surtout limitée à sa relation avec *Nightwing*. Elle permet aussi d'échapper à la féminisation que la structure de *soap opera* des récits de superhéros peut induire. Elle maintient enfin une distinction entre les relations entretenues entre hommes, et celles entre hommes et femmes où la violence n'a pas lieu durant le début du *Modern Age*. Depuis, cette violence lorsqu'il s'agit d'exprimer ses sentiments, et elle s'est développée est aujourd'hui également présente dans les rapports entre hommes et femmes (cf. Chapitre 2, page 360). Ces scènes de violence partent toujours de l'apriori que les deux personnages sont dans des positions parfaitement équilibrées et qu'à l'intérieur de leur relation interpersonnelle aucun rapport de domination ne se joue — la position paternelle n'étant pas considérée comme dominante. La question des répercussions de cette violence sur ceux et celles qui l'ont commise, et surtout sur ceux et celles qui en ont été les victimes n'est jamais évoquée. La violence est ici un palliatif à un manque de communication et non un moyen d'assurer une domination sociale.

2.3.1.5. Devenir le fils de Bruce Wayne

Si Bruce Wayne et Dick Grayson entretiennent une relation filiale, ou fraternelle, le statut juridique et législatif de cette relation est longtemps demeuré en suspens. Comme nous l'avons vu, des récits du *Golden Age* mettent en scène Bruce Wayne se retrouvant devant la justice pour la garde de Dick

974 *Batman* #7 (CD mai 2012).

975 *Batman* #11 (CD septembre 2012).

976 *Nightwing* #7 (CD mai 2012).

Grayson, ce qui laisse à envisager que Dick Grayson est son fils adoptif. Néanmoins celui-ci ne porte jamais le nom de Wayne, laissant planer un doute sur cette adoption. En 1989, dans *The New Titans*⁹⁷⁷, il est établi que Bruce Wayne a adopté Jason, mais pas Dick, qui était pourtant son premier pupille. La question de la légalisation de la relation entre Bruce Wayne et Dick Grayson a été au cœur d'un récit des années 2000 qui traite aussi de l'héritage de Batman.

Cette histoire se nomme « Matatoa » et a été publiée dans les numéros #16 et #17 de *Batman : Gotham Knight*. Elle est scénarisée par Devin Grayson⁹⁷⁸ et mise en image par Roger Robinson. Le récit commence par un cauchemar de Bruce Wayne dans lequel les fantômes de ses parents et de ceux de Dick Grayson sont présents. Ceux-ci se disputent sur divers sujets dont l'impossibilité pour Batman de se remettre des morts de ses parents et de celle de Jason Todd. Plus tard dans le récit, Batman est confronté à Matatoa, un homme immortel qui survit en absorbant l'énergie vitale et les capacités d'autrui, pouvoir qu'il a acquis après avoir tué un shaman Maori. Matatoa dit à Batman que s'il le tue, il sera capable de protéger Gotham City pour toujours, ce que le superhéros est incapable de faire. Leur face à face est interrompu par l'arrivée de Nightwing. La seconde patrie du récit commence dans la Batcave. Dick Grayson vient annoncer à Batman qu'il a commencé une relation amoureuse avec Barbara Gordon, mais il s'énerve face à l'absence de réaction du superhéros. Au cours du récit Batman et Nightwing sont confrontés à Matatoa et parviennent à le vaincre ensemble. Finalement, Nightwing questionne Batman sur son envie d'accepter la proposition de Matatoa en argumentant que le Chevalier noir a toujours voulu protéger éternellement la ville de Gotham. Batman lui répond que la seule notion d'éternité qui compte est la transmission du père au fils (« Le chaman maori qu'il a **tué** aurait dû pouvoir transmettre sa sagesse à son **fils** qui, à son tour, l'aurait transmise à **son fils**... c'est la seule définition de «pour toujours» qui ait un **sens**. »⁹⁷⁹). Il tend ensuite un formulaire d'adoption à Dick Grayson en reconnaissant qu'il s'agit avant tout d'une mesure symbolique pour signifier son attachement à Dick. Il fait ainsi de Dick Grayson son héritier légal. Celui-ci lui répond que l'héritage de Batman est déjà porté par les différents membres de la Bat-Family (« *Tu as déjà un héritage, Bruce. Tu as déjà une **famille*** »⁹⁸⁰).

2.3.2. Damian, Son of the Demon.

Les premiers héritiers de Batman et de Bruce Wayne sont des héritiers symboliques qui ne partagent pas son patrimoine génétique, mais partagent ses valeurs et se préparent pour pouvoir un jour le remplacer. Cependant, avec l'importance grandissante du thème de l'héritage durant le *Modern Age*, le sujet de la descendance biologique du superhéros ne pouvait pas demeurer ignoré.

977 *The New Titans* #55 (CD juin 1989).

978 Devin Grayson fut le scénariste de la série *Nightwing* de 2001 à 2006. Plusieurs de ses récits sont centrés sur la relation entretenue par Dick Grayson et Bruce Wayne. Elle n'exclut pas une possibilité de sous-texte romantique dans cette relation. Devin Grayson, « Interview Devin Grayson », 2008.

979 « *The maori shaman he **killed** should have had the chance to pass his wisdom down to his **son**, who, in turn, would have passed it on to **his**.....**that is the only definition of "forever" that has any **meaning**.*** »

980 « *You already have a legacy, Bruce. You already have a **family*** »

Damian Wayne, le fils de Bruce Wayne, est apparu pour la première fois dans *Batman #655* nommé « *Batman & Son Part 1* », scénarisé par Grant Morrison et mis en image par Andy Kubert. Les prémices de sa création remontent cependant à 1987 quand est publié le Roman Graphique *Batman: Son of the Demon* scénarisé par Mike W. Barr et illustré par Jerry Bingham. Ce récit fait intervenir les personnages de Talia Al Ghul et de son père Ra's al Ghul. *Batman: Son of the Demon* paraît hors continuité officielle et met en scène la romance entre Batman et Talia. Après avoir consommé leur union, Talia révèle à Bruce qu'elle attend un enfant qu'elle propose de prénommer Thomas ou Martha. Par conséquent, l'enfant est directement inscrit dans la lignée de son père, et non de sa mère. Le prénom de la mère de Talia n'est jamais proposé alors qu'elle est, elle aussi, décédée. Plus tard dans le récit, suite à une fusillade, Talia fait croire à Bruce qu'elle a perdu l'enfant et lui demande de partir, car leurs modes de vie sont incompatibles. La fin de l'album révèle au lectorat que Talia a menti, qu'elle a bien eu l'enfant, mais l'a abandonné dans un orphelinat. De cette manière la mère seule endosse la responsabilité de l'abandon, évitant à Batman d'être un mauvais père en refusant d'assumer la charge de sa descendance.

Ce récit est demeuré hors continuité jusqu'en 2006, quand Grant Morrison devient le nouveau scénariste de Batman. C'est dans le premier numéro qu'il scénarise⁹⁸¹ qui'il fait intervenir Damian Wayne qui est désormais âgé de 11 ans. Le problème de la temporalité, induit par la naissance d'un enfant, est dès lors évacué puisque Damian a grandi « hors-cases » des aventures de Batman. Quand il intervient dans le récit, il est un préadolescent déjà entraîné au combat. C'est un personnage qui peut endosser un rôle non passif dans un récit super-héroïque. De plus l'absence de Bruce dans la vie de son fils est justifiée par l'ignorance de son existence, et fait reposer sur la mère tous les soucis d'éducation que Damian a pu connaître - et ils sont nombreux. Pour que Batman ne soit pas un mauvais père, il faut que Talia soit une mauvaise mère⁹⁸². Elle n'a plus abandonné Damian, mais l'a élevé selon les principes de la Ligue des assassins, faisant de leurs fils un tueur. Dans le numéro #656 de *Batman*, Talia vient rendre la garde de Damian à Bruce, car elle estime qu'il est devenu difficile à gérer et qu'il a besoin d'un père pour l'élever (« **Il** a été formé par les maîtres de la **Ligue des assassins**, mais le garçon est en train de grandir au-delà de **mon** contrôle maintenant. [...] Il manque de **discipline** et de la main d'un **grand** homme pour le guider. »)⁹⁸³. Les auteurs créent une situation dans laquelle les questionnements au sujet des capacités paternelles de Batman sont anecdotiques comparés aux défaillances avérées de Talia en tant que mère. Celle-ci mettra plusieurs fois la vie de son fils en danger et le réparera, comme un objet cassé, quand il subit des violences mortelles. Talia, durant le *run* de Grant Morrison, est une figure de la mère archaïque telle que théorisée par Barbara Creed⁹⁸⁴. Cette

981 *Batman #655* (CD septembre 2006).

982 Cette figure de la mauvaise mère castratrice, manipulatrice et vicieuse se retrouve chez un personnage de *villainess* de l'éditeur Marvel : Mystique. Ross Murray, « The Feminine Mystique: Feminism, Sexuality, Motherhood », *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 2 / 1, juin 2011, p. 55-66.

983 « **He's** been trained by the masters of the **league of assassins**, but the boy is growing beyond even **my** control now. [...] He lacks **discipline** and the guiding hand of a **great** man. » *Batman #656* (CD octobre 2006).

984 Barbara Creed, *op. cit.*

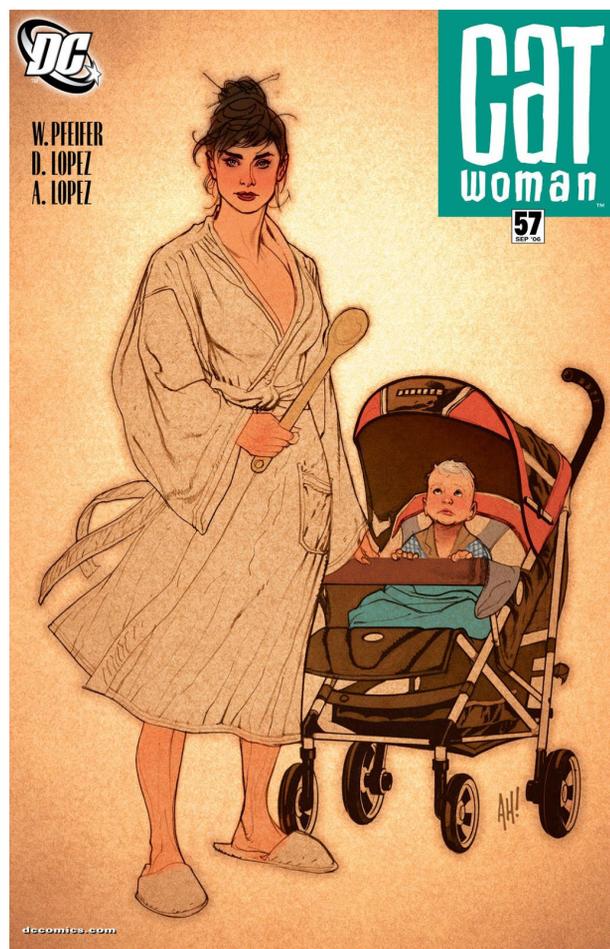
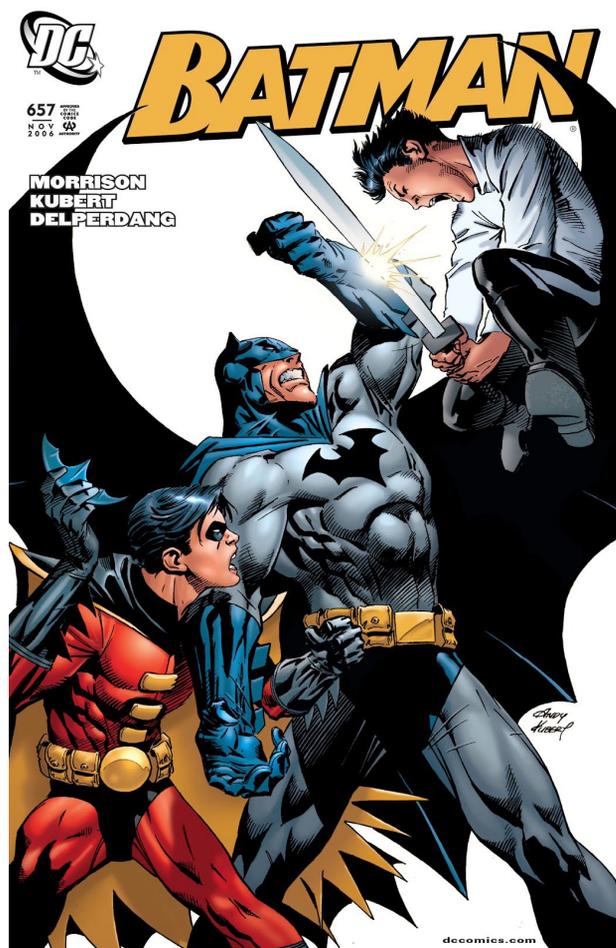


Illustration 91 : Les couvertures du numéro #657 de *Batman* (CD novembre 2006) et #57 de *Catwoman Vol. 3* (CD septembre 2006) sur lesquelles apparaissent pour la première fois Damian Wayne et Helena Kyle. Damian Wayne est présenté dans une position agressive, en surplomb de son père qui s'interpose pour protéger le troisième Robin, Tim Drake. Selina Kyle est présentée en peignoir/kimono et tient à la main une cuillère de cuisine. Ainsi Batman et son enfant apparaissent dans une attitude codée comme masculine, celle du combat alors que Catwoman est entourée d'attributs féminins : peignoir et pantoufle (renvoyant à une activité d'intérieur), poussette et cuillère de cuisine. La couverture de *Catwoman Vol. 3* fait en fait référence au manga *Lone Wolf and Cub* dans lequel Ogami Ittō, un guerrier, transporte son fils dans une poussette. Si la couverture de *Catwoman* renvoie donc à un personnage actif, contrairement à ce que peut laisser penser une première vision, Selina Kyle et présentée tenant à la main une cuillère de cuisine au lieu du Dotanuki et des Naginata (toutes deux des armes blanches japonaises) que transportent Ogami Ittō avec lui. De plus le manga *Lone Wolf and Cub* joue sur une inversion de genre en attribuant à un guerrier un landau, c'est-à-dire un objet permettant de s'occuper d'un bébé, rôle souvent réservé aux femmes. Cette inversion de genre n'a pas lieu ici puisque Selina Kyle est une femme présentée avec des attributs habituellement réservés à son sexe. (Merci à Bounthavy Suvilay de m'avoir fait découvrir cette référence). © DC Comics, 2006.

mère est une figure célibataire, qui engendre seule sa descendance. On découvre d'ailleurs, au cours du récit de Grant Morrison, que Talia élève des clones de Damian dans des cuves, se reproduisant ainsi sans homme. Barbara Creed dit de la figure de la mère archaïque qu'elle est toujours une vision négative de la maternité dans les œuvres patriarcales. La mère archaïque doit finalement se soumettre, ou être détruite, pour que l'ordre symbolique soit restauré⁹⁸⁵.

En tant que père, Bruce doit avant tout enseigner des valeurs morales à son fils. Il doit canaliser sa violence, l'empêcher d'être un assassin et lui apprendre à vivre en société. L'aspect sentimental de cette éducation sera abordé, mais sera secondaire dans un premier temps, devant l'urgence de remettre Damian sur un chemin plus moral que celui que sa mère lui a fait emprunter. Damian, quant à lui, souhaite être immédiatement reconnu comme l'héritier de Bruce Wayne, car il est son fils biologique. Il revendique le titre et le costume de Robin, qu'il estime être sien. Il tente d'ailleurs d'éliminer Tim Drake qui est le Robin en place à ce moment-là⁹⁸⁶. Bruce Wayne doit alors apprendre à son fils qu'on ne naît pas héros, qu'il faut le mériter. L'héritage génétique n'est pas reconnu, ou en tout cas il n'est pas suffisant, et Damian doit apprendre les valeurs qu'il ne possède pas contrairement aux autres Robin, à commencer par le refus de tuer. Ce que Bruce enseigne à Damian, c'est qu'on ne naît pas Batman, on le devient. Ce que Batman fait de Damian, c'est un Robin comme les autres, qui se soumet à son autorité, à l'ordre qu'il a lui-même établi. L'apprentissage de Robin, c'est l'apprentissage de la domination entre hommes et donc de la masculinité hégémonique. Il faut que Damian soit un bon Robin pour pouvoir être un bon fils. D'ailleurs une partie de l'éducation du jeune homme ne sera pas faite par Batman, mais par Nightwing, l'ancien Robin et premier élève de Batman. La transmission des valeurs de Batman demeure patrilinéaire.

2.3.3. Catwoman, « Mother's Day »

Quelques mois avant que Damian Wayne ne fasse son apparition dans *Batman*, un événement éditorial a lieu chez DC Comics, nommé « One year later ». Celui-ci consiste en un saut d'un an dans le futur dans la diégèse de nombreuses séries. Le numéro #52 de *Catwoman*⁹⁸⁷ se terminait sur un affrontement entre Catwoman et Black Mask durant lequel elle tuait ce dernier. Le numéro #53⁹⁸⁸ commence un an plus tard, avec l'accouchement de Selina Kyle.

L'enfant que Selina met au monde est une fille qui sera nommée Helena⁹⁸⁹. Seuls quelques flashbacks aideront le lectorat à reconstruire les événements qui ont conduit à cette grossesse et à répondre à

985 Notion anthropologique, mais aussi psychanalytique, nous prendrons comme définition de l'ordre symbolique celle proposée par Marie-Joseph Bertini : « Par ordre symbolique il faut entendre l'ensemble des lois, règles, normes, interdits et tabous gouvernant et codifiant les stratégies de sociabilité censées exprimer par extension les fondamentaux universels de l'espèce humaine. » Marie-Joseph Bertini, « Pour en finir avec l'ordre symbolique. À propos de l'ouvrage: Ni d'Eve ni d'Adam. Défaire la différence des sexes. Paris, Max Milo, 2009 », *Genre & Histoire*, novembre 2009.

986 *Batman* #657 (CD novembre 2006).

987 *Catwoman* #52 (CD avril 2006).

988 *Catwoman* #53 (CD mai 2006).

989 Dans le monde du multivers Earth-2, Helena était déjà le nom de la fille de Batman et de Catwoman.

l'inévitable question de « qui est le père ? ». Celui-ci s'avère être Sam Bradley Jr.⁹⁹⁰. Il est décédé avant la naissance de Helena, ce qui justifie son absence dans la vie de sa fille sans faire de lui un mauvais père. Ce saut dans le temps esquivé la représentation de la grossesse de Selina Kyle, et, par conséquent, évite de montrer son corps féminin enceint, conservant l'image du corps de Catwoman comme désirable — même si une légère prise de poids est évoquée (cf. Illustration 90, page 256).

Dans le numéro #53, le lectorat apprend que Catwoman a changé d'identité civile. Elle n'est plus Selina Kyle, mais Irena Dubrovna. Ce changement d'identité coïncide avec son nouveau statut de mère. Il s'agit d'un départ à zéro pour Catwoman qui est désormais une jeune mère célibataire et plus une voleuse et superhéroïne à ses heures perdues. Irina annonce d'ailleurs avoir rompu presque tous ses liens avec Catwoman (cf. Illustration 91, page 262).

Presque, car Irina forme une remplaçante en la personne de Holly Robinson⁹⁹¹. L'héritage de Catwoman se fait donc entre deux personnages de même sexe. De la sorte, à l'instar de Batman, Catwoman est simultanément mère et mentor, mais de deux personnes différentes : Helena et Holly. Cependant ce n'est pas une associée ou un *sidekick* que Catwoman forme, mais bien une remplaçante, car elle ne peut pas faire concorder son nouveau statut de mère avec celui de superhéroïne. L'accent est d'ailleurs mis sur les responsabilités auxquelles elle doit désormais faire face et qui prennent le pas sur ses anciennes responsabilités en tant que Catwoman. Ainsi, dans le numéro #54⁹⁹², Holly se refuse à contacter Irina pour lui demander de l'aide, car celle-ci a de nouvelles responsabilités désormais (« Elle a le gamin, le nouveau nom, un nouvel ensemble de responsabilités. »⁹⁹³). Par la suite Slam Bradley, l'ancien amant d'Irina et le grand-père de Helena, lui tiendra un discours similaire (« tu as un tout nouvel ensemble de responsabilités maintenant. »)⁹⁹⁴. Néanmoins Irina refuse de renoncer totalement à son ancienne vie (« Tu as raison. C'est vrai. Mais j'ai toujours les **anciennes** aussi. »⁹⁹⁵). Ne pas évacuer l'enfance de Helena place Catwoman dans le rôle de la mère d'une nouvelle-née et l'oblige à faire un choix entre son statut de mère et celui de superhéroïne. Le même choix n'est jamais demandé à Batman. Son propre fils est assez âgé, et surtout assez entraîné, pour le suivre dans ses missions. Helena n'est pas en âge de se débrouiller seule et elle nécessite l'attention d'un parent à tout moment. Si Irina revient parfois à son ancien costume, son nouveau statut de mère le rend incompatible avec celui-ci. Du reste, dans le numéro #55, elle le revêt avec difficulté, du au poids qu'elle a pris durant sa grossesse (cf. Illustration 90, page 256)⁹⁹⁶.

990 Ce personnage a été créé dans la série *Catwoman* et n'apparaît que dans 15 numéros. Sa première apparition a lieu dans le numéro #27. *Catwoman* #27 (CD mars 2004).

991 Holly Robinson est une adolescente, ancienne prostituée et amie de Catwoman, apparue pour la première fois dans *Batman* #404 (CD février 1987).

992 *Catwoman* #54 (CD juin 2006).

993 « *She's got the kid, the new name, a new set of responsibilities* »

994 « *you've got a whole new set of responsibilities now* » *Catwoman* #59 (CD novembre 2006).

995 « *You've got right. I do. But I still have the old ones, too* »

996 *Catwoman* #55 (CD juillet 2006).

L'ancienne vie d'Irina fait courir des risques à sa fille. Dans le numéro #56,⁹⁹⁷ Helena est menacée par le *villain* FilmFreak qui a découvert la double identité d'Irina. L'incompatibilité entre la vie de Catwoman en tant que femme costumée et en tant que mère est au centre de tous les numéros de la série dans lesquels Helena apparaît⁹⁹⁸. Cette incompatibilité conduira à l'inévitable renoncement de Catwoman à sa fille. Dans le numéro #68⁹⁹⁹, Irina frôle la mort après avoir été attaquée par un *villain* et une *villainess* : Faucille et Marteaux. Elle prend conscience du fait qu'elle ne peut assurer la sécurité de sa fille et être Catwoman. Elle essaye de nouveau de changer d'identité et de renoncer définitivement à Catwoman. Dans le numéro #71¹⁰⁰⁰, nommé « Mother's day », elle simule sa mort et celle d'Helena. Puis, prenant conscience qu'elle sera toujours Catwoman, et qu'elle sera toujours retrouvée par un-e *villain-ess*, elle décide d'abandonner sa fille. Elle explique à Bruce que leur monde, celui des superhéros, n'est pas fait pour les enfants¹⁰⁰¹. Cette discussion prend place devant le costume de Jason Todd, le Robin décédé, fils symbolique perdu de Batman. Ironie de la scène, deux années plus tôt, Jason Todd se révélait être en vie¹⁰⁰², et l'année précédente Bruce Wayne était devenu le père de Damian, un enfant qu'il n'aurait pas à abandonner. À la fin du numéro #72, Irina abandonne sa fille, et s'effondre en sanglots sur le sol.

Dans le numéro #74,¹⁰⁰³ Selina se coupe les cheveux et retrouve le style qu'elle avait au début de la série, en 2002. La maternité n'aura été qu'une incartade dans sa vie, un arc scénaristique sans avenir. Helena inscrivait Catwoman dans une temporalité de vieillissement et invoquait la question de la responsabilité, qui ne pouvait être mise en adéquation avec celle de la responsabilité super-héroïque. Si Batman peut être un père et transmettre des valeurs à des apprentis, Catwoman en est incapable. Elle reconnaît même, dans le dernier numéro de la série¹⁰⁰⁴, qu'elle aurait pu tout abandonner pour élever sa fille, mais qu'elle n'a pas voulu, car elle est Catwoman. Le seul choix laissé à la femme-chat est le renoncement à son rôle de mère ou l'acceptation totale de celui-ci, sans alternative possible.

Depuis, Helena a été effacée de la continuité officielle par le *relaunch* de 2011. Catwoman ne connaît plus le poids de la culpabilité d'avoir abandonné sa fille et de n'avoir pas su être une mère responsable. Damian Wayne, malgré une mort provisoire¹⁰⁰⁵, due à sa mère Talia, continue d'être Robin. La difficulté de la parentalité dans les récits de superhéros a été résolue pour le personnage de Batman qui a pu être père, mais pas pour celui de Catwoman, dont la maternité ne fut qu'une période rapidement effacée de la continuité.

997 *Catwoman* #56 (CD août 2006).

998 *Catwoman* #53 à #72.

999 *Catwoman* #68 (CD août 2007).

1000 *Catwoman* #71 (CD novembre 2007).

1001 *Catwoman* #72 (CD décembre 2007).

1002 *Batman* #638 (CD mai 2005).

1003 *Catwoman* #74 (CD février 2008).

1004 *Catwoman* #82 (CD octobre 2008).

1005 Damian Wayne est décédé en 2013 et revenu à la vie en 2015. *Batman, Incorporated*. #8 (CD avril 2013). *Batman and Robin* #37 (CD février 2015).

2.4. Les valeurs familiales au centre des récits

Le traumatisme fondateur de Batman, la perte de ses parents, est une création contemporaine de l'apparition du personnage lui-même. Dès le début du *Modern Age*, le récit *TDKR* donne une nouvelle importance à cette scène en lui imposant une esthétique souvent reprise. Avec l'allongement de la temporalité dans les récits de superhéros, mais aussi le développement des *métacomics* qui proposent des réflexions sur les personnages, leurs origines et leurs devenirs, les questions de filiation et d'héritages sont exposées de façon plus approfondie que dans les histoires publiées durant les décennies précédentes.

La famille de Bruce Wayne est toujours une famille nucléaire constituée du couple hétérosexuel des parents — Martha et Thomas Wayne — et de leur fils, Bruce Wayne. Comme dans plusieurs récits super-héroïques, les parents de Batman sont morts dans sa jeunesse créant un traumatisme fondateur qui est le premier pas du personnage sur la voie du super-héroïsme. Si la mort des deux parents constitue le traumatisme fondateur, les récits développant l'enfance de Bruce Wayne ou ses relations avec ses parents offrent une place centrale à la figure du père qui est une inspiration pour Bruce Wayne, qui essaye de se montrer digne de son héritage paternel. La mère n'est pas une inspiration pour son fils et si sa mort laisse un vide sentimental, Martha n'offre pas au petit garçon des valeurs auxquelles se conformer.

Contrairement à ses parents, Bruce Wayne ne parvient pas à se stabiliser dans une relation romantique hétérosexuelle. Sa carrière de superhéros interfère avec le développement de sa vie amoureuse. La double vie super-héroïque de Bruce Wayne est aussi présentée comme un danger pour les femmes qui partagent sa vie, quand celles-ci ne se révèlent pas être des criminelles. Par conséquent, pour pouvoir continuer sa carrière super-héroïque, le personnage demeure célibataire. Plusieurs personnages féminins ont néanmoins été des compagnes récurrentes de Bruce Wayne et, depuis les années 2000, le couple formé par Batman et Catwoman est souvent mis en scène.

Le célibat du superhéros n'est pas un obstacle au développement d'une descendance qui commence dès 1940 avec la formation du premier Robin, fils symbolique de Batman. Les différents Robin sont aussi les héritiers de Bruce Wayne dans leur vie civile puisqu'ils sont les pupilles ou les fils adoptifs du milliardaire et portent même parfois son nom. Si le nom Robin est non genré, ce rôle est presque toujours occupé par de jeunes garçons. Leur vieillissement, et leur émancipation de la tutelle de Batman sont au centre de plusieurs récits. Depuis les années 2000 et la création de Damian Wayne, Batman ne se contente plus d'être le père symbolique du Robin en place, mais il est aussi son père biologique. La Bat-Family, originellement un regroupement de personnages sans liens du sang, devient de plus en plus une famille au sens biologique du terme, c'est-à-dire constituée par des personnages qui partagent des liens de parenté. Néanmoins un personnage féminin périphérique comme Catwoman n'a pas le droit à cette parentalité accordée à Batman, devant choisir entre son rôle en tant que

femme costumée et celui de mère. L'héritage et le développement d'une lignée demeurent une affaire masculine.

Ce recentrement autour de la notion de famille a lieu durant le *Modern Age*, en parallèle d'une remise en cause de la figure du superhéros. Elaine Tyler May note dans son article « "Family Values": The Uses and Abuses of American Family History » que l'augmentation de l'appel aux « valeurs familiales »¹⁰⁰⁶ dans l'histoire étatsunienne contemporaine prend place dans une période de crise de confiance dans le pouvoir politique. La famille devient dès lors le refuge des discours politiques en mal d'explication aux maux de la société.

Au centre des débats sur les « valeurs familiales » se trouve l'affirmation selon laquelle la famille nucléaire, avec un couple hétérosexuel marié et ses enfants, est le fondement d'une démocratie solide et saine et la clé pour résoudre les problèmes sociaux de la pauvreté jusqu'au crime.¹⁰⁰⁷

L'augmentation de cette thématique dans les récits de superhéroïne-s commence à partir de l'ère Reagan et suite à la parution de comic books révisionnistes qui ont imposé la question du politique dans les récits super-héroïques et écorché la vision des superhéroïne-s comme des figures qui sont toujours bénéfiques. Le développement de récits centrés sur la question de l'héritage est une conséquence de l'allongement de la temporalité dans les comic books, mais est aussi en phase avec des préoccupations sociétales. Replacer les superhéros, et parfois les superhéroïnes, dans une lignée, poser la question de l'héritage des valeurs, du rapport au passé et au futur, dans des récits sans fin, permet de justifier l'existence de ces personnages sans s'encombrer d'inévitables questions politiques telles que leur légitimité à agir à la place de la justice¹⁰⁰⁸. Si quelques récits super-héroïques, parus hors continuité souvent dans des *one-shot* ou des *mini-series*, posent toujours la question du statut politique des superhéroïne-s et de leur *vigilantisme*, les autres récits préfèrent se concentrer sur les questions familiales, moins ambivalentes et plus difficilement politisées, mais elles replacent toujours les personnages de l'univers de Batman dans des familles patrilinéaires et patriarcales, dans lesquels les femmes n'occupent que des places périphériques et n'héritent pas, pas plus qu'elles ne transmettent un héritage.

1006 Elaine Tyler May, *op. cit.*

1007 « *At the center of debates over "family values" is the claim that the nuclear family, with a married heterosexual couple and their children, is the foundation of a solid and healthy democracy—and the key to solving social problems from poverty to crime.* »
Ibidem, p. 7-8.

1008 Susan Jeffords a montré que, durant l'ère Reagan et au moment de la transition avec George H. W. Bush, plusieurs films mettent en scène des réconciliations entre pères et fils dans lequel le fils prend la place du père et construit son propre avenir, sans jamais totalement rompre avec l'image paternelle, créant une continuation entre le père et le fils, et le passé, le présent et le futur. Susan Jeffords, *op. cit.*, p. 64-90.

Chapitre 3. Le rapport à la ville¹⁰⁰⁹

« Le rapport à la ville » est, selon Jean-Marc Lainé, un élément définitionnel des superhéros¹⁰¹⁰. Les superhéros sont des personnages urbains et leurs aventures prennent place dans les métropoles étatsuniennes du XXe et XXIe siècle. La bande dessinée étatsunienne est un médium qui se développe d'abord dans la presse à grand tirage et qui est donc lié aux évolutions de l'imprimerie, mais aussi au développement urbain¹⁰¹¹. Les comic books naissent eux-mêmes à New York et leur diffusion a tout d'abord été limitée à cette ville et ses alentours. Par la suite, le développement du système de distribution traditionnelle — à travers les kiosques à journaux, les commerces de proximité et les différentes gares¹⁰¹² - fait que les fascicules restent plus facilement accessibles à une population urbaine ou habitant en banlieue qu'à une population rurale. Les créateurs qui travaillent à l'élaboration des récits super-héroïques sont majoritairement des citadins et leurs récits se déroulent dans des lieux qu'elles et ils connaissent bien : les villes.

Les superhéros de DC Comics, contrairement à celles et ceux de son concurrent Marvel, évoluent surtout dans des villes fictives derrière lesquelles se dessine toujours la silhouette de New York. Superman vit et travaille à Metropolis, Green Arrow est le justicier de Star City, plusieurs Flash sont installés à Central City et la Bat-Family opère dans les rues de la ville de Gotham. Il faut noter que parmi les superhéros principaux de DC Comics, Wonder Woman est l'un des rares personnages à ne pas être associé à une ville précise. Elle opère en tant que superhéroïne dans les villes de Washington DC, New York et Gateway City. Si cette dernière ville est fictive, comme le sont Metropolis ou Gotham City, elle était habitée par le superhéros Le Spectre avant que Wonder Woman ne vienne s'y installer.

Le rapport à la ville dans les récits de superhéros est un rapport genré. Les superhéros et superhéroïnes n'habitent pas les mêmes espaces et leurs rapports avec « leur ville », le lieu qu'elles et ils protègent, ne sont pas les mêmes. Le sentiment de possession du lieu est davantage associé aux hommes, car ils habitent des villes dont ils sont les principaux défenseurs. Les superhéroïnes sont plus souvent errantes ou associées à une ville dont elles ne sont pas la principale protectrice.

Nous proposons d'étudier dans ce chapitre comment la ville de Gotham a été mise en scène comme appartenant à la fois au superhéros Batman et à la famille Wayne. Pour comprendre cette double

1009 Une partie de ce chapitre a donné lieu, avant d'être rédigé, à une intervention lors du colloque « Corps Masculins, Représentations littéraires et iconographiques de la nation » en avril 2018 à l'université de Nantes. À la suite de cette intervention, un article a été soumis pour publication. Sophie Bonadé, « "I Am Gotham": représentation du corps super-héroïque et de la ville dans les comics Batman. », Université de Nantes, 2018.

1010 Jean-Marc Lainé, *op. cit.*, p. 91-97.

1011 « il existe sans aucun doute un lien entre le médium des comics et la métropole en tant qu'espace de vie moderne » (« *there is undoubtedly a link between the medium of comics and the big city as a modern living space* ») Jörn Ahrens et Arno Meteling, *op. cit.*

1012 Jean-Paul Gabilliet, *op. cit.*, p. 194-195.

appropriation de la ville par le justicier nous proposons d'utiliser les concepts d'«espace vécu»¹⁰¹³, de « territoire » et de « géosymbole »¹⁰¹⁴.

La ville de Gotham est, pour Bruce Wayne et Batman, un espace vécu selon la définition d'Armand Frémont, car elle réunit des lieux fréquentés par une personne (« espace de vie »), les interactions sociales entretenues dans ces lieux (« espace social ») et les valeurs psychologiques qu'une personne attache à un lieu. Néanmoins, plus que le mot d'« espace » c'est celui de « territoire » que nous utiliserons pour définir le rapport de Batman à la ville de Gotham.

Une définition du territoire¹⁰¹⁵ partagée par les sciences politiques et juridiques, mais aussi par l'éthologie, fait de celui-ci un segment de l'espace qui est approprié ou revendiqué par une personne, un groupe social, une ville, qui y établit sa souveraineté et le défend. D'autres approches utilisent la notion d'appropriation de façon plus « molle » et pacifique¹⁰¹⁶. Joël Bonnemaïson insiste ainsi sur le fait qu'un territoire n'est pas seulement un espace géographique, mais qu'il est constitué, à travers le temps, par les rapports que les populations qui l'habitent entretiennent avec lui,¹⁰¹⁷ se rapprochant de l'idée d'espace vécu théorisée par Armand Frémont.

La ville de Gotham est définie par une personne seule¹⁰¹⁸ — Batman - et par le rapport individuel et sentimental que le superhéros a développé avec ce lieu où il a vécu. Cette ville est composée de lieux qui sont des géosymboles pour Batman, car ils ont participé à la construction de Bruce Wayne et/ou de Batman.

Un géosymbole peut se définir comme un lieu, un itinéraire, une étendue qui, pour des raisons religieuses, politiques ou culturelles prend aux yeux de certains peuples et groupes ethniques, une dimension symbolique qui les conforte dans leur identité.¹⁰¹⁹

Gotham City est liée à l'histoire de Batman et Bruce Wayne, et sa définition en tant que territoire s'inscrit dans un rapport au passé. Mais c'est aussi un lieu que le superhéros s'est juré de défendre contre ses adversaires.

Nous verrons d'abord de quelle façon la ville de Gotham a, petit à petit, été présentée comme un territoire qui appartient au personnage de Batman, mais aussi à celui de Bruce Wayne, offrant au supe-

1013 Armand Frémont, « L'espace vécu et la notion de région », *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims*, vol. 41 / 1, 1980, p. 47-58.

1014 Joël Bonnemaïson, « Voyage autour du territoire », *L'Espace géographique*, vol. 10 / 4, 1981, p. 249-262.

1015 Le terme de « territoire » a de nombreuses définitions dans la discipline de la géographie. Le *Dictionnaire de la géographie* en recense pas moins de huit et en propose même une neuvième. « Territoire », *Dictionnaire de la géographie*, eds. Jacques Lévy et Michel Lussault, Paris, Belin, 2013, p. 995-1005.

1016 *Ibidem*, p. 999.

1017 Joël Bonnemaïson définit lui-même cette approche comme « culturelle » : « L'approche culturelle conduit par conséquent à poser en premier lieu un espace culturel qui se détermine autant par sa dimension territoriale que par sa dimension historique. Territoire et culture ne peuvent être saisis qu'à l'intérieur d'une durée et en tant que réalité mobile et conjoncturelle. » Joël Bonnemaïson, *op. cit.*, p. 255.

1018 Ainsi le territoire dans les récits mettant en scène Batman s'oppose à la définition collective de la création du territoire proposée par Joël Bonnemaïson : « L'idée d'ethnie et de groupe culturel intéresse le géographe, car elle engendre l'idée d'un « espace territoire ». La territorialité découle en effet de l'ethnie en ce qu'elle est d'abord la relation culturellement vécue entre un groupe humain et une trame de lieux hiérarchisés et interdépendants, dont la figure au sol constitue un système spatial, autrement dit un territoire. » *Ibidem*, p. 253.

1019 *Ibidem*, p. 256.

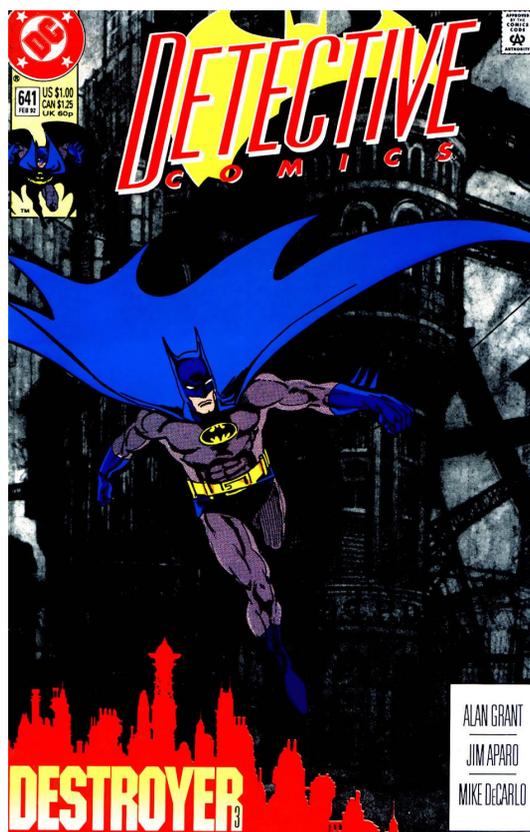
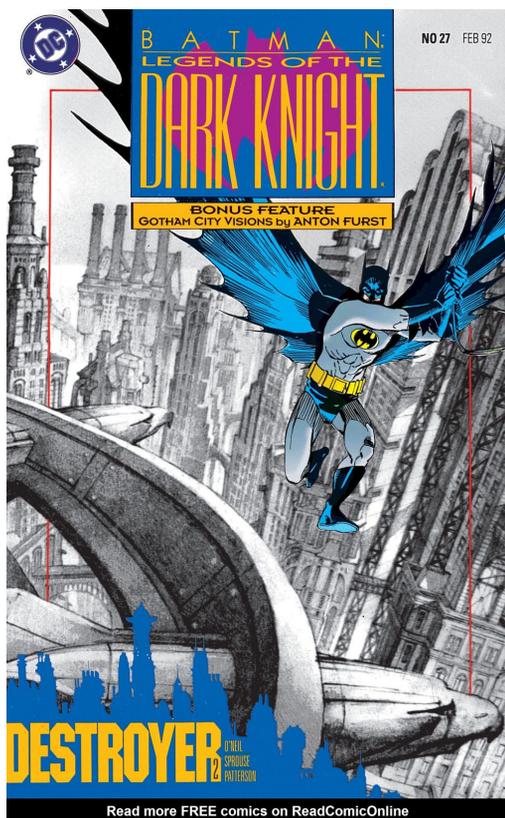
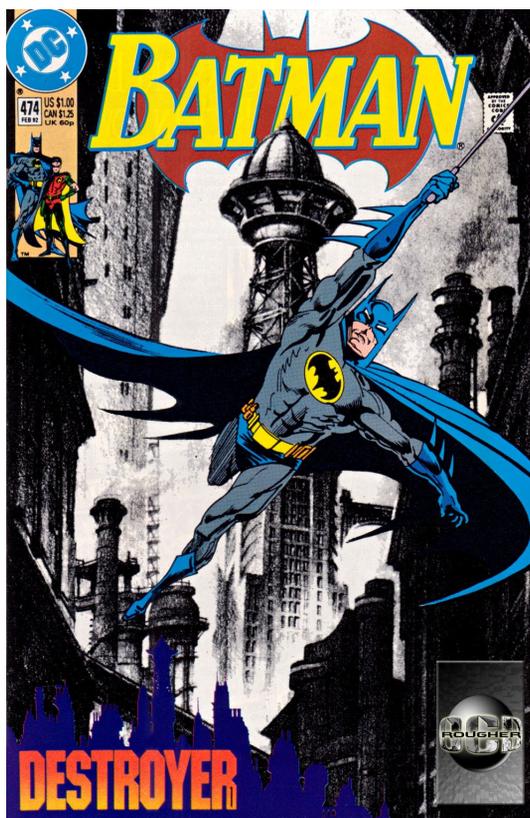


Illustration 92 : Les trois couvertures de l'arc narratif « The Destroyer » sur lesquelles figure Batman devant la ville de Gotham dessinée par Anton Furst (*Batman* #474, *Batman : LoTDK* #27, *DCs* #641). © DC Comics, 1992.

Illustration 93 : Le nom de Gotham City apparaît pour la première fois sur le bandeau d'un journal. La ville de Gotham est nommée pour la première fois dans un journal de presse alors que la bande dessinée étatsunienne se développe dans un premier temps dans ces mêmes journaux - et est donc liée aux - grandes villes. (*Batman* #4). © DC Comics, 1941.

rhéros un double droit sur ce lieu. En effet si le thème de la protection du territoire est présent depuis le début des aventures de Batman, le développement de la ville de Gotham comme élément constitutif de l'univers de Batman aura surtout lieu à partir des années 1980. La création de cartes pour figurer la ville fait partie de ce développement thématique.

3.1. Émergence du thème de la ville

Batman est un superhéros urbain, et dès les débuts du personnage il combat des criminel-le-s qui ont chacun-e leur projet diabolique dont, parfois, celui d'asservir la ville de Gotham. Contrôler la ville — ou plutôt empêcher son contrôle par une personne malfaisante — est déjà un thème au cœur des premières aventures du Chevalier noir. Jérôme Dorvidal définit ces ennemis comme « Autres » associant la figure du *villain* — l'adversaire dans les récits de superhéroïne-s — à un retour d'un racisme refoulé qui rejaillirait dans les comic books.

Comment ne pas distinguer à travers ces récits, la présence d'une nature jadis étouffée et qui resurgit brusquement dans ces espaces bétonnés ? De fait, ces "humains génétiquement modifiés [les villains]" favorisent un imaginaire xénophobe, celui d'une vermine nuisible étrangère à la civilisation et qu'il faut nécessairement anéantir.¹⁰²⁰

Il faut néanmoins nuancer cette critique, sans pour autant nier la caractérisation raciste de certains *villains* dans les récits de superhéroïne-s. L'ennemi n'est pas qu'extérieur, il est aussi intérieur. Dans *Batman #160*¹⁰²¹, l'extraterrestre est l'ennemi extérieur qui vient menacer la ville de Gotham. En fait, il s'agit d'un criminel gothamite, et, par conséquent, d'une personne interne à la ville, qui se fait passer pour un extraterrestre. Ce comic book articule les deux missions de Batman : protéger la ville des menaces externes, mais aussi maintenir sa structure sociale interne intacte en éliminant les ennemis intérieurs.

La ville des premières aventures du superhéros est un lieu sombre et dangereux, une cité de Roman noir dans laquelle les criminels armés ont toute leur place. C'est une ville qui porte les stigmates de la Grande Dépression¹⁰²². Rapidement, cette ville cède la place à un lieu plus lumineux et moins dangereux, adapté au tournant plus enfantin pris par les aventures de Batman dès le début des années 1940, suite aux premières critiques adressées aux comic books. Entre 1940 et 1960, la ville de Gotham est « ...un terrain de jeu pour deux potes qui se promènent en ville dans des véhicules cool et vivent des aventures passionnantes. »¹⁰²³.

1020 Jérôme Dorvidal, « Superhéros de comics américain », *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, 2003.

1021 *Batman #160* (CD décembre 1963).

1022 Randy Duncan, « Rolling the Boulder in Gotham », in Kevin K. Durand, Mary K. Leigh, (éds.). *Riddle Me This, Batman!: Essays on the Universe of the Dark Knight*, éds. Kevin K. Durand et Mary K. Leigh, McFarland, 2011, p. 147-155.

1023 « ...a playground for two chums zipping around town in cool vehicles and having exciting adventures » *Ibidem*, p. 148.

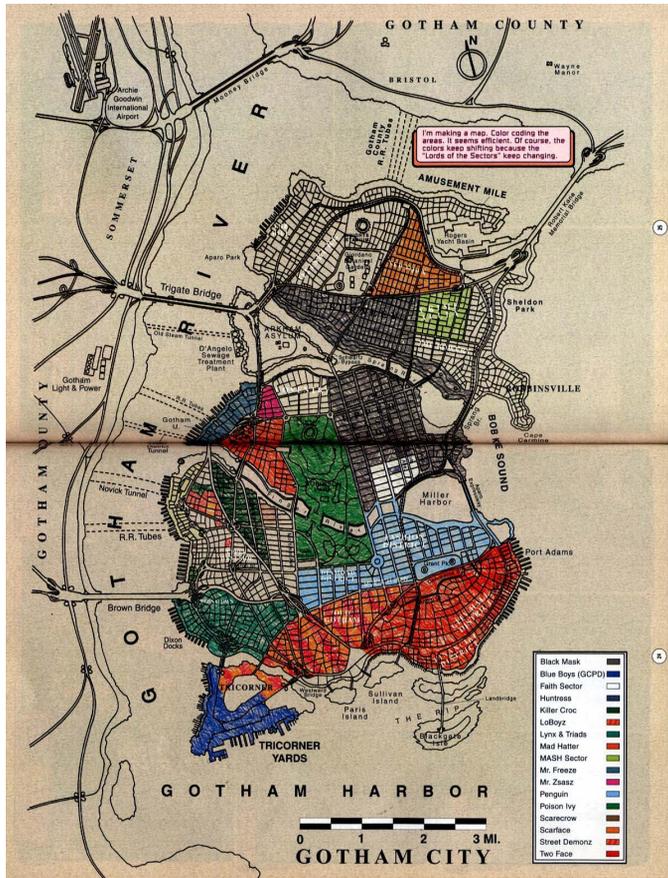


Illustration 95 : La carte de Gotham telle qu'elle est présentée dans l'arc narratif «No Man's Land». La géographie de Gotham comprend beaucoup de similitudes avec celle de New York. Cette carte est toujours présente sur plusieurs sites de fans et des cartes créées postérieurement, comme celle présentée dans *Batman: Gotham City Secret Files* et celle créée pour le film de Christopher Nolan, entretiennent des similitudes avec celle-ci (*Batman: No Man's Land* #1). © DC Comics, 1999.

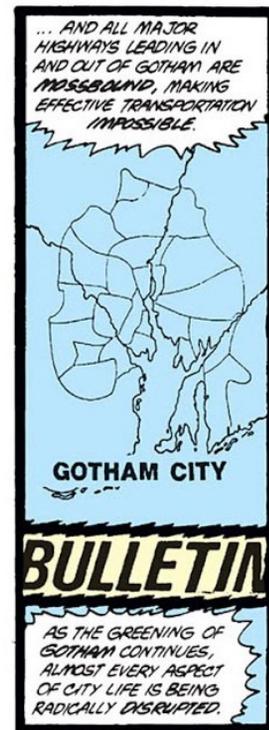


Illustration 94 : Carte de Gotham City présentée dans *Swamp Thing* #53. La ville est située sur l'embouchure d'un fleuve. © DC Comics, 1986.



Illustration 96 : Une carte de Gotham partiellement dissimulée telle qu'elle apparaît dans *Batman Vol. 2* #4 (CD février 2012). Même si la carte n'est que peu visible, elle ressemble beaucoup à celle proposée 12 années plus tôt dans l'arc narratif «No Man's land». © DC Comics, 2011.

Dans les années 1960 et 1970, la ville, et surtout son aspect social, intéressera les artistes qui produisent des *relevants comics*¹⁰²⁴. Ces comic books traitent de problématiques sociétales de leur temps : racisme, sexisme, les problèmes de pauvreté, etc. Les questions urbaines sont aussi évoquées. La ville devient un espace social, constitué de quartiers malfamés et de quartiers riches, qui subit des phénomènes urbains tels la gentrification. Par exemple le premier numéro du Batman « New Look » (cf. 2.1.1, page 79), *DCs #327*¹⁰²⁵, a pour thème la criminalité dans un ancien quartier de Gotham City nommé « Gotham Village », qui est menacé d'être détruit alors que des habitant·e·s se battent pour le conserver. Cependant le genre du *relevant comics* ne sera pas particulièrement associé aux aventures de Batman et ces problématiques demeureront secondaires. Entre les années 1970 et 1980, sous l'influence des artistes Denny O'Neil et Neil Adams, Gotham City connaît un changement de cap esthétique et revêt une apparence plus sombre. Cette nouvelle Gotham est clairement inspirée du genre fantastique.

Durant les années 1990, consécutivement à la sortie du film *Batman* de Tim Burton¹⁰²⁶, la ville de Gotham et ses origines sont le sujet de plusieurs comic books. En 1997 et 2000 deux comic books, *Batman: Secret Files*¹⁰²⁷ et *Batman: Gotham City Secret Files*¹⁰²⁸, proposent ainsi des dossiers qui retracent les origines de la ville de Gotham City. La ville devient un personnage à part entière des aventures de Batman. L'importance des films de Tim Burton dans le développement du thème de la ville apparaît clairement dans le récit « The Destroyer »¹⁰²⁹. Dans cette histoire un criminel, du nom de The Destroyer, détruit des bâtiments modernes de la ville. Ceux si, en s'effondrant, révèlent d'anciens immeubles, une architecture passée nommée « la cité oubliée » (« *a city forgotten* ») par le *villain*. Les couvertures des trois numéros de cette série font figurer le personnage de Batman se balançant à son bat-grappin. Derrière lui la ville de Gotham (cf. Illustration 92, page 270) est un dessin d'Anton Furst, dessinateur qui créa le visuel de Gotham City pour le premier film de Tim Burton.

La ville de Gotham de Peter Young, Anton Furst et Tim Burton est très inspirée des villes du mouvement cinématographique de l'Expressionisme allemand. C'est une ville sombre et claustrophobique, un lieu dans lequel la folie humaine se révèle¹⁰³⁰. C'est aussi une ville liée au passé, dont l'esthétique est un amalgame de plusieurs courants architecturaux : Gothique, Néo-Gothique, Art Décoratif et Industriel. La ville de Gotham du *Modern Age* n'est pas un lieu lumineux et positif comme l'est la ville de Metropolis dans laquelle habite Clark Kent/Superman. Metropolis et Gotham City représen-

1024 Jean-Marc Lainé, *op. cit.*, p. 129.

1025 *DCs #327* (CD mai 1964).

1026 Le film *Batman* a reçu l'Oscar des meilleurs décors (*Academy Award for Best Production Design*) en 1990, seul Oscar pour lequel il était nominé.

1027 *Batman: Secret Files #1* (CD octobre 1997).

1028 *Batman: Gotham City Secret Files* (CD avril 2000)..

1029 « The Destroyer », *Batman #474* (CD février 1992), *Batman : LoTDK #27* (CD février 1992), *DCs #641* (CD février 1992).

1030 Tamara Eble, « La rue dans le cinéma expressionniste allemand de 1919 à 1927 », *La Clé des langues*, éd. ENS de LYON/DGESCO, avril 2013.

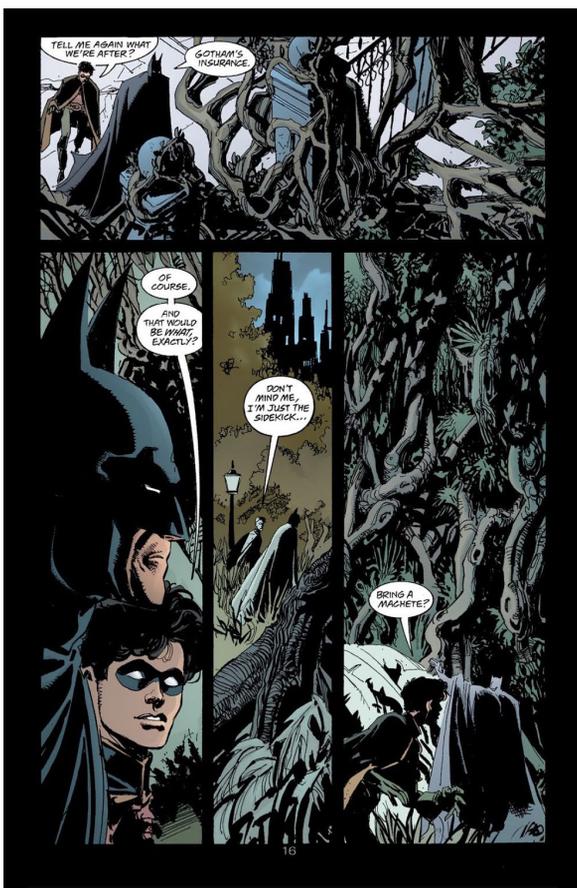
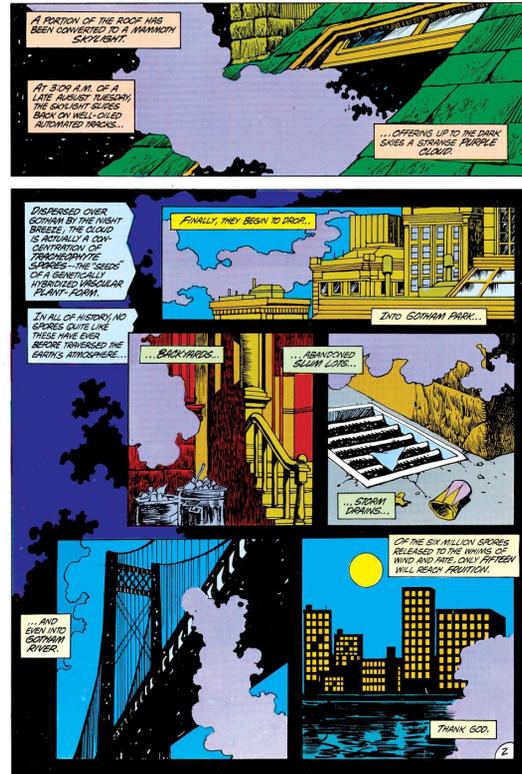
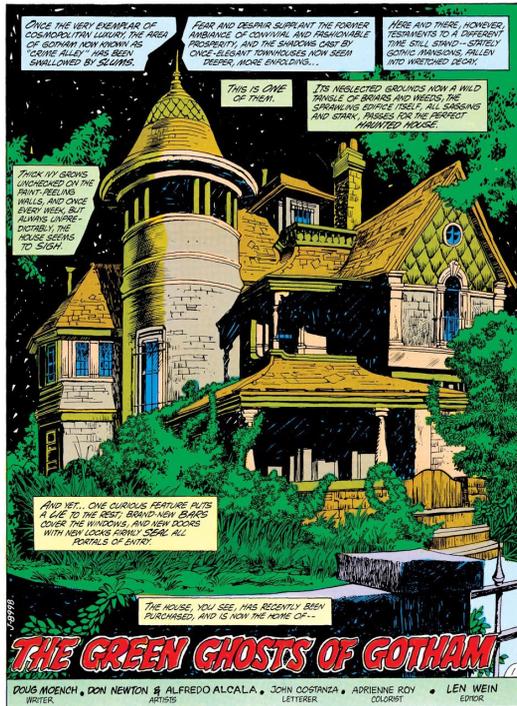


Illustration 97 : Poison Ivy est une incarnation de la nature et la ville est pour elle une ennemie puisqu'elle représente l'industrialisation, la transformation du paysage, la domestication de la nature et la pollution de celle-ci. Poison Ivy s'en prend plusieurs fois à la ville de Gotham dans laquelle elle fait rejaillir une nature dangereuse comme ici dans deux pages issues de *Batman* #367 (CD janvier 1984), *Batman: Shadow of the Bat* #88 (CD août 1999) et *Gotham City Sirens* #26 (CD octobre 2011). © DC Comics, 1984, 1999, 2011.

tent les deux faces de la métropole étatsunienne du XXe siècle et particulièrement deux visions de New York, leur modèle originel.

En effet, à ses débuts, Batman officie dans une ville qui semble être New York. Dans le numéro #33 de *DCs* Batman vit une aventure dans le Downtown Manhattan et dans le numéro #35 dans Chinatown¹⁰³¹. Dans *Batman* #4¹⁰³², Bruce Wayne, l'alter ego de Batman, ouvre un journal portant le nom de *Gotham City Gazette* (cf. Illustration 93, page 270). Le mois suivant, dans le *DCs* #48¹⁰³³, le nom de Gotham City sera confirmé. C'est donc dans une ville imaginaire que Batman opère. Cette ville entretient des rapports d'analogie avec la ville de New York. Gotham est d'ailleurs l'un des surnoms que Washington Irving associa à la ville de New York¹⁰³⁴.

3.1.1. Gotham City : Une ville à la frontière

Gotham City est une ville portuaire située sur la côte Est des États-Unis. Comme New York, elle est une ville d'accueil de migrations et corolairement liée à l'histoire de la colonisation des États-Unis (cf. Illustration 94, page 272, Illustration 95, page 272 & Illustration 96, page 272). Ce statut de ville migratoire relie Gotham City au mythe étatsunien de la frontière (« *frontier* »). Ce front des pionniers est un lieu « *d'acculturation* » où la nature sauvage (« *wilderness* ») s'oppose à la civilisation avant d'être vaincue par cette dernière. Les pionniers doivent se confronter à cette nature pour pouvoir ensuite faire triompher la civilisation étatsunienne¹⁰³⁵. Le mythe de la frontière est lié à la conquête de l'Ouest américain, mais cette conquête commence à l'Est, dans les villes d'accueil des premiers migrant-e-s. La frontière n'est, par conséquent, pas seulement un lieu géographique, mais aussi un lieu politique, culturel et moral. Les métropoles étatsuniennes, en tant que lieux dans lesquels la nature est apprivoisée et maîtrisée¹⁰³⁶, matérialisent une certaine idée de la *frontière*.

3.1.1.1. L'opposition entre la nature et la ville

Plusieurs récits de Batman mettent d'ailleurs en scène ce combat entre la nature sauvage et la civilisation symbolisée par le superhéros Batman et la ville de Gotham City. La *villainess* Poison Ivy, femme plante aux convictions écologistes radicales, est un personnage qui incarne cette idée de nature. Elle peut faire jaillir de la végétation à travers le béton de Gotham City et peut transformer le parc de la ville en une jungle dangereuse pour quiconque s'y aventure (cf. Illustration 97, page 274). Poison

1031 *DCs* #33 (CD novembre 1939), *DCs* #35 (CD janvier 1940).

1032 *Batman* #4 (CD janvier 1941).

1033 *DCs* #48 (CD février 1941).

1034 Edwin G. Burrows et Wallace Mike, *Gotham a History of New York City to 1898*, New York, Oxford University press, 1999, 1383 p. p.

1035 Jean Kempf, *Une histoire culturelle des États-Unis*, Paris, Armand Colin, 2015, 192 p., p. 63-64. Jean-Robert Rougé, « Les significations des frontières dans l'histoire américaine », in *Frontière et frontières dans le monde anglophone*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1991, p. 14-21.

1036 Mike Davis, « Villes mortes : une histoire naturelle », in *Dead cities*, trad. Boidy Maxime et Roth Stéphane, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009, (« Penser/croiser »), p. 73-138.

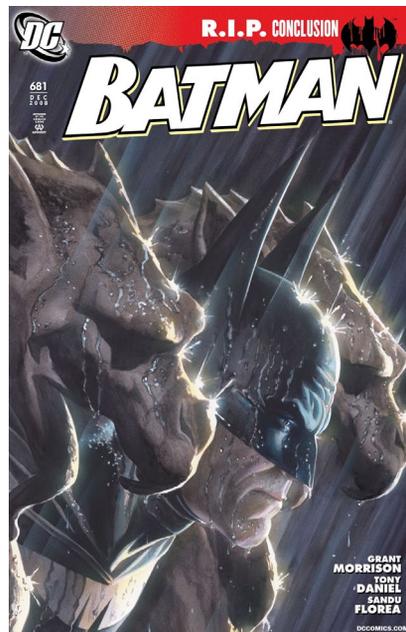
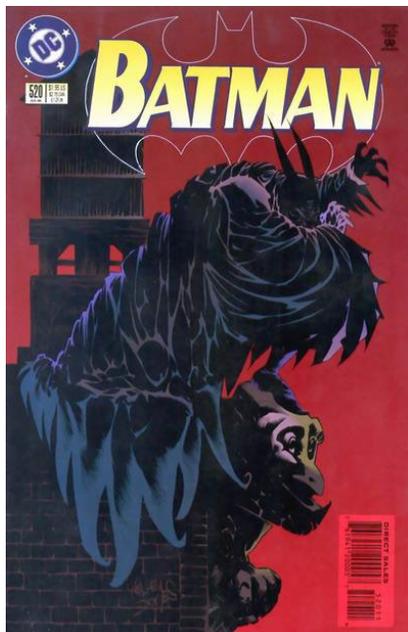
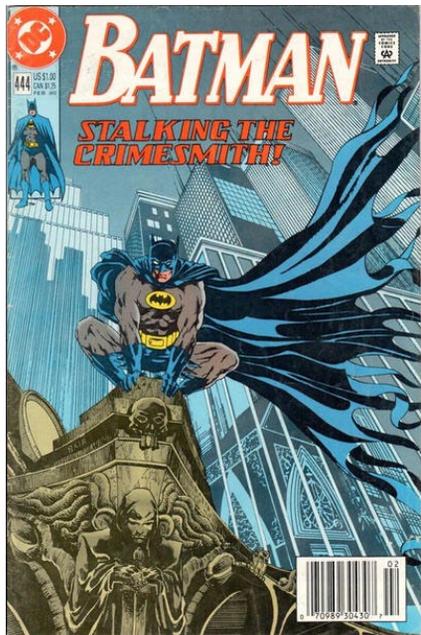
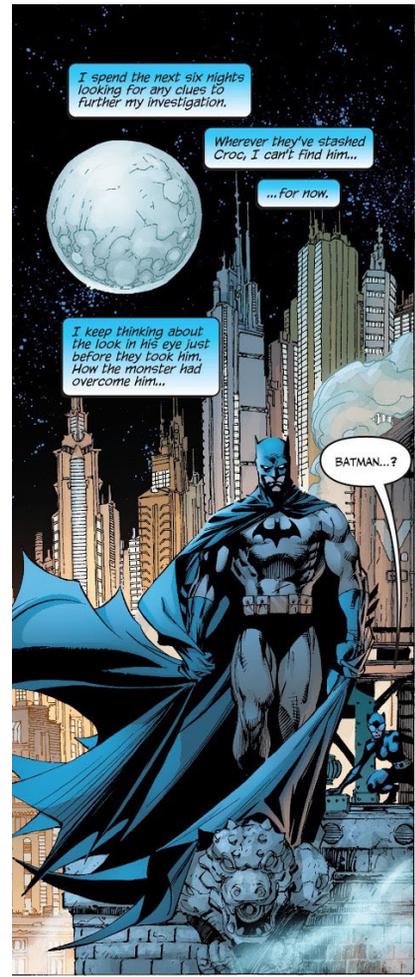
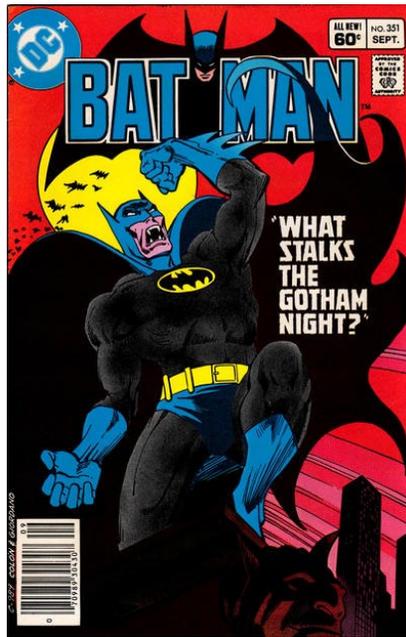
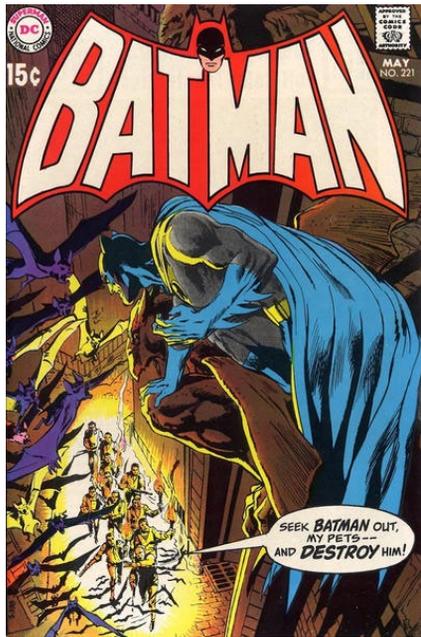


Illustration 98 : Gargouilles apparaissant sur différentes couvertures de la série Batman dès les années 1970. *Batman* #221 (CD mai 1970), *Batman* #351 (CD septembre 1982), *Batman* #444 (CD février 1990), *Batman* #452 (CD août 1990), *Batman* #520 (CD juillet 1995) et *Batman* #681 (CD décembre 2008). Ces figures sont aussi présentes dans les pages des fascicules comme ici dans le numéro #610 (CD février 2003). © DC Comics, 1970, 1982, 1990, 1995, 2003, 2008.

Ivy est une ennemie que Batman combat à plusieurs reprises et qu'il finit toujours par vaincre et à faire enfermer, souvent dans l'asile d'Arkham, où elle se languit de ses plantes.

L'une des principales illustrations du combat entre le justicier de Gotham et la nature se trouve dans la série *Swamp Thing*¹⁰³⁷ publiée durant l'année 1986. Swamp Thing est une créature faite de végétation des marais. Dans sa première incarnation, Swamp Thing était un être humain, Alec Holland, qui après avoir été assassiné était devenu un hybride entre humain et plante. Quand Alan Moore arrive sur le titre *The Saga of Swamp Thing*¹⁰³⁸, il transforme la créature en une plante évoluée qui pense avoir été Alec Holland, car elle possède ses souvenirs. Swamp Thing devient alors une plante qui croit avoir été un être humain.

Swamp Thing vit une histoire d'amour avec Abigail Holland. Dans le numéro #51 de *Swamp Thing*, celle-ci est emprisonnée dans la ville de Gotham. Swamp Thing se rend dans la métropole et y fait resurgir la nature. S'ensuit une période de bouleversements dans la ville de Gotham. Swamp Thing est combattu par les politiciens et les policiers de la ville, mais est soutenu par des habitant·e·s qui prônent un retour à la nature. Finalement, la créature des marais affronte Batman pour le contrôle de la ville. Dans le numéro #53¹⁰³⁹, Batman se réfère plusieurs fois à Gotham en l'appelant « *ma ville* ». Après la libération d'Abigail, Swamp Thing se retire et avec lui la nature, qui cède de nouveau le territoire au béton.

Ces deux ennemi·e·s de Batman qui symbolisent la nature sont toujours « Autres ». Elle et il sont des créatures de la nature dans un univers urbain, et possèdent des corps qui s'opposent à celui de Batman. Poison Ivy possède un corps féminin et Swamp Thing a un corps végétal monstrueux. Ces deux corps sont socialement inférieurs par rapport à celui de Batman qui est le corps d'un homme blanc, jeune, fort et en parfaite santé physique. Comme le veut le mythe de la *frontière*, la nature et ses représentant·e·s doivent être vaincu·e·s pour que la civilisation puisse se développer et perdurer. Quand l'enjeu du combat entre Batman et ses ennemi·e·s est la ville de Gotham, le superhéros, défenseur de la métropole, l'emporte toujours.

3.2. Batman, défenseur de la ville de Gotham

Batman est le superhéros de la ville de Gotham City. Il n'a pas choisi de protéger cette ville au hasard. En effet, si Batman défend Gotham c'est parce qu'il s'agit de la ville dans laquelle Bruce Wayne est né, dans laquelle il a grandi et dans laquelle est advenu l'évènement traumatique qui l'a conduit à devenir Batman.

1037 « Natural Consequences », *Swamp Thing* #52 (CD septembre 1986). « The Garden of Earthly Delights », *Swamp Thing* #53 (CD octobre 1986).

1038 *The Saga of Swamp Thing* #20 (CD janvier 1984).

1039 *Swamp Thing* #53.

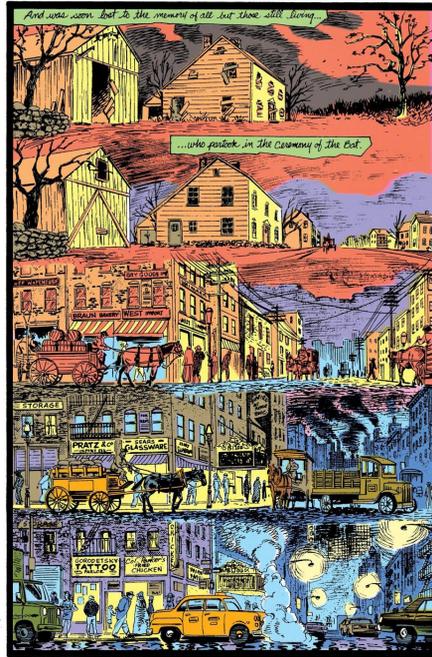


Illustration 99 : La ville de Gotham se développant entre l'année 1765 et les années 1990. Ce qui était alors la campagne entourant la ville devient, petit à petit, partie intégrante de la ville. *Batman* #453 (CD août 1990), © DC Comics, 1990.

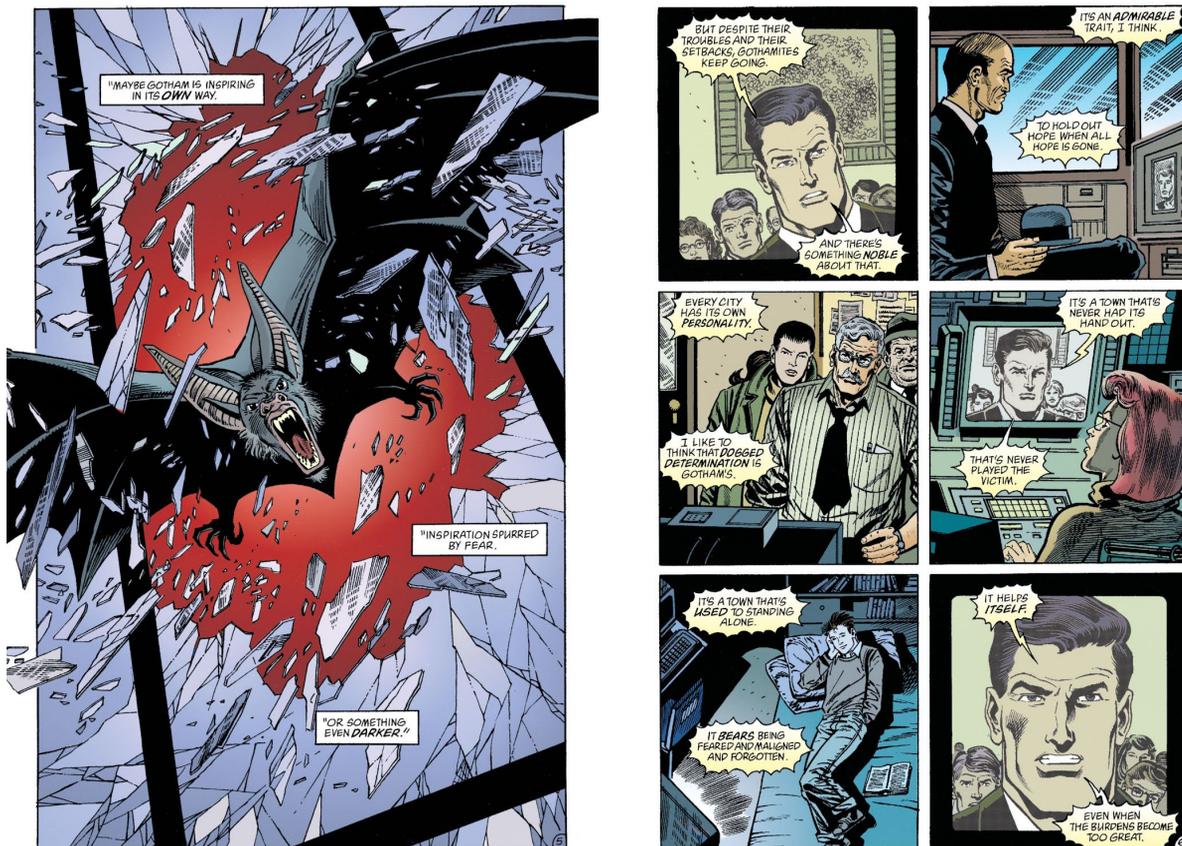


Illustration 100 : Deux pages consécutives de *Batman* #561. Le discours de Bruce Wayne est le texte principal. Il est mis en page soit dans des récitatifs soit dans des bulles de textes. Des images *splash pages* renvoient à l'histoire de Batman (ici l'arrivée de la chauve-souris qui inspirera son costume) tandis que les pages dans la temporalité présente mettent en scène le discours de Bruce Wayne, alors qu'il est observé par d'autres personnages. Cette page met en scène les alliés de Batman restés à Gotham et qui observent le discours de Bruce Wayne à travers des écrans. ©Jim Aparo, 1999.

3.2.1. Crime Alley, lieu de naissance de Batman

Crime Alley peut être considéré comme le géosymbole originel de Gotham City pour Batman. Il s'agit de la rue dans laquelle Martha et Thomas Wayne ont été assassinés. Cette rue n'a pas été nommée dès le début des aventures de Batman. C'est en 1976, dans le numéro #457 de *DCs*,¹⁰⁴⁰ que la rue acquiert le nom de Crime Alley. Dans ce fascicule, cette rue est présentée comme ayant d'abord porté le nom de Park Row. Dans le passé elle était un lieu de divertissements pour une population riche. La rue a ensuite périclité. Après l'assassinat de Martha et Thomas Wayne, la rue acquiert un nouveau nom, celui de Crime Alley. La mort de membres de la famille Wayne est ici directement liée à la géographie de la ville et à son organisation urbaine. Cette rue est un lieu sentimental pour Bruce Wayne, il y est devenu orphelin. Il s'agit aussi d'un lieu symbolique, car la création de la personnalité de Batman est présentée comme étant liée à ce traumatisme fondateur, et donc à cette rue. Crime Alley représente le lieu dans lequel Batman est venu à la vie.

De ce fait, le superhéros est issu d'un environnement urbain et est la conséquence de la criminalité urbaine. Hélène Valmary dans son article « Un Surhomme dans la ville¹⁰⁴¹ », note que la ville, dans les films super-héroïques, adopte le point de vue de celui qui l'habite. Batman ayant vécu son traumatisme fondateur dans les rues de Gotham City, cette ville est représentée comme un ensemble de lieux anxiogènes et criminogènes. Les aventures de Batman se déroulent surtout la nuit et c'est dans l'ombre qu'il veille sur Gotham City. L'apparence générale de Gotham City est ainsi liée au rapport que Batman entretient avec cette ville. Nous ajouterons que ce rapport à la ville est à double sens. La ville de Gotham adopte le point de vue de Batman, mais celui-ci définit son esthétique en fonction de la ville, de son architecture et de la population qui l'habite. Son costume noir et gris lui permet de se dissimuler dans les bâtiments de la ville. Son apparence générale est souvent mise en relation avec les figures architecturales de la gargouille ou de la chimère (cf. Illustration 98, page 276) très utilisées par l'art gothique, et qui ont une fonction apotropaïque. Batman adopte aussi l'apparence d'une chauve-souris, un animal dont certaines espèces logent dans des constructions humaines et dans les villes. Il y a donc une construction réciproque entre la ville de Gotham et le justicier Batman.

Le récit « *Dark Knight, Dark City* » publié dans les numéros #452 à 454 de *Batman*¹⁰⁴², scénarisé par Peter Milligan et dessiné par Kieron Dwyer, a pour thème l'engendrement de Batman par la ville de Gotham. Le récit prend place entre deux époques : l'année 1765 et le monde contemporain. Le récit commence en 1765 tandis que plusieurs hommes réalisent un rituel d'invocation d'un démon chauve-souris nommée Barbathos¹⁰⁴³. Ce rituel implique de sacrifier une jeune femme, mais au der-

1040 Il s'agit du numéro dans lequel Leslie Thompkins fait sa première apparition. *DCs* #457 (CD mars 1976).

1041 Hélène Valmary, « Un Surhomme dans la ville », in *Du héros au superhéros : Mutations cinématographiques*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, (« Theoreme », 13), p. 197-207.

1042 *Batman* #452 (CD août 1990), *Batman* #453 (CD août 1990) et *Batman* #454 (CD septembre 1990).

1043 Par la suite, Barbathos est orthographié Barbatos ce qui rattache ce démon à une figure démonique préexistante Barbatos, duc ou comte des enfers.

nier moment un des participants¹⁰⁴⁴ refuse de laisser mourir la victime. Le démon Barbatos ayant été invoqué, il apparaît quand même dans le temple souterrain où se tient le rituel. Les participants s'enfuient et scellent l'entrée du temple, enfermant le démon avec la jeune femme qui devait être sacrifiée. Le récit est narré au présent par plusieurs voix et l'une d'entre elles se présente comme étant la ville de Gotham et s'adresse parfois directement à Batman. Dans ce récit, le superhéros est confronté au Riddler. Celui-ci commet plusieurs crimes violents : il pend un homme dans une bibliothèque, fait exploser une banque de sang, capture des nouveau-nés, etc. Ces différentes situations ont pour but de préparer Batman à être sacrifié durant le rituel d'invocation de Barbatos. Le démon, qui s'identifie à la ville de Gotham, finit par dire à Batman qu'il l'a créé (« La ville qui t'a **modelé**, qui t'a **façonné**, dont les **ténèbres** et la **désolation** sont dans ton âme.... »)¹⁰⁴⁵. Suite au rituel de 1765, le démon a été coincé dans le temple souterrain. Il a alors assisté au développement de la ville de Gotham (cf. Illustration 99, page 278) et s'est mêlé à elle. Il a finalement donné naissance à Batman et l'a amené ici pour le libérer. Le récit finit avec Batman qui s'interroge sur les raisons de sa création devant les tombes de ses parents. (« **Donné naissance** ? Gotham m'a formé, en ce que c'est dans **les rues de Gotham** que vous avez été **tués**... Mais est-ce la ville ou le **démon** ? Accident ou dessein ? Environnement ? Zeitgeist ? Biologie ? Des **démons** ? Je secoue la tête, respire profondément, essaie de **Poublier**, tu es né et ton histoire, ton temps, ta place est un **moule** dans lequel on te jette... Est-ce que ça fait une différence si quelques **démons** sont derrière tout ça aussi ? Mes **parents** sont toujours aussi **morts**. **Gotham** est toujours **Gotham**. Je suis toujours.... toujours quoi que **je** sois.... »)¹⁰⁴⁶.

Si le récit se conclut sur une fin à l'interprétation ouverte, il propose quand même une lecture de Batman comme un produit de la ville de Gotham, que celle-ci soit, ou non, habitée par l'esprit d'un démon. Batman est une fois encore façonné par l'environnement urbain dans lequel il a grandi et dans lequel il a vu ses parents mourir.

Batman est un enfant de la ville et, à cause de cette naissance, il s'attribue le rôle de protecteur de Gotham City. Ce rôle passe par une délimitation de son territoire et une prise de contrôle de celui-ci contre les ennemi·e·s qui veulent s'approprier la ville. Si le thème de la défense du territoire est présent dès le début des récits de Batman, l'arc narratif « Batman: No Man's Land », publié à partir de 1999, traite spécifiquement de la notion de territoire urbain et de contrôle de celui-ci.

1044 L'un des participants à la cérémonie est Thomas Jefferson, le futur président des États-Unis.

1045 « *The city that **modeled** you, that **shaped** you, whose **darkness and desolation** is in your soul... » Batman #454.*

1046 « ***Gave birth?** Gotham shaped me, in that it was on **Gotham's streets** that **you** were **killed**...But was it the city or the **demon**? Accident or design? Environment? Zeitgeist? Biology? **Demons**? I shake my head, breathe deeply, try to **forget** it, you're **born** and your history, your time, your place is a **mold** into which you're thrown... Does it make any difference if a few **demons** are behind it also? My **parents** are still just as **dead**. **Gotham** is still **Gotham**. I am still... still whatever I am... » Batman #454*

3.2.2. « Batman: No Man's Land », cartographe Gotham

« Batman: No Man's Land »¹⁰⁴⁷ raconte l'histoire de la ville de Gotham après qu'un tremblement de terre l'a partiellement détruite¹⁰⁴⁸. Face à l'augmentation de la criminalité urbaine, les autorités du pays décident d'isoler Gotham City du reste des États-Unis. Dès lors les ponts qui rallient la ville de Gotham à la terre ferme sont détruits, transformant la cité en un *No Man's Land*, une terre sans gouvernement et sans loi¹⁰⁴⁹.

Avant que la séparation de Gotham City ne soit décidée par le gouvernement étatsunien, Bruce Wayne va plaider pour qu'une aide financière soit accordée à la ville de Gotham¹⁰⁵⁰. Son discours est présenté dans plusieurs cases qui le mettent en scène en vue frontale ou observé par d'autres personnes à travers des écrans de télévision (cf. Illustration 100, page 278). Ces cases s'alternent avec des images en *splash pages* retraçant les étapes les plus importantes de la vie de Batman, en commençant avec la mort de Martha et Thomas Wayne, liant Bruce Wayne, Batman et la ville de Gotham. Le discours de Bruce Wayne s'inscrit dans une logique politique libérale étatsunienne en demandant une aide pour la ville de Gotham tout en insistant sur le fait que la population du pays paye déjà trop de taxes (« Je comprends que cette question est politiquement impopulaire. Je comprends que l'Américain moyen est accablé d'impôts. Mais il **doit** y avoir de la place dans le budget pour Gotham. »¹⁰⁵¹). Le vocabulaire utilise pour qualifier les gothamites emprunte beaucoup au mythe de la *frontier* en les définissant comme des personnes qui ont aidé à construire la ville et qui sont restées dans ses murs, malgré les difficultés de vivre dans une ville aussi rongée par la criminalité et la pauvreté (« Les gothamites sont une espèce **coriace**. Elles et ils sont **fier·e·s** de leur ville et de leur talent pour y vivre. », « Mais malgré leurs difficultés et leurs déboires, les gothamites continuent d'avancer. »¹⁰⁵²). Néanmoins, le gouvernement vote pour la séparation de la ville de Gotham du reste des États-Unis. Ainsi Gotham City devient officiellement ce qu'elle a toujours été dans les comic books, une ville qui se dirige elle-même, loin de toutes interventions fédérales¹⁰⁵³.

1047 « Batman: No Man's Land » est un *cross-over* dont la parution s'étend entre l'année 1999 et l'année 2000.

1048 La destruction de Gotham City par un tremblement de terre intervient durant l'arc narratif « *Batman : Cataclysm* ». Ce *cross-over* a eu lieu durant l'année 1998.

1049 « Batman: No Man's Land » est paru avant les attaques de 2001 sur le World Trade Center. Il ne s'agit donc pas d'un récit post-9/11 tels que ceux étudiés par Dan Hassler-Forest. Néanmoins, des textes mettant en scène la destruction de New York sont parus durant tout le XXe siècle et non pas uniquement après les attentats du World Trade Center. Dan Hassler-Forest, *Capitalist Superheroes: Caped Crusaders in the Neoliberal Age*, Reprint, Zero Books, 2012. Mike Davis, *Dead cities*, trad. Boidy Maxime et Roth Stéphane, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009, 1 vol. (137 p.) p., (« Penser/croiser »).

1050 *Batman* #561 (CD janvier 1999).

1051 « *I understand that this issue is politically unpopular. I understand that the average american is burdened under taxes. But there **has** to be room on the budget for Gotham* »

1052 « *Gothamites are a **tough** breed. They're **proud** of their town and their talent for living in it.* », « *But despite their troubles and their setbacks, gothamites keep going.* »

1053 Pour une étude précise du numéro #561 de *Batman* et de la façon dont il met en scène le lien entre Bruce Wayne, Batman et la ville de Gotham voir : Anne Edwards, « The Bruce Wayne / Gotham City / Batman Dynamic », *The Comics Journal*, janvier 2000, p. 95-98.

Durant l'arc narratif « Batman: No Man's Land » a été publiée une carte de la ville de Gotham. Celle-ci n'est pas la première carte, car le numéro #53 de *Swamp Thing*¹⁰⁵⁴ présentait déjà une carte de la ville (cf. Illustration 94, page 272). La carte proposée dans « Batman: No Man's Land » est cependant bien plus détaillée et elle adopte une géographie très proche de la ville de New York (cf. Illustration 95, page 272). Cette carte apparaît dès le premier fascicule de l'arc narratif¹⁰⁵⁵ dans lequel elle occupe une double page — une double *splash page* — signe de son importance à l'intérieur du récit. Alors que Batman s'est absenté de la ville en ruines, des clans se sont organisés dans celle-ci. Chacun a pour but de prendre le contrôle de la ville de Gotham. Certains sont dirigés par des *villains*, ou par une *villainess*, et d'autres par des alliés de Batman, qu'il s'agisse de superhéros ou de policiers. La carte de Gotham est conséquemment découpée en zones de différentes couleurs qui symbolisent les territoires occupés par chaque clan. Oracle, qui est la narratrice de ce premier fascicule, indique que les zones sont amenées à se décaler en fonction de l'évolution des conflits entre clans (« Bien sûr, les couleurs ne cessent de se modifier car les « seigneurs des secteurs » ne cessent de changer. »¹⁰⁵⁶). La carte est « un médium entre la société et l'espace ou le territoire »¹⁰⁵⁷. Elle permet à ses utilisateur·rice·s de lire le territoire et de l'appréhender. La carte participe aussi à la création du territoire. Elle le fait exister en le définissant spatialement. Elle délivre des informations sur ce territoire, tout en en omettant d'autres.

La notion de territoire, espace borné, est une invention de l'Occident (État/nation avec le territoire pour support) ; nous l'avons exporté, composé, et il est encore la base du pouvoir ; ces pouvoirs sont à des échelles différentes et instaurent des zonages (communes, régions, États...) qui se légitiment notamment par les productions cartographiques [...] ¹⁰⁵⁸

De cette manière, la carte de l'arc narratif « Batman: No Man's Land » définit le territoire de Gotham City — ce qui appartient à la ville, ce qui en est exclu —, mais aussi délimite la segmentation de la ville entre les différents clans qui se battent pour la posséder. Elle est un objet de contrôle du territoire pour Oracle qui l'utilise pour surveiller les différents clans et informer Batman de leurs évolutions spatiales. À travers sa représentation cartographiée, la ville de Gotham acquiert une autonomie. Elle devient un territoire sur lequel un pouvoir peut s'établir.

Si les couleurs différencient les clans sur la carte, c'est un logo qui leur sert à marquer leur territoire dans la ville. Chaque camp possède un logo, une signature, qu'il tague sur les murs lorsqu'il prend un territoire, pour montrer que désormais ce lieu lui appartient (cf. Illustration 101, page 284). L'utilisation de tags renvoie au *street art* qui est lui-même une pratique culturelle et artistique urbaine qui

1054 *Swamp Thing* #53 (CD octobre 1986).

1055 *Batman: No Man's Land* #1 (CD mars 1999).

1056 « *Of course, the colors keep shifting because the « lords of the sectors » keep changing* »

1057 Jean-Paul Bord, « La carte, l'espace et le territoire », in Yves Jean, Christian Calenge, (éds.). *Lire les territoires*, éds. Yves Jean et Christian Calenge, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2013, (« Perspectives Villes et Territoires »), p. 207-218.

1058 *Ibidem*.

permet de revendiquer les espaces urbains¹⁰⁵⁹. De plus c'est à New York, ville sœur de Gotham City, que les tags et graffs contemporains sont apparus et ont connu leur essor¹⁰⁶⁰.

Quand Batman revient finalement à Gotham City, il est décidé à reconquérir la ville. Dans ce combat, il n'est pas seul. Il est soutenu par plusieurs membres de la Bat-Family : Batgirl (Cassandra Cain), Huntress, Nightwing, Oracle, et Robin (Tim Drake). Les membres qui agissent sur le terrain marquent leur territoire en utilisant le logo de Batman, celui de la chauve-souris. Le logo, qui est la marque du superhéros, est normalement placé sur la poitrine de celui-ci, l'identifiant¹⁰⁶¹. Dans ce récit le logo opère une migration du corps super-héroïque, au corps urbain, où il est appliqué sous forme de tag¹⁰⁶². « Batman: No Man's Land » propose un continuum entre le corps super-héroïque de Batman et celui de la ville de Gotham City.

Un autre camp est allié avec Batman, celui des policiers de Gotham City. Ceux-ci marquent leur territoire avec leur propre logo (cf. Illustration 101, page 284). Ce récit place Batman et les policiers du côté du pouvoir légitime. Ils possèdent le droit de réclamer la ville soit qu'ils représentent un pouvoir légal (la police) ou qu'ils agissent pour le bien de la ville (La Bat-Family). C'est néanmoins la couleur jaune de la Bat-Family qui finit par recouvrir la presque intégralité de la carte (cf. Illustration 102, page 284). Batman et les siens sont les réels protecteurs de la ville et leur combat ne sera achevé que lorsque tout le territoire urbain portera leur couleur.

Les récits étudiés mettent en scène Batman comme une création de la ville de Gotham. Comme il a été modelé par ce lieu, il en devient le protecteur et définit le territoire qui requiert sa présence comme dans l'arc narratif « Batman: No Man's Land ». Ces récits sont articulés avec d'autres histoires qui présentent la famille Wayne comme intimement liée avec l'histoire des États-Unis, mais aussi avec l'édification de la ville de Gotham City.

3.3. La famille Wayne et Gotham City

La lignée des Wayne apparaît pour la première fois dans le numéro #44 de *Batman*¹⁰⁶³. Trois ancêtres masculins sont présentés, Winslow Wayne qui a combattu avec Theodore Roosevelt, Herkimer Wayne qui a fait la guerre anglo-américaine de 1812, et Silas Wayne, le mouton noir de la famille. La lignée

1059 William P. Mclean, Scott H. Decker et Glen D. Curry, « GRAFFITI », Encyclopædia Universalis, .

1060 Jean-Samuel Beuscart et Loïc Lafargue de Grangeneuve, « Comprendre le graffiti à New York et à Ivry (Note liminaire aux textes de Richard Lachmann et de Frédéric Vagneron) », *Terrains & travaux*, n° 5, 2003, p. 47-54.

1061 Comme l'indique Christophe Becker, les logos des superhéros ont rapidement acquis une fonction extradiégétique celle de marque qui permet de vendre des produits dérivés. Ainsi, dans la diégèse des comic books *Batman*, le logo désigne ce qui appartient au superhéros — il joue le même rôle que le préfixe « Bat » — et à l'extérieur de la diégèse il permet de marquer des objets comme étant des produits de l'éditeur DC Comics. Les différents superhéros sont des marques déposées par les maisons d'éditions qui produisent leurs aventures. Christophe Becker, « Heroes and Villains (1): La naissance du comic book contemporain », *Pop en Stock*, février 2015.

1062 Nous utilisons le mot « tag » plutôt que « graff », car le tag est normalement une signature, ce qui est le cas des dessins réalisés par les différents personnages de « Batman: No Man's Land ». Jean-Samuel Beuscart et Loïc Lafargue de Grangeneuve, *op. cit.*

1063 *Batman* #44 (CD décembre 1947).



Illustration 101 : Différents personnages marquant les murs de la ville de Gotham d'un tag pour délimiter leur territoire dans un extrait de *Batman: No Man's Land* #1 (CD mars 1990). La dernière case représente un chien en train d'uriner sur un mur alors que le récitatif laisse lire le texte suivant « *all animals mark their territory* ». © DC Comics, 1999.

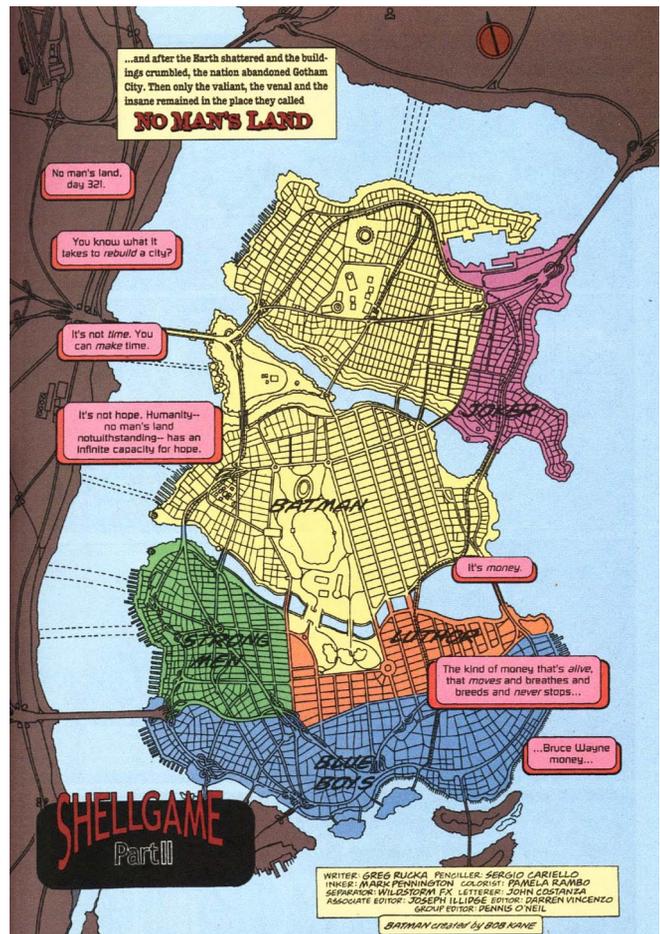


Illustration 102 : La carte de Gotham City vers la fin de l'arc narratif « No Man's Land ». Le jaune représente le territoire de Batman et ses alliés. Le vert et le bleu sont les couleurs de deux groupes de policiers. *DCs* #740 (CD janvier 2000). © Sergio Cariello, 1999.

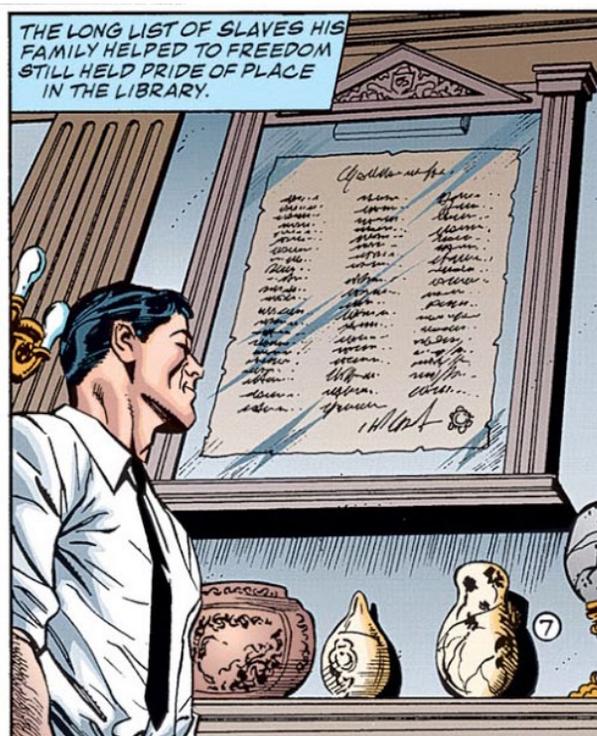


Illustration 103 : Bruce Wayne devant la liste des noms des esclaves que sa famille a aidés. Si la liste se veut un rappel des actions humanistes et héroïques des Wayne, elle est aussi un trophée, qui transforme cette liste de nom en une distinction pour la famille Wayne, effaçant toute individualité derrière ces noms. *Batman: Shadow of the Bat* #45. © DC Comics, 1995.

Wayne est ensuite évoquée en 1958 dans *Batman #120*¹⁰⁶⁴ dans lequel les portraits des membres de la famille Wayne sont montrés les uns à côté des autres. Quatre ancêtres de Bruce Wayne sont alors nommés : Horatio Wayne, Caleb Wayne, Ismaël Wayne et Thomas Wayne, le père de Bruce Wayne. Cette lignée est constituée uniquement d'hommes qui ont accompli des exploits qui s'inscrivent dans la colonisation de l'Amérique et la construction des États-Unis.

En 1997, le comic book *Batman : Secret Files* propose une vue plus complète de la famille Wayne. Il s'agit d'une réécriture du passé de cette famille. Par conséquent certains membres sont effacés de la continuité tandis que d'autres apparaissent. Ce comic book est constitué de plusieurs formes de fictions : bandes dessinées, fiches présentant les personnages et faux articles de presse. Un article est nommé « *Upon the shoulders of Giants: The Men Behind Gotham* ». Il décrit la famille Wayne dans les termes suivants :

Peut-être qu'aucun autre nom n'est plus étroitement lié à la croissance et à la prospérité de Gotham City que la famille Wayne.

Peut-être qu'aucun autre nom n'est plus étroitement lié à la croissance et à la prospérité de Gotham City que la famille Wayne.

Tout comme les Carnegie, les Rockefeller ou les Hearsts, les Wayne, nés de la «vieille bourgeoisie», étaient les précurseurs de Gotham, menant la ville depuis ses humbles débuts vers les autres grandes villes américaines - New York, Chicago, Detroit ou Pittsburgh - comme un centre industriel majeur.¹⁰⁶⁵

Ici le lien est fait entre Gotham et d'autres villes américaines, mais aussi entre la famille Wayne et d'autres familles américaines telles les Rockefeller, les Carnegie et les Hearst. Ces familles sont associées aux fondations philanthropiques étatsuniennes¹⁰⁶⁶. Néanmoins, ces familles, et particulièrement les Rockefeller et les Carnegie, furent surnommées au XIXe siècle les « barons voleurs », car elles amassaient des fortunes considérables par des pratiques plus ou moins légales et en payant des salaires très bas à leurs employés¹⁰⁶⁷.

Les membres de la famille Wayne sont désormais les suivants : Charles Arwin Wayne¹⁰⁶⁸, ses fils Solomon Zebediah¹⁰⁶⁹ et Joshua Thomas Wayne¹⁰⁷⁰ ; le fils de Solomon nommé Alan Wayne¹⁰⁷¹ ; son fils Kenneth Wayne¹⁰⁷² qui meurt jeune laissant sa fortune à sa femme Laura Elizabeth Wayne¹⁰⁷³. À la

1064 *Batman #120* (CD décembre 1958).

1065 « *Perhaps no other name is more closely identified with the growth and prosperity of Gotham City than the Wayne family.*

Not unlike the Carnegies, or Rockefellers or Hearsts, the Waynes, born out of "old money", were the vanguard of Gotham, leading the city from its humble beginning to join America's other great cities – New York, Chicago, Detroit or Pittsburgh – as a major industrial mecca. » *Batman : Secret Files #1* (CD octobre 1997).

1066 Ludovic Tournès, « La fondation Rockefeller et la naissance de l'universalisme philanthropique américain », *Critique internationale*, n° 35, septembre 2007, p. 173-197.

1067 Howard Zinn, *op. cit.*, p. 293-340.

1068 Première apparition dans *Batman : Secret Files*

1069 Première apparition dans *Batman : LoTDK #27* (CD février 1992)

1070 Première apparition dans *Batman : SotB #45* (CD décembre 1995)

1071 Première apparition dans *Batman : Secret Files*

1072 Première apparition dans *Batman : Secret Files*

1073 Première apparition dans *Batman : Secret Files*

mort de Laura, Patrick Wayne¹⁰⁷⁴ hérite de la fortune de ses parents. Ensuite son fils, Thomas Wayne, épouse Martha Kane, héritière des entreprises pharmaceutiques Kane. Thomas et Martha sont les parents de Bruce Wayne.

3.3.1. Bâtir Gotham et les États-Unis

Les différents membres masculins de la famille Wayne ne sont pas uniquement des riches entrepreneurs. Ils sont liés au développement des États-Unis et à l'édification de la ville de Gotham que leur dernier héritier, Bruce Wayne, a décidé de protéger.

3.3.1.1. Les frères Solomon et Joshua Wayne

Si Charles Arwin Wayne est le premier membre de la famille à avoir acquis des terres et commencé à développer une entreprise, il n'a pas été le protagoniste d'un récit à l'inverse de ses deux fils. L'histoire de Solomon Wayne est d'abord présentée dans le numéro #27 de *Batman : LotDK*, qui fait partie du récit « *The Destroyer* ». Solomon Wayne est un juge intransigeant et très catholique. Il fait la rencontre de l'architecte Cyrus Pinkney. En voyant ses croquis architecturaux torturés, inspirés de l'art Gothique, Solomon décide de consacrer sa vie à développer Gotham City selon la vision de Cyrus. La volonté de Solomon Wayne de transformer l'architecture de la ville et d'agrandir Gotham City est présentée comme liée à sa croyance religieuse et au mythe de la frontière. Il veut construire une ville qui soit un rempart contre la sauvagerie (« What is a city gentlemen ? À Sanctuary! À Stronghold! À fortress! A bulwark against the godlessness of the wilds.... »). Ces motivations pour choisir Cyrus Pinkney comme architecte sont d'ordre esthétique et religieux et elles ne répondent à aucune logique d'organisation urbaine et/ou sociale. La ville de Solomon Wayne et Cyrus Pinkney, très inspirée esthétiquement de celle de Tim Burton, reflète les angoisses métaphysiques de ses créateurs. Si elle est conçue pour protéger ses habitants du mal, elle est finalement présentée comme sortant de l'esprit d'un fou¹⁰⁷⁵. Dans ce récit, Gotham City est une vision tout à fait négative de la ville de New York et plus largement de la ville étatsunienne. Et un membre de la famille Wayne est étroitement lié avec son évolution architecturale.

Dans *Batman : SotB #45*¹⁰⁷⁶ Joshua Wayne — nommé Thomas Joshua Wayne —, le frère de Solomon, vit sa première aventure Wayne. Ce numéro est un récit complet nommé « Falls Upon Wayne Manor : Anatomy of a Murder », scénarisé par Alan Grant et dessiné par Michal Dutkiewicz. Le récit adopte un style de roman d'enquête. Un squelette a été retrouvé dans la cave de Bruce Wayne et la police vient enquêter à ce sujet. Le corps s'avère être celui de Thomas Joshua Wayne dont la disparition, au milieu du XIXe siècle, n'a jamais été résolue. Les recherches de Bruce Wayne l'amènent à découvrir que Joshua et Solomon faisaient partie d'un groupe de personnes qui aidaient les esclaves en fuite à

1074 Première apparition dans *Batman : Secret Files*

1075 *DCs #641* (CD février 1992).

1076 *Batman : SotB #45* (CD décembre 1999)

passer au Canada en empruntant des chemins secrets nommés « Underground Railway ». Ce nom fait référence à l'*Underground Railroad*, un « réseau d'aide à la fuite » des esclaves aux États-Unis¹⁰⁷⁷. Un soir, un guide amène des esclaves au manoir Wayne. Néanmoins, l'un d'entre eux, Sam Barley, qui ne supporte pas le froid, décide de retourner au Maryland où il était esclave. Il se retrouve confronté à des chasseurs de prime et Joshua Wayne, déguisé avec un costume noir et le visage masqué d'une écharpe, vient à sa rescousse. Quand Sam évoque le fait qu'il veut retourner au Maryland (« J'ai changé d'avis ! Je veux rentrer dans le **Maryland**. Mieux vaut être esclave que souffrir ainsi pour être **libre** ! »¹⁰⁷⁸), Joshua lui répond, avec un certain paternalisme, qu'il n'a plus vraiment le choix (« Pauvre Sam ! Tu en as trop vu pour revenir. Le Canada vous attend, que vous le vouliez ou non ! »¹⁰⁷⁹). Plus tard, alors que les doutes de Sam Barley atteignent d'autres esclaves, Joshua Wayne s'emporte contre eux :

Non, monsieur, vous **ne** le ferez pas ! Je risquerai mon **nom** et ma **réputation** pour vous aider, mais je jure que je vous **étranglerai** à mains nues si vous essayez de **quitter** cet endroit ! L'**Underground Railroad** a aidé des **centaines** de gens comme vous à se libérer. Si vous retournez d'où vous venez, votre propriétaire vous **torturera** pour découvrir **qui** vous a aidés, et où ils pourraient être trouvés.¹⁰⁸⁰

Plus loin dans le récit, Joshua est de nouveau confronté aux chasseurs de primes et, s'il parvient à les tuer, il est lui-même mortellement blessé et retourne mourir dans la cave du manoir. Le sort des esclaves n'est pas raconté, car ils ne sont pas le sujet de ce récit. Ils sont des personnages de fonction qui accentuent l'aspect philanthropique et humaniste des Wayne. D'ailleurs, la parole des esclaves, dans ce récit n'est là que pour exprimer des doutes et des renoncements tandis que les frères Wayne leur parlent de liberté. Il y a une négation de la capacité d'agir — et même plus largement de leur volonté d'échapper à leur condition - des esclaves noirs (cf. Illustration 103, page 284). Des hommes blancs¹⁰⁸¹ ont fait partie de l'*Underground Railroad* et ont été antiesclavagistes. Néanmoins, des hommes et des femmes noir·e·s ont aussi participé à l'*Underground Railroad* et ont lutté pour leur émancipation et celles des autres esclaves et aucun·e· d'elles ou d'eux ne sont représenté·e·s¹⁰⁸². Le fait de faire porter le poids du vécu d'une minorité raciale à un protagoniste blanc est un stéréotype qui possède un nom : *White Man's Burden*. Il a pour conséquence l'invisibilisation du vécu des principales victimes — ici les noir·e·s — et l'utilisation de la souffrance d'autrui pour héroïser un personnage. De plus il instaure un rapport déséquilibré entre la représentation du protagoniste blanc,

1077 Marie-Jeanne Rossignol, « Les Noirs libres et la citoyenneté américaine dans le Nord-Ouest des États-Unis (1787-1830) », *Le Mouvement Social*, n° 252, octobre 2015, p. 113-135.

1078 « *I have changed my mind! I want to go home—to Maryland. Better to be a slave than suffer like this to be free!* »

1079 « *Poor Sam! You have seen too much to ever return. Canada awaits you—whether you like it or no!* »

1080 « *No, sir, you will **not!** I will risk my **name** and **reputation** to help you----but I swear I will **strangle** you with these bare hands should you try to **leave** this place! The **Underground Railroad** has helped **hundreds** like you to freedom. If you return, your owner will **torture** you to discover **who** helped you, and **where** they might be found.* » *Batman : SotB #45*

1081 Des femmes blanches ont aussi été abolitionnistes. La femme de Solomon Wayne est présente dans le récit. Elle soutient l'action de son mari et de son beau-frère. C'est elle qui rédige la liste des esclaves qu'ils ont sauvés. Elle ne prend cependant jamais part à aucune de leurs actions. Elle est juste un personnage de support pour le héros masculin.

1082 Marie-Jeanne Rossignol, *op. cit.*, p. 132.

qui est souvent éduqué et possède des valeurs morales, et le personnage racisé qui a besoin d'être aidé et qui est souvent représenté comme non éduqué.

Ce fascicule se termine sur Bruce Wayne marchant au milieu des tombes de ses ancêtres et réfléchissant à son sort de dernier des Wayne :

Et alors qu'il réfléchit sur les os de son ancêtre, une pensée soudaine le frappe avec la force d'un coup physique ---- **il** est le dernier de sa **lignée**. Il n'y pense pas souvent. LMaître du Manoir Wayne - le **dernier** des **Wayne**. Il est la conclusion d'une dynastie de Gotham, un arbre généalogique vivant qui bascule dans la poussière du temps. Peut-être **parviendra-t-il un jour** ou l'autre – une **nuît** ou l'autre, à **modifier** cela ---- lorsque les innocents ne réclameront plus justice... ou qu'il ne sera plus capable de les entendre.¹⁰⁸³

Ici encore le passé est lié à la question de l'héritage. Bruce Wayne hérite de ses ancêtres son humanisme et son souci pour autrui. Son ancêtre Joshua est présenté comme un premier Batman, utilisant aussi un costume pour combattre l'injustice et sacrifiant sa vie pour autrui. Mais le récit pose également la question de la suite et donc de la descendance de Bruce Wayne. Qu'advient-il après Bruce Wayne, puisqu'il est, à cette époque, le dernier de sa lignée ?

Dans ce second récit, la famille Wayne est mise en relation avec l'histoire des États-Unis et non avec l'édification de la ville de Gotham qui n'est pas même citée. Néanmoins le manoir Wayne devient ici un lieu de passage des esclaves vers leur liberté. Il est aussi lié à la mort de Joshua Wayne puisque son cadavre y est demeuré dissimulé, à l'insu de toute sa famille, durant 150 ans. Le manoir Wayne est ici un géosymbole pour Bruce Wayne. Il est un lieu qui est lié à son passé familial, au passé de la nation, mais aussi un lieu symbolique, car il a permis aux valeurs « humanistes » des Wayne de s'exprimer. En 2010, Grant Morrison mêlera le thème de l'édification de la ville de Gotham et celui de la construction des États-Unis avec le destin de la famille Wayne et de son dernier héritier Bruce Wayne.

3.3.1.2. Grant Morrison et le retour de Bruce Wayne

En 2008, le scénariste Grant Morrison a « tué » Batman durant l'arc narratif « Batman R.I.P ». En fait celui-ci n'est pas mort, mais a été renvoyé dans le passé. Après sa disparition, il est remplacé par Dick Grayson — le premier Robin — qui s'associe avec Damian Wayne qui devient le nouveau Robin. En 2010, le scénariste fait revenir Bruce Wayne dans la série en six parties nommées *Batman: The Return of Bruce Wayne*, illustrée par divers dessinateurs.

Comme le titre de la série l'annonce, c'est au retour de Bruce Wayne que le lectorat assiste. La figure de Batman n'est néanmoins pas absente de ces six numéros. Bruce Wayne est, dans cette série, victime d'amnésie. Il réapparaît d'abord à l'époque des hommes préhistoriques où il se retrouve mêlé à une guerre entre deux clans rivaux. Il impose à un clan le symbole de la chauve-souris et celui-ci se

1083 « *And as he reflects on the bones of his ancestor, a sudden thought strikes him with the force of a physical blow---he is the last of his line. It's not something he often think about. Master of Wayne Manor --the last of the Waynes. He is the end of a Gotham dynasty, a living breathing family tree toppling in the dust of time. Perhaps he'll get to amend that some day--some night----when the innocent no longer cry out for justice...or he is no longer able to hear them.* » *Batman : SotB #45*

renomme les Miaganis. Puis Bruce Wayne disparaît et arrive au XVII^e siècle, à l'époque du puritanisme. Il y côtoie Nathaniel Wayne, un de ses ancêtres puritains qui n'hésite pas à mettre à mort toute personne qu'il soupçonne de sorcellerie. Bruce Wayne arrive ensuite à l'époque de la piraterie, en 1718, et rencontre le pirate Barbe Noire. Celui-ci est à la recherche d'un trésor qui aurait appartenu au clan des Miaganis et qui serait caché dans des grottes dans le comté de Gotham. À cette époque Bruce Wayne rencontre Jack Valor, un justicier qui se fait nommer le pirate noir et porte un costume proche de celui de Batman. Ensuite Bruce Wayne arrive au XIX^e siècle, durant la conquête de l'Ouest. Il croise deux de ses ancêtres : Thomas Wayne, qui s'est adonné à la magie noire pour augmenter sa durée de vie, et Alan Wayne. Le premier deviendra Doctor Hurt, l'ennemi de Batman, l'autre épousera Catherine Van Derm, une descendante dont les ancêtres étaient Miaganis et, ensemble, il et elle reconstruiront le manoir Wayne, laissé à l'abandon¹⁰⁸⁴. Après cela, Bruce Wayne est projeté dans la ville de Gotham au XX^e siècle, plongée dans une ambiance de roman noir. Bruce Wayne enquête alors sur l'assassinat de Martha et Thomas Wayne qui vient d'avoir lieu. À travers son voyage temporel, Bruce Wayne laisse des indices afin de communiquer avec ses alliés qui se trouvent dans le présent diégétique. Pour finir, il revient dans son époque.

Les différentes époques que traverse Bruce Wayne ont toutes à voir avec les histoires du pays, de la ville de Gotham et de la famille Wayne. Au début du récit, l'amnésie de Bruce Wayne le prive de son identité. En effet, l'identité d'une personne est liée à son passé et à ses souvenirs.¹⁰⁸⁵ Sans souvenirs, Bruce Wayne n'est plus lui-même. Le voyage de Bruce Wayne est un voyage dans le passé de sa famille, sur les traces de ses ancêtres. Grâce à celui-ci, le superhéros retrouve la mémoire et se rappelle ce qu'il est : Bruce Wayne, mais aussi Batman. D'ailleurs, à travers ce voyage, Bruce Wayne engendre Batman en inspirant la création du peuple de la chauve-souris dès l'époque préhistorique. Le retour de Bruce Wayne est aussi un voyage à travers les archétypes de l'histoire américaine — les premiers natifs américains, les colons, les pirates, les cow-boys et les détectives privés. C'est après avoir incarné ces cinq archétypes que Bruce Wayne peut, de nouveau, devenir le superhéros Batman, archétype contemporain du héros étatsunien. Le superhéros est ainsi inscrit dans une lignée des héros étatsuniens, dont il est la version moderne et toujours masculine.

3.3.1.2.1. *L'héritage comme thématique*

Le projet de Grant Morrison est de construire un récit de Batman qui englobe toutes ses aventures publiées par le passé dans un tout cohérent¹⁰⁸⁶. Le *run* de Grant Morrison est en soi même une réflexion sur l'héritage de plusieurs décennies de publications des aventures de Batman, et l'héritage

1084 La reconstruction du manoir familial est présentée comme une accession à l'éternité « Catherine et moi avons trouvé l'éternité dans l'achèvement du Manoir : ce grand projet réalisé en pierre et en bois. » (« *Catherine and I found eternity in the completion of the Manor House: that great design fulfilled in stone and timber.* »)

1085 David Lowenthal, *op. cit.*, 1985, p. 41-42.

1086 L'exercice donne un récit extrêmement référencé et difficile à comprendre pour un public néophyte.



Illustration 104 : Robin (Damian Wayne), Alfred et Batman (Dick Grayson) devant la galerie de portraits de la famille Wayne dans *Batman and Robin* #10 (CD mai 2010). Si 52 années séparent cette image de la première vision des portraits de la famille Wayne parue dans *Batman* #120, celle-ci ne s'est pas féminisée avec le temps. © DC Comics , 2010.



Illustration 105 : Alan Wayne embauche les architectes Gates pour créer la Gotham du futur dans *Batman: Gates of Gotham* #2 (CD août 2011). Sur la dernière case de la planche, il admire le pont que les architectes ont dessiné, mais dont Alan Wayne a eu l'idée et qu'il a financé. © DC Comics, 2011.



Illustration 106 : Planche finale de *Batman: Gates of Gotham* #5 (CD octobre 2011). Alan Wayne et Cameron Kane, les deux ancêtres de Bruce Wayne, tournent le dos au lectorat pour s'en aller vers la ville. Au-dessus d'eux se trouve un vol de chauve-souris qui fait écho à l'ombre projetée d'Alan Wayne qui est celle d'une chauve-souris. L'ombre de Cameron Kane, l'ancêtre de Martha, est normale. Au fond la ville de Gotham est particulièrement reconnaissable par la tour Wayne qui la surplombe. © DC Comics, 2011.

est le thème central de ses récits, qu'il s'agisse de celui de Bruce Wayne/Batman ou de celui du genre super-héroïque.

Mais, en cherchant à s'appuyer sur des éléments prépubliés pour écrire son récit, Grant Morrison accentue des stéréotypes de genre déjà présents. La Bat-Family s'agrandit en intégrant un nouveau Robin qui est toujours un garçon ; l'héritage de Batman doit maintenant être transporté par son sang et donc par son enfant, qui doit être un fils ; la ville de Gotham doit être un héritage de Bruce Wayne qu'il acquiert par la branche paternelle, et masculine, de son arbre généalogique (cf. Illustration 104, page 290) ; le père de Bruce Wayne doit demeurer la figure centrale de la vie de son fils, effaçant la figure de la mère.

De plus, comme le note David Lowenthal, le passé qui est préservé est aussi important que celui qui est modifié ou inventé¹⁰⁸⁷. Grant Morrison, en choisissant de sélectionner certains récits au détriment d'autres, offre en fait sa propre vision du passé du personnage de Batman. L'absence de personnages féminins de la réécriture de Grant Morrison est symptomatique de cette sélection. Grant Morrison condense les aventures prépubliées de Batman, mais ne fait apparaître ni Leslie Thompkins, ni Stephanie Brown¹⁰⁸⁸ — qui fut pourtant Robin durant une très courte période — et à peine Batwoman¹⁰⁸⁹. La relation entre l'évolution de la famille Wayne et de la ville de Gotham est un autre exemple des choix de Grant Morrison. Très peu de récits mettant en scène les ancêtres de Bruce Wayne précèdent au *Modern Age* et Grant Morrison décide de s'inscrire dans la généalogie réécrite durant les années 1990 et résumée dans *Batman: Secret Files*. Mais il ignore aussi des séries telle *Batman: Family* qui donnait un rôle plus important à Martha Kane, et qui offrait une base pour écrire l'histoire de la branche maternelle de la famille de Bruce Wayne.

Le *run* de Grant Morrison confirme Bruce Wayne dans son statut d'héritier d'une lignée d'hommes. Il justifie son rôle de protecteur de la ville par cet héritage patrilinéaire. Il présente néanmoins Batman comme la création du seul Bruce Wayne qui engendre le superhéros par son retour dans le passé. Grant Morrison efface les modèles préexistants de Batman, en dehors de la figure de Bruce Wayne.

3.3.1.3. *Batman: Gates Of Gotham*

Grant Morrison n'est pas le seul auteur à avoir consacré, dans le début des années 2010, une série aux origines de la ville de Gotham City et de la famille Wayne. En 2011, juste avant que n'ait lieu le *relaunch* des New 52, est publié la série *Batman : Gates of Gotham*. Elle est scénarisée par Scott Snyder et Kyle Higgins et est mise en image par Trevor McCaarty, Dustin Nguyen et Derec Dono-

1087 David Lowenthal, *op. cit.*, p. xviii.

1088 Stephanie Brown fait deux très brèves apparitions dans des fascicules scénarisés par Grant Morrison: *Batman :the Return* #1 (CD janvier 2011) et *Batman, Incorporated* #6 (CD juillet 2011).

1089 Kathy Kane apparaît très rapidement dans les souvenirs de Bruce Wayne dans les fascicules *Batman* #678 (CD août 2008) et #682 (CD janvier 2009) scénarisés par Grant Morrison.

Elle est au centre du numéro 4 de *Batman Incorporated* qui est la série que Grant Morrison a scénarisée après avoir fait revenir Bruce Wayne à la vie. Grant Morrison fait de Kathy Kane une agente secrète qui a été recrutée pour découvrir l'identité de Bruce Wayne. Il la transforme aussi en fille de criminel, comme tant d'autres compagnes de Batman/Bruce Wayne. *Batman Incorporated* #4 (CD mai 2011).

van. Comme annoncé par son titre, cette série a pour thème la ville de Gotham. Deux temporalités construisent l'histoire : la première commence en 1881 et met en scène Alan Wayne, Edward Elliot et Theodore Cobblepot qui font appel aux architectes Nicholas Anders et Bradley Gates — connus sous le nom des frères Gates — pour continuer à construire Gotham à la suite de Solomon Wayne et de Cyrus Pinkney. Ils seront ensuite rejoints par un quatrième entrepreneur en la personne de Cameron Kane. Leur but commun est de construire le futur de Gotham. Plusieurs ponts font partie de la conception de cette nouvelle Gotham. Ces ponts porteront les noms de leurs commanditaires : Cobblepot, Elliot et Wayne. Durant la construction d'un pont, un accident coûte la vie à Bradley Gates. Son frère, Nicholas Anders, croit que Cameron Kane est responsable de ce décès et se venge en tuant son fils. Edward Elliot, Théodore Cobblepot et Cameron Kane sont des ancêtres de personnages récurrents de l'univers de Batman. Edward Elliot est l'aïeul de Thomas Elliot — le *villain* Hush —, Théodore Cobblepot est celui du Pingouin — Oswald Cobblepot — et Cameron Kane est l'ancêtre de Martha Wayne. Ces trois personnages ont été créés dans ce récit. La série *Batman: Gates of Gotham* multiplie ainsi les figures qui ont fait la ville de Gotham, et elle perpétue l'idée que la ville appartient aux familles qui l'ont construite. Et ces familles demeurent avant tout masculines puisque Martha Kane, la descendante de Cameron Kane, est absente de cette série. Malgré ce partage de la construction de la ville, Alan Wayne demeure la figure décisionnelle qui est à l'origine de ce nouveau urbain (cf. Illustration 105, page 290). L'antagoniste de l'équipe, qui sera soupçonné d'être à l'origine de la mort de l'architecte Bradley Gates, est Cameron Kane, l'ancêtre de Martha.

Dans la temporalité présente, Batman (Dick Grayson), Black Bat (Cassandra Cain), Red Robin (Tim Drake) et Robin (Damian Wayne) enquêtent sur une personne qui a fait exploser les trois ponts commandités par Cobblepot, Elliot et Wayne. Ce criminel souhaite supprimer de la ville tous les monuments des hommes qu'il considère comme responsables de la déchéance des frères Gates. Le criminel se nomme The Architect et il veut préserver la mémoire de ses ancêtres, les frères Gates, qui ont bâti la ville de Gotham City.

Batman: Gates of Gotham ne dresse pas un portrait positif d'Alan Wayne, l'ancêtre de Bruce Wayne. Celui-ci est un riche entrepreneur élitiste qui n'hésite pas à protéger ses partenaires même s'il soupçonne leur implication dans un meurtre. Il est néanmoins le personnage le plus bienfaisant du quatuor qu'il forme avec Cobblepot, Elliot et Kane. L'histoire finit sur Alan Wayne et Cameron Kane, les ancêtres de Bruce Wayne, qui marchent côte à côte vers la ville de Gotham (cf. Illustration 106, page 290). L'ombre d'Alan Wayne est une chauve-souris.

Batman: Gates of Gotham propose de questionner les rapports de forces, et particulièrement les rapports de classes, qui se jouent dans la construction d'une ville, ici de Gotham City. Néanmoins les rapports sociaux se jouent entre des héritiers qui financent la ville et des *self-made-men*, les architectes, qui la dessinent. Les ouvriers qui la construisent, s'ils sont nommés, n'apparaissent pas dans le récit. *Batman: Gates of Gotham* ne dresse pas un portrait hagiographique des ancêtres de Bruce Wayne, mais le récit implique, de nouveau, que la ville de Gotham est une création de la famille

Wayne et qu'elle appartient aux familles de ceux qui l'ont pensée et qui l'ont financée. À la fin du récit, Cameron Kane nomme Alan Wayne, Edward Elliot, Theodore Cobblepot et lui-même les « hérauts » (« *heralds* »)¹⁰⁹⁰ de Gotham City.

3.4. Bruce Wayne ou Batman : à qui appartient la ville ?

Bruce Wayne hérite de la ville de Gotham matériellement, car il possède des bâtiments repartis dans toute la ville. Il hérite aussi de la ville sentimentalement, car sa famille a une histoire avec celle-ci et que son passé est lié à Gotham City. La ville est constituée de géosymboles de la famille Wayne, de lieux où l'histoire personnelle de la famille rencontre l'histoire de la ville. L'héritage individuel — celui des biens matériels hérités des parents — et l'héritage collectif — le patrimoine¹⁰⁹¹ — sont étroitement liés durant le *Modern Age*.

Sous sa *persona* de Bruce Wayne, le milliardaire hérite de la ville par sa famille paternelle. Sous sa *persona* de Batman, le superhéros s'approprie la ville en la transformant en territoire qu'il place sous sa protection. Si les récits mettant en scène la thématique de l'héritage et celle du territoire sont d'abord indépendants, ces deux thèmes seront ensuite superposés dans les années 2000, dans des histoires telles le *run* de Grant Morrison ou la série *Batman: Gates of Gotham*.

3.4.1. Bruce Wayne et Batman, de l'héritier au *self-made-man*

Bruce Wayne et Batman ont souvent été présentés comme des personnalités opposées. Jusqu'à la fin des années 1960, Bruce Wayne est le masque social que porte Batman durant la journée. Il est un héritier, milliardaire, frivole, séducteur et mondain. Bruce Wayne ne possède sa fortune que par héritage et il ne travaille pas pour la faire prospérer, même si certains récits lui donnent une place, plus ou moins importante, dans le conseil d'administration des entreprises de la famille Wayne. Par cette position oisive, il s'oppose à son père, Thomas Wayne, qui malgré sa fortune colossale avait choisi de travailler en tant que médecin. Bruce Wayne est une figure qui s'oppose à un mythe de la culture étatsunienne : le *self-made-man*, la personne, et particulièrement l'homme¹⁰⁹², qui, par le fruit de ses efforts, parvient à s'extraire de la classe sociale à laquelle il appartient par sa naissance et à s'élever socialement. Le *self-made-man* est une figure de l'*American dream* qui hante l'imaginaire étatsunien depuis la naissance des États-Unis¹⁰⁹³.

Batman, au contraire, est une figure de *self-made-man*. Batman n'est pas un superhéros qui possède des pouvoirs extraterrestres ou résultant d'une mutation. Il est un humain dénué de pouvoirs qui

1090 *Batman: Gates of Gotham* #5 (CD octobre 2011).

1091 Le terme « patrimoine » est bien plus adapté pour décrire le rapport de Bruce Wayne à Gotham City que son équivalent anglais « *heritage* » qui est neutre du point de vue du genre. Gotham City est le patrimoine de Bruce Wayne, car il l'hérite de sa famille paternelle et particulièrement de son père.

1092 James V. Catano, « The Rhetoric of Masculinity: Origins, Institutions, and the Myth of the Self-Made Man », *College English*, vol. 52 / 4, 1990, p. 421-436.

1093 Jean Kempf, *op. cit.*. Jean Kempf, *Les mots des États-Unis*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2011, 1 vol. (128 p.) p., (« Les mots de »), p.122-123.

combat le crime avec pour toutes armes son intellect et son corps. Ces deux caractéristiques ont été développées par Batman au prix d'un entraînement intensif aussi bien sur le plan mental que sur le plan physique. Certes, l'arsenal de Batman est développé grâce à la fortune de Bruce Wayne, mais ce n'est pas cet aspect du personnage qui est le plus mis en avant. Batman se démarque avant tout par ses techniques de déduction et ses capacités au combat, la technologie étant seulement un soutien pour ses actions. Ses principales ressources, Batman les a puisées en lui-même, comme le veut la figure du *self-made-man*. Dans une vision individualiste, les prédispositions de classe, race, genre ou biologiques sont considérées comme bien moins importantes que la volonté personnelle¹⁰⁹⁴.

À partir des années 1960, Bruce Wayne a pris une plus grande importance. Glen Weldon voit dans le numéro #217 de *Batman* l'un des premiers récits qui permet de développer la personnalité de Bruce Wayne. C'est dans cette histoire que Dick Grayson part à l'université et que Bruce Wayne quitte le manoir Wayne pour aller s'installer en ville¹⁰⁹⁵. L'émergence de la *persona* de Bruce Wayne est donc associée à un voyage vers la ville, pour s'installer dans les locaux de la Fondation Wayne, toujours un héritage de la lignée paternelle. Quand Bruce Wayne devient un personnage à part entière son rôle de citoyen de Gotham devient un élément de l'intrigue.

Il ne faut cependant pas négliger le manoir Wayne comme géosymbole de la ville de Gotham City. Pour Bruce Wayne, il est le lieu qui le rattache à sa famille et à son enfance. De plus le manoir est situé au-dessus de la première Batcave qui était à l'origine une caverne remplie de chauve-souris dans laquelle Bruce est tombé alors qu'il n'était qu'un enfant. C'est son père qui est venu le sortir de cette cave. Comme le note Hélène Valmary¹⁰⁹⁶, le manoir Wayne rejoue « la ville, dans sa dichotomie entre gratte-ciels impressionnants et souterrains malfamés, entre le monde des apparences [...] et celui de la réalité secrète [...] ». Bruce Wayne ne reviendra au manoir Wayne qu'en 1982¹⁰⁹⁷, soit treize années

1094 « [...] the myth [of *self-made man*] argues, you are limited more by internal desire than by the fact of birth and class. » James V. Catano, *op. cit.*, p. 423.

Il faut ajouter que si Batman et Bruce Wayne sont des figures opposées, ils combattent néanmoins pour un même but comme le remarque William Uricchio. En effet Bruce Wayne est un milliardaire qui à travers la fondation Wayne, participe au système philanthropique libéral étatsunien. Jamais il ne remet en cause le fonctionnement politique de son pays comme pouvant être une cause de la misère sociale de celui-ci. De la même façon, Batman lutte avant tout contre les actions des criminels et ne cherche pas à comprendre ou à éradiquer les causes de cette criminalité.

« Le jour, le riche Bruce Wayne semble incapable de changer ces conditions malgré les œuvres de bienfaisance de la Fondation Wayne et son propre engagement civique (de fait, sa richesse disproportionnée pourrait être considérée comme symptomatique du problème de la répartition inéquitable de la richesse, un point souligné par son travail quotidien comme play-boy) ; le soir, Batman applique de façon obsessionnelle les lois des classes propriétaires contre celles et ceux qui veulent partager les profits illégalement. La réticence de la grande majorité des récits de Batman à s'attaquer aux inégalités sociales et aux problèmes urbains sous-jacents est aussi frappante que peut l'être l'unité de la figure Wayne/Batman, à la fois modèle de richesse et justicier hors-système faisant respecter la loi. » (« *By the day, the wealthy Bruce Wayne seems unable to change these conditions despite the Wayne Foundation's charities and his own civic engagement (indeed, his disproportionate wealth might be seen as symptomatic of the problem of inequitable wealth distribution, a point underscored by his day job as a playboy); by night, the Batman obsessively enforces the laws of the propertied classes against those who would illegally share the profits. The reluctance across the vast majority of Batman narratives to address underlying social inequities and urban conditions is as striking as the unity of the Wayne/Batman figure as both paragon of wealth and vigilante enforcer of the law.* ») William Uricchio, *op. cit.*

1095 Glen Weldon, *op. cit.*, p. 106-107.

1096 Hélène Valmary, *op. cit.*

1097 *Batman* #348 (CD juin 1982).

après l'avoir quitté. Le personnage vit ainsi un retour aux sources. Mais la tension entre Batman et Bruce Wayne, entre le superhéros urbain et l'héritier qui vit dans les quartiers chics et périphériques, continue à imprégner le *Modern Age*. Par exemple, dans *TDKR* l'appartenance de Batman au milieu urbain, malgré l'éloignement géographique de Bruce Wayne, est réaffirmée dans un monologue interne du milliardaire : « *C'est la nuit* -- quand l'odeur de la ville **l'appelle**, bien que je me trouve entre des draps de soie dans un manoir d'un million de dollars à des kilomètres... »¹⁰⁹⁸. Cette tension entraînera Bruce Wayne, Batman et la Bat-Family à vivre d'autres déménagements après 1982¹⁰⁹⁹. La réécriture, à partir des années 1990, de la ville de Gotham comme appartenant à la famille Wayne résout partiellement cette tension. Bruce Wayne n'a pas besoin d'habiter le centre-ville de Gotham puisqu'il en est l'héritier, le possesseur et aussi le co-créateur.

Le *Modern Age* a vu la réconciliation entre la *persona* de Bruce Wayne et celle de Batman. Il n'y a plus de schisme séparateur entre Bruce Wayne et Batman. Il s'agit bien d'un seul et même personnage dont les deux aspects de la personnalité se co-construisent. Et la réconciliation entre les deux *persona* se fait autour de la figure de la ville et de la question de la possession de Gotham City. Bruce Wayne l'hérite de ses ancêtres et lui offre un avenir. Batman la protège dans le présent et, en la conservant, lui offre aussi un avenir. Cette réconciliation que Grant Morrison a largement écrite continue dans les récits du superhéros publiés durant le *relaunch* du New 52.

3.4.2. La Cour des Hiboux

En 2011, une nouvelle série *Batman*, scénarisée par Scott Snyder et dessinée par Greg Capullo, est lancée. Elle est publiée au début du *relaunch* des New 52, et elle est, dès lors, un nouveau départ pour le personnage de Batman.

Elle commence par un arc narratif entièrement centré sur la ville de Gotham et nommé « Batman : the Court of Owls »¹¹⁰⁰. Cet arc est un cross-over qui fait intervenir de nombreuses séries du *relaunch* New 52¹¹⁰¹. Suite à un meurtre, Batman commence à enquêter sur une société secrète qui se fait appeler La Cour des Hiboux. Celle-ci existe depuis plusieurs siècles et est constituée de familles fortunées de la ville de Gotham. Leur nom fait référence aux hiboux, car La Cour construit des lieux secrets dans des bâtiments importants de la ville et que, selon le récit, les hiboux construisent leurs nids chez les autres¹¹⁰². La Cour construit ses quartiers généraux dans des bâtiments appartenant à d'autres et particulièrement à la famille Wayne. La Cour possède une armée de tueur·se·s nommé·e·s

1098 « *It's the night--when the city's smell call out to him, though I lie between silk sheets in a million-dollar mansion miles away...* »

1099 À la suite de l'arc narratif « Batman: No Man's Land » le manoir Wayne est détruit et Bruce Wayne n'y vit plus. *Batman : LotDK #132* (CD août 2000) à #136 (CD décembre 2000).

1100 « Batman: the Court of Owls » (CD novembre 2011- juillet 2012).

1101 L'histoire « Batman:the Court of Owls » est en fait divisée en deux arcs narratifs « A Court of Owls » et « The Night of the Owls ». Nous nous référerons à ces deux arcs sous l'appellation de « Batman: the Court of Owls ».

1102 Les chouettes et hiboux ne fabriquent pas leurs propres nids. Ils se logent dans des cavités préexistantes ou récupèrent des nids abandonnés. Emmanuelle GOIX, « CHOUETTE ET HIBOU », Encyclopædia Universalis.

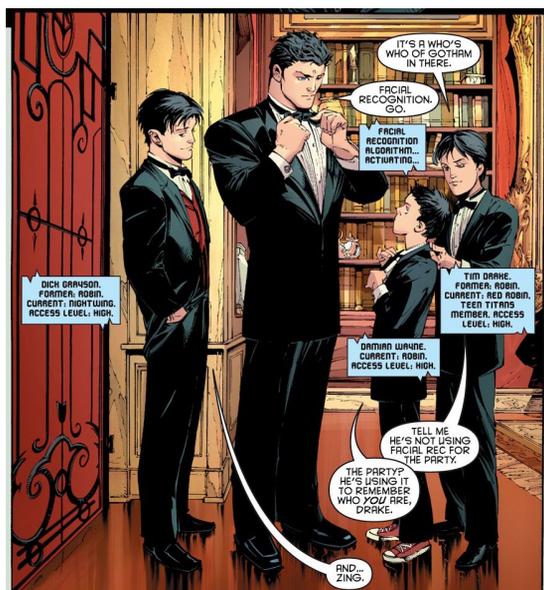


Illustration 107 : Le noyau de la Bat-Family, Bruce Wayne avec trois générations de Robin: Dick Grayson, Damian Wayne et Tim Drake. Seuls Bruce et Damian sont liés génétiquement, mais les différents Robin entretiennent des ressemblances troublantes avec Bruce Wayne. (*Batman Vol. 2 #1*, CD November 2011). © DC Comics, 2011.



Illustration 108 : Bruce Wayne présentant une vision holographique de la ville de Gotham City qu'il imagine pour le futur. Cette présentation a lieu durant une soirée organisée par Bruce Wayne pour récolter des fonds pour cette rénovation de la ville dans *Batman Vol. 2 #1* (CD November 2011). © DC Comics, 2011.



Illustration 109 : Dans *Batman Vol. 2 #2* (CD décembre 2011), c'est cette fois Bruce Wayne et non Batman qui apparaît sur une gargouille dominant la ville de Gotham. L'importance grandissante de la *persona* de Bruce Wayne depuis les années 1970 est rendue évidente quand il prend une posture habituellement réservée à Batman. Il est le protecteur de la ville autant que son *alter ego* super-héroïque. © DC Comics, 2011.

les talons — ergots en français —. Cette armée est formée d'enfants que La Cour a enlevés et élevés en les formant à devenir des criminel·le·s.

« Batman: the Court of Owls » est un récit qui traite de la possession du territoire de Gotham City. Dans le premier numéro,¹¹⁰³ Bruce Wayne donne une soirée pour récolter des fonds pour un programme de développement architectural et urbain de la ville de Gotham (cf. Illustration 107, page 296 & Illustration 108, page 296). Ce programme doit développer l'« avenir de Gotham » (« *Gotham's future* ») et modeler la ville plutôt que d'être modelé par elle (« [...] c'est de **façonner** la ville soi-même, plutôt que d'être façonné **par** elle. »¹¹⁰⁴). Dans les bâtiments que Bruce Wayne prévoit de construire seront installées secrètement des pièces qui serviront de Batcave réparties dans la ville. Bruce Wayne utilise donc une technique analogue à celle de La Cour en dissimulant des pièces dans des buildings, à la différence près qu'il fait cela dans ses propres bâtiments et non dans ceux d'autrui, offrant une légitimité — quand même questionné par le récit - à cette dissimulation. Il faut noter que Bruce Wayne se rend à cette soirée accompagné des différents Robin c'est-à-dire ses héritiers, symboliques ou naturels, dans la Bat-Family.

La Cour est intimement liée à l'histoire de la ville de Gotham. Elle est connue comme étant une légende urbaine que les gothamites se transmettent à travers une comptine :

« Gare à la Cour des Hiboux
Qui d'en haut scrute Gotham.
Au tribunal des chouettes,
Qui sait tout de nos âmes.
Car par delà les murs,
Il entend chaque mot,
Gare à son bras armé, gare à son émissaire,
dont le nom est l'Ergot »¹¹⁰⁵

La Cour est aussi liée à l'histoire de la famille Wayne. Il est révélé au cours du récit que La Cour est responsable de la mort d'Alan Wayne, après que celui-ci avait découvert leur existence¹¹⁰⁶.

La Cour et Batman s'affrontent pour la possession du territoire de Gotham City en s'appuyant sur son histoire, et la connaissance du passé de la famille Wayne donne un avantage à Bruce Wayne

1103 *Batman* #1 (CD novembre 2011).

1104 « [...] is to **shape** the city yourself, rather than to be shaped **by** it. »

1105 « *Beware the Courts of the Owls,
That watches all the time;
Ruling Gotham from a shadowed perch
Behind granite and lime.
They watch you at your hearth,
They watch you in your bed,
Speak not a whispered word of them,
Or they'll send the talon four your head.* » (Traduction Jérôme Wicky).

1106 *Batman* #3 (CD janvier 2012).



Illustration 110 : Batman et le talon s'affrontant dans les égouts de Gotham, au-dessus d'une maquette créée par la Cour et représentant la ville de Gotham dans *Batman Vol. 2 #6* (CD avril 2012). Comme le reconnaît Bruce Wayne à la fin de l'arc narratif (*Batman Vol. 2 #11*, CD septembre 2012), si les intentions de la Cour et de Bruce Wayne pour la ville diffèrent, leurs actions sont assez proches. Il s'agit de transformer la géographie de Gotham City pour maîtriser le territoire. © DC Comics, 2012.



Illustration 111 : Destruction progressive d'une des tours bâties par Bruce Wayne. Les quatre cases consécutives sont désaxées les unes par rapport aux autres en accord avec l'instabilité de la structure représentée. La dernière case, plus large et dessinée en plongée, permet de visualiser les dégâts créés par l'effondrement de la tour et s'oppose donc aux trois premières cases qui sont moins larges pour permettre de visualiser la hauteur de la tour. Cet effondrement renvoie à une esthétique du 11 septembre 2001, et à l'effondrement du World Trade Center. (*Batman Vol. 2 #11*, CD septembre 2012). © DC Comics, 2012.

par rapport à La Cour. Dans le deuxième numéro de *Batman*¹¹⁰⁷, Batman affronte un *talon* dans la Wayne Tower. Cette tour peut être considérée comme un géosymbole de la famille Wayne et de la ville de Gotham. Elle a été construite par Alan Wayne et elle est censée accueillir les voyageurs qui arrivent dans la ville de Gotham. Dans ce but elle est ornée de douze gargouilles — appelées les gardiens — qui surveillent chacune une voie d'accès à la ville de Gotham : les ponts, les routes ou les chemins de fer. La Wayne Tower est, dans ce récit, un monument emblématique de la ville de Gotham¹¹⁰⁸. Lors de son affrontement avec le talon, Bruce Wayne est précipité à travers une vitre de la Wayne Tower. Il ne doit sa survie qu'à sa connaissance d'une gargouille voulue par Henry Wayne — le fils d'Alan Wayne —, mais invisible pour les gothamites. Bruce Wayne survit car il connaît mieux le terrain de Gotham que La Cour (cf. Illustration 109, page 296).

Par la suite, Batman sera capturé par La Cour et enfermé dans un labyrinthe construit dans les sous-sols de Gotham¹¹⁰⁹. Il erre entre différentes pièces et l'une d'entre elles contient une maquette de la ville de Gotham qui fait écho à la maquette et à la projection holographique présentée par Bruce Wayne dans le premier fascicule (cf. Illustration 108, page 296 & Illustration 110, page 298). La maquette de La Cour représente la ville de Gotham à travers le temps, elle est le passé de la ville, alors que le plan de Bruce Wayne concernait l'avenir de Gotham. Quand Batman affronte finalement le *talon*, leur combat se tient au milieu de la maquette de La Cour. Celle-ci est partiellement détruite dans cet affrontement. La victoire pour la maîtrise du territoire de Gotham passe par la destruction des plans de l'adversaire pour la ville et donc par la destruction de cette maquette, qui en est une métaphore. De nouveau Batman échappera à La Cour grâce à sa connaissance du territoire de Gotham. Il comprend que le labyrinthe est construit à côté de la rivière et fait exploser le sol d'une salle afin de pouvoir s'enfuir par le cours d'eau.

La famille de Bruce Wayne est aussi évoquée à travers le personnage de Lincoln March, candidat à la mairie de Gotham City que Bruce Wayne a rencontré durant la soirée de collecte de fond pour la construction de la ville¹¹¹⁰. Celui-ci s'avère être à la solde de La Cour et avoir conspiré contre Bruce Wayne depuis leur rencontre. Lincoln March se présente aussi comme étant Thomas Jr., le frère de Bruce Wayne que Martha et Thomas auraient abandonné. Thomas Jr. n'est pas une invention de Scott

1107 *Batman* #2 (CD décembre 2011).

1108 Brian Graham théorise ainsi que beaucoup de villes ont un, ou plusieurs, bâtiments emblématiques qui agissent comme synecdoque de la ville. « Superficiellement, au moins, une ville peut être encapsulée dans un ou deux bâtiments ou points de repère significatifs — Sydney avec son Harbour Bridge et son Opéra ; le Musée Guggenheim de la ville de Bilbao [...] » (« *Superficially, at least, a city can be encapsulated in one or two 'signature' buildings or landmarks - Sydney with its Harbour Bridge and Opera House; the Guggenheim Museum in Bilbao- [...].* ») Brian Graham, « Heritage as Knowledge : Capital or Culture? », *Urban Studies*, vol. 39 /5-6, mai 2002, p. 1003-1017, p. 1009.

1109 Le labyrinthe peut renvoyer à la ville, qui est elle aussi labyrinthique dans les récits de superhéros comme le note Hélène Valmary. Hélène Valmary, *op. cit.*

1110 La famille Wayne est aussi évoquée par un récit en trois parties publié dans les numéros #9 à #11 de la série *Batman*. Celui-ci met en scène Jarvis Pennyworth, le père d'Alfred Pennyworth, et prend place juste avant l'assassinat de Martha et Thomas Wayne. Il raconte une attaque antérieure de La Cour contre la famille Wayne et se nomme « The Fall of the House of Wayne » « The Fall of the House of Wayne », *Batman* #9-#11 (CD juillet 2012-septembre 2012).

Snyder et Greg Capullo. Ce personnage est déjà apparu en 1974¹¹¹¹. Il s'agit, à l'origine, du frère aîné de Bruce Wayne qui, suite à un accident dans son enfance, a développé un comportement violent et meurtrier. Il a été interné toute sa vie et, quand il s'échappe, c'est pour commettre des crimes sur lesquels Batman enquête. Le personnage n'est apparu que deux fois durant les années 1970. La version de Greg Capullo et de Scott Snyder du personnage est assez proche à ceci près que Thomas Jr. est né prématuré à la suite d'un accident de voiture. Il est le petit frère, et non le grand frère, de Bruce Wayne. Les parents de Bruce lui ont dit que ce jeune frère n'avait survécu qu'une seule nuit. L'histoire ne révèle jamais si Lincoln March est vraiment Thomas Jr. et si les parents de Bruce Wayne ont menti à leur fils. Néanmoins la réapparition de Thomas Jr. vient compléter le tableau de la famille Wayne comme une lignée masculine. De plus, le rapport entre la famille Wayne et la ville de Gotham est encore renforcé par ce personnage. Thomas Jr. a été élevé par La Cour, mais il décide de la doubler pour prendre sa revanche sur son frère qu'il juge responsable de la mort de ses parents. La lutte pour la ville de Gotham City se conclut par un affrontement entre deux membres — ou un membre et un supposé membre — de la famille Wayne. Lors de leur affrontement, Lincoln March évoque des mythes de rivalités entre frères — Romulus et Remus, Eteocle et Polynice — dont le enjeu est toujours la possession d'une cité (« C'est une histoire vieille comme **l'humanité**, Bruce. Deux frères. Fils d'une lignée légendaire. Comme Romulus et Remus ! Eteocles et Polynices ! Bruce et Thomas, fils de Gotham. Destinés à se **partager la ville** ! Mais un frère devient toujours **gourmand** et s'accapare tout dans ces histoires, n'est-ce pas ? Il prend la ville pour sienne et **oublie** sa famille. Il laisse moisir son frère déchu. Tout comme tu l'as fait. »)¹¹¹². Lincoln March possède d'ailleurs sa propre vision géographique de la ville de Gotham. Il a grandi dans un foyer pour enfants atteints de troubles psychologiques nommé Willowwood et c'est dans ce lieu qu'il attire Batman pour leur affrontement. Lincoln March montre aussi à Batman la Crown Tower, un bâtiment de Gotham qu'il voyait de sa fenêtre et dans lequel se reflétait le bâtiment des industries Wayne. C'est une autre vision de la ville de Gotham que possède Lincoln March et celle-ci est biaisée par rapport à celle de Batman. L'affrontement entre les deux frères prend d'ailleurs fin dans l'une des tours que Bruce Wayne est en train de faire construire dans son plan de renouveau de Gotham (cf. Illustration 111, page 298), un lieu symbolique de sa vision future de la ville.

L'arc narratif s'achève sur une scène de dialogue entre Bruce et Dick Grayson — le premier Robin —, dans le manoir Wayne, la nuit. Ils commencent à parler devant la maquette de la ville en début de récit et finissent devant une fenêtre à travers laquelle ils observent la ville de Gotham. Bruce dit à Dick qu'il considérait la ville comme acquise, mais qu'il a commis une erreur et qu'elle ne lui appartient

1111 *World's Finest Comics* #223 (CD juin 1974).

1112 « *It's a story as old as **man**, Bruce. Two brothers. Sons of a fabled line. Like Romulus and Remus! Eteocles and Polynices! Bruce and Thomas, sons of Gotham. Meant to **share the city**! But one brother always gets **greedy** and takes it all in those stories, doesn't he? He takes the city for his own and **forgets** his kin. Leaves his fallen brother to **rot**. Just like you did.* » *Batman* #11 (CD septembre 2012).

pas (« Dernièrement, jusqu'à toute cette affaire avec la Cour, j'en étais venu à penser que la ville était à moi. À Batman. Même avec le projet, une partie de moi le faisait pour avoir plus de vigies. Plus de bases pour Batman plutôt que pour la ville elle-même. Mais je vois maintenant que j'avais **tort**. Parce que Gotham n'est pas Batman. Gotham n'est pas les Hiboux. Gotham est...Gotham est nous **·t·o·u·t·e·s**. »)¹¹¹³. Et Dick lui répond que Gotham est quand même un peu Batman (« C'est un **peu** Batman. Allons. »)¹¹¹⁴). Plus qu'une remise en cause de l'appropriation de la ville par Batman et Bruce Wayne, ce dialogue sonne comme une ouverture sur la réappropriation de la ville qui a lieu durant cette nouvelle série *Batman*.

3.4.2.1. La ville construite par le regard

La dernière page du numéro #11 de *Batman, Vol. 2* est une *splash page* qui représente un très gros plan sur l'œil de Bruce Wayne. Dans sa pupille se reflète la ville de Gotham surmontée par le Bat-signal (cf. Illustration 112, page 302). Une bulle de dialogue, dont la queue est dirigée vers la pupille de Bruce Wayne, indique que celui-ci surveillera toujours Gotham (« ...*I'll be watching **always*** »). Le regard de Batman et Bruce Wayne est un moyen de contrôle sur la ville¹¹¹⁵. D'ailleurs le superhéros observe habituellement la ville par le haut. Cette position lui permet aussi de ne pas être vu de celles et ceux qu'il surveille. L'appréhension de la ville par le haut s'oppose à celle des passant·e·s ou flâneur·se·s¹¹¹⁶ et se rapproche de celle de l'« œil céleste » de Michel de Certeau, vision panoramique rendue possible par la construction des buildings et gratte-ciels, et qui correspond à une vision divine — mais aussi touristique¹¹¹⁷ — sur la ville qui peut ainsi être appréhendée comme un tout¹¹¹⁸.

Dans l'ouvrage *Comics and the City*, Jens Balzer¹¹¹⁹, en s'appuyant sur l'exemple des aventures du *Yellow Kid*, propose de faire un parallèle entre les regards (« *gazes* ») des flâneur·se·s urbain·e·s - et celui des lecteur·rice·s de comic books, car ces regards n'appréhendent jamais ce qu'ils voient comme un tout en harmonie, mais comme un ensemble de fragments. Pour l'auteur, la vision des comic books, comme celle de la ville, nécessite un regard mouvant. Ce type de regard ne nous semble pas

1113 « *Lately, right up until all this with the Court, I'd come to think of the city as mine. As Batman's. Even with the initiative, part of me was doing it to have more lookouts. More bases for batman rather than for the city itself. But I see now that I was **wrong**. Because Gotham isn't Batman. Gotham isn't the Owls. Gotham is...Gotham is **all** of us.* » *Batman* #11.

1114 « *It's a **little** bit Batman. Come on.* »

1115 Lincoln March n'a d'ailleurs pas le droit de contrôler Gotham City, car la vision qu'il possède de celle-ci est déformée puisqu'elle est créée à partir d'un regard qui voyait la ville dans le reflet d'un immeuble. Bruce Wayne au contraire possède une vision directe de la ville même si celle-ci est parfois étendue à travers divers dispositifs de prise d'images : appareils photographiques ou caméras.

1116 Catherine Nesci, « Memory, Desire, Lyric: The Flâneur », in Kevin R. McNamara, (éd.). *The Cambridge Companion to the City in Literature*, éd. Kevin R. McNamara, Cambridge University Press, 2014, p. 69-84.

1117 Michel de Certeau, « Chapitre VII, Marches dans la ville », in *L'Invention du quotidien. 1. arts de faire*, Gallimard, 1990, (« Folio/Essais »), p. 139-164.

1118 Ole Frahm, « Every Window Tells a Story: Remarks on the Urbanity of Early Comic Strips », in Jörn Ahrens, Arno Meteling, (éds.). *Comics and the City*, éds. Jörn Ahrens et Arno Meteling, New York, Continuum International Publishing Group Ltd., 2010, p. 32-44.

1119 Jens Balzer, « "Hully gee, I'm a Hieroglyphe" - Mobilizing the Gaze and the Invention of Comics in New York City, 1985 », in Jörn Ahrens, Arno Meteling, (éds.). *Comics and the City*, éds. Jörn Ahrens et Arno Meteling, New York, Continuum International Publishing Group Ltd., 2010, p. 19-31.

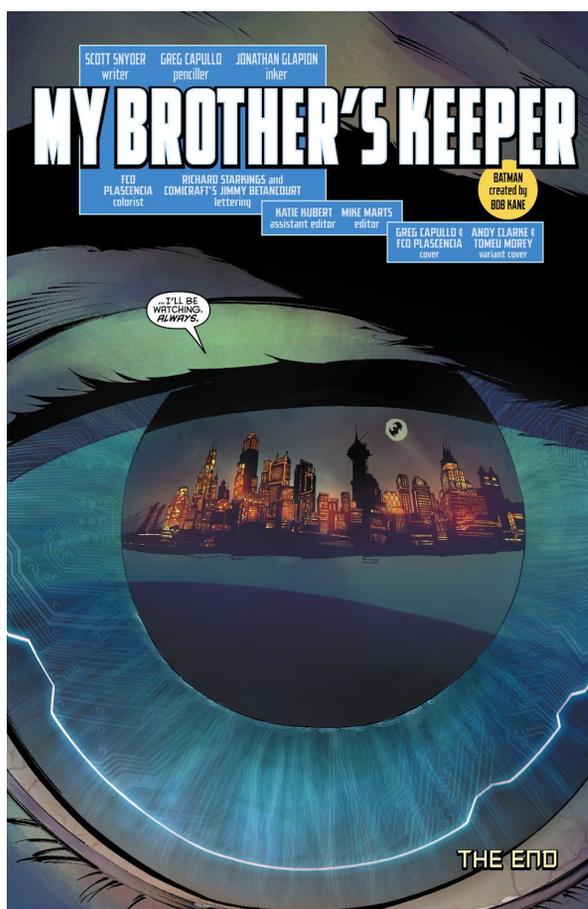


Illustration 112 : Dernière image de l'arc narratif « Batman: the Court of Owls » : Une *splash page* représentant l'œil de Bruce Wayne en train d'observer la ville de Gotham à travers une fenêtre du manoir Wayne. La question du contrôle par le regard est centrale dans cet arc narratif dans lequel Batman / Bruce Wayne et la Cour se surveillent l'un-e l'autre et observe la ville de Gotham. Cette thématique est aussi présente dans les adaptations cinématographiques de Christopher Nolan et particulièrement dans le deuxième film : *The Dark Knight* (Hassler Forest p 172-185). © DC Comics, 2012.

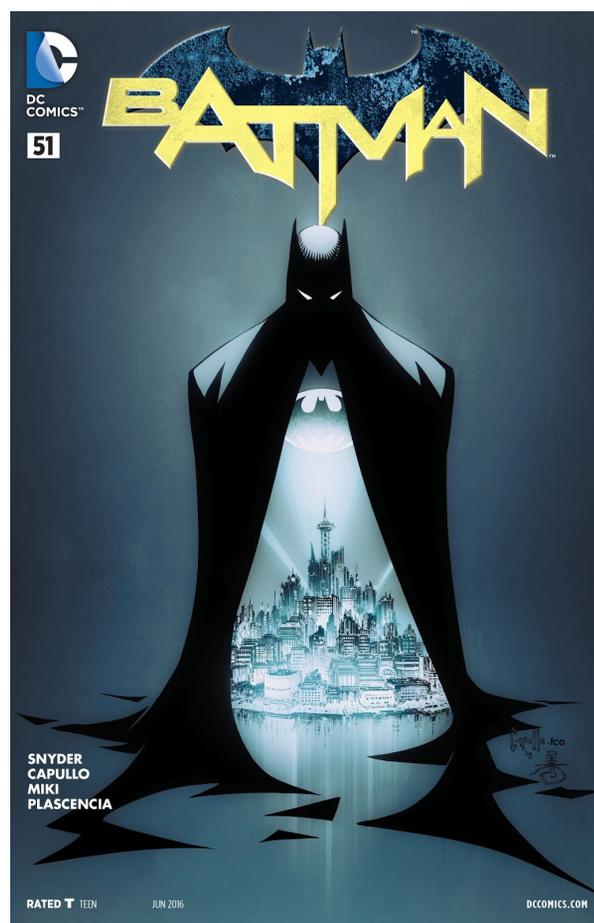


Illustration 113 : La couverture du numéro #51 de *Batman Vol. 2* (CD juin 2016), le dernier scénarisé par Scott Snyder et dessinée par Greg Capullo. La ville de Gotham est devenue le corps de Batman et la cape de ce dernier la recouvre, la protège, mais l'emprisonne aussi. © DC Comics, 2016.



Illustration 114 : Millicent Mayne dans *DCs* #851 (CD février 2009), premier fascicule dans lequel elle apparaît. Millicent Mayne est surnommée *The Face of Gotham* et occupe donc une position d'allégorie, de femme qui personnifie la ville. Elle est un double inversé de Batman, une femme qui porte un costume blanc s'opposant au Chevalier noir. © DC Comics, 2008.

toujours nécessaire dans la lecture de comic books super-héroïque où l'utilisation de grandes cases, ou de *splash page* permet de présenter une action comme un tout. Si la lecture de telle image peut s'effectuer avec un regard mouvant, elle ne nécessite pas un déplacement dans l'image comparable à celui nécessaire pour lire les aventures du Yellow Kid. La dernière image de *Batman, Vol. 2* #11 en est un bon exemple. Si le texte incite à regarder en trois fois, d'abord un regard vers le haut pour lire le titre et les crédits, puis nos yeux descendent vers la bulle avant d'aller lire les mots « *the end* », le dessin s'appréhende surtout dans son ensemble, en se reculant un peu par rapport à l'image. Un rapprochement peut ensuite être nécessaire pour percevoir les détails de l'image. Cette image crée un lien entre le regard du lectorat, celui — fixe — de Batman et le contrôle de la ville de Gotham.

En 2016, Scott Snyder et Greg Capullo cessent d'écrire la série *Batman Vol. 2*. Le duo quitte le titre lors de l'annulation de l'évènement « New 52 ». À cette époque, une nouvelle série *Batman* est en préparation. Le numéro #51 est leur dernier récit dans le titre principal mettant en scène le superhéros. La couverture de ce fascicule représente la cape du superhéros recouvrant la ville de Gotham City la protégeant, mais l'emprisonnant aussi (cf. Illustration 113, page 302). Scott Snyder et Greg Capullo se sont réappropriés le sujet de la ville et de sa possession par Batman et Bruce Wayne, développé durant le *Modern Age* et particulièrement durant les années 2000 par Grant Morrison. Mais, sous couvert d'un premier récit qui synthétise les éléments passés du rapport de Batman/Bruce Wayne à la ville et qui pourrait laisser envisager une remise en cause de ce *statu quo*, la série *Batman Vol. 2* n'apportera pas de réelle nouveauté à ce sujet¹¹²⁰. Si Bruce Wayne dit ne plus revendiquer la ville, celle-ci continue d'être liée à son héritage et à sa famille, dont le « roman familial » se voit encore accoler de nouveaux drames, ou des réécritures de ceux-ci. Et la question de l'appartenance et de la défense de la ville continue à être accordée au masculin.

L'absence des femmes de la Bat-Family durant « A Court of Owls »¹¹²¹ se justifie par le fait que cet arc narratif se reconcentre sur les « fondements » des récits de Batman et met donc en scène son premier apprenti : Dick Grayson. D'ailleurs les autres membres masculins de la Bat-Family ne sont pas non plus présents. Néanmoins la question est que le rapport des femmes, et des membres féminins de la Bat-Family en particulier, à la ville de Gotham n'est pas le même que celui des personnages masculins et surtout que celui de Batman.

1120 Camille Baurin, dans un article sur « Death of the Family », l'arc narratif suivant « Batman: The Court of Owls », présente le New 52 comme un *relaunch* qui annonçait une volonté de transformation, mais qui propose en fait des récits assez classiques. Camille Baurin, « Le Joker dans Death of the Family : réflexions sur les New 52 (DC) », *Le super-héros et ses doubles*, 2013.

1121 Catwoman et Batgirl apparaissent dans le cross-over « The Night of the Owls », la seconde partie de « Batman: the Court of owls ».

3.5. *Le genre de la ville*

La création du patrimoine privilégie les lieux et événements en rapport avec des figures masculines. Puisqu'un patrimoine est un héritage collectif, il est constitué de lieux et d'événements qui renvoient à des actions publiques et souvent héroïques ou guerrières, qui sont avant tout l'apanage des hommes.

Là encore, les constructions patrimoniales sont généralement décrites à travers des stéréotypes conventionnels de genre. Il existe peu de littérature critique se référant à cette dimension, mais les héritages nationaux, par exemple, sont généralement décrits en termes de guerre et son discours de gloire (masculine) et de sacrifice, tandis que les femmes sont reléguées à un rôle domestique - les gardiennes du foyer.¹¹²²

La construction du patrimoine de la ville de Gotham dans les récits de Batman ne déroge pas à cette règle. Les lieux qui sont des géosymboles de la ville de Gotham renvoient aux figures publiques qui ont construit la ville et qui sont des hommes — entrepreneurs, hommes politiques ou hommes d'action. Gotham est ainsi une ville construite par les hommes et ce sont eux qui possèdent cet héritage. Les femmes ne sont pas mentionnées dans l'histoire de la constitution de la ville.

Pourtant il demeure un domaine dans lequel les femmes sont associées aux villes, celui de l'allégorie. En effet, si les villes peuvent être désignées en anglais sous l'appellation « *it* » — ce qui est le cas dans « *Batman : the Court of owls* » — elles peuvent aussi être genrées au féminin — ce qui est le cas dans *Gotham Gazette : Batman Alive ?*¹¹²³. Les allégories féminines des lieux et des pays sont par conséquent nombreuses. Les femmes ne possèdent pas les lieux, mais elles peuvent en être l'image.

3.5.1. **Millicent Mayne, the « Face of Gotham »**

Millicent Mayne, un personnage très secondaire de l'univers de DC Comics, possède le statut d'allégorie de la ville de Gotham. Elle est apparue en 2009, dans le récit « *Last Days of Gotham* » publié dans le numéro #851 de *DCs* et le numéro #694 de *Batman*¹¹²⁴, juste après la disparition de Bruce Wayne durant « *Batman R.I.P* ». Millicent Mayne est une actrice qui suite à un tremblement de terre¹¹²⁵ se retrouve connectée avec la ville de Gotham. Elle ressent un lien avec chaque personne ayant habité ou habitant la ville.

Millicent est créée après la disparition de Batman. Elle prend d'une certaine façon la place vacante laissée par le superhéros en tant que personnification de la ville de Gotham. L'un de ses surnoms est d'ailleurs « *The Face of Gotham* » (cf. Illustration 114, page 302). Il lui a été donné par les médias

1122 « *Again, constructions of heritage are commonly framed within conventional stereotypes of gender. There is little critical literature referring to this dimension but national heritages, for example, are commonly rendered in terms of war and its ethos of (masculine) glory and sacrifice, while women are relegated to a domestic role – the keepers of the hearth.* » Brian Graham, Greg Ashworth et John Tunbridge, *op. cit.*, p. 25.

1123 *Gotham Gazette: Batman Alive ?* #1 (CD juillet 2009).

1124 *DCs* #851 (CD février 2009). *Batman* #648 (CD février 2009).

1125 Il s'agit d'un *retcon* car Millicent Mayne n'existait pas à l'époque de l'arc narratif « *Batman: No Man's Land* », mais le tremblement de terre est censé être le même que celui qui a entraîné les événements de « *Batman: No Man's Land* ».

alors qu'elle était actrice pour rendre hommage à sa beauté. Mais ce nom a attisé la colère d'un criminel qui l'a défigurée en lui jetant de l'acide au visage. La personnification de Gotham est ici le visage d'une femme qui est à moitié brûlée. À la suite de cette agression, Millicent adopte une identité qui pourrait être qualifiée de super-héroïque : elle accepte ses pouvoirs et revêt un costume qui protège son identité — et qui dissimule la blessure de son visage —. Néanmoins Millicent Mayne ne s'occupe pas de protéger les habitant·e·s de la ville de Gotham. Sa voix sert surtout à narrer les aventures des superhéroïne·s et particulièrement de Nightwing.

Le personnage est de retour durant l'arc « Battle For the Cowl »¹¹²⁶ qui voit plusieurs superhéros de la Bat-Family s'affronter pour décider qui reprendra la cape de Batman après sa disparition. Cet arc est encadré par deux séries *one-shot* : *Gotham Gazette: Batman Dead ?* et *Gotham Gazette: Batman Alive ?*¹¹²⁷. Ces deux numéros s'ouvrent et se ferment sur des monologues de Millicent Mayne qui offrent une introduction et une conclusion à l'histoire et en résument les enjeux. Elle revêt par conséquent une fonction de prologue et, de fait, est la voix principale du récit. En donnant une voix à la ville, ces monologues font de Batman une partie intégrante de la ville de Gotham (« *her heart* », « *her Batman* »), mais pas le possesseur de celle-ci.

Millicent Mayne n'apparaîtra au total que dans six récits différents. Il s'agit d'un personnage secondaire sans réelle importance. Ni l'évènement « New 52 », ni « Rebirth », ne lui ont fait une place dans la continuité officielle des aventures de Batman et de Gotham City. Le personnage est apparu pour la première fois dans un récit mis en image par Guillem March et elle possède ainsi un physique hypersexualisé qui est l'une des caractéristiques de ce dessinateur. De plus le personnage n'arrive pas à être totalement détaché de la figure de Bruce Wayne. Son nom de famille est d'ailleurs presque un homonyme de Wayne et il suffirait de retourner le W — ou le M — pour qu'il s'agisse du même patronyme. Même le costume de Millicent Mayne est un reflet inversé de celui de Batman. Il est constitué d'une cape, d'un collant et d'une robe blanche. Néanmoins, Millicent Mayne est une tentative de donner une voix à Gotham City et, corolairement, de présenter la ville comme une entité, un personnage à part entière du récit. Millicent Mayne n'est pas tant un personnage féminin qu'une personnification et en cela elle s'inscrit dans une histoire des femmes comme allégories. Cependant, cette incarnation autonomise la ville et de l'extrait de son simple rôle de territoire à conquérir dans un jeu entre hommes. De plus, comme Millicent est connectée avec chaque personne vivante, ou ayant vécu, dans Gotham, elle incarne aussi l'idée de la ville comme multiplicité de personnes, comme un héritage collectif et non comme la possession de quelques-un·e·s et surtout de quelques-uns. Car quand des personnages se battent pour le contrôle de la ville de Gotham, et de son territoire, ces affrontements rassemblent avant tout des personnages masculins. Les femmes, et particulièrement les superhéroïnes, n'ont pas leur place dans ces combats pour le contrôle du territoire.

1126 « Battle for the Cowl » (CD mai 2009-juillet 2009).

1127 *Gotham Gazette : Batman Dead ?* (2009), 1 numéro. *Gotham Gazette : Batman Alive ?* (2009), 1 numéro.

3.5.2. Pourquoi et pour qui se battent les superhéroïnes ?

Comme nous l'avons vu, l'émancipation de Nightwing de l'influence et de l'image de Batman passe par l'installation dans une nouvelle ville, Blüdhaven, sur un nouveau territoire¹¹²⁸. Le troisième Robin (Tim Drake), quant à lui, demeure à Gotham après avoir quitté son rôle de Robin et il adopte une identité qui rappelle néanmoins son ancien statut : Red Robin. Cependant lui aussi réclame la ville comme sienne dans le dernier numéro de la série *Red Robin*¹¹²⁹ dont il est le protagoniste. Dans la dernière image, debout sur un toit de la ville de Gotham, le jeune superhéros se parle à lui-même à travers des récitatifs dans lequel il revendique la possession de la ville : « C'est **ma** ville maintenant si je le veux. Pas celle de Dick. Pas celle de Bruce. La **mienne**. Mais pour y arriver...pour tout **résoudre**...que vais-je devoir devenir ? Tant de **choix**.....mais quelle sera **ma décision**... ? »¹¹³⁰. Les superhéroïnes qui arpentent les rues de Gotham City n'ont pas le même rapport à la ville.

Comme nous l'avons noté en introduction de ce chapitre, Wonder Woman n'est pas la protectrice attirée d'une ville dans l'univers de DC Comics. Alors que ce personnage est l'un des plus anciens et des plus célèbres de DC Comics, que ses aventures n'ont connu aucune interruption depuis sa création, Wonder Woman n'est pas la gardienne d'une ville qui serait aussi son territoire.

La possession du territoire est avant tout pensée comme une affaire d'hommes, car le territoire est le lieu public où se jouent les affaires sociales et politiques. Outre la fracture entre l'espace privé, associé aux femmes et au féminin, et l'espace public, associé aux hommes et au masculin, les femmes qui se trouvent dans l'espace public ont longtemps dû, et doivent encore, faire avec le stigmate de la prostituée¹¹³¹. De plus l'action guerrière à laquelle est souvent associée la possession du territoire est très rarement accordée au féminin¹¹³². Même chez les superhéroïnes, qui sont pourtant des person-

1128 Dans le numéro #14 de la série *Nightwing*, le superhéros met ainsi les choses au clair avec Batman, son ancien mentor, sur la répartition de leurs zones d'action respectives.

« - Je **sais** pourquoi tu es là. Tu ne veux pas que les problèmes de Blüdhaven s'étendent jusqu'à ta **précieuse** Gotham. Et tu ne me fais pas confiance pour **contenir** ça. Mais «le haven» est **ma** croisade personnelle. Tout comme Gotham est la **tienne**. Et je m'en suis **bien sorti** jusqu'à présent.

- Je n'ai jamais voulu m'imposer. Je suis surpris de t'entendre parler ainsi de **Gotham**.

- Ce n'est pas ma ville natale. Je suis né dans une caravane près du chapiteau. Je n'ai jamais vraiment **eu** de ville natale. Jusqu'à **maintenant**.

- Je ne savais pas que tu voyais les choses comme ça. Mais je comprends. Eh bien, c'est **tout** alors. »

(« - *I know why you're here. You don't want Blüdhaven's problems spreading up you're to your **precious** Gotham. And you don't trust me to **contain** this. But the haven is my personal crusade. Just like Gotham is **yours**. And I've been doing **all right** so far.*

- *I never meant to intrude. I'm surprised to hear you talk about **Gotham** that way.*

- *It's not my hometown. I was born in a trailer by the big top. I never really **had** a hometown. Until **now**.*

*I didn't know you felt like that. But I understand. Well that's **it** then. »)*

Nightwing #14 (CD novembre 1997).

1129 *Red Robin* (2009-2011), 26 numéros.

1130 « *It's **my** city now if I want it to be. Not Dick's. not Bruce's. **Mine**. But to make it that way...to make it **right**...what will I have to become? So many **choices**.....but what will be my **decision**... ?* »

1131 Georges Duby et Michelle Perrot, « Ecrire l'histoire des femmes », in *Histoire des femmes en Occident, tome 1 : L'Antiquité*, Paris, Académique Perrin Éditions, 2002, p. 11-24. Anne M. Lovell, « La sexuation des lieux des femmes à la rue », *Empan*, vol. no54 / 2, 2004, p. 27-31.

1132 Sophie Cassagnes-Brouquet et Mathilde Dubesset, « La fabrique des héroïnes », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, décembre 2009, p. 7-18.

nages de femmes dont les capacités physiques et au combat ne sont pas à démontrer, cette possession du territoire demeure problématique.

L'arc narratif « Batman: No Man's Land » met en exergue cette difficulté pour les personnages féminins de revendiquer un lieu. En effet, parmi les différents clans qui s'affrontent pour la possession de Gotham City, deux seulement sont dirigés par des femmes en début de récit : celui de The Huntress et celui de Poison Ivy. Il est rapidement révélé que The Huntress marque son territoire avec le logo de Batman, se plaçant ainsi sous l'autorité du superhéros. Elle ne revendique pas le territoire en son nom, mais en celui du chef de la Bat-Family. Poison Ivy a pris possession d'un territoire, celui du Robinson Park, le parc principal de Gotham. Poison Ivy ne possède dès lors pas un territoire urbain et elle ne cherche pas non plus à étendre son territoire, se contentant des limites imposées par les grilles du parc. À l'intérieur de cet enclos de verdure, elle recrée un jardin évoquant l'image d'un « paradis perdu » dans lequel elle accueille les orphelin·e·s que les événements ont laissé sans domicile fixe. Après une rencontre avec Batman, qui vient la sauver du criminel Gueule d'Argile, elle accepte de produire de la nourriture afin de nourrir la ville de Gotham City. Dans « Batman: No Man's Land », Poison Ivy incarne une figure de la terre mère nourricière. L'association de la terre avec une figure féminine — dont la fécondité est un aspect important — est ancienne dans la culture occidentale, et même en dehors de celle-ci. Elle trouve son actualisation dans les discours de l'époque moderne sur la plus grande « naturalité » des femmes par rapport aux hommes qui sont associés à la civilisation¹¹³³. Poison Ivy possède donc le Robinson Park parce qu'il lui revient de droit en tant que femme-plante. Ce territoire ne lui est d'ailleurs contesté que par le criminel Gueule d'Argile, qui est lui-même constitué de terre et lié à la nature. Poison Ivy n'entre, par conséquent, pas vraiment dans le jeu d'affrontements pour conquérir la ville qui anime les camps de Gotham City.

Les autres camps sont tous gérés par des hommes, soit par des *villains*, qui souhaitent étendre leur conquête, soit par des gentils : superhéros ou policiers, qui cherchent à défendre les civils. Des femmes peuvent faire partie de ces camps. Les forces de l'ordre regroupent quelques femmes parmi des troupes majoritairement masculines. Néanmoins, le nom adopté par ce camp sur la carte de la ville de Gotham est « Blue Boys », une appellation qui renvoie à la police en général, mais qui est masculine. Cette non-revendication du territoire peut être associée au fait qu'aucun personnage féminin de la Bat-Family ne se soit émancipé de Batman de la même façon que l'a fait Dick Grayson. Les différentes superhéroïnes de la Bat-Family, alors même que leurs rapports avec le personnage de Batman sont moins intimes que ceux des différents Robin, agissent toujours dans la ville de Gotham. Même lorsqu'elles deviennent protagonistes de leurs propres titres, elles demeurent des habitantes de la même métropole que Batman. La protection qu'elles assument n'englobe pas la ville entière, mais plutôt certains quartiers ou certains groupes sociaux comme nous le verrons en Partie III.

1133 Colette Guillaumin, *op. cit.*

3.6. *La Ville super-héroïque, possession des hommes*

Si la ville de Gotham apparaît très tôt dans les récits de Batman, ce n'est qu'à partir du *Modern Age* qu'elle est vraiment thématifiée à l'intérieur des récits. Lieu urbain de la civilisation, la ville de Gotham est un espace qui doit être conquis et protégé par Batman contre ses ennemi·e·s qui revendiquent aussi le contrôle de la cité. Les récits du *Modern Age* insistent également sur l'importance de la famille Wayne dans la construction de Gotham City et le développement des États-Unis. Gotham City devient un « espace vécu », une ville constituée de géosymboles signifiants pour le personnage de Bruce Wayne, car ils renvoient à son histoire familiale. En réconciliant les *persona* de Batman et de Bruce Wayne, les récits du *Modern Age* font de la ville de Gotham un lieu possédé à travers le temps par Batman/Bruce Wayne. En plus d'obtenir la ville en héritage et de se la réapproprier à travers ses actions super-héroïques, Batman/Bruce Wayne lui offre un avenir en la protégeant et en imaginant son futur architectural. Dès lors, la Gotham City du *Modern Age* est à l'opposé des sociétés urbaines telles que définies par Joël Bonnemaïson.

Les sociétés urbaines ou industrielles tendent à l'inverse à restreindre l'étendue et le rôle de ces territoires multicentrés au bénéfice d'un espace centralisé, neutre et symboliquement vide, associé seulement à des fonctions sociales et économiques.¹¹³⁴

La ville de Gotham est un ensemble de géosymboles qui fait sens pour le personnage de Batman/Bruce Wayne et non un territoire neutre et symboliquement vide.

La carte est un motif esthétique et narratif qui apparaît en parallèle du développement de la thématique de possession du territoire dans les comic books mettant en scène Batman. Dans un article consacré à la ville de Gotham City¹¹³⁵, William Uricchio affirme que la ville de Gotham n'existe pas « comme un espace objectif, mais comme une accumulation très sélective et toujours changeante de parties, de rencontres entre personnages, d'épisodes préférés, de styles d'interprétations, ou même de points de vue. »¹¹³⁶. Il ajoute que cartographier Gotham est ainsi impossible et qu'aucune carte ne peut rendre la géographie de la ville en dehors d'un récit particulier. Cependant, si la carte qui apparaît dans « Batman: No Man's Land » a bien été créée pour cette occasion, elle a ensuite connu des occurrences, et sa présence a dépassé le cadre d'un simple arc narratif. En 2000, elle figure dans le comic book *Batman : Gotham Secret Files* qui n'est pas un récit complet, mais propose de retracer l'histoire de la ville de Gotham. Elle n'a subi que des modifications minimales. La carte se retrouve aujourd'hui encore, 20 ans après sa création, sur plusieurs sites de fan¹¹³⁷. En 2012, une carte assez

1134 Joël Bonnemaïson, *op. cit.*

1135 William Uricchio, *op. cit.*

1136 « *as an objective space, but as a highly selective and ever shifting accretion of parts, of encounters between characters, favorite episodes, rendering styles, even perspectives* » William Uricchio, *op. cit.*

1137 *Comic Vine* ou *Comic Vine* par exemple.

« Gotham City », [En ligne : https://dc.fandom.com/wiki/Gotham_City]. Consulté le 18 août 2019. « Gotham City (Location) », [En ligne : <https://comicvine.gamespot.com/gotham-city/4020-23611/>]. Consulté le 18 août 2019.

proche est présentée comme étant la Gotham City de la trilogie filmique de Christopher Nolan¹¹³⁸. Or, dans ces films, la question du contrôle de la ville de Gotham — corrélée à la question du regard — est centrale¹¹³⁹. Si l'idée de dresser une carte de Gotham City est *a priori* absurde, puisque la ville change à chaque récit et ne possède normalement pas de géographie fixe, il faut bien noter une volonté, à partir de la fin des années 1990, de donner une représentation schématique fixe de la ville. Ce besoin de cartographier Gotham City s'articule avec l'augmentation de la thématique du contrôle de la ville. Pour que Batman puisse contrôler Gotham City, il faut qu'il puisse — et le lectorat avec lui — la voir. La ville de Gotham et plus généralement les villes dans les récits super-héroïques appartiennent à des hommes. Le premier Robin (Dick Grayson) a quitté la ville de Gotham pour aller protéger son propre territoire et le troisième Robin (Tim Drake) revendique aussi la propriété de Gotham. La possession de la ville comme territoire demeure une affaire masculine et, si des femmes comme Millicent Wayne peuvent être les incarnations de la ville ou son visage, elles ne cherchent pas à la posséder et ne la revendiquent pas en leur nom propre. La conquête de la ville de Gotham constitue celle-ci en un territoire indépendant, un lieu de pouvoir, tel un état. Hors les femmes sont historiquement exclues de la définition du territoire, mais aussi de la construction des nations¹¹⁴⁰. Définir un territoire et le protéger n'est pas une affaire de superhéroïnes dans l'univers de Batman.

Gotham City est une ville doublement façonnée par les hommes. Elle l'est à l'intérieur de la diégèse, comme nous l'avons vu, mais elle l'est aussi à l'extérieur, car ce sont avant tout des créateurs qui ont développé les aventures de Batman à travers le temps, et qui ont donc mis en récit Gotham City. La marque de ces créateurs est d'ailleurs visible dans la géographie même de la ville. Nous avons évoqué le Robinson Park dans lequel Poison Ivy trouve refuge durant l'arc narratif « Batman: No Man's Land ». Ce parc tient son nom de Jerry Robinson, qui a travaillé sur les aventures de Batman durant les premières années d'existence du personnage. D'autres lieux de Gotham sont nommés à partir du nom d'artistes ayant travaillé sur les aventures de Batman, mais ces lieux renvoient toujours à des hommes. Intra ou extra diététiquement, Gotham City est la création d'hommes dont les noms et les vécus en définissent la géographie.

1138 Brandon T. Snider, *The Dark Knight Manual: Tools, Weapons, Vehicles & Documents from the Batcave*, Har/Cdr, San Rafael, Calif, Insight Éditions, 2012, 112 p.

1139 Dan Hassler-Forest, *op. cit.*

1140 Brian Graham, Greg Ashworth et John Tunbridge, *op. cit.*, p. 25 & 58.

3.7. Conclusion de la partie

La décennie des années 1980 est une période de transformation de l'industrie des comic books qui se caractérise, entre autres, par l'apparition de nouveaux formats de publication, l'affaiblissement du CCA, l'allongement de la temporalité et la modification des publics des récits super-héroïques. Ces transformations sont accompagnées de l'élaboration de thématiques de façon plus complexe qu'elles ne l'avaient été avant les années 1980. Ces thématiques s'inscrivent aussi dans un contexte historique précis, le *Modern Age* débutant au milieu de la présidence de Ronald Reagan, et elles sont influencées par l'esprit du temps de cette époque qui assiste à un tournant sécuritaire, des difficultés économiques, un recul dans les droits des minorités — nous évoquons ici particulièrement les personnes racisé·e·s et les femmes — et un recentrement autour des valeurs familiales. Nous avons vu dans cette partie trois thématiques — le corps super-héroïque, les relations interpersonnelles des superhéroïne·s et le rapport à la ville des superhéroïne·s — qui sont récurrentes durant le *Modern Age*.

Le corps super-héroïque subit une remise en cause importante, car il peut désormais être blessé. Ce nouveau statut s'accompagne d'une critique grandissante sur l'aspect vigilantiste de l'action super-héroïque. Les blessures imposées aux corps des personnages n'ont cependant pas le même impact en fonction de leurs sexes, celles que reçoit le superhéros Batman participent à un discours sur l'importance du personnage comme un être de chair et d'esprit qui possède un contrôle parfait sur son corps. Elles font de Bruce Wayne un homme dont les capacités — celle d'endurer la souffrance et celle de se remettre de ses blessures — l'élèvent au-delà des hommes communs. Ainsi la blessure au corps de Bruce Wayne permet de réaffirmer celui-ci comme la seule personne capable d'être Batman. Les blessures infligées au corps de personnages subalternes — femmes ou enfants — laissent, au contraire, des marques et ont des conséquences dans les aventures produites par la suite. Elles peuvent même entraîner la mort dans le cas du deuxième Robin, Jason Todd. Les blessures des corps féminins font souvent planer le doute d'une agression sexuelle à l'encontre de ceux-ci. Néanmoins, depuis les années 2000, avec le développement d'internet et des réseaux sociaux, les pratiques des violences à l'encontre des personnages féminins sont de plus en plus dénoncées et elles se font plus rares dans les comic books.

Les relations interpersonnelles de Bruce Wayne et de la Bat-Family lient surtout des hommes entre eux. Bruce Wayne a perdu ses deux parents, Martha et Thomas Wayne, mais c'est la mort de son père, et l'impact que cet événement a eu sur sa vie et sur son devenir super-héroïque qui est le plus souvent évoqué. Thomas est un modèle pour son fils qui essaye de se conformer à ses valeurs et d'en être digne. Batman est à son tour le père symbolique de plusieurs fils, les Robin. Malgré des relations compliquées — très hiérarchisées et parfois violentes —, ceux-ci, et particulièrement le premier, Dick Grayson, sont appelés à devenir des superhéros et même des remplaçants de Batman. Batman possède donc une position de mentor, de chef, dans sa famille. Aucune femme n'est éduquée pour succéder au Chevalier noir et, à l'exception de Batgirl (Barbara Gordon), leur place dans la Bat-Family est

souvent périphérique. Depuis 2006, Batman possède même un fils de son sang, dont la mère est la criminelle Talia Al Ghul. L'enjeu de l'éducation de ce fils pour Batman est de le remettre dans le droit chemin, pour contrecarrer l'éducation de sa mère. Comme son père Thomas, Batman enseigne des valeurs à ses différents fils symboliques ou légitimes.

La ville de Gotham est présentée comme un territoire qui appartient à la fois à la famille Wayne et à Batman. La famille Wayne a aidé à bâtir la ville à travers l'histoire et participé à l'expansion et au développement des États-Unis. Elle possède dès lors un droit d'héritage sur celle-ci dont une partie des bâtiments ont été financés par les Wayne et leur appartiennent. Batman possède la ville, car il la protège contre les criminels qui veulent s'en emparer et la réclamer en leurs noms. Dissimulé dans les hauteurs de la cité, il l'observe et la contrôle. Si d'autres personnages l'aident à défendre la ville, ils ne réclament pas la possession de celle-ci en face de Batman. Après une dispute avec son mentor le premier Robin a quitté la ville et a choisi un nouveau territoire : Blüdhaven. Les superhéroïnes qui défendent Gotham ne revendiquent pas le territoire de façon similaire et ne sont pas souvent associées à la défense d'une ville précise, cette action restant une affaire d'hommes.

Nous avons défini ces trois thématiques en étudiant des récits dont les personnages principaux sont des hommes. Celles-ci sont développées dans des récits masculins, que nous évoquons en introduction de cette partie, qui n'offrent qu'une place réduite aux personnages féminins et les diminuent par rapport à leurs homologues masculins, rendant difficile l'incarnation des valeurs super-héroïques par des superhéroïnes. La partie suivante a pour objet d'observer la reprise de ces thèmes quand les protagonistes des récits sont des superhéroïnes. À travers l'étude de trois personnages féminins — Catwoman, Batgirl et Batwoman —, nous verrons comment les séries de superhéroïnes du *Modern Age*, et surtout des années 2000, se réapproprient les thématiques développées à partir des années 1980, et subvertissent ou reproduisent les stéréotypes genrés qui leur préexistent.

Partie III : Étude de cas de trois superhéroïnes : Catwoman, Batgirl et Batwoman

Catwoman, Batgirl et Batwoman sont au centre de cette troisième et dernière partie. Comme nous l'avons vu en première partie, ces trois personnages sont issus de trois époques différentes. Si leurs créations répondent aux intentions des personnes particulières qui ont travaillé sur leurs aventures, elles sont aussi le fruit des changements intervenus dans l'industrie des comic books depuis les années 1930, mais aussi des changements dans la place des femmes et leurs représentations dans la société étatsunienne.

Cette partie prend donc le contre-pied de la précédente en centrant l'analyse sur des personnages féminins. Si ces personnages possèdent désormais des séries à leur nom, les stéréotypes préexistants des comic books, et particulièrement ceux développés à partir des années 1980, peuvent aussi bien être contrariés ou subvertis que perpétués par ces séries. En conservant une approche axée sur la narratologie et l'esthétique, nous étudions la façon dont ces stéréotypes de genre sont modifiés par le devenir protagoniste des superhéroïnes de l'éditeur DC Comics.

L'étude de ces trois personnages nous permet d'aborder différentes thématiques. Catwoman est un personnage qui, depuis ses débuts, est lié à la question de la sexualité féminine et de sa représentation. Dans le chapitre qui lui est consacré, nous verrons de quelle manière cette sexualité féminine a pu être mise en scène durant le *Modern Age* et que cela ne va pas forcément de pair avec une mise en scène d'une femme ayant une sexualité. Le personnage de Catwoman permet aussi d'interroger la notion de superhéroïne dans les comic books, ainsi que dans les œuvres adaptées de ceux-ci comme les films. Avec le personnage de Batgirl, nous aborderons la place des corps féminins handicapés dans les récits super-héroïques, mais aussi les rapports entretenus par les personnages féminins dans des équipes à majorité féminine, voire non mixtes. Quant à Batwoman, elle interroge la place et la représentation des minorités — sexuelles avant tout — dans les comic books super-héroïques des années 2000.

Chapitre 1. Catwoman : femme, liberté et sexualité

Catwoman est, historiquement, la plus ancienne superhéroïne de notre corpus. Quand elle apparaît pour la première fois dans un comic book en 1940¹¹⁴¹, le personnage ne connaît que très peu de caractéristiques définitives. Néanmoins elle est déjà associée à quelques thématiques qui la suivront tout au long de sa carrière. Elle est une femme dangereuse, criminelle et est donc associée à la question de la morale. Elle est de plus une femme séductrice qui revêt les apparences de la femme fatale et est liée à deux concepts clefs qui permettent de définir le personnage : le besoin de liberté et la sexualité féminine. Ces deux caractéristiques entrent souvent en contradiction et ne cesseront d'être redéfinies en fonction des époques et des artistes qui travailleront sur le personnage.

Contrairement aux personnages tels Batman ou Nighthwing, dont les origines ont été dites et redites, n'admettant que de légères variations, celles de Catwoman sont floues, et elle possède un large spectre de variations dans sa mise en récit. Dès lors, les différent·e·s artistes qui s'emparent de Catwoman peuvent sans cesse ré-imaginer ce personnage. Ceci entraîne néanmoins un sentiment de discontinuité dans les aventures de la femme-chat. Ces réécritures permanentes des origines du personnage se retrouvent thématiques à l'intérieur des comic books, dans des récits que nous nommerons des « crises d'identités », qui mettent en scène Catwoman aux prises avec plusieurs versions d'elle-même.

1.1. Liberté et sexualité

1.1.1. De la Femme fatale à la prostituée

La femme fatale existe à travers l'histoire des représentations des femmes dans la culture occidentale. Elle est un être féminin qui dans certains cas peut ne pas être humain, mais elle est toujours liée à la féminité¹¹⁴². Comme son nom l'indique, elle est aussi rattachée à la fatalité entendue en tant que destin tragique. La femme fatale porte avec elle le malheur et la mort pour autrui, et parfois pour elle.

La fatalité est donc liée au destin, mais aussi à la mort, finalité de toute vie, ce qui laisse présager une issue funeste aux relations qu'entretient la femme fatale.¹¹⁴³

Derrière son apparente beauté se cache le mal. Et c'est de cette beauté qu'elle use pour attirer les hommes et les utiliser à sa guise.

Catwoman se rattache à une figure précise de la femme fatale, celle des romans policiers et surtout des films noirs. Celle-ci est définie par sa sexualité et son rapport aux hommes qui l'entourent¹¹⁴⁴ et qui sont, la plupart du temps, les protagonistes du récit.

1141 *Batman* #1 (CD avril 1940).

1142 Hélène Heyraud, « La femme fatale : essai de caractérisation d'une figure symboliste », *AD HOC*, 2015.

1143 *Ibidem*.

1144 Janey Place, « Women in Film Noir », in E. Ann Kaplan, (éd.). *Women in Film Noir*, éd. E. Ann Kaplan, 2nd ed. 1998, London, BFI Publishing, 1998, p. 47–68, p. 47.

L'indépendance est son but, mais sa nature est fondamentalement et irrémédiablement sexuelle dans le film noir. L'insistance à combiner les deux (agressivité et sensualité) chez une femme par conséquent dangereuse est l'obsession centrale du film noir, et le mouvement du regard qui indique une inacceptable activité chez la femme du film noir représente la sexualité de l'homme, qui doit être refoulée et contrôlée pour ne pas causer sa destruction.¹¹⁴⁵

Catwoman est cependant une version édulcorée de la femme fatale des films noirs. Elle fait courir des dangers à Batman, car elle est l'ennemie qui entraîne le superhéros dans une aventure, mais elle n'apporte pas la mort au héros. Elle entretient un rapport de séduction avec Batman, mais les deux personnages n'échangeront pas plus que quelques baisers — souvent chastes — avant les années 1970. Elle est néanmoins bien liée aux concepts de liberté — elle cherche toujours à s'en sortir et veut vivre de ses crimes — de morale — c'est une criminelle — et de sexualité — au début des aventures de Batman il est clair qu'elle émoustille ce dernier. Si, dès les années 1940, Catwoman perd beaucoup de son statut de femme fatale, avant sa disparition à la suite de la promulgation du *CCA*, ces caractéristiques primaires du personnage réapparaîtront régulièrement dans les différentes publications qui la mettent en récit (cf. Chapitre 1, page 30 & Chapitre 2, page 78).

Durant les années 1980, après une période durant laquelle Catwoman n'a plus été que Selina Kyle, l'une des nombreuses petites amies de Bruce Wayne, le scénariste et dessinateur Frank Miller propose une nouvelle version du personnage. Selina Kyle est d'abord présente, sur quelques cases, dans le numéro #3 de *TDKR*¹¹⁴⁶. Batman lui vient en aide alors qu'elle a été battue par le Joker qui l'a abandonnée ligotée sur un lit dans un costume de Wonder Woman. Dans le même numéro, il est indiqué que Selina est la patronne d'une agence d'*escort girls*. De plus, sa relation avec Batman est, ou a été, de nature romantique, car les deux personnages partagent un baiser. *Batman : Year One*¹¹⁴⁷ est une autre œuvre de l'univers de Batman scénarisée par Frank Miller, dessinée par David Mazzucchelli, et très inspirée des films et romans noirs. Dans ce récit, le rôle de Selina Kyle est plus développé même si elle n'est qu'un personnage secondaire que le lectorat suit durant quelques pages de chaque fascicule. Elle est une prostituée qui, inspirée par la figure de Batman, décide de revêtir un costume de chat afin de commettre des vols pour subvenir à ses besoins et à ceux de son amie, Holly Robinson¹¹⁴⁸. Selina Kyle est ici de nouveau associée aux notions de liberté et de sexualité féminine puisqu'elle vit

1145 « *Independence is her goal, but her nature is fundamentally and irredeemably sexual in film noir. The insistence of combining the two (aggressiveness and sensuality) in a consequently dangerous woman is the central obsession of film noir, and the visual movement which indicates unacceptable activity in film noir women represents the man's own sexuality, which must be repressed and controlled if it is not to destroy him.* » *Ibidem*, p. 57.

1146 *Batman : The Dark Knight Returns* #3 (CD août 1986).

1147 « *Batman : Year One* », *Batman* #404 — #407 (CD février 1987-mai 1987).

1148 Le nom de famille Robinson signifie étymologiquement « fils de Robert », mais peut aussi être compris comme « fils du rouge-gorge ». Le mot Robin pourrait ici renvoyer au *sidekick* de Batman inscrivant Holly Robinson dans une continuité de cette figure dont elle ne serait que l'enfant. Néanmoins, Robinson est un nom étatsunien très courant et aucune information ne donne à penser que ce nom ait un rapport avec le *sidekick* de Batman. Le nom de famille Robinson se retrouve ailleurs dans l'univers de Batman puisqu'il est le nom d'un parc. Ce nom est celui de Jerry Robinson, l'un des encres du *Golden Age* qui a beaucoup travaillé sur les comic books *Batman*.

du commerce du sexe en se prostituant, mais qu'elle cherche à sortir de cette situation en revêtant le costume de Catwoman.

Après avoir été une femme fatale qui utilise sa sexualité comme une arme pour séduire les hommes, Catwoman devient une prostituée qui fait usage de sa sexualité comme un objet de commerce entre elle et des hommes. La sexualité de Catwoman est toujours construite comme celle d'un objet que les hommes désirent et non comme quelque-chose dont elle peut jouir en dehors de tout rapport de domination.

1.1.2. *Catwoman Vol. 2, objet de désir hétérosexuel*

Tableau 14 : Les diverses relations interpersonnelles « romantiques » impliquant Catwoman dans *Catwoman Vol. 2*.

Numéros dans lesquels a lieu la relation	Personne avec qui a lieu la relation	Évolution de la relation
#1-#4	Leopold	Il la trahit et elle le fait tuer.
#9-#13	Brenden O'Boyle	Personnage très secondaire.
#14	Ash	Homme des cavernes qui ne sait presque pas parler. Il disparaît à la fin du numéro.
#17-#18	Prince Willem	Il essaye d'épouser Selina de force. Ses sentiments ne sont pas partagés.
#28-#30	Slyfox	Drague lourdement Selina. Ses sentiments ne sont pas partagés.
#38-#40, #72-#73	Batman	Leur relation se limite au flirt, mais c'est l'une des plus sérieuses de la série.
#41-#53	Moreland McShane	Plus longue relation. Il s'avère être un criminel et il tente de l'étrangler.
#69-#71	Trickster	Catwoman flirte avec lui pour obtenir quelque chose.

Dans les séries *Batman : Year One* et *Catwoman Vol. 1*¹¹⁴⁹ Catwoman est présentée comme une femme qui est sexuellement désirée par les hommes et particulièrement par de potentiels clients. Catwoman est un personnage féminin objectivé par les personnages masculins du récit. Dans la série *Catwoman Vol. 2*¹¹⁵⁰, l'objectivation de Catwoman par les regards des personnages masculins fictifs continue. Mais Catwoman est aussi objectivée par les auteurs qui la mettent en scène. En effet cette série est imprégnée de l'esthétique du « Bad Girl Art » dont le dessinateur, Jim Balent, est un représentant (cf. 1.2.1, page 177).

Paradoxalement, Selina Kyle n'est ni sentimentalement ni sexuellement active dans cette série de comic books (cf. Tableau 14, page 316). L'évènement éditorial « Zero Hour » efface le passé de Catwoman en tant que prostituée. Même ses relations interpersonnelles avec les hommes ne sont que

1149 *Catwoman* (1989), 4 numéros.

1150 *Catwoman* (1993-2001), 96 numéros.

peu représentées. Catwoman entretient plusieurs relations très courtes durant les 14 premiers numéros, mais, s'il n'est pas exclu que ces relations soient aussi sexuelles, cela n'est jamais confirmé par les récits. Selina subit ensuite plusieurs relations non souhaitées comme lorsque le prince Willem tente d'imposer à la femme-chat un mariage forcé. Ces relations non consensuelles placent Catwoman dans un statut de victime vis-à-vis des hommes qui l'entourent. De plus elles semblent toutes justifiées par le fait que Catwoman est irrésistible pour la gent masculine. Ses deux relations les plus sérieuses ont lieu avec Batman, mais il ne s'agit guère plus que d'un flirt¹¹⁵¹, et avec Moreland McShane, un policier que Selina séduit d'abord pour obtenir des informations. Elle tombe ensuite amoureuse de Moreland, mais celui-ci se révèle être un tueur en série qui tente de l'étrangler avant de mettre fin à ses jours. Cependant c'est toujours par ses propres moyens que Catwoman réussit à s'extraire de ces situations difficiles, quitte à utiliser la violence contre ses harceleurs et agresseurs (cf. Illustration 115, page 318).

Catwoman est soumise à un paradoxe dans *Catwoman Vol. 2*. Elle est présentée comme une très belle femme, consciente de ses atouts de séduction et sachant les utiliser avec les hommes. Néanmoins, alors qu'elle professe plusieurs fois son intérêt pour les hommes, elle ne les séduit pas pour son propre plaisir. Catwoman incarne ainsi une idée de la sexualité féminine comme objet de plaisir pour les hommes — ceux, fictifs, qui l'entourent dans le récit, mais aussi les créateurs et lecteurs — bien plus qu'elle n'est un personnage féminin avec une sexualité dont elle jouit.

L'absence (de désir, d'initiative, etc.) renvoie au fait qu'idéologiquement les femmes SONT le sexe, tout entier sexe et utilisées en ce sens. Et n'ont bien évidemment, à cet égard, ni appréciation personnelle ni mouvement propre : une chaise n'est jamais qu'une chaise, un sexe n'est jamais qu'un sexe. Sexe est la femme, mais elle ne possède pas un sexe : un sexe ne se possède pas soi-même. Les hommes ne sont pas sexe, mais en possèdent un ; ils le possèdent si bien d'ailleurs qu'ils le considèrent comme une arme et lui donnent effectivement une affection sociale d'arme, dans le défi viril comme dans le viol.¹¹⁵²

Catwoman est privée de prérogative sexuelle. Sa sexualité n'est en fait qu'un objet, une promesse qu'elle fait miroiter aux hommes selon l'idée que les femmes usent de leur sexualité pour manipuler les hommes et qu'il s'agirait là de leur plus grand pouvoir social¹¹⁵³.

Cette utilisation de sa sexualité comme un objet de marchandisation et cette non jouissance de cette sexualité participent à l'objectivation de Catwoman qui n'est jamais plus qu'un personnage féminin physiquement attirant dessiné pour plaire au regard d'un lectorat envisagé comme masculin et hétérosexuel.

1151 À noter que durant la période de parution de *Catwoman Vol. 2*, les très rares fois où le personnage apparaît dans les titres *Batman* ou *DCs*, aucune relation romantique n'est développée entre les deux personnages.

1152 Colette Guillaumin, *op. cit.*, p. 50.

1153 feministfrequency, « #4 The Evil Demon Seductress (Tropes vs. Women) », 2011.



Illustration 115 : Catwoman combat ses ennemi-e-s le plus souvent à mains nues, à l'arme blanche ou au fouet même si, contrairement à Batman, elle peut aussi utiliser des armes à feu. Dans *Catwoman Vol. 2* ces combats permettent de la mettre en scène de façon sexualisée. (*Catwoman Vol. 2* #3, CD octobre 1993). © DC Comics, 1993.



Illustration 116 : La sexualité de Batman et Catwoman, n'est jamais représentée dans *Catwoman Vol. 3* mais largement sous-entendue comme dans le numéro #39 (CD mars 2005). © DC Comics, 2005.



Illustration 117 : Extrait de la dernière planche du troisième numéro de « *The Trail of Catwoman* » publié dans *DCs* #761 (CD octobre 2001). Catwoman apparaît selon les conventions de la Femme fatale dans les films noirs. Son visage est dissimulé dans l'ombre, laissant planer un doute sur son identité, mais aussi sur son positionnement moral. Ses jambes dévêtues, qui sortent de sous son manteau sans que l'on puisse voir ce qui recouvre le bas de son corps, renvoie à l'idée d'une sexualité féminine, mais aussi d'un fantasme pour les hommes, ici Slam au second plan, © DC Comics, 2001.

1.1.3. *Catwoman Vol. 3, disculper la femme fatale*

En 2002, commence la troisième série *Catwoman Vol.3*¹¹⁵⁴ scénarisée par Ed Brubaker. Cette série est la suite de *Catwoman Vol.2* qui finissait après que Catwoman a simulé la mort de Selina Kyle puis sa propre mort.

Esthétiquement et narrativement, cette série se détache de celle qui l'a précédée. Elle se réinscrit dans la continuité créée par Frank Miller dans *Batman : Year One*¹¹⁵⁵. Selina Kyle est donc, de nouveau, une ancienne prostituée. La série *Catwoman Vol.3* a été précédée par une introduction sous la forme d'une minisérie nommée « Trail of the Catwoman » et parue dans les numéros #759 à #762 de *DCs*¹¹⁵⁶. Ed Brubaker est un scénariste et un dessinateur de comic books qui a beaucoup œuvré dans le genre policier (*crimes fiction*) aussi bien chez des éditeurs indépendants (*Dark Horse Presents*¹¹⁵⁷ et *The Fall*¹¹⁵⁸) que pour des éditeurs *mainstream* (*Scene of the crime*¹¹⁵⁹ et *Sandman Presents : Dead Boy Detectives*¹¹⁶⁰). Lorsqu'il rejoint le titre *Catwoman Vol. 3*, c'est dans ce genre qu'il inscrit les nouvelles aventures de la femme-chat.

« Trail of the Catwoman » annonce déjà l'influence esthétique et narrative des films noirs sur la série à venir. Catwoman n'est qu'un personnage secondaire de cet arc narratif dont le protagoniste est Slam Bradley, un détective privé. Celui-ci est engagé pour enquêter sur la véracité de la mort de Catwoman. Dès lors, le point de départ du récit est une enquête : « *cherchez la femme...* ». Slam Bradley rencontre des difficultés durant ses recherches et se retrouve mêlé à plusieurs rixes et à des affaires louches. Il commence à être fasciné par Selina Kyle qu'il ne connaît cependant que par son image, une photographie qu'il possède d'elle¹¹⁶¹. Selina Kyle se présentera finalement à lui. En respectant les conventions du genre, elle l'attend dans son bureau, ses jambes découvertes au centre de l'image et son visage dissimulé dans l'ombre (cf. Illustration 117, page 318). S'ensuivra une conversation¹¹⁶² durant laquelle le visage de Catwoman sera à moitié masqué par les jeux d'ombres et de lumière des stores du bureau de Slam alors que le visage du détective demeure bien visible pour le lectorat. L'ombre dissimulant Catwoman permet d'insister sur la nature inaccessible, mais aussi ambiguë, du personnage. Quand Slam Bradley accepte de renoncer à son enquête et brûle le dossier qu'il avait constitué sur Selina Kyle — et sur son passé —, le visage de celle-ci apparaît en pleine lumière pour la première fois.

1154 *Catwoman* (2002-2008), 82 numéros.

1155 Gary Groth et Tom Spurgeon, *op. cit.*

1156 *DCs* #759 — #762 (CD août 2002 — novembre 2001).

1157 Ed Brubaker a écrit des scénarios dans 14 numéros de cette anthologie entre 1991 et 1998.

Dark Horse Presents (1986-2000), 162 numéros, Dark Horse Comics.

1158 *The Fall* (2001), un numéro, Drawn & Quarterly.

1159 *Scene of the crime* (1999), 4 numéros.

1160 *Sandman Presents : Dead Boy Detectives* (2001), 4 numéros.

1161 L'image de la femme fatale se retrouve dans plusieurs films noirs, le plus souvent sous forme de portrait comme dans le cas des films *The Woman in the Window* et *Laura* analysés par Jean-Pierre Esquenazi. Ces images de femmes exercent une fascination sur le héros. Jean-Pierre Esquenazi, « Portraits révélateurs du film noir », *Textimage*, vol. 1 /4, printemps 2011.

1162 *DCs* #760

Cette minisérie reprend les codes des films noirs en faisant de Catwoman une femme moralement ambiguë, à la recherche de sa liberté — elle veut être oubliée et que son passé soit effacé — et qui exerce un pouvoir d’attraction sur les hommes — Batman ou Slam Bradley —. Comme le mettent en avant les différents ouvrages traitant de la figure de la femme fatale dans les films noirs, celle-ci possède une certaine autonomie et n’est pas un personnage passif, qui attend que l’histoire se déroule sans lui¹¹⁶³. Néanmoins, les Femmes fatales sont souvent des personnages secondaires dans des récits centrés sur des hommes. Ed Brubaker joue de cette convention en introduisant d’abord Catwoman dans un récit où elle remplit l’archétype de la femme fatale mystérieuse avant de faire d’elle le protagoniste de son propre récit.

Catwoman Vol.3 commence après que Selina Kyle est revenue à Gotham City et plus précisément dans le quartier de l’East End où elle a vécu la fin de son adolescence et le début de sa vie d’adulte. Elle y retrouve son ancienne amie Holly Robinson et se lie d’amitié avec Leslie Thompkins, qui sera un temps sa thérapeute. Elle fréquente aussi Bruce Wayne et Slam Bradley, tous les deux étant amoureux d’elle, et sa sœur, Maggie Kyle réapparaît finalement dans sa vie. Selina Kyle reprend aussi son activité de Catwoman vêtue d’un nouveau costume¹¹⁶⁴, cette fois avec le but d’aider les habitant·e·s de l’East End, comme elle le faisait dans *Batman: Year One*. La transformation de Selina Kyle de la femme ambiguë de « Trail of the Catwoman » en protagoniste essayant de résoudre ses problèmes personnels de *Catwoman Vol. 3* n’est pas due à un changement de caractérisation, mais à un changement de point de vue dans la narration. D’une histoire centrée sur un personnage masculin

1163 Janey Place, *op. cit.*. Jean-Pierre Esquenazi, « Signification de la femme fatale », in *Le Film noir: Histoire et significations d’un genre populaire subversif*, CNRS, 2012, p. 328–338.

1164 Le changement de costume, décidé par Ed Brubaker, fut bien accueilli par les dessinateurs Darwyn Cooke et Cameron Stewart qui travaillèrent au dessin de la série. Cameron Stewart note que, pour lui, ce nouveau costume permettait toujours de rendre Catwoman sexy, et même de la sexualiser, sans pour autant être « sordide » (« sleazy »).

« En fait, je partageais un studio avec Darwyn Cooke au moment où il a repris Catwoman avec Ed Brubaker. J’étais très jeune à l’époque et Cooke était un mentor pour moi, il m’a beaucoup appris sur la bande dessinée. La série de Catwoman qui avait précédé le remaniement était une bande dessinée ‘T and A’ [Tits and Ass] des années 90, où Catwoman était habillée d’une tenue violette moulante avec des seins et un derrière de ballons géants. C’était vraiment un exemple de comics au service du regard désirant masculin. Quand Cooke et Brubaker ont pris la relève, ils voulaient s’éloigner de cela. La sexualité est inhérente à Catwoman, alors ils voulaient faire quelque chose de sexy, mais pas aussi graveleux que l’ancienne Catwoman. Cooke a eu l’idée d’habiller Catwoman dans une tenue très élégante, très fortement influencée par Emma Peel de la série télévisée britannique *The Avengers*. C’était l’une de mes premières expériences avec le design de personnage et même si je n’ai pas participé activement au design, j’étais là à chaque étape du processus. Il s’agissait d’une tentative délibérée de ne pas déssexualiser un personnage, mais de le diriger vers quelque chose de moins graveleux. Je ne pense pas qu’il soit nécessaire de faire des bandes dessinées qui s’adressent spécifiquement aux femmes, mais c’est une bonne idée de ne pas se les aliéner trop activement. » (« *I was actually sharing a studio with Darwyn Cooke at the time he took over Catwoman with Ed Brubaker. I was very young at the time and Cooke was a mentor to me, he taught me a lot about comics. The run of Catwoman that had led up to the revamp was a super 90s, ‘T and A’ comics where Catwoman was dressed in a skin-tight purple outfit with giant balloon breasts and butt. It was very much a male gaze comic. When Cooke and Brubaker took over they wanted to get away from that. Sexuality is inherently built into Catwoman, so they wanted to do something that was sexy but not sleazy the way that the former Catwoman was. Cooke had the idea of dressing Catwoman in a very sleek outfit, very heavily influenced by Emma Peel from the British, *The Avengers* television series. That was one of my first experiences with character design and even though I did not actively participate in the design, I was there every step of the way. This was a deliberate attempt to not desexualise a character, but steer it towards something that was less sleazy. I don’t think you need to specifically make comics that are aimed at women, but it’s a good idea to not actively alienate them.* ») Peter Coogan et Cameron Stewart, « The redressing of female heroes: a conversation with Cameron Stewart », *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 9 / 6, novembre 2018, p. 612–620.

et racontée par sa voix, nous passons à une histoire centrée sur un personnage féminin. Si l'on enlève le regard masculin, la femme fatale devient une femme, tout simplement.

1.1.3.1. Romances avec les hommes

Dans *Catwoman Vol. 3*, Selina Kyle est inscrite dans un réseau de relations qui sont développées sur plusieurs fascicules. Les femmes qui l'entourent sont soit des amies, soit sa sœur. Le temps de courts récits, Selina retrouvera des anciennes connaissances telles Rebecca Robinson, une condamnée à mort qu'elle aidera à s'évader avant son exécution, et Sylvia Sinclair une amie d'enfance qui est devenue son ennemie. Des hommes aussi font partie du réseau de relation de Catwoman, mais ceux-ci sont tous, à divers degrés, amoureux d'elle et ont vécu, sont en train de vivre ou espèrent vivre une romance avec elle.

1.1.3.1.1. Slam Bradley

Le personnage masculin principal de *Catwoman Vol. 3* est le détective Slam Bradley. Celui-ci apparaît dans 46 des 82 numéros de la série *Catwoman Vol. 3*, c'est-à-dire qu'il est le personnage secondaire le plus important après Holly Robinson. Durant la série *Catwoman Vol. 3*, il éprouve des sentiments pour Selina malgré une différence d'âge non négligeable, Selina ayant une trentaine d'années et Slam ayant dépassé la cinquantaine. La configuration d'un homme âgé avec une femme ayant au minimum une dizaine d'années de moins que lui n'est pas rare ni dans la société occidentale ni dans les fictions qu'elle produit¹¹⁶⁵.

Leur relation se concrétisera dans le numéro #16¹¹⁶⁶ alors que Selina traverse une période psychologiquement difficile. Sa sœur a été torturée par le criminel Black Mask, son beau-frère a été assassiné par ce même criminel et Holly a tué Sylvia Sinclair pour la protéger. Cette relation ne durera que le temps des numéros #17, #18 et #19¹¹⁶⁷ et elle est davantage présentée comme un dérivatif pour Selina que comme une vraie passion amoureuse ou sexuelle tandis que Slam est, quant à lui, amoureux. Cette configuration est plutôt rare puisqu'elle place les sentiments du côté de l'homme et le sexe détaché d'affects du côté de la femme. Néanmoins, ces trois numéros adoptent une structure différente de ceux qui les ont précédés. Jusqu'ici la série se focalise sur des personnages féminins,

1165 Pour citer un exemple récent, dans le film *Le Loup de Wall Street* sorti en 2013 le rôle du courtier de banque, inspiré de Jordan Belfort, est joué par Leonardo DiCaprio. Jordan Belfort est né en 1962 et Leonardo DiCaprio en 1974, mais cette différence d'âge se justifie, car le film revient aussi sur le passé du personnage et le présente dans sa jeunesse. Dans le film apparaît le personnage de Naomi Lapaglia, la seconde femme de Jordan Belfort. Ce nom est inventé, car la seconde épouse de Jordan Belfort s'appelait Nadine Caridi et était née en 1962 comme son mari. Dans le film Naomi Lapaglia est jouée par Margot Robbie née en 1990 et qui a donc 16 ans de moins que Leonardo DiCaprio. Après la sortie du film, l'actrice Olivia Wilde a déclaré qu'elle avait été refusée pour le rôle de Naomi Lapaglia, car elle était trop âgée, alors qu'elle est née en 1984 et est déjà plus jeune de dix ans que Leonardo DiCaprio.

Noël Burch et Geneviève Sellier analysent aussi les différentes occurrences de cette configuration dans les films français de 1930 à 1956. Sophie Jamieson, « Olivia Wilde reveals she was "too old" to play Leonardo DiCaprio's wife in *The Wolf of Wall Street* », 16 mars 2016. Noël Burch, Sellier Geneviève et Perrot Michelle, *op. cit.*

1166 *Catwoman* #16 (CD

1167 *Catwoman* #17 (CD mai 2003), *Catwoman* #18 (CD juin 2003), *Catwoman* #19 (CD juillet 2003).

Selina, en premier lieu, mais aussi Holly Robinson¹¹⁶⁸, les numéros #17, #18 et #19 sont divisés en courtes histoires qui donnent voix à différents personnages dont Slam. Comme dans « Trail of the Catwoman », les pensées du détective sont données à lire dans des récitatifs et sont typographiées avec une police rappelant une vieille machine à écrire. Toutes les scènes présentant la relation entre Selina et Slam Bradley, dont la partie sexuelle est assumée, sont présentées du point de vue de Slam. Si dans le chapitre « Laws of Gravity »¹¹⁶⁹ Catwoman réfléchit à cette relation et à son rapport à Slam, elle le fait dans un moment durant lequel elle ne se trouve pas avec lui. La narration de leur relation, quand elle est visuellement présentée au lectorat, est assurée par Slam Bradley. Seule la fin de cette relation se situe dans un chapitre consacré à Catwoman « Every Thing Put Together Sooner or Later Falls Apart »,¹¹⁷⁰ mais Slam est celui qui met fin à cette relation et aucune pensée de Catwoman n'est présentée pour relater ce moment. Plus tard dans le même chapitre, les pensées de Selina narrent ses retrouvailles avec Holly, qui sont représentées par l'image, mais elle ne rapporte pas ses interactions sentimentales et surtout sexuelles avec Slam. Le récit ne propose pas de donner une voix à Catwoman pour commenter ses interactions sentimentales et sexuelles, comme si la sexualité féminine ne pouvait être donnée à voir qu'à travers une médiation masculine.

1.1.3.1.2. Batman

Tableau 15 : Nombre et pourcentage d'apparitions de Batman dans les différentes séries *Catwoman*. Certaines apparitions sont juste des *flashbacks* ou des rencontres très brèves.

	<i>Catwoman</i> Vol. 1	<i>Catwoman</i> Vol. 2	<i>Catwoman</i> Vol. 3	<i>Catwoman</i> Vol. 4
Nombre de numéros	4	96	82	53
Nombre d'apparitions de Batman	3	32	25	17
% d'apparition de Batman	75,00 %	33,33 %	30,49 %	32,08 %

Un autre homme qui apparaît régulièrement dans les aventures de Catwoman est naturellement Batman. Batman apparaît dans un peu moins d'un tiers des fascicules de la série *Catwoman Vol. 3*. Ce chiffre est très légèrement inférieur à ceux de ses apparitions dans *Catwoman Vol. 2* et *Catwoman Vol. 4*. *Catwoman Vol. 1* est la seule série où son pourcentage d'apparition est bien supérieur puisqu'il apparaît dans 75 % des numéros de la série, mais il s'agit d'une minisérie, la première consacrée à Catwoman. Les quatre numéros constituent un même récit dans lequel le personnage de Batman joue un rôle secondaire, mais important.

1168 Le numéro #11 est narré par l'agent Danner du FBI. Ce numéro n'est pas scénarisé par Ed Brubaker, mais par Steven Grant et ne fait intervenir aucun personnage de la série *Catwoman Vol.3* à l'exception de Catwoman. *Catwoman* #11 (CD novembre 2002).

1169 *Catwoman* #17

1170 *Catwoman* #19

Sur ces 25 apparitions de Batman dans *Catwoman Vol. 3*, quatre sont très courtes. L'une d'entre elles¹¹⁷¹ n'est pas l'occasion d'une rencontre avec Catwoman, mais celle d'une confrontation avec Slam Bradley, les deux hommes étant amoureux de la même femme. Les autres manifestations de Batman dans la série suivent quatre schémas différents :

a) Batman et Catwoman se croisent soit par hasard, soit car elle essaye de commettre une action illégale, durant une sortie nocturne.

b) Batman/Bruce vient apporter son aide à Catwoman/Selina soit matériellement, soit psychologiquement.

c) Batman/Bruce et Catwoman/Selina se voient pour un rendez-vous romantique.

d) La série *Catwoman Vol. 3* est impliquée dans un *cross-over*.

a) Batman et Catwoman se croisent soit par hasard soit car elle essaye de commettre une action illégale, durant une sortie nocturne.

Le premier cas de figure se retrouve dans plusieurs comic books de la série (#1, #10, #19, #48 et #81). Les deux personnages peuvent se croiser sur les toits de Gotham City lorsqu'elle et il sont sur le point d'accomplir une mission personnelle. Parfois Batman cherche à arrêter Catwoman alors qu'elle s'apprête à commettre un crime ou après en avoir commis un. Ces situations débouchent souvent sur une scène de flirt entre les deux personnages. Ce schéma se place dans la continuité de ce qu'est la relation de Batman et de Catwoman depuis le début des comic books.

b) Batman/Bruce vient apporter son aide à Catwoman/Selina soit matériellement, soit psychologiquement.

Cette configuration est la plus courante dans *Catwoman Vol. 3* (#4, #10¹¹⁷², #27, #51, #55, #71, #72 et #82) et elle suppose que Catwoman ait une relation établie avec Bruce/Batman et/ou qu'elle exerce une activité de protection des innocent·e·s, sinon le superhéros ne lui apporterait pas son aide.

Parfois Catwoman peut refuser cette aide (# 27 et #48), mais elle est souvent à l'initiative de la demande (#4, #10, #13, #51). Elle peut requérir l'aide de Bruce Wayne qui possède un pouvoir financier et politique qu'elle n'a pas. Parfois elle a besoin de l'aide du superhéros Batman. Une seule fois (#69) la situation est inversée et c'est Batman qui vient demander son aide à Catwoman. Mais le plus souvent, Catwoman a besoin d'aide et Bruce/Batman apparaît comme un personnage de soutien. Si ce rôle peut être inversé dans la série Batman, où le superhéros peut faire appel à des personnages de soutien, Catwoman n'est pas son premier choix. De plus Bruce/Batman vient plusieurs fois en soutien psychologique à Catwoman lorsque celle-ci va mal comme lorsqu'elle doit abandonner sa fille¹¹⁷³.

1171 *Catwoman* #22 (CD octobre 2003).

1172 Bruce/Batman apparaît à deux moments du numéro #10 de *Catwoman* et les deux scènes répondent à des schémas différents.

1173 *Catwoman* #71 (CD novembre 2007), *Catwoman* #72 (CD décembre 2007).

Les apparitions de Batman dans la série limitent l'autonomie de Catwoman, car elle doit recourir au superhéros pour se sortir de certaines situations. Catwoman étant un personnage dont la carrière de justicière est postérieure à celle de Batman, elle doit s'affirmer par rapport au superhéros et les interventions de celui-ci la renvoient à un personnage de soutien dont l'autonomie est toujours menacée par la surveillance que Batman fait peser sur elle.

c) Batman/Bruce et Catwoman/Selina se voient pour un rendez-vous romantique.

La série *Catwoman Vol. 3* a été publiée en parallèle de l'arc narratif « Hush »¹¹⁷⁴ dans lequel le superhéros Batman révélait son identité à Catwoman. Les deux personnages amorçaient une relation qui se terminait aussitôt, mais, par la suite, Catwoman est devenue une relation récurrente de Batman. Cette relation apparaît dans trois numéros de *Catwoman Vol. 3* (#32, #37 et #39). Si elle est définie comme romantique, elle possède une dimension sexuelle qui est largement sous-entendue, même si jamais présentée graphiquement (# 32 et #39) (cf. Illustration 116, page 318). Selina Kyle a, avec Bruce Wayne, une relation affective et physique dont elle profite. Il faut noter que durant la même époque, aucune relation sexuelle n'est sous-entendue dans les titres *Batman* et *DCs*. L'aspect physique de la relation entre Batman et Catwoman est restreint aux pages de la série centrée sur la femme-chat. Batman a mieux à faire dans ses propres aventures que de se laisser détourner par ses sentiments et le titre *Catwoman Vol. 3* devient le lieu dans lequel la sexualité du superhéros peut se développer.

d) La série *Catwoman Vol. 3* est impliquée dans un *cross-over*.

La série *Catwoman Vol. 3* est impliquée dans deux *cross-overs* : « War Games » (# 36 et #37) et « Amazons Attack » (#70). Dans ce second cas, Batman n'apparaît pas dans ce *cross-over*, mais dans le numéro précédent (#69) dans lequel il vient demander de l'aide à Catwoman. Durant « War Games » Batman et Catwoman ne se rencontrent pas, même si elle est impliquée dans une aventure qui le concerne.

Les *cross-overs* posent un problème en termes de narration pour un lectorat qui ne suit que la série *Catwoman Vol. 3*. En effet, comme ceux-ci sont souvent centrés sur les personnages principaux de l'éditeur DC Comics, tel Batman, les personnages secondaires voient les lignes narratives principales de leurs propres séries stoppées afin qu'ils rejoignent l'évènement en cours. Le *cross-over* « War Games » est une pause dans la narration de *Catwoman Vol. 3* et nécessite, si le lectorat veut comprendre les numéros #36 et #37, qu'il lise tous les autres titres impliqués dans le *cross-over*.

Les *cross-over* ont un intérêt marketing. Ils boostent les ventes des titres secondaires en capitalisant sur le fait que le lectorat régulier de *Batman* et de *DCs* achètera les numéros *cross-over* de *Catwoman Vol. 3* ou de n'importe quelle autre série impliquée dans l'évènement. Néanmoins ils

1174 « Hush », *Batman* #608 — #619 (CD décembre 2002 — novembre 2003).

renvoient ces personnages à leur statut de personnages secondaires de la Bat-Family et rendent difficile la lecture de ces séries pour elles-mêmes.

La relation de Bruce/Batman et de Selina/Catwoman est donc centrale dans la série *Catwoman Vol. 3* mais elle limite les possibilités d'émancipation du personnage et perturbe la narration de ses aventures.

À l'exception des deux relations précitées, Catwoman vivra deux romances dans *Catwoman Vol. 3*. L'une très brève avec Omari¹¹⁷⁵, qui ne durera que le temps d'un numéro et une autre avec Sam Bradley Jr., le fils de Slam Bradley. Cette relation est présentée dans les numéros #58, #59, #60 et #62 de la série à travers des *flashbacks*, car Sam Jr. est mort à ce moment du récit. Cette relation très courte est présentée comme une sorte de coup de foudre. Elle débouche sur un rapport sexuel qui aboutira à une grossesse¹¹⁷⁶. L'aspect physique de cette relation est ici présenté uniquement pour justifier la grossesse de Selina, il s'agit bien plus de la cause d'une péripétie — Selina à un rapport sexuel¹¹⁷⁷ et elle tombe enceinte — que d'une volonté de montrer le personnage comme étant à l'aise avec sa sexualité. Au contraire, cette grossesse, à la suite d'un unique rapport sexuel, renvoie Catwoman au risque que la sexualité fait courir à Catwoman en tant que femme, celui de tomber en enceinte de façon non désirée.

Ainsi la série *Catwoman Vol. 3* présente une tentative, dans sa première partie, de faire de Catwoman un personnage féminin qui possède des désirs et des sentiments envers les hommes qui l'entourent et qui ne se contente pas de marchander sa sexualité avec ceux-ci. Néanmoins les deux relations principales qu'elle entretient, avec Slam Bradley et Batman, montrent leurs limites dans la représentation de l'autonomie du personnage vis-à-vis des hommes. Sa relation avec Slam Bradley, quand elle devient une relation physique, subit la médiation du personnage masculin. Sa relation avec Batman renvoie toujours Catwoman à son rôle de personnage secondaire de la Bat-family qui appartient à l'univers de Batman.

1.1.4. Catwoman durant l'évènement « New 52 »

En 2011, l'évènement éditorial « New 52 » a pour vocation de rendre les comic books de DC Comics accessibles aux néophytes en remettant à zéro toutes les publications de l'éditeur. Dans ce but, tous les titres en cours de parution sont arrêtés. La série *Gotham City Sirens*, dont Catwoman était un protagoniste, cesse de paraître en août 2011, et en septembre 2011 est lancée une nouvelle série *Catwoman Vol. 4*.

1175 *Catwoman* #31 (CD juillet 2004).

1176 *Catwoman* #62 (CD février 2007).

1177 L'histoire ne précise jamais au lectorat si la grossesse de Selina Kyle est due à un rapport non protégé ou à un accident de contraception lors de ce rapport. Il est notable que la question de la contraception de Catwoman ne soit jamais même évoquée alors qu'elle est considérée comme un personnage à la sexualité active.

Cette série verra se succéder quatre scénaristes différent·e·s et presque une dizaine de dessinateurs et dessinatrices. La série *Catwoman Vol. 4* a donc connu de nombreux changements de direction scénaristique et graphique en comparaison d'autres séries publiées durant l'évènement « New 52 » (cf. Tableau 16, page 326).

Tableau 16 : Nombre de scénaristes et de dessinateurs et dessinatrices par titre. Ne sont comptabilisées que les personnes ayant participé à au moins deux numéros consécutifs.

Titre	Nombre de numéros	Nombre de scénaristes	Nombre de dessinateur·rice·s
<i>Batgirl (2011)</i>	53	3 ⁽¹⁾	7
<i>Batman (2011)</i>	57	1	1
<i>Batwoman (2011)</i>	42	3 ⁽²⁾	5
<i>Catwoman (2011)</i>	53	4	9
<i>Detective Comics (2011)</i>	57	6 ⁽³⁾	6
<i>Grayson (2014)</i>	20	4 ⁽⁴⁾	2
<i>Harley Quinn (2013)</i>	31	2 ⁽⁵⁾	2
<i>Nightwing (2011)</i>	31	1	5
(1) Sur la série <i>Batgirl</i> , Brenden Fletcher et Cameron Stewart ont travaillé en tant que duo sur de nombreux titres. Il y a donc eu trois scénaristes régulier·e·s, mais seulement deux <i>runs</i> différents.			
(2) Sur la série <i>Batwoman</i> , W. Haden Blackman et J.H. Williams III (qui était aussi le dessinateur) ont travaillé en tant que duo sur de nombreux titres. Il y a donc eu trois scénaristes réguliers, mais seulement deux <i>runs</i> différents.			
(3) Sur la série <i>DCs</i> , Brian Buccellato et Francis Manapul (qui était aussi le dessinateur) ont travaillé en tant que duo sur de nombreux titres. Il y a donc eu six scénaristes réguliers, mais seulement cinq <i>runs</i> différents.			
(4) Sur la série <i>Grayson</i> , Tom King et Tim Seeley puis Collin Kelly et Jackson Lanzing ont travaillé en tant que duo sur différents titres. Il y a donc eu quatre scénaristes réguliers, mais seulement deux <i>runs</i> différents.			
(5) Sur la série <i>Harley Quinn</i> , Amanda Conner et Jimmy Palmiotti ont travaillé en tant que duo sur différents titres. Il y a donc eu deux scénaristes régulier·e·s, mais seulement un <i>run</i> .			

Les séries de l'évènement « New 52 » devaient permettre de redéfinir les personnages pour un nouveau lectorat. La série *Catwoman Vol. 4* est par conséquent compréhensible même sans avoir lu les précédents titres *Catwoman* auxquels elle n'est pas liée. Néanmoins la série reprend des éléments qui étaient déjà présents dans les récits précédents. *Catwoman* a été rajeunie à l'occasion de l'évènement « New 52 ». Dans le deuxième numéro, elle dit avoir 23 ans¹¹⁷⁸. La série ne commence pas avec le récit des origines de *Catwoman*¹¹⁷⁹, mais raconte le début de carrière de cette dernière et son passage du statut de voleuse à celui de protectrice de certain·e·s citoyen·ne·s de Gotham City.

1178 *Catwoman* #2 (CD décembre 2011).

1179 Le numéro 0 de la série est consacré aux origines du personnage. Comme il s'agit d'un fascicule classique de 20 pages, celles-ci ne sont guère développées. *Catwoman* #0 (CD novembre 2012).

1.1.4.1. Catwoman, une femme toujours sexualisée

Le premier artiste ayant dessiné la série est Guillem March. Celui-ci avait déjà dessiné le personnage de Catwoman dans la série *Gotham City Sirens*. Guillem March est un artiste reconnu pour ses dessins de femmes sexy¹¹⁸⁰. Sur le site *Comic Vine* sa biographie commence de la façon suivante :

Avant la publication de comics de premier plan, March a fourni de nombreuses illustrations pour de nombreuses publications européennes, et est connu pour son « style Pin Up ».¹¹⁸¹

Le « style Pin Up », aussi nommé « style cheesecake¹¹⁸² », consiste en la représentation de femmes dans des postures sexy et le plus souvent dénudées. Ce style sera effectivement très présent dès le début de la série. Dès la couverture du premier numéro, Catwoman apparaît dans une pose lascive, couchée sur le toit d'un immeuble, combinaison ouverte — pour laisser apparaître son décolleté et ses seins comprimés à l'intérieur —, le regard dirigé vers le lectorat et la bouche entrouverte. Elle tient à la main un sac de diamants qu'elle est en train de répandre sur son corps (cf. Illustration 118, page 328). Elle a enlevé son masque afin que son visage soit bien visible et ôté ses bottes. Cette couverture n'est qu'un exemple parmi tant d'autres d'un genre développé dans les comic books, celui des *Cover Girls*.

Dans la préface de l'ouvrage *Cover Girls* qui regroupe des couvertures de comic books de l'éditeur DC Comics représentant des femmes, l'illustrateur Adam Hugues propose les réflexions suivantes :

Étudiez l'histoire du monde, plongez-vous dans la philosophie, la psychologie et la sociologie, explorez l'infinie variété des choses humaines, vous ne découvrirez qu'une seule Vérité. Une Vérité indéniable qu'aucun argument ne vient contrer, dont aucune subjectivité subtile ne vient étayer l'existence d'un quelconque contraire. Et cette **Vérité est : LE SEXE VEND**. [...]

Qu'importe que nous parlions de télévision, de cinéma, de barres chocolatées ou de la Bible. Une jolie fille vendra toujours mieux ce que vous voulez vendre. Même pour un objet à l'apparence simple et austère, une jolie présentatrice donnera toujours un coup de pouce à votre difficile entreprise.¹¹⁸³

Il faut noter que l'affirmation « le sexe vend » est non genrée, mais que la deuxième partie de la citation qui nomme expressément « une jolie fille » précise que ce qui vend ce n'est pas tant le sexe que la sexualisation des femmes et donc la sexualité des hommes. L'expression devient tout de suite moins neutre. La préface continue ainsi :

1180 Guillem March revendique comme inspiration de son style l'auteur de bandes dessinées érotique Milo Manara. Géréaume, « Interview comics de Guillem March sur planetebd.com ! », [En ligne : <http://www.planetebd.com/interview/guillem-march/418.html>]. Consulté le 29 mars 2019.

1181 « *Prior to major comics publication, March provided numerous illustrations for many European publications, known for his pin up style.* » « Guillem March (Person) », [En ligne : <https://comicvine.gamespot.com/guillem-march/4040-55779/>]. Consulté le 6 mars 2019.

1182 Le mot « Cheesecake » est un terme argotique utilisé pour désigner les dessins ou photographies de femmes dénudées ou les femmes apparaissant sur ces photographies.

1183 Adam Hughes, « Préface », in Louise Simonson. *Cover girls : les héroïnes de DC comics*, Paris, Urban books, 2015. 1 vol.

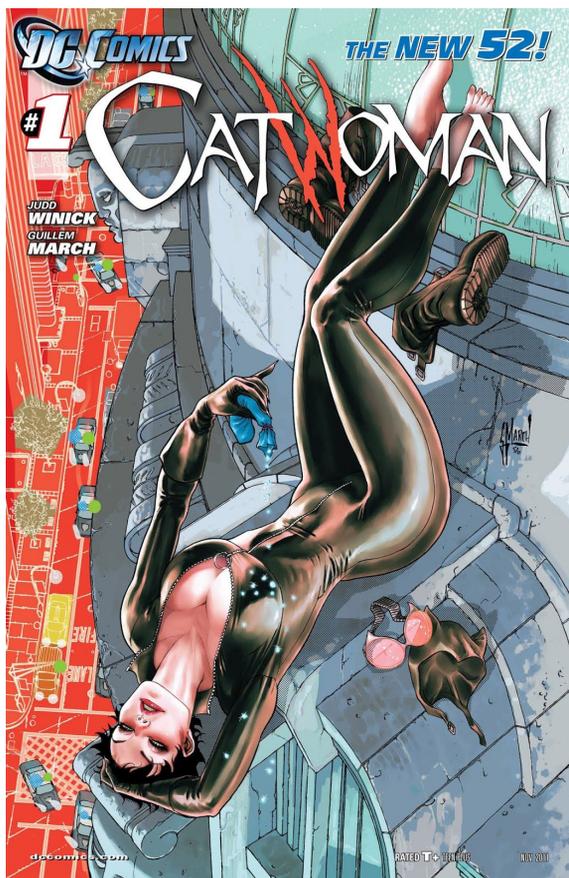


Illustration 118 : La couverture du premier numéro de la série *Catwoman Vol. 4* (CD novembre 2011). © DC Comics, 2011.



Illustration 119 : D e u x images issues du Tumblr The Hawkeye Initiative qui reprennent deux dessins de Catwoman par Guillem March en remplaçant Catwoman par le personnage de Hawkeye qui adopte une pose similaire. © Chostett, rayvenloaf.



Illustration 120 : Les angles de point de vue utilisés pour les dessins permettent de mettre en avant l'anatomie de Catwoman même dans des situations comme celles-ci, alors qu'elle est en train de combattre une ennemie. Cette image est une double splash pages dont la majeure partie est occupée par les jambes écartées et par la poitrine de Catwoman. (*Catwoman Vol. 4* #4, CD février 2012). © DC Comics, 2011.

Ce qui nous amène au livre que vous tiendrez entre les mains. Son sujet ? Un domaine hautement spécialisé dans une industrie qui l'est déjà bien assez : les couvertures de comic books. Mais faites donc un pas de plus dans le Théâtre du Bizarre, puisque l'ouvrage traite d'un domaine encore plus pointu : les couvertures dont les femmes sont le sujet. [...]

Ma théorie sur les couvertures de comic books est la suivante : c'est la dernière ligne de publicité, et la première ligne de la narration. C'est l'endroit où le relais passe des mains de ceux qui vendent aux mains de ceux qui racontent. Une bonne couverture ne fait qu'une seule chose, elle vous conduit à prendre l'exemplaire sur le présentoir et à dire : "Ooh ! Je me demande de quoi ÇA parle !" ¹¹⁸⁴

La dernière partie de la préface propose une analyse intéressante sur le principe de la couverture qui est à cheval entre un argument promotionnel, un objet de médiation de l'ouvrage et le début de la narration, car elle amorce le récit. Néanmoins appliquée à la couverture de Catwoman, elle entraîne l'interrogation suivante : que nous dit cette couverture sur le contenu du récit ? Le personnage de Catwoman se trouve sur le toit d'un building gigantesque. Son emplacement est dangereux, par sa hauteur, mais elle est cependant couchée dans une position particulièrement suggestive. Alors qu'elle est visiblement en extérieur, elle a commencé à se dévêtir sans qu'aucun indice ne nous soit donné sur les raisons de cet effeuillement. Elle possède des diamants, mais est en train de se les déverser sur la poitrine, ce qui conduit notre regard vers son décolleté. Ce geste ne semble pas avoir d'autre but que celui-ci quand bien même la somme représentée par ces pierres ne peut être que colossale et que Catwoman les fait allègrement tomber dans le vide. Si elle attend quelqu'un, dans le but d'avoir une relation sexuelle avec — sous-entendu par la pose et l'habillement du personnage — cette personne n'est pas présente. De plus, le lieu de rendez-vous paraît peu propice à une interaction sexuelle à cause de la hauteur du building.

La pose adoptée par le personnage peut aussi être interrogée. Catwoman est en train de se reposer sur de la pierre brute, ce qui n'est pas un support des plus confortables. Sa tête se trouve en dessous de son corps et ses pieds sont surélevés, position qui, si elle est conservée trop longtemps, peut entraîner un afflux de sang au cerveau. De plus, même si son support est dur, le dos de Catwoman est cambré ce qui fait ressortir sa poitrine, mais rend, sans aucun doute, sa position très douloureuse à tenir. La position de Catwoman trouve comme seule justification celle de mettre en avant un corps féminin. On retrouve ici l'un des traits distinctifs du « Bad Girl Art » qui fait adopter à ses personnages féminins des positions irréalistes dans le simple but de dévoiler au maximum leurs seins et/ou leur fessier. Aujourd'hui à l'arrêt, le Tumblr *The Hawkeye Initiative* ¹¹⁸⁵ mettait en avant le sexisme de ces poses en redessinant ces images et remplaçant les personnages féminins par des personnages masculins, et la plupart du temps par le personnage de Hawkeye ¹¹⁸⁶. Cette initiative permettait de mettre simplement en avant l'aspect genré de ces positions, car, lorsqu'elles sont adoptées par des

1184 *Ibidem*.

1185 « The Hawkeye Initiative », [En ligne : <http://thehawkeyeinitiative.tumblr.com/page/2>]. Consulté le 6 mars 2019.

1186 Hawkeye (Clinton Francis Barton) est un personnage de l'éditeur Marvel. C'est un archer et un membre des Avengers. Il est apparu pour la première fois en 1964. *Tales of Suspense* #54 (CD septembre 1964).

hommes, elles deviennent cocasses à regarder. Pourtant ce sont des postures que les femmes de fictions adoptent dans de nombreux médias de l'image (cf. Illustration 119, page 328).

Si la couverture est l'amorce de la narration, la couverture du premier numéro de *Catwoman Vol. 4* ne nous apprend pas grand-chose sur le contenu narratif du fascicule. Elle nous indique quand même que le corps de Catwoman sera un objet de regard et l'effeuillage de la couverture peut faire espérer que l'intérieur en montrera plus. Il ne s'agit donc pas ici d'inviter le lectorat à suivre les aventures d'un personnage, mais à venir profiter du spectacle de son corps. Et le début de l'album tient effectivement cette promesse.

La première case de l'album est un plan sur la poitrine de Catwoman, couverte seulement d'un soutien-gorge de dentelle rouge. Le personnage est en train de se vêtir de son costume et le haut du cadre de la case découpe son visage, ne laissant apparaître que ses lèvres, tandis que le bas coupe le corps de Catwoman au niveau de son ventre, sous ses seins. Un récitatif donne à lire les pensées de Catwoman et une bulle de dialogue contenant le mot « *wardrobe* » sort de la bouche du personnage. Le reste de la case est rempli d'objets jetés dans tous les sens (cintres, papiers, vêtements, etc.) et, à l'arrière-plan, d'un aperçu de l'appartement de Catwoman dans lequel se trouve un chat. Les couleurs utilisées appartiennent à la gamme des gris et des marrons, créant un effet monochromatique qui fait ressortir par contraste le soutien-gorge de Catwoman et dirige le regard vers sa poitrine qui est déjà au centre de l'image. Les trois cases suivantes, qui constituent le reste de la première page, sont construites sur le même modèle, ne laissant toujours pas apparaître le visage du protagoniste. La deuxième page est aussi constituée de quatre cases. La première et la troisième nous indiquent que l'appartement de Catwoman est en train d'être forcé par des personnes, sans doute mal intentionnées, qui portent des masques ressemblant à des têtes de mort. La deuxième et la quatrième sont des plans sur le bas du visage de Catwoman, tandis qu'elle enfle son masque, et sur le fessier et les jambes de celle-ci alors qu'elle fuit un criminel qui lui tire dessus. La troisième page est celle du titre. Elle est composée d'une *splash page* de Catwoman, qui vient de sauter par une fenêtre de son appartement. Elle a la tête à l'envers et sa poitrine est toujours à moitié apparente, car elle n'a pas pu revêtir la seconde manche de son costume. Ironiquement, le titre de l'histoire qui occupe le bas de la page est « *...and most of the costumes stay on...* » qui est la dernière réplique du fascicule, mais qui n'est pas forcément représentative de l'état d'habillement de Catwoman à l'intérieur de ces trois premières pages, ni durant le reste du fascicule d'ailleurs.

Ce fascicule est le premier présentant Catwoman à un nouveau public et il faut attendre trois pages avant que le personnage possède un visage pour le lectorat. Celui-ci découvre d'abord son corps dévêtu. Ce corps n'est pas vu en totalité, mais à travers un ensemble de fragments : bouche, poitrine et fesses faisant de Catwoman un personnage uniquement défini par ses attributs érotiques. Laura Mulvey, dans son article sur le *Male Gaze* au cinéma, proposait déjà de voir cette fragmentation

du corps des femmes comme directement destinée au regard du spectateur masculin¹¹⁸⁷. Durant la première page de l'album, la tête de Catwoman n'apparaît même pas, faisant d'elle une « headless woman », ¹¹⁸⁸ expression inventée en référence aux affiches qui mettent en scène des corps féminins dont on ne voit pas le visage. Ce morcellement du corps du protagoniste, son absence de visage, rend difficile l'identification du lectorat avec le personnage, ne laissant pour seule option que de regarder ce corps sans tête, qui tente vainement de se vêtir avant de se jeter par une fenêtre.

Les textes donnés à lire à travers les récitatifs nous apprennent que le corps découpé est bien celui d'une personne entière pourvue de pensées sur la situation qu'elle est en train de vivre. Sur la page de titre, les pensées de Catwoman sont les suivantes :

C'est vraiment beaucoup trop **amusant**. Je suis Selina Kyle. **Catwoman**. C'est Gotham City. Je n'ai **aucune idée** de qui sont ces types. Bon, j'ai bien **quelques** idées. Apparemment, ce sont des mecs que j'ai **furieusement** énervés et qui ont réussi à trouver où j'habite. J'ai reconstitué **tout ça**.¹¹⁸⁹

Effectivement, contrairement au cinéma dont Laura Mulvey traitait dans son article de 1975, Catwoman est ici protagoniste de l'histoire et c'est donc à travers ses pensées et en suivant ses actions que le récit est raconté. Ainsi Catwoman est le sujet du récit et non uniquement l'objet du regard d'un protagoniste masculin — et par extension d'un spectateur. Néanmoins, cela n'empêche aucunement l'objectivation visuelle du personnage et cela ne la rend pas forcément moins problématique. L'auteur Noah Berlatsky notait sur son blog, à propos des costumes de superhéroïnes, que leur hypersexualisation dans un récit posait plus de problèmes que le même costume sur une image qui n'était pas prise dans une séquence narrative.

En premier lieu, les super-héroïnes sont, vous savez, des héros. Elles sont censées avoir des choses à faire, des crimes à combattre, la justice à faire respecter, etc. [...] s'il doit y avoir des images de femmes sexy, et que ces images sont la raison pour laquelle vous êtes là, il est peut-être plus logique de l'admettre et de ne pas faire semblant de vous intéresser à ce qui se passe dans leur tête. Si vous le faites simplement pour la stimulation visuelle, alors il s'agit simplement d'une stimulation visuelle, et ça n'a pas besoin d'avoir quoi que ce soit à faire (ou du moins, pas grand-chose à faire) avec de vraies femmes. À partir du moment où vous prétendez parler d'une aventurière intelligente, motivée et dotée de principes, de telles images impliquent par contre que ladite aventurière intelligente, motivée et dotée de principes a une pulsion incontrôlable de s'habiller comme une pétasse de l'espace. Ce qui est, il me semble, insultant.¹¹⁹⁰

1187 Laura Mulvey, *op. cit.*, 1975.

1188 Le *Tumblr The Headless Women of Hollywood* regroupe des affiches de films ou jaquettes de DVD sur lesquelles apparaissent des femmes dont le visage n'est pas visible. « The Headless Women of Hollywood », [En ligne : <https://headlesswomenofhollywood.com/?og=1>]. Consulté le 21 août 2019.

1189 « *It's just too much damn fun. I'm Selina Kyle. Catwoman. This is Gotham City. I have no idea who these guys are. Well I've got some idea. They're apparently some dudes who I've ragingly pissed off and have managed to find out where I live. I pieced that much together.* »

1190 « *In the first place, super-heroines are, you know, heroes. They're supposed to have stuff to do, crime to fight, justice to uphold, and so forth. [...] if you're going to have pictures of sexy women, and the pictures of sexy women are why you're there, maybe it makes more sense to just admit that, and not disingenuously pretend that you're interested in what's going on in their heads. If you make it simply about visual stimulation, it's simply about visual stimulation, and doesn't have to have anything to do (or at least, not much to do) with real women. Once you start pretending that you're talk-*

Le parti-pris qu'une image isolée n'est pas narrative peut être questionné tout comme celui de considérer que ce type d'hypersexualisation ne pose pas — trop — de problème, néanmoins l'argument de la mise en récit est un point central des problématiques contemporaines d'objectivation des femmes dans les comic books. Catwoman est désormais un personnage qui possède son propre titre, qui est sensé raconter l'histoire de cette femme, voleuse et criminelle à la morale ambiguë, mais son objectivation et son hypersexualisation constante ne cessent de questionner sur ce qui est réellement raconté. *Catwoman Vol. 4* est-elle, à ses débuts, une série à propos de ce personnage ou n'est-elle qu'un prétexte pour profiter du corps de ce personnage ? Il n'est pas certain que ces deux vocations soient réconciliables tant elles rentrent en contradiction. Le scénario est guidé par le souci de mettre en avant le corps de Catwoman, et sa logique narrative est par conséquent soumise à l'objectivation du personnage et perturbée par celle-ci. Il ne s'agit pas de raconter l'histoire d'un personnage, et du reste, durant ses premiers numéros, le scénario des aventures de Catwoman est réduit à son minimum, accumulant les déjà-vu. Catwoman est confrontée à un nouvel ennemi¹¹⁹¹ qui ressemble au criminel Black Mask, l'antagoniste de la série *Catwoman Vol. 3*. Elle se fait trahir par un homme qu'elle fréquente¹¹⁹², comme dans les débuts de la série *Catwoman Vol. 2*. Le deuxième numéro de la série s'achève sur la découverte du corps d'une amie, Lola, mais la disparition de ce nouveau personnage peine à créer le moindre enjeu dramatique, car celle-ci n'est presque pas apparue dans le récit¹¹⁹³ (cf. Illustration 120, page 328). *Catwoman Vol. 4*, à ses débuts, ne se démarque pas par son originalité scénaristique des récits précédents et s'inscrit dans l'héritage de *Catwoman Vol. 2* et du « Bad Girl Art ».

Après avoir scénarisé les douze premiers numéros de la série, Judd Winick quitte celle-ci, en même temps que le dessinateur Guillem March. La sexualisation du personnage de Catwoman ne s'arrête cependant pas avec leurs départs et continue durant tout le *run* de la scénariste Ann Nocenti et de ses différent·e·s dessinateurs et dessinatrices.

Des critiques ont été émises à l'encontre de cette nouvelle série *Catwoman Vol. 4* et de la sexualisation à l'extrême qu'elle faisait du personnage. À ces critiques, des personnes appréciant la série et les scénaristes ont répondu que Catwoman était un personnage sexy et qu'il n'y avait aucun problème à la représenter de cette façon¹¹⁹⁴. Il semble néanmoins que ces réponses fassent un amalgame,

ing about a smart, motivated, principled adventurer; on the other hand, you end up implying that said smart, motivated, principled, adventurer has an uncontrollable compulsion to dress like a space-tart on crack. Which is, it seems to me, insulting. » Noah Berlatsky, « Adding Incompetence to Insult « The Hooded Utilitarian » », *The Hooded Utilitarian*, 2012.

1191 Le criminel Bone qui apparaît pour la première fois dans le numéro #2 de la série. *Catwoman* #2 (CD décembre 2011).

1192 *Catwoman* #12 (CD octobre 2012).

1193 Il s'agit de Lola McIntire, personnage créé dans le numéro un de la série et qui meurt dans le deuxième numéro.

1194 Dans une interview donnée à *Newsarama* le scénariste, Judd Winick défend son travail sur Catwoman dans les termes suivants : « Mais j'ai toujours abordé ce personnage, Catwoman, comme un personnage sexy. Je l'ai toujours vue comme ça. En tant que voleuse, avec ses mouvements félins et son manque de maîtrise de soi, elle est moins inhibée sur beaucoup de choses, et elle est donc sexy. Mais je ne l'ai jamais, jamais approchée comme un « objet » sexuel. Elle est bien plus que ça. Oui, elle est sexy, mais elle est intelligente et forte et bien plus encore, alors je n'ai jamais pensé une seule fois que ce que nous faisons avec le personnage serait confondu avec du sexisme. Et j'espère que les six premiers numéros en ont apporté la preuve. » (« *But I just always approached this character, Catwoman, as a sexy character. I always saw*

volontaire ou non, entre le fait qu'un personnage soit censé être sexy dans l'univers de fiction qu'elle habite — et donc qu'elle soit attirante pour les personnages de son univers, telle Catwoman dans *Catwoman Vol. 3* — et le fait qu'un personnage soit censé être sexy pour le lectorat — et plus précisément pour le lecteur, pensé comme masculin — qui achète et lit ces albums¹¹⁹⁵.

De plus, il est nécessaire d'interroger le lien fait automatiquement entre le côté sexy d'un personnage et sa sexualisation, c'est-à-dire le fait de faire ressortir sa sexualité à travers la mise en avant de ses attributs dits sexuels, mais aussi à travers une attitude qui renvoie à l'acte sexuel — regard fixé vers le lectorat, yeux langoureux, bouche entrouverte, vêtements en partie enlevés. La définition de sexy est le fait d'exciter le désir sexuel d'autrui. Une attitude sexy renvoie à la sexualité de la personne qui observe et qui juge en fonction de ses propres préférences en matière d'excitation sexuelle. L'aspect sexy d'un personnage n'a donc pas forcément à voir avec sa sexualisation. Une personne qui lit un livre ou remet ses lunettes peut être jugée sexy par un observateur ou une observatrice extérieur·e sans que ces actions ne soient sexualisées. Une personne n'est jamais sexy par elle-même, de façon absolue, mais toujours dans les yeux de la personne qui la regarde et qui se trouve émoustillée par ce qu'elle voit. Dire de Catwoman qu'elle est un personnage sexy n'est pas pertinent si l'on ne précise pas pour qui elle est sexy¹¹⁹⁶.

Car Catwoman semble en fait être sexy pour tous les personnages masculins qui possèdent des goûts totalement uniformes sur ce qui rend une femme sexuellement attirante. Néanmoins, malgré le fait que Catwoman attire massivement les hommes qui l'entourent, elle demeure, dans *Catwoman Vol. 4*, liée au personnage de Batman avec qui elle entretient une relation qui a créé la polémique lors de la sortie du numéro #1 de *Catwoman Vol. 4*.

her that way. As a thief, with her feline movements and her lack of self-control, she's less inhibited about a lot of things, and so she's sexy. But I never, ever approached her as a sex "object." She is so much more than that. Yes, she is sexy, but she's smart and tough and so much more, so I never once thought what we were doing with the character would be lopped in with the idea of sexism. And I hope the first six issues have proven that. ») Il est intéressant de mettre cette citation en relation avec l'affirmation de Noah Berlatsky citée précédemment dans ce chapitre. Vaneta Rogers, « ANN NOCENTI Takes Over a "Still-Sexy" CATWOMAN », *Newsarama*, 2012. Vaneta Rogers, « CATWOMAN: Staying Sexy, Still Growing As "Owls" Builds Up », *Newsarama*, 2012. Matt McGloin, « DC Relaunch: Judd Winick Comments On Catwoman "Controversy" », [En ligne : <https://cosmicbook.news/content/dc-relaunch-judd-winick-comments-catwoman-controversy>]. Consulté le 7 mars 2019. Noah Berlatsky, *op. cit.*

1195 En 1975, concernant le médium du cinéma, Laura Mulvey notait déjà ce double regard sur le corps des femmes dans la fiction. « Traditionnellement, la femme projetée à l'écran a fonctionné sur deux niveaux : en tant qu'objet érotique pour les personnages de l'histoire et en tant qu'objet érotique pour le spectateur dans l'auditorium, avec une tension variable entre les regards des deux côtés de l'écran. » (« *Traditionally, the woman displayed has functioned on two levels: as erotic object for the characters within the screen story, and as erotic object for the spectator within the auditorium, with a shifting tension between the looks on either side of the screen.* ») Laura Mulvey, *op. cit.*

1196 Cette défense de l'aspect « sexy » des personnages féminins dans les comic books, et donc de leur sexualisation même si cette association n'est pas toujours assumée, n'est pas l'apanage des hommes et des autrices comme Gail Simone et Devin Grayson revendiquent aussi leur volonté de conserver du « sexy » dans les comic books. Devin Grayson n'a ainsi pas apprécié la version de Catwoman de *Catwoman Vol. 3* car elle la trouvait dépourvue de sensualité. Gail Simone et Shaenon Garrity, *op. cit.* Jill S. Katz, *op. cit.*

1.1.4.1.1. Une relation (sexuelle) avec Batman

En effet, à la fin du premier fascicule, le superhéros vient à la rencontre de Catwoman dans un appartement qui domine la ville de Gotham City. Il s'inquiète pour elle, consécutivement à l'attaque de son appartement, mais il considère aussi que Catwoman a mis des personnes en danger et qu'il faut qu'elle s'arrête. Catwoman se jette soudainement sur Batman et l'embrasse. Le superhéros la repousse d'abord, mais, après qu'elle l'ait entraîné au sol avec elle, elle et il commencent à se déshabiller¹¹⁹⁷. Le numéro finit sur une *splash page* de Catwoman assise sur Batman et sur un récitatif des pensées de Catwoman contenant la phrase qui donne son titre à l'album : « ...et la plus grande partie des costumes restent en place... »¹¹⁹⁸. Cette scène possède l'esthétique de Guillem March : si une petite partie du corps de Batman est dévoilée — ses abdominaux — elle met surtout en avant le physique de Catwoman, en particulier ses fesses et sa poitrine.

La scène est assez longue. Batman apparaît sur cinq pages de l'album et quatre sont consacrées aux préliminaires et au rapport sexuel des deux personnages. Cela représente 20 % des 20 pages de l'histoire. Dans un premier numéro centré sur le personnage de Catwoman, les auteurs ont souhaité accorder 20 % du récit au fait qu'elle entretient une relation avec Batman. Celle-ci s'avère être de nature surtout sexuelle puisque les deux personnages se connaissent peu, l'évènement « New 52 » les ayant ramené au début de leurs aventures. Le rapport sexuel entre Batman et Catwoman continue au début du deuxième numéro de la série. La première page est consacrée à ce rapport. Elle est constituée de cinq cases représentant : la bouche de Catwoman dans un rictus qui pourrait indiquer de la peur, la main nue de Catwoman plaquée au sol par la main gantée de Batman, des objets cassés au sol, les bouches de Batman et de Catwoman qui pourraient être en train de se disputer et les mains gantées de Batman attrapant la peau nue du dos de Catwoman. L'impression d'altercation violente qui se dégage des quatre premières cases est renforcée par les dialogues des récitatifs : « Je n'essaie pas d'être grossière, mais ça se passe relativement comme une **bagarre de bar**. Des corps sont projetés partout. Des choses sont brisées. On entend prononcer des **paroles** assez vulgaires. Une colère s'exprime, **tout à fait** sur les mauvaises cibles. »¹¹⁹⁹ À défaut d'être crue, la comparaison de Catwoman de son rapport sexuel avec une bataille est douteuse tant elle renvoie à l'idée de violence domestique et sexuelle que subissent de nombreuses personnes et particulièrement des femmes dans des rapports hétérosexuels. Cette scène a pour vocation de faire comprendre au lectorat que les personnages pratiquent, et aiment pratiquer, du sexe consensuel avec de la violence. Elle tend à montrer que Catwoman n'est pas une

1197 Les récitatifs de Catwoman insistent sur le fait que Batman refuse toujours les rapports sexuels initiés par Catwoman avant de finalement céder. Il ne semble donc pas que ces rapports soient mutuellement consentis, mais jamais le récit ne reviendra sur ce point. D'une certaine façon, Batman se retrouve dans une position habituellement occupée par des femmes dans les fictions : il dit « non », mais en fait il pense « oui ». « Chaque fois... il proteste. Puis... cède. Et il a l'air... en colère. Mais ça ne ralentit aucun de nous deux » (« *Every time... he protests. Then... gives in. And he seems...angry. But that doesn't slow either of us down* »)

1198 « ...and most of the costumes stay on. »

1199 « *I'm not trying to be crude, but it plays out a lot like a **bar fight**. Bodies get hurled around. Things get broken. Some **pretty filthy language** is uttered. Some **very misplaced anger** is present. » *Catwoman* #2.*

femme qui cherche une relation sentimentale douce, mais du sexe physique quitte à être blessée par celui-ci, car, dans la page suivante, nous apprenons que les personnages gardent des hématomes à la suite de leurs rapports¹²⁰⁰.

Cependant l'ensemble de la scène ressemble surtout à un fantasme masculin d'une sexualité féminine dite libérée. Ce que semble désirer Catwoman par-dessus tout, en tant que femme libérée sexuellement, c'est de se conformer aux standards de la sexualité masculine telle que développés dans la fiction et la pornographie moderne¹²⁰¹ : c'est-à-dire être hétérosexuelle, vouloir et avoir des rapports sexuels sans attachement sentimental et vouloir sexuellement tout faire et aimer ça. Comme le note Laura Hudson sur le site *comicsalliance*, cette scène n'a pas pour propos de mettre en scène une sexualité féminine, mais de mettre en scène un fantasme masculin :

Il ne s'agit pas de ces femmes qui voudraient des choses ; il s'agit d'hommes qui veulent les voir faire des choses. Donc on prend quelque-chose qui devrait plutôt valoriser les femmes [empowering] -- l'idée qu'elles peuvent assumer leur sexualité -- et on le transforme en un nouveau fantasme masculin.¹²⁰²

Dans la page deux du deuxième fascicule, un dialogue entre Batman et Catwoman semble aller dans ce sens. La page est de nouveau une *splash page*. Les deux personnes se reposent après leurs ébats sexuels. Catwoman est roulée en boule sur le torse de Batman qui est, quant à lui, étendu, muscles du torse apparents (cf. Illustration 121, page 336). Lorsque Batman demande à Catwoman si elle va bien (« *are you okay ?* »), faisant référence aux événements qui lui sont arrivés durant le premier numéro, celle-ci lui répond sur le plan sexuel (« Je vais **mieux** que bien. Tu n'**entendais** pas à quel point j'allais «bien» ? Je croyais que tu étais censé être un maître détective. »¹²⁰³). Sous couvert de montrer un personnage féminin qui parle librement de son plaisir sexuel, la scène ressemble davantage à une apologie des capacités sexuelles de Batman, personnage auquel le lecteur masculin peut s'identifier durant toute cette scène¹²⁰⁴. De plus, trois pages de ce deuxième fascicule sont occupées par sa relation avec Batman auxquelles s'ajoutent trois pages durant lesquelles Selina prépare un vol, mais flirte aussi avec Bruce Wayne dans une soirée. Plus encore que dans le premier numéro, les débuts de Selina/Catwoman sont intrinsèquement liés à sa relation avec Batman.

1200 « Et demain, il va certainement y avoir des **bleus**. » (« *And tomorrow, there's definitely going to be some **bruising*** ») *Catwoman* #2.

1201 Sam Bourcier propose l'appellation de pornographie moderne pour parler de la pornographie *mainstream* telle qu'on la trouve dans les *sex shops* et autres lieux d'achat de la pornographie. Cette pornographie est divisée en sous-catégories par type de rapports sexuels pratiqués. Cette appellation nous permet d'exclure la pornographie LGBTQI+ et la pornographie indépendante, car, même si ces formes peuvent être discutées, il ne s'agit pas du type de pornographie auquel renvoie cette scène de la série *Catwoman Vol. 4*. Sam Bourcier, *Sexpolitiques*, Paris, la Fabrique éd, 2005, 301 p., (« *Queer zones* », 2).

1202 « *This is not about these women wanting things; it's about men wanting to see them do things, and that takes something that really should be empowering -- the idea that women can own their sexuality -- and transforms it into yet another male fantasy.* » Laura Hudson, « The Big Sexy Problem with Superheroines and Their "Liberated Sexuality" », [En ligne : <https://comicsalliance.com/starfire-catwoman-sex-superheroine/>]. Consulté le 7 mars 2019.

1203 « *I'm **better** than okay. You couldn't **hear** how « okay » I was? I thought you're supposed to be a master detective.* »

1204 Comme les cris féminins qui dans la pornographie moderne n'ont pas tant pour but de montrer que les femmes profitent de leur sexualité, mais bien que les hommes avec qui elles couchent sont de « bons coups ».



Illustration 121 : Batman et Catwoman après leur rapport sexuel dans *Catwoman Vol. 4 #2* (CD décembre 2011). L'image est une *splash page*. Catwoman est recroquevillée sur elle-même ce qui la fait apparaître très petite par rapport à Batman qui est étendu de son long. Les parties dénudées du corps du superhéros, qui n'a pas enlevé son masque, laissent voir les muscles de son torse alors que ce sont les jambes et la poitrine de Catwoman qui sont apparentes. © DC Comics, 2011.



Illustration 122 : Une couverture illustrée par Jae Lee (à gauche, *Catwoman Vol.4 #36*, CD janvier 2015) et une autre dessinée par Kevin Wada (à droite, *Catwoman Vol. 4 #41*, CD août 2015). Catwoman n'est ici plus sexualisée comme durant les runs de Judd Winick et Ann Nocenti. Sur la couverture de Kevin Wada elle apparaît même presque androgyne. Le dilemme de Selina Kyle entre son identité civile de cheffe de famille mafieuse et celle de femme costumée est au cœur de ces récits et de leurs couvertures. ©DC Comics, 2014, 2015.

Le personnage du superhéros s’efface ensuite de la série dans laquelle ses apparitions seront sporadiques. Sa relation avec Catwoman prend fin dans le numéro #3 et ce n’est pas sous l’influence de Batman que Catwoman commence à protéger celles et ceux qui en ont besoin. Si cette nouvelle série offre une certaine indépendance au personnage de Catwoman dans sa construction en tant que justicière, elle n’émancipe pas réellement le personnage de sa relation avec Batman. Après la fin de leur relation, Catwoman n’entretiendra qu’une seule autre histoire durant les *runs* de Judd Winick et d’Ann Nocenti, avec Spark¹²⁰⁵, un personnage créé pour cette série. Cette histoire ne durera que le temps de six fascicules et, s’il est clairement sous-entendu qu’elle a un versant sexuel, celui-ci ne sera jamais confirmé par le texte et/ou l’image¹²⁰⁶. Catwoman est donc présentée comme une femme sexy, qui apprécie la sexualité et possède le contrôle de sa sexualité. Ann Nocenti présente même Catwoman comme un personnage féminin qui tire un *empowerment* de sa sexualité¹²⁰⁷. Il y a cependant un paradoxe entre l’affirmation récurrente de Catwoman comme une femme ayant une sexualité libre, contrôlée et multipartenaires, et les histoires racontées durant les *runs* de Judd Winick et Ann Nocenti qui ne mettent pas en scène ce comportement du personnage. Catwoman parle parfois de sexe, mais elle a, en réalité, une sexualité très peu active, surtout limitée à de la séduction, le plus souvent dans le but d’obtenir quelque-chose d’autre qu’un rapport sexuel.

Cet aspect du personnage est une limite du discours des artistes tels Guillem March, Ann Nocenti et Judd Winick sur le fait que Catwoman est représentée de façon sexualisée — même si le terme utilisé est « sexy » —, car elle est une femme avec une sexualité active. En réalité, Catwoman est objectivée pour un lectorat, mais elle n’est pas un personnage qui possède une sexualité importante. De plus cette sexualité est presque intégralement consacrée au personnage de Batman. Dans toute la série *Catwoman Vol. 4*, la seule scène de sexe impliquant Catwoman est celle partagée avec Batman. D’ailleurs, la sexualité de Batman et Catwoman n’apparaît, de nouveau, qu’à l’intérieur de la série concernant Selina et non dans celles mettant en scène le superhéros. La série *Catwoman Vol. 4* ne permet pas tant d’offrir une sexualité libérée à Catwoman qu’elle donne une sexualité à Batman, loin de ses propres récits, dans lesquels il a d’autres choses à faire.

1205 Première apparition dans *Catwoman* #7 (CD mai 2012)..

1206 Dans le numéro #11 de la série, les deux personnages sont sur le point d’avoir un rapport sexuel, mais celui-ci est interrompu. *Catwoman* #11 (CD septembre 2012).

1207 La citation précise d’Ann Nocenti est « *It’s empowering to have control of your sexuality* ». Le terme « *empowerment* » apparaît dans les discours féministes, entre autres, des années 1980. Le terme *empowerment* se réfère à la capacité des individus d’agir pour leur propre bien-être, sans avoir besoin de recourir à une aide extérieure. L’idée principale du concept d’*empowerment* est que les personnes concernées par une oppression sont les mieux à même de penser leur émancipation et leur libération. À travers ses différentes reprises, le terme a perdu sa définition initiale, devenant une notion floue, et a été individualisé. Alors qu’à ses origines le terme *empowerment* est lié à l’action des individus d’un groupe social, seul ou collectivement, pour l’ensemble du groupe, le terme est ensuite utilisé pour désigner l’action d’une personne pour son propre bien. Il en est ainsi dans la citation de Ann Nocenti. Avoir le contrôle de sa sexualité est présenté comme « *empowering* » pour une femme, sans qu’aucune explication ne soit donnée sur ce que signifie avoir le contrôle de sa sexualité, pourquoi les femmes ne l’ont pas et comment ce contrôle offre plus d’autonomie au groupe social des femmes. Vaneta Rogers, *op. cit.*. Anne-Emmanuèle Calvès, « “Empowerment” : généalogie d’un concept clef du discours contemporain sur le développement », *Revue Tiers Monde*, n° 200, 2009, p. 735–749.

La sexualisation de Catwoman continuera après le départ de Judd Winick et Guillem March, durant le *run* d'Ann Nocenti, mais elle sera moins importante que durant les douze premiers numéros de la série¹²⁰⁸. Le *run* d'Ann Nocenti est le plus long de la série. Il est constitué d'une série d'histoires aux scénarios assez confus. De plus, plusieurs *cross-overs* et événements éditoriaux¹²⁰⁹ viennent perturber les récits en cours rendant l'ensemble assez compliqué à lire. Ann Nocenti commence son *run* au numéro #0¹²¹⁰ qui raconte les origines de Catwoman. Elle écrit ensuite les numéros #13 et #14¹²¹¹ qui font partie du *cross-over* « Death of the Family ». Les numéros #15 et #16¹²¹² sont inclus dans l'évènement éditorial « The Black Diamond Probability » et le numéro #18¹²¹³ fait partie de l'évènement « Requiem ». Les événements éditoriaux et *cross-overs* cesseront jusqu'au numéro #25¹²¹⁴, un fascicule non scénarisé par Ann Nocenti et qui est inclus dans l'évènement « Zero Year ». Ensuite les numéros #27 et #28¹²¹⁵ constituent une partie du *cross-over* « Gothtopia ». Sur les 23 numéros scénarisés par Ann Nocenti, huit sont soumis à des contraintes éditoriales dues à des *cross-overs* et événements éditoriaux.

Tableau 17 : Moyenne des critiques et des ventes des numéros de *Catwoman Vol. 4* comptabilisée par *run* des scénaristes.

<i>Run</i> par scénariste	Ventes moyennes	Notes moyennes
<i>Run</i> Judd Winick	41 071	6,9
<i>Run</i> Ann Nocenti	30 124	4,5
<i>Run</i> Genevieve Valentine	24 300	8,1
<i>Run</i> Frank Tieri	14 444	7,8

Le *run* d'Ann Nocenti a reçu de mauvaises critiques (cf. Tableau 17, page 338)¹²¹⁶ et ce fut surtout l'écriture d'Ann Nocenti qui fut attaquée bien plus que le travail des différents artistes qui ont participé au dessin de la série durant cette période. Avec l'arrivée de la scénariste Genevieve Valentine sur la

1208 Néanmoins, certaines problématiques du style « Bad Girl Art » seront posées par les dessins de Rafa Sandoval qui esthétise et sexualise les violences subies par Catwoman comme dans le numéro #13 de la série.

Catwoman #13 (CD décembre 2012).

1209 Les *cross-overs* sont des arcs narratifs qui font intervenir plusieurs séries et leurs personnages. Le *cross-over* nécessite de lire les différentes séries impliquées pour comprendre l'ensemble du récit. Nous parlerons uniquement d'évènement éditorial quand un fascicule est soumis à une injonction éditoriale, mais que ce numéro peut se lire sans lire les autres fascicules subissant la même injonction. Par exemple, l'évènement « Requiem » regroupe un ensemble de comic books mettant en scène les réactions des personnages de la Bat-Family à la suite de la mort de Damian Wayne. Cet évènement influe sur la continuité de la série *Catwoman Vol. 4* puisque Batman, attristé par la mort de son fils, apparaît dans le numéro #18 de la série. Ainsi l'histoire peut sembler un peu confuse pour une personne ne lisant pas les titres mettant en scène Batman et ne sachant pas que Damian Wayne est mort. Néanmoins, ce récit s'inscrit quand même dans la continuité des numéros qui l'ont précédé et qui le suivent et il ne nécessite pas, comme dans le cas des *cross-overs*, de lire les autres récits qui lui sont rattachés.

1210 *Catwoman* #0 (CD novembre 2012).

1211 *Catwoman* #13 (CD décembre 2012), *Catwoman* #14 (CD janvier 2013).

1212 *Catwoman* #15 (CD février 2013), *Catwoman* #16 (CD mars 2013).

1213 *Catwoman* #18 (CD mai 2013).

1214 *Catwoman* #25 (CD janvier 2014).

1215 *Catwoman* #27 (CD mars 2014), *Catwoman* #28 (CD avril 2014).

1216 Les moyennes des notes accordées à chaque *run* ont été faites à partir des critiques postées sur le site ComicBookRoundup. « Comic Book Reviews at ComicBookRoundup.com », [En ligne : <https://comicbookroundup.com/>]. Consulté le 2 mars 2019.

série¹²¹⁷, *Catwoman Vol. 4* connaît un changement de cap aussi bien esthétique que scénaristique et une amélioration globale des critiques faites à la série.

1.1.4.2. Le *run* de Genevieve Valentine

Quand Genevieve Valentine devient scénariste de *Catwoman Vol. 4*, les origines du personnage de Selina Kyle viennent d'être modifiées durant une série nommée *Batman Eternal*¹²¹⁸. Cette série hebdomadaire a été publiée sur une période d'un an, entre avril 2014 et avril 2015 pour fêter les 75 années de publications des aventures du superhéros Batman. Ce titre met en scène de nombreux·ses allié·e·s et ennemi·e·s de Batman, dont Catwoman. Dans cette série apparaît un nouveau personnage nommé Rex Calabrese, un ancien chef de famille mafieuse de Gotham City, désormais incarcéré à la prison de Blackgate. Au cours de la série, le lectorat apprend que Catwoman est la fille de Rex Calabrese et que celui-ci souhaite qu'elle prenne la tête de la famille et qu'elle unifie le gang de Gotham sous son joug, évitant ainsi les trop fréquents affrontements qui font de nombreuses victimes gothamites. Avant la fin de *Batman Eternal*, Catwoman parviendra à devenir la cheffe de la pègre de Gotham.

Le *run* de Genevieve Valentine se caractérise par l'arrivée de deux nouveaux dessinateurs qui se succèdent sur le titre : Garry Brown (#35 — #40) et David Messina (#41 — #46). Gari Brown ne possède pas un style allant vers la sexualisation des corps féminins, pas plus que Jae Lee et Kevin Wada qui dessinent les couvertures de numéros #35 à #40 et #41 à #45 (cf. Illustration 122, page 336). David Messina dessine davantage ses personnages féminins avec des formes généreuses, mais les poses qu'ils adoptent et leurs costumes n'ont pas pour but de faire ressortir leurs attributs physiques féminins. Le numéro #37, Catwoman laisse voir le dos de Catwoman, qui est recouvert de cicatrices alors qu'Antonia, l'autre femme de la famille Calabrese, a le visage balafgré même si cette cicatrice est bien plus fine et propre lorsque David Messina la dessine. De plus, les différents protagonistes féminins, Selina, Antonia et Eiko, ne sont pas définis comme étant sexy pour les personnages masculins, ou féminins, qui les entourent.

Le *run* de Genevieve Valentine est parsemé de références à des femmes politiques de l'histoire telles Elizabeth I^{ère} d'Angleterre, Lucrece Borgia, Cléopâtre, Catherine Sforza ou Ching Shih. Ces références peuvent être littéraires soit par la citation de lettres ou de textes écrits par ces femmes ou à propos de ces femmes, soit par les pensées de Selina qui se réfèrent à ces personnages pour définir ses actions. Certaines références sont aussi graphiques comme lorsqu'apparaît un tableau de Lucrece Borgia. Si ces références historiques donnent un aspect un peu pompeux au récit, elles inscrivent Selina dans une généalogie de femmes de pouvoir. Si Selina Kyle hérite de la famille Calabrese par son père, le récit lui offre un matrimoine de femmes qui ont, avant elle, assumé des postes de pouvoir.

1217 *Catwoman* #35 (CD décembre 2014).

1218 *Batman Eternal* (2014-2015), 52 numéros.

Selina Kyle n'est pas ici présentée comme une femme particulière qui joue à un jeu d'hommes, mais comme l'héritière d'une histoire de femmes de pouvoir.

Dans un article qu'elle a rédigé¹²¹⁹ pour le *Journal of Graphic Novels and Comics* après la fin de son *run* sur la série *Catwoman Vol. 4*, Genevieve Valentine revient sur l'idée de cette inscription de Catwoman dans une histoire des femmes de pouvoir. Elle s'intéresse d'abord à la « mise en image et en récit » (« iconography and narrative ») des femmes de pouvoirs et particulièrement à celles construites par Élisabeth I^{re}, Lucrece Borgia et Caterina Sforza, et à la façon dont ces « iconographies and narratives » leur ont permis d'appuyer leur puissance¹²²⁰. Elle inscrit ensuite Selina Kyle, qui doit, elle aussi, construire sa propre histoire¹²²¹, dans un héritage des femmes précitées. L'article est problématique sur plusieurs aspects, le premier — et principal — étant de considérer Catwoman comme un personnage ayant une volonté propre et non comme la création de personnes avec des visons différentes du personnage. Si Genevieve Valentine semble partir de l'idée qu'une représentation peut toujours échapper à ses créateurs et créatrices,¹²²² il est difficilement tenable de comparer des femmes ayant existé — et la façon dont elles se sont mises en scène — à un personnage fictionnel. De plus, l'article foisonne d'un souci de ne pas présenter ces femmes comme passives et fait d'elles les principales, si ce n'est les seules, bâtisseuses de leur « iconography and narrative », point de vue difficilement justifiable. De la même manière l'histoire de Catwoman, depuis ses origines, est présentée comme un ensemble unifié — et non comme une suite de ruptures —, guidée par la volonté du personnage d'échapper à un récit dominant et masculino-centré¹²²³ et d'être un agent perturbateur dans les aventures de Batman. Cette histoire refuse de noter le moindre aspect négatif dans l'écriture de Catwoman à travers les années, dressant un portrait à la limite de l'hagiographie. L'article, malgré ces limitations, permet de mieux appréhender le rapport que, selon Geneviève Sellier, le personnage

1219 Genevieve Valentine, « Empire of a wicked woman: Catwoman, royalty, and the making of a comics icon », *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 9 / 6, novembre 2018, p. 593–611.

1220 « Les biographies de nombreuses femmes de pouvoir dans le canon européen sont souvent extraordinaires. C'est en partie délibéré, car ces femmes ont souvent dû construire des récits pour elles-mêmes afin de légitimer leur pouvoir et de saper leur opposition. Une grande partie du récit qui perdure, cependant, est une mythologie fondée sur une réécriture sélective, avec des étapes d'intrigue toujours plus familières. L'héroïne de bande dessinée fait souvent écho à ces tropes, avec son iconographie spécifique (pouvoirs, costumes, phrases accrocheuses) qui est un ensemble d'éléments clés répétés, se renforçant eux-mêmes. Les femmes prenant le trône par la providence divine et les femmes dotées de superpouvoirs se retrouvent dans des récits parallèles sur le pouvoir, la moralité, la perception et l'héritage. Cependant, il s'agit toujours d'un récit exceptionnel, avec toutes les subversions qu'il implique. La résistance aux femmes qui occupent des postes de pouvoir est souvent aussi culturellement signifiante que leur récit lui-même. » (« *There is a larger-than-life quality to biographies of many women in power in the European canon. Some of that is deliberate, as those women often had to construct narratives for themselves as a way to legitimize their power and undercut their opposition. Much of the enduring narrative, however, is a mythos built on selective retelling, with increasingly-familiar story beats. These tropes are often echoed in the comic-book heroine, whose signature iconography (abilities, costumes, catchphrases) are repeated, self-reinforcing touchstones. Women taking the throne through divine providence and women granted superpowers find themselves in parallel narratives about power, morality, perception, and legacy. However, it is still an exceptional narrative, with all the subversion that it implies. The resistance to women in positions of power is often as culturally significant as the story itself.* »)

Ibidem, p. 594.

1221 *Ibidem*, p. 596.

1222 Idée que Mary Ann Doane soutient à propos de la Femm fatale dans l'introduction de son ouvrage sur cette figure. Mary Ann Doane, *op. cit.*

1223 Genevieve Valentine, *op. cit.*, p. 594.

de Catwoman entretient à ces figures historiques féminines à l'intérieur du *run* de l'autrice.

Ce *run* a aussi fait parler de lui pour son numéro #39¹²²⁴ dans lequel il est révélé que Catwoman est bisexuelle puisqu'elle embrasse une femme, Eiko. Celle-ci est la fille d'un chef de clan Yakusa qui essaye de saboter les affaires de son père en revêtant le costume de Catwoman délaissé par Selina. Cette romance ne sera finalement que peu développée, Selina et Eiko ayant des intérêts contradictoires. Cependant, si Catwoman avait antérieurement été présentée comme entretenant une certaine proximité physique et sentimentale avec des femmes, ce fut le *run* de Genevieve Valentine qui instaura la bisexualité du personnage. Cette bisexualité n'a plus été évoquée depuis.

1.1.4.3. Fin et bilan des « New 52 »

Tableau 18 : Comparaison de la durée et des chiffres de ventes de plusieurs séries commencées durant l'évènement « New 52 ».

Titre	Nombre de numéros	Période	Moyenne des ventes
<i>Catwoman Vol. 4</i>	53	2011-2016	29 348
<i>Batwoman</i>	42	2011-2015	32 898
<i>Grayson</i>	20	2014-2016	39 452
<i>Batgirl Vol. 4</i>	53	2011-2016	44 543
<i>Nightwing Vol. 3</i>	31	2011-2014	49 631
<i>Harley Quinn Vol. 2</i>	31	2013-2016	65 271
<i>Detective Comics Vol. 2</i>	57	2011-2016	69 068
<i>Batman Vol. 2</i>	57	2011-2016	128 458

Genevieve Valentine laisse la série après le numéro #46 et le scénariste Fran Tieri reprend la série pour les six derniers numéros avant l'arrêt définitif de *Catwoman Vol. 4*. La série a déjà cessé de porter le logo « The New 52 » sur ses couvertures depuis son numéro #41¹²²⁵. Les séries qui avaient commencé avec cet évènement cessèrent durant l'année 2016, laissant la place aux séries libellées « rebirth » qui commencent à paraître la même année.

Si les notes critiques du *run* de Genevieve Valentine sont supérieures à celles des *runs* précédents, les ventes du titre n'augmentent pas pour autant. Elles demeurent à peu près stables durant ce *run* avant d'entamer une dernière chute avec le départ de la scénariste. Si l'on compare les ventes du titre *Catwoman Vol. 4* avec celles d'autres titres publiés à partir de 2011 et étudiés dans cette thèse, il ressort que les aventures de Catwoman sont celles qui se vendent le moins, même si la série a connu une des longévités les plus importantes de l'évènement « New 52 » (cf. Tableau 18, page 341)

Catwoman Vol. 4 est une série qui hérite du passé éditorial de Catwoman. Ainsi les notions de sexualité, de moralité et de liberté sont de nouveau centrales dans ce titre puisqu'elles sont désormais constitutives de Catwoman. Certains éléments de mise en scène et en récit antérieurs du personnage trouvent dans la série une nouvelle actualisation comme la sexualisation de l'héroïne et sa relation amoureuse et/ou sexuelle avec Batman. Sa moralité ambiguë est toujours apparente dans les récits où elle agit pour son intérêt propre et où elle n'hésite pas à entrer en criminalité pour arriver à ses

1224 *Catwoman* #39 (CD avril 2015).

1225 *Catwoman* #41 (CD août 2015).

fins. Catwoman continue d'être un personnage en tension entre les différentes notions précitées. Elle protège autrui, mais elle est aussi une criminelle. Elle est une femme qui fait ses propres choix librement, mais elle est aussi la relation officielle de Batman, un superhéros dont la morale n'est absolument pas ambiguë comme celle de la femme-chat. Elle est présentée comme une femme à la sexualité libérée, mais elle est très rarement en relation et presque toujours monogame. Elle est protagoniste et elle agit à l'intérieur de ses histoires, mais elle continue d'être dessinée comme un objet de regard sexualisé à l'extrême. Aucune de ces tensions n'est réglée dans cette nouvelle série. *Catwoman Vol. 4* a connu plusieurs directions différentes, qui peinent à former un tout cohérent. Même si Catwoman est censé grandir et gagner en maturité au fil des numéros, il est difficile de reconnaître dans la cheffe de gang écrite par Genevieve Valentine la jeune cambrioleuse qui couchait avec Batman à la fin du premier numéro. Si les personnages de comic books sont tous caractérisés par leur instabilité et leurs réécritures régulières¹²²⁶, Catwoman est un personnage qui possède une plasticité particulièrement importante. Cette plasticité doit être étudiée en parallèle de son absence de contexte — Catwoman ne possède pas d'origines précises — qui fait que le personnage subit régulièrement des réécritures et des changements importants dans sa caractérisation.

1.2. Un personnage féminin sans cesse réécrit

Quand Catwoman est apparue en 1940, elle était une femme criminelle, sans passé et sans nom. Par la suite plusieurs identités lui ont été appliquées avant que Selina Kyle devienne son nom officiel. Néanmoins même ce nom de famille n'est pas une donnée acquise puisque les séries *Catwoman : When in Rome*¹²²⁷ ou *Batman Eternal* font d'elle la fille de parrain de la pègre transformant son nom de famille en Falcone ou en Calabrese.

Comme nous l'avons vu, les quelques caractéristiques immuables de Catwoman sont qu'elle est une femme, une criminelle et qu'elle est liée, d'une façon ou d'une autre, à une mise en scène de la sexualité féminine. Jusqu'aux années 1980, ces caractéristiques étaient présentes dans les comic books où apparaissait la femme-chat, mais elles n'étaient pas des thématiques du récit. À partir de la parution de *Batman, Year One* Catwoman, la femme, sexuelle et criminelle se retrouve liée à des questionnements sociaux de son époque.

1226 Comme le notait Jean-Paul Gabilliet dans une interview donnée à Actua BD, « *Un personnage n'a pas une logique interne qui fait qu'il évolue parce qu'il est ce personnage-là dans une série — il y a des gens en amont qui le font évoluer, qui le font changer — et s'ils le font changer, c'est parce qu'eux-mêmes ont de bonnes raisons de le faire.* ». Emmanuel Pehau, « Jean-Paul Gabilliet : "La B.D reste bloquée à mi-parcours dans la (...) — ActuaBD », [En ligne : <http://www.actuabd.com/Jean-Paul-Gabilliet-La-B-D-reste-bloquee-a-mi-parcours-dans-la-hierarchie-culturelle>]. Consulté le 6 août 2016.

1227 *Catwoman : When in Rome* (2004-2005), 6 numéros.

1.2.1. Catwoman, représentante des minorités ?

Le premier aspect par lequel Catwoman est liée à une minorité est son statut de femme évoluant dans une société d'hommes et donc aux prises avec des normes patriarcales. *Batman: Year One*, en faisant de Catwoman une prostituée, intègre frontalement le sujet du patriarcat dans un récit de Batman.

1.2.1.1. Catwoman, prostituée

La transformation de Selina Kyle en prostituée par Frank Miller introduit dans ce comic book un niveau de lecture féministe qui était, avant les années 1980, absent des récits de superhéros. En effet, cette transformation peut être lue comme une volonté de présenter une violence faite aux femmes¹²²⁸ dans une société patriarcale. L'histoire est parue en 1987 alors que la « sex war », les débats opposant les féministes anti-pornographie et les féministes dites « pro-sexe », avait eu lieu durant les années 1970 et 1980¹²²⁹. La question du contrôle de la sexualité des femmes par les hommes était un sujet dans l'air aux États-Unis. Dans *Batman : Year One*, l'activité prostitutionnelle apparaît comme régie par les hommes : des proxénètes, qui prennent l'argent des femmes prostituées, et des clients qui payent pour avoir des rapports sexuels avec les prostituées. Lorsqu'elle décide de sortir de la prostitution, Selina Kyle s'en prend d'ailleurs physiquement à Stan, son proxénète, avant de quitter la rue avec Holly Robinson.

Cependant, une observation de la bibliographie de Frank Miller fait apparaître que la figure de la prostituée est récurrente chez l'auteur. Ainsi dans la série *Sin City*¹²³⁰ qu'il a scénarisée et dessinée, la grande majorité des personnages féminins présents dans les albums vivent de cette profession ou de la pratique du *strip-tease*. Cette propension de Frank Miller à relier les femmes à des professions dans lesquelles leurs corps et leurs sexualités sont leurs seuls moyens de subsistance lui a été reprochée plusieurs fois par les *fans* et critiques¹²³¹. La transformation de Catwoman en prostituée tient peut-être plus de la convention au genre du roman noir qu'à une volonté de proposer un discours sur les difficultés financières des femmes et leurs recours à la prostitution dans une société patriarcale. De plus, l'émancipation de Catwoman se fait à la suite de sa rencontre avec Batman qui l'inspire. L'autonomisation du personnage féminin est donc déterminée par sa rencontre avec un homme. Enfin la vie de Catwoman en tant que prostituée et son combat pour en sortir ne sont présentés que très

1228 Les femmes ne sont pas les seules victimes de la prostitution, mais les femmes — dont les femmes trans' — représentent la majorité des personnes prostituées et les hommes la grande majorité des clients. Dans *Batman : Year One* toutes les personnes prostituées sont des femmes.

1229 Gayle S. Rubin, Judith Pamela Butler, Gayle S. Rubin, [et al.], *Marché au sexe : entretien...*, éd. Éliane Sokol, Paris, EPEL, 2002, 175 p., (« Les grands classiques de l'érotologie moderne »).

1230 *Sin City* est le titre d'un ensemble de comic books écrits et dessinés par Frank Miller. Débutés en 1991, ces comic books sont parus dans différentes séries.

1231 « Frank Miller (Creator) », [En ligne : <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Creator/FrankMiller>]. Consulté le 1 mars 2019. Joanne M. Weselby, « Frank Miller's 15 Most Controversial Stories », [En ligne : <https://www.cbr.com/frank-millers-15-most-controversial-stories/>]. Consulté le 1 mars 2019. Susana Polo, « The writer who made me love comics taught me to hate them », [En ligne : <https://www.polygon.com/2016/3/1/11139828/the-dark-knight-returns>]. Consulté le 1 mars 2019. BRICKEN, Rob, « 6 Hints That Frank Miller Might Have Issues with Women », [En ligne : https://www.toplessrobot.com/2009/01/6_hints_that_frank_miller_might_have_issues_with_w.php]. Consulté le 1 mars 2019.

rapidement puisqu'elle n'est pas l'héroïne de ce récit et que les aventures de Batman doivent être racontées avant les siennes.

Il était prématuré, à la parution de *Batman: Year One*, de qualifier Frank Miller de féministe et la suite de sa carrière infirmera plutôt cette hypothèse. Cependant *Batman: Year One* met bien en scène une femme aux prises avec les normes patriarcales. Ed Brubaker, quand il commence la série *Catwoman Vol. 3*, s'inscrit dans la lignée de *Batman: Year One* en faisant de Catwoman une ancienne prostituée qui protège désormais les prostituées de son quartier, car personne d'autre ne le fait, pas même Batman¹²³². Tandis que *Batman: Year One* plaçait Catwoman en proie au système prostitutionnel et à ses acteurs masculins, Ed Brubaker élargit la question du sexisme aux représentants du pouvoir qu'il s'agisse des policiers ou du superhéros Batman.

Suite à *Batman: Year One*, la prise en compte de Catwoman comme un personnage féminin vivant dans un monde patriarcal sera plusieurs fois thématifiée, plus ou moins accompagnée d'un discours social à teneur féministe. Ce questionnement a été aussi transposé dans d'autres médias dans lesquels Catwoman fait des apparitions tel le film *Batman Returns*¹²³³ de Tim Burton.

1.2.1.2. Catwoman, une femme dans un monde d'hommes et de superhéros

Dans *Batman Returns*, le rôle de Selina Kyle/Catwoman est tenu par Michelle Pfeiffer. Quand le film commence, Selina Kyle ne possède pas de double identité. Elle est une secrétaire timide et tête en l'air, qui apparaît pour la première fois lors d'une réunion masculine durant laquelle son patron, Max Schreck, l'humilie devant ses collègues lorsqu'elle essaye de prendre la parole.

Selina Kyle est mise en scène comme une femme stéréotypée. Elle vit dans un appartement dont la décoration renvoie à la féminité et à l'enfance. La couleur dominante de sa décoration est le rose. Elle possède des jouets d'enfants — peluches, poupées — et elle cohabite avec une chatte nommée Miss Kitty. Ses aspirations de vie semblent tourner autour des hommes et du mariage. En rentrant chez elle, elle fait une remarque sur le fait qu'elle n'est pas mariée. Son répondeur est aussi rempli de messages qui tournent presque tous autour du sujet des hommes. Derrière cette aspiration à la relation amoureuse transparaît aussi la recherche d'une vie sexuelle, comme lorsqu'elle interroge sa chatte sur ses escapades nocturnes (« Mlle Kitty, de retour d'une escapade sexuelle que vous refusez

1232 Ainsi Catwoman observant des prostituées agressées par la police, a les pesées suivantes :

« *So who speaks for them, then? If not the police? Batman? No. While he may care, these women aren't that high on his list, either. As far as he's concerned, they've chosen a life of crime, and while victims, they are far from innocent. But I've felt the fear they feel, and the pain. The pain of that lost innocence. And once you've lost that, it's so much easier for them to just take everything else, too. So...who speaks for them, then?* » (« Qui parle pour elles, alors ? Puisque ce n'est pas la police ? Batman ? Non. Même s'il s'en soucie, ces femmes ne sont pas très haut sur sa liste de priorités. De son point de vue, elles ont choisi le crime, et bien qu'elles soient victimes, elles sont loin d'être innocentes. Mais j'ai ressenti la peur qu'elles ressentent, et la douleur aussi. La douleur de toute cette innocence perdue. Et quand tu l'as perdue, c'est tellement plus facile pour eux de te prendre tout le reste. Alors... Qui parle pour elles ? ») *Catwoman #2*

À noter que l'édition française traduit « *who speaks for them, then?* » en « *Alors... qui se lèvera pour elles ?* » faisant passer le questionnement du côté de l'action « se dresser » et non plus de celui de la constitution d'un sujet autonome « parler pour », prendre la parole et se définir. Ed Brubaker, Brad Rader, Cameron Stewart, [et al.], *Dans les bas-fonds*, trad. Doug Headline, Paris, Urban comics, 2012, 158 p., (« Ed Brubaker présente Catwoman, tome 2; DC signatures »).

1233 Tim Burton, *Batman Returns*, 1992.

de partager ? Non pas que je me mêle de ça. »¹²³⁴).

À la suite de la découverte de papiers compromettants, elle se fait défenestrer par Max Schreck. Elle revient à la vie dans une scène flirtant avec le fantastique. Elle décide alors de se venger de son assassin. Elle retourne chez elle, détruit son appartement et se constitue l'identité de Catwoman en commençant pas coudre son costume. Celui-ci est constitué de cuir noir déchiré et recousu avec des fils blancs. La combinaison extrêmement moulante est complétée par un corset, des bottes à talons et un fouet le tout inscrivant Catwoman dans une esthétique de BDSM¹²³⁵. Catwoman est une femme à la sexualité apparente au contraire de celle de Selina qui était représentée comme bridée au début du film.

Si elle est à la poursuite de Max Schreck, Catwoman s'attaque aussi à d'autres représentations du patriarcat. Elle empêche un homme de violer une femme — mais culpabilise la victime pour ne pas s'être défendue seule — et détruit des mannequins en plastique à l'apparence féminine dans un magasin appartenant à Max Schreck. Catwoman s'en prend donc à deux aspects de l'aliénation féminine : les agressions sexuelles et les injonctions à la féminité — et à la beauté féminine — de la société de consommation¹²³⁶. Finalement elle s'en prend à Batman quand celui-ci se retrouve sur son chemin, car « il représente [...] la domination masculine dans sa perpétuelle légitimation. Et ce qu'elle refuse, c'est tout simplement de se soumettre à l'évidence du muscle bandé »¹²³⁷

Selina Kyle change aussi dans sa personnalité civile et devient plus sûre d'elle. Elle entame une relation avec Bruce Wayne et, lors de leur premier rendez-vous, elle se jette littéralement sur lui, assumant son désir sexuel. Néanmoins, à la fin du film, après que Batman et Catwoman ont découvert leur double identité respective, elle refuse de le suivre quand il lui demande de ne pas tuer Max Schreck et de venir avec lui. Elle hésite dans un premier temps avant de se raviser :

« Bruce.... J'aimerais vivre avec vous dans votre château... pour toujours, comme dans un conte de fées. [Bruce Wayne essaye de lui caresser la tête et elle devient agressive] Je ne pourrais pas le supporter (« *I just couldn't live with myself* »), alors ne prétends pas que c'est une fin heureuse !¹²³⁸

Cette scène met en scène les tensions entre les rêves de Selina Kyle au début du film, ceux présentés comme un stéréotype féminin — le prince charmant et le château — et l'envie de Catwoman de se défaire des hommes qui essayent de lui imposer une ligne de conduite.

Comme beaucoup d'œuvres qui traitent de problématique féministe, le film de Tim Burton est

1234 « *Miss Kitty, Back from more sexual escapade you refuse to share ? Not that I'd pry.* »

1235 Le *BDSM* est un sigle qui recouvre les différentes pratiques de Bondage, Discipline, Dominance et Soumission et Sado-Masochisme.

1236 Susan Faludi, *op. cit.* p. 169–226. Mona Chollet, *Beauté fatale : les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Paris, France, Zones, 2012.

1237 Fabrice Bourlez, *op. cit.*, 2011, p. 100.

1238 « *Bruce... I would - I would love to live with you in your castle... forever, just like in a fairy tale. [Bruce Wayne essaye de lui caresser la tête et elle devient agressive] I just couldn't live with myself, so don't pretend this is a happy ending!* » Tim Burton, *Batman Returns*, 1992.

ambivalent dans son résultat¹²³⁹. Catwoman est présentée comme résultant d'un *empowerment* de Selina Kyle qui se détache finalement des aspirations sexistes qui lui étaient imposées par une société patriarcale, mais cet *empowerment* passe par une sexualisation à l'extrême du personnage. Néanmoins il ne s'agit pas d'une sexualisation passive, Catwoman ayant une attitude sexuellement agressive envers les hommes du récit, qu'elle perturbe par sa seule présence. Ces hommes sont à la fois attirés par elle, mais aussi effrayés et ils n'ont de cesse d'essayer de l'empêcher d'agir. Mais l'émancipation de Catwoman est présentée comme un processus solitaire et non comme s'inscrivant dans une action collective de femmes.

Le film de Tim Burton présente des caractéristiques du post-féminisme qui « correspond à une phase historique où les industries culturelles ont digéré le féminisme pour en faire une valeur marchande vidée de sa composante radicale et de sa volonté de transformation sociale »¹²⁴⁰. Si la féminité de Selina Kyle est, au début du film, présentée comme construite, celle de Catwoman n'est jamais questionnée, devenant une essence du personnage. De plus cette mise en scène dans le dialogue final de Catwoman comme d'une entrave au bonheur de Selina véhicule l'idée « que l'égalité impose de nouvelles contraintes, si ce n'est un nouveau “corset social”, auxquelles de nombreuses femmes ont les plus grandes difficultés à s'adapter ».¹²⁴¹ Néanmoins ce dialogue final insiste aussi sur l'aspect sexiste des « *happy ending* » des contes de fées qui réduisent les possibilités de bonheur des femmes au mariage et aux enfants. De plus, alors que les œuvres post-féministes présentent la plupart du temps le patriarcat comme relevant d'une époque passée¹²⁴² ou étant le fait de quelques personnages masculins isolés, *Batman Returns* met au contraire en scène une société patriarcale à travers ses différents représentants : le patron Max Schreck, le Pingouin et sa perversité et le superhéros Batman sont trois visages du patriarcat qui visent tous à l'anéantissement d'une féminité non soumise telle que celle incarnée par Catwoman¹²⁴³. Dans l'univers de Batman, Catwoman est un *freak* — défini ici comme un personnage marginal qui ne se conforme pas à l'ordre social et qui est rejeté par lui — un agent perturbateur, de par son seul statut de personnage féminin dans un monde d'hommes.

Un *spin off* centré sur le personnage de Catwoman a été envisagé après la sortie de *Batman Returns*¹²⁴⁴. Le rôle aurait dû être repris par Michelle Pfeiffer qui serait ainsi devenue le protagoniste d'un film de superhéros. Il semble qu'un scénario envisagé la faisait se retrouver dans une ville remplie de superhéros qu'elle devait finalement combattre¹²⁴⁵. Le film n'a cependant pas vu le jour et la Catwoman de *Batman Returns* est demeurée un personnage féminin secondaire enfermé dans un

1239 Maxime Cervulle, « Quentin Tarantino et le (post) féminisme. Politiques du genre dans *Boulevard de la mort* », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 28 /1, 2009, p. 35-49.

1240 Maxime Cervulle, *op. cit.* p36.

1241 *Ibidem.* P37.

1242 *Ibidem.* P36.

1243 Dans le film Catwoman se présente comme dotée de neuf vies. À la fin du film, il ne lui en reste qu'une, les autres lui ont été prises par le Pingouin, Batman et Max Schreck.

1244 Simon Brew, « Whatever Happened to the Tim Burton Catwoman Movie? », [En ligne : <https://www.denofgeek.com/us/go/248479>]. Consulté le 15 mars 2019.

1245 *Ibidem.*

récit centré sur un homme, comme beaucoup de personnages féminins avant et après elle. En 2004, est paru *Catwoman* un film dont Catwoman est enfin le protagoniste. Dans ce film, qui est le premier film des années 2000 adapté des éditeurs DC Comics ou Marvel centrés sur une superhéroïne, celle-ci est, en plus, interprétée par l'actrice afro-américaine Halle Berry, faisant de Catwoman un personnage racisé. Cette représentation de Catwoman, si elle tranche avec l'idée d'une femme blanche associée au personnage, a eu un précédent dans les comic books.

1.2.2. Catwoman est-elle blanche ?

Depuis ses premières apparitions dans les comic books, Catwoman est représentée comme une femme blanche. Elle possède la plupart du temps des cheveux noirs et la couleur de ses yeux est devenue, au fil des représentations, le vert. Jusqu'aux années 2000, Catwoman n'a jamais été que blanche.

En 2000, dans le numéro #81 de la série *Catwoman Vol.2* apparaît Maria Kyle, la mère de Catwoman. Ses origines ne sont pas précisées, mais elle paraît avoir la peau hâlée et s'exprime en utilisant des mots d'espagnol. De plus son mari qualifie sa famille de « *refugees* » et elle-même de « *foreigner* »¹²⁴⁶. Les disputes entre la mère et le père de Catwoman donnent à comprendre que la famille paternelle désapprouve ce mariage interracial et que les différences culturelles à l'intérieur du couple sont des sources de tensions. Selina Kyle devient une jeune femme métisse, mi-irlandaise et mi-cubaine. Néanmoins ce statut ne sera jamais thématiqué dans les comic books par la suite. Catwoman n'apparaît pas comme étant racisée dans sa mise en image et elle n'est jamais aux prises avec le racisme des personnages qui l'entourent. C'est en 2004, avec la parution du film *Catwoman*¹²⁴⁷, que le personnage apparaîtra pour la première fois comme non blanche aux yeux du public.

1.2.2.1. *Catwoman* de Pitof, une superhéroïne noire pour les années 2000

Dans le film, le rôle de Catwoman, Patience Philippe, est interprété par l'actrice afro-américaine¹²⁴⁸ Halle Berry. Le second rôle masculin est confié à l'acteur latino-américain¹²⁴⁹ Benjamin Bratt qui interprète le détective Tom Lone, lequel enquête sur Catwoman tout en ayant une relation avec son alter ego. Ces deux héroïnes s'opposent aux méchant·e·s du film, Laurel et George Herdare, interprété·e·s par Sharon Stone et Lambert Wilson qui sont tou·te·s les deux des acteur·rice·s blanc·he·s.

Fabrice Bourlez explique l'échec du film qui « accumule les déjà-vu, et les répétitions sans surprise »¹²⁵⁰ par le statut de « répliquante » de Catwoman qui « copie [...] ses collègues masculins »¹²⁵¹ et du film. Effectivement, le film *Catwoman* ne fait pas preuve d'originalité ni esthétique ni scénaristique.

1246 Dans le numéro #89 de la série, Harley Quinn dit de la mère de Catwoman qu'elle est « cuban or something ». *Catwoman* #89 (CD février 2001).

1247 Pitof, *Catwoman*, 2004.

1248 Le père de Halle Berry est afro-américain et sa mère est blanche, Halle Berry est donc métisse. L'actrice se reconnaît elle-même comme noire faisant appel à la « *One-Drop Rule* », une classification qui reconnaît comme noire toute personne ayant un ancêtre noir.

1249 Lui aussi métis, sa mère est Quechua et elle est née au Pérou, son père est étatsunien et blanc.

1250 Fabrice Bourlez, *op. cit.*, 2011, p. 103.

1251 *Ibidem*, p. 93, 104.

Néanmoins, le film pose un problème plus important lorsqu'on examine sa rhétorique autour du racisme et du sexisme. Catwoman est donc une femme noire, qui s'oppose à un couple amoral de personnes blanches. Elle est aussi une femme qui essaye de se faire une place dans un milieu hyper compétitif où elle est brimée par son patron. Si le point de départ du film prend pied dans une logique de représentations des minorités, le film ne traite en fait jamais des questions sociales liées à la race et au sexe tant il relève d'une logique post-féministe et post- raciale.

En effet, dans *Catwoman*, le racisme et le patriarcat n'existent pas en dehors des individus qui sont sexistes — George Herare étant le seul personnage du film à remplir ce rôle — ou racistes — aucun personnage du film n'est présenté comme tel. Si Catwoman est une femme noire, elle n'est jamais confrontée à la question du racisme. Le film ne met d'ailleurs jamais en avant le fait que son actrice principale et le premier rôle masculin soient des personnes racisées.

En fait, le problème avec la rhétorique multiculturelle romantique de Berry et Bratt [...] était que dans le monde de Patience Phillips et Tom Lone, la race n'existe pas. Ce fantasme post racial complique la tâche des acteurs d'imaginer qu'un public racial/ethnique puisse se sentir concerné par un film qui est en rupture avec les mode de représentation que les acteurs érigent comme essentiels pour élargir la composition des rôles des personnes racisées dans l'industrie filmique.¹²⁵²

Le film met plus volontiers en avant les statuts de femmes de Patience Philips et de Laurel Hedare, mais peine à proposer un discours social autour d'elles. En devenant Catwoman, Patience se transforme en une femme sûre d'elle, et ultra sexualisée, mais se retrouve presque immédiatement impliquées dans une relation romantique monogamique et hétérosexuelle avec Tom Lone. Sa sexualisation ne représente pas une menace pour les hommes qui l'entourent comme c'était le cas pour celle de Michelle Pfeiffer. Le personnage de Laurel, une femme arrivant sur la cinquantaine qui vit les difficultés de vieillir dans un monde qui valorise la beauté et la jeunesse des femmes, pourrait proposer un discours sur l'objectivation des femmes. Ce discours est rendu inintelligible par le statut de méchante de Laurel qui, plutôt que de combattre une société qui fétichise la beauté, essaye de détruire le visage des autres femmes.

Le statut de superhéroïne noire de Catwoman n'est jamais thématiqué par le film. Celui-ci s'inscrit dans une démarche de représentativité des minorités¹²⁵³, mais celle-ci s'arrête à la représentation. Le seul sujet à être traité est celui du statut de femme de Catwoman. Cependant, la rhétorique du film sur cette question tourne au sexisme en offrant comme but principal à l'héroïne d'empêcher des

1252 « *Indeed, the problem with Berry's and Bratt's romantic multicultural rhetoric [...] was that in Patience Phillips' and Tom Lone's world, race does not exist. This postracial fantasy makes it problematic for the actors to assume racial-ethnic audiences would engage with a film divorced from the same modes of difference the actors purport as essential to widening the roles of people of color in the film industry.* » Deborah Elizabeth Whaley, « Black cat got your tongue?: Catwoman, blackness, and the alchemy of postracialism », *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 2/1, juin 2011, p. 3-23.

1253 Le film n'a pas été pensé, dès ses débuts, pour mettre en scène des personnages issus de différentes minorités. En effet l'actrice Ashley Judd avait été envisagée pour tenir le rôle finalement attribué à Halle Berry. « Interview - Catwoman : Interview de Pitof », [En ligne : <https://www.ecranlarge.com/films/interview/900723-pitof-catwoman>]. Consulté le 22 août 2019.

femmes d'êtres défigurées par un produit de beauté. Catwoman se bat uniquement pour la moitié de l'humanité qui partage son sexe, mais elle ne lui offre pas une promesse d'espoir et de libération, elle se porte juste garante de leur droit à la beauté physique. Quand Fabrice Bourlez qualifie Catwoman de « *répliquante* » des superhéros masculin, il faudrait plutôt utiliser le terme de « *succédané* ».

Depuis la parution du film *Catwoman*, les origines du personnage n'ont pas été réécrites et Catwoman demeure, la plupart du temps, blanche. Durant le *run* de Genevieve Valentine, le personnage d'Eiko Hasigawa reprend le costume pour quelques numéros¹²⁵⁴. De nouveau, le fait que Catwoman soit une femme racisée n'est pas un élément central dans le récit. Eiko doit faire face à ses origines, le fait d'être la fille d'un chef de clan Yakusa, mais le fait d'être une femme japonaise aux États-Unis n'est pas une caractéristique qui influe sur la construction du personnage. Catwoman ne demeure jamais longtemps la représentante d'un groupe social dominé en dehors de celui des femmes. Elle redevient toujours blanche et cesse d'être une prostituée. Même sa bisexualité, affirmée dans *Catwoman Vol. 4* n'a plus été mentionnée depuis. Le fait que son personnage ne possède pas un contexte très défini permet ces réécritures du personnage. Le statut moralement ambigu de Catwoman ouvre une porte pour interroger la place des minorités qu'elle incarne dans une société blanche et hétéropatriarcale¹²⁵⁵. Dans la série *Catwoman Vol. 3*, Catwoman est présentée comme ne pouvant pas rejoindre la croisade de Batman, car celui-ci suit un code moral dans son combat contre le crime et refuse de prendre en compte le contexte social de la criminalité. Catwoman, en tant que femme qui a vécu dans la rue, sait que rester du bon côté de la loi n'est pas toujours possible pour les personnes appartenant aux minorités de classe, racisées ou sexuelles. Catwoman n'a pas pour but de faire respecter la loi et quand elle décide de pratiquer une activité de protection d'autrui, elle ne choisit pas ses protégé·e·s en fonction de critères moraux. Quand Catwoman protège des personnes, elle prend soin de celles et ceux dont elle se sent proche par son vécu social et dont elle est souvent proche physiquement de par son lieu de vie.

1.2.3. Une Instabilité thématifiée dans les comic books

Dans les comic books dans lesquels Catwoman prend soin de personnes telles des enfants des rues, des prostituées ou des personnes pratiquant une criminalité liée à la misère sociale, elle habite dans les mêmes quartiers que ces personnes. Néanmoins, ces situations de vie dans un même lieu ne durent jamais longtemps, car Catwoman est un personnage qui possède une grande mobilité géographique dans les comic books.

1.2.3.1. Un Personnage sans lieu de vie

Les populations que Catwoman protège varient en fonction de son lieu de vie. Ainsi dans la série

1254 *Catwoman* #35 (CD décembre 2014) à #44 (CD novembre 2015).

1255 Le terme hétéropatriarcat permet de souligner un aspect de la société patriarcale : l'hétérosexualité y est la sexualité dominante et elle participe à déterminer les rapports entre les hommes et les femmes, mais aussi des hommes et des femmes entre eux. Les autres sexualités sont dites minoritaires.

Catwoman Vol. 4, le personnage habite d'abord dans un quartier pauvre de Gotham et protège les enfants prostitués qui se font enlever par une criminelle. Après l'arrivée d'Ann Nocenti au scénario, Catwoman quitte son quartier pour des lieux plus riches de la ville et cesse d'être la protectrice des démunies pour redevenir une voleuse. Durant le *run* d'Ann Nocenti, Selina parcourt une partie du pays, mais ne protège plus personne. Quand Genevieve Valentine devient la scénariste de la série, elle installe Selina Kyle dans la demeure des Calabrese en ville. La question du territoire défendu devient centrale puisque Selina est à la tête d'un rassemblement de gangs qui cherche à étendre leur pouvoir sur l'ensemble de Gotham City. Néanmoins, cette recherche d'un territoire à défendre cesse dès l'instant où Selina reprend le costume de Catwoman et cède alors la direction de la famille Calabrese à sa cousine, Antonia. À la fin du *run* de Genevieve Valentine, Catwoman quitte la ville de Gotham City.

Catwoman, à l'inverse de Batman, ne peut habiter un lieu durablement. Elle n'est la protectrice d'aucun endroit et, si elle veille sur certaines communautés, cette activité n'est toujours qu'occasionnelle. Durant l'évènement narratif « New 52 », d'autres personnages du catalogue de DC Comics ont connu des déplacements géographiques et des changements dans leurs lieux de vie tel Nightwing qui a quitté la ville de Blüdhaven pour s'installer, provisoirement, à Chicago. Cependant, Catwoman avait déjà vécu de nombreux changements géographiques avant le « New 52 » et cet évènement n'a pas permis à son personnage de se stabiliser quelque part. De plus, si certains déplacements de Catwoman sont dus à sa volonté dans la série *Catwoman Vol. 4*, cela n'a pas été toujours le cas.

1.2.3.1.1. De L'inflammabilité et la destructibilité des appartements

Un évènement cyclique des aventures de Catwoman est la destruction des divers appartements qu'elle occupe. Dans le numéro #613 d'*Action Comics*¹²⁵⁶ son appartement explose, entraînant la mort de sa colocataire, Holly Robinson. Dans la série *Catwoman Vol. 2*, elle perd son appartement dès le premier numéro de la série, après qu'un criminel ait envoyé une roquette sur son immeuble. Dans le numéro #63, elle doit quitter en urgence la chambre d'hôtel qu'elle occupe, car le Joker y a mis le feu¹²⁵⁷. Son logement restera intact durant une bonne partie de la série *Catwoman Vol. 3*, mais, dans le numéro #72, il est aussi piégé avec une bombe et Catwoman ne parvient à s'enfuir que de justesse. La série *Catwoman Vol. 4* s'ouvre aussi sur l'explosion de l'appartement de Catwoman, qui laisse la femme-chat sans lieu de vie. Les pensées de Selina Kyle qui observe son appartement être réduit en cendres (« Je suppose que je **pourrais** m'énerver, mais ce n'est pas comme si j'avais beaucoup d'albums photos et de souvenirs. Non, **tout ça** a brûlé quand des types ont mis le feu à mon appart **précédent**. »¹²⁵⁸), implique que le personnage, et les scénaristes, sont conscients de la régularité de

1256 À cette époque la série se nommait *Action Comics Weekly*, car elle était devenue hebdomadaire. Cela dura du numéro #600 à #642, puis la série revint à un rythme de parution mensuelle. *Action Comics* #613 (CD août 1988)

1257 *Catwoman* #1 (CD août 1993), *Catwoman* #63 (CD décembre 1998).

1258 « *I suppose I **could** get worked up, but it's not like I have a lot of photo albums and mementos. No, **those** got burn up when some guys torched my **last** place. »*

ce type d'évènement.

De ces explosions résulte, la plupart du temps, une perte pour Catwoman. Après la mort d'Holly Robinson, c'est Arizona, la nouvelle colocataire de Selina, qui frôle la mort dans *Catwoman Vol. 2*. Dans *Catwoman Vol. 3* Selina est la seule personne mise en danger, mais elle perd tous les souvenirs de sa fille Helena qui brûlent dans l'appartement. Cette explosion a lieu juste après que Selina a renoncé à son rôle de mère et abandonné sa fille. L'explosion qui ouvre la série *Catwoman Vol. 4* ne produit que peu de dégâts matériels et aucun dégât humain. Ceux-ci auront lieu dans le deuxième numéro¹²⁵⁹ de la série, quand Catwoman rentre chez son amie Lola MacIntire, chez qui elle vit, pour la trouver morte. Lola a été tuée par les mêmes personnes qui ont détruit l'appartement de Selina dans le premier numéro.

Ces explosions introduisent toujours une période de changement pour Selina Kyle. Narrativement, elles permettent d'annoncer une remise à zéro, violente, du personnage. Elles sont suivies par un déménagement, la découverte de nouveaux buts à atteindre et la création de nouvelles relations interpersonnelles (cf. Illustration 123, page 352). Cependant ces évènements ont toujours pour cause un évènement extérieur à la volonté de Catwoman qui subit ces destructions. Le personnage n'est pas présenté comme un élément moteur de ses changements de vie. Contrairement à Batman et d'autres superhéros qui ont choisi leur lieu — et particulièrement leur ville — et s'y construisent une destinée, Catwoman est sans cesse victime de ses actions et doit toujours fuir.

Les changements de lieu de vie de Catwoman correspondent à un changement de ses activités de justicière à cheffe de gang, en passant par criminelle. Les déménagements successifs du personnage — bien qu'il n'y ait jamais beaucoup d'affaires à déménager — sont à mettre en relation avec l'instabilité de Catwoman, un personnage sans cesse réécrit.

1.2.3.2. Les « crises d'identité de Catwoman »

Les personnes travaillant sur les titres *Catwoman* sont conscientes des changements réguliers dans la mise en scène et en récit de celui-ci. Ces réécritures permanentes du personnage sont même au centre de deux récits que nous nommerons des « crises d'identité de Catwoman ».

Ces crises d'identité ont lieu après l'arrivée d'un nouvel artiste — un scénariste — sur le titre et marquent un moment de rupture dans le récit. La première intervient à la fin de *Catwoman Vol. 2* et la seconde prend place au milieu de *Catwoman Vol. 3* avant l'évènement « One Year Later » qui marquera le début de l'arc narratif mettant en scène Helena Kyle, la fille de Selina.

Dans la série *Catwoman Vol. 2*, la crise d'identité de Catwoman commence après l'arrivée du scénariste Bronwyn Carlton Taggart¹²⁶⁰. Déjà, dans le *run* précédent, écrit par Devin Grayson, Catwoman avait simulé la mort de Selina Kyle¹²⁶¹, détruisant son identité civile. Durant le *run* de Bronwyn Carlton

1259 *Catwoman* #72 (CD décembre 2007).

1260 *Catwoman* #78 (CD mars 2000).

1261 *Catwoman* #67 (CD avril 1999).



Illustration 123 : Catwoman se coupant les cheveux après avoir abandonné sa fille dans *Catwoman Vol.3 #74* (CD février 2008). Elle revient au type de coupe de cheveux qu'elle portait au début de la série, symbole d'un nouveau départ. © DC Comics, 2007.



Illustration 125 : Catwoman face à Selina Kyle durant sa « crise d'identité » dans *Catwoman Vol. 2 #91* (CD avril 2001). Soi-même face à son double (et vice versa), une représentation récurrente de la dissociation de personnalité dans les fictions. © DC Comics, 2001.



Illustration 124 : Extrait d'une page de *Catwoman Vol. 2 #81* (CD juin 2000). Il s'agit de la réapparition de Maggie Kyle effacée de la continuité depuis l'évènement « Zero Hour ». © DC Comics, 2000.

Taggart, elle est incarcérée dans un centre de réhabilitation sous l'identité de Jane Doe. À la suite d'une bagarre, elle est placée dans une cellule d'isolement psychiatrique. Durant cet internement elle se souvient de son enfance, mais aussi de sa sœur Maggie, alors que celle-ci n'existe plus dans la continuité officielle depuis l'évènement « Zero Hour ». Sa petite sœur est mise en scène comme un fantôme (cf. Illustration 124, page 352). Après s'être évadée du centre, Catwoman revêt un nouveau costume, abandonnant celui qu'elle porte depuis le début de la série¹²⁶²(cf. Illustration 125, page 352). Néanmoins dans les numéros #87 — qui est scénarisé par Jordan B. Gorfinkel et non par Bronwyn Carlton Taggart — et #90 — qui fait partie d'un évènement éditorial nommé « Officer Down » — elle porte son ancien costume. Toute la Bat-Family s'accorde à dire que Catwoman a changé depuis son internement et qu'elle devient de plus en plus dangereuse. Ce dédoublement de costume marque le début d'un dédoublement de personnalité durant lequel Catwoman s'imagine se confronter à elle-même (cf. Illustration 125, page 352)¹²⁶³. Bronwyn Carlton Taggart quitte ensuite la série et le scénariste John Francis Moore prend la relève pour les trois derniers numéros dont le sujet est la dissociation d'identité de Catwoman (cf. Illustration 126, page 354). L'une des personnalités de Catwoman se prend pour Maggie Kyle, la petite sœur de Selina. Elle vit dès lors deux vies en parallèle, celle de Selina Kyle et celle de Maggie Kyle, que croit être Selina Kyle. Cette dissociation d'identité se révèle être due à une manigance de l'Épouvantail qui souhaite se venger de Selina¹²⁶⁴. Il l'a hypnotisée, et a fait apparaître chez elle une incertitude quant à son identité. Après avoir combattu l'Épouvantail¹²⁶⁵, Selina retrouve ses esprits, juste avant d'être laissée pour morte, dans le dernier numéro de la série, après un affrontement avec le criminel Deathstroke¹²⁶⁶.

Si la dissociation d'identité de Catwoman trouve une justification dans la diégèse, avec l'intervention de l'Épouvantail, celle-ci est aussi un commentaire réflexif sur l'historique de publication de Catwoman. Maggie devient la représentation des origines confuses de la femme-chat. Personnage apparu en 1989 et effacé de la continuité officielle en 1993, elle revient dans le récit entraînant avec elle un commentaire meta-textuel sur les réécritures successives de Selina Kyle. À l'intérieur de l'histoire, la confrontation entre les différentes origines de Catwoman prend la forme d'une déconnexion psychique, faisant de Catwoman un personnage psychologiquement instable. Ainsi Catwoman perd la raison lors de ses crises d'identité, répétant un modèle ancien d'association entre les femmes et la folie¹²⁶⁷.

Dans la série *Catwoman Vol. 3*, la crise d'identité de Catwoman commence cinq numéros après que le scénariste Will Pfeifer est arrivé sur le titre. À la fin du numéro #49¹²⁶⁸, Catwoman se retrouve face

1262 *Catwoman* #87 (CD décembre 2000).

1263 *Catwoman* #91 (CD avril 2001).

1264 *Catwoman* #92 (CD mai 2001).

1265 *Catwoman* #93 (CD juin 2001).

1266 *Catwoman* #94 (CD juillet 2001).

1267 Aude Fauvel, *op. cit.*

1268 *Catwoman* #49 (CD janvier 2006).



Illustration 126 : Les trois dernières couvertures de la série *Catwoman Vol.2* (numéros : #92, CD mai 2001, #93, CD juin 2001, et #94, CD juillet 2001). La « crise d'identité » de Catwoman, liée aux réécritures constantes des origines du personnage, finissent par détruire la femme-chat qui n'arrive plus à savoir qui elle est entre ses diverses incarnations passées. Le dédoublement, le déchirement et le miroir brisé sont autant de métaphores visuelles d'un esprit troublé. © DC Comics, 2001.



Illustration 127 : Les pages de fin de *Catwoman Vol. 3* #50 (CD février 2006) et #52 (CD avril 2006). Dans cette série, quand Catwoman est confrontée à ses identités passées et ne sait plus qui elle est, c'est à travers des rappels de ses anciens costumes que son trouble identitaire est mis en image et en récit. © DC Comics, 2005, 2006.

à la magicienne Zatanna Zatara, qui souhaite lui parler. Dans le numéro suivant¹²⁶⁹, elle lui révèle qu'elle a, par le passé, aidé par la Justice League, altéré la mémoire de Catwoman pour faire d'elle une héroïne alors qu'elle était une *villainess*. De nouveau, la confrontation des différentes origines de Catwoman est visuellement mise en scène par la présence de plusieurs costumes de Catwoman (cf. Illustration 127, page 354). À la suite de cette révélation, Catwoman vivra une période de doute durant laquelle elle se rendra auprès de Bruce Wayne pour qu'il l'aide à comprendre qui elle est¹²⁷⁰. Finalement, acceptant qu'elle ait autrefois été une *villainess*, elle tue le criminel Black Mask avec qui elle est en conflit depuis le début de la série¹²⁷¹. Puis l'évènement « One Year Later » projette Catwoman un an en avant dans la temporalité, et met fin à la ligne narrative qui concerne les origines compliquées du personnage.

Ce récit remonte plus loin dans les origines de Catwoman que celui paru dans *Catwoman Vol. 2*, en mentionnant la période où Catwoman était une *villainess*, ce qu'elle a cessé d'être suite à *Batman : Year One*. Tandis qu'au début de la série *Catwoman Vol. 3* Ed Brubaker avait essayé de faire une synthèse de différentes incarnations de Catwoman — laissant néanmoins de côté les versions pré *Batman : Year One* — Will Pfeifer attribue les changements passés de Catwoman à une altération de son esprit causée par la Justice League.

Les crises d'identité de Catwoman utilisent toutes les deux des scénarios construits autour du déséquilibre mental du personnage. Ce type de scénarios réduit l'autonomie de Catwoman, car son destin est toujours écrit par les autres, qu'il s'agisse de l'Épouvantail ou de la Justice League. Les crises d'identité de Catwoman sont accompagnées d'un questionnement sur les valeurs morales du personnage et son statut ambigu entre gentil et méchant. En essayant d'expliquer ce statut trouble dans ces récits réflexifs, les scénaristes mêlent l'ambiguïté de Catwoman à la question de sa stabilité mentale, et ne font pas d'elle une gentille, une méchante ou un personnage entre les deux qui choisit sa voie, ou qui est le fruit d'un contexte social. Catwoman devient un personnage piégé par autrui et incapable de se définir elle-même. Les visions contradictoires qu'ont les différent·e·s artistes qui se sont succédé·e·s sur le personnage de Catwoman se transforment, dans la narration, en une incapacité pour le personnage à se définir elle-même.

1.3. Conclusion, Catwoman est-elle une (super)héroïne ?

Malgré ses origines compliquées et les réécritures cycliques que subit Catwoman, les discours des artistes travaillant sur le personnage sont souvent arrêtés sur son sujet, mais diffèrent beaucoup les uns des autres, surtout concernant la mise en scène de la sexualité du personnage. Si certain·e·s défendent la sexualisation du personnage — tel Judd Winick, Ann Nocenti ou le réalisateur Pitof

1269 *Catwoman* #50 (CD février 2006).

1270 *Catwoman* #51 (CD mars 2006).

1271 *Catwoman* #52 (CD avril 2006).

¹²⁷²—, d’autres essayent de la redéfinir — tels Ed Brubaker¹²⁷³ et Cameron Stewart¹²⁷⁴ — pour qu’elle ne soit plus entièrement destinée à un regard masculin. Une autre artiste comme Genevieve Valentine propose un avis tranché sur les préférences sexuelles de Catwoman¹²⁷⁵. L’instabilité du personnage et

1272 Dans une interview donnée en 2015, soit plus de 10 ans après la sortie du film *Catwoman*, Pitof défendait encore sa vision du personnage de la façon suivante : « *Catwoman, c’est simple : soit t’en fais [de Catwoman] une Fantômette pour les petites filles, soit une salope pour les plus grands. Il n’y a pas d’entre-deux.* »

Vaneta Rogers, « WINICK Returns to Gotham for Sexy, Violent DCnU CATWOMAN », [En ligne : <https://www.newsarama.com/7787-winick-returns-to-gotham-for-sexy-violent-dcnu-catwoman.html>]. Consulté le 16 mars 2019. Vaneta Rogers, *op. cit.*. Arthur Limiñana, « J’ai interviewé le Français qui a réalisé “Vidocq” », *Vice*, 2015.

1273 Dans une interview donnée à Gary Groth pour *The Comics Journal*, Ed Brubaker revenait sur le personnage de Catwoman et sur la série *Catwoman Vol. 2* dans les termes suivants :

« SPURGEON : Comment as-tu commencé votre arc narratif à grand succès sur Catwoman ? Ce livre était très différent avant que tu ne travailles dessus. C’était un modèle de comic érotisant.

BRUBAKER : Le graphisme était vraiment du T&A [Tits & Ass] criant. Je suppose que ça se vendait très bien pendant un moment. Je travaillais sur Batman depuis environ six mois. L’un des rédacteurs avec qui nous travaillions sur l’un de ces crossovers, et non mon rédacteur en chef, Matt Idelson, qui est actuellement rédacteur en chef de Gotham Central, a appelé pour me poser une question. Il a parlé de Catwoman, et je me suis un peu emballé à propos du fait que j’avais lu les deux derniers numéros et de ce que je pensais qu’ils devraient faire avec ce livre et comment je pensais que le personnage était vraiment sous-utilisé et qu’elle était vraiment cool si on la laissait l’être. Mais c’était un peu dégoûtant, la façon dont elle a toujours été dépeinte, toujours séduite «Oh, je dois peloter...» Elle ne pouvait pas avoir la moindre apparition dans un comic book sans embrasser le personnage principal, d’une manière vraiment grotesque. Elle pouvait être très forte et intelligente et tout ça, et puis tout d’un coup elle allait tortiller sa queue, ou ce genre de conneries. Je n’ai jamais connu une femme comme ça, en dehors du lycée. » (« SPURGEON : *How did you begin your very successful run on Catwoman? That book was very different before you got it. It was an exemplar of cheesecake comics.*

BRUBAKER : *The art on that was really in-your-face T&A stuff. Which I guess sold really well for a while there. I had been working on Batman for about six month or something. One of the editors we were working with on one of those crossovers, not my editor, Matt Idelson who is the editor of Gotham Central now, he called to ask me about something. He mentioned Catwoman, and I sort of ran off for a little while about how I had read the recent couple of issues and what I thought they should be doing with that book instead and how I felt the character was really underutilized and that she was really kind of cool character if you let her be. But it was kind of disgusting the way she was always portrayed as this real sort of fawning “Oh, I have to make out...” She couldn’t have a guest appearance in any comic without kissing the main character, in a really grotesque way. She could be really tough and smart and everything, and then she would do this fake shaking-her-tail kind of shit. I’ve never know a women like that, outside of high school.* ») Gary Groth et Tom Spurgeon, *op. cit.*

1274 Peter Coogan et Cameron Stewart, *op. cit.*

1275 Sur son blog Genevieve Valentine a ainsi commenté le numéro #39 de *Catwoman* dans laquelle elle a mis en scène la bisexualité de l’héroïne : « Quand j’ai commencé à élaborer ce que je pensais être un arc de six numéros, il y avait quelques temps forts émotionnels que je considérais comme indispensables. [...] L’un d’eux était d’établir Selina comme bisexuelle dans le canon.

Elle flirte avec la bisexualité - souvent littéralement - depuis des années ; pour moi, ce n’était pas tant une révélation qu’une confirmation. Et alors que Mark Doyle et moi étions en train de définir pour la première fois les relations dans cet arc narratif, Eiko semblait être la bonne personne : intelligente, motivée, dans cette vallée dérangeante de «Presque Catwoman mais pas tout à fait» et qui en sait assez sur Selina pour que leur honnêteté devienne un refuge dans une situation qui est de moins en moins honnête pour toutes les parties concernées. Plus on en parlait, plus c’était quelque chose que je voulais faire se réaliser.

Était-ce une surprise pour elles ? Pour ce qui est de leur sexualité, pas particulièrement ; ce n’est certainement pas surprenant pour Selina d’être attirée par une femme. Ce baiser en particulier est-il une surprise ? C’est tout à fait surprenant ; c’est la dernière des choses à laquelle on est censé penser au seuil d’une guerre, et elles deux le savent. Mais ce n’est pas le premier moment intense entre elles. » (« *When I was first plotting out what I expected to be a six-issue arc, there were a few emotional beats I considered indispensable. [...] one was establishing Selina as canon bisexual.*

She’s flirted around it – often quite literally – for years now; for me, this wasn’t a revelation so much as a confirmation. And as Mark Doyle and I were first hashing out the relationships in this arc, Eiko seemed like the right person: intelligent, driven, in that uncanny valley of Almost Catwoman, and knows enough about Selina that their honesty has become something of a shelter in a situation that’s getting increasingly dishonest for everybody involved. The more we talked about it, the more it was something I wanted to make happen.

Was it a surprise for them? In terms of their sexualities, not particularly; certainly it’s no surprise to Selina that she has an attraction to a woman. Is this particular kiss a surprise? It’s definitely surprising; this is the very last thing you’re supposed to be getting into on the brink of war, and they both know it. But this isn’t the first intense moment between them »)

son absence d'origine officielle permettent ces réécritures successives et ces avis clairs. La plasticité du personnage de Catwoman fait que chaque artiste qui s'en saisit peut réinventer la femme-chat en fonction de ses propres opinions sur la façon d'articuler les thématiques de liberté, sexualité et morale appliquées à un personnage de femme.

Même si le personnage de Catwoman n'a pas de stabilité, elle connaît néanmoins un succès de reconnaissance auprès du grand public. Ainsi, quand le film *Batman Returns* a été mis en chantier, beaucoup d'actrices hollywoodiennes ont souhaité avoir le rôle de Catwoman¹²⁷⁶. Catwoman est désormais un personnage de la culture populaire qui fait partie d'un imaginaire occidental. Cette célébrité du personnage s'explique autant par sa longévité éditoriale que par les nombreuses adaptations de comic books dans lesquels elle est apparue.

Cependant cette reconnaissance ne s'accompagne plus aujourd'hui d'un succès dans les ventes des comic books la mettant en scène. (cf. Tableau 18, page 341 & Tableau 19, page 357). À l'exception de la série *Catwoman Vol. 2*, les autres séries mettant en scène Selina Kyle comme protagoniste ou comme personnage secondaire — *Gotham City Sirens* — ne connaissent qu'un succès relatif de leurs ventes en comparaison d'autres titres de l'éditeur DC Comics. Même la série *Catwoman Vol. 2* a vu ses ventes fléchir à partir de l'année 1997 (cf. Annexe 4, page 494). Malgré sa célébrité, les aventures de Catwoman dans les comic books se vendent mal.

Tableau 19 : Moyenne des ventes de plusieurs titres sur la période allant de 1995 à 2011.

Titre	Période de parution comptabilisée	Nombre de numéros dont les ventes ont été comptabilisées	Moyenne des ventes par numéro
<i>Catwoman Vol. 3</i>	2001-2008	21	25 027
<i>Batgirl Vol. 2</i>	2008	6	25 477
<i>Harley Quinn Vol. 1</i>	2000-2003	38	25 899
<i>Gotham City Sirens</i>	2009-2011	25	27 390
<i>Birds of Prey Vol. 1</i>	1998-2009	124	28 084
<i>Batgirl Vol. 3</i>	2009-2011	24	29 101
<i>Batgirl Vol. 1</i>	2000-2006	73	35 015
<i>Robin</i>	1995-2009	169	37 650
<i>Nightwing Vol. 2</i>	1996-2009	151	39 569
<i>Catwoman Vol. 2</i>	1995-2001	76	42 841
<i>Detective Comics</i>	1995-2011	194	52 342
<i>Batman</i>	1995-2011	190	72 853
<i>Nightwing Vol. 1</i>	1995	4	74 775
<i>Batman and Robin</i>	2009-2011	24	82 913

Genevieve Valentine, « Genevieve Valentine - Catwoman #39: "Better Than He Does Himself" », 2015.

1276 Constantine Nasr, « Shadows of the Bat: The Cinematic Saga of the Dark Knight - Dark Side of the Knight », 2005.

Plusieurs raisons peuvent expliquer ces faibles ventes. La modularité du personnage et son absence de contexte en sont une. Le statut d'éternel personnage secondaire dans lequel Catwoman a longtemps été reléguée en est un autre. En effet, Catwoman demeure la petite amie de Batman pour beaucoup. D'ailleurs, les films adaptés de comic books dans lesquels elle apparaît, et qui ont connu un véritable succès financier, font de Catwoman un personnage secondaire et l'intérêt amoureux de Batman. Même lorsqu'elle apparaît dans des titres à son nom, Catwoman est souvent renvoyée à ce rôle. Sa relation avec Batman, qui existe depuis sa première apparition, la définit et il n'est pas facile d'en extirper le personnage.

Catwoman est l'une des superhéroïnes les plus célèbres de l'éditeur DC Comics. Cependant, il faut s'interroger sur la justesse de présenter Catwoman comme une superhéroïne. En effet, si l'on examine la liste proposée par Jean-Marc Lainé pour définir un superhéros, il est notable que Catwoman ne possède pas tant des caractéristiques définitives qui font un superhéros. Elle n'a pas de superpouvoirs. Elle n'a pas réellement de talon d'Achille ou de traumatisme fondateur défini. Elle combat souvent plusieurs *villain-esse-s* mais elle n'a pas d'adversaire attitré comme le Joker peut l'être pour Batman, même si parfois Black Mask remplit ce rôle auprès d'elle. Elle possède cependant un costume, une identité secrète — qui change parfois — et, de temps en temps, des compagnons ou des compagnes. Au-delà de ces caractéristiques, c'est le rapport de Catwoman au bien et au mal qu'il faut questionner. Un superhéros est un personnage qui, à l'origine, se bat contre le crime. Des personnages comme Batman, Superman ou Captain America — des superhéros historiques — portent en eux un code moral — souvent manichéen. Les superhéros veulent faire le bien et protéger autrui. Leurs adversaires se soucient souvent peu du bien-être des autres et possèdent une morale plus ambiguë, ou pas de morale du tout.

Catwoman a été une *villainess*. Elle a été une criminelle et a commis des actions pénalement et moralement répréhensibles, même si elle n'était alors pas une meurtrière. Depuis les années 1980, Catwoman protège parfois des personnes, elle endosse en cela une mission super-héroïque. Néanmoins elle demeure une voleuse et son sens moral ne souffre pas du même manichéisme que celui de Batman. Si Catwoman était un homme elle serait sans doute qualifiée d'anti-(super)héros, mais le terme d'anti-héroïne est extrêmement rare dans le langage courant¹²⁷⁷. De plus, les anti-(super)héros se définissent en opposition avec les superhéros qui les ont précédés et leurs codes moraux. Mais les superhéroïnes ont été, historiquement, moins nombreuses que les superhéros et le milieu des années 1980, durant lesquelles leur nombre augmente, est aussi le moment d'une remise en cause de la morale des superhéros. Ainsi les superhéroïnes ont toujours possédé un sens moral plus plastique que celui des superhéros. D'ailleurs, la série Catwoman Vol. 3, dans laquelle Catwoman

1277 « Il n'est d'ailleurs pas anodin qu'il faille parfois recourir au terme antihéros pour caractériser ce type de personnage [les personnages principaux masculins d'une œuvre qui sont physiquement inadéquats avec la définition de l'héroïsme] alors que "anti-héroïne" reste totalement absent de toute critique culturelle, car cette différenciation semble inutile lorsqu'on traite de femmes. » Loïse Bilat et Gianni Haver, *op. cit.*, p. 15.

agit vraiment comme une superhéroïne, est aussi celle où elle tue son adversaire, Black Mask. Pour que Catwoman puisse être qualifiée de superhéroïne, il faut accepter que les superhéroïnes soient définies par une morale plus élastique que leurs coéquipiers masculins. Ou peut-être que Catwoman peut désormais être considérée comme une superhéroïne, car la définition de qui est super-héroïque s'est assouplie depuis les années 1980. Et cet assouplissement n'est pas étranger à la prise en compte des femmes comme des superhéroïnes. Quand ces personnages féminins secondaires — qui avaient d'abord été créés comme des *villainesses* ou des personnes ambiguës — deviennent les protagonistes d'histoire, elles se retrouvent marquées du sceau du super-héroïsme et participent à redéfinir le genre et ses caractéristiques. Réciproquement, elles sont elles-mêmes redéfinies par le genre qui les rend souvent plus morales qu'elles ne l'étaient en tant que personnages secondaires. Si l'esprit du temps des années 1980 participe à la remise en cause de la morale super-héroïque, la mise en avant de personnages secondaires, et particulièrement des femmes, joue aussi son rôle dans ce processus. Depuis sa création Catwoman a gagné en déontologie en devenant protagoniste, mais elle a aussi permis de brouiller les frontières morales dans l'univers manichéen de Batman et a ouvert la voie à un super-héroïsme moins soucieux du code imposé par le Chevalier noir.

Chapitre 2. Batgirl, modèle de superhéros féminin ?

Ce huitième chapitre est consacré à Batgirl. Cette superhéroïne est apparue au début de « la deuxième vague » du féminisme, à la fin des années 1960. Si Batgirl n'est pas dépourvue de stéréotypes, elle incarne une volonté de créer une superhéroïne qui puisse agir de pair avec les superhéros même si elle ne les égale jamais. Par conséquent, Batgirl n'est pas inventée pour être l'intérêt amoureux d'un héros lui préexistant. Elle est néanmoins la fille du commissaire Gordon, personnage apparu dès le début des aventures de Batman. Le nom même de Batgirl infantilise l'héroïne en la renvoyant à son statut de mineure quand bien même elle est une femme adulte.

Barbara Gordon est un personnage qui, à l'instar de Robin, a vieilli dans les comic books même si sa période de vieillissement est moins importante que celle du *sidekick* de Batman. De plus, après les événements de *Batman : The Killing Joke (TKJ)*, elle se retrouve handicapée. Dans ces conditions, Barbara Gordon pose la question de la place de la corporalité et de l'intellect féminin·e·s dans les récits super-héroïques. De plus, Batgirl et Oracle, les deux incarnations de Barbara Gordon, sont des superhéroïnes qui articulent de nombreux attributs super-héroïques. Elle est dès lors un vecteur pour interroger la possibilité pour une superhéroïne d'adopter les caractéristiques d'un modèle de superhéros qui lui préexiste sans devenir un succédané de celui-ci.

***2.1. De Batgirl à Oracle, traumatisme fondateur et changement d'identité*¹²⁷⁸**

Batgirl est la superhéroïne de notre corpus à avoir connu le plus d'apparitions dans les comic books de la fin des années 1960 au milieu des années 1980. Néanmoins, à partir de l'année 1984, elle est présente dans de moins en moins de fascicules jusqu'à la parution de *TKJ* dans lequel le personnage se fait agresser physiquement — et sexuellement — par le Joker. Paradoxalement, à la suite de ce traitement violent qui aurait pu marquer la fin du personnage, Barbara Gordon sera de nouveau une superhéroïne de premier plan dans la Bat-Family.

2.1.1. Devenir Oracle

Dans *TKJ* le sort de Barbara Gordon après l'agression du Joker demeure en suspens. Si le lectorat est informé que la jeune femme a survécu, puisque Batman vient lui rendre visite à l'hôpital, l'avancée de sa guérison n'est jamais explicitée. Ce comic book ne traite pas de Barbara Gordon et son destin n'intéresse plus les auteurs une fois qu'elle a rempli son rôle de *WiR*. Cependant, le sort de Barbara Gordon a été rapidement pris en mains par les auteurs et autrices Kim Yale, John Ostrander et Luke McDonnell qui travaillaient à cette époque sur la série *Suicide Squad*. Dès la fin de 1988, quelques mois

¹²⁷⁸ Cette sous-partie est construite à partir d'une intervention réalisée en 2017 à Angoulême dans le cadre du colloque *Corps handicapés, corps mutilés dans la bande dessinée* organisé par l'université de Poitiers. Un article a été soumis à la suite de cette présentation. Sophie Bonadè, « Barbara Gordon, l'évolution d'une superhéroïne devenue paraplégique. », Angoulême, 2017.

après la parution de *TKJ*, le personnage d'Oracle fait son apparition dans *Suicide Squad #23*¹²⁷⁹. Elle est d'abord une voix qui sort d'un ordinateur, puis, quelques numéros plus tard, l'identité d'Oracle est révélée¹²⁸⁰ : il s'agit de Barbara Gordon. Oracle n'est d'abord présente que dans la série *Suicide Squad* puis, à partir de 1993, elle réapparaît de façon régulière dans les titres *DCs* et *Batman*.

Oracle est une superhéroïne handicapée. La partie inférieure de son corps est immobilisée, ce qui l'oblige à utiliser un fauteuil roulant. Cette situation est inédite dans les récits super-héroïques. Si plusieurs personnages super-héroïques possèdent un handicap sensoriel — telle la cécité de Daredevil — ou physique — le superhéros Cyborg a perdu une partie de son corps qui est remplacée par une machine —, il s'agit bien plus souvent de personnages masculins que de personnages féminins. Ce fait s'explique par la plus grande présence de personnages masculins, mais aussi par la nécessité pour les personnages féminins d'être physiquement attirants, ce qui n'est pas toujours considéré comme compatible avec un corps handicapé.

Les superhéros dont le déplacement nécessite un artéfact tel un fauteuil roulant sont de toute façon rares dans les comic books. Barbara Gordon connaît un équivalent masculin et prédécesseur en la personne de Charles Xavier (professeur X), le chef de l'équipe X-men. Celui-ci est apparu pour la première fois en 1963¹²⁸¹. Charles Xavier possède un pouvoir de télépathie, en plus d'être un homme intelligent et d'une grande culture. Comme le fera Oracle, Charles Xavier « compense » son handicap physique par ses capacités intellectuelles. Le parcours éditorial de Charles Xavier diverge de celui de Barbara Gordon, car celui-ci est handicapé depuis son introduction dans les comic books. Comme Barbara, néanmoins, son handicap résulte d'un accident et non d'une maladie et il n'est pas né avec.

Oracle est un personnage secondaire de la série *Suicide Squad* jusqu'à l'arrêt de celle-ci en 1992. Elle aide l'équipe grâce à ses capacités d'informaticienne, mais elle ne peut pas venir sur le terrain avec elle. Dans cette série, elle est aussi caractérisée par ses capacités de leader puisqu'elle encadre l'équipe du *Suicide Squad* lorsque celle-ci part en mission. Ainsi dès sa réapparition en tant qu'Oracle, Barbara Gordon possède déjà toutes les capacités qui définissent sa nouvelle identité : qualité de leader, maîtrise des outils informatiques et intelligence tactique.

En devenant Oracle, Barbara Gordon perd son statut de « girl ». En effet, sa nouvelle identité super-héroïque ne la bloque pas dans un statut de mineur, pas plus qu'elle ne laisse deviner son sexe, le mot Oracle étant un terme neutre en anglais¹²⁸². Étymologiquement, l'oracle est la parole d'une divinité, une chose désincarnée. Dans l'antiquité, les oracles sont aussi celles et ceux qui délivraient cette parole au fidèle. Toutefois l'oracle la plus célèbre est la Pythie de Delphes qui était une femme. Celle-

1279 *Suicide Squad #23* (CD janvier 1989).

1280 Dès le numéro #26 de *Suicide Squad*, une petite poupée à l'effigie de Batgirl est posée sur le bureau d'Oracle et renseigne le lectorat sur son identité. Néanmoins ce n'est que dans le numéro #38 qu'Oracle apparaît enfin physiquement. Cette première apparition est aussi celle de la révélation de son handicap. *Suicide Squad #26* (CD avril 1989), *Suicide Squad #38* (CD mars 1990).

1281 *The X-Men #3* (CD septembre 1963).

1282 Carolyn Cocca, *op. cit.*, p. 69.

ci n'était pas mise en présence des personnes qui venaient écouter sa parole et elles n'entendaient que sa voix. La première fois que nous la voyons, dans la série *Suicide Squad*, c'est de cette façon que Barbara Gordon apparaît, une voix qui sort d'un ordinateur. L'identité d'Oracle renvoie Barbara Gordon premièrement à une capacité désincarnée — la voix divine qui connaît la réponse à toutes les questions des mortels — et deuxièmement à une position religieuse antique qui fut tenue par des femmes.

Quant à l'âge d'Oracle, si celui-ci n'est jamais précisé, Barbara Gordon semble être plus âgée lorsqu'elle est Oracle que lorsqu'elle était Batgirl. L'âge des personnages de comic books est une donnée jamais stabilisée, mais Oracle paraît être une femme allant vers la trentaine alors que Batgirl était plus proche de la vingtaine. Oracle est de toute façon censée être plus âgée que Batgirl, car celle-ci représente toujours son passé, avant son agression par le Joker.

La nouvelle identité d'Oracle la détache aussi de la figure de Batman. Barbara Gordon renonce à son préfixe de « Bat » qui la désignait comme un membre de la Bat-family mais aussi comme une personne inféodée à la figure de Batman. Cependant, l'évolution de Batgirl en Oracle relève d'une certaine passivité. Elle ne change pas d'identité, car elle grandit et souhaite prendre son indépendance, comme Dick Grayson, le premier Robin l'a fait. Barbara Gordon devient Oracle, car elle ne peut plus être Batgirl. Elle n'est pas, dans un premier temps, partie prenante de son changement d'identité elle ne fait que réagir à un changement d'état venu de l'extérieur. Paradoxalement, Oracle peut-être lu comme un exemple d'autonomisation et d'*empowerment*, mais dans une vision individuelle de ce second terme. Il s'agit, en effet, d'une femme handicapée qui reprend en main son destin après avoir vécu un évènement traumatique. Pourtant une question se pose : à quel pouvoir Barbara réagit-elle ? En devenant Oracle, Barbara Gordon ne se sépare pas de la figure du Joker qui demeure un cauchemar qui hante ses récits, mais aussi un personnage associé irrémédiablement à son handicap et donc à son identité d'Oracle. Le Joker et Oracle sont des figures qui sont liées irrémédiablement par le récit *TKJ*. Cependant, le développement de la *persona* d'Oracle éloigne Barbara de Batman et de son père, dont elle quitte la tutelle. Son émancipation de l'ombre de Batman et de celle de son père n'est pas une réaction à ceux-ci ou au pouvoir — en partie symbolique — de domination qu'ils pouvaient exercer sur elle comme père, mentors et hommes. Son émancipation est le résultat de son handicap et de la violence — du pouvoir non symbolique cette fois — qu'un autre homme a exercée sur elle. Barbara Gordon ne choisit pas de s'émanciper de Batman et de son père, mais est forcée de s'émanciper par son changement d'état. Par conséquent, si le développement de la *persona* d'Oracle (cf. Illustration 128, page 364) est assurément une tentative de réparer un évènement éditorial considéré comme injuste ou sexiste, celui-ci ne s'inscrit pas dans une réflexion féministe qui ferait prendre conscience au personnage de la domination qu'elle vit dans un univers sexiste. La transformation d'Oracle en Batgirl est, initialement, présentée comme un processus individuel et solitaire, suite à un évènement traumatique.

2.1.2. L'Attirail d'un superhéros

En devenant Oracle, Barbara Gordon perd certains traits caractéristiques qui la distinguaient en tant que superhéroïne. Déjà, Barbara Gordon, en devenant paraplégique, perd le contrôle de la partie inférieure de son corps. Si Barbara Gordon ne perd pas entièrement sa capacité à combattre physiquement ses ennemi·e·s, elle ne peut plus patrouiller dans les rues et sur les toits de Gotham City comme elle le faisait sous son identité de Batgirl. Barbara ne possède pas de superpouvoirs, dans la typologie de Vincent Hecquet¹²⁸³ : elle fait partie du groupe des « humains entraînés ou suppléés par la technique ». En cessant d'être Batgirl et en devenant Oracle, Barbara Gordon opère un glissement à l'intérieur de ce groupe en devenant davantage une superhéroïne suppléée par la technique tandis que Batgirl était surtout une superhéroïne entraînée. Oracle est une superhéroïne informaticienne, dont la maîtrise des technologies informatiques est le principal pouvoir.

Oracle se démarque aussi de son ancienne *persona* de Batgirl par son absence de costume alors que celui-ci est un signe distinctif que partage la grande majorité des superhéroïne·s. Oracle dissimule néanmoins son identité par l'adoption d'un avatar (cf. Illustration 129, page 368), une image qui la représente dans le cyberspace, et qui protège son identité. Cet avatar prend l'apparence d'un masque et c'est ce qu'il est puisqu'il permet à Oracle de ne pas donner d'information sur son statut social qu'il s'agisse de son âge, de son sexe, de sa couleur de peau, etc.

Néanmoins, si Oracle perd certaines caractéristiques super-héroïques par rapport à son identité précédente de Batgirl, elle en gagne aussi d'autres. Oracle, contrairement à Batgirl, possède un traumatisme fondateur et un adversaire « principal » en la personne du Joker, tous deux résultant des événements qui se sont déroulés dans *TKJ*. Mais, au fur et à mesure de l'évolution de son personnage, Oracle acquiert aussi des compagnes et compagnons super-héroïques, des apprenties à former et aussi, fait rare, un lieu de rassemblement.

2.1.2.1. Les Compagnes et compagnons

Avant d'être Oracle, Batgirl possédait des compagnons de lutte, qu'il s'agisse de Batman ou des différents Robin. Néanmoins ces personnages n'étaient pas regroupés entre eux sur un pied d'égalité ni autour du personnage de Batgirl. Batgirl était prise dans le réseau de relations de Batman, mais ne possédait pas son propre réseau. Oracle, au contraire, construit ses propres relations interpersonnelles et super-héroïques en étant l'initiatrice de regroupements de superhéroïne·s et en prenant des apprenties.

2.1.2.1.1. *Birds of Prey, Gotham City Sirens et le concept de sororité*

Dans la plupart des regroupements super-héroïques, des équipes de superhéroïne·s sont historiquement à dominante masculine voir exclusivement composées d'hommes. Néanmoins, à partir des

1283 Vincent Hecquet, *op. cit.*



Illustration 128 : La scène d'agression de Barbara Gordon est de nouveau présentée dans *Suicide Squad* #48 (CD décembre 1990). Elle est ici un souvenir de Barbara qu'elle raconte à sa psychanalyste. La scène est narrée à la première personne et met en exergue les souffrances et les sentiments de Barbara. La dernière case propose un meta-commentaire sur *Batman: the Killing Joke* dont elle reprend la couverture. Le Joker dit ainsi à Barbara Gordon « *Nothing personal m'dear. This is really all for Batman's benefits* » rappelant que l'agression de cette dernière dans *Batman: the Killing Joke* permettait uniquement de faire avancer l'histoire concernant Batman. Geof Isherwood, 1990.

années 1990, des équipes regroupant des femmes telles les Birds of Prey et les Gotham City Sirens apparaissent dans les comic books de l'éditeur DC Comics. Ces deux équipes héritent d'une histoire, celle des regroupements féminins dans les comic books, qui furent le sujet de plusieurs récits dès le début de ce qui fut appelé la « deuxième vague » du féminisme. Ces récits, souvent violemment misogynes, même s'ils montraient aussi une certaine prise de conscience d'un déséquilibre genré dans les comic books, ne débouchaient jamais sur la formation de vraies équipes féminines. Au contraire, l'autodestruction de la formation de superhéroïnes, à la suite de la prise de conscience par les femmes de leur erreur d'avoir voulu faire scission avec leurs coéquipiers masculins, était l'aboutissement de l'histoire.

Néanmoins, la deuxième vague du féminisme développe à nouveau un concept, celui de sororité (*sisterhood*)¹²⁸⁴, un lien des femmes entre elles dû à leur oppression par les hommes passés et actuels. Le concept de sororité encourage le regroupement entre femmes et la création d'attaches entre elles¹²⁸⁵. Cette vision de la sororité est parfois accompagnée de l'idée d'une société matriarcale originelle dans lesquels les femmes ont eu le pouvoir et qui a été une société juste. Les deux concepts de sororité et de matriarcat primitif se retrouvent dans la critique de la théoricienne féministe Trina Robbins dans son article « Wonder Woman, Lesbian Or Dyke?: Paradise Island as a Woman's Community ».

Quant à Paradise Island, c'était devenu un lieu de conflit, où une Amazone vicieuse et peu vêtue, Artemis, se battait avec Diana pour le titre de Wonder Woman. La sororité était une chose du passé, et le refuge pour les filles avait disparu depuis longtemps.¹²⁸⁶

En effet, l'île de Themyscira, d'abord nommée Paradise Island, lieu d'origine de Wonder Woman, a été pensée par son créateur William Moulton Martson comme un lieu peuplé uniquement de femmes vivant en harmonie selon son idée essentialiste d'une plus grande qualité humaine des femmes. Néanmoins, comme l'indique Trina Robbins, ce lieu fut dévoyé durant les années 1970. À partir des années 1990, sous l'impulsion de « la troisième vague du féminisme »¹²⁸⁷ et surtout du mouvement médiatique du *Girl Power*, l'idée de sororité se retrouve infusée dans la culture populaire à travers des groupes de musique tels que les Spice Girls, mais aussi à travers des fictions comme la série télévisée *Charmed*. Dans les comic books de l'éditeur DC Comics apparaît ainsi, à la fin des années 1990, une équipe féminine, les Birds of Prey (BoP).

1284 La notion de *sisterhood* se développe dès le XIXe siècle aux États-Unis et ce concept n'est pas forcément lié à un désir d'émancipation des femmes ou à une revendication d'égalité avec les hommes. Nancy A. Hewitt, « Beyond the Search for Sisterhood: American Women's History in the 1980s », *Social History*, vol. 10/3, 1985, p. 299.

1285 Le concept de sororité a été critiqué dans son oubli des autres formes de domination qui peuvent exister même dans un regroupement de femmes, qu'il s'agisse des oppressions de classes, de races ou de sexualités. En effet, plusieurs théoriciennes féministes étatsuniennes voient dans l'oppression de genre une oppression primaire, sur laquelle toutes les autres oppressions sont construites. *Ibidem*.

1286 « As for Paradise Island, it had become a place of conflict, where a vicious, minimally clad Amazon named Artemis battled with Diana for the title of Wonder Woman. Sisterhood was a thing of the past, and the safe place for girls was long gone. » Trina Robbins, « Wonder Woman, Lesbian Or Dyke?: Paradise Island as a Woman's Community », in *Heroines of Comic Books and Literature: Portrayals in Popular Culture*, Lanham etc., États-Unis d'Amérique, Rowman & Littlefield, 2014, p. 145-152, p. 150.

1287 Sur la définition problématique de la troisième vague du féminisme voir : Diane Lamoureux, *op. cit.*

L'équipe des BoP est d'abord un duo, celui de Barbara Gordon, sous son identité d'Oracle, et de Black Canary (Dinah Lance). Après plusieurs aventures dans des numéros *one-shot*¹²⁸⁸ et une *mini-série*¹²⁸⁹ dans laquelle elles sont accompagnées de Huntress et de Catwoman, les deux superhéroïnes forment le duo à l'origine de la série *BoP* qui durera de 1998 à 2009¹²⁹⁰ et qui est, aujourd'hui encore, la plus longue série ayant pour protagoniste une femme de la Bat-family.

Le début de la série fonctionne selon une division simple : Oracle est l'organisatrice des missions de l'équipe et Black Canary est l'agent de terrain qui se laisse guider. Cette association possède un déséquilibre important, car Oracle connaît en effet l'identité civile de Black Canary et des informations personnelles à son sujet, alors que Black Canary ne connaît pas l'identité d'Oracle même si elle sait qu'il s'agit d'une femme.

À partir du numéro #19 Oracle, révèle sa double identité à Black Canary, rééquilibrant leur relation d'équipières, et entraînant le développement d'une relation interpersonnelle amicale entre elles. Si les deux superhéroïnes partageaient déjà des informations sur leurs vies personnelles¹²⁹¹, la révélation de l'identité d'Oracle est une rupture qui marque un cap dans la construction de cette amitié. L'importance des relations interpersonnelles n'est pas spécifique aux séries féminines, mais les relations des BoP se démarquent de celle de la Bat-Family, car elles sont des relations amicales et non familiales. D'ailleurs la scénariste Gail Simone, qui travaille sur le titre à partir du numéro #56 jusqu'au numéro #107, admet qu'elle appréciait dans les comic books postérieurs aux années 1980 l'entente et l'amitié qui régnaient entre les différents personnages et qu'elle n'avait pas aimé l'augmentation des relations compliquées — elle utilise le mot « *bickering* » — à partir des années 1980. Ces scénarios sur le titre reflètent la volonté de présenter une équipe aux relations amicales équilibrées¹²⁹².

La formation des Gotham City Sirens (GCS), créée en 2008, adopte une structure à peu près similaire. Elle est formée de Catwoman, Harley Quinn et Poison Ivy. Aucun des personnages de cette équipe n'en est la *leader* et elles agissent avec un certain anarchisme. Si les relations des GCS sont moins amicales, en tout cas en ce qui concerne Catwoman et Poison Ivy, elles sont regroupées autour d'une appartenance commune au groupe des *villainesses*. Elles sont toutes trois des ennemies de la Bat-Family et des femmes.

Qu'il s'agisse de l'équipe des BoP ou des GCS, aucune n'est officiellement non mixte. Les GCS ne sont pas une formation super-héroïque, mais un regroupement d'intérêt de *villainess* à un moment précis et leurs rangs ne sont pas ouverts à d'autres membres féminins ou masculins. Au contraire, les BoP accueillent de nombreux autres membres qui sont pour la plupart des femmes, mais pas uniquement. Le superhéros Blue Beetle, qui entretient une relation amicale et amoureuse avec Barbara

1288 *Birds of Prey : Black Canary/Oracle* (1996), un numéro. *Birds of Prey: Revolution* (1997), un numéro. *Birds of Prey: Wolves* (1997), un numéro. *Birds of Prey: Black Canary/Batgirl* (1998), un numéro.

1289 *Birds of Prey : Manhunt* (1996), 4 numéros.

1290 *Birds of Prey* (1998-2009), 127 numéros.

1291 *BoP* #1 (CD janvier 1999), *BoP* #4 (CD avril 1999).

1292 Gail Simone et Shaenon Garrity, *op. cit.*

Gordon, vien ainsi prêter main-forte aux superhéroïnes à différentes occasions¹²⁹³. Le regroupement de ces femmes n'est pas tant dû à un problème de sexisme dans la Bat-Family qu'à des affinités particulières qu'elles entretiennent ou à une situation qui nécessite de se regrouper. La question de la sororité n'est pas thématifiée et la non-mixité est dépourvue de sa composante politique.

Néanmoins Batman fait toujours office de repoussoir dans la série. Dans le numéro #4 de *BoP*, il est révélé que deux personnes observent Oracle grâce à des caméras de sécurité. Dans le numéro #6¹²⁹⁴, le lectorat apprend qu'il s'agit de Batman et d'Alfred. Batman veut savoir si Oracle arrive à gérer ses nouvelles responsabilités en tant que cheffe des BoP. Au moment où le superhéros s'apprête à couper ses caméras, Barbara s'adresse à lui à travers elles. Elle lui dit qu'elle se sait observée et le nomme « Big Brother » avant de terminer la conversation. À la fin de *Gotham City Sirens*, quand les trois protagonistes ont cessé de s'entendre, Catwoman révèle que Batman — qui est incarné par Dick Grayson — voulait qu'elles se réunissent afin que Catwoman empêche Harley Quinn et Poison Ivy de replonger dans la criminalité. Le rassemblement de ces trois femmes répond à la volonté d'un homme, Batman, d'encadrer des femmes pour éviter leurs débordements. En apprenant cela, Poison Ivy commence à détruire la ville de Gotham et Batman vient l'arrêter. Catwoman se dresse alors entre Batman et ses deux coéquipières afin de les protéger du superhéros. L'ingérence de Batman est présentée comme problématique pour ces femmes et le superhéros ne parvient pas à asseoir son autorité sur ces équipes.

Les équipes féminines, si elles ne sont pas utilisées pour traiter de problématiques féministes, sont un héritage post-féministe de la deuxième et troisième vagues du féminisme étatsunien. Elles sont une appropriation d'une conception féministe, mais partiellement vidée de sa substance revendicatrice. Il en reste cependant des traces, dans l'idée de relations amicales plus équilibrées et dans un affaiblissement de la conception hiérarchique de ces équipes.

2.1.2.2. Former les Batgirl

En plus d'être le membre central de l'équipe de BoP, Oracle participe aussi à la formation des nouvelles Batgirl dans les trois séries éponymes publiées durant les années 2000¹²⁹⁵. La première de ces séries commence en 2000, soit douze ans après que Barbara Gordon a été paralysée dans *TKJ*. Malgré cette durée de temps relativement longue, ces séries prouvent que le personnage de Barbara Gordon est toujours associé au rôle de Batgirl dans l'esprit des artistes qui travaillent à ces titres. En effet si Barbara n'est jamais celle qui porte le costume de Batgirl, qui est revêtu soit par Cassandra Cain, soit par Stephanie Brown, elle est une figure de *leader* pour les deux jeunes femmes et participe à leur entraînement.

1293 *BoP* #34 (CD novembre 2001), *BoP* #37 (CD janvier 2002).

1294 *BoP* #6 (CD juin 1999).

1295 *Batgirl* (2000-2006), 73 numéros. *Batgirl* (2008-2009), 6 numéros. *Batgirl* (2009-2011), 24 numéros.



Illustration 129 : Oracle n'est d'abord qu'un nom et elle communique avec les autres à travers son ordinateur par lequel elle envoie des messages écrits ou correspond vocalement. Dans la série *Birds of Prey Vol. 1*, elle adopte un avatar, le masque d'Oracle, qui lui donne une apparence en ligne, une image numérique qui dissimule son identité. L'image ici présente est un fragment de la couverture de *Birds of Prey Vol. 1* #102 (CD mars 2007). © DC Comics, 2007.



Illustration 130 : Batman et Robin faisant le serment de combattre le crime face à face dans *DCs* #38 (CD avril 1940). En 2009, dans *Batgirl Vol. 3* #3 (CD novembre 2009), Barbara Gordon et Stephanie Brown reproduisent ce serment. © DC Comics, 1940, 2009.



Illustration 131 : Dans *Batgirl Vol. 3* #1 (CD septembre 2009) Cassandra Cain et Stephanie Brown se battent côte à côte en tant que Batgirl et Spoiler avant que la première ne confie son costume, et donc l'identité de Batgirl, à la seconde. Le parallèle entre les deux femmes, qui ont à peu près le même âge est mis en avant par le jeu de symétrie de la page de gauche. © DC Comics, 2009.

On peut constater une évolution dans le rôle de Batman à travers ces trois séries. Dans la première série *Batgirl*, Batman est aussi présent que Barbara Gordon avec qui il partage le rôle de mentor pour Cassandra Cain. Il est d'ailleurs celui qui a offert le costume de Batgirl à Cassandra Cain durant l'arc narratif « No man's Land » au grand dam de Barbara Gordon¹²⁹⁶. La division des rôles entre Barbara et Batman est très nette, et si Batman s'occupe presque exclusivement de l'entraînement physique de Cassandra Cain, Barbara Gordon s'occupe d'elle dans sa vie de tous les jours en plus de l'entraîner, reproduisant une division sociale qui attribue aux femmes le *care*.

Dans la seconde série, Cassandra Cain redevient un membre de la Bat-Family après avoir été une criminelle durant plusieurs mois. Elle essaye de retrouver sa place au sein de cette formation, malgré la méfiance de certains, tel Nightwing. Dans cette série, Cassandra a grandi et ne nécessite plus d'être entraînée. Par conséquent, Barbara et Batman n'occupent plus une place de formateur et formatrice auprès d'elle. Quand Cassandra se lance dans une vendetta personnelle, Barbara refuse de l'aider, mais la couvre pour qu'elle ne soit pas découverte par Batman. Finalement Batman accepte de nouveau Cassandra comme un membre autonome de la Bat-Family et propose même de l'adopter légalement, comme il a déjà adopté différents Robin¹²⁹⁷. Dans cette série, le rôle tenu par Batman vis-à-vis de Cassandra est davantage celui que celui d'un mentor.

Dans la série *Batgirl Vol. 3*, qui met en scène Stephanie Brown dans le rôle de la superhéroïne Batman n'apparaît presque pas. La série est centrée sur Stephanie et sur la relation qu'elle entretient avec Barbara Gordon qui est sa mentore, mais aussi une personne auprès de qui elle trouve du réconfort sentimental. La série met en scène une passation de rôle entre plusieurs femmes, par exemple entre Cassandra Cain et Stephanie Brown. Quand Cassandra renonce à être Batgirl, à la suite de la disparition de Batman¹²⁹⁸, elle confie son costume à Stephanie. Par la suite, Barbara Gordon décide de prendre en main la formation de Stephanie à son rôle de Batgirl et les deux femmes prêtent serment dans la Batcave, imitant le serment qu'avaient prêté Batman et Robin (cf. Illustration 130, page 368).

Ainsi, à travers les trois séries *Batgirl* on assiste progressivement à un retrait de la figure de Batman de la formation des nouvelles Batgirl (cf. Tableau 20, page 370). Barbara Gordon devient la seule gardienne de l'identité de Batgirl même si elle n'a jamais été protagoniste d'une série *Batgirl* avant 2003¹²⁹⁹.

Les séries *Batgirl* précitées mettent en scène la création d'une généalogie entre personnages féminins qui se transmettent en héritage le titre de Batgirl et l'équipement qui va avec : costume, entraînement, etc. Des différents membres de la Bat-Family qui ont commencé leur carrière lorsqu'ils étaient jeunes, le personnage de Barbara sera le premier à former des apprenties. De cette manière, Oracle développe son propre réseau de relations qui n'est pas constitué uniquement de personnes de la Bat-Family.

1296 *Batman* #565 (CD mai 1999), *DCs* #732 (CD mai 1999).

1297 *Batgirl* #6 (CD février 2009).

1298 Le superhéros a disparu durant l'arc narratif « Batman R.I.P ».

1299 Il s'agit de la mini-série *Batgirl Year One*. *Batgirl Year One* (2003), 9 numéros.

Le personnage d'Oracle est à la fois central dans la Bat-Family par le travail de recherche qu'elle effectue pour ses différents membres, mais aussi en marge, gagnant une autonomie importante par rapport au personnage de Batman (cf. Illustration 131, page 368).

2.1.2.3. Quartier Général

Tableau 20 : Nombre d'apparitions de Barbara Gordon et de Batman dans les différentes séries mettant en scène Batgirl.

Titres	<i>Birds of Prey Vol. 1</i> (1999)	<i>Batgirl Vol. 1</i> (2000)	<i>Batgirl Vol. 3</i> (2009)	<i>Birds of Prey Vol. 2</i> (2010)	<i>Batgirl Vol. 4</i> (2011)
Nombre de numéros	127	73	24	15	53
Apparitions Batman	16	44	6	4	12
% apparitions Batman	12,60 %	60,27 %	25,00 %	26,67 %	22,64 %
Apparitions Barbara Gordon	127	42	18	15	53
% apparitions Barbara Gordon	100,00 %	57,53 %	75,00 %	100,00 %	100,00 %

Un autre trait distinctif des superhéros que Barbara Gordon acquiert sous son identité d'Oracle est un quartier général qui lui sert de lieu de vie, de travail, mais aussi de rassemblement pour les différents membres des associations super-héroïques dans lesquelles elle s'investit. Ce lieu est, dans un premier temps, la Clocktower, l'horloge principale de la ville de Gotham. C'est un lieu central de la cité et Oracle a installé son QG derrière le cadran qui domine la tour. Ce lieu a rapidement été associé à Oracle, en effet dès le numéro #12 de la série *Showcase '94*¹³⁰⁰, alors que Oracle n'est pas encore redevenue un personnage régulier des séries *DCs* et *Batman*, elle apparaît déjà dans son QG de la Clocktower. Ce lieu autonomise encore Oracle vis-à-vis de Batman puisqu'elle possède désormais sa propre base, dans laquelle elle traite ses opérations sans avoir besoin de passer par la Batcave¹³⁰¹. Néanmoins ce QG finit par être détruit dans le numéro #633 de *Batman*¹³⁰² durant le *cross-over* « War Games ». Après que ce lieu a été découvert par Black Mask, Oracle enclenche l'autodestruction de la tour.

Par la suite, l'équipe des BoP et Oracle elle-même déménagent¹³⁰³, quittant la ville de Gotham City pour celle de Platinum Flats, une nouvelle ville de l'éditeur DC Comics créée dans les pages de *BoP* #116¹³⁰⁴. Le QG dans lequel emménagent les superhéroïnes est celui d'une société-écran qui permet à Barbara Gordon de générer du profit et aussi de fournir une base à son équipe. Cette société est nommée Clocktower systems, appellation qui renvoi à l'ancien lieu de vie de Barbara Gordon. L'équipe des BoP se sépare dans le dernier numéro de la série¹³⁰⁵ et ses différents membres quittent Platinum Flats et leur QG.

1300 *Showcase '94* #12 (CD décembre 1994).

1301 Dans le numéro #16 de la série *Nightwing*, Barbara Gordon fait remarquer qu'elle a dû s'imposer dans la Batcave, qu'elle n'y a pas été invitée comme les différents Robin. *Nightwing* #16 (CD janvier 1998).

1302 *Batman* #633 (CD décembre 2004).

1303 *BoP* #117 (CD juin 2008).

1304 *BoP* #116 (CD mai 2008).

1305 *BoP* #127 (CD avril 2009).

Durant quinze années, Oracle a eu son propre quartier général qui est parfois le refuge de toute l'équipe des BoP. Néanmoins, après l'arrêt de la série *BoP* Barbara Gordon ne possède plus son propre QG, officiant de son appartement, ou dans la Batcave, comme dans la série *Batgirl, Vol. 3*¹³⁰⁶. Fin 2010, à l'occasion de la deuxième série *BoP Vol. 2*, Oracle possède un nouveau quartier général¹³⁰⁷ dans une tour nommée la Kord Tower. Ce QG est tout de suite effacé de la continuité par l'évènement « New 52 ». Batgirl n'a été associée à un lieu que durant dix années de publication qui ont été celles où Barbara Gordon était Oracle et l'organisatrice de l'équipe des BoP. Ainsi la Clocktower remplit une fonction similaire à celle de la Batcave. Elle est le lieu où Oracle mène à bien ses activités d'enquêtrice et réunit son équipe. À travers les récits, c'est surtout cette deuxième fonctionnalité de la Clocktower qui est importante. La tour est un lieu de rassemblement pour les différentes Batgirl et les BoP, un refuge pour une équipe à majorité féminine au contraire de la Batcave qui demeure avant tout le fief de Batman.

Oracle est un personnage féminin qui possède beaucoup de caractéristiques qui définissent habituellement un superhéros. C'est après la perte de l'usage de ses jambes dans les comic books qu'elle acquiert ces attributs. Néanmoins, malgré une caractérisation proche des personnages masculins tels Batman et Nightwing, Barbara Gordon, dans son incarnation d'Oracle, ne cesse pas non plus d'être mise en scène comme un personnage féminin dans les comic books.

2.1.3. Oracle, une femme comme les autres dans les comic books ?

2.1.3.1. Objectivation d'un corps handicapé

Comme le note Carolyn Cocca dans son chapitre sur le personnage de Batgirl, Oracle, lors de sa réapparition dans les comic books *Suicide Squad*, est d'abord dessinée comme un personnage non attirant.

Dans *Suicide Squad* de John Ostrander, dans lequel elle est d'abord apparue le plus souvent et dans lequel sa nouvelle identité a été révélée, elle était habituellement dessinée plus mal fagottée qu'elle ne l'avait été en Batgirl, avec des costumes sans forme, des lunettes trop grandes et ses cheveux en chignon. La première fois que nous la voyons, elle pleure à cause de la perte d'un membre de l'escouade (#38) ; la fois suivante, elle pleure en parlant à un psychologue de s'être fait tirer dessus par le Joker (#48). Ces premières apparitions tombent en plein dans les stéréotypes des personnes handicapées : elle est dépeinte comme triste, seule, pitoyable, incapable d'avancer (Davidson, Linton, Longmore, Siebers). Elle craint que son agression ne l'ait fait sortir des normes de la validité, du genre et de la sexualité, comme elle le pense, «je ne pourrai plus jamais marcher, ni avoir d'enfants, ni probablement jamais me marier...». (Ostrander, Yale et Isherwood). Après ces premières

1306 Bruce Wayne est considéré comme mort à cette époque et Barbara cohabite dans la Batcave avec Dick Grayson qui porte désormais le costume de Batman.

1307 *BoP* #5 (CD novembre 2010).

apparitions, elle est présentée comme un personnage plus fort et un membre apprécié de l'équipe, même si son apparence est encore assez terne.¹³⁰⁸

Néanmoins il faut nuancer la critique de Carolyn Cocca sur la mise en image de Barbara Gordon dans *Suicide Squad*. Celle-ci n'est pas inélégante, elle n'est juste pas sexualisée par les vêtements qu'elle porte. Ceux-ci ne moulent pas son anatomie. Barbara Gordon porte des pantalons larges et des chemises ou des pulls à col haut. Cependant ce traitement du vêtement féminin n'est pas réservé au seul personnage de Barbara Gordon. Les styles des dessinateurs Luke McDonnell et Geof Isherwood, qui ont dessiné Oracle dans *Suicide Squad*, ne sexualisent pas les femmes. La superhéroïne Nightshade, qui apparaît dans cette série et qui porte un costume super-héroïque plutôt moulant et qui découvre partiellement son corps, revêt des vêtements non moulants quand elle se trouve en habits civils. Le traitement graphique du corps et de l'habillement de Barbara Gordon n'est donc pas réservé à son seul personnage et n'est pas forcément lié à son statut de femme avec un handicap physique.

Durant la première partie de la série *BoP*, Oracle est représentée portant des vêtements qui la sexualisent moins que les autres femmes de la série, à commencer par sa coéquipière Black Canary. Elle porte des chemises larges par-dessus des t-shirts ou des pulls peu moulants, reprenant une esthétique attribuée aux personnages « geek » ou « nerd » dans la fiction¹³⁰⁹. Par la suite, avec l'arrivée du dessinateur Ed Benes sur la série, Oracle est dessinée de façon bien plus sexualisée et plus dévêtue. Ed Benes uniformise les styles vestimentaires des différents personnages féminins de la série dans une esthétique « Bad Girl Art ». Cette représentation du corps d'Oracle comme objet de désir trouvera un héritage dans le travail de Julian Lopez, Guillem March et Fernando Pasarin qui dessineront Oracle dans la série *Oracle: The Cure*¹³¹⁰. Cette représentation du corps d'Oracle comme sexuellement désirable remet en cause une représentation classique des personnes handicapées comme étant sexuellement indésirable¹³¹¹. Cependant, elle soumet aussi Barbara Gordon au regard masculin, faisant de son corps un objet de désir pour un lectorat pensé comme masculin, comme celui des autres femmes dans les comic books.

Si Oracle est l'une des deux protagonistes de la série *BoP*, (cf. Illustration 132, page 376) elle apparaît moins souvent que Black Canary sur les couvertures de la série. Carolyn Cocca compte que

1308 « In John Ostrander's *Suicide Squad*, in which she was initially featured the most and in which her new identity was revealed, she was usually drawn frumpier than she had been as Batgirl, with formless suits, oversized glasses, and her hair in a bun. The first time we see her, she's crying due to the loss of one of the Squad (#38); the next time we see her, she's crying while talking to a psychologist about having been shot by the Joker (#48). These first appearances fall squarely into stereotypes of people with disabilities: she is portrayed as sad, lonely, pitiable, unable to "move on" (Davidson, Linton, Longmore, Siebers). She worries that the shooting has pushed her outside of norms of able-bodiedness and gender and sexuality, as she thinks, "I can't ever walk again, or have kids, or probably ever marry ..." (Ostrander, Yale, and Isherwood). After these initial establishing appearances, she is portrayed as a stronger character and valued member of the team, albeit still rather dowdy in appearance. » Carolyn Cocca, *op. cit.*, p. 66.

1309 Pour les définitions de « hacker », « geek » ou « nerd » voir : Isabelle Collet, « Effet de genre : le paradoxe des études d'informatique », *TIC & Société*, vol. 5 /1, 2011.

1310 *Oracle: The Cure* (2009), 3 numéros.

1311 Carolyn Cocca, *op. cit.*, p. 76.

sur 127 numéros, Oracle apparaît sur 53 couvertures, dont 26 où seule sa tête apparaît¹³¹². Seules 18 de ces couvertures laissent voir le fauteuil de Barbara Gordon, symbole de son handicap. Pourtant le personnage d'Oracle est présent dans tous les récits de la série. En comparaison, Black Canary est présente sur 76 couvertures tandis qu'elle n'est présente que dans 109 numéros. Son corps valide est plus utilisé que celui de l'Oracle pour attirer le lectorat vers cette série.

Si Oracle n'est pas toujours présentée comme un personnage féminin au corps désirable, cela n'empêche cependant pas le personnage de vivre une vie romantique dans les comic books dans lesquels elle apparaît. En effet, si Barbara Gordon avait vécu quelques flirts dans les comic books avant *TKJ*, c'est après sa métamorphose en Oracle que celle-ci connaît le développement le plus important de ses aventures amoureuses, dont celle qui la lie au superhéros Nightwing.

2.1.3.2. Romance avec Nightwing

Quand Barbara Gordon est apparue dans les comic books mettant en scène les aventures de Batman et Robin, elle n'a pas immédiatement été installée dans une relation amoureuse avec l'un des deux protagonistes masculins. Alors que la première Bat-Girl a été créée pour être la compagne de Robin, une telle relation entre le *sidekick* de Batman et la superhéroïne n'est pas développée avant la série *The Batman Family*, et encore est-elle seulement esquissée.

Après *TKJ* et la mutation de Batgirl en Oracle, cette relation est enfin explorée durant les années 1990 et 2000. Le fait que les deux personnages soient désormais les protagonistes de leurs propres séries, et non plus des personnages secondaires de récits centrés sur Batman, entraîne la transformation de cette romance. Comme toutes les histoires d'amour de la Bat-Family, la relation entre Nightwing et Oracle connaît des hauts et des bas et n'aura jamais de conclusion heureuse. Si Dick demande finalement Barbara en mariage dans le numéro #117 de *Nightwing*¹³¹³, le numéro suivant commence après l'évènement « One Year Later » qui projette tous les personnages un an dans leur futur. Entre-temps a été publiée la série *Final Crisis*, dans laquelle le personnage de Nightwing aurait pu mourir¹³¹⁴. Le mariage est annulé.

Les histoires d'amour compliquées et sans cesse réécrites sont constitutives du genre super-héroïque. Autant que l'adversaire qui revient toujours, les superhéros masculins possèdent presque tous une relation sentimentale principale qui ne connaît jamais d'achèvement. Durant les années 1990 et 2000, Barbara devient cette relation pour Dick et, réciproquement, Dick devient cette relation pour Barbara. Si leur histoire commence dans la série *Nightwing*¹³¹⁵, dans laquelle Barbara est un personnage

1312 *Ibidem*, p. 72.

1313 *Nightwing* #117 (CD avril 2006).

1314 « How Nightwing Almost Died in Infinite Crisis | Titanstower.com », *Titan Tower*, 2012. Kiel Phegley, « Dan Di-Dio Weighs In On Nightwing & The Deaths of Heroes In Crisis », [En ligne : <https://www.cbr.com/dan-didio-nightwing-future-heroes-in-crisis-deaths/>]. Consulté le 12 octobre 2018.

1315 Leurs sentiments sont évoqués tout au long de la série, mais leur premier baiser a lieu dans le numéro #38. Elle et il ont déjà failli s'embrasser dans le numéro #8 de *BoP*. Il faut noter qu'à cette époque les séries *Nightwing* et *BoP* sont

secondaire et l'intérêt amoureux du héros, cette relation sera rééquilibrée par la parution de la série *BoP* dans laquelle Nightwing devient le personnage secondaire et l'intérêt amoureux de Barbara (cf. Illustration 133, page 376). La relation qu'Oracle entretient avec Nightwing fait aussi partie des caractéristiques super-héroïques que le personnage acquiert en devenant Oracle.

Même si Nightwing est la relation la plus officielle de Barbara Gordon durant les années 1990 et 2000, celle-ci n'est pas la seule développée par le personnage qui flirtera aussi avec d'autres hommes. Ces relations apparaissant dans des séries où Barbara Gordon est un protagoniste. Elles évitent de réduire le personnage au statut d'objet amoureux d'un personnage masculin dont l'existence éditoriale préexiste à la sienne.

Une romance de ce type est aussi développée durant la fin des années 2000, qui met Barbara Gordon en relation amoureuse avec le superhéros Batman.

2.1.3.3. Relation avec Batman

Si dans les comic books, le personnage de Barbara Gordon n'a pas pour vocation d'être impliqué dans une relation romantique avec Bruce Wayne, il en est autrement dans la série télévisée *Batman*¹³¹⁶. Dans le premier épisode de la saison trois, dans lequel Barbara Gordon est introduite auprès du public, son père l'a invitée à une soirée à l'opéra avec Bruce Wayne et Dick Grayson. James Gordon a invité sa fille pour être le rendez-vous de Bruce Wayne¹³¹⁷. Cette relation n'est finalement pas vraiment développée dans la série télévisée, mais déjà, en 1968, une relation entre Barbara Gordon et Bruce Wayne avait été envisagée.

Dans les comic books cette relation ne sera jamais sérieusement développée. Le numéro #78 de *The Brave and the Bold* met en scène les superhéroïnes Wonder Woman et Batgirl qui sont toutes deux amoureuses de Batman, mais ce récit est un *one-shot* qui n'a aucune influence sur la continuité officielle. En 1994, durant l'évènement « Zero Hour : Crisis in time », apparaît une Batgirl d'une autre réalité, qui n'a pas été attaquée par le Joker et qui n'est pas devenue l'Oracle¹³¹⁸. Celle-ci semble entretenir une relation avec le Batman de son univers.

C'est dans les comic books issus du « DC Animated Universe » c'est-à-dire les comic books dérivant de la série animée *Batman : the Animated Serie*, que la relation entre les deux personnages connaît son principal développement. Cette romance n'est que vaguement mentionnée dans la série *Batman Beyond*¹³¹⁹, mais il apparaît qu'elle a été la cause d'une dispute et de la séparation de Batman et du

toutes les deux scénarisées par Chuck Dixon qui peut ainsi développer cette romance entre les deux séries. *Bop* #8 (CD août 1999), *Nightwing* #38 (CD décembre 1999).

1316 *Batman* (1966-1968), 120 épisodes, ABC.

1317 Durant les deux premières saisons, Batman est attiré par la *villainess* Catwoman, mais durant la saison 3 l'actrice qui la jouait, Julie Newmar, est remplacée par l'actrice Eartha Kitt. Celle-ci est afro-américaine et les relations mixtes (entre une personne blanche et une personne racisée) n'étaient pas autorisées à cette époque à la télévision étatsunienne. Batgirl devient ainsi le nouvel intérêt amoureux de Batman. Genevieve Valentine, *op. cit.*

1318 *Batman* #511 (CD septembre 1994).

1319 *Batman Beyond* (2012-2013), 29 numéros, *digital comic*.

premier Robin, Dick Grayson. C'est dans les comic books *Batman Beyond 2.0*¹³²⁰ que l'ensemble de l'histoire sera développé pour le lectorat. Alors que Dick Grayson a quitté la ville de Gotham pour celle de Blüdhaven, Barbara et Bruce ont une aventure. Celle-ci rompt finalement et se remet en couple avec Dick avant de découvrir qu'elle est enceinte de Bruce. Elle informe Bruce de cette nouvelle et celui-ci décide de l'annoncer à Dick sans en avertir Barbara. Dick, qui prend mal la nouvelle, frappe Bruce au visage. Parallèlement, Barbara fait une fausse-couche après être intervenue pour sauver une famille d'une attaque à l'arme blanche¹³²¹.

Dans une interview publiée sur le site de l'éditeur DC Comics, le scénariste Kyle Higgins s'exprime à propos de cette relation :

En tant que grand fan de l'émission, j'ai toujours voulu savoir ce qui était arrivé à Dick Grayson. Je voulais un flashback de ce qui lui arrive dans Retour du Joker. Donc, quand j'ai reçu un appel pour venir travailler sur le livre, c'était quelque-chose que je voulais explorer un peu plus. Adam Beechen avait amené Dick dans le Beyond Univers et avait donné quelques réponses sur ce qui s'était passé entre lui et Bruce, mais j'avais toujours l'impression qu'il y avait autre chose que Dick ne disait pas. La série télévisée a été très claire sur le fait que Bruce et Barbara avaient une relation, et j'ai commencé à me demander comment cela s'était passé avec Dick... en supposant qu'il était au courant de cela. C'est ainsi que tout a commencé.¹³²²

Cette citation met bien en exergue que cette évolution scénaristique ne tourne pas tant autour de la relation entretenue par Barbara et Dick et encore moins de celle de Barbara et Bruce, mais autour de la relation unissant Bruce et Dick. La relation entre Bruce et Barbara, jamais montrée dans le comic books, sert de justificatif à la rupture entre les deux anciens partenaires. D'ailleurs, la mise en scène de la révélation de cette romance et de la fausse-couche de Barbara est faite dans un montage parallèle (cf. Illustration 134, page 376) à l'altercation entre Bruce et Dick et de la souffrance de Barbara qui se trouve seule, isolée dans sa case. Ce récit fonctionne sur une instrumentalisation du personnage féminin, et de sa possibilité d'enfanter, pour créer un retournement scénaristique dans une relation entre hommes. On retrouve ici la logique dénoncée par la *WiR List*, celle que les personnages féminins vivent des souffrances qui ne sont justifiées que par ce qu'elles apportent à des récits centrés sur des personnages masculins.

Une deuxième inclusion importante de cette relation se trouve dans le dessin animé *Batman : The Killing Joke* qui a été réalisé en 2016¹³²³. Cette adaptation a été faite 28 ans après la sortie de l'album,

1320 *Batman Beyond 2.0* (2013-2014), 40 numéros, *digital comic*.

1321 *Batman Beyond 2.0* #27 (CD août 2014), # 28 (CD août 2014).

1322 « *As a huge fan of the show, I always wanted to know what happened to Dick Grayson. Like, I wanted a Return of the Joker flashback for him. So, when I got the call to come on the book, that was something I wanted to explore a bit more. Adam Beechen had brought Dick into the Beyond universe and gave some answers about what happened between him and Bruce, but I always felt like there was something else there that Dick wasn't saying. The show made it pretty clear that Bruce and Barbara had a relationship, and I started wondering how that went over with Dick... assuming he knew about it. That was the start of it.* » Tim Beedle, « No Going Back: An Interview with Batman Beyond's Kyle Higgins and Alec Siegel | DC », [En ligne : <https://www.dccomics.com/blog/2014/08/11/no-going-back-an-interview-with-batman-beyonds-kyle-higgins-and-alec-siegel>]. Consulté le 23 mars 2019.

1323 Sam Liu, « Batman: The Killing Joke », 2016.

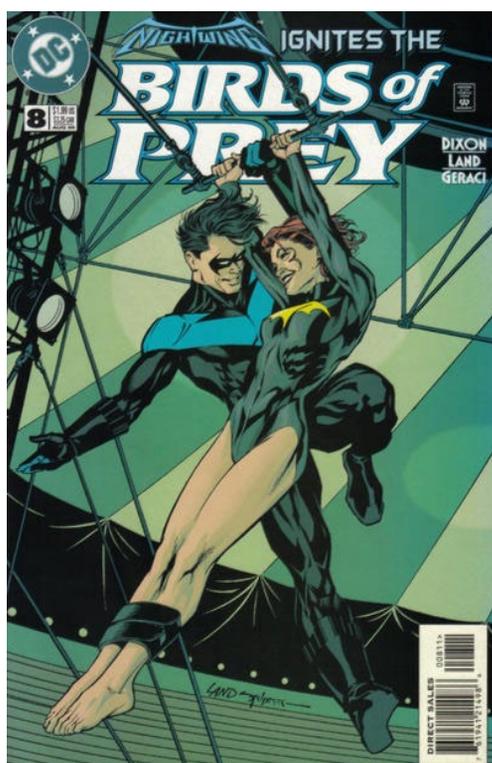


Illustration 133 : La relation entre Dick Grayson et Barbara Gordon, qui n'avait jamais vraiment été développée avant *The Killing Joke*, devient la relation principale des personnages dans les séries *Nightwing Vol. 1* et *Birds of Prey Vol. 1*. Cette relation sera, comme la plupart des relations de comic books, constituées de nombreuses péripéties: disputes, ruptures, réconciliations, mariage annulé et autres événements permettant d'écrire une romance dans le temps. A noter que Barbara Gordon n'apparaît jamais avec cette tenue dans la série *Birds of Prey Vol. 1*, celle-ci est juste un rappel de son ancien statut de Batgirl. (*Birds of Prey Vol. 1* #8, CD août 1999). © DC Comics, 1999.

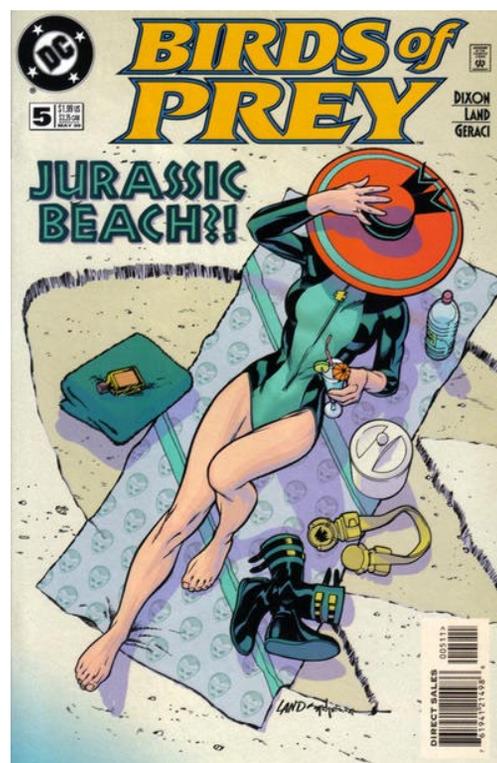


Illustration 132 : Si Oracle est une superhéroïne cérébrale, dont le corps est peu utilisé pour vendre la série *Birds of Prey Vol. 1*, Black Canary est, quant à elle, une superhéroïne au corps souvent mis en valeur comme sur cette couverture du numéro #5 (CD mai 1999) ou sa tête disparaît derrière un chapeau pour ne laisser apparaître que le reste de son anatomie. © DC Comics, 1999.



Illustration 134 : Dick Grayson s'attaque physiquement à Bruce Wayne après avoir appris que celui-ci avait eu une aventure avec Barbara Gordon, l'ex-compagne de Dick. En parallèle de cette dispute entre hommes, Barbara Gordon est en train de faire une fausse couche, perdant ainsi le fœtus qui est l'objet de la discorde entre les deux hommes. Barbara Gordon est isolée dans sa case (en plus de l'être par le rond de lumière qui se dessine autour d'elle) et représentée dans une position fœtale de faiblesse, alors que les personnages masculins sont deux et combattent. Dick Grayson adopte une attitude active et agressive. *Batman Beyond 2.0* est un web comic, et est publié dans un format à l'italienne. (*Batman Beyond 2.0* #28, CD août 2014). © DC Comics, 2014.

et les personnes qui ont travaillé dessus sont conscientes des critiques qui ont été adressées à l'œuvre originale. Un choix a été fait : allonger le temps de présence de Batgirl avant sa confrontation avec le Joker. Une des scènes supplémentaires de Batgirl est une confrontation entre elle et Batman. Après un échange verbal agressif, les deux superhéros en viennent aux mains, suivant en cela le schéma narratif de la violence pour pallier une difficulté de communication (cf. 2.3.1.3, page 255). Durant cet affrontement, Batgirl se retrouve à cheval sur Batman et l'embrasse. Elle commence à enlever ses vêtements et la scène est coupée par un travelling vertical amenant sur une gargouille qui semble observer les deux personnages. Si cette scène offre des apparitions supplémentaires à Batgirl par rapport à l'œuvre originale, elle semble surtout donner une raison de plus à Batman d'être choqué par l'acte du Joker. Son ennemi n'a pas seulement enlevé son meilleur ami, James Gordon, et estropié sa fille, il s'en est aussi pris à la femme avec qui Batman partage une aventure sexuelle. En plus de renforcer l'utilisation de Batgirl comme un élément narratif dans une histoire centrée sur un homme, cette scène renvoie aussi à une convention sexiste, surtout à l'œuvre dans les films d'horreur, nommée « Death by Sex »¹³²⁴. Celle-ci consiste à faire mourir, ou dans ce cas à blesser irrémédiablement, les personnages, surtout féminins, qui ont une vie sexuelle¹³²⁵. De nouveau l'évocation d'une relation entre Bruce et Barbara instrumentalise le personnage de Batgirl à des fins narratives, plus qu'elle ne le développe à travers cette romance.

La création d'une relation amoureuse entre Batman et Batgirl commence après que le personnage de Batgirl est devenu adulte et a adopté la *persona* d'Oracle. Ces développements ont lieu dans des œuvres séparées de la continuité officielle de l'éditeur DC Comics. D'ailleurs, la création d'univers existants dans d'autres médias à partir des années 1980 explique partiellement l'évolution de cette romance. La nécessité de ne pas répéter uniquement les événements présentés dans la continuité officielle conduit les scénaristes à rechercher de nouvelles pistes narratives et ainsi à transformer des relations préexistantes et de leur faire prendre de nouveaux chemins — ici celui de l'idylle amoureuse — pas encore explorés dans les comic books. Néanmoins, ces scénarios reviennent sur un fait qui semblait acté depuis la création de Batgirl : ce personnage est sentimentalement indépendant de Batman et sa motivation pour combattre le crime n'est pas due à un quelconque intérêt amoureux pour le justicier. De plus, le développement d'une romance qui n'avait initialement pas été prévue entre deux personnages dénote aussi d'une incapacité d'envisager une relation entre homme et femme qui ne soit pas fondée sur un intérêt romantique et/ou sexuel. En effet les amitiés entre hommes et femmes sont rares dans la Bat-Family.

1324 « Death by Sex », [En ligne : <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/DeathBySex>]. Consulté le 24 mars 2019.

1325 Plusieurs articles de l'anthologie *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film* développe cette idée dont « When the Woman Looks » de Linda Williams et « Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film » de Carol Clover. CLOVER, Carol J., « Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film », in Barry Keith Grant, (éd.). *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, éd. Barry Keith Grant, Second Édition Édition, Austin, University of Texas Press, 2015, p. 68-115. WILLIAMS, Linda, « When the Woman Looks », in Barry Keith Grant, (éd.). *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, éd. Barry Keith Grant, Second Édition Édition, Austin, University of Texas Press, 2015, p. 17-36.

La métamorphose de Batgirl en Oracle passe par la perte de certaines caractéristiques super-héroïques, mais le gain d'autres traits qui étaient distinctifs de ses coéquipiers masculins. Dès sa création le personnage de Batgirl est pensé pour être une superhéroïne qui pouvait rivaliser avec le personnage de Robin ou celui de Batman. Cependant elle n'était pas dépourvue de stéréotypes féminins. Sa transformation en Oracle, tout en faisant d'elle un personnage à part dans son univers, la rapproche encore des superhéros qui lui préexistaient en la dotant de la plupart de leurs attributs.

Au-delà de la comparaison avec les autres figures super héroïques masculines et féminines de son univers, il faut étudier Oracle dans ce qui fait sa particularité : son utilisation de capacités intellectuelles avant toute utilisation de capacités corporelles.

2.1.4. Opposition entre intellectuel et physique

Puisque l'univers de Batman puise certaines de ses premières inspirations dans le genre policier, permettons-nous de faire un rapprochement avec ce genre concernant Oracle. Barbara Gordon, après *TKJ*, devient littéralement une « détective en fauteuil », dans la tradition des enquêteurs qui résolvent des cas sans sortir de chez eux. Dans la littérature où elle est particulièrement développée, cette convention regroupe surtout des personnages masculins même si Miss Marple, l'enquêteuse d'Agatha Christie, est une représentante de ce type de personnages. Néanmoins ces détectives en fauteuil le sont, la plupart du temps, parce qu'elles et ils ne souhaitent pas se déplacer, non parce que cela leur est impossible. Oracle, quant à elle, est incapable de marcher, alors qu'elle aimerait avoir l'usage de sa corporalité. Elle est une détective en fauteuil involontaire, avec des bâtons d'autodéfense accrochés à son siège — qu'elle n'utilise cependant qu'assez peu.

Batgirl a, dès ses débuts, été présentée comme une femme intelligente dans les comic books. En cela, elle incarnait une féminisation du personnage de Batman qui compense, lui aussi, son absence de pouvoirs par un entraînement physique strict, le recours à du matériel de haute technologie et l'utilisation de capacités intellectuelles surdéveloppées. Il aura néanmoins fallu attendre que Barbara Gordon se retrouve coincée dans un fauteuil pour que ses capacités mentales soient vraiment au centre de ses aventures. Oracle est dès lors présentée comme une femme intelligente, qui maîtrise à la perfection les technologies de l'informatique et qui devient une figure centrale de la Bat-Family. Elle lui sert de relais et elle effectue des recherches quand les autres membres ne peuvent les effectuer personnellement.

La mise en scène d'Oracle évoque l'image du hacker et du geek. Elle est représentée portant des lunettes, parfois un micro vissé devant la bouche et entourée d'écrans qui éclairent la pièce d'une lumière verdâtre (cf. Illustration 135, page 382). Elle semble vivre dans une obscurité semi-permanente. Ainsi Barbara Gordon quitte l'univers esthétique des superhéros, fait de courses sur les toits et de combat, pour rejoindre celui des hackers. Cela faisant, elle passe d'un type de représentation masculine à un autre, les informaticien-ne-s, étant bien plus souvent des hommes dans l'imaginaire

social¹³²⁶. La plupart des actions d'Oracle sont dématérialisées et elle ne se trouve pas physiquement face aux ennemi·e·s qu'elle affronte. Oracle occupe une place à part dans les récits super-héroïques, car elle n'utilise pas, le plus souvent, sa corporalité — si l'on excepte le fait qu'elle parle dans un micro et tape sur un clavier — pour agir. En cela elle se démarque particulièrement des membres de la Bat-Family qui sont des personnages entraînés et dont le corps est le principal moyen d'action. Oracle pallie son absence de corporalité en utilisant des corps de substitution, ceux des membres des équipes qu'elle fréquente — Bat-Family, BoP — ou ceux des apprenties Batgirl qu'elle forme.

Oracle est donc, chose rare dans la fiction occidentale, un personnage féminin caractérisé avant tout par son intellect. Il pourrait être tentant d'établir un lien d'équivalence entre les capacités d'Oracle et les superpouvoirs psychiques de certaines superhéroïnes. En effet, les superhéroïnes, plus souvent que les superhéros, possèdent des pouvoirs psychiques qui leur permettent de combattre des ennemi·e·s. Il s'agit la plupart du temps de capacités innées et uniques. Oracle, au contraire, ne possède pas de capacité innée, puisqu'elle a développé son intelligence, et ne se démarque pas des autres personnages par une capacité en plus — tel un pouvoir —, mais par le développement important d'une capacité commune à tou·te·s¹³²⁷. Cependant, Oracle a dû perdre l'usage de ses jambes avant que ses capacités intellectuelles soient mises en valeur tandis que celles d'un personnage comme Batman coexistent avec la pleine maîtrise de sa corporalité. Oracle peut rivaliser intellectuellement avec Batman, mais, pour cela, elle ne doit surtout plus pouvoir se mesurer physiquement à lui. D'ailleurs, dans une interview donnée en 2011, Gail Simone, une scénariste des séries *BoP*, laissait entendre qu'Oracle pouvait faire de l'ombre à Batman dans les comic books.

Beaucoup de lecteurs et de rédacteurs en chef ont eu un problème avec Oracle, en ce sens qu'elle a créé un raccourci narratif tellement facile et pratique que nous avons perdu l'idée que les personnages doivent lutter pour enquêter, résoudre des mystères. Surtout, elle a contribué à faire de Batman moins un détective et plus un chasseur de monstres.¹³²⁸

Oracle aurait ainsi décérébré Batman¹³²⁹. En effet si Batgirl était censé être une superhéroïne intelligente et qui utilisait sa corporalité pour agir, c'est davantage ce second aspect du personnage qui

1326 Isabelle Collet, *op. cit.*

1327 Il faut noter que si dès les débuts du personnage de Batgirl son intelligence est un trait distinctif celle-ci n'est pas présente comme résultant d'un entraînement, comme l'était celle de Batman. De plus, Batgirl est censée posséder une mémoire photographique — évoquée dans *DCs #369* — et donc une capacité innée et passive alors que Batman fait fonctionner sa capacité de déduction et est par conséquent actif. *DCs #369* (CD novembre 1967).

1328 « *A lot of readers and a lot of editors had a story problem with Oracle, in that she made for such an easy, convenient story accelerator, that we missed the sense of having characters have to struggle to discover, to solve mysteries. Famously, it helped make Batman less of a detective and more of a monster hunter.* » Jill Pantozzi, « Gail, Jill and Babs: A Conversation about BATGIRL & ORACLE », [En ligne : <https://www.newsarama.com/7777-gail-jill-and-babs-a-conversation-about-batgirl-oracle.html>]. Consulté le 26 novembre 2017.

1329 Les rôles de femmes policières ou scientifiques demeurent problématiques dans la fiction occidentale où ces professions sont souvent considérées comme masculines et où les femmes qui les occupent sont facilement « masculinisées ». Par son rôle d'enquêtrice, Oracle était aussi inscrite dans un domaine de représentations qui a majoritairement été réservé aux hommes. Sur la mise en scène de policières et de scientifiques, dans les séries télévisées durant les années 2000, et sur un questionnement des grilles d'analyses des caractéristiques du féminin et du masculin, voir : Sarah Sepulchre, « Policier/scientifique, féminin/masculin dans les séries télévisées Dépolarisation des caractérisations et réflexion sur les outils d'analyse », in Béatrice Damian-Gaillard. , Sandy Montañola. , Aurélie Olivési. *L'assignation de genre dans les médias:*

était mis en avant. La perte de la plupart de ses capacités corporelles n'a laissé d'autres possibilités que celle de développer les capacités intellectuelles du personnage. Si les superhéros perdent souvent quelques choses avant de devenir héroïques — leur famille, leur planète — Oracle avait perdu l'usage de ses jambes et de ce fait sa capacité à se battre comme d'autres membres de la Bat-Family : Batman, Nightwing, Robin, etc. Il a fallu qu'Oracle soit attaquée, et diminuée, dans son intégrité corporelle pour devenir une superhéroïne intellectuelle capable d'égaliser Batman. À travers ce statut de superhéroïne en situation de handicap — ce qui assure au lectorat qu'elle ne sera jamais l'égal de Batman — Oracle est devenue une figure à part dans l'univers de Batman, une superhéroïne originale qui possède plusieurs caractéristiques jamais offertes à d'autres femmes : des apprenties, une équipe qui agit sous son organisation, une relation amoureuse dans laquelle elle n'est pas seulement l'intérêt d'un protagoniste et un quartier général. Si Oracle reconnaissait toujours l'autorité de Batman, elle agissait de façon presque indépendante de celui-ci et était une source d'aide non négligeable pour le superhéros.

Toujours selon Gail Simone, ceci serait une des raisons qui ont amené à la disparition d'Oracle en 2011. Car si Barbara Gordon a été Oracle, un personnage qui s'est démarqué durant les décennies de 1990 et 2000 par son utilisation de son intellect et son importance au sein de la Bat-Family, elle est aujourd'hui redevenue Batgirl.

2.2. D'Oracle à Batgirl, devenir un superhéros comme les autres ?

En 2011 une série *Batgirl Vol. 4* faisait partie de la première vague de publication des titres estampillés « New 52 ». Celle-ci met en scène Barbara Gordon portant le costume de Batgirl. Vingt-trois années après les événements de *TKJ*, le personnage de Barbara Gordon a retrouvé l'usage de ses jambes. Néanmoins, la rémission de son handicap et le retour à sa *persona* de Batgirl impliquent la disparition d'Oracle des comic books, mais aussi de la continuité officielle.

2.2.1. Le run de Gail Simone

Gail Simone est une scénariste de comic books. Elle est la première créatrice de la *WiR List* et a participé à la création du site internet *WiR*. Barbara Gordon est l'un des personnages féminins qui a inspiré cette liste suite aux souffrances qu'elle a vécues dans *TKJ*. Quelques années après la rédaction de cette liste, Gail Simone est devenue une scénariste de comic books pour les éditeurs DC Comics et Marvel. Elle a participé aux scénarios des deux premières séries *BoP* et a par conséquent travaillé à l'écriture du personnage d'Oracle. Gail Simone s'est plusieurs fois confiée sur son affection pour le personnage de Batgirl et sur le fait qu'elle lui avait fait aimer les comic books quand elle était plus jeune¹³³⁰. En 2011, c'est à elle qu'est confiée la série *Batgirl Vol. 4*.

attentes, perturbations, reconfigurations, Rennes, Presses Univ. de Rennes, 2014, (« Res publica (Rennes) »), p. 96-107. 1330 *Ibidem*.

2.2.1.1. Rendre l'usage de ses jambes à Barbara Gordon

Quand le nom de Barbara Gordon a été annoncé comme celui de la Batgirl de la série de 2011, la nouvelle a entraîné des polémiques parmi les *fans*¹³³¹. Les débats se sont articulés entre celles et ceux qui trouvaient que Barbara Gordon était la meilleure Batgirl et qu'elle n'avait jamais eu l'occasion de l'être réellement dans une série à son nom. La série *Batgirl Vol. 4* lui offrait enfin cette occasion. De plus, le rétablissement de Barbara Gordon l'éloignait de son statut de *WiR* puisque l'agression du Joker ne l'avait plus laissée handicapée à vie¹³³². D'autres personnes, au contraire, trouvaient qu'Oracle était un personnage unique dans les comic books et que d'autres pouvaient être Batgirl. Le statut de rôle modèle d'Oracle, femme active et positive malgré son handicap, a été mis en avant. Ces débats sont intervenus après que la décision de guérir Barbara Gordon de son handicap a été prise et ils n'ont rien changé à celle-ci. Et la série *Batgirl Vol. 4* fut l'une des plus attendue de l'évènement « New 52 » (cf. Tableau 21, page 384). Son premier numéro fut le dixième le plus vendu sur les 52 premiers numéros parus le même mois et il s'agit du numéro #1 qui s'est le mieux vendu des séries ayant pour protagoniste une femme.

En 2011, c'est donc de nouveau Barbara Gordon qui porte le costume de Batgirl, retrouvant par conséquent sa première appellation super-héroïque. Comme la plupart des personnages de l'éditeur DC Comics, Barbara Gordon a été rajeunie durant l'évènement « New 52 » et elle est de nouveau plus proche de ses vingt que de ses trente ans. Les évènements de *TKJ* n'ont pas été effacés de la continuité officielle. Batgirl a bien été attaquée par le Joker et a dû vivre dans un fauteuil roulant quelques années avant qu'une opération lui fasse retrouver l'usage de ses jambes. Cette confrontation a laissé un traumatisme fondateur à Barbara Gordon, ce qui la rapproche encore plus de superhéros comme Batman et Robin.

C'est en partant de ces événements que Gail Simone écrit cette nouvelle série dans laquelle, comme il est coutume, elle développe de nouveaux personnages.

2.2.1.2. Agrandir la famille de Barbara Gordon

Si Barbara Gordon est connue pour être la fille de commissaire Gordon¹³³³, Gail Simone fait aussi intervenir d'autres membres de sa famille (cf. Tableau 22, page 387). C'est le cas de la mère de

1331 *Ibidem*. NO_NAME, « Four Biggest Ways DC's "New 52" Changed "Batgirl" », [En ligne : <https://comicvine.gamespot.com/articles/four-biggest-ways-DCs-new-52-changed-batgirl/1100-143574/>]. Consulté le 24 mars 2019. Chris Sims, « Ask Chris #60: Batgirl Walks Again? », [En ligne : <https://comicsalliance.com/ask-chris-60-batgirl-walks-again/>]. Consulté le 24 mars 2019. Chris Sims, « Barbara Gordon Stands Up, But "Batgirl" #1 Doesn't [Review] », [En ligne : <https://comicsalliance.com/new-batgirl-comic/>]. Consulté le 24 mars 2019.

1332 Il avait été noté, à l'époque de la *WiR List*, que les femmes étaient plus souvent blessées et tuées que les hommes et qu'en plus, elles s'en remettaient moins bien, moins souvent et moins vite dans les comic books. Ce syndrome des hommes qui mourraient ou subissaient des blessures graves, mais revenaient à la vie encore plus fort qu'avant a été nommé « Dead Men Defrosting ». John Bartol, « WiR - Dead Men Defrosting: Fan John Bartol responds », [En ligne : <http://www.lby3.com/wir/r-jbartol2.html>]. Consulté le 25 mars 2019.

1333 Néanmoins, depuis la fin des années 1980, Barbara n'était plus la fille de James Gordon, mais sa nièce. Cette réécriture de superhéroïnes à Gotham City: une étude de la (re)définition des rôles genrés dans l'univers de Batman 381 / 530
Sophie BONADÈ



Illustration 135 : Image extraite de *Birds of Prey Vol. 1 #17* (CD mai 2000). Oracle ne possède pas de costume super-héroïque, mais elle est renvoyée à l'univers de l'informatique par plusieurs éléments de sa pa-noplie : lumière des écrans qui éclairent son visage, micro d'ordinateur et, ici, langage binaire qui se reflète dans ses lunettes. © DC Comics, 2000.



Illustration 136 : Batgirl et Nightwing s'affrontant physiquement dans *Batgirl Vol. 4 #3* (CD janvier 2012). Nightwing est venu s'enquérir de l'état de santé de Batgril, mais celle-ci interprète cette inquiétude comme du paternalisme. Durant l'affrontement, Batgirl mentionne que ses connaissances en combat lui viennent de ses capacités de danseuses de ballet, un élément développé dans la série télévisée *Batman* des années 1960, mais qui ne fait pas toujours parti de l'histoire officielle de Batgirl. Les capacités de Batgirl sont donc, dans cette série, liées à la pratique d'une activité codée comme féminine: la danse classique. © DC Comics, 2011.

Barbara Gordon, Barbara Kean, un personnage très peu apparu avant 2011. Depuis sa création, le commissaire Gordon avait parfois été présenté comme étant marié¹³³⁴, mais c'est durant le récit *Batman : Year One* que le personnage de Barbara Gordon Sr, sa femme, et de son fils James Jr. sont créés. À la suite de problèmes de couple, dont une infidélité du commissaire racontée dans *Batman : Year One*, Barbara Gordon Sr a quitté son mari et est partie avec son fils¹³³⁵. Par la suite, James Gordon Jr. s'est révélé être un enfant, puis un adulte, souffrant de troubles psychologiques. Il est devenu un meurtrier¹³³⁶.

Dans *Batgirl Vol. 4*, Barbara Kean apparaît dans plusieurs numéros alors qu'elle essaye de renouer des relations avec sa fille. Elle a quitté sa famille, quand Barbara était âgée de douze ans, car elle craignait que James Gordon Jr. s'en prenne à sa sœur. James Gordon Jr. apparaît aussi et est l'un des ennemis de Batgirl. Il enlève même leur mère et Batgirl croit l'avoir tué en essayant de l'arrêter¹³³⁷. Ainsi, comme les autres membres de la Bat-Family, Barbara Gordon doit agir avec une histoire familiale compliquée. Gail Simone ne fait pas d'elle uniquement la fille de Gordon, mais l'inscrit dans une histoire familiale plus large. Barbara Kean n'est pas présentée comme une mère idéale puisqu'elle a rompu le contact avec sa fille, mais elle est un contrepoids par rapport au commissaire Gordon qui fait que Barbara Gordon n'est plus uniquement définie comme étant la fille de son père. Gail Simone intègre des problématiques sociales contemporaines à son *run* à travers de nouveaux personnages. Déjà, dans des séries comme *BoP*, elle faisait intervenir un duo de personnages homosexuels : Aleksandr Creote et Savant. Dans la série *BoP Vol. 1* il était révélé qu'Aleksandr Creote était amoureux de son partenaire¹³³⁸. Dans la série *BoP Vol. 2*, les sentiments des deux hommes semblent réciproques même si aucune démonstration physique de romance entre eux ne sera jamais mise en image¹³³⁹. Dans *Batgirl Vol. 4*, Gail Simone continue à inventer des personnages issus de minorités à travers Alysia Yeoh, la colocataire de Barbara Gordon, une jeune femme singapourienne qui est aussi une activiste sociale et environnementale. Alysia révèle aussi à Barbara Gordon qu'elle est une femme transgenre¹³⁴⁰. Alysia Yeoh est le premier personnage se revendiquant une identité transgenre dans un comic book super-héroïque *mainstream*¹³⁴¹.

ture de ses origines a eu lieu dans le numéro #20 du comic books *Secret Origins* consécutivement à la parution de la série *Crisis on Infinite Earths*. Ensuite, dans la série *Batman : Gotham Knights* une seconde réécriture fait de Barbara Gordon la fille biologique de James Gordon puisque celui-ci a eu une aventure avec celle qui allait devenir sa belle-sœur. Ces réécritures furent annulées par l'évènement « New 52 » et Barbara Gordon est devenue la fille de Barbara Kean (Barbara Gordon Sr) et de James Gordon. *Secret Origins* #20 (CD novembre 1987).

1334 *Batman* #71 (CD juin 1952).

1335 *Batman : Turning Point* (2001), 5 numéros.

1336 *DCs* #871 (CD janvier 2011), #872 (CD février 2011), #874 (CD avril 2011), #875 (CD mai 2011), #878 (CD août 2011), #879 (CD septembre 2011), #880 (CD septembre 2011) et #881 (CD octobre 2011).

1337 *Batgirl* #19 (CD juin 2013).

1338 *BoP* #59 (CD novembre 2003).

1339 Les personnages se prennent dans les bras après qu'Aleksandr Creote ait révélé ses sentiments à Savant, mais les choses ne vont pas plus loin. *BoP* #5 (CD novembre 2010).

1340 Lors de la révélation à Barbara Gordon Alysia Yeoh se présente selon la formulation suivante : « *I'm transgender* ». *Batgirl* #19 (CD juin 2013).

1341 Des personnages comme la mutante Mystique, qui peut changer son apparence, sont, par essence, transgenres. Cependant le personnage ne revendique pas une identité transgenre.

Tableau 21 : Chiffres de ventes des premiers numéros des 52 séries de la première vague des « New 52 ».

Titre	Chiffre de ventes
<i>Batman (Volume 2) #1</i>	188 420
<i>Action Comics (Volume 2) #1</i>	182 748
<i>Green Lantern (Volume 5) #1</i>	141 682
<i>Flash (Volume 4) #1</i>	129 260
<i>Superman (Volume 3) #1</i>	118 376
<i>Detective Comics (Volume 2) #1</i>	103 392
<i>Batman: The Dark Knight (Volume 2) #1</i>	98 389
<i>Batman and Robin (Volume 2) #1</i>	85 242
<i>Green Lantern: New Guardians #1</i>	84 033
<i>Batgirl (Volume 4) #1</i>	81 489
<i>Wonder Woman (Volume 4) #1</i>	76 214
<i>Green Lantern Corps (Volume 3) #1</i>	74 769
<i>Teen Titans (Volume 4) #1</i>	73 675
<i>Aquaman (Volume 7) #1</i>	72 272
<i>Batwoman (Volume 2) #1</i>	72 228
<i>Red Lanterns #1</i>	66 546
<i>Justice League Dark #1</i>	62 856
<i>Nightwing (Volume 3) #1</i>	62 717
<i>Justice League International (Volume 3) #1</i>	61 079
<i>Green Arrow (Volume 5) #1</i>	55 512
<i>Swamp Thing (Volume 5) #1</i>	54 757
<i>Supergirl (Volume 6) #1</i>	54 052
<i>Catwoman (Volume 4) #1</i>	53 670
<i>Red Hood and the Outlaws #1</i>	50 501
<i>Birds of Prey (Volume 3) #1</i>	50 466
<i>Savage Hawkman #1</i>	50 359
<i>Superboy (Volume 6) #1</i>	50 047
<i>Justice League (Volume 2) #1</i>	46 650
<i>Stormwatch (Volume 3) #1</i>	46 397
<i>Fury of Firestorm #1</i>	46 383
<i>Legion of Super-Heroes (Volume 7) #1</i>	45 362
<i>Suicide Squad (Volume 4) #1</i>	44 981
<i>Deathstroke (Volume 2) #1</i>	42 325
<i>Legion Lost (Volume 2) #1</i>	41 726
<i>Animal Man (Volume 2) #1</i>	41 446
<i>Batwing #1</i>	41 382
<i>DC Universe Presents #1</i>	41 131
<i>Blue Beetle (Volume 9) #1</i>	40 003
<i>Captain Atom (Volume 2) #1</i>	39 699
<i>All-Star Western (Volume 3) #1</i>	39 313
<i>Hawk and Dove (Volume 5) #1</i>	38 065
<i>Resurrection Man (Volume 2) #1</i>	37 566
<i>Demon Knights #1</i>	37 442
<i>Frankenstein, Agent of S.H.A.D.E. #1</i>	37 396
<i>Mister Terrific #1</i>	37 305
<i>Grifter (Volume 3) #1</i>	37 100
<i>Voodoo (Volume 2) #1</i>	36 271
<i>Blackhawks #1</i>	36 013
<i>I, Vampire #1</i>	35 715
<i>Static Shock #1</i>	34 004
<i>Men of War (Volume 2) #1</i>	33 739
<i>OMAC (Volume 4) #1</i>	33 581

2.2.1.3. Une superhéroïne émancipée et non stéréotypée ?

Comme lors de son travail sur le personnage d'Oracle, Gail Simone essaye de faire de Batgirl une superhéroïne indépendante et non stéréotypée. Ce que nous voulons dire par non stéréotypé ce n'est pas que Barbara Gordon ne peut pas apprécier des activités socialement codées comme féminines ou avoir des goûts dits « féminins », mais que ceux-ci ne sont pas présentés comme naturels chez elle ou faisant partie d'une nature féminine irréprouvable. Le fait d'être une femme ne la définit pas en dehors du fait qu'il s'agit d'une caractéristique sociale constitutive de sa vie de jeune adulte.

Quand la série commence alors que Barbara Gordon vient juste de retrouver l'usage de ses jambes et elle patrouille à nouveau sur les toits de la ville en portant le costume de Batgirl. Parallèlement elle quitte l'appartement paternel pour aller s'installer en collocation avec Alysia Yeoh. Barbara est ici mise en scène comme une femme en pleine émancipation de sa structure familiale et au sortir d'une période difficile, celle durant laquelle elle a été handicapée. Cependant, durant le *run* de Gail Simone, Barbara Gordon demeure très liée à son père qui apparaît dans 19 des 31 numéros écrits par la scénariste. Néanmoins, les récits mettant en scène le commissaire Gordon ne l'impliquent pas forcément dans la vie de sa fille. Il est parfois simplement présent en tant que commissaire et son personnage n'interagit pas directement avec celui de Barbara.

En plus de quitter le giron paternel, Batgirl, dans cette nouvelle série, entretient une certaine distance avec les autres figures masculines super-héroïques de son univers. Batman n'apparaît que dans dix numéros de la série et Nightwing dans seulement sept numéros. Aucun de ces deux personnages ne vient pour apporter de l'aide à Batgirl. Par ailleurs, Batgirl n'est pas engagée dans une relation amoureuse avec l'un de ces deux personnages même si elle et Nightwing flirtent ensemble. Lors de la première apparition du superhéros, Gail Simone met en scène une confrontation entre les deux personnages durant laquelle elle et il en arrivent à se battre. La violence apparaît ici aussi comme une façon de combler un déficit communicationnel entre Batgirl et Nightwing, reprenant un ressort narratif d'habitude utilisé entre deux personnages masculins (cf. 2.3.1.3, page 255).

Par les récitatifs, cette scène de combat entre Batgirl et Nightwing est mise en parallèle avec une parade amoureuse, (cf. Illustration 136, page 382) inscrivant cette violence comme constitutive de la relation entretenue par les deux personnages. On retrouve ici un schéma qui a pour *a priori* que la violence exprimée par ces deux personnages les place sur un pied d'égalité, car ceux-ci sont égaux dans leurs capacités de combat. Cependant, cette violence a lieu au sein d'un couple hétérosexuel et donc entre deux personnages qui ne sont pas socialement égaux. Comme dans le cas des rapports entre hommes, cette violence entre Batgirl et Nightwing n'est jamais questionnée dans les répercussions qu'elle peut avoir. Si la violence est constitutive de l'univers des superhéroïnes, car son utilisation est nécessaire dans leurs missions de protection d'autrui, elle est ici aussi une constituante de leurs relations personnelles. (cf. Illustration 137, page 386)



Illustration 137 : La violence dans les relations interpersonnelles s'exprime désormais aussi bien entre hommes, qu'entre femmes et qu'entre hommes et femmes dans la série *Batgirl Vol. 4*. Elle ne cesse cependant pas d'être genrée. Ainsi Black Canary gifle Barbara Gordon (*Batgirl* #7, CD mai 2012) alors que le commissaire Gordon met un coup de poing à Batman (*Batgirl* #22, CD septembre 2013). D'ailleurs, les deux personnages qui reçoivent le coup n'ont pas la même réaction face à cette violence, Barbara proteste en se tenant la joue alors que Batman crache de la salive sous le coup du choc. © DC Comics, 2012, 2013.

Gail Simone a déjà fait preuve de cette technique narrative qui consiste à attribuer des stéréotypes habituellement masculins à des personnages féminins pour les subvertir. Dans la série *BoP*, Lady Blackhawk est représentée comme aimant se souler dans les bars au milieu de soldats et participer aux bagarres qui en découlent¹³⁴². Passé l'effet surprenant des premières fois, cette technique d'inversion des stéréotypes présente quelques limites. Déjà une inversion contraire, qui consisterait à appliquer des stéréotypes féminins à un personnage masculin, est rare, car celle-ci risquerait d'éloigner ce personnage de la définition d'un superhéros en l'efféminant trop, le super-héroïsme ne s'accordant pas très bien avec des traits jugés non masculins. De plus, elle n'est pas réellement inventive, se contentant de calquer un modèle préexistant plutôt que d'imaginer d'autres façons de représenter féminité et masculinité. Elle se contente de transformer ces personnages féminins en des personnages masculins comme les autres, intrinsèquement subversifs, car ils performant des normes de genre qui ne sont pas habituellement liées à leur sexe, mais non imaginatifs, car celle ont déjà été vues et revues. De plus cette technique ne modifie pas les caractéristiques genrées habituellement associées au super-héroïsme, car elle se contente de les appliquer à un personnage de femme¹³⁴³. Si Barbara Gordon n'est pas définie comme féminine, la notion de super-héroïsme n'est pas ici ébranlée par le fait d'être incarné par une femme.

2.2.1.4. Une superhéroïne tournée vers le passé

Tableau 22 : Nombre et pourcentage d'apparitions des personnages de la famille (biologique ou super-héroïque) de Barbara Gordon dans la série *Batgirl Vol. 4*.

Nombre d'apparitions de :	<i>Batgirl Vol. 4</i>	Pourcentage d'apparition
Barbara Gordon	53	100,00 %
Commissaire Gordon	28	52,83 %
James Gordon Jr.	16	30,19 %
Barbara Kean	14	26,42 %
Batman	10	18,87 %
Nightwing	7	13,21 %

Malgré l'ajout de ce personnage original de mère et la construction d'une relation entre Barbara et celle-ci, le *run* de Gail Simone est tourné vers le passé du personnage. Il fait réintervenir des personnages préexistants tel le frère de Barbara Gordon, mais aussi le Joker qui apparaît neuf fois durant le *run* de Gail Simone¹³⁴⁴. Trois apparitions résultent du cross-over « Death of the Family » qui

1342 *BoP* #112 (CD janvier 2008).

1343 Comme le note Maxime Cervulle, les « femmes fortes » de la fiction, dont les superhéroïnes font partie, possèdent ce risque de n'être que des décalques de personnages masculins qui ne remettent en cause aucune norme de représentation du pouvoir et de la force. « *La question ici posée est celle de la figure postféministe de la "femme forte" : que signifie cette représentation au sein d'une culture qui, plutôt que d'étendre la sphère conceptuelle du pouvoir pour le conjuguer au féminin, préfère représenter les femmes puissantes comme des hommes comme les autres?* » Maxime Cervulle, *op. cit.*, p. 38.

1344 *Batgirl* #1 (CD novembre 2011), #7 (CD mai 2012), #8 (CD juin 2012), #0 (CD novembre 2012), #14 (CD janvier 2013), #15 (CD février 2013), #16 (CD mars 2013), #22 (CD septembre 2013), #27 (CD mars 2014).



Illustration 138 : La page d'ouverture de *Batgirl* Vol. 4 #4 (CD février 2012) et deux pages extraites de *Batgirl* Vol. 4 #6 (CD avril 2012). Même sans apparition du Joker, le traumatisme de *TKJ* est visuellement évoqué : par l'apparition du fauteuil roulant de Barbara qu'elle possédait en tant qu'Oracle, par la reprise de la scène d'hôpital de *TKJ* et par l'agression de Gretel qui renvoie à celle de Barbara Gordon par le Joker. © DC Comics, 2012.

voit le Joker s'attaquer aux différents membres de la Bat-Family. Cet événement narratif ne dépendant pas de Gail Simone, elle n'est dès lors pas directement décisionnaire d'avoir fait apparaître le *villain* dans ces numéros. Quatre autres fois, le *villain* se trouve dans des souvenirs de Barbara Gordon de la nuit où elle a été attaquée par le Joker¹³⁴⁵. Le numéro #6¹³⁴⁶ de la série contient aussi une scène de souvenir dans lequel le Joker ne figure pas, mais qui a lieu juste après l'agression de Barbara Gordon, quand elle se trouve à l'hôpital, et qui renvoie visuellement à *TKJ* (cf. Illustration 138, page 388). Pour reprendre une appellation formulée par Chris Sims dans son article « The Racial Politics of Regressive Storytelling »¹³⁴⁷, les histoires de Gail Simone sont des « récits régressifs » (« *regressive storytelling* »), puisqu'elles reviennent sur des événements créés par d'autres et tournent autour du passé éditorial du personnage. Si Batgirl est entourée d'une nouvelle galerie de méchant·e·s, trois des quatre premiers à apparaître, Mirror¹³⁴⁸, Gretel¹³⁴⁹ (cf. Illustration 138, page 388) et Knightfall¹³⁵⁰, renvoient au traumatisme vécu par Barbara Gordon. Mirror est en effet un homme qui a survécu par miracle à un accident de voiture dans lequel ont péri sa femme et son enfant. Il est ensuite devenu le criminel Mirror et s'en prend aux personnes qu'il considère comme ayant échappé à la mort alors qu'elles auraient dû mourir. Barbara Gordon fait partie de sa liste, car elle n'aurait pas dû survivre à l'attaque du Joker. Sa deuxième ennemie est Gretel, une journaliste qui a survécu à une tentative d'assassinat par un criminel qu'elle essayait d'arrêter. Cette tentative d'assassinat l'a laissée incapable de ressentir des émotions. Elle devient ensuite une criminelle qui cherche à se venger en utilisant la violence. Gretel renvoie aussi par analogie à Batgirl, à sa difficulté à se remettre émotionnellement de son attaque par le Joker et à son désir de vengeance vis-à-vis de celui-ci. La troisième ennemie, Knightfall, est une jeune femme qui a vu sa famille assassinée devant ses yeux. Consécutivement, elle est devenue une *vigilant* violente qui n'hésite pas à tuer des criminel·le·s. Knightfall est un personnage utilisé comme double négatif de Batgirl, afin de montrer comment celle-ci aurait pu tourner suite à sa rencontre avec le Joker. Car le traumatisme fondateur de Knightfall, avoir dû assister au meurtre de sa famille de la main d'un psychopathe, renvoie au traumatisme fondateur de Barbara Gordon puisque son père a été forcé d'être le témoin des souffrances de sa fille. (cf. Illustration 138, page 388) Ces différent·e·s *villain·esse·s* mettent en scène des facettes du traumatisme, thème central dans le *run* de Gail Simone. Les ennemi·e·s de Batgirl n'arrivent pas à faire le deuil, à suivre un processus d'acceptation de l'évènement traumatique qu'elles et ils ont vécu pour aller de l'avant. Mais Batgirl elle-même ne fait pas de deuil de *TKJ*, ou plutôt le *run* de Gail Simone s'achève sans que ce processus soit abouti.

1345 Dans les numéros #22 et #27 le Joker apparaît dans des souvenirs liés à l'arc narratif « Death of the Family » qui devient le second traumatisme de Batgirl provoqué par le Joker.

1346 *Batgirl* #6 (CD avril 2012).

1347 Chris Sims, « The Racial Politics of Regressive Storytelling », [En ligne : <https://comicsalliance.com/the-racial-politics-of-regressive-storytelling/>]. Consulté le 24 mars 2019.

1348 *Batgirl* #1-#4 (CD novembre 2011–février 2012).

1349 *Batgirl* #5 & #6 (CD mars & avril 2012).

1350 *Batgirl* #10-#13 (CD août–décembre 2012).

Gail Simone qui regrettait l'aspect « grim and gritty » des comic books des années 1980 et l'augmentation des disputes (« bickering »)¹³⁵¹ dans les équipes super-héroïques produit un récit dans l'ensemble assez sombre, dans lequel les querelles sont récurrentes et la violence est importante, même à l'intérieur de relations qui ont, par le passé, été décrites comme positives et saines. La part de décision de Gail Simone dans l'ambiance générale de la série est à nuancer. En effet, le « New 52 » était un évènement qui se voulait plus violent et sombre¹³⁵² et les artistes travaillant sur ces titres ont dû se plier à cette consigne. Si les derniers numéros scénarisés par Gail Simone (#28-#34) sortent du schéma de retour vers le passé, en faisant intervenir beaucoup moins de personnages préexistant à la série *Batgirl Vol. 4*, ils ne sont pas des récits plus joyeux pour autant et l'attaque du Joker reste un traumatisme que Batgirl ne parvient pas à dépasser.

Les comic books de superhéroïnes, puisqu'ils sont écrits dans la durée et qu'ils possèdent un passé éditorial important, sont souvent construits en rapport avec celui-ci. Les « *regressive storytelling* » ne sont donc pas des types de récits rares dans ce genre. Néanmoins, dans le cas de Barbara Gordon, ces histoires renvoient aussi à un blocage du personnage, une difficulté à la faire exister au-delà de *TKJ* et de son attaque par le Joker. Il faudra attendre la seconde partie de la série *Batgirl Vol. 4* et l'arrivée de nouveaux artistes sur le titre — les scénaristes Brenden Fletcher et Cameron Stewart et la dessinatrice Babs Tarr — pour que le personnage de Batgirl soit développé dans des récits tournés vers la nouveauté.

1351 Gail Simone et Shaenon Garrity, *op. cit.*

1352 Peter Coogan et Cameron Stewart, *op. cit.*, p. 4.

2.2.2. Batgirl de Fletcher et Stewart

Brenden Fletcher, Cameron Stewart et la dessinatrice Babs Tarr¹³⁵³ arrivent sur le titre *Batgirl Vol. 4* au numéro #35 de la série¹³⁵⁴ alors que celle-ci devait être annulée six numéros plus tard avec l'évènement éditorial « Convergence »¹³⁵⁵. Cameron Stewart fut le premier auteur à qui il fut proposé de venir travailler sur la série et il accepta à condition de pouvoir rendre la série plus joyeuse et drôle qu'elle ne l'était comme il s'en est expliqué dans une interview :

J'y ai réfléchi et j'ai réalisé que si je ne le faisais pas, quelqu'un d'autre se verrait confier le poste et qu'il ferait tout foirer. Et vraiment, ce que je voulais faire - la ligne DC à l'époque, la nouvelle ligne DC 52 - était très uniformément sinistre, violente et sombre, et je voulais

1353 Cameron Stewart connaissait Brenden Fletcher. Il proposa son nom comme second scénariste, car celui-ci scénarisait alors *Gotham Academy*, une série qui s'adressait avant tout aux adolescent-e-s et qui mettait en scène des personnages, dont plusieurs filles, encore au collège. Le récit faisait apparaître Batman et d'autres membres de la Bat-Family, mais s'éloignait du genre super-héroïque en adoptant plutôt une structure de récits de détectives. Cameron Stewart ne voulait cependant pas constituer une équipe uniquement masculine pour travailler sur la série *Batgirl* qu'il considérait comme destinée à un public féminin autant que masculin. Il connut une certaine difficulté à faire accepter Babs Tarr par l'équipe éditoriale, car celle-ci n'avait jamais travaillé dans le domaine des comic books. Les propos de Cameron Stewart font apparaître la volonté d'avoir des créateurs et créatrices qui correspondent partiellement — sur le plan social — au public qu'elles et ils visent à travers leurs œuvres.

« La première chose que j'ai faite a été d'amener mon bon ami, Brenden Fletcher, qui est un de mes amis depuis quinze ans. Il coécrivait alors *Gotham Academy*, qui faisait partie de cette ligne non officielle appelée 'Young Gotham', qui était une décision intentionnelle de chercher à atteindre un nouveau public. *Gotham Academy* se vendait très bien, alors recruter Brenden était une évidence. Mais ensuite, j'ai commencé à m'inquiéter du fait que nous avions deux gars qui travaillaient sur un livre que nous voulions destiner aussi bien aux femmes et aux filles qu'aux hommes et aux garçons. C'était très important pour moi qu'une jeune femme travaille sur le livre. J'avais une idée claire pour le livre, mais je voulais avoir une jeune voix féminine, qui pourrait la filtrer et apporter son propre univers au partenariat.

J'avais trouvé Babs Tarr sur Tumblr, quelques années auparavant et je venais de mettre son travail dans mes favoris. Quand j'ai réfléchi à la personne avec qui je voulais travailler sur *Batgirl*, je me suis dit que Babs serait parfait. Elle est géniale. Son art est influencé par l'animation japonaise; il est élégant et à la mode, lumineux et léger. Il y avait juste le petit, minuscule problème qu'elle n'avait jamais travaillé sur des bandes dessinées avant. Quand j'ai présenté l'idée à DC, ils n'ont pas été très convaincus. Je leur ai dit : « Je vais raconter l'histoire : Je m'occuperai de la mise en page, des story-boards, puis je pourrai en rester là. Babs peut entrer en scène et faire jouer sa magie. Elle a un plan détaillé à partir duquel elle peut travailler, ce qui lui enlève beaucoup de pression, mais le travail sera de la qualité que je veux ». C'est un partenariat de travail qui se poursuit encore aujourd'hui. Nous en avons fini avec *Batgirl* maintenant et nous avons une nouvelle série *Motor Crush* chez Image Comics, où nous travaillons de la même manière. J'écris le scénario et parce que je suis aussi dessinateur, j'écris visuellement, donc je fais un premier-jet complet du comic au crayonné, puis je le lui passe et elle fait une finition en couleur. C'est notre processus de travail. » (« *The first thing I did was bring on my good friend, Brenden Fletcher, who has been a friend of mine for fifteen years. He was currently co-writing Gotham Academy, which was part of this unofficial line called 'Young Gotham,' which was a deliberate decision to try to reach out to new audiences. Gotham Academy was doing very well, so Brenden was a no brainer. But then I became very concerned about the fact that we had two guys working on a book that we wanted to aim to women and girls as well as men and boys. It was very important to me to have a young woman work on the book. I had a clear idea for the book, but I wanted to have a young female voice, who could filter it and bring her own work to the partnership.*

*I had found Babs Tarr on Tumblr, a few years prior and I had just bookmarked her work. When I was thinking about who I wanted to work with on Batgirl, I thought, Babs would be perfect. She is great. Her art is influenced by anime; it is stylish and fashionable, bright and fun. There was just the small, tiny problem of her never having worked on comics before. When I pitched it to DC, they were not very happy with that idea. I said to them, 'I will do the storytelling: I will do the layouts, the storyboards and then I can just leave it at that. Babs can come in and she can work her magic. She has a blueprint to work from so that takes a lot of the pressure off of her, but the work will have the quality that I want.' It is a working partnership that continues to this day. We are done with Batgirl now and we have a new series Motor Crush from Image Comics, where we work the same way. I write the script and because I am also an artist, I write visually, so I do a full pass of the comic in rough from and then I hand it off to her and she does a full colour finish. That is our working process. ») *Ibidem*, p. 4-5.*

1354 *Batgirl* #35 (CD décembre 2014).

1355 Peter Coogan et Cameron Stewart, *op. cit.*, p. 3.

faire le contraire. Dans ces bandes dessinées, tout le monde est sous la pluie, les dents serrées et il y a du sang. Ce n'est pas ce qui m'intéresse, surtout pour un personnage comme Batgirl, non pas que ce genre d'ambiance soit inapproprié pour Batgirl ou ne fonctionnerait pas, mais ça ne serait pas une BD Batgirl que je voudrais lire. J'ai l'impression que Batgirl est plutôt en contraste avec Batman que juste une autre version de Batman super sombre et sinistre. Je voulais faire un livre joyeux et léger. Ça a été difficile de convaincre DC. Au début, on voulait que j'écrive quelque-chose de plus sombre. Lors de la première conversation que j'ai eue avec l'éditrice, elle voulait que Batgirl « sorte plus, et se saouïe tout le temps. Peut-être qu'elle tomberait dans la drogue. » Je voulais faire un virage à 180 degrés de tout ce qui se passait chez DC et de ce qu'on voulait y faire. Elles et Ils se sont dit qu'il y avait six numéros jusqu'à ce que la série soit peut-être annulée, alors très bien, pourquoi pas ?¹³⁵⁶

Leur *run* commence, comme celui de Gail Simone, par le déménagement de Barbara Gordon qui symbolise un nouveau départ du personnage. Une nouvelle direction esthétique est aussi apparente. Babs Tarr applique à la série un style graphique moins réaliste, plus simplifié que celui du *run* de Gail Simone dessiné, entre autres, par Ardian Syaf (#1-#12) et Daniel Sampere (#14-#20, #26). Les références des artistes pour leur travail sont la série télévisée *Batman* et le dessin animé *Batman: the Animated Series*¹³⁵⁷, des œuvres destinées à la jeunesse. Le dessin de Babs Tarr amalgame effectivement l'aspect coloré¹³⁵⁸ de la série télévisée avec un dessin épuré proche de celui dessin animé. Ce dessin rajeunit Barbara Gordon même si l'histoire suit la temporalité développée depuis le début de la série *Batgirl Vol. 4*. Le costume de Batgirl est aussi modifié comme c'est souvent le cas lorsqu'une nouvelle équipe créative reprend une série¹³⁵⁹.

La volonté de rajeunissement du personnage est clairement présente dans le nouveau mode de vie qui lui est attribué par le récit. Barbara Gordon vit désormais dans une collocation où se déroulent des

1356 « *I thought about it and realised if I didn't do it, someone else would be given the job and they would screw it up. And really the statement I wanted to make – the DC line at the time, the DC new 52 line – was very uniformly grim, violent, and dark, and I wanted to do the opposite. In these comics everyone is soaked in rain with gritted teeth and blood. It's not what I am interested in and I felt specifically that for a character like Batgirl, it's not that it's not appropriate or doesn't work, but it's not the Batgirl comic I would want. I feel like Batgirl is more of a contrast to Batman than just another version of Batman that is super dark and grim. I wanted to do a very light-hearted and fun book. It was a difficult sell to DC. They initially wanted me to go darker. The first conversation I had with the editor, she wanted me to have Batgirl 'go out and get drunk all the time. Maybe she would get hooked on drugs.' I wanted to do a 180 from everything that was going on and from what they wanted to do. They thought, well there are six issues until it is possibly cancelled, so fine, why not? » Ibidem, p. 4.*

1357 Ibidem, p. 6.

1358 Les couleurs ne sont pas réalisées par la dessinatrice, mais par la coloriste Maris Wicks (#35-#40) puis par le coloriste Serge LaPointe (#41-#52).

1359 La possibilité de modifier le costume fut d'ailleurs la première demande de Cameron Stewart. « Ma première question quand j'ai repris Batgirl était : « Puis-je redessiner le costume ? C'était en grande partie pour des raisons égoïstes parce que le costume qu'elle portait était une armure avec des coutures, des articulations et des pointes et je ne voulais pas dessiner ça encore et encore. Je voulais juste le ramener à quelque-chose de plus simple, de plus léger et quelque-chose qui ne me donnerait pas envie de me tuer après l'avoir dessiné cent ou mille fois. DC n'avait aucune idée de ce que je voulais faire, mais je leur ai dit que je voulais changer ce costume. Ils ont dit d'accord, voyons ce que tu proposes. » (« *My very first question when I took over Batgirl was 'Can I redesign the costume?' A lot of that was for selfish reasons because the costume that she had was armour with seams, hinges and spikes and I did not want to draw that over and over again. I just wanted to bring it back to something simpler, fun and something I would not want to kill myself after drawing a hundred or a thousand times. DC had no idea what I wanted to do, but I told them I do want to change this costume. They said okay, let's see what you can come up with.* ») Peter Coogan et Cameron Stewart, *op. cit.*, p. 5.

fêtes et elle sort en boîte de nuit. Les outils modernes de communication — internet, les portables et les réseaux sociaux — sont aussi hyper représentés et sont au centre de plusieurs intrigues (cf. Illustration 139, page 394 & Illustration 140, page 394). Les réseaux sociaux ont d'ailleurs été largement utilisés par l'équipe créative pour faire la publicité de leur série et pour créer un dialogue avec les *fans*.

Nous avons commencé sur MTV News, qui a diffusé le premier extrait. Les gens sont devenus dingues. Nous avons reçu des milliers de dessins de fans et des gens en postaient sur Twitter. Nous avons créé un blog Tumblr, où nous avons rassemblé toutes les contributions. Des gens se sont mis à poster des photos de cosplay dès la fin de la première journée. Nous avons fait planter le site Web de Doc Martens parce que des gens essayaient d'acheter les bottes.¹³⁶⁰

Barbara Gordon se retrouve donc de nouveau liée avec le thème de l'informatique et des nouvelles technologies, mais elle n'utilise plus uniquement celles des années 1990 et 2000 qu'Oracle utilisait.

Le *run* de Brenden Fletcher et Cameron Stewart ne rompt pas totalement avec celui de Gail Simone malgré une mise en scène et une narration très différentes. La représentation des minorités, amorcée par Gail Simone, continue. Ainsi la colocataire de Barbara Gordon se nomme Francine Charles. Elle est une jeune femme afro-américaine, bisexuelle, souffrant d'une maladie génétique, la dystrophie musculaire, qui nécessite qu'elle se déplace par moment avec des béquilles ou en fauteuil roulant. La collègue de bureau de Barbara est Nadimah Ali, une jeune femme arabe et musulmane qui porte un foulard. Son frère, Qadir Ali, lui aussi arabe et musulman, aide Batgirl en lui fournissant une partie du matériel que sa carrière de justicière nécessite. Le cercle d'amis dans lequel naviguent Barbara et Francine est constitué de personnes aux profils sociologiques variés en termes de couleur de peau, de genre et de sexualité, mais pas forcément de classe sociale ou d'âge. Le *run* de Brenden Fletcher et Cameron Stewart s'inscrit dans une esthétique de la représentativité, mais qui ne thématise pas les questions de classe, de genre ou de race (cf. 3.2.1, page 431), car les profils socioculturels des personnages ne sont pas au centre des récits.

La nouvelle vie de Barbara Gordon s'accompagne d'une relocalisation dans un nouveau quartier nommé Burnside. Celui-ci est situé en dehors de l'île principale de Gotham City (cf. Illustration 142, page 396). Barbara Gordon ne se contente pas d'y vivre, mais elle y officie aussi en tant que superhéroïne se faisant appeler « Batgirl of Burnside » (cf. Illustration 140, page 394). Batgirl revendique dès lors un territoire comme étant sous sa juridiction et sa protection. Elle s'extrait de l'île principale de Gotham City, fief de Batman, et s'installe dans un nouveau lieu, imitant ainsi les superhéros de la Bat-family. Ce quartier, comme Gotham City pour Batman, est constitué de

1360 « *We debuted it on MTV News, which had the first reveal. People went bananas. We had thousands of drawings of fan art sent to us and other people were posting on Twitter. We created a Tumblr blog, where we collated all the submissions. We had people posting pictures of cosplay outfits by the end of the first day. We crashed the Doc Martens website because people were trying to buy the boots.* » *Ibidem*, p. 7.



Illustration 139 : Le run de Cameron et Stewart place Batgirl dans des intrigues liées aux moyens de technologie modernes : internet, réseaux sociaux, actualité en ligne, etc. L'esthétique de Babs Tarr inclut aussi ces éléments. Dans la première page du numéro #38 (CD mars 2015) Batgirl et Barbara Gordon sont représentées mises en scènes (et se mettant en scène) en utilisant ces moyens de communication et l'outil principal de leur réalisation : le téléphone portable. © DC Comics, 2015.



Illustration 140 : Dernière image de *Batgirl Vol. 4 #37* (CD février 2015). Batgirl se met en scène sur le pont qui relie Gotham City (présente en arrière-plan) au quartier de Burnside dont elle assume désormais la protection. © DC Comics, 2014.



Illustration 141 : Le dessin de Rafael Albuquerque qui devait être la couverture alternative de *Batgirl Vol. 4 #41* (CD août 2015), mais qui ne fut pas utilisé à la demande de l'artiste suite à de vives critiques en ligne. © DC Comics, 2015.

lieux avec lesquels Barbara Gordon entretient un rapport émotionnel, de géosymboles (cf. Chapitre 3, page 268). Néanmoins, la population du Burnside n'est pas cosmopolite en termes de classe puisqu'elle est constituée de jeunes adultes, étudiant·e·s ou tout juste entré·e·s dans la vie active, comme Barbara Gordon. Par conséquent, Batgirl protège avant tout une population dont elle fait partie en tant qu'élément social. Elle protège un groupe social autant qu'un quartier alors que Batman et Nightwing protègent toute la population de la ville dans laquelle ils sont installés. Le quartier est une façon de donner une aire géographique à la logique qui veut que les superhéroïnes protègent avant tout des groupes sociaux et non des populations entières.

Un élément du passé éditorial de Barbara Gordon qui réapparaît dans cette série est son statut de doctorante. En effet, Barbara a été présentée, dès ses origines, comme ayant le statut de docteure et ayant par conséquent fait une thèse. Puisque l'évènement « New 52 » a rajeuni le personnage, celle-ci se trouve avoir l'âge d'être une étudiante et le *run* de Brenden Fletcher et Cameron Stewart la présente en train de commencer son doctorat. La mise en scène des capacités intellectuelles de Barbara Gordon, assez peu présente durant le *run* de Gail Simone, redevient ici centrale.

2.2.2.1. L'héritage d'Oracle

Si le *run* de Brenden Fletcher et Cameron Stewart essaye de développer de nouvelles aventures pour le personnage de Batgirl et de la détacher de son passé, la question de l'héritage d'Oracle est néanmoins posée. Dans la nouvelle continuité établie par l'évènement « New 52 », Barbara Gordon, à la suite de sa confrontation avec le Joker, est restée handicapée quelques années. Durant ce temps, elle n'est pas devenue la superhéroïne Oracle. Dans les numéros #39 et #40¹³⁶¹, il est révélé que durant cette période, Barbara Gordon a programmé un logiciel basé sur le scan de ses ondes cérébrales. Ce logiciel devait empêcher que des actes criminels soient commis en les anticipant. Le programme de Barbara prend finalement vie et croit être « la vraie » Batgirl. Il essaye alors d'arrêter l'autre Batgirl, quitte à utiliser de la violence, et de mener à bien sa mission de prévention de la violence même si celle-ci nécessite de s'en prendre à des innocent·e·s.

Le programme reprend l'esthétique d'Oracle, il a le visage de Barbara Gordon et apparaît toujours sur des écrans dans les tons verts. Sur les sites de *fans Comic Vine* et *DC Database*¹³⁶², il est nommé Oracle. La superhéroïne Oracle devient ici une entité immatérielle et négative, née de la colère de Barbara lors de son incapacité physique. Oracle doit, dans un premier temps, être détruit pour que Batgirl puisse récupérer le contrôle de sa vie. Plus tard dans la série, après que Batgirl a subi des dégâts mentaux lors d'une attaque, Francine fait fusionner l'esprit de Barbara avec une version de son programme qui a néanmoins été expurgé de ses codes corrompus (« Après l'avoir désactivé, je l'ai décrypté et débarrassé de son code malveillant, le rendant ainsi pratiquement inoffensif. »¹³⁶³).

1361 *Batgirl* #39 (CD avril 2015), *Batgirl* #40 (CD mai 2015).

1362 <https://comicvine.gamespot.com/oracle/4005-115774/> et https://dc.fandom.com/wiki/Batgirl_Vol_4_39.

1363 « *After we deactivated it, I broke it down and stripped it of its malicious code, rendering it mostly harmless* »

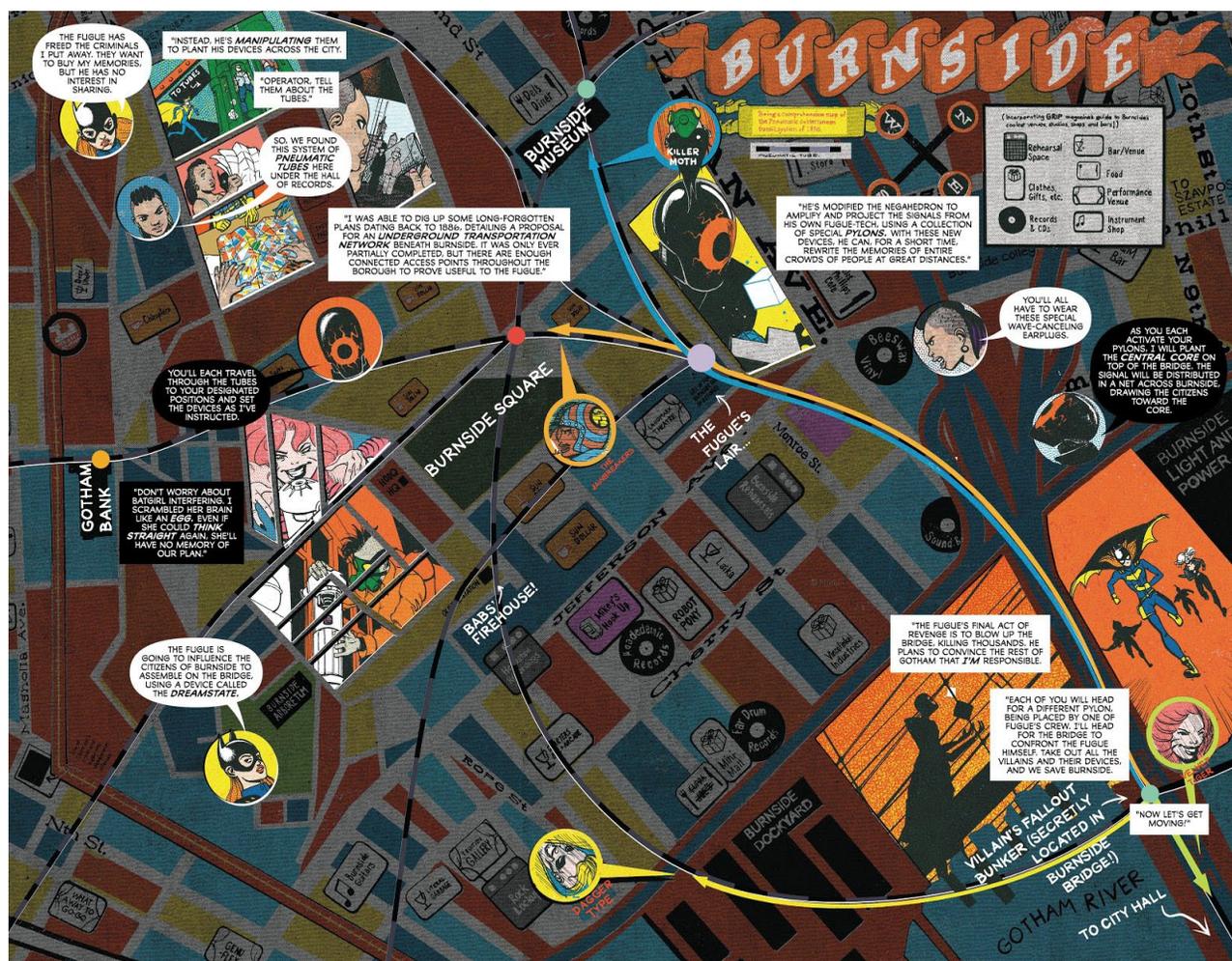


Illustration 142 : La carte du quartier de Burnside présentée dans le numéro #50 de *Batgirl Vol. 4* (CD juin 2016). Cette carte renvoie autant à un « espace vécu » (Frémont; 1980) par Barbara Gordon (elle indique ses lieux de vie : son appartement, mais aussi les magasins et cafés qu'elle fréquente) que par Batgirl (des adversaires y sont représenté-e-s). Cette carte ne possède pas la précision de celle de No Man's Land. © DC Comics, 2016.

Tableau 23 : Moyennes des ventes et des notations de la série *Batgirl Vol. 4* par run.

Run par scénariste	Ventes moyennes	Notes moyennes
Run Gail Simone	48 881	7,7
Run Cameron Stewart et Brenden Fletcher	35 184	7,8

Oracle devient ici la version désincarnée de Batgirl, un être fait de codes qui ne peut rien ressentir et agit donc contre l'intérêt de la population. Oracle doit se réincarner, dans Batgirl, pour être une superhéroïne à nouveau.

Mais Oracle connaît un nouvel avatar à travers le personnage de Francine Charles. Celle-ci se propose en effet de l'aider dans son combat, après avoir découvert la double identité de Barbara. Francine, comme Oracle avant elle, souffre d'un handicap physique. Celui-ci ne l'oblige pas toujours à utiliser un fauteuil roulant, mais ses déplacements peuvent être difficiles et elle ne sait de toute façon pas se battre. Dans un premier temps, Francine semble reprendre le rôle d'Oracle et le récit laisse croire qu'elle va en adopter l'identité, mais finalement elle choisit un autre nom, celui d'Operator. Comme Oracle avant elle, cette identité est non genrée. Elle construit aussi un QG dans lequel elle regroupe le matériel de Batgirl¹³⁶⁴. Operator est une variation sur le modèle d'Oracle, mais elle n'hérite pas du inventé par Barbara et fabrique sa propre identité. La série *Batgirl Vol. 4* met en scène et en récit la transmission d'un héritage entre femmes qui n'est plus formé d'un équipement qui se transmet, mais d'inspirations. Les personnages féminins s'inspirent les unes des autres et forment leurs propres identités, indépendamment des modèles qui les ont précédés.

2.2.3. Bilan « New 52 »

La série *Batgirl Vol. 4* est arrêtée en 2016 lorsque l'évènement « New 52 » prend fin et que tous les titres commencés en 2011 sont stoppés. Les ventes de la série n'ont cessé de baisser durant les cinq années durant lesquelles elle est parue, mais les critiques sont restées positives autant sur le *run* de Gail Simone que sur celui de Cameron Stewart et Brenden Fletcher (cf. Tableau 23, page 396). Malgré un succès critique et commercial durant son *run*, Gail Simone fut renvoyée par l'éditeur DC Comics après avoir scénarisé 16 numéros¹³⁶⁵, puis réembauchée après les vives réactions de ses *fans*. La scénariste possède en effet une *fanbase* avec qui elle communique beaucoup par les réseaux sociaux et qui est très attachée à son travail. Après le départ de Gail Simone, la série change dans sa mise en scène et en récit, ce qui n'a pas forcément plu au public du premier *run*¹³⁶⁶. Néanmoins les

1364 *Batgirl* #50 (CD juin 2016).

1365 Corey Blake, « The big deal behind Gail Simone's firing from Batgirl », [En ligne : <https://www.cbr.com/the-big-deal-behind-gail-simones-firing-from-batgirl/>]. Consulté le 24 mars 2019.

1366 Les critiques négatives du *run* de Brenden Fletcher et Cameron Stewart l'opposent la plupart du temps au *run* de Gail Simone. De plus, selon les propos de Cameron Stewart, leur série a reçu beaucoup de critiques qui lui reprochaient d'être destiné à un public enfantin et de ne pas être réaliste alors que, toujours selon l'auteur, le manque de réalisme n'est pas un élément qui est remis en cause quand le personnage concerné est un garçon ou un homme.

« Notre livre a été un retour en arrière contre toute cette obscurité dans les comics. L'idée de l'authenticité et du réalisme est amusante parce que les fans de DC Comics nous ont beaucoup répondu que cela avait l'air stupide et juvénile et ressemblait à une bande dessinée pour enfants. J'ai dit : "C'est le but. Ce n'est plus seulement pour toi. Désolé." Il y avait deux poids, deux mesures. Les gens se plaignaient aussi que la veste en cuir n'était pas réaliste. Elle va se faire tirer dessus, elle va mourir. Elle trébuchera sur les lacets ou on lui tirera une balle dans la tête. Les gens pensent que c'est comme *Toy Story* que les personnages se réveillent quand tout le monde s'endort, et non pas que nous créons et contrôlons chaque partie de l'histoire. Elle ne se fera pas tirer dans la tête si je ne veux pas qu'on lui tire dans la tête. Toutes ces critiques ont été adressées à notre Batgirl et n'ont pas été formulées à l'égard d'autres personnages masculins. Les mêmes personnes, qui étaient fâchées de la voir porter une veste en cuir, n'ont pas fait la même critique envers Arrow qui porte du cuir, ou

critiques ont été suffisamment positives pour que l'éditeur DC Comics décide de ne pas annuler la série après le numéro #40 comme cela était initialement prévu.

Ce changement de cap, esthétique et narratif, s'inscrit dans une tentative de DC Comics de regagner des lecteur-riche-s après l'échec, en terme de ventes, mais aussi de critiques, de l'évènement « New 52 » dans son ensemble. Durant les années 2015 et 2016, DC Comics crée l'évènement éditorial « DC You », qui consiste à offrir de nouvelles équipes créatives à plusieurs séries et personnages. L'ampleur de cet évènement n'est pas comparable au « New 52 » durant lesquels toutes les séries de l'éditeur étaient reparties à zéro. « DC You » recouvre une réalité éditoriale peu définie, qui regroupe aussi bien des séries courtes, de six à douze numéros en moyenne — *Starfire*¹³⁶⁷, *Black Canary*¹³⁶⁸, *Robin: Son of Batman*¹³⁶⁹ — que des séries préexistantes telles *Grayson*, voir des séries qui duraient depuis le début de l'évènement « New 52 » telles *Batman Vol. 2* et *Batgirl Vol. 4*. Les séries estampillées « DC You » ont parfois été qualifiées de « batgirlization »,¹³⁷⁰ car certaines partageaient des caractéristiques avec la série *Batgirl Vol. 4* depuis sa reprise par Brenden Fletcher, Cameron Stewart et Babs Tarr : un ton plutôt léger, une esthétique moins réaliste et plus de diversité autant dans les personnages mis en scène que dans les équipes artistiques. Certaines séries sont effectivement assez proches de la seconde moitié de *Batgirl Vol. 4*, telles *Black Canary* — aussi scénarisée par Brenden Fletcher — *Starfire* ou *Constantine: the Hellblazer*¹³⁷¹. D'ailleurs cette « batgirlization » a surtout été appliquée à des titres dont le lectorat prévu semble être celui des adolescent-e-s/jeunes adultes et particulièrement des femmes. L'esthétique de la seconde moitié de la série *Batgirl Vol. 4* a suffisamment plu pour qu'elle se retrouve au début de la série *Batgirl Vol. 5* commencée en 2016.

La série *Batgirl Vol. 4* est la série de superhéroïnes de notre corpus qui s'est le mieux vendue durant l'évènement « New 52 ». Malgré les polémiques, à son lancement, sur le retour de Barbara Gordon à son rôle de Batgirl, celle-ci a trouvé son public et désormais, Barbara Gordon semble prête à rester Batgirl dans les séries à venir. Néanmoins, la série pose la question du dépassement de *TKJ*, y compris

Damien Wayne qui portait aussi des bottes à lacets. Il y a un étrange double standard appliqué à nos histoires, et je peux seulement supposer que c'est parce qu'il s'agit d'un personnage féminin. » (« *Our book was a kickback against all of that darkness in comics. The idea of authenticity and realism being portrayed is funny because we got a lot of response from DC Comics fans that said that this looked dumb and juvenile and looked like a dumb kids' comics. I said, 'That's the point. It's not just for you anymore. Sorry.' There were these double standards applied. People were also complaining about the leather jacket not being realistic. 'She will get shot, she'll die. She will trip over the laces or she will get shot in the head.' People think that this is like Toy Story that the characters wake up everyone goes to sleep, and not that we create and control every part of it. She is not going to get shot in the head if I don't want her to get shot in the head. These were all criticisms that were levelled at our Batgirl and not said about other male characters. The same people, who were angry for putting her in a leather jacket, did not make the same critique of Arrow who wears leather, or Damien Wayne who also wore lace up boots. There is a weird double standard applied to our stories, which I can only presume because she is a female character.* ») « Batgirl #35 - Burned (Issue) », [En ligne : <https://comicvine.gamespot.com/batgirl-35-burned/4000-467594/>]. Consulté le 28 mars 2019. Peter Coogan et Cameron Stewart, *op. cit.*, p. 8-9.

1367 *Starfire* (2015-2016), 12 numéros.

1368 *Black Canary* (2015-2016), 12 numéros.

1369 *Robin: Son of Batman* (2015-2016), 13 numéros.

1370 Andrew A. Smith, « Captain Comics: Marvel Comics reboot is a good thing run amok », *The Hazleton Standard-Speaker*, 17 janvier 2016.

1371 *Constantine: the Hellblazer* (2015-2016), 13 numéros.

dans le *run* de Cameron et Stewart.

2.2.4. Le traumatisme demeure

Si le *run* de Gail Simone, tourné vers le passé, faisait intervenir plusieurs fois des souvenirs du Joker et de l'attaque qui avait laissé Barbara Gordon handicapée, le *villain* n'apparaîtra qu'une fois durant le second *run*. Pourtant, durant sa parution, deux événements ravivent le souvenir *TKJ*. Le premier a lieu durant le mois de juin 2015 lors de la célébration des 75 ans d'existence du Joker. À cette occasion, les titres publiés par DC ont eu une couverture alternative où figurait le principal ennemi de Batman. La couverture alternative proposée pour le numéro #41 de *Batgirl Vol. 4* mettait en scène Barbara traumatisée, passive, incapable de se défendre, dos à un Joker qui jubilait (cf. Illustration 141, page 394). Face aux réactions du public, qui ont opposé celles et ceux qui défendaient la couverture à celles et ceux qui demandaient son retrait, le dessinateur de la couverture, Rafael Albuquerque, a souhaité qu'elle ne soit pas publiée¹³⁷².

En 2016, c'est la parution du film animé *Batman : The Killing Joke* adapté du comic book d'Alan Moore et Brian Bolland qui fait polémique. En effet ce film, assez fidèle au comic book original, donne à voir en version animée l'agression physique — et sexuelle dans le sous-texte — de Barbara Gordon¹³⁷³. D'ailleurs le film rend encore plus explicite le viol de Barbara Gordon à travers plusieurs plans : le Joker avançant son pistolet contre le ventre de Barbara avant de lui tirer dessus et celui où il commence à déboutonner son chemisier, faisant apparaître ses sous-vêtements. L'adaptation de ce récit a ainsi entraîné une polémique, particulièrement au sein de la critique féministe, qui reproche au film de réactualiser un récit qui posait déjà de nombreux problèmes de représentation dans les années 1980¹³⁷⁴.

Le maintien de *TKJ* maintenant que Barbara est de nouveau Batgirl dans les comic books, et sa réactualisation à travers son adaptation ou la parution d'une couverture y faisant explicitement référence, questionne. En effet, quand Barbara Gordon était devenue Oracle, les événements de *TKJ* faisaient office de traumatisme fondateur. Barbara Gordon, avant *TKJ*, ne possédait pas de traumatisme fondateur et ses raisons pour combattre le crime étaient purement altruistes. *TKJ* lui avait donné un traumatisme fondateur. Celui-ci était genré, car les violences sexuelles sont peu courantes sur les superhéros et il l'avait laissée physiquement diminuée puisqu'elle ne pouvait plus marcher. De plus il avait eu lieu quand Barbara était adulte tandis que cet événement prend normalement place dans la jeunesse des personnages. Néanmoins, ce traumatisme lui conférait une raison d'être la superhéroïne qu'elle était devenue : Oracle. Et plusieurs récits étaient consacrés à faire dépasser ce traumatisme à

1372 David Barnett, « DC Comics pull cover of Batgirl menaced by Joker after online protests », *The Guardian*, 17 mars 2015.

1373 Will Brooker, « Batman's Killing Joke, and its “edgy” rape storyline, is not a comeback I want to see », *The Guardian*, 15 juin 2016.

1374 *Ibidem.* Allegra Frank, Susan Polo et Ashley Oh, « Batman: The Killing Joke fails to fix the comic's problems on screen », [En ligne : <https://www.polygon.com/comics/2016/7/29/12299352/batman-the-killing-joke-movie-controversy>]. Consulté le 28 mars 2019.

Oracle. Dans le numéro #5 de *The Batman Chronicles*¹³⁷⁵ un récit intitulé « Oracle : Year One, born of hope », raconte l'histoire de Barbara juste après *TKJ* et la construction de son identité d'Oracle. Dans une scène onirique, Barbara, habillée en Batgirl, se retrouve face à une représentation de sa personnalité d'Oracle. Celle-ci lui dit qu'elle n'a rien perdu d'important lors de son affrontement avec le Joker. Après ce rêve, Barbara décide de se construire une nouvelle identité de superhéroïne, celle d'Oracle. Un scénario similaire est développé dans *BoP*. À la fin de la série, le Joker est présent dans cinq numéros consécutifs¹³⁷⁶. Quand il se confronte enfin à Barbara, il revient sur les événements de *TKJ* (« Le vieil homme doit **mourir** à l'intérieur à chaque fois qu'il te voit. J'ai pris tes **jambes**...ton **futur**...et maintenant je vais te prendre-- »¹³⁷⁷). Oracle l'interrompt pour lui dire qu'il ne lui a rien pris (« **Joker**... Tu ne m'as **rien** pris du tout »¹³⁷⁸), avant de l'affronter physiquement et de lui casser les dents, l'empêchant de sourire. Ces récits tentent de minimiser l'impact de la figure du Joker en affirmant que Barbara a toujours été Oracle en potentialité.

Maintenant les événements de *TKJ* ne jouent plus vraiment le rôle de traumatisme fondateur, car ils n'ont provoqué aucun changement de carrière pour le personnage de Barbara Gordon. Le traumatisme fondateur est narrativement le début de la vocation super-héroïque, mais Barbara Gordon était Batgirl avant celui-ci et demeure Batgirl après. Le maintien des événements de *TKJ* est davantage justifié par le statut d'œuvre culte de ce comic book, par l'impact qu'il a eu depuis sa sortie aussi bien dans les réactions positives que négatives qu'il a entraîné. *TKJ* a créé un traumatisme parmi le lectorat de comic books qui dépasse celui du personnage de Barbara Gordon. Trente ans après sa parution, Barbara Gordon est un personnage qui n'est toujours pas remis de *TKJ* pas plus que ne le sont ses *fans* qui aiment ou détestent ce récit.

2.3. Batgirl, un modèle de superhéroïne ?

Batgirl est la superhéroïne de notre corpus ayant fait le plus d'apparitions dans les fascicules de l'éditeur DC Comics. Les chiffres de ventes du titre *Batgirl Vol. 4* durant l'évènement « New 52 » furent les plus élevés de ceux des séries ayant pour protagoniste une superhéroïne. De plus, le personnage possède un passé éditorial de plus de 40 ans et a connu deux identités super-héroïques différentes : celle de Batgirl et celle d'Oracle.

Durant les années 1990 et 2000, Batgirl et Oracle ont été deux personnages féminins qui présentent deux façons opposées d'articuler corporalité et capacités intellectuelles dans les récits super-héroïques. Batgirl est une superhéroïne d'action dont les capacités intellectuelles sont affirmées, mais rarement utilisées dans les scénarios. Oracle, au contraire, pratique peu de combats au corps à corps,

1375 *The Batman Chronicles* #5 (CD juin 1996).

1376 *BoP* #120 — #124 (CD septembre 2008 — janvier 2009).

1377 « *The ol' man must die inside every time he sees you. I took your legs...your future...and now I'll take you--* »

1378 « *Joker.....you took nothing from me* »

mais utilise son intelligence et ses compétences informatiques pour résoudre des affaires. Depuis la deuxième moitié de la série *Batgirl Vol. 4*, le personnage de Batgirl fait aussi preuve de capacités qui avaient été laissées à Oracle, faisant du personnage une superhéroïne dotée de capacités physiques et intelligente, comme peut l'être Batman. De plus le corps de Barbara n'est pas souvent utilisé comme objet pour un regard pensé comme masculin et le personnage n'est que rarement sexualisé.

Oracle puis Batgirl après elle ont petit à petit obtenu de nombreuses caractéristiques qui définissent habituellement les superhéros. Oracle a développé un réseau de relations super-héroïques qui lui a permis de ne plus être uniquement un personnage de la Bat-Family. Elle a aussi possédé un temps son propre QG qui lui offre l'autonomie dans sa lutte contre le crime. Elle n'est toujours pas devenue la protectrice d'une ville, si l'on excepte le temps durant lequel elle a protégé Platinum Flats avec l'équipe des BoP, mais la série *Batgirl Vol. 4* la voit déménager dans un quartier extérieur à Gotham City, et défendre un lieu dans lequel Batman ne semble pas se rendre. Batgirl, comme Oracle, a acquis à travers le temps une certaine autonomie vis-à-vis du personnage de Batman. Elles ont formé leur propre équipe super-héroïque et se sont inscrites dans des relations d'héritage avec d'autres personnages féminins de leur univers. Ainsi Oracle a transmis le costume de Batgirl à deux femmes : Cassandra Cain et Stephanie Brown. Quant à Batgirl, elle a accepté l'aide de Francine Charles qui occupe auprès d'elle le rôle qu'Oracle tenait pour la Bat-Family.

Malgré le succès de la série *Batgirl Vol. 4*, force est de constater que le passé éditorial du personnage pèse toujours sur son présent. Les événements de *TKJ*, parce qu'ils ont marqué plusieurs générations de lecteurs et lectrices, sont toujours présents, plus ou moins explicitement, dans les aventures actuelles de Barbara Gordon. En dehors de cet événement, le personnage a atteint une autonomie dans ses propres récits. Batgirl qui a été créée dans l'ombre et dans l'univers de Batman a trouvé son public à travers les années et les différents récits qui l'ont mis en scène. Elle est un personnage qui ne possèdera jamais l'originalité qu'avait Oracle, l'un des rares personnages super-héroïques à être physiquement handicapé et incapable de marcher, mais aussi une femme aux capacités intellectuelles affirmées qui pouvait venir en aide à tous les membres de la Bat-Family. Batgirl est néanmoins, en 2016, à la fin de l'évènement « New 52 », une superhéroïne capable de rivaliser avec les superhéros de son univers prouvant que le (super)héroïsme est une notion qui peut être appliquée à un personnage féminin.

Cette ressemblance avec les superhéros masculins explique en partie le succès d'Oracle, puis de Batgirl depuis les années 1990. Néanmoins en reprenant les mêmes caractéristiques que les superhéros, ces personnages ne remettent en cause le genre super-héroïque en questionnant les conventions qui le soutiennent, comme peut le faire un personnage comme Catwoman. Si Oracle avait été accusée de faire de l'ombre au personnage de Batman, Batgirl est, au contraire, un personnage féminin qui n'est pas menaçant dans l'univers du superhéros. Elle accepte l'autorité de Batman et n'est que rarement en conflit avec lui, elle ne réclame pas la possession de la ville de Gotham et se contente d'un quartier dans lequel vivent des gens qui partagent son profil socio-économique et elle entretient des rapports

sentimentaux avec différents personnages masculins de cet univers et particulièrement avec son père et Dick Grayson.

De plus, si Batgirl permet de sortir la notion de super-héroïsme de la catégorie uniquement masculine, elle demeure accolée à un personnage blanc, jeune, en bonne forme physique et hétérosexuel. Batgirl est une superhéroïne apparue dans les années 1960 et elle reste attachée aux caractéristiques sociales qu'elle avait lors de sa création. Si Batgirl côtoie des personnages représentatifs des minorités, elle n'en est pas un elle-même, comme le sont certains personnages qui voient le jour durant les années 2000.

Chapitre 3. Batwoman, les minorités sexuelles dans les comic books

Si la création de la première Batwoman est historiquement antérieure à celle de Barbara Gordon, la Batwoman qui nous intéresse ici, Kate Kane, est la dernière-née des superhéroïnes que nous étudions dans cette partie. Ce personnage, apparu durant les années 2000, hérite de l'histoire de la superhéroïne dont elle porte le nom, mais aussi des différentes superhéroïnes de l'univers de DC Comics. Batwoman est créée après 70 années de publications de récits de superhéroïnes par des artistes qui sont conscients des critiques qui ont été adressées à ces personnages à travers le temps et surtout depuis les années 1990. Batwoman est une superhéroïne dont l'apparition ne répond pas au besoin de développer une histoire d'amour avec un personnage préexistant¹³⁷⁹ ou d'offrir un bras droit féminin à un superhéros masculin. Batwoman a été créée pour être une superhéroïne autonome. Elle est aussi une superhéroïne lesbienne, et le premier personnage homosexuel à être protagoniste d'une série de comic books *mainstream*. Batwoman est l'héritière d'une histoire de représentations de personnages et de développement de thématiques LGBTQI+ dans les comic books. Elle s'inscrit dans une période de visibilité accrue des minorités — de sexe, de genre, de race, de religion ou de sexualité — dans les comic books. Batwoman questionne l'évolution récente dans la mise en scène et en récit des superhéroïnes, mais aussi les enjeux de la représentation des minorités dans les comic books contemporains.

3.1. Batwoman, une nouvelle superhéroïne lesbienne

3.1.1. La visibilité LGBTQI+ durant les années 1990 et 2000

L'apparition de Kate Kane, la nouvelle incarnation de Batwoman, en 2006, a tout de suite fait parler de celle-ci à travers le prisme de la sexualité du personnage¹³⁸⁰. En effet Kate Kane est une superhéroïne lesbienne. Son homosexualité n'est jamais un secret et elle est révélée dès la première apparition du personnage dans la série 52. Néanmoins Batwoman n'est pas le premier personnage super-héroïque homosexuel à apparaître dans des comic books ni dans le catalogue de l'éditeur DC Comics. D'ailleurs dans la série 52 elle est d'abord un personnage secondaire du récit centré sur Renee Montoya, une ancienne policière lesbienne qui devient, au fil du récit, la nouvelle incarnation de The Question¹³⁸¹. Néanmoins les personnages LGBTQI+ étaient, durant les années 1990 et le début des années 2000, surtout des personnages de second plan et rarement des superhéroïnes. De plus,

1379 Batwoman est d'abord mise en scène dans un récit où elle est la petite amie d'un personnage qui lui préexiste : Renee Montoya. Néanmoins sa création ne répond pas au besoin de développer une histoire d'amour au personnage de Renee Montoya et la relation des deux femmes ne sera pas au centre de la plupart des aventures de Batwoman.

1380 George Gene Gustines, « Straight (and Not) Out of the Comics », *The New York Times*, 28 mai 2006. « Batwoman hero returns as lesbian », 30 mai 2006.

1381 The Question est un superhéros créé en 1967 dans les pages de la série *Blue Beetle*. C'est à l'origine un homme du nom de Charles Victor Szasz. Dans la série 52 Victor meurt et est remplacé par Renee Montoya. *Blue Beetle* #1 (CD avril 1967), Charlton.

l'éditeur DC Comics s'était montré plus frileux que son concurrent Marvel dans les annonces de mise en scène de personnages LGBTQI+.

En effet, en 1992, le premier *coming out* d'un superhéros est celui de Northstar, un personnage de Marvel appartenant à l'univers de X-men. En 2005, dans la série *Young Avengers*¹³⁸², apparaissaient les personnages de Hulking et Wiccan, un couple de superhéros homosexuels. Leur relation est explicite pour le lectorat, mais elle n'est représentée à travers un baiser qu'en 2012¹³⁸³, signe d'une certaine censure sur la mise en image de l'homosexualité. En 2012, Marvel maria les personnages de Northstar et de son petit ami, Kyle Jinadu, dans le numéro #51 de la série *Astonishing X-Men*¹³⁸⁴. L'éditeur ne limite pas ses effets d'annonces aux seules problématiques LGBTQI+. En 2009, le numéro #583 de *The Amazing Spider-Man*¹³⁸⁵ proposait une couverture alternative faisant figurer Barack Obama. Ce numéro est paru en janvier 2009, juste avant la prise de fonctions du nouveau président du nouveau président et illustre la présence de la vie politique chez cet éditeur.

L'éditeur DC Comics se montre plus réservé dans son traitement de l'actualité politique des États-Unis. Cette différence est bien illustrée dans le traitement des attentats du 11 septembre 2001 par les deux éditeurs. Alors que DC Comics ne mentionne pas l'évènement dans ses parutions, Spider-Man arrive sur les ruines du World Trade Center dans le numéro #36 de *The Amazing Spider-Man, Vol 2*¹³⁸⁶. Spider-Man, contrairement aux superhéros de l'éditeur DC Comics, est censé vivre dans le monde que nous connaissons, et plus précisément dans la ville de New York, ce qui explique la nécessité de faire figurer l'évènement dans ses aventures. Mais cette démarche est aussi cohérente avec les façons respectives dont les deux éditeurs traitent l'actualité étatsunienne, soit en la faisant figurer dans ses fascicules dans le cas de Marvel, soit en gardant une certaine distance vis-à-vis des situations trop politisées dans le cas de DC Comics. En 2002, l'éditeur DC Comics publie le second numéro d'un comic book nommé *9-11*¹³⁸⁷, dont les bénéfices ont été reversés aux victimes des attaques terroristes du 11 septembre. Le premier numéro avait été publié par Dark Horse Comics¹³⁸⁸ le mois précédent. Ces deux fascicules sont des anthologies qui regroupent les contributions d'artistes qui ont tous et toutes renoncé à leurs droits sur leurs récits au profit des victimes. DC Comics ne renonce pas à traiter directement des questions politiques, mais cette approche n'a pas lieu dans les pages de ses séries principales.

Concernant les questions de représentations LGBTQI+, en 2012, l'année où Marvel organisait le mariage de Northstar, Dan Didio, Co-editor de DC Comics, fit l'annonce du changement de sexualité d'un important personnage super-héroïque de son catalogue qui deviendrait homosexuel¹³⁸⁹. En juin

1382 *Young Avengers* (2005-2006), 12 numéros, Marvel.

1383 *Avengers: the Children's Crusade* #9 (CD mai 2012).

1384 *Astonishing X-Men* #51 (CD août 2012).

1385 *The Amazing Spider-Man* #583 (CD mars 2009).

1386 *The Amazing Spider-Man* #36 (CD décembre 2001). La couverture de ce numéro nommé « The Black Issue » était noire.

1387 *9-11* #2 (CD février 2002).

1388 *9-11* #1 (CD janvier 2002).

1389 Rich Johnston, « DC Comics To Switch The Sexual Orientation Of An Established Character », [En ligne : <https://>

il fut révélé que ce personnage était Alan Scott¹³⁹⁰, un superhéros historique de l'éditeur DC Comics puisqu'il s'agit du premier Green Lantern apparu en 1940¹³⁹¹. Cependant, Alan Scott n'était plus le Green Lantern principal de l'éditeur DC Comics depuis le *Silver Age* et son remplacement par Hal Jordan en 1959¹³⁹². Certes, le personnage d'Alan Scott fut réintroduit en 2012 dans une série nommée *Earth 2*,¹³⁹³ mais cette série prenait place dans un univers secondaire du multivers de l'éditeur DC Comics. De plus, cette série avait comme personnage principal une équipe regroupant plusieurs des anciens membres de la Justice Society of America (JSA)¹³⁹⁴. Alan Scott est un personnage parmi d'autres puisqu'il fait partie d'une équipe. Il n'est pas le Green Lantern officiel du *relaunch* « New 52 ». L'annonce de DC Comics du changement de sexualité d'un personnage important apparaît faussée puisqu'Alan Scott, s'il est un personnage historique de l'éditeur, n'est plus un personnage de premier plan dans les années 2010.

Tableau 24 : Nombre de personnages LGBTQI+ par éditeur

DC	Marvel	Vertigo	Autres éditeurs
87	88	29	51

Si l'éditeur Marvel joue davantage d'effets d'annonce autour de la sexualité de ses personnages, cela ne signifie pas pour autant qu'il possède plus de personnages LGBTQI+ dans son catalogue. En partant de la liste de personnages proposée par le site internet *Gay League*¹³⁹⁵, qui regroupe des informations concernant l'inclusion de thématiques LGBTQI+ dans les comic books, nous pouvons dresser une liste de 255 personnages LGBTQI+ dans les comic books (cf. Tableau 24, page 405). Sur 255 personnages LGBTQI+, 87 appartiennent au catalogue de DC Comics et 88 à celui de Marvel. DC Comics et Marvel possèdent environ autant de personnages LGBTQI+¹³⁹⁶. Cependant, 29 personnages supplémentaires ont été créés par Vertigo, une filiale de DC Comics publiant des comic books plus centrés sur les genres du fantastique et de l'horreur et visant un public plus âgé que les publications super-héroïques de l'éditeur DC Comics¹³⁹⁷. Les personnages apparus sous le

www.bleedingcool.com/2012/05/20/dc-comics-to-switch-established-characters-sexual-orientation-soon/. Consulté le 7 avril 2019. *Ibidem*.

1390 Jase Peeples, « Green Lantern Shines in A New Light », [En ligne : <http://www.advocate.com/arts-entertainment/comics-and-graphic-novels/2012/06/01/green-lantern-shines-new-light>]. Consulté le 7 avril 2019.

1391 Première apparition dans *All-American Comics* #16 (CD juillet 1940).

1392 Première apparition dans *Showcase* #22 (CD octobre 1959).

1393 *Earth 2* (2012-2015), 35 numéros.

1394 La Justice Society of America était la formation super-héroïque du Golden Age qui regroupait les principaux personnages de l'éditeur DC Comics. À partir du Silver Age, une nouvelle formation est créée et prend le nom de Justice League of America (JLA).

1395 « LGBTQ Characters – GAY LEAGUE », [En ligne : <https://www.gayleague.com/characters/>]. Consulté le 7 avril 2019.

1396 Cette liste ne regroupe pas tous les personnages LGBTQI+ de DC Comics ou Marvel, mais elle recense ceux dont l'importance dans les comic books était suffisante pour que leur rattachement au groupe LGBTQI+ ait été noté par des fans. Il est impossible de savoir quel pourcentage représentent ces personnages dans un catalogue total des éditeurs DC Comics ou Marvel, car ces catalogues sont en expansion constante et sont constitués d'une myriade de personnages dont certains sont d'une importance très secondaire dans l'univers des éditeurs.

1397 Isabelle Licari-Guillaume, « *Vertigo's British Invasion* » : *British scriptwriters and the revitalisation of US mainstream comic books (1983-2013)*, Theses, Université Bordeaux Montaigne, 2017.

label Vertigo n'existaient pas dans le même univers que ceux de l'éditeur DC Comics et ils n'ont rejoint le catalogue de DC Comics qu'en 2011, lors de la fusion des univers DC et Vertigo. La semi-indépendance de l'univers Vertigo et le public auquel ses publications étaient destinées, explique que ce label ait favorisé un développement important de personnages LGBTQI+. Si l'on additionne les chiffres de personnages LGBTQI+ de l'éditeur DC Comics et de sa filiale Vertigo, ceux-ci sont plus importants que ceux de Marvel.

Tableau 25 : Détails sur la sexualité des personnages pour les éditeurs DC Comics, Marvel et Vertigo.

Editeur	DC	Marvel	Vertigo
Orientation sexuelle et / ou de genre			
Personnages non hétérosexuels	71	77	26
Bisexuels	2	9	1
Bisexuelles	3	4	2
Gays	45	36	17
Lesbiennes	17	23	6
Autres*	4	5	
Personnages non cisgenres**	11	10	1
Personnages non cisgenres et non-hétérosexuels	5	1	2
Total	87	88	29
* Dans la catégorie « Autres » nous regroupons les personnages dont la sexualité n'est clairement pas hétérosexuelle, mais sans que celle-ci soit vraiment définie. Parfois cette sexualité varie dans les comic books entre homosexualité et bisexualité.			
** Les personnages non-cisgenres sont tous les personnages qui ne peuvent pas être définis comme homme ou femme par une assignation de naissance et qui remettent en cause la bipartition sexuelle. Peu de personnage de cette catégorie sont néanmoins des personnages se revendiquant comme trans'. Certains sont des personnages non-humains qui ne possèdent donc pas de catégories sexuelles définies, d'autres peuvent changer de sexe grâce à leur pouvoir sans pour autant revendiquer une identité trans'.			

En nous penchant un peu plus sur ces chiffres, nous pouvons faire quelques remarques sur les personnages LGBTQI+ des éditeurs DC Comics et Marvel (cf. Tableau 25, page 406). Les personnages cisgenres¹³⁹⁸ purement homosexuels, donc non bisexuels, représentent la majorité de ces personnages LGBTQI+ puisqu'ils sont 71 % des personnages LGBTQI+ de l'éditeur DC Comics, 67 % de ceux

1398 Le terme cisgenre a été créé, dans un premier temps, pour s'opposer à celui de trans' et pour définir toute personne dont les identités de sexe et de genre sont en adéquation telle une personne identifiée homme à la naissance et qui se reconnaît comme telle. Ce terme permet de « normaliser les identités trans en créant une binarité terminologique englobant dans le même système de catégorisation les personnes qui sont trans et celles qui ne le sont pas, juxtaposant ainsi des systèmes de concordances ou de non-concordance en rapport à une norme contingente. ». Tout en reconnaissant l'importance « de dénaturaliser la norme [...] en la rendant visible en tant que norme, l'usage de l'adjectif « cisgenre » [...] fait[sant] de la conformité à cette norme sociale une possibilité parmi d'autres, évitant ainsi que le privilège politique de la normalité ne se traduise en privilège épistémologique dans le discours » nous utilisons peu ce terme, car il nous semble que sa définition est assez difficile à délimiter. Nous l'utilisons ici pour désigner des personnages qui ne se reconnaissent pas dans l'identité de sexe qui leur a été attribuée à la naissance et qui revendiquent une identité trans'. Laure Bereni, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait, [et al.], *op. cit.*, p. 50.

de Marvel et 79 % de ceux de Vertigo. Parmi ces personnages cisgenres homosexuels, les hommes gays sont plus nombreux que les femmes lesbiennes. Les femmes lesbiennes représentent 27,42 % des personnages homosexuels chez DC Comics, 40 % chez Marvel et 26 % chez Vertigo. Cette surreprésentation des hommes homosexuels par rapport aux femmes doit être mise en relation avec l'infériorité numérique générale des personnages de femmes dans les comic books. Les personnages non cisgenres, hétérosexuels ou non, comptent pour un dixième à un cinquième des personnages LGBTQI+ des éditeurs — 18,4 % pour DC, 12,59 % pour Marvel et 11,5 % pour Vertigo —, mais leur nombre est au final très faible par rapport aux milliers de personnages possédés par chaque éditeur. Il en est de même pour les personnages non hétérosexuels.

Ces chiffres montrent que si l'éditeur DC Comics produit moins d'annonces autour de ses personnages LGBTQI+, ceux-ci ne sont pas moins nombreux que ceux de son concurrent Marvel. Le nombre de personnages LGBTQI+ de l'éditeur DC Comics a de nouveau augmenté en 1999, à la suite de son rachat de l'éditeur Wildstorm, qui est devenu une filiale indépendante de DC Comics. DC Comics récupère dès lors les droits de plusieurs personnages, dont le couple de superhéros homosexuel Apollo et Midnighter. Ces deux superhéros, qui sont apparus dans la série *Stormwatch*, Vol. 2¹³⁹⁹, sont inspirés des personnages de Batman — pour Midnighter — et de Superman — pour Apollo —. Si l'homosexualité du duo est sous-entendue dès leur première apparition elle ne sera révélée que plus tard, dans la série *The Authority*¹⁴⁰⁰, lors du rachat de Wildstorm par DC Comics. Les deux personnages seront mariés dans le dernier numéro de cette même série,¹⁴⁰¹ mais ce mariage ne sera pas l'objet d'une publicité aussi importante que celui de Nothstar en 2012. Ainsi l'éditeur DC Comics possède un des couples homosexuels les plus anciens des comic books, néanmoins celui-ci est surtout une « blague » sur ce que seraient les aventures des personnages de Batman et de Superman s'ils étaient en couple. Cependant le couple d'Apollo et de Midnighter continue à apparaître depuis sa création et est devenu un couple phare de l'éditeur DC Comics même s'il n'est pas composé de personnages de première importance.

Concernant les autres personnages cités par le site *Gay League*, la plupart de ceux-ci ne sont pas des personnages de premier plan de l'éditeur DC Comics ni même de son concurrent Marvel. Pour DC Comics, les premiers personnages LGBTQI+ importants apparaissent d'abord dans des productions plus marginales en termes de chiffre de ventes par rapport à des séries comme *Batman*, telle *Gotham Central*¹⁴⁰² — dans laquelle l'homosexualité de Renee Montoya, qui fait partie des protagonistes de la série, est révélée. Ces personnages LGBTQI+ sont avant tout secondaires. Par exemple, la série *Catwoman Vol. 2* met en scène Holly Robinson, l'amie de Selina Kyle, qui est homosexuelle. Holly

1399 *Stormwatch* #4 (CD février 1998).

Stormwatch (1997-1998), 12 numéros, Wildstorm.

1400 *The Authority* (1999-2002), Wildstorm. *The Authority* #7 (CD novembre 1999).

1401 *The Authority* #29 (CD janvier 2002).

1402 *Gotham Central* (2003-2006), 40 numéros.

est un personnage récurrent, mais secondaire, de cette série, même si elle revêtra occasionnellement le costume de Catwoman. Rare exception, le personnage de John Constantine, créé en 1985¹⁴⁰³ et qui devient le protagoniste de la série *The Hellblazer* en 1987, possède une sexualité bisexuelle, évoquée dès 1992¹⁴⁰⁴ alors que le personnage paraît encore sous le label de l'éditeur DC Comics et non sous celui de Vertigo. C'est néanmoins en 2001-2002, quand la série est imprimée sous le label Vertigo, que cette sexualité sera au centre d'un récit complet¹⁴⁰⁵.

S'ils ne sont pas secondaires, plusieurs de ces personnages LGBTQI+ apparaissent dans des séries avec plusieurs protagonistes, qui forment souvent une équipe super-héroïque. De cette manière, ces personnages peuvent être principaux au même titre que des personnages non LGBTQI+. C'est le cas pour les superhéros de Marvel Northstar, Wiccan et Hulking ou bien Alan Scott, Apollo et Midnighter¹⁴⁰⁶ de l'éditeur DC Comics.

La plupart des personnages recensés par le site *Gay League* apparaissent à partir des années 1990, ou bien leur statut de personnage LGBTQI+ n'est révélé ou confirmé, qu'à partir de ces années. L'inclusion de nouveaux personnages LGBTQI+ dans les comic books peut prendre deux formes distinctes. La première est la création d'un personnage original qui appartient à une minorité sexuelle. C'est le cas de la seconde Batwoman, Kate Kane qui, lors de sa première apparition en 2006, est immédiatement présente comme homosexuelle. Parfois ces personnages peuvent avoir été conçus comme appartenant aux minorités LGBTQI+, mais ce fait n'a pas été confirmé dès leur création comme c'est le cas pour Midnighter et Apollo dont la relation apparaît en sous-texte lors de leurs premières aventures, mais n'est affirmée que plus tard. John Byrne, le scénariste à l'origine de la création de Northstar a, rétrospectivement au *coming out* de celui-ci, dit que le personnage avait été pensé comme homosexuel dès le début de la série *Alpha Flight*¹⁴⁰⁷. L'autre forme est celle de l'homosexualisation ou de la bisexualisation d'un personnage préexistant comme ce fut le cas pour Catwoman durant la série *Catwoman Vol. 4*. Tandis que la femme-chat entame une relation avec une femme, rien dans le scénario ne fait penser que celle-ci soit la première histoire homosexuelle de Selina Kyle. Pourtant Selina Kyle, depuis le début de ses aventures, n'avait jamais été mise en scène dans une relation avec une autre femme et nous parlerons alors de bisexualisation, car il s'agit bien d'un cas de réécriture de la sexualité d'un personnage. Cela est rendu possible par le fait que la sexualité d'un personnage est un élément fictionnel toujours laissé à l'interprétation des artistes qui créent ces récits. Comme

1403 *The Hellblazer* (1987-2013), 300 numéros.

1404 *The Hellblazer* #51 (Mars 1992).

1405 « Ashes & Dust: in the City of Angels », *The Hellblazer* #170-#174 (CD mars 2002-août 2002).

1406 Ces personnages ont eu des séries à leurs noms, mais seulement à partir de l'année 2006. *Midnighter* (2006-2008), 20 numéros. *Midnighter* (2015-2016), 12 numéros, *Midnighter and Apollo* (2016-2017), 6 numéros.

1407 La série *Alpha Flight* est celle dans laquelle Northstar a fait son coming out au numéro #106. John Byrne, sur le forum *Byrne Robotics* sur lequel il semble s'exprimer lui-même, dit que la sexualité du personnage a toujours été là de manière inconsciente et est devenue présente dans le sous-texte dès le début d'*Alpha Flight*. Il est néanmoins difficile de savoir si ces propos sont vrais ou si ceux-ci ne sont qu'une construction rétrospective, car les « preuves » censées apparaître dans la série sont peu convaincantes. *Alpha Flight* (1983-1994), 130 numéros, Marvel. John Byrne, « Byrne Robotics: FAQ », [En ligne : <http://bynerobotics.com/FAQ/listing.asp?ID=2&T1=Questions+about+Comic+Book+Projects#106>]. Consulté le 8 avril 2019.

les aventures des personnages de récits super-héroïques sont une suite de réécritures, la sexualité de ceux-ci peut être modifiée. La bisexualisation et l'homosexualisation d'un personnage sont d'autant plus aisées que l'hétérosexualité d'un personnage n'est jamais affirmée, puisqu'elle paraît être une norme pour la plupart des personnes qui développent ces récits ou qui les lisent. Nous ne voyons jamais un personnage annoncer à son entourage qu'il est hétérosexuel comme cela est souvent mis en scène pour les personnages LGBTQI+ à travers la pratique du *coming out*¹⁴⁰⁸. Ainsi Catwoman pourrait être bisexuelle depuis le début de ses aventures, car le personnage n'a jamais eu besoin de reconnaître son hétérosexualité dans ses aventures, même si elle a à plusieurs reprises affirmé son attirance pour les hommes. De plus, l'homosexualisation d'un personnage peut utiliser comme élément scénaristique l'idée d'un « refoulement de l'homosexualité ». Le personnage a d'abord eu une sexualité hétérosexuelle, car il n'a pas encore pris — ou voulu prendre — conscience qu'il n'était pas hétérosexuel. Un exemple récent est celui du personnage de Iceman (Bobby Drake) qui dans le numéro #600 de la série *Uncanny X-Men*¹⁴⁰⁹ révèle à une version plus jeune de lui-même qu'il est homosexuel, mais qu'il a toujours préféré le cacher aux autres pour ne pas être persécuté en tant que mutant et en tant qu'homosexuel. Le personnage de Iceman avait toujours été représenté comme un personnage qui flirtait avec beaucoup de femmes et l'explication du refus d'assumer son homosexualité rend compatible son passé en tant que séducteur hétérosexuel et sa sexualité homosexuelle. Cependant d'autres personnages, tel Alan Scott, peuvent voir leur passé réécrit pour inclure la nouvelle sexualité du personnage. Les hétérosexualisations de personnages LGBTQI+, si elles sont tout aussi possibles, créent des polémiques parmi les fans LGBTQI+ ou ouverts à l'intégration de ces problématiques, puisque les personnages LGBTQI+ sont encore peu nombreux dans les comic books super-héroïques. Les cas d'hétérosexualisation ont souvent lieu lors d'un changement de médium des personnages. Dans aucun des films mettant en scène les personnages des X-Men, la mutante Mystique n'est présentée comme étant attirée par les femmes. Pourtant elle a eu une aventure lesbienne importante dans les comic books. Lors de l'annonce de la mise en chantier d'une série *Constantine* par la chaîne NBC, le producteur Daniel Cerone avait déclaré que le personnage de John Constantine ne serait pas montré dans une relation sexuelle ou romantique avec un autre homme avant longtemps. Cette déclaration avait entraîné des réactions de *fans* sur internet¹⁴¹⁰. Les cas d'homosexualisation ou de bisexualisation et la création de nouveaux personnages LGBTQI+, entraînent aussi des réactions de la part d'un autre public. Ces réactions sont souvent de deux formes : soit elles accusent ces comic

1408 Le deuxième volet cinématographique de la saga des X-Men contenait une séquence dans laquelle Bobby Drake, un personnage de mutant, annonçait sa mutation à sa famille qui réagissait assez mal à cette nouvelle. Cette séquence mettait clairement en scène un *coming out*, mais la révélation n'était pas celle d'une sexualité non hétérosexuelle, mais celle d'une identité mutante. Depuis le personnage de Bobby est devenu homosexuel dans les comic books. Bryan Singer, *X2*, 2003.

1409 *Uncanny X-Men* #600 (CD janvier 2016).

1410 Nous avons consacré une présentation au sujet de la bisexualisation du personnage de John Constantine durant le colloque *1993-2018 : Vingt-cinq ans de Vertigo* qui a eu lieu en novembre 2018 à l'université de Dijon. Un article est en cours de rédaction pour faire à la suite de cette présentation. Sophie Bonadè, « John Constantine et son "odd boyfriend" : la bisexualisation du protagoniste de la série Hellblazer », Université de Bourgogne 2018.

books de faire la promotion des thématiques LGBTQI+, soit elles dénoncent ces démarches comme de la bien-pensance mercantile ayant pour but d'attirer un nouveau segment de la population comme lectorat.

Cette augmentation de la représentation de personnages LGBTQI+ dans les comic books se fait selon des schémas narratifs variés, mais deux formes principales, qui ne sont pas toujours incompatibles, sont à discerner. La première est celle de la représentativité des personnes LGBTQI+. Pour cela, les personnages LGBTQI+ intégrés au récit se reconnaissent eux-mêmes dans ces catégories et peuvent revendiquer cette appartenance. Les récits qui les mettent en scène peuvent ne pas traiter de questionnements liés au genre même s'ils mettent en scène des aventures sexuelles ou de romances non hétérosexuelles ou de Personnages non-cisgenres.

L'autre forme de ces récits est la thématization des questionnements liés au genre qui englobent le sexisme, l'assignation aux catégories de femme et d'homme et l'hétérosexualité dominante. Ces thématizations ne nécessitent pas forcément la mise en scène de personnages possédant une identité sociale LGBTQI+ puisque les récits de superhéros sont peuplés de personnages aux capacités extraordinaires et parfois non humaines, qui peuvent remettre en cause les normes de genre par leur simple existence. La mutante Mystique, puisqu'elle est une métamorphe qui peut adopter différentes apparences, dont celles d'hommes ou de femmes, est intrinsèquement un personnage transgenre même si elle ne revendique jamais une identité trans'. Cependant, ce personnage a été souvent lié à des questionnements autour du genre par le développement d'une romance homosexuelle avec la mutante Destiny, et par leur adoption d'une jeune fille. Néanmoins Mystique ne revendique pas une identité bisexuelle ou lesbienne, mais elle peut être considérée, par sa sexualité non hétérosexuelle, comme un personnage représentatif pour la communauté LGBTQI+.

La représentativité de personnage LGBTQI+ et la thématization des questionnements de genre ne sont pas intrinsèquement liées, mais ils se recouvrent souvent, comme c'est le cas dans la série *Batwoman*.

3.1.2. Batwoman, une nouvelle superhéroïne indépendante

La nouvelle Batwoman apparaît dans un contexte d'augmentation des représentations des personnages LGBTQI+ dans les comic books, contexte favorable à la création d'une superhéroïne lesbienne. Batwoman est un personnage qui obtient rapidement une publication périodique à son nom, ce qui fait d'elle la première superhéroïne homosexuelle à être protagoniste d'une série éponyme de comic books.

À sa création, Kate Kane, est un personnage qui doit amener de la diversité dans l'univers de Batman : elle est une femme, superhéroïne, lesbienne et juive. Si l'intégration des minorités sexuelles et religieuses est une problématique récente dans les comic books, celle des femmes a une histoire. Batwoman apparaît après 70 années de parution de récits mettant en scène Batman et les personnages qui peuplent son univers, mais aussi après le développement, à partir des années 1990, de la critique

féministe qui a attaqué plusieurs récits publiés de l'univers de Batman. C'est aussi avec l'héritage de cette critique que le personnage de Batwoman est créé.

Dès les premières apparitions du personnage, celui-ci semble répondre à un souci d'indépendance vis-à-vis des personnages masculins et surtout de Batman, dont il porte néanmoins le logo sur la poitrine quand il est habillé en Batwoman. Batwoman apparaît d'abord dans la série 52¹⁴¹¹, dans une ligne narrative centrée sur le personnage de Renee Montoya dont elle est l'ancienne petite amie¹⁴¹². Il est ensuite révélé qu'elle est Batwoman¹⁴¹³. À l'intérieur de cette série, elle n'interagit qu'avec le personnage de Renee Montoya pour qui elle est un intérêt amoureux, mais aussi un personnage à sauver. Si l'homosexualité de Kate Kane est rendue évidente dès sa première apparition, elle est néanmoins présentée comme non assumée publiquement par le personnage. En plus d'être lesbienne, Kate est aussi présentée comme juive, même si cet aspect de son personnage ne sera pas central dans la plupart des récits.

Cette seconde Batwoman est la création d'une équipe d'artistes masculins. En effet, les créateurs de la série 52 sont Geoff Johns, Ken Lashey, Grant Morisson, Greg Rucka et Mark Waid. Le design du personnage est revendiqué par Alex Ross¹⁴¹⁴ qui avait réalisé des croquis d'une version maléfique de Batgirl au début des années 2000 pour une des séries d'animation du Timmverse à la demande du scénariste Paul Dini. La décision de créer une superhéroïne lesbienne n'est pas une proposition des auteurs, mais vient de plus haut dans la hiérarchie de DC Comics, comme l'a indiqué Greg Rucka durant une interview :

Farago : Donc, qui sont en fait les parents de la nouvelle Batwoman ?

Rucka : Je ne sais pas. Je pense qu'en fait c'est une filiation commerciale ? Je crois comprendre qu'une décision a été prise en haut lieu, et quand je dis en haut lieu, je veux dire le niveau Paul Levitz - potentiellement les Warner Brother Burbank -. Qu'il était temps pour DC de faire un·e héros·ïne de premier plan qui soit homosexuel·le et sorti.e du placard. Et si vous y pensez, c'est énorme, d'être prêt à mettre le symbole de la chauve-souris sur un personnage et, oui, vous pouvez soutenir qu'une lesbienne est plus acceptable pour ce public que les gays, et je ne conteste pas cela. Mais c'est quand même énorme de mettre le symbole de la chauve-souris sur un personnage qui dit : «Non, je suis queer», et, par conséquent, cela fera partie du personnage, idéalement pour toujours. C'est une énorme décision.¹⁴¹⁵

1411 52 #7 (CD juin 2006).

1412 Le personnage de Batwoman ne devait pas être un personnage de la série 52, mais face à l'engouement autour de l'annonce d'une future superhéroïne lesbienne il a été demandé aux auteurs de la faire apparaître cette série. Greg Rucka, dans une interview pour *The Comics Journal*, disait que cette introduction n'était, selon lui, pas la meilleure façon de présenter ce personnage. Greg Rucka et Andrew Farago, « Andrew Farago, The Greg Rucka interview », *The Comics Journal*, janvier 2008, p. 66-89.

1413 52 #11 (CD juillet 2006).

1414 Alex Ross et Chip Kidd, *Rough Justice: The DC Comics Sketches of Alex Ross*, 01, New York, Pantheon, 2010, 224 p.

1415 « **Farago** : So, who were actually the parents of the new Batwoman ?

Rucka: I don't know. I actually think it's corporate parentage? My understanding is that there was a decision made on high, and when I say on high I mean the Paul Levitz – potentially the Warner Brother Burbank – level. That it was time for DC to make a prominent hero who was homosexual and out about it. And if you think about it, it's huge, to be willing



Illustration 143 : Batwoman et Batman se font face sur une double page face à face dans le numéro #854 de DCs (CD août 2009). Les personnages sont séparés soit par la bordure des cases, soit par les structures en métaux du décor. L'image supérieure est coupée en deux par la pliure du milieu de fascicule qui oppose de nouveau les deux personnages. © DC Comics, 2009.



Illustration 144 : Double page extraite de DCs #859 (CD octobre 2009). Après son renvoi de l'armée, Kate Kane ne sait plus ce qu'elle souhaite faire de sa vie. Sur cette double page, en miroir, la case centrale la présente en train de faire plusieurs expériences (la fête, les études, des rencontres). Ces expérimentations passent par l'affirmation de sa sexualité lesbienne qu'elle vit désormais au grand jour. Trouver sa voix passe aussi par l'expérimentation corporelle, la double page étant centrée sur Kate en train de se faire tatouer. Les cases entourant la case centrale, à l'exception de celle de gauche, présente sa rencontre avec Renee Montoya qui sera une relation importante dans sa vie. © DC Comics, 2009.

Lors de la réapparition de Batwoman sous la *persona* de Kate Kane, celle-ci est un personnage de représentativité lesbienne, mais la thématization, autour de ce sujet, proposée par le récit est très légère, se contentant d'une réflexion de Renee sur le refus de Kate de revendiquer son homosexualité. Le personnage est, de plus, représenté d'une façon similaire à la plupart des personnages féminins hétérosexuels de comic books¹⁴¹⁶.

Quand Kathy Kane a été présentée pour la première fois au cours de la série 52 aux côtés de son ex-amante Renée Montoya [...] La sexualité de Kate Kane a peu compté, à part pour fournir une tension sexuelle avec son ex-petite amie.¹⁴¹⁷

Elle est séduisante, féminine et sexualisée, pouvant devenir un objet de regard pour un lectorat masculin et hétérosexuel. À la suite de cette publication, une série centrée sur son personnage a été envisagée. La première autrice à avoir été approchée pour écrire ce récit est la scénariste Devin Grayson, une femme elle-même bisexuelle¹⁴¹⁸. La série ne fut finalement pas concrétisée par DC Comics et le personnage revint au scénariste Greg Rucka¹⁴¹⁹, un homme hétérosexuel, qui écrivit le premier arc narratif dans lequel Batwoman fut un protagoniste : « Batwoman: Elegy », publié dans les numéros #854 à #857 de *DCs*¹⁴²⁰. Ainsi Batwoman prend la place de Batman en tant que personnage principal de la série *DCs*, ce qui offre une visibilité importante au personnage, le titre *DCs* ayant des ventes relativement élevées. Néanmoins cette substitution n'a pas lieu à n'importe quel moment, mais après la parution de l'arc narratif « Batman R.I.P. » durant lequel Bruce Wayne est présumé mort. Depuis ce moment, le personnage de Dick Grayson a repris le costume de Batman et veille sur Gotham City à la place de son ancien mentor. Donc Batwoman ne remplace pas le Batman original dans les comic books *DCs*, mais devient protagoniste à la place de Dick Grayson qui est lui-même déjà un remplaçant.

Dans les numéros¹⁴²¹ de *DCs* dans lesquels elle apparaît puis durant les débuts de la série *Batwoman*¹⁴²², la sexualité de Batwoman est un élément central des récits. L'appartenance de Batwoman aux minorités sexuelles LGBTQI+ ne sera pas seulement représentée, mais aussi thématisée à l'intérieur

to put the Bat symbol on a character and, yeah, you can argue that lesbian is more palatable to this audience than gay, and I'm not going to argue with that. But it's still a huge thing, to put the Bat symbol on character who says, "No, I'm queer", and, consequently, that will be part of the character, ideally forever after. It's a huge decision. » Greg Rucka et Andrew Farago, *op. cit.*, p. 81-82.

1416 Paul Petrovic, « *Queer* resistance, gender performance, and 'coming out' of the panel borders in Greg Rucka and J.H. Williams III's *Batwoman: Elegy* », *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 2/1, 2011, p. 67-76.

1417 « *When Kathy Kane was initially introduced during the 52 series alongside her ex-lover Renée Montoya [...] Kate Kane's sexuality did little, other than provide sexual tension with her ex-girlfriend.* » April Jo Murphy, « Homicidal Lesbian Terrorists to Crimson Caped Crusaders How Folk and Mainstream Lesbian Heroes *Queer* Cultural Space », in Maja Bajac-Carter, Norma Jones, Bob Batchelor, (éds.). *Heroines of Comic Books and Literature: Portrayals in Popular Culture*, éds. Maja Bajac-Carter, Norma Jones et Bob Batchelor, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2014, p. 153-167, p. 162.

1418 Devin Grayson, *op. cit.*

1419 Rich Johnston, « The Batwoman That Dare Not Speak Its Name », [En ligne : <https://www.bleedingcool.com/2009/06/25/the-batwoman-that-dare-not-speak-its-name/>]. Consulté le 11 avril 2019.

1420 *DCs* #854 — #857 (CD août 2009 — novembre 2009).

1421 *DCs* #854 — #863 (CD août 2009-mai 2010).

1422 *Batwoman* (2011-2015), 42 numéros.

des récits (cf. Illustration 143, page 412).

3.1.3. Batwoman, une superhéroïne lesbienne et queer

Par son statut de première superhéroïne lesbienne protagoniste d'un titre de l'éditeur DC Comics, Batwoman est un personnage qui a attiré l'attention des médias, mais aussi de la critique universitaire¹⁴²³. Tous s'accordent sur l'importance de la sexualité non hétérosexuelle dans la création de Batwoman, mais aussi sur l'aspect *queer* du personnage même si chaque texte ne fait pas forcément appel à la même définition du terme.

Originellement, le mot *queer* signifie « bizarre », « étrange » ou « tordu », et c'est une insulte qui a été utilisée dans les pays anglo-saxons pour catégoriser les personnes homosexuelles ou présumées l'être. Le mot a été récupéré dans les années 1980 par des personnes issues des minorités sexuelles pour s'autodéfinir¹⁴²⁴.

Cette dernière [la théorie *queer*¹⁴²⁵] était en effet apparue aux États-Unis au tournant des années 1990, dans un contexte marqué par le militantisme homosexuel contre le sida et par l'émergence de mouvements de femmes migrantes et de personnes trans. La théorie *queer* recouvre aujourd'hui un ensemble de textes très disparates qui interrogent la performativité des catégories de genre et les rapports de pouvoir que celles-ci engendrent. La philosophe Judith Butler est l'une des représentantes les plus éminentes et les plus reconnues de ce courant.¹⁴²⁶

Contrairement aux études Gays et lesbiennes, parfois accusées de réaffirmer les divisions binaires de genre, les études *queer* visent à déconstruire les catégories de sexe et de sexualité. « Ces objections sont cristallisées dans le terme “*queer*”, qui indique une distance critique par rapport aux catégories et identités sexuelles. »¹⁴²⁷

Nous utiliserons le terme *queer* comme une démarche visant à brouiller des frontières habituellement admises, d'abord celles érigées par le genre — les hommes et les femmes, les hétérosexuels et les homosexuels —, mais d'autres aussi que nous verrons au cours de ce chapitre¹⁴²⁸.

1423 Paul Petrovic, *op. cit.*. Valantino L. Zulli, « J.H. Williams III's Batwoman and the depth of the surface: visualizing a new definition of identity as embedded in the skin », *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 5/2, 2014, p. 137–153. April Jo Murphy, *op. cit.*

1424 Florian Bardou, « Bruno Perreau : “*Queer* ou pas, nous sommes tous enserrés dans un ensemble de normes avec lesquelles nous devons composer” », *Libération.fr*, 11 mai 2018.

1425 Bruno Perreau utilise le terme « théorie », car il définit ce que recouvre l'appellation « théorie *queer* » pour un public français. Il reconnaît que le terme de « théorie *queer* » pose problème, car il a été créé par des adversaires des minorités LGBTQI+ qui cherchaient ainsi à diminuer leurs revendications en les réduisant aux effets d'une « théorie » et non à une question d'égalité des droits ou à une remise en causes des normes de genre. Bruno Perreau, *Qui a peur de la théorie queer ?*, 2018, 320 p., (« Académique »), p. 22.

1426 *Ibidem*, p. 14.

1427 « *These objections are crystallized in the term “queer,” which signals a critical distance from sexual categories and identities.* » Adam Isaiah Green, « Gay but Not *Queer*: Toward a Post-*Queer* Study of Sexuality », *Theory and Society*, vol. 31/4, 2002, p. 521–545, p. 526.

1428 La lettre Q de LGBTQI+ désigne les personnes revendiquant le mot « *Queer* » comme une identité. Nous n'utilisons pas le terme *queer* pour désigner des personnes sauf si nous mentionnons spécifiquement « une personne *queer* ».

3.1.3.1. Le contexte de la série *Batwoman*

La création de la seconde *Batwoman* s'inscrit dans le contexte sociohistorique des questions de représentation des minorités LGBTQI+ et de leurs droits dans la société étatsunienne. Par exemple, pour l'édition de luxe du récit « *Batwoman: Elegy* »¹⁴²⁹, en 2010, la préface a été rédigée par Rachel Maddow, présentatrice ouvertement lesbienne de *The Rachel Maddow Show*, émission du *network* MSNBC. Dans cette introduction, Rachel Maddow cite explicitement la personne de Dan Choi, militaire étatsunien qui avait fait son *coming out* à *The Rachel Maddow Show* en 2009 alors que la doctrine « *Don't ask, don't tell* », qui interdisait à un·e militaire de parler ouvertement de sa sexualité si elle n'était pas hétérosexuelle, était encore en vigueur.

En effet le récit « *Seven Years Ago* »¹⁴³⁰ fait directement référence au destin de Dan Choi. Lorsque Kate Kane est cadette dans l'armée étatsunienne, elle est soupçonnée d'entretenir des relations homosexuelles. Son supérieur lui demande de nier ces accusations afin de demeurer dans l'armée, mais elle refuse au nom du code d'honneur des cadet·te·s : « Un cadet ne mentira pas, ne trichera pas, ne volera pas et ne tolérera pas ceux qui le font. » (« *A cadet will not lie, cheat, steal, or tolerate those who do* »). À la suite de sa démission, Kate Kane vit une suite d'évènements assez classiques des récits homosexuels dans la fiction : elle annonce son homosexualité à son père, elle traverse une période d'incertitude durant laquelle elle explore sa sexualité et son identité (cf. Illustration 144, page 412) et partage une aventure compliquée avec une femme qui est encore « dans le placard », c'est-à-dire qu'elle n'assume pas son homosexualité¹⁴³¹. Ce type de scénario est justifié par la sexualité de Kate Kane et il n'aurait pas comporté ces péripéties si le personnage impliqué était hétérosexuel. La question des droits des LGBTQI+ et de leur reconnaissance sociale est donc au centre du récit mettant en scène Kate Kane. C'est cependant sous sa *persona* de *Batwoman* que le personnage est aux prises avec les questions de normes, particulièrement des normes de genres.

3.1.3.2. Traumatisme fondateur et figure paternelle

Dans l'article « *Homicidal Lesbian Terrorists to Crimson Caped Crusaders How Folk and Mainstream Lesbian Heroes Queer Cultural Space* »¹⁴³², April Jo Murphy définit les séries mettant en scène *Batwoman* comme « *a “queer” nation created by mainstream comic book publisher* ». L'un des axes de son analyse est celui de la représentation de la famille dans ces séries.

À l'intérieur de l'Univers de DC, et certainement à l'intérieur de Gotham City, ce type d'allégeance stratégique entre les personnages est généralement considéré comme une « famille ». Par exemple, la lecture familiale patriarcale de Batman (père) et de son acolyte (Robin), plus un réseau étendu d'alliés comme Red Robin, Night Wing et d'autres, est

1429 Greg Rucka et J. H. Williams III, *Batwoman: Elegy The Deluxe Édition*, DC Comics, 2010, 200 p.

1430 “Seven Year Ago”, *DCs* #859 (CD janvier 2010).

1431 Il s'agit de Renee Montoya qui, dans ce récit, est celle des deux femmes qui refuse d'assumer publiquement son homosexualité, prenant ainsi le contre-pied de la série 52 dans laquelle Kate tenait ce rôle.

1432 April Jo Murphy, *op. cit.*



Illustration 145 : La dernière page de DCs #859. Batman intervient alors que Kate Kane est en train d'affronter un homme qui a tenté de l'agresser. Le superhéros n'apporte pas une aide nécessaire à Kate Kane qui s'en sort sans lui. Son apparence permet juste de faire fuir l'agresseur et il relève Kate Kane qui est tombée à terre. Cette rencontre inspire cependant Kate Kane pour devenir Batwoman. Les deux dernières images présentent cette inspiration, Battwoman, vue en plongée, est recouverte par l'ombre de Batman. La dernière case est un contre champ, il s'agit d'une contre plongée avec au premier plan Kate Kane qui observe le logo de Batman affiché dans le ciel. © DC Comics, 2009.



Illustration 146 : Double page issue de DCs #859. Elle présente, en six cases, la transformation de Kyle Abbot d'un humain vers le loup. Les cases, rigides sur la page de gauche, deviennent de plus en plus mouvantes à force que l'apparence animale de Kyle Abbot se révèle. La transformation de l'homme en animal passe aussi par un changement de voix symbolisé par une typographie et une forme de bulle différente en fonction de l'apparence qu'adopte Kyle Abbot : humaine ou animale. © DC Comics, 2009.

considérée comme canon [...] Si Gotham est le monde de Batman, ce monde est patriarcal. Comment Batwoman entre-t-elle dans cette Bat-Family ?

Pour être honnête, au moment où ce chapitre est écrit, Batwoman n'est pas un membre de la Bat-Family traditionnelle. Selon l'origine de Batwoman que vous lisez, l'interprétation varie. Kate Kane en est venue à posséder ses Bat-compétences par l'entremise de son père biologique, qui lui a fourni des armes et des outils militaires. Elle emprunte le symbole de la chauve-souris simplement pour montrer de quel côté elle est. La famille Batwoman est la famille Kane ; c'est une opération parallèle à la famille Batman/Wayne.¹⁴³³

Effectivement, le personnage de Batman apparaît peu dans les séries mettant en scène Batwoman. Il n'est présent que dans 26,19 % des 42 numéros publiés de *Batwoman*, c'est-à-dire dans 11 d'entre eux. Le personnage de Batman apparaît surtout au début et à la fin du *run* de J. H. Williams III et W. Haden Blackman¹⁴³⁴ qui ouvre la série *Batwoman*. Dans le numéro #0¹⁴³⁵ de la série, publié fin 2010, le récit des aventures de Batwoman est encadré par des récitatifs qui donnent à lire les pensées de Batman au sujet de son enquête pour découvrir l'identité de Batwoman dans la vie civile. Durant l'arc narratif « This Blood is Thick » qui conclut le *run* de J. H. Williams III et W. Haden Blackman, Batman réapparaît¹⁴³⁶ alors que Batwoman essaye de découvrir son identité pour le compte d'une société qui menace sa famille. Les deux superhéros s'allieront dans le numéro de conclusion, qui marque aussi le départ de J.H. Williams III et W. Haden Blackman.

Les rencontres entre Batman et Batwoman ont surtout lieu sur un mode conflictuel. En effet, au début de la série, Batman propose à la superhéroïne de rejoindre l'équipe Batman Incorporated qu'il est en train de monter,¹⁴³⁷ mais celle-ci refuse l'offre. Néanmoins les deux personnages s'accordent finalement et Batman « autorise » Batwoman à rester combattre dans Gotham (« *I think I'll let you stay in Gotham* »)¹⁴³⁸.

Si Batman n'est pas une figure centrale de la vie de Batwoman, il est néanmoins l'inspiration de son devenir super-héroïque. Il occupe dans sa vie la même place que dans celle de Batgirl. Les deux

1433 « *Inside the DC Universe, and certainly inside of Gotham City, these sorts of strategic cross-character allegiance are generally considered "families". For example, the patriarchal family reading of Batman (father) and his sidekick (Robin), plus an extended network of allies like Red Robin, Night Wing and others, is considered canon [...]* If Gotham is Batman's world, it is a patriarchal one. How does Batwoman fit into this bat family?

To be honest, at the time this chapter is being written, Batwoman is not a member of the traditional bat family. Depending of which Batwoman origin you're reading, the interprétation varies. Kate Kane comes to possess her bat powers through her biological father, who co-opts military weapons and tool for her. She borrows the Bat symbol merely to show what side she is on. The Batwoman family is the Kane family; it is a parallel operation to the Batman/Wayne family. » Ibidem, p. 163.

1434 J. H. Williams III est l'artiste qui dessine la série *Batwoman*, mais il la coécrit aussi avec le scénariste W. Haden Blackman.

1435 « *Beyond A Shadow* », *Batwoman* #0 (CD janvier 2011). La série *Batwoman* comporte deux numéros #0 puisque ce premier numéro est considéré comme le premier numéro de la série. En septembre 2012 est paru un autre numéro #0, lors de l'évènement éditorial « #0 Issues », durant lequel les origines de tous les personnages étaient racontées le temps d'un fascicule.

1436 « *This Blood is Thick* », *Batwoman* #18 — #24 et *Batwoman Annual* #1 (CD, mai 2013-juin 2014). Batman apparaît dans les numéros *Batwoman* #18 (CD mai 2013), *Batwoman* #19 (CD juin 2013), *Batwoman* #23 (CD octobre 2013), *Batwoman* #24 (CD décembre 2013) et *Batwoman Annual* #1 (CD juin 2014).

1437 *Batwoman* #2 (CD décembre 2011).

1438 *Batwoman Annual* #1.

superhéroïnes ont choisi de devenir des superhéroïnes après avoir croisé la route du Chevalier noir (cf. Illustration 145, page 416). D'ailleurs, comme Batgirl, Batwoman possède aussi une figure paternelle au centre de sa vie, son père, le colonel Jacobe « Jake » Kane qui est, au début de la série, le seul parent encore en vie qui lui reste. Celui-ci est un militaire, comme l'était la mère de Kate et comme elle aspire elle-même à le devenir. Ce père est aussi celui qui supervise l'entraînement de Kate quand elle décide de devenir Batwoman. De façon analogue à Batgirl, Batwoman n'a pas vraiment de place pour une figure patriarcale telle Batman dans sa vie, car cette place est déjà occupée par une figure paternelle qui est, de plus, une figure d'autorité.

April Jo Murphy propose aussi de voir un parallèle entre la famille de Batman, les Wayne, et celle de Batwoman, les Kane, qui offre une certaine autonomie à Kate, car elle possède sa propre lignée. Néanmoins, l'autrice ne mentionne pas que depuis le numéro #4 de la série *Batman, Incorporated Vol. 1*¹⁴³⁹ il est établi que Kathy Kane, la première Batwoman, et Kate Kane sont tante et nièce et appartiennent toutes les deux à la famille Kane, comme Martha Wayne. Martha Wayne, la mère de Bruce, et Jake Kane sont frères et sœur. Bruce Wayne et Kathy Kane sont donc cousin·e·s. Néanmoins ce lien familial n'est pas mentionné dans la série *Batwoman* ce qui, dans le cas d'une lecture uniquement centrée sur la série, sépare Kate Kane de la famille Wayne et la place dans sa propre généalogie.

3.1.3.3. Relations sentimentales

Si Kate Kane se démarque des superhéroïnes qui l'ont précédée par le fait d'être une femme lesbienne, ses interactions amoureuses sont cependant calquées sur un modèle hétérosexuel. Kate Kane est monogame. Elle est en couple avec une femme — Maggie Sawyer — qui est mère célibataire d'une petite fille, et elle finit par la demander en mariage¹⁴⁴⁰. Kate Kane vit une vie « homo normative »¹⁴⁴¹ c'est-à-dire qu'elle place la famille nucléaire — deux parents et des enfants — au centre de ses préoccupations sentimentales et sexuelles¹⁴⁴². Les représentations du mariage homosexuel sont souvent le fait d'artistes dit·e·s progressistes — qui ne défendent pas une vision de la famille comme forcément hétérosexuelle et reposant sur la création d'un foyer pour des enfants génétiquement liés à leurs parents qui sont forcément un père et une mère —, mais elles effacent aussi les modes de vie alternatifs explorés et revendiqués par des personnes issues des minorités LGBTQI+ à partir de la fin des années 1960. Les artistes J. H. Williams III et W. Haden Blackman ont quitté la série *Batwoman*

1439 *Batman, Incorporated* #4 (CD mai 2011).

Batman, Incorporated, Vol. 1 (2011), 8 numéros.

1440 *Batwoman* #17 (CD avril 2013).

1441 Sam Bourcier et Élisabeth Mercier, « Genres, sexualités et médias : enjeux politiques, identitaires et disciplinaires dans l'université francophone. Entretien avec Marie-Hélène/Sam Bourcier, réalisé par Élisabeth Mercier », *Communiquer. Revue de communication sociale et publique*, juin 2015, p. 71–80.

1442 Dans le numéro #23 de la série, Maggie Sawyer énumère les trois choses qu'elle ne pourrait jamais pardonner à Kate à savoir : la tromper, tuer quelqu'un qui ne la menaçait pas de mort et blesser sa fille. Ainsi la question de la fidélité dans le couple est associée au refus de tuer et à la protection d'un enfant, centrant les problématiques de Maggie autour de la morale et de la famille. Cette liste crée aussi une équivalence entre des actes de violence et l'infidélité.

après que l'éditeur DC Comics a refusé certaines de leurs idées pour la suite du récit, dont le mariage de Kate Kane et de Maggie Sawyer¹⁴⁴³ qui était pour les auteurs un élément essentiel de la série. Cette décision n'est cependant pas ressentie par les auteurs, ni présentée par DC Comics, comme un refus d'un mariage homosexuel, mais comme un évitement de toute situation qui bloquerait les personnages dans un cadre trop contraint pour les récits à venir. Le mariage est ressenti comme un événement narratif qui bloque des possibilités sentimentales pour le personnage puisqu'il la restreint à une seule relation amoureuse.

3.1.3.4. Batwoman et la mise en scène d'un récit *queer*

L'affirmation d'April Jo Murphy que Batwoman possède un rapport à part au reste de la Bat-Family doit être nuancée dans le cas de sa *persona* de Kate Kane. Certes Kate est une lesbienne visible, dont le style vestimentaire et esthétique est une affirmation de son orientation sexuelle, mais elle possède un rapport à la famille assez conventionnel dans les récits super-héroïques. Suite aux décès de sa mère et de sa sœur — qui constitue son traumatisme fondateur — son père est devenu la seule figure parentale de sa vie. Son père est aussi son instructeur dans sa carrière super-héroïque. Ses relations amoureuses sont monogames et tournées vers la recherche d'une personne avec qui construire une famille. En plus d'être la cousine de Bruce Wayne, Kate Kane, sous sa *persona* de Batwoman, est davantage liée à la figure de Batman que ne le reconnaît April Jo Murphy. Il est l'inspiration de son identité super-héroïque même si elle ne lui rend pas de comptes. Batwoman, comme Batgirl, possède une certaine autonomie vis-à-vis du superhéros à commencer par le fait qu'elle n'est pas intéressée sentimentalement par celui-ci. Cependant, la question de la famille trouve un second sens dans les récits de Batwoman quand cette thématique est recentrée sur la *persona* de Batwoman et non sur celle de Kate Kane.

«Famille» est un mot qui est polyvalent au sein des vraies communautés *queer*. Le terme famille est souvent utilisé pour désigner le membre d'une nation *queer* - les familles, les alliés, que cette personne *queer* choisit elle-même après la perte potentielle de sa famille biologique et de ses amis quand elle a fait son coming out. Les alliés de Batwoman comprennent un organisme gouvernemental voué à démasquer les super-héros [...] et une nation de fanatiques religieux qui se trouvent être des créatures pouvant se transformer, mi-humains, mi-animaux, ou d'autres combinaisons des deux (la Religion du crime).

Ce n'est pas un saut que de dire que la création de la famille Batwoman illustre l'incarnation d'un univers *queer* à l'intérieur de l'univers de DC Comics.¹⁴⁴⁴

1443 Andy Khouri, « JH Williams III & W. Haden Blackman Leave “Batwoman” Over Editorial Edicts », [En ligne : <https://comicsalliance.com/batwoman-jh-williams-haden-blackman-leave-series-editorial-marriage/>]. Consulté le 7 avril 2019. Vaneta Rogers, « J.H. WILLIAMS Clarifies Original Intent for BATWOMAN Run », [En ligne : <https://www.newsarama.com/19315-j-h-williams-clarifies-original-intent-for-batwoman-run.html>]. Consulté le 7 avril 2019.

1444 « “Family” is a word that is multivalent within real queer communities. The term family is also often used to refer to the member of a queer nation—the families, the allies, that queer individuals choose for themselves after the potential loss of their biological families and friends when they came out. Batwoman’s allies include a government agency dedicated to unmasking superheroes [...]and a nation of religious zealots who happen to be shape-shifting were-being, half animal and half human, or various combination of both (the Religion of Crime).



Illustration 147 : Sun Ito devenant son frère Maro dans la dernière page de *Batwoman* #10 (CD août 2012). Sun et Maro sont présentés comme deux identités différentes qui partagent le même corps et Maro est la version maléfique de cette double identité. © DC Comics, 2012.

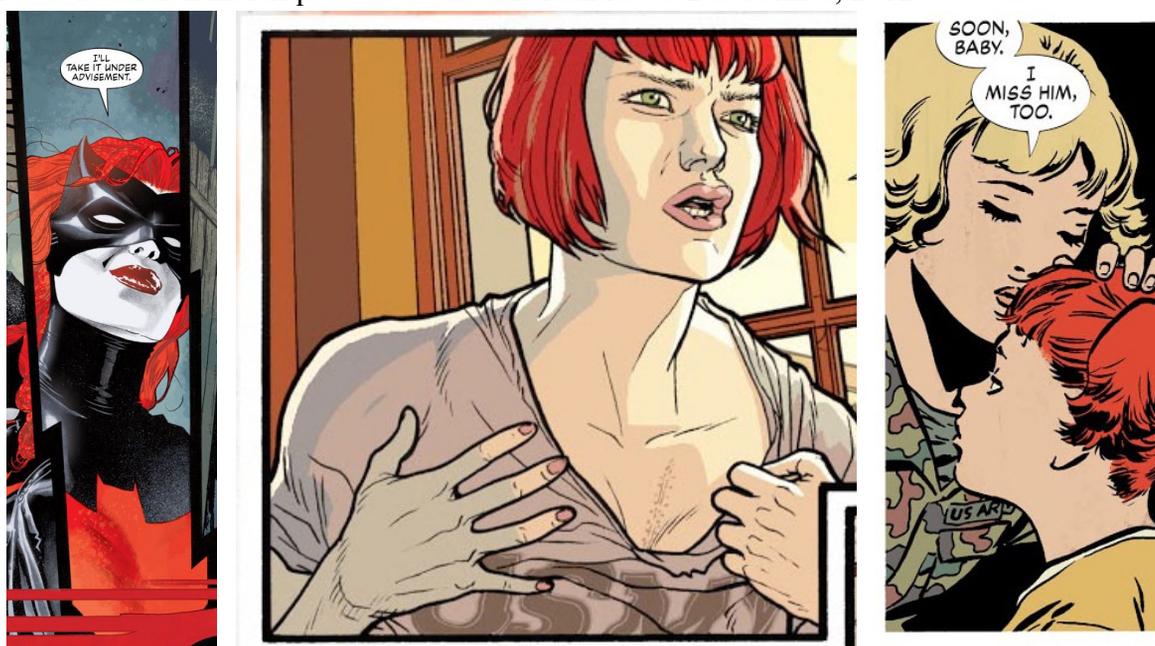


Illustration 148 : Images de Batwoman et de Kate issues de *DCs* #854 (CD août 2009) et une image de Kate Kane enfant avec sa mère extraite de *DCs* #858 (CD décembre 2009). Les trois dessins sont réalisés par J.H. Williams III dont le style change en fonction des différentes époques de la vie de Kate, mais aussi en fonction de la persona qu'elle incarne, Batwoman ou Kate. © DC Comics, 2009.

Effectivement, Batwoman est entourée d'un ensemble de personnages qui peuvent être qualifiés de *queer* dans le sens initial du mot, car ils remettent en cause des frontières traditionnellement et socialement établies. Mr. Bones est un être vivant ayant l'apparence d'un squelette et dont la peau sombre est toxique. Il se situe entre la vie et la mort, et sa survie n'est d'ailleurs pas expliquée dans la série *Batwoman*. Les membres de la Religion du Crime possèdent, pour la plupart, une apparence qui se situe entre l'humain et l'animal et sont capables de changer de forme physique. Kyle Abbot, le leader d'une scission de la Religion du Crime, est ainsi capable de se changer en loup (cf. Illustration 146, page 416). Il faut aussi ajouter les personnages de Maro et Sune Ito, un frère et une sœur qui partagent le même corps et sont donc capables de changer de sexe (cf. Illustration 147, page 420). Maro/Sune est un personnage hermaphrodite et une figure transgenre, qui remet en cause la distinction entre les sexes, mais aussi entre l'humain et l'animal, car les pouvoirs de métamorphe de Maro/Sune permettent à ce personnage de se transformer en animal.

Cette mise en scène d'une « nation *queer* » n'est pas uniquement scénaristique. En effet, le style visuel de J. H. Williams III participe à la création d'une esthétique *queer*. Le dessinateur adopte plusieurs styles de dessins et des mises en page différentes en fonction des moments de la narration. Il mêle différentes techniques pour créer une esthétique hétéroclite qui se modifie sans cesse (cf. Illustration 148, page 420). De cette manière, la dualité entre la *persona* de Kate Kane et celle de Batwoman est symbolisée de plusieurs façons par le dessin. Dans le récit « Batwoman : Elegy », et dans la plupart du *run* de J. H. Williams III et W. Haden Blackman, la mise en scène des deux personnalités de l'héroïne diffère. Les aventures de Kate Kane sont présentées dans des cases droites, carrées ou rectangulaires, séparées par des marges blanches, renvoyant à une esthétique assez classique de la bande dessinée. Au contraire, les aventures de Batwoman ont lieu dans des pages à la mise en scène distordue, dans lesquelles les cases ne sont jamais droites. Elles se fondent les unes dans les autres et se meuvent à l'intérieur de la page, créant de nouvelles formes. Les éléments des récits deviennent des bordures qui séparent les cases, brisant la barrière entre ce qui fait partie de la diégèse et ce qui fait partie de la mise en page (cf. Illustration 146, page 416, Illustration 147, page 420, Illustration 149, page 422 & Illustration 152, page 424). L'ambiance des aventures de Batwoman est onirique, impression renforcée par le fait que le personnage agit principalement de nuit.

Dans le numéro #0¹⁴⁴⁵ de la série *Batwoman*, les artistes utilisent une autre technique pour symboliser la scission entre Kate Kane et Batwoman. Ce fascicule est divisé en deux récits, celui de Bruce Wayne enquêtant sur Kate Kane, et celui de Batman suivant Batwoman. Ces deux histoires sont mises en parallèle à l'intérieur du récit et cohabitent même sur certaines pages. La distinction entre les deux récits réutilise certains éléments graphiques déjà évoqués — marges blanches pour l'histoire de Kate, fond noir pour celle de Batwoman, cases le plus souvent droites dans le récit de Kate —, mais est

It is not a leap to say that the creation of the Batwoman family illustrates the embodiment of a queer-led universe inside of the DC Comics publishing universe. » April Jo Murphy, *op. cit.*, p. 164.

1445 *Batwoman* #0 (CD janvier 2011).

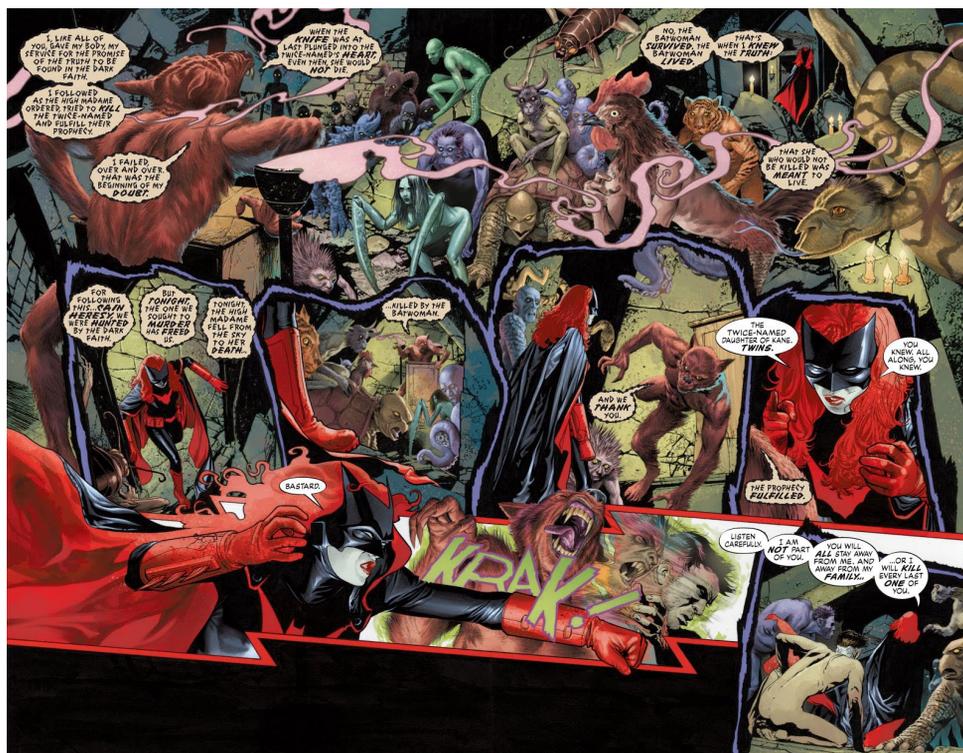


Illustration 149 : L'ambiance est fantastique et onirique dans les aventures de Batwoman. Les cases mouvantes, l'utilisation des différents plans pour créer une perspective étrange dans l'image, la mise en couleurs qui rappelle l'aquarelle et la palette de couleurs utilisée concourent à ce climat (DCs #859, CD janvier 2010). Dans cette double page Batwoman vient rappeler à Kyle Abbot qu'elle n'est pas une des créature de sa secte religieuse et qu'elle a sa propre famille. Batwoman s'exclut elle-même de cette nation *queer*. © DC Comics, 2009.



Illustration 150 : Dans *Batwoman* #14 (CD janvier 2013) Killer Croc, déjà transformé en crocodile modifié de légende urbaine, devient une créature rappelant la figure mythologique de l'Hydre de Lerne, mais aussi appelée « Bête de Babylone » par Méduse. Le découpage de la double page en case fragmente le corps de Killer Croc en plusieurs morceaux permettant d'insister sur les différentes étapes de sa métamorphose. La métamorphose de Killer Croc a ainsi lieu dans une double temporalité, elle est immédiate (le personnage n'est représenté qu'une seule fois), mais elle a aussi lieu dans le temps (symbolisé par la succession des cases). Cette temporalité impossible peut-être expliquée par la destruction de la réalité engagée par Méduse et son armée. © DC Comics, 2012.

appuyée par la présence de deux artistes différents au dessin. J. H. Williams III illustre la partie du récit centré sur le personnage de Batwoman et la dessinatrice Amy Reed est en charge de l'histoire de Kate Kane. La dualité entre les deux récits est appuyée par l'utilisation de deux styles graphiques différents développés par deux artistes différents et non plus par un seul artiste qui modifie sa façon de travailler.

3.1.3.5. Une nation *queer* comme ennemie ?

Les récits mettant en scène Batwoman ont bien une esthétique qui peut être qualifiée de *queer* et sont peuplés d'une galerie de personnages hors-normes, étranges et bizarres, comme dans le sens original du mot *queer*. Néanmoins, April Jo Murphy ne note pas que presque tous les personnages à l'esthétique *queer* sont soit des adversaires, soit des personnages ambigus et qu'ils ne sont que très secondaires dans les aventures de Batwoman. La nation *queer* n'est pas forcément amicale avec la superhéroïne et elle leur rend cette inimitié. Alors que Kyle Abbot est venu la sauver lors d'une confrontation avec des membres de la Religion du Crime, Batwoman refuse d'être associée à lui ou à son groupe de créatures hybrides qui voit en Batwoman une prophétesse (cf. Illustration 149, page 422). Batwoman menace même de les tuer si certaines d'entre elles ou eux s'approchent de sa famille (« Écoutez attentivement. Je ne suis **pas** avec vous. Vous allez **tous** rester loin de moi. Et loin de ma **famille**....ou je tuerai jusqu'au **dernier** d'entre vous »)¹⁴⁴⁶. Maro Ito, quand il est sous son apparence masculine, est un meurtrier qui amène à la vie des esprits et des légendes afin de créer une armée de monstres. Cette armée adopte aussi une esthétique *queer* à travers la double transformation du criminel Killer Croc d'abord en crocodile génétiquement modifié, puis en Hydre de Lerne (cf. Illustration 150, page 422). Maro invoque aussi la Llorona, une figure de fantôme originaire d'Amérique du Sud, qui a l'apparence d'une femme en train de pleurer. Dans la série *Batwoman*, elle apparaît sous une triple forme de squelette, de vieille femme et de jeune femme (cf. Illustration 151, page 424). Toutes ces créatures viennent rejoindre d'autres monstres que Batwoman affronte lors de l'arc narratif « World's Finest »¹⁴⁴⁷.

Ainsi si les récits mettant en scène Batwoman créent bien une nation *queer*, celle-ci est placée dans un rôle marginal et ambigu et Batwoman ne peut jamais vraiment être considérée comme l'une de ses membres. Celle-ci occupe bien plus une figure de gardienne qui défend la réalité diégétique contre l'invasion de ces créatures fantastiques et mythiques. En effet les aventures de Batwoman s'autonomisent de celles de Batman en adoptant un ton fantastique beaucoup plus affirmé que celui des aventures de superhéros.

1446 « Listen carefully. I am **not** part of you. You will **all** stay away from me. And away from my **family**...or I will **kill** every last **one** of you » DCs #859 (CD janvier 2010).

1447 « World's Finest », *Batwoman* #12 — #17 (CD octobre 2012 — avril 2012).



Illustration 151 : Image de la Llorona extraite de *Batwoman* #2 (CD décembre 2011). Elle apparaît comme une triple figure: une femme adulte, une femme âgée et un squelette. © DC Comics, 2011.



Illustration 152 : L'arrivée de la Mère de tous les monstres dans la dernière page de *Batwoman* #16 (CD mars 2013). L'apparition est encadrée par la silhouette de Méduse, des tentacules sortant du bas de son corps et renvoyant au serpent de sa chevelure. L'arc narratif est ainsi inscrit dans une représentation de l'horreur et de la monstruosité au féminin par l'invocation de figures mythologiques féminines telles Cétéo et Méduse, mais aussi à travers des références à la psychanalyse par la représentation de la chevelure de Méduse ou des tentacules de pieuvres. © DC Comics, 2013.

3.1.4. Un récit fantastique¹⁴⁴⁸

Les récits de Batman flirtent toujours plus ou moins ouvertement avec le fantastique. Certains personnages de son univers utilisent la magie ou possèdent des capacités extrahumaines, comme le criminel Ra's Al Ghul qui prolonge sa vie à travers les siècles en s'immergeant dans des puits de Lazare qui lui permettent de se régénérer. Mais si les récits de Batman baignent dans une atmosphère fantastique, Batman combat avant tout des criminel·le·s qui, malgré leur inspiration parfois gothique, sont des êtres humains ou des créatures génétiquement modifiées. Batman affronte parfois des créatures magiques ou des sorcier·e·s mais la magie n'est pas un élément récurrent de ses aventures. L'aspect fantastique des séries de l'univers de DC Comics apparaît davantage dans les aventures de personnages telle la magicienne Zatana ou dans les productions du label Vertigo¹⁴⁴⁹.

Le récit « Batwoman : Elegy » et la série *Batwoman* s'inscrivent, quant à elles, dans le genre du fantastique. Batwoman n'est pas tant confrontée à des criminel·le·s humain·e·s qu'à des créatures non humaines qui essaient de s'en prendre à l'humanité ou à la réalité elle-même. Les trois premiers arcs narratifs de la série *Batwoman*, « Hydrologie », « To Drown the World » et « World's Finest », mettent en scène Batwoman aux prises avec des événements de plus en plus surnaturels. Le premier arc est centré sur l'affrontement entre Batwoman et le fantôme de la Llorona. Le deuxième arc met en scène le sorcier Maro et l'armée de monstres qu'il a créée. Le troisième arc fait intervenir des créatures mythologiques, telle Méduse, qui viennent s'attaquer à la ville de Gotham.

Le genre fantastique possède une capacité à jouer avec les normes sociales. Julia Kristeva, dans son ouvrage *Pouvoir de l'horreur : essai sur l'abjection*¹⁴⁵⁰, dit de l'horreur qu'elle remet en cause les frontières traditionnellement établies : le bien et le mal, l'intérieur et l'extérieur, l'homme et la femme, la nature et la culture. Le film d'horreur est un objet de catharsis, car il met en scène la destruction de ces frontières pour finalement les réaffirmer dans une dernière partie. Julia Kristeva applique ces réflexions à l'horreur, mais elles concernent aussi bien le genre fantastique. En effet l'apparition même du surnaturel est déjà la remise en cause d'une frontière, celle entre la réalité et ce qu'il ne l'est pas. La fin du récit peut servir à rétablir cette frontière en renvoyant le surnaturel hors de la réalité. La série *Batwoman* n'échappe pas à cette tendance puisque le combat de Batwoman contre

1448 Le terme fantastique n'est pas aisé à circonscrire puisqu'il peut autant être appliqué à des œuvres mettant en scène des créatures surnaturelles, qu'à celles baignant dans une ambiance d'étrangeté sans qu'aucun élément surnaturel n'y apparaisse clairement. Ce deuxième type d'œuvre inscrit totalement les récits de Batman dans le genre du fantastique. Nous utiliserons ici une définition du fantastique qui fait de la présence du surnaturel un critère définitoire. Ainsi les récits mettant en scène Batwoman s'inscrivent plus dans le genre fantastique que ceux de Batman, car le surnaturel y est plus ouvertement présenté. Denis Mellier, *La littérature fantastique*, Paris, Seuil, 2000, 62 p.

1449 Le lettré Todd Klein, qui a travaillé sur de nombreuses séries, dont beaucoup appartenant au label Vertigo et à l'univers de Sandman, a réalisé le lettrage de toute la série *Batwoman*.

1450 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 247 p., (« Collection Tel quel »).

ses ennemi·e·s monstrueux·ses et mythique a pour but de protéger la ville de Gotham, mais aussi sa réalité.

Le genre fantastique se prête bien au questionnement des normes sexuelles et l'inscription de *Batwoman* dans ce genre permet le développement de la « nation *queer* » théorisée par April Jo Murphy. Néanmoins, beaucoup des monstres invoqués par le récit sont genrés comme féminins, s'inscrivant dans la conception de « monstruosité féminine » (« *Monstrous-Feminine* ») théorisée par Barbara Creed¹⁴⁵¹. Selon la théoricienne, les films d'horreur font souvent figurer des monstruosité genrées comme féminines. Celles-ci sont horribles, car elles dérangent l'ordre patriarcal établi. Selon Barbara Creed, qui s'appuie sur la psychanalyse lacanienne, ces figures féminines renvoient à l'idée d'une mère archaïque, d'une figure qui appartiendrait à une époque précédant la société patriarcale. Cette mère archaïque est la mère de toutes choses et n'a pas besoin d'hommes pour enfanter. Elle a été déformée par la société patriarcale qui en aurait fait un monstre, en la faisant figurer dans des récits centrés sur des protagonistes masculins. Le Sphinx¹⁴⁵² et Méduse sont considérées comme des exemples de cette monstruosité féminine, surtout que la tête coupée de la seconde a été analysée par Freud comme une métaphore du sexe féminin. D'ailleurs, l'exécution de Méduse par Persée et l'offrande de sa tête à la déesse vierge et guerrière qu'est Athéna a été analysée comme une action de maîtrise de la féminité par le patriarcat¹⁴⁵³.

La série *Batwoman* fait précisément référence à cette mère archaïque quand elle fait intervenir le personnage de Ceto, présentée comme la mère de tous les monstres. Ceto est, dans la mythologie grecque, une divinité marine qui engendre de nombreux monstres marins. Dans la série *Batwoman*, sa fille Méduse la décrit comme une belle jeune femme, déesse des océans, qui fut emprisonnée par Zeus¹⁴⁵⁴. Le récit de Méduse s'inscrit dans la lignée des théories féministes telle celle de Barbara

1451 Barbara Creed, « Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection », in Barry Keith Grant, (éd.). *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, éd. Barry Keith Grant, Second Édition Édition, Austin, University of Texas Press, 2015, p. 37-67.

1452 Le Sphinx du mythe d'Œdipe est en réalité une Sphinge puisqu'elle est dotée d'un buste de femme.

1453 « *Quoi qu'il en soit du stratagème utilisé et du moteur de l'action, un transfert de pouvoir a lieu dont Persée est l'agent. Méduse est morte décapitée et le pouvoir jadis sauvage, incontrôlable, de sa face est maintenant à la disposition d'Athéna, la vierge, fille du père : pouvoir intact, mais désormais contrôlé à certaines fins selon des stratégies diverses, religieuses, militaires ou esthétiques. Façon de dire que le danger de la féminité primitive est désormais régulé dans l'ordre paternel que représente Athéna.* » Jean-Louis Le Run, « D'un millénaire à l'autre, Méduse », *Enfances Psy*, vol. no26/1, 2005, p. 43-54.

1454 « Fille de la Terre et de la Mer, Ceto est devenue déesse des océans. Son baiser d'écume salée, sa voix calme comme l'œil du cyclone, son amour sans faille, constant comme les vagues qui battent la rive pour toute l'éternité. Elle est tombée amoureuse de Phorcys, Mystère des profondeurs. DES MERVEILLES sont nées de leur union. Nymphes et dragons, serpents de mer et sorcières. Tous mes beaux frères et sœurs. Nous avons fait connaître ÉMERVEILLEMENT et aventure au monde entier. Nous leur avons donné un aperçu de leur avenir, leur avons enseigné des arts occultes, leur avons montré des chemins secrets vers l'extase. Nous avons donné UN SENS à leurs vies fragiles. Pour cela, nous avons été PUNIS. Pour prouver qu'ils maîtrisaient toutes les forces primordiales, qu'ils avaient conquis la nature elle-même, les Olympiens ont poussé leurs propres enfants à nous chasser. Ils nous ont décapités, jetés du haut des falaises, ils ont arraché nos coeurs. Et ils ont fait subir la torche ou la lance à tous nos disciples. Quand le dernier d'entre nous a été abattu ou poussé à se cacher, Ceto a été amenée au mont Olympe et JUGÉE. Zeus prétendit qu'il n'y avait pas assez de place pour à la fois les mortels et les monstres sur Terre. Mais il a fait pire que la tuer. Il l'a BANNIE, a fait réécrire son histoire. Sa puissance et sa beauté ont été dépouillées, tout ce qu'elle incarnait a été réduit à une épithète cruelle : LA MÈRE DE TOUS LES MONSTRES. Alors, c'est ce qu'elle allait devenir. Et le monde des mortels que le dieu aime tant ALLAIT SOUFFRIR pour cela. » (« *Daughter of Earth and Sea, Ceto became goddess of the oceans. Her kiss like salt spray, her*

Creed, faisant de la transformation de Ceto en monstre une réécriture de son histoire par la figure patriarcale que représente Zeus. Le combat présenté n'oppose pas uniquement des hommes à des femmes, mais des humains à des monstres, associant ainsi les concepts de monstruosité et de féminité. Lors de sa réapparition, à la fin du numéro, Ceto est d'ailleurs un monstre aux allures lovecraftiennes qui détruit la réalité (cf. Illustration 152, page 424). Finalement, après la destruction de Méduse, Ceto apparaît sortant de l'eau sous la forme d'une jeune femme nue. Elle affirme que son apparence monstrueuse et son rôle de destructrice du monde n'étaient dus qu'à la volonté de sa fille Méduse (« J'étais comme ma Méduse voulait que je sois. La destruction du monde était l'histoire **qu'elle** voulait raconter. »)¹⁴⁵⁵ et qu'elle souhaite juste voir disparaître toutes les histoires qui ont été racontées à son sujet (« Pour effacer toutes les histoires qui ont été racontées sur moi, sur mes enfants. Pour recommencer l'histoire »)¹⁴⁵⁶. Ceto est ici présentée comme une féminité transformée en monstruosité par la figure patriarcale de Zeus et en agente de la destruction du monde par la croyance de sa fille Méduse. Ceto est épargnée, mais éloignée pour son propre bien et celui du monde¹⁴⁵⁷. Ceto est une figure passive de la mère archaïque. Son apparence et ses actions lui sont dictées par d'autres. Si le récit finit par la racheter aux yeux du lectorat, en la transformant en victime des histoires qui ont été dites à propos d'elle, c'est au prix d'une normalisation de son physique et d'une perte de sa capacité d'agir à l'intérieur de la diégèse. Sa destructivité, qu'elle possédait sous son apparence monstrueuse, lui est ôtée et elle s'en remet à Wonder Woman pour décider de son destin.

Pour affronter ces créatures surnaturelles et mythologiques, Batwoman requiert l'aide de Wonder Woman, la superhéroïne Amazone. La défense du monde contre le fantastique est une tâche qui requiert l'attention des femmes de l'univers de Batman — ou de DC Comics — et non celles des hommes. Dans leurs combats elles sont en effet épaulées par Maggie Sawyer et la superhéroïne Hawkgirl¹⁴⁵⁸. Et ce sont surtout des femmes ou des féminités monstrueuses que les deux superhéroïnes affrontent. Dans l'article « When the Woman Looks »¹⁴⁵⁹, Linda Williams propose de penser la relation entre la femme et le monstre dans le film d'horreur, non comme l'expression d'un désir sexuel, mais

voice the calm of the hurricane's eye, her love steady, constant like waves crashing against the shore for all eternity. She fell in love with Phorcys, Mystery of the Deep. WONDERS were born of their union. Nymphs and dragons, sea serpents and witches. All my beautiful brothers and sisters. We brought AWE and adventure to the world. Gave mortals glimpses into their futures, taught them arcane arts, showed them secret paths forward ecstasy. We gave their frail lives MEANING. For this, we were PUNISHED. To prove they had mastery over all primordial forces, conquered nature itself, the Olympians set their own children to hunt us. Severed our heads, cast us off cliffs, cut out our hearts. And put all of our followers to the torch or the spear. When the last of us had been slain or driven into hiding, Ceto was brought to mount Olympus and JUDGED. Zeus claimed there was no room for both mortals and monsters on Earth. But he did worse than kill her. He BANISHED her, had her history rewritten. Her power and beauty stripped away, all she embodied reduced to one cruel epithet—THE MOTHER OF ALL MONSTERS. So, that is what she will become. And the mortal world the god love so much shall SUFFER for it. ») Batwoman #16 (CD mars 2013).

1455 « I was as my Medusa wanted me to be. The destruction of the world was the story **she** wanted to tell. » Batwoman #17 (CD avril 2° 13).

1456 « To erase all the tales that have ever been told of me, of my children. To begin the story anew » Batwoman #16.

1457 « I will keep the world safe from you. And **you** safe from the world. » lui dit Wonder Woman. Batwoman #17.

1458 Hawkgirl est un nouvel avatar super-héroïque de Bette Kane, la première Bat-Girl. Bette Kane est aussi la cousine de Kate Kane.

1459 Linda Williams, « When the Woman Looks », in Barry Keith Grant, (éd.). *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, éd. Barry Keith Grant, Second Édition, Austin, University of Texas Press, 2015, p. 17–36.



Illustration 153 : Batwoman demandant à sa compagne, Maggie Sawyer de l'épouser. Maggie n'est pas au courant de la double identité de Kate Kane et découvre donc à ce moment que sa compagne est aussi la superhéroïne. L'image est une *splash page* signe de l'importance de cette scène dans le récit. (*Batwoman* #17, CD avril 2013). © DC Comics, 2013.



Illustration 154 : La couverture du numéro #154 de *Green Lantern Vol. 3* (CD novembre 2002) mettant en scène Terry Berg qui se fait agresser par deux hommes. Les visages dissimulés des agresseurs permettent de centrer la couverture sur l'action homophobe, et donc sur la souffrance de la victime, plus que sur les agresseurs qui ne sont pas singularisés. Ce récit parle d'un sujet de société, l'homophobie, mais présente aussi un récit qui met en scène les souffrances vécues par un personnage homosexuel et qui nécessite l'intervention d'un personnage hétérosexuel, Kyle Rayner, pour s'en sortir. La capacité d'agir du personnage homosexuel est donc sérieusement contrecarée dans ces récits. © DC Comics, 2002.



Illustration 155 : Dans la série *Grayson*, Dick Grayson reçoit plusieurs remarques sur son physique avantageux. Ici c'est le superhéros homosexuel Midnighter qui commente les fesses du personnage. (*Grayson* #6, CD mars 2015). © DC Comics, 2015.

comme une reconnaissance entre deux êtres qui se savent semblables, car elle et il sont des éléments perturbateurs dans la société patriarcale. Si le personnage de Batwoman possède un peu de sympathie pour certains des monstres de son univers, elle refuse néanmoins de s'identifier à eux et finit par les faire repartir dans leurs propres univers, loin de celui qu'elle habite.

Après le numéro #17 de la série, Batwoman commence à affronter des criminels plus conventionnels, même si son principal ennemi durant le dernier arc de J. H. Williams III et W. Haden Blackman, « This Blood is Thick », est le *villain* Mr. Bones. La série cesse de mélanger ses inspirations mythologiques et fantastiques pour se recentrer sur un récit super-héroïque plus classique. Les récits « Batwoman : Elegy » et les 19 premiers numéros de la série *Batwoman* ont développé un récit fantastique, conscient des enjeux de genre et de sexualité que le personnage de Batwoman amenait dans la production *mainstream* de comic books. Greg Rucka, J. H. Williams III et W. Haden Blackman ont développé une esthétique, des personnages et des récits *queers*, mais ceux-ci mettent aussi en scène une vision hétéronormative des problématiques LGBTQI+. Si ces histoires bousculent diverses frontières socialement établies — dont les normes de genre —, celles-ci sont rétablies à la fin des récits qui est toujours un retour à des codes sociaux « traditionnels » (cf. Illustration 153, page 428).

3.1.5. Baisses des ventes après le départ des auteurs

Tableau 26 : Moyennes des ventes et des notes de la série *Batwoman* par *run*.

Run par scénariste	Ventes Moyennes par mois	Notes moyennes
Run J. H. Williams III/W. Haden Blackman	35 143	8
Run Marc Andreyko	19 660	6

J. H. Williams III et W. Haden Blackman ont quitté la série, après la parution du numéro #24, face au refus de DC Comics de publier leur histoire comme ils souhaitaient l'écrire. Le scénariste Mark Andreyko arrive alors sur le titre qu'il écrit jusqu'à son dernier numéro, accompagné des dessinateurs Jeremy Haun (#26 — #34) puis Georges Jeanty (#35 — #40). La série s'éloigne ensuite davantage du genre fantastique même si elle fait encore apparaître quelques personnages monstrueux et surnaturels¹⁴⁶⁰, dont la réutilisation d'une ancienne *villainess*, Nocturna. Transformée dans cette série en vampire bisexuelle, elle hypnotise Kate Kane afin qu'elle agisse pour son compte et ait des rapports sexuels avec elle. Le personnage de Nocturna dans *Batwoman* réactive un ancien cliché de fiction, celui de la « psycho lesbian »¹⁴⁶¹ — ou dans ce cas la « depraved bisexual »¹⁴⁶² —, qui consiste à attribuer une instabilité mentale et souvent une attitude criminelle aux personnages de femmes attirés par les femmes.

1460 *Batwoman* #30 (CD juin 2014).

1461 « Psycho Lesbian », [En ligne : <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/PsychoLesbian>]. Consulté le 19 avril 2019.

1462 « Depraved Bisexual », [En ligne : <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/DepravedBisexual>]. Consulté le 19 avril 2019.

Le *run* de Marc Andreyko ne connaîtra pas un succès équivalent à celui de J. H. Williams III et W. Haden Blackman. Les critiques se révèlent plutôt mauvaises et les ventes baissent rapidement (cf. Tableau 26, page 429), entraînant l'annulation de la série à son numéro #40¹⁴⁶³. La série *Batwoman* a connu une moyenne de ventes de plus de 30 000 exemplaires par mois sur l'ensemble de sa publication (cf. Tableau 18, page 341). Si *Batwoman* n'est pas le personnage de DC Comics dont les titres se sont le mieux vendus durant l'évènement « New 52 », sa moyenne de vente est au-dessus de celle du titre *Catwoman Vol. 4* qui mettait pourtant en scène un personnage ayant plus de 70 années de publications derrière lui. *Batwoman* est un nouveau personnage qui a connu un succès important dans les comic books, succès en partie dû à l'embauche d'auteurs reconnus dans le milieu des comic books tels Greg Rucka et J. H. Williams III pour l'écriture de ses aventures. D'ailleurs le départ consécutif de ces auteurs et l'abandon de leurs styles respectifs, qui offraient à la série une esthétique à part dans la production *mainstream* de comic books, entraînent la baisse des ventes et la fin du titre. Le personnage de *Batwoman* se fait dès lors assez rare jusqu'à la fin de l'évènement « New 52 », un an après l'arrêt de la série *Batwoman*.

La création de *Batwoman* s'inscrit donc dans une époque de plus grande représentativité de personnages LGBTQI+ — et issus des autres minorités — dans les comic books, mais aussi dans les adaptations du genre super-héroïque. L'apparition de ce personnage marque néanmoins une rupture, car elle est très rapidement protagoniste d'une histoire puis d'une série à son nom. En plus de vouloir parler de problématiques contemporaines rencontrées par les personnes LGBTQI+ — à travers le renvoi de Kate Kane de l'armée —, les premiers pas de *Batwoman* dans *DCs* et *Batwoman* sont marqués par un vrai souci d'offrir une esthétique *queer* qui inscrit les aventures de la superhéroïne autant dans le genre fantastique que dans le genre super-héroïque. Les séries se heurtent cependant à quelques limites dans leurs tentatives de développer un récit *queer*. La *persona* de Kate Kane est ainsi placée dans des récits très classiques de la mise en scène de l'homosexualité et hétéronormative dans le modèle de vie qu'ils font adopter au personnage. La *persona* de *Batwoman* vit des aventures qui jouent davantage des codes du genre super-héroïque par leur esthétique, mais aussi par le développement d'une galerie de *villain·ess* défiant les normes entre l'humanité et l'animal, la masculin et le féminin, le genre super-héroïque et les récits fantastiques. Néanmoins le combat de *Batwoman* se résume surtout à remettre de l'ordre dans ce chaos et de revenir finalement à une histoire super-héroïque plus classique, surtout après le départ du dessinateur J. H. Williams III.

3.2. *DC Comics et l'homosexualité*

Batwoman a prouvé qu'un personnage de femme lesbienne pouvait être protagoniste d'un titre qui connaisse un certain succès en termes de ventes et surtout de critiques. Si *Batwoman* est un personnage fer-de-lance de la mise en scène de l'homosexualité dans les comic books *mainstream* durant

1463 *Batwoman* #40 (CD mai 2015).

les années 2000 et 2010, elle n'est cependant pas le seul personnage à être mêlé aux problématiques de visibilité et de thématisation LGBTQI+ durant cette période. En effet, les années 2000 et surtout 2010 se sont révélées être une période de nouvelles visibilités pour les personnages issus de minorités LGBTQI+ dans les comic books *mainstream*.

3.2.1. Thématisation ou représentativité ?

Comme nous l'avons vu, les premiers personnages LGBTQI+ dans les comic books sont avant tout des personnages secondaires ou des personnages qui ne sont pas les seuls protagonistes de leurs titres, mêlant la représentation des LGBTI+ à celle de personnages qui ne font pas partie de ces minorités. Ces personnages ne sont pas, la plupart du temps, des superhéros et leur appartenance aux minorités LGBTQI+ est un élément du scénario qui n'est pas thématisé. Elles et ils sont des personnages représentatifs des LGBTQI+ telle Holly Robinson dans la série *Catwoman Vol. 3* dont l'homosexualité est assumée par le scénario. Elle est en couple avec une femme avec qui elle s'installe, mais n'est pas un élément central du récit, pas plus qu'elle n'est thématisée par celui-ci. Holly apparaît comme déjà homosexuelle quand elle apparaît pour la première fois dans *Catwoman Vol. 3*¹⁴⁶⁴ et le sujet de sa sexualité ne sera jamais vraiment abordé par les différents personnages de la série. Les personnes qui entourent Holly semblent ne jamais faire preuve d'attitude homophobe faisant de Holly un personnage présentant une vision positive de l'homosexualité comme une sexualité qui n'entraîne pas forcément des difficultés sociales. Ce type de représentation s'oppose à celle de l'homosexualité comme un fardeau social, les personnes homosexuelles subissant l'homophobie. Cette seconde représentation se retrouve dans les numéros #154 et #155 de la série *Green Lantern Vol. 3*¹⁴⁶⁵ dans lesquels le personnage de Terry Berg, un ami du Green Lantern Kyle Rayner, est violemment agressé parce qu'il est homosexuel (cf. Illustration 154, page 428). Ce récit thématise la question de l'homosexualité puisque celle-ci est un élément central du scénario, mais aussi, car il interroge les normes sociales et l'intolérance qui entoure les sexualités alternatives. Néanmoins ce récit offre aussi une vision négative de l'homosexualité comme une sexualité difficile à vivre socialement et qui fait courir des risques aux personnes homosexuelles.

Les tensions entre les options de représentativité et de thématisation autour des minorités LGBTQI+ sont fréquentes même si ces deux possibilités ne sont pas forcément opposées et que la plupart des tentatives de thématisation de ces sujets passent par la représentation. Même si les limites entre thématisation et représentativité ne sont pas toujours claires, nous parlons de thématisation quand le récit ne se contente pas de mettre en scène des personnages LGBTQI+, mais que leurs sexualités ou leurs identités de genre sont un élément important du scénario. Celles-ci entraînent des péripéties que ne vivrait pas un personnage non LGBTQI+, ou bien le récit dans son ensemble questionne les

1464 *Catwoman* (2002-2008), 82 numéros.

1465 *Green Lantern* (1990-1998), 183 numéros.

Green Lantern #154 (CD novembre 2002), *Green Lantern* #155 (CD décembre 2002).

normes de genres qui soutiennent la société. La représentativité, au contraire, est juste la figuration de personnages LGBTQI+, sans que leur statut de minorité ne soit un sujet dans le récit ou sans que celui-ci n'interroge les normes de genre. Si l'option de la représentativité peut parfois prendre la forme de quota et être une instrumentalisation des personnes LGBTQI+ pour les attirer en tant qu'audience, elle peut aussi être une demande qui émane de la part des personnes LGBTQI+ elles-mêmes. Par exemple, les fans LGBTQI+ des séries *Star Trek* avaient émis la demande que des personnages non hétérosexuels soient présentés dans la série, sans que leurs sexualités ne soient forcément le sujet de récit¹⁴⁶⁶.

La représentativité et la thématization n'évitent pas toujours le cliché et certaines représentations peuvent être jugées choquantes et offensantes par les *fans*. Durant le *run* de Brenden Fletcher et Cameron Stewart sur la série *Batgirl Vol. 4*, alors même que la série avait mis en scène plusieurs personnages issus des minorités LGBTQI+, une polémique a été créée par le numéro #37¹⁴⁶⁷. La superhéroïne est confrontée au criminel Dagger Type, un artiste qui se déguise en Batgirl. Le personnage a été jugé transphobique par des fans puisqu'il mêle l'idée de travestissement avec celle de folie. Certes le personnage n'affirme jamais être trans' et le récit n'associe pas son travestissement avec une identité transgenre, mais le personnage renvoie à plusieurs représentations de personnes transgenres comme étant folles et/ou criminelles¹⁴⁶⁸. Cette polémique a fait réagir les scénaristes qui se sont excusés auprès des *fans* sur Twitter¹⁴⁶⁹.

3.2.2. (Sur)représentation de l'homosexualité et de la bisexualité féminine

Cette représentation de personnages secondaires LGBTQI+ se fait en parallèle, à partir des années 2000 et 2010, de l'augmentation de personnages principaux LGBTQI+. La création de Batwoman s'inscrit dans cette tendance qui comprend aussi des changements de sexualité pour certains personnages de premier plan ou de la reconnaissance d'une sexualité non hétérosexuelle longtemps soupçonnée, mais jamais affirmée, pour d'autres.

1466 Henry Jenkins et John Campbell, « "Out of Closet and Into the Univers" *Queers and Star Trek* », in *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture*, NYU Press, 2006, p. 89-112.

1467 *Batgirl* #37 (CD février 2015).

1468 L'une des versions le plus connues de ce type de personnage est James « Buffalo Bill » Gumb, le tueur du livre et du film *The Silence of the Lambs* qui se travestit, mais porte aussi les peaux de ses victimes qui sont toutes des femmes. Néanmoins le personnage a toujours été présenté par le réalisateur et les acteurs du film comme n'étant ni gay ni trans'. Eric Hanson, « 'Buffalo Bill Is NOT Transgender' Claims 'Silence of the Lambs' Actor », *ScreenHub Entertainment*, 2018.

1469 Andrew Wheeler, « "Batgirl" #37 Criticized For Transphobia; Creators Apologize », [En ligne : <https://comicsalliance.com/batgirl-37-criticized-for-transphobic-content-creative-team-apologizes/>]. Consulté le 19 avril 2019, p. 37.

3.2.2.1. Catwoman, Harley Quinn et Wonder Woman, des personnages à la sexualité bisexuelle

Quatre personnages importants de DC Comics, dont trois qui possèdent des titres à leur nom, ont donc vu, depuis le début des années 2010, leur sexualité être transformée d'une hétérosexualité, souvent sous-entendue plus qu'affirmée, à une autre sexualité.

Catwoman fait partie de ces personnages puisqu'avant la série *Catwoman Vol. 4* et le *run* de Genevieve Valentine, le personnage avait toujours été présenté dans des relations hétérosexuelles. Même si Genevieve Valentine a parlé de « *confirmation* » à propos de la bisexualité de Selina Kyle en évoquant son attitude par le passé. « Elle flirte avec la bisexualité - souvent littéralement - depuis des années ; pour moi, ce n'était pas tant une révélation qu'une confirmation. »¹⁴⁷⁰. Néanmoins aucun récit avant celui-ci n'avait donné à voir Catwoman dans une relation homosexuelle, et donc confirmé la bisexualité du personnage.

Un autre personnage de premier plan de l'éditeur DC Comics dont la sexualité a souvent été interrogée est celui de la superhéroïne Wonder Woman (Diana Prince). En effet, à travers les différentes réécritures des origines du personnage, certains éléments demeurent comme le fait que Diana Prince a été élevée sur l'île de Paradise Island, peuplée uniquement par des Amazones — qui sont toutes des femmes. La question de la sexualité de ces femmes s'est évidemment posée, mais l'évocation de l'homosexualité possible des amazones apparaît seulement dans les années 2000. Lors de son *run* sur la série *Wonder Woman Vol. 3*¹⁴⁷¹, la scénariste Gail Simone souhaitait écrire une histoire d'amour entre la mère de Wonder Woman, Hippolyta, reine de Paradise Island, et l'amazone Philippus, cheffe de la garde royale. Cependant la scénariste quitta la série avant d'avoir mis cette romance en place¹⁴⁷². En 2015, dans le web comic *Sensation Comics Featuring Wonder Woman*¹⁴⁷³, la superhéroïne officie un mariage entre deux femmes¹⁴⁷⁴. Quand Clark Kent lui demande si elle soutient le droit aux mariages pour les personnes homosexuelles, Wonder Woman lui répond que, venant d'une île habitée uniquement par de femmes, elle ne considère pas cela comme un mariage homosexuel, mais jute comme un mariage (« *Clark, my country is all women. To us, it's **not** « gay » marriage. It's just marriage.* »). Ce comic book évoque le fait que Wonder Woman vit une différence culturelle par rapport aux humains, puisqu'elle vient d'un lieu où les hommes n'existent pas. Sa définition de la sexualité ne peut par conséquent pas être celle de l'humanité et l'hétérosexualité n'est pas une sexualité qu'elle considère comme naturelle ou normale. Cependant, malgré cette reconnaissance de la différence

1470 « *She's flirted around it – often quite literally – for years now; for me, this wasn't a revelation so much as a confirmation* » Genevieve Valentine, *op. cit.*

1471 *Wonder Woman* (2006-2011), 59 numéros. Le *run* de Gail Simone recouvre les numéros #14 à #44.

1472 Dan Greenfield, « GAIL SIMONE: What WONDER WOMAN Means to Me », *13th Dimension, Comics, Creators, Culture*, 2016.

1473 *Sensation Comics Featuring Wonder Woman* (2014-2015), 51 numéros. Il s'agit d'une série numérique.

1474 *Sensation Comics Featuring Wonder Woman* #48 (CD août 2015).

culturelle des Amazones, le récit ne laisse nulle part apparaître que Wonder Woman ait elle-même eu des relations avec des femmes lorsqu'elle vivait sur Paradise Island.

En 2016, dans la série *Wonder Woman Vol. 4*¹⁴⁷⁵, la non-hétérosexualité du personnage est enfin apparente¹⁴⁷⁶. Lors de la réécriture des origines du personnage, Diana est présentée comme ayant vécu des aventures avec des femmes sur l'île de Themyscira avant de partir vivre dans le monde des humains. Ce développement de Wonder Woman est dû au scénariste Greg Rucka, qui avait déjà travaillé sur le récit « Batwoman: Elegy », et à la dessinatrice Nicola Scott qui ont travaillé conjointement sur les débuts du titre *Wonder Woman Vol. 4*. Themyscira est désormais présentée comme un monde de femmes pour qui l'hétérosexualité est un concept étranger. La notion de sexualité est dénaturalisée par ce récit pour devenir un concept socialement et culturellement construit qui peut varier dans le temps et à travers le monde¹⁴⁷⁷. Wonder Woman est désormais le personnage de DC Comics le plus célèbre à s'avérer posséder une sexualité non hétérosexuelle et à permettre la thématization de sujets touchant aux normes de genre et à l'hétéronormativité.

Deux autres personnages de femmes de l'univers de Batman ont été mis en scène dans une romance lesbienne durant les années 2000 : Harley Quinn et Poison Ivy. Ces deux personnages possèdent une histoire de publication avant que leurs sexualités non hétérosexuelles deviennent un élément des récits dans lesquelles elles apparaissent. Poison Ivy est apparue pour la première fois en 1966. Harley Quinn a été créée dans la série *Batman: The Animated Series*¹⁴⁷⁸. Elle est dans un premier temps la compagne battue du Joker. Par la suite elle s'éloigne du criminel et partage des aventures avec Poison Ivy. Si la série ne met jamais clairement en scène une relation entre les deux femmes, celle-ci apparaît dans le sous-texte d'épisodes tels « Harley and Ivy » ou « Holiday Knights »¹⁴⁷⁹, ou dans des dessins réalisés par Bruce Timm mettant en scène les deux personnages. Dans la série *Gotham City Sirens*, il est rendu évident par le scénario que Poison Ivy est amoureuse de sa coéquipière¹⁴⁸⁰. Les deux femmes ne sont cependant officiellement présentées comme impliquées dans une relation amoureuse que dans la série *Harley Quinn Vol. 3*¹⁴⁸¹. La relation qui unit Harley Quinn et Poison Ivy est non monogame, et les deux femmes, surtout Harley Quinn, ont des aventures, chacune de leur côté, uniquement avec des hommes jusqu'en 2019. La mise en scène de la relation des deux femmes s'inscrit dans un refus de la catégorisation des sexualités. Harley Quinn et Poison Ivy ne se revendiquent pas comme lesbiennes ou bisexuelles, mais sont présentées comme vivant une relation amoureuse entre femmes. Cette non-

1475 *Wonder Woman* (2016-ajd), 68 numéros en avril 2019.

1476 Matt Santori, « Exclusive Interview: Greg Rucka on *Queer* Narrative and WONDER WOMAN », *Comicosity*, 2016.

1477 Christian Holub, « Wonder Woman comic writer confirms Diana is *queer*, explains why | EW.com », [En ligne : <https://ew.com/article/2016/09/29/wonder-woman-comic-writer-confirms-diana-queer/>]. Consulté le 7 avril 2019.

1478 « Joker's Favor », *Batman : The Animated Series*, S01E07, 11 septembre 1992, Fox Kids.

1479 « Harley and Ivy », *Batman : The Animated Series*, S01E56, 18 janvier 1993, Fox Kids.

« Holiday Knights », *The New Batman Adventures*, S01E01, 13 septembre 1997, Kids » WB.

1480 *Gotham City Sirens* #24 (CD août 2011).

1481 *Harley Quinn* (2016-ajd), 60 numéros en avril 2019. Harley et Poison Ivy ont partagé des baisers dans le numéro #1 de *Harley Quinn Annual* (CD décembre 2014) et le numéro #42 de la série *DC Comics Bombshells* (CD mai 2016). Cette seconde série se situe hors de la continuité officielle de l'éditeur DC Comics.

catégorisation s'accompagne d'un refus de placer ces femmes dans une structure de couple stable et monogamique. Le couple de Harley Quinn et Poison Ivy représente bien certaines préoccupations actuelles, héritières des luttes LGBTQI+ et des réflexions *queers* autour de la sexualité, tel le refus de catégorisation des sexualités, la reconnaissance d'une fluidité dans la sexualité, la mise en exergue du fait d'aimer quelqu'un sans regard pour son sexe ou son identité de genre, et la remise en cause du modèle du couple monogamique. La mise en scène du couple de Poison Ivy et Harley Quinn laisse les deux personnages ouverts pour d'autres relations, car elles sont non monogames. Cette romance lesbienne n'est pas vraiment liée à des problématiques de genre et de sexualité puisque les membres du couple ne s'en soucient pas eux-mêmes. De plus la mise en image de la relation entre Harley Quinn et Poison Ivy est souvent sexualisée, renvoyant à un imaginaire d'une sexualité lesbienne pouvant servir de fantasme à des hommes hétérosexuels.

Ainsi sur les quatre personnages féminins de l'univers de Batman qui possèdent un titre à leur nom durant les « New 52 » — Batgirl, Batwoman, Catwoman et Harley Quinn —, trois sont présentées comme non hétérosexuelles. Batwoman est lesbienne, Catwoman est bisexuelle et Harley Quinn pourrait être qualifiée de bisexuelle, pansexuelle¹⁴⁸² ou de femme à la sexualité fluide. Par rapport aux chiffres présentés en début de chapitres (cf. *Tableau 25, page 406*) qui mettaient en évidence une plus grande importance des personnages masculins bisexuels ou homosexuels, l'univers de Batman met davantage en scène des personnages féminins non hétérosexuels.

3.2.2.2. Bisexualité et Homosexualité féminine, un rempart contre les hommes ?

Dans le chapitre intitulé « Une justicière maîtresse de son destin ? Le Genre de l'héroïsme » de l'ouvrage *Le Héros était une Femme... le Genre de l'Aventure*, Loïs Bilat et Gianni Haver notent que, dans les œuvres *mainstream*, le sujet de l'égalité des sexes passe par un questionnement de la cohabitation hétérosexuelle, qui demeure une difficulté vécue par les personnages de fiction.

Il apparaît finalement à la lumière de ces productions grand public que la notion d'égalité entre les sexes, pourtant affirmée par les institutions dominantes comme étant acquise et mise en pratique dans les pays occidentaux, n'est pas encore entrée dans l'imaginaire collectif. Apparemment, le « vivre ensemble » hétérosexuel est une thématique centrale des productions culturelles actuelles, trainant avec elles une inquiétude sociale toujours présente face aux mouvements d'émancipation féministe.¹⁴⁸³

Dans le cas des superhéroïnes que nous venons de voir, le « vivre ensemble » hétérosexuel n'est plus le seul mode de relations intimes qui s'offre aux superhéroïnes, dont la sexualité prend maintenant d'autres objets de désir que les hommes. Mais la problématique du « vivre ensemble » hétérosexuel se trouve reportée sur la question des relations entre femmes et hommes plus généralement, sans

1482 Le terme « pansexualité » permet de définir une personne dont l'intérêt romantique ou sexuel ne dépend pas du sexe ou de l'identité de genre de sa ou son conjoint-e. La pansexualité est parfois opposée à la bisexualité quand cette seconde est définie comme un intérêt romantique ou sexuel pour des personnes cisgenres des deux sexes. Néanmoins, beaucoup de personnes revendiquent leur bisexualité sans pour autant rechercher un compagnon ou une compagne cisgenre.

1483 Loïse Bilat et Gianni Haver, *op. cit.*, p. 47.

que celles-ci ne soient forcément de nature amoureuse. Cette cohabitation entre femmes et hommes est toujours problématique et la bisexualisation ou l'homosexualisation des personnages féminins sont aussi des tentatives d'apaiser cette cohabitation, en la minimisant, en la sortant du domaine des interactions sentimentales et/ou sexuelles. Cette présence croissante de sexualité minoritaire chez les personnages féminins remplit plusieurs rôles dont l'un est d'insister sur l'autonomie des personnages féminins vis-à-vis des hommes.

3.2.2.2.1. *Homosexualité féminine, couper court à la possibilité d'une relation hétérosexuelle*

L'homosexualité féminine coupe court à toute possibilité de relation pour le personnage avec des hommes lui préexistant dans son univers comme c'est le cas pour Batwoman. Par exemple, si la jeune femme vit une tentative de séduction de la part de Nightwing, celle-ci est tournée comme une blague pour le lectorat qui connaît la sexualité de la jeune femme¹⁴⁸⁴. Néanmoins, cette technique narrative se base sur l'idée qu'un personnage féminin — hétérosexuel ou bisexuel — doit forcément être placé dans une relation avec un homme préexistant de son univers. L'homosexualité de Batwoman, si elle coupe court à la possibilité d'un intérêt amoureux hétérosexuel avec un personnage antérieur, ne transforme pas tant la technique narrative puisque c'est avec des femmes que la superhéroïne vivra cette situation. Premièrement elle a été écrite comme un personnage secondaire des aventures de Renee Montoya dont elle est l'objet amoureux. Quand elle a obtenu une série à son nom elle a été placée dans une relation romantique avec Maggie Sawyer, l'un des rares personnages féminins lesbiens qui lui préexistaient dans l'univers de Batman, qui devient un personnage secondaire de *Batwoman*.

L'homosexualité de Batwoman apparaît être une nécessité pour justifier qu'elle n'entretienne pas d'aventures amoureuses, ni aujourd'hui, ni jamais, avec les personnages masculins importants de son univers. *A contrario*, dans l'univers de Batman, tout personnage féminin hétérosexuel ou bisexuel est susceptible de devenir la relation d'un personnage masculin lui préexistant et ayant une importance plus grande. Dans le cas d'une relation entre un homme et une femme, l'homosexualité de l'un ou l'une est un moyen d'affirmer au lectorat que cette relation n'a aucun sous-entendu sentimental ou sexuel, car, dans le cas contraire, cette possibilité est toujours une option. La situation inverse n'existe pas et les personnages de même sexe peuvent être amis sans que leur absence de désir romantique ne soit justifiée par leur hétérosexualité, car l'amitié entre personnes de même sexe possède une évidence que n'a pas l'amitié hétérosexuelle.

3.2.2.2.2. *Bisexualité féminine, entre visibilité et invisibilité*

La bisexualité d'un personnage offre d'autres possibilités scénaristiques. Il faut commencer par noter une augmentation importante de la représentation de la bisexualité durant les dernières années, alors

1484 52 #30 (CD novembre 2006).

que dans un premier temps les personnages de sexualité minoritaire étaient surtout homosexuels. La bisexualité rompt avec une dichotomie de l'hétérosexualité et de l'homosexualité qui ne reconnaît dans la sexualité que la possibilité d'être attiré par un sexe, homme ou femme, pour toute sa vie. Les représentations de l'homosexualité passent d'ailleurs souvent par l'acceptation par le personnage homosexuel qu'il se mentait avant et que les personnes qui l'attiraient étaient bien celles de son sexe. L'augmentation de la visibilité bisexuelle passe aussi par une mobilisation des personnes bisexuelles dans différentes actions, telle la célébration, le 23 septembre de la journée de la bisexualité (*Celebrate Bisexuality Day*) depuis la fin des années 1990 aux États-Unis. La visibilité est en effet un enjeu important de la reconnaissance de la bisexualité puisque les personnes bisexuelles sont facilement classées en fonction du sexe de leur partenaire et donc considérées comme hétérosexuelles ou homosexuelles selon les moments de leur vie. De nos jours, le hashtag *#bierasure* est utilisé sur les réseaux sociaux pour dénoncer l'effacement de la bisexualité. Il a pu être apposé à des personnages de fiction comme John Constantine lorsqu'il a été présenté comme hétérosexuel dans la série télévisée diffusée par NBC¹⁴⁸⁵.

La représentation de la bisexualité est un enjeu contemporain, mais elle permet aussi de ne pas fermer des personnages fictionnels à des relations avec d'autres personnages de leur univers. Ainsi Catwoman peut continuer à être l'intérêt amoureux de Batman même si ses autres interactions amoureuses et sexuelles peuvent avoir lieu avec des femmes. La bisexualité d'un personnage peut donner l'impression d'intégrer des problématiques de visibilité ou de thématisme LGBTQI+ tout en n'intégrant que très peu de relations homosexuelles — à entendre par la représentation d'une relation entre deux personnages de même sexe qui ne sont pas forcément homosexuels — dans le récit. Catwoman fait pour l'instant partie de ces personnages bisexuels dont la bisexualité n'est en fait apparue que dans un seul récit, et n'a plus été mentionnée depuis. Néanmoins, la bisexualité féminine remplit aussi une fonction analogue à celle de l'homosexualité féminine en insistant sur le fait que le personnage féminin n'a pas besoin d'un homme dans sa vie pour exister puisqu'elle peut être en relation avec une femme. Le pas n'est toujours pas franchi de considérer qu'un personnage féminin puisse exister sans être en relation avec un autre personnage, qu'il s'agisse d'une femme ou encore plus d'un homme.

L'augmentation de l'homosexualité et de la bisexualité féminines entraîne une représentativité bien plus importante des sexualités minoritaires qui est un enjeu de la production contemporaine de comic books, avec la représentation d'autres minorités qu'elles soient de sexe, de genre, raciales, religieuses ou autre. Ces sexualités féminines jouent un rôle narratif, car elles séparent romantiquement les personnages de femmes des hommes de leurs univers, tout en conservant ces personnages féminins dans

1485 Les hashtags *#BiBlazer* et *#Straightwashing* ont aussi été utilisés lors de la mobilisation des fans sur Twitter.

Eliel Cruz, « Op-ed: NBC's Straight-Washing of John Constantine Is Bi Erasure », [En ligne : <http://www.advocate.com/commentary/2014/07/28/op-ed-nbcs-straight-washing-john-constantine-bi-erasure>]. Consulté le 24 mai 2019.

des schémas romantiques hétéronormatifs. Cette mise en scène des sexualités féminines lesbienne ou bisexuelle ne passe pas forcément par une thématization des questions de genre et de sexualité comme dans le cas de Catwoman ou de Poison Ivy et Harley Quinn. Si cette non-thématisation permet de ne pas problématiser ces sexualités, en présentant juste des personnages qui les vivent sereinement, elle évite aussi d'interroger les normes de genre qui soutiennent l'hétérosexualité comme la sexualité dominante dans la société moderne. Le cas récent de Wonder Woman offre une alternative, car la sexualité du personnage est traitée comme une donnée sociale qui n'est qualifiée de bisexuelle ou de *queer* que par un regard occidental contemporain tandis que, pour les femmes de l'univers de la superhéroïne, il s'agit juste de la seule sexualité qu'elles connaissent et pratiquent, sans avoir à la nommer. La sexualité redevient ici une pratique socialement déterminée.

Cette représentation importante de sexualités non hétérosexuelles chez les personnages féminins de l'univers de Batman doit être comparée avec la sous-représentation de l'homosexualité masculine dans un univers où ce fait a été questionné dès les années 1950, suite à la publication de l'ouvrage *Seduction of the Innocent*¹⁴⁸⁶.

3.2.3. (Sous)représentation de l'homosexualité masculine

Dans l'ouvrage de Fredric Wertham, le psychiatre affirme que la relation entre Batman et Robin est de nature homosexuelle — et même pédérastique — et non filiale comme elle a souvent été présentée.

3.2.3.1. Batman et Robin, hétérosexualiser le Chevalier noir

Cette lecture homosexuelle des relations entre Batman et Robin et entre Wonder Woman et ses coéquipières entraînera la mention, dans le *Comic Code Authority (CCA)*, de l'interdiction de représenter les relations homosexuelles dans les comic books. Que la lecture de Batman et Robin comme un couple homosexuel n'ait pas été majoritaire ou qu'elle ait été effacée par le *CCA*, celle-ci n'apparaît plus autant concernant les comic books dans les années post-*CCA*¹⁴⁸⁷. En 1966, des polémiques sur la possible relation entre les deux personnages renaissent, mais celles-ci concernent la série télévisée *Batman* et non les comic books. Dans un échange de mails que nous avons réalisé avec Paul Levitz, celui-ci nous a dit qu'il n'avait jamais été au courant de ces rumeurs et qu'elles n'avaient pas influé sur sa façon d'écrire le personnage (cf. Annexe 6, page 498).

À partir de 1991, cette lecture réapparaît dans l'article universitaire de Andy Medhurst puis dans le travail de Will Brooker¹⁴⁸⁸. Ces deux auteurs s'intéressent à la possibilité d'une lecture homosexuelle des aventures de Batman et aux stratégies mises en place pour l'empêcher à travers le temps. La création de Batwoman, puis de Bat-girl, est l'une des stratégies mises en avant¹⁴⁸⁹. Le départ de Dick Grayson

1486 Wertham, *op. cit.*

1487 Comme le note Will Brooker, à partir des années 1960, les lectures homosexuelles des aventures de Batman ne sont plus associées au nom de Fredric Wertham. Will Brooker, *op. cit.*, 2000, p. 160.

1488 Andy Medhurst, *op. cit.* Will Brooker, *op. cit.*

1489 Andy Medhurst, *op. cit.* Will Brooker, *op. cit.*, p. 166.

pour l'université, en 1969, alors que la série télévisée a ravivé les polémiques autour de la possible homosexualité des personnages, peut être aussi perçu comme une stratégie de rehétérosexualisation de Batman en le séparant de son pupille¹⁴⁹⁰. Mais, à partir des années 1980, le relâchement du *CCA* et la publication de comic books plus sombres traitant de sujets considérés comme plus sérieux réactivent cette lecture dans les comic books tels *TDKR*¹⁴⁹¹. La possibilité de voir une relation entre les deux personnages augmente aussi avec la visibilité croissante des personnes LGBTQI+ et l'inclusion, au cours des années 1990 et 2000, de nouveaux personnages LGBTQI+. Le développement d'internet et des *fandoms* a permis de regrouper des personnes ayant cette lecture des personnages.

Cependant, la question de l'homosexualité possible de Batman et Robin a été, durant les dernières années, recentrée sur le second personnage de cette relation tandis qu'initialement la sexualité interrogée était plutôt celle de Batman. La publication de titres dont *Nightwing* était le protagoniste a permis ce décentrement de ces problématiques de Batman à de Dick Grayson. *Nightwing* est cependant un personnage tout à fait hétérosexuel dans les comic books, mais plusieurs éléments de sa mise en scène et en récit peuvent questionner sa sexualité. Le fait que la série *Nightwing* ait été confiée à Devin Grayson, une femme ouvertement bisexuelle qui reconnaît que la lecture de la relation entre Bruce et Dick comme relevant des sentiments amoureux n'est pas aberrante, a participé aux doutes pouvant entourer sa sexualité¹⁴⁹². L'objectivation dont le personnage est le produit (cf. 1.2.3, page 185) participe aussi à ce questionnement puisque le personnage de *Nightwing* est mis en image d'une façon habituellement réservée aux personnages féminins. Les *fans* n'ont ainsi pas hésité à s'emparer de la possible homosexualité ou bisexualité du personnage dans leurs créations dont certaines peuvent être trouvées sur internet¹⁴⁹³. Si certain·e·s auteurs et autrices travaillant sur les récits mettant en scène Dick Grayson sont au courant de cette écriture du personnage par les *fans* comme pouvant être homosexuel ou bisexuel¹⁴⁹⁴, celui-ci demeure hétérosexuel dans les comic books.

1490 Andy Medhurst théorise dans son article sur le *camp* dans Batman qu'une stratégie est mise en place depuis les années 1960 et la fin de la série télévisée pour rehétérosexualiser le personnage de Batman. Le départ de Dick Grayson pour l'université est considéré comme une partie de cette stratégie. Andy Medhurst, *op. cit.*

1491 Dans *TDKR #2* Batman appelle Dick Grayson « *ma petite clef anglaise* » (« *my little monkey wrench* »).

Geoff Klock analyse *TDKR* comme une œuvre qui s'empare de la possible homosexualité de Batman, ou du moins de l'homoerotisme de ses aventures, tout en niant toute possibilité d'une relation entre Batman et Robin. Cette analyse nous semble pour le moins discutable, le récit faisant des allusions à cette relation qui peuvent avoir une double lecture pour un lectorat étant au courant des critiques de Fredric Wertham à l'encontre de cette relation. Geoff Klock, *op. cit.*, 2013.

1492 Devin Grayson, *op. cit.*

1493 Le site Archives of Our Own réunit des fanfictions par *fandom* — qui regroupe les travaux liés à un personnage, un univers, etc —. Une fois un *fandom* sélectionné vous pouvez trier les fanfictions qui s'y trouvent en fonction de plusieurs critères, dont celui de la relation amoureuse présentée par la fanfiction. Le *fandom* « Batman - All Media Types » regroupait 360 004 fanfictions au 22 avril 2019. 17 668 mettent en scène le personnage de Batman et 15 597 celui de Dick Grayson. Ceci est déjà une preuve de l'importance du personnage, car celui-ci n'apparaît pas dans beaucoup d'adaptations des comic books qui sont pourtant rassemblées dans ce *fandom*. Les relations les plus représentées du *fandom* sont les suivantes : Dick Grayson/Jason Todd (2572), Tim Drake/Jason Todd (2544), Clark Kent/Bruce Wayne (2297), Selina Kyle/Bruce Wayne (1212) et Dick Grayson/Bruce Wayne (1158). Ainsi, au moins 23,9 % des fanfictions faisant apparaître Dick Grayson le placent dans une relation homosexuelle contre 19,6 % dans le cas de Bruce Wayne. « Batman — All Media Types — Works | Archive of Our Own », [En ligne : <https://archiveofourown.org/tags/Batman%20-%20All%20Media%20Types/works>]. Consulté le 22 avril 2019.

1494 Beat Staff, « SDCC '15 Interview: Tom King and Tim Seeley Chat About Grayson », [En ligne : <http://www.comicsbeat.com/sdcc-15-interview-tom-king-and-tim-seeley-chat-about-grayson/>]. Consulté le 12 octobre 2018. Devin



Illustration 156 : Le Joker sortant de sa catatonie quand les informations télévisées annoncent le retour de Batman. Le retour du sourire du criminel, qui remplit les deux premières cases du dernier strip, est le signe que le criminel revient à lui-même, et, par la suite, à sa carrière criminelle. TDKR #1 (CD février 1986). © DC Comics, 1986.



Illustration 157 : La version sous forme de trade paperback de l'arc narratif « Batman: Death of the Family » a connu des modifications par rapport à sa première édition sous forme de fascicules. Scott Snyder retravaille surtout les textes de ses récits entre ces deux types d'édition. Dans la confrontation entre Batman et le Joker, les changements ont surtout consisté à enlever les sous textes sexuels des dialogues du Joker comme ici où « There's the spirit ! I love when you talk dirty... » devient « Hahaha ! That's the spirit ! Get angry ! Get-- ». (Batman Vol. 2 #15, février 2013). © DC Comics, 2012.

Certaines histoires jouent quand même de l'ambiguïté sexuelle qui entoure le personnage telle la série *Grayson* de Tom King et Tim Seeley. Le superhéros Midnigher, qui est un personnage homosexuel calqué sur le personnage de Batman, apparaît plusieurs fois dans la série et il ne se prive pas de faire quelques remarques à Dick Grayson concernant son physique (cf. Illustration 155, page 428).

Recentrer la question de l'homosexualité du Dynamic Duo autour du personnage de Nightwing exclut Batman de cette équation et peut aussi être une stratégie pour rehétérosexualiser son personnage. Cependant la bisexualisation ou l'homosexualisation officielle de Dick Grayson demeure un évènement hypothétique, car le personnage de Nightwing a une histoire de publication derrière lui et un public de *fans* déjà constitué qui pourrait ne pas être ouvert à la possibilité que le superhéros puisse être autre chose qu'hétérosexuel. L'éditeur DC Comics ne souhaite sans doute pas devoir gérer la polémique qu'une telle décision pourrait entraîner¹⁴⁹⁵.

Si les questions autour de la sexualité de Batman existent depuis les années 1940 et réapparaissent périodiquement dans les comic books ou dans les adaptations de ces récits, elles ne sont plus aussi présentes dans les années 2010 qu'elles l'ont été durant les années 1980. Un symptôme de cet effacement se trouve dans la relation qui unit Batman avec son ennemi principal : le Joker.

3.2.3.2. Le Joker, trouble-fête homosexuel ?

Si le *Modern Age* a été celui de la réapparition de la lecture homosexuelle de la relation entretenue par Batman et Robin, elle est aussi celle du développement d'une autre relation homosexuelle pour le superhéros, celle qui l'unit à son ennemi de toujours, le Joker. Depuis sa création¹⁴⁹⁶ le Joker a toujours entretenu une attitude clownesque. Il est un personnage haut en couleur et bariolé, souvent maquillé, qui possède une carrure fine et élancée qui s'oppose à la masse corporelle de Batman. Il n'est pas difficile, aujourd'hui, de distinguer dans le Joker une figure du « Sissy Villain »¹⁴⁹⁷, à savoir un personnage qui n'est pas forcément un méchant homosexuel ou *queer*, mais un personnage dont l'effémination peut faire douter de son orientation sexuelle. Le « Sissy Villain » s'oppose au protagoniste qui, lui, incarne une masculinité virile qui ne laisse pas la moindre place aux doutes sur l'orientation sexuelle du personnage.

La première œuvre à vraiment intégrer la possibilité d'une relation ambiguë, possédant un sous-texte sexuel, entre Batman et le Joker est *TDKR* de Frank Miller. Dans ce récit, le Joker y apparaît d'abord comme un patient et prisonnier catatonique, qui s'est renfermé sur lui-même depuis que Batman a cessé d'agir en tant que superhéros de la ville de Gotham. À la suite de l'annonce télévisuelle de la réapparition du Chevalier noir, le criminel retrouve son sourire et s'exclame « *Batman. Darling.* »

Grayson, *op. cit.*

1495 Dans son ouvrage sur Batman, Will Brooker cite l'éditeur de chez DC Comics Dennis O'Neil qui affirme que mettre en scène Batman comme homosexuel entraînerait un *backlash* dans les médias. Will Brooker, *op. cit.*, p. 169.

1496 *Batman* #1 (CD avril 1940).

1497 « Sissy Villain — TV Tropes », [En ligne : <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/SissyVillain>]. Consulté le 24 mai 2019.

(cf. Illustration 156, page 440). Durant un show télévisé dans lequel il est invité — et pour lequel il met du rouge à lèvres —, le Joker s'évade et retourne à ses activités criminelles. Batman part à sa poursuite et les deux personnages s'affrontent dans une fête foraine avant de terminer leur combat dans une attraction nommée « Tunnel of Love », rendant explicite la nature de la relation qui lie les deux personnages. Néanmoins cette relation est surtout présentée comme à sens unique, le Joker se montrant obsédé par Batman, alors que le superhéros ne lui retourne pas cet intérêt. Une autre lecture possible est que le Joker représente une pulsion réprimée de Batman, celle de l'homosexualité¹⁴⁹⁸. En 1988, dans l'ouvrage *Batman : The Killing Joke (TKJ)*, la relation entretenue par Batman et le Joker est centrale. Si la composante homosexuelle de celle-ci n'est pas la plus explicite, le Joker essaye cependant de poignarder Batman à l'arme blanche, avec toutes les implications psychanalytiques que peut avoir un tel acte¹⁴⁹⁹, dans un récit clairement baigné de références à la psychanalyse. En 1989, Grant Morrison et Dave McKean, dans *Batman : Arkham Asylum* font du Joker une figure de guide qui entraîne Batman à l'intérieur de son propre inconscient. Le Joker y enlace le superhéros, lui touche les fesses et fait des références au vieillissement de Robin, avec un sous-texte homosexuel non dissimulé. Après avoir mis une main aux fesses à Batman, qui lui crie dessus (« Enlève tes sales pattes de moi ! »)¹⁵⁰⁰, le Joker l'interroge sur Robin (« Qu'est-ce qui ne va pas ? Ai-je touché un point sensible ? Comment va le garçon prodige ? Il a déjà commencé à se raser ? »)¹⁵⁰¹. Grant Morrison voulait aussi que le criminel soit habillé en femme, mais cet aspect du récit fut refusé par les éditeurs de DC Comics¹⁵⁰².

Andy Medhurst voit dans ces ouvrages une autre stratégie de réhétérosexualisation de Batman en le confrontant à un ennemi dont l'attitude *camp* laisse supposer l'homosexualité¹⁵⁰³. Ces récits possèdent en effet un sous-texte homophobe évident en faisant de l'ennemi principal de Batman

1498 L'analyse de Batman comme souffrant d'une répression sexuelle se trouve à l'intérieur même de *TDKR* et est portée par le personnage du Dr Bartholomew Wolper, le psychiatre de plusieurs criminels. Ce personnage agit comme une figure double du psychiatre Fredric Wertham — qui avait été central dans les campagnes d'opinions contre les comic books durant les années 1950 — qui ne cesse de reprocher à Batman et aux superhéros tous les maux de la société.

Sur la lecture de *TDKR* comme une œuvre qui traite de la légitimation des comic books, et donc qui fait intervenir un double de Fredric Wertham, voir :

Christopher Pizzino, Christopher Pizzino, « Pop Art Comics : Frank Miller », in *Arresting Development Comics at the Boundaries of Literature*, Austin (Tex.), University of Texas Press, 2016, (« World comics and graphic nonfiction series »), p. 79-105.

1499 Sigmund Freud, *op. cit.*

Le sous-texte sexuel de cette agression est important, car elle vise un personnage masculin considéré comme hétérosexuel. Dans les comic books les agressions sexuelles respectent normalement la sexualité de la personne agressée. Ainsi les hommes hétérosexuels qui sont agressés sexuellement le sont par des femmes, la plupart du temps sous l'effet de drogue qui leur hôte leur possibilité à consentir au rapport sexuel ou à le refuser. Les femmes hétérosexuelles le sont par des hommes qui les violentent physiquement. Apollo, superhéros homosexuel, sera violé dans les comic books par des hommes reprenant le modèle de l'agression des femmes hétérosexuelles. Batwoman sera agressée sexuellement par une femme qui lui fera subir une hypnose reprenant, de nouveau, le modèle de l'agression des hommes hétérosexuels par des femmes.

1500 « Take your filthy hands off me ! »

Batman: Arkham Asylum, 1989.

1501 « What the matter ? Have I touched a nerve ? How is the boy wonder ? Sartetd shaving yet ? »

Batman: Arkham Asylum, 1989.

1502 Morrison Grant et McKean Dave, *Batman Arkham Asylum*, Paris, Urban Comics, 2014, 208 p.

1503 Andy Medhurst, *op. cit.*

une figure potentiellement homosexuelle. Néanmoins le Joker y est aussi présenté comme une figure *queer* qui brouille les normes de genres et de sexualité et qui devient un élément perturbateur dans l'univers hypernormé des superhéros¹⁵⁰⁴. D'une certaine façon, le Joker tient un rôle analogue à celui de Catwoman dans le film *Batman Returns* de Tim Burton. Il dérange par sa simple existence en tant que personnage non hétéronormé. L'homosexualité du personnage n'est pas une évidence, mais c'est bien plus par son attitude *queer* qu'il chamboule l'univers de Batman¹⁵⁰⁵.

Contrairement à ce que dit Andy Medhurst, ces ouvrages peuvent aussi être vus comme les dernières œuvres traitant ouvertement de l'homosexualité de Batman à travers sa relation avec le Joker et non comme des récits qui hétérosexualisent le personnage. Ils instillent encore un doute quant à la sexualité du superhéros qui n'a plus sa place dans les récits publiés postérieurement. En effet, si dans l'arc narratif « Death of the Family »¹⁵⁰⁶ publié durant le « New 52 » le Joker peut communiquer avec Batman sur le mode du flirt (cf. Illustration 157, page 440), ceci apparaît comme une réminiscence lointaine de l'attitude du criminel dans *TDKR*, *TKJ* et *Batman: Arkham Asylum*. Cette attitude ne semble d'ailleurs plus perturber Batman. D'ailleurs, la majorité de ces allusions ont été effacées entre leurs publications sous forme de fascicules et celle sous forme de *trade paperbacks*. Le Joker, s'il conserve de sa superbe et une attitude *queer*, ne vient plus remettre en cause les normes de genre de l'univers de Batman. On peut voir ici un assouplissement laissant ouverte une porte pour des représentations moins genrées et des personnages moins hétéronormés. On peut aussi y voir une réussite de l'entreprise, annoncée par Andy Medhurst, de réhétérosexualisation de Batman dont la sexualité n'est plus si facilement remise en cause. Si les questionnements autour de la possible homosexualité du personnage apparaissent périodiquement dans différents médias, elle a, durant le « New 52 », partiellement déserté les comic books.

Les relations homosexuelles masculines sont bien moins mises en scène que les relations homosexuelles féminines dans l'univers de Batman. Sur les relations homosexuelles masculines plane le doute de la dévirilisation des personnages, puisque le rapport sexuel entre hommes implique, dans un imaginaire commun, la pénétration sexuelle d'un des deux hommes, pratique considérée comme incompatible avec la masculinité et la virilité. De plus, les personnages masculins de l'univers de Batman qui ont été très tôt pris dans des questionnements autour de leur sexualité sont des personnages de premier plan et possédant un passé éditorial important rendant plus délicate la décision de changer leur sexualité et de faire accepter ce choix auprès de la majorité du public. Ces personnages constituent la mémoire des comic books super-héroïques depuis leurs balbutiements, et si la question de représentation des

1504 Un autre personnage de *villain* qui joue un rôle assez proche de celui du Joker et Loki, le frère adoptif du superhéros Thor. Il s'oppose à son frère par un physique maigre et efféminé. Il utilise la magie et non la force pour combattre. Loki est aussi capable de changer de sexe devenant, à l'occasion, une femme.

1505 Ainsi on peut être étonné par la parution d'une pétition pour demander que le Joker soit de nouveau un personnage ouvertement homosexuel alors qu'il ne l'a jamais réellement été.

Megan Bédard, « Les identités sexuelles du Joker », [En ligne : <http://popenstock.ca/blogue/les-identit%C3%A9s-sexuelles-du-joker>]. Consulté le 22 avril 2019.

1506 Sur le Joker dans « Death of the Family » et l'aspect homophobe de cette réitération du éssy villain » voir: Greg Hunter, « Batman: Death of the Family | The Comics Journal », 2014.

minorités LGBTQI+ et des questionnements des normes de genre trouvent une place dans la production récente, des personnages comme Batman restent des symboles de l'avant, du temps où les récits de superhéros étaient presque exclusivement à propos d'hommes blancs et hétérosexuels. Et ces personnages demeurent les plus célèbres et les plus rentables de l'industrie, aujourd'hui encore¹⁵⁰⁷.

Si le personnage de Batman et son univers ont très tôt été sujets à de nombreuses questions autour de l'identité sexuelle du superhéros, celles-ci n'ont toujours pas trouvé de réponse à l'époque actuelle. Comme le note Will Brooker, la transformation de Batman en un personnage assumant son homosexualité serait sans doute une perte pour le personnage qui est constitué par son ambiguïté¹⁵⁰⁸. Néanmoins la très faible présence de relations homosexuelles masculines, par rapport à la surreprésentation des relations homosexuelles féminines, durant ces dernières années, laisse aussi voir une difficulté pour représenter la sexualité homosexuelle masculine et pour la faire accepter par le lectorat dans un contexte tendu. En effet, depuis 2018, l'apparition sur Twitter du hashtag #Comicsgate¹⁵⁰⁹ visant à dénoncer la trop grande présence de diversité dans les comic books qui seraient dictés par le besoin de plaire à des « *social justice warriors* », met en avant que si les questions de représentations et de diversité sont au cœur de préoccupations de publication, elles n'entraînent pas moins la résistance d'une partie du lectorat. La sexualité de personnages féminins comme Batwoman, qui est une création récente et non un personnage de premier plan de l'univers de Batman, n'entraîne pas les mêmes polémiques que celle du personnage de Batman s'il devenait évident que celui-ci n'est pas 100 % hétérosexuel.

Le « vivre ensemble » hétérosexuel interrogé par Loïse Bilat et Gianni Haver¹⁵¹⁰ est donc une problématique que nous retrouvons dans les récits de superhéros et qui n'est pas réglée par l'augmentation, depuis le début des années 2000, des personnages LGBTQI+ dans les comic books. En effet cette augmentation, si elle permet de mettre en scène des personnages non hétérosexuels, ne transforme pas vraiment les rapports de genre déjà existants. Les personnages féminins sont toujours dans l'ombre des personnages masculins qui leur préexistent et avec qui, si leur sexualité le permet, elles sont placées dans des relations amoureuses et parfois sexuelles. Même une superhéroïne lesbienne comme Batwoman est facilement placée dans l'ombre de Batman parce qu'elle porte son symbole, parce qu'il a inspiré sa mission et parce qu'en tant que Kate Kane elle est la cousine de

1507 Il faut cependant noter que les films de Marvel *Black Panther* et *Captain Marvel*, qui ont pour protagoniste un superhéros noir et une superhéroïne, dépassent tous les deux un milliard de recette à travers le monde, rejoignant ainsi les films de Marvel habituellement portés par un protagoniste masculin et blanc — *Iron man 3* — ou par une équipe dont la plupart des personnages sont des hommes blancs — les films *Avengers*.

1508 Will Brooker, « Batman can't come out as gay – his character relies on him being in denial | Will Brooker », *The Guardian*, 28 mai 2012.

1509 Leonard Pitts Jr., « Comicsgate: Alt-right fan boys go after women in world of comics », [En ligne : <https://www.miamiherald.com/opinion/opn-columns-blogs/leonard-pitts-jr/article223686400.html>]. Consulté le 30 août 2019. Kieran Shiach, « Top comics creators denounce 'Comicsgate' for the first time », [En ligne : <https://www.polygon.com/comics/2018/8/29/17796422/comicsgate-online-harassment-darwyn-marsha-cooke-van-sciver>]. Consulté le 30 août 2019.

1510 Loïse Bilat et Gianni Haver, *op. cit.*

Bruce Wayne. De plus les sexualités non hétérosexuelles des femmes sont utilisées pour essayer d'appuyer une certaine indépendance par rapport aux personnages masculins alors que la réciproque n'est pas nécessaire, les hommes n'ayant pas besoin d'être homosexuels ou bisexuels pour agir indépendamment des femmes. Quelle que soit la sexualité des hommes — l'hétérosexualité étant tout de même plus en adéquation avec le super-héroïsme —, ils ne sont pas diminués par la présence des femmes dans leurs récits. Le « vivre ensemble » hétérosexuel, s'il est difficile pour les personnages féminins comme masculins, dont les interactions sont souvent complexes, pèse avant tout sur les femmes qui doivent encore être émancipées des hommes et prouver leur statut de superhéroïne, mais aussi de protagoniste indépendante, aussi bien dans la diégèse qu'aux yeux du lectorat qui achète leurs aventures.

3.3. Conclusion : Batwoman une superhéroïne pour les années 2000 ?

En 2018, la chaîne CW a annoncé la mise en chantier d'une série télévisée *Batwoman* qui fait partie de l'« Arrowverse », c'est-à-dire qu'elle prend place dans l'univers créé à partir de la série télévisée *Arrow* et développé à travers les séries *Flash*, *Supergirl*, *DC : Legends of Tomorrow* et *Black Lightning*¹⁵¹¹. *Batwoman* devient ainsi le premier personnage de l'univers de Batman à être protagoniste d'une série de l'« Arrowverse », mais elle est aussi le personnage le plus récent, en plus d'être la seule femme lesbienne, à obtenir une série à son nom¹⁵¹². L'actrice engagée pour tenir le rôle de *Batwoman* est l'actrice Ruby Rose, mannequin et DJ australienne qui a joué dans la série *Orange is the New Black*¹⁵¹³ dans laquelle elle incarnait déjà une jeune femme non hétérosexuelle. L'actrice s'est elle-même revendiquée lesbienne depuis de nombreuses années et interroge les questions de genre, en entretenant une identité physique androgyne, même si elle continue à utiliser des pronoms féminins pour se genrer¹⁵¹⁴. Pourtant, des critiques se sont élevées sur Twitter lors de l'annonce de son casting pour le rôle de *Batwoman* qui jugeaient que l'actrice n'était pas assez lesbienne — car elle s'identifie comme *gender fluid* — pour incarner ce personnage¹⁵¹⁵. Ces critiques s'inscrivent dans une période

1511 *Arrow* (2012-ajd), 7 saisons, 157 épisodes, The CW. *Flash* (2014-ajd), 5 saisons, 111 épisodes, The CW. *Supergirl* (2015-ajd), 4 saisons, 83 épisodes, CBS (2015-2016), The CW (2016-ajd). *DC : Legends of Tomorrow* (2016-ajd), 4 saisons, 63 épisodes, The CW. *Black Lightning* (2018-ajd), 2 saisons, 29 épisodes, The CW.

1512 La série *DC : Legends of Tomorrow* a pour protagoniste une équipe de superhéroïne-s dont l'un des personnages principaux est Sara Lance alias White Canary. Sara Lance devient la cheffe de l'équipe au cours de la deuxième saison. Elle est une femme bisexuelle et la création de son personnage est récente puisqu'elle apparaît pour la première fois durant la saison une de *Arrow* en 2012. D'autres personnages de la série ne sont pas hétérosexuels et *DC : Legends of Tomorrow* s'inscrit dans une démarche de représentativité.

1513 *Orange is the New Black* (2013-ajd), 6 saisons, 78 épisodes, Netflix.

1514 L'identité de genre revendiquée par Ruby Rose était, en 2015, celle de « *Gender fluid* ». L'expression peut prendre différentes définitions, mais les personnes *Gender fluid* refusent de se cantonner aux normes masculines et féminines dans leur mise en scène d'elles-mêmes. Le terme peut recouvrir des personnes non binaires c'est-à-dire qui ne se reconnaissent pas dans les appellations de femme ou d'homme et qui refusent, pour certaines, de se genrer dans l'utilisation de pronoms. Cet effacement du genre dans l'utilisation de pronoms n'est pas réalisable de la même façon dans toutes les langues.

Mel Evans, « Ruby Rose is back on TV and she's 'fired up and excited about everything again' », [En ligne : <https://cdn.newsapi.com.au/link/770d9bec88fa6ee4b51eb0d392d06d28?domain=newscorpastralia.com#.s5uq7>]. Consulté le 24 avril 2019.

1515 Il a aussi été reproché à l'actrice de ne pas être juive et donc de ne pas pouvoir incarner Kate Kane qui l'est.

de demande de représentativité accrue qui, dans le cas des acteurs et actrices, passe souvent par le fait de correspondre sociologiquement au personnage incarné. Ces demandes omettent le fait qu'une correspondance sociologique totale est bien souvent impossible à obtenir et qu'elle enfermerait, de plus, les acteurs et actrices dans une logique où elles et ils ne pourraient incarner qu'un type social de personnage. Ces revendications naissent néanmoins dans un contexte de sous visibilité des personnes LGBTQI+ dans les fictions et un fort sentiment d'appropriation du vécu des personnes LGBTQI+ par des personnes qui ne le sont pas¹⁵¹⁶.

La migration de Batwoman des pages des comic books à la série télévisée est la preuve d'un certain succès du personnage qui existe pourtant depuis moins de 15 ans. Batwoman est apparue à une époque où les questions de représentations des minorités — LGBTQI+, mais aussi celle des femmes — commençaient à être prises en compte, et elle est devenue un fer de lance de ces revendications. De plus, le personnage a été développé sérieusement par l'éditeur DC Comics, qui lui a offert sa chance comme personnage principal de la série *DCs* avant de publier une série à son nom, confiée à des auteurs expérimentés. Si les récits qui la mettent en scène montrent des limites dans leur remise en cause des normes de genre, ils proposent quand même de les interroger dans un comic book *mainstream* qui n'est pas uniquement adressé à un public composé de femmes ou de personnes LGBTQI+, même si les volontés marketing d'attirer un nouveau public vers les comic books sont évidentes à l'heure où les récits super-héroïques se vendent de moins en moins. La création de Kate Kane répond donc autant à des logiques économiques et médiatiques qu'à un souci de rééquilibrer les représentations dans le genre super-héroïque, qui sont depuis longtemps dominées par celles d'hommes blancs et hétérosexuels. Néanmoins Batwoman n'a pas été cantonnée à un rôle de représentativité, et si les ventes de son titre n'atteignent pas celles des séries mettant en scène Batgirl ou d'autre superhéros de son univers, elle s'est montrée assez en adéquation avec son époque pour perdurer. Si le personnage ne fait pas encore partie d'un imaginaire collectif, étant pour l'instant surtout connu du lectorat des comic books, son passage au format série télévisée devrait lui amener un public plus large. Les années seulement nous diront si elle parvient à atteindre une célébrité équivalente à celle de personnages comme Catwoman.

Michael Cavanaugh, « Ruby Rose leaves Twitter after criticism that she isn't 'gay enough' for Batwoman », [En ligne : <https://www.washingtonpost.com/news/comic-riffs/wp/2018/08/13/ruby-rose-leaves-twitter-after-criticism-of-her-batwoman-casting/>]. Consulté le 24 avril 2019.

1516 Par exemple, le fait de faire appel à des acteurs et actrices non trans' pour jouer des personnes trans' a été ainsi vivement critiqué depuis quelques années et particulièrement lors de la parution du film *Danish Girl* dans lequel Eddie Redmayne, acteur non trans' incarnait Lili Elbe, première femme transgenre à avoir eu une chirurgie de réassignation de genre. Andrew Pulver, « Danish Girl director Tom Hooper: film industry has "problem" with transgender actors », *The Guardian*, 5 septembre 2015. Tom Hooper, *The Danish Girl*, 2015.

3.4. Conclusion de la partie

En 2016, l'éditeur DC Comics met fin à l'évènement « New 52 ». Les titres publiés ne portaient déjà plus la mention « *The New 52* » sur leurs couvertures depuis 2015, suite à la parution de l'évènement éditorial « Convergence ». « Convergence » est un *cross-over* paru entre avril et mai 2015. Il regroupe les numéros de nombreuses séries sorties en avril et mai 2015 ainsi qu'une minisérie hebdomadaire composée de neuf numéros¹⁵¹⁷. Le récit est une *crisis* puisqu'il vient modifier la ligne éditoriale de DC Comics en faisant réapparaître la continuité officielle qui avait été annulée par l'évènement « New 52 ». Cette parution coïncide aussi avec le déménagement de l'éditeur de New York vers la Californie. « Convergence », et la fin de l'évènement « New 52 », conduisent au constat que l'éditeur DC Comics n'a pas eu le succès escompté avec cet évènement. La simplification de leur ligne narrative et la volonté d'attirer un nouveau lectorat pour booster les ventes des titres n'ont pas fonctionné. En 2016, l'évènement « Rebirth » propose de nouvelles séries mettant en scène les anciens personnages de l'éditeur DC Comics. Batgirl et Batwoman obtiennent chacune leur propre série durant cet évènement¹⁵¹⁸, tandis que Catwoman apparaît d'abord dans le nouveau titre *Batman Vol. 3*¹⁵¹⁹ et n'obtient une série à son nom qu'en 2018¹⁵²⁰.

Il y a désormais une place dans les publications de l'éditeur DC Comics pour des séries centrées sur des personnages principaux féminins autres que Wonder Woman. L'évènement « New 52 » a permis à plusieurs séries de superhéroïnes d'être lancées au même moment. Ceci a mis en lumière certaines problématiques qu'elles partageaient : la liberté des femmes, l'autonomie par rapport aux hommes, les représentations des minorités et la sexualité féminine. L'évènement a aussi permis de constater que le personnage de Catwoman, qui avait été l'une des héroïnes de DC Comics à réaliser le plus de ventes durant les années 1990, se retrouvait aujourd'hui dépassé par des superhéroïnes plus classiques et moins ambiguës telles Batgirl et Batwoman. Une brèche semble enfin ouverte pour le développement d'un super-héroïsme qui puisse être incarné par une femme, et qui cesserait de les réduire à une infériorité physique et/ou intellectuelle par rapport aux hommes. Les superhéroïnes de DC Comics peuvent désormais rivaliser avec les hommes de leurs univers sur le terrain, même si elles demeurent de moins bonnes vendeuses que les principaux superhéros qui leur préexistent. Le succès décroissant du personnage de Catwoman laisse présager un refus grandissant de l'hypersexualisation des femmes dans les comic books et de leur réduction à un objet marketing pour attirer un public pensé comme masculin. Néanmoins, la baisse de succès de Catwoman, et le glissement d'un personnage comme Harley Quinn vers un rôle plus super-héroïque, ferment une porte à la progression de personnages féminins qui remettent en cause le concept même de super-héroïsme et les logiques — vigilantisme,

1517 *Convergence* (2015), 9 numéros.

1518 Batgirl était même le personnage principal de deux titres. *Batgirl* (2016-ajd), 34 numéros. *Batgirl & the Birds of Prey* (2016-2018), 22 numéros. *Batwoman* (2017-2018), 18 numéros.

1519 *Batman* (2016-ajd), 69 numéros.

1520 *Catwoman* (2018-ajd), 10 numéros.

défense de la famille et de la propriété, héroïsme ascétique — qui le soutiennent, au risque de faire des superhéroïnes des superhéros comme les autres¹⁵²¹.

1521 Nous reprenons ici partiellement la formulation de Maxime Cervulle lorsqu'il demande « *que signifie cette représentation [la "femme forte"] au sein d'une culture qui, plutôt que d'étendre les sphères conceptuelles du pouvoir pour le conjuguer au féminin, préfère représenter les femmes puissantes comme des hommes comme les autres ?* »
Maxime Cervulle, *op. cit.*

Conclusion

Cette recherche a débuté par ce qui semblait être une évidence, les superhéroïnes, au début des années 2010, étaient bien moins présentes dans le paysage médiatique que les superhéros. Dans le domaine du cinéma, alors que le genre super-héroïque connaissait un fort succès avec la sortie des films *The Dark Knight*¹⁵²² et le début du *Marvel Cinematic Univers (MCU)* — dont le premier film avait été *Iron Man*¹⁵²³ — leur absence était rendue encore plus évidente. Avant d'interroger cette sous-représentation cinématographique des superhéroïnes — une partie de notre recherche que nous avons laissée de côté durant notre thèse —, nous avons décidé de nous pencher sur l'histoire de ces personnages et de revenir à leurs origines bédéiques. Une question double a motivé cette recherche : depuis quand les superhéroïnes connaissaient-elles une plus faible représentation dans les comic books que leurs coéquipiers et comment se manifestait cette distinction genrée entre les superhéroïnes et les superhéros ?

Étudier les femmes dans un univers d'hommes

Deux facteurs principaux ont mené au choix de l'éditeur DC Comics pour mener à bien cette recherche. Le premier était que l'histoire d'un éditeur influence le contenu des productions qu'il crée à destination d'un public. Il fallait donc concentrer ce travail de recherche sur une seule structure éditoriale. DC Comics et Marvel étant les deux principaux éditeurs de récits super-héroïques, il fallait choisir entre les deux. Le second facteur était d'ordre pragmatique, nos mémoires de M1 et de M2¹⁵²⁴ portaient majoritairement sur des publications de l'éditeur DC Comics. Celui de première année avait pour sujet la représentation de la folie dans l'univers de Batman dans les œuvres Batman : *The Dark Knight Returns*, *Batman : the Killing Joke (TKJ)* et *Batman : Arkham Asylum*. Celui de seconde année traitait des origines européennes supposées des personnages de comic books dans trois *meta-comics* : *Planetary*¹⁵²⁵, *The League of Extraordinary Gentlemen*¹⁵²⁶ et *La Brigade chimérique*¹⁵²⁷. Nos approches étaient esthétiques et narratologiques et non pas centrées sur le genre, mais ces travaux nous avaient offert une meilleure connaissance des productions et de l'univers de DC Comics que celui de son concurrent Marvel. Une étude comparative entre les publications des deux éditeurs serait un travail à mener dans le futur.

Le choix d'étudier l'univers de Batman et donc la création de superhéroïnes dans un univers centré sur un homme s'est fait après une brève élimination de corpus potentiel. Wonder Woman étant un personnage sur lequel beaucoup de gens avaient déjà écrit, nous avons décidé de ne pas la placer au

1522 Christopher Nolan, *The Dark Knight*, 2008.

1523 Jon Favreau, *Iron Man*, 2008.

1524 Sophie Bonadè, *Les images de la folie dans les comic books Batman*, Mémoire de première année de master, Université de Poitiers, 2013, 113 p.. Sophie Bonadè, *Les super-héros à la recherche de leurs origines ou les créations rétroactives d'une généalogie*, Mémoire de seconde année de master, Université de Poitiers, 2014, 140 p.

1525 *Planetary* (1999-2009), 27 numéros, Wildstorm.

1526 *The League of Extraordinary Gentlemen* (1999-ajd), America's Best Comics.

1527 *La Brigade chimérique* (2009-2010), 6 numéros, L'Atalante. Il s'agit d'une bande dessinée française scénarisée par Fabrice Colin et Serge Lehman et dessinée par Gess.

centre de notre étude. Elle est de nombreuses fois mobilisée, car elle est un personnage prototype des superhéroïnes. Elle est la plus célèbre d'entre elles et son histoire est liée à celle de l'éditeur DC Comics, mais aussi aux évolutions de la société étatsunienne et surtout des mouvements féministes de la deuxième vague dont elle est devenue un visage sous l'impulsion de Gloria Steinem.

Une fois Wonder Woman exclue, il ne restait plus de superhéroïnes de premier plan dans le catalogue de l'éditeur DC Comics, et ce fait nous offrait un point de départ pour notre recherche. La majorité des superhéroïnes que nous connaissons aujourd'hui ont été créées comme personnages secondaires dans des aventures centrées sur des hommes. Nous avons donc délimité notre corpus à l'univers de Batman, car celui-ci est presque aussi vieux que l'éditeur DC Comics et avait donc derrière lui une histoire conséquente durant laquelle étaient parus de nombreux personnages secondaires féminins. De plus, même si l'univers de Batman est masculino-centré — construit autour des personnages de Batman, James Gordon, Robin et Alfred Pennyworth —, il a vu naître de nombreux personnages de femmes qui pouvaient être nommés des superhéroïnes, même si elles ne répondaient pas forcément à la même définition de ce mot que leurs homologues masculins¹⁵²⁸. Pour finir, à travers le temps, Batman et son univers se sont imposés comme des figures phares de l'éditeur DC Comics et le superhéros est, durant les années 2010, celui dont les aventures se vendent le mieux de la maison d'édition, ce qui justifiait davantage encore son étude.

Des origines jamais oubliées

L'approche historique des deux premiers chapitres permet de faire ressortir que le contexte d'apparition des personnages influence l'écriture de leurs origines puis de leurs aventures diégétiques. Catwoman, Batwoman (Kathy Kane) et Batgirl apparaissent à différents moments de l'histoire des États-Unis et de celle de DC Comics et elles sont liées à ces histoires, même si elles sont aussi le fruit des individus qui ont participé à leur création.

Ainsi, Catwoman est une femme fatale influencée par les films noirs et une certaine autonomie des femmes acquise à travers les mouvements féministes de la première vague¹⁵²⁹ tout autant qu'elle est une réaction négative à ces mouvements. Batwoman apparaît suite à la période du maccarthysme alors que l'industrie des comic books s'est dotée d'un code d'autocensure — le *Comic Code Authority (CCA)*. Elle représente ainsi un modèle de femme active, mais extrêmement féminine et intéressée par le mariage hétérosexuel. Batgirl est créée durant le début des mouvements féministes de la deuxième vague et elle incarne un personnage de femme débrouillarde, sentimentalement et financièrement indépendante d'un amoureux, mais vivant avec son père et reconnaissant son infériorité par rapport aux hommes. Si ces origines sont souvent réécrites et modifiées, elles ne sont jamais tout à fait effacées de l'histoire des personnages. Les récits réflexifs et *metacomics*, qui se développent surtout à

1528 L'univers de Superman préexiste à celui de Batman, mais le personnage féminin le plus important de celui-ci est Lois Lane. Si celle-ci est d'un grand intérêt pour étudier l'évolution des personnages féminins secondaires dans les comic books super-héroïques, elle ne répond pas à la définition d'une superhéroïne.

1529 Colette Collomb-Boureau et Claudette Fillard, *op. cit.*

partir des années 1980, font des retours fréquents sur les origines des personnages pour en offrir des récits « *revisionaries* » sans jamais les réécrire totalement.

Une histoire de publication en dents de scie

Notre première partie nous a aussi permis de rassembler des données quantitatives de deux sortes à propos des superhéroïnes que nous étudions. Les premières données (cf. Annexe 1, page 490) concernent les apparitions de ces personnages dans les comic books à travers le temps et permettent de mettre en avant des publications irrégulières de leurs aventures. Si des personnages comme Batman et Robin vivent des aventures mensuelles, dans plusieurs titres, les superhéroïnes sont, quant à elles, sujettes à des apparitions et disparitions régulières. Ces disparitions peuvent être liées à des modifications dans le monde des comic books — ainsi Catwoman disparaît avec la promulgation du CCA. Dans d'autres cas, telle la disparition de Batwoman durant la seconde moitié des années 1960, peu d'explications peuvent être données en dehors d'un possible désintérêt pour le personnage de la part des artistes qui travaillaient sur les aventures de Batman, au moment où un personnage comme Catwoman pouvait de nouveau être utilisé.

Jusqu'au milieu des années 1980 (le début du *Modern Age*) les superhéroïnes de l'univers de Batman vivent des aventures discontinues en termes de fréquence d'apparition et dans leurs contenus diégétiques. Catwoman est parfois amoureuse de Batman, parfois une *villainess*, parfois une gentille. Batwoman reste plus constante dans ses positionnements moraux et sentimentaux, mais ses aventures tournent facilement en boucle, reprenant sans cesse les mêmes éléments. La mise en place progressive d'une continuité sur le long terme depuis les années 1970 rend plus homogènes les aventures des superhéros, mais ne profite pas tout de suite aux superhéroïnes qui demeurent des personnages secondaires. Des trois superhéroïnes de notre corpus, Batgirl est celle qui vit les aventures les plus continues. Elle apparaît dans des comic books de 1966, date de sa création, à 1984 sans exception. Elle est même protagoniste de quelques récits dans les comic books DCs ou *The Batman Family*, et ses aventures connaissent une évolution par exemple avec son élection en tant que *congresswoman*. Les deuxièmes données nous permettent de faire ressortir une augmentation du nombre de personnages féminins de l'éditeur DC Comics à partir de la seconde moitié des années 1980 (cf. Annexe 2, page 492). Cette augmentation préfigure la création des titres ayant pour protagoniste des femmes durant les années 1990 et 2000, mais elle a surtout lieu dans des séries centrées sur des hommes ou regroupant plusieurs courts récits comme *The Batman Family*. Elle va de pair avec une augmentation générale du nombre de titres publiés par l'éditeur DC Comics dès le début des années 1980. À partir du début du *Modern Age*, Catwoman et Batgirl apparaissent de façon régulière — au moins une fois par an — et elles deviennent protagonistes de leur propre titre à partir de 1989 pour Catwoman et 2000 pour Barbara Gordon.

Récits masculin/récits centrés sur des femmes

Une fois ces changements mis en avant, nous avons procédé à une analyse des contenus des récits super-héroïques à partir des années 1980. Nous avons commencé par une étude de la mise en scène et en récit des superhéros dans des comic books où les hommes étaient protagonistes. Nous avons fait ressortir plusieurs thématiques centrales dans les récits de cette période : le rapport au corps super-héroïque et sa maîtrise par l'esprit, la question de l'héritage, et de la famille et le rapport à la ville et au territoire. Ces thématiques sont toujours traitées de façon genrée : les corps des hommes et des femmes ne sont pas dessinés de la même façon, la mise en scène des corps des femmes fait ressortir leurs attributs sexuels alors que celle des hommes met en avant leurs musculatures ; ces corps ne sont pas blessés de façon similaire et les blessures des femmes laissent des marques plus durables ; les femmes ne sont pas inscrites dans l'héritage de la famille Wayne et de la Bat-Family et elles occupent des positions périphériques dans ces formations familiales ; les villes sont définies comme des territoires dont le contrôle revient aux hommes. Nous avons utilisé un corpus de textes emprunté aux études sur le genre pour montrer que ces traitements relèvent de stéréotypes genrés qui attribuent aux femmes et aux hommes des rôles sociaux différents, et de quelles façons certains de ces stéréotypes pouvaient être mis en lien avec d'autres types de représentations : les sportifs de haut niveau, le rôle des mères dans la psychanalyse, la place des femmes dans la conquête du territoire et la construction d'une nation.

Nous avons ensuite effectué un renversement en étudiant le contenu de récits dont les superhéros étaient des protagonistes principales. Ceci nous a permis de faire ressortir que ces thématiques et leur aspect genré étaient pris en compte par les créateurs et créatrices qui travaillent sur ces séries. Catwoman, en tant que protagoniste, devient un personnage lié à la mise en scène de la sexualité, de l'indépendance et du corps des femmes. Cependant, la question de comment mettre en récit ce personnage divise les personnes impliquées successivement dans ses aventures. La femme-chat continue donc à vivre des aventures discontinues et ne possède pas de contextualisation stable dans ses propres comic books. Au contraire, lorsqu'elle redevient un personnage secondaire dans les aventures de Batman elle occupe de plus en plus souvent la position de relation officielle du superhéros, ce qui la lie irrémédiablement à la figure de Batman.

Batgirl, qui est handicapée depuis la parution de *TKJ* en 1989, a été transformée en Oracle. Cette superhéros, qui doit utiliser un fauteuil roulant pour se déplacer, possède des capacités intellectuelles et organisationnelles qui égalent celles de Batman, par rapport à qui elle occupe un rôle assez similaire, entraînant ses propres apprentis et aménageant son propre quartier général. En 2011, au cours de l'évènement « New 52 », Oracle a été effacée de la continuité et Barbara Gordon a été rajeunie pour redevenir Batgirl. Elle est désormais une superhéros qui partage beaucoup des attributs de ses coéquipiers masculins et qui prouve que le super-héroïsme peut aussi être incarné par une femme. La nouvelle Batwoman créée en 2006 et qui devient protagoniste de *DCs* en 2009 — pour une courte

durée — porte l'héritage des superhéroïnes qui l'ont précédée, mais aussi celui de la critique féministe des récits super-héroïques qui se fait entendre depuis la toute fin des années 1990, surtout à travers internet. Batwoman apparaît aussi dans une période de questionnement autour de la représentation des minorités dans les comic books, ceux-ci mettant surtout en scène des hommes blancs et hétérosexuels. Elle est ainsi, dès sa création, une femme lesbienne et ses premières aventures solos thématisent cette différence à l'intérieur de la diégèse.

Certains stéréotypes de genre perdurent. Les blessures des femmes les marquent toujours plus durablement que les hommes, et Barbara Gordon est toujours la victime du Joker, trente ans après la parution de *TKJ*. Les pères occupent des places omniprésentes dans les aventures de leurs fils et de leurs filles au détriment des mères, qui sont le plus souvent effacées de ces histoires. La possession du territoire demeure une préoccupation ambivalente des superhéros que ne partagent pas leurs coéquipières. Les tentatives de réduire les stéréotypes de genre consistent surtout à inscrire les personnages féminins dans des modèles de récits pensés pour des hommes et non à créer leurs propres modèles. Les stéréotypes de genre sont toujours à l'œuvre dans les récits de Batman, même durant les années 2010.

Les comic books comme reflet du réel ?

Le genre, comme nous l'avons écrit en introduction en reprenant la définition de Christine Delphy, est un système de bicatégorisation et de hiérarchisation de l'humanité puisqu'il crée deux groupes, les femmes et les hommes, et soumet les premières aux seconds¹⁵³⁰. Marie-Joséph Bertini propose de penser le genre selon une triple acception : celle d'être à la fois un concept, un paradigme et une pratique¹⁵³¹. En tant que paradigme, le genre participe au façonnement de notre imaginaire et de nos fictions. Le genre crée les stéréotypes de genre qui à leur tour façonnent nos productions tels les récits de superhéroïnes.

Mais qu'en dire de plus ? En quoi cela est-il important de le savoir, si nous le découvrons, ou d'étudier les modalités de ce travail ? De nouveau il nous faut sortir des théories de la bande dessinée et nous tourner vers le médium du cinéma et même, plus généralement, vers la fiction.

Nous inscrivons notre travail dans la perspective d'une sociologie des œuvres et de la fiction. Nous concevons les œuvres et la fiction comme des objets qui ne sont pas distincts du monde social qui

1530 Christine Delphy, Pascale Molinier, Isabelle Clair, [et al.], *op. cit.*

1531 « À la question de savoir si le genre doit plutôt se voir défini comme un concept, un paradigme ou une pratique, il faut donc répondre qu'il participe de l'ensemble de ces traits définitionnels. Et c'est ce qui en fait précisément la particularité et l'intérêt. C'est un concept puisqu'il est formé d'une représentation mentale et abstraite, représentation reçue par l'intermédiaire des dispositifs techniques disciplinaires que sont l'éducation, les épistémés, la famille ou bien l'école, pour ne citer qu'elles. Un paradigme parce qu'il réunit sous son égide un vaste ensemble de concepts qui commandent et orientent le travail de la pensée à ce moment précis de son histoire. Le genre est en même temps une pratique dans la mesure où, pour qu'il existe, il faut le faire (et/ou le défaire), autrement dit l'incarner dans des gestes, des actes, des postures, des rôles comme le montrent les travaux de Judith Butler. Sa performativité est indissociable de l'opération qui l'accomplit et le réaccomplit sans cesse : le genre relève d'une pragmatique. », Marie-Joséph Bertini, « Un mode original d'appropriation des Cultural Studies : les Études de genre appliquées aux Sciences de l'information et de la communication. Concepts, théories, méthodes et enjeux », *MEI - Études culturelles & cultural studies*, 2006, p. 115-124, p. 119-120.

permet leur production et dont les contenus dialoguent avec ce monde social. Néanmoins les modalités de ce dialogue font débat.

L'école de Francfort qui, dès les années 1920, s'empare de la culture de masse — et des « industries culturelles » — dans une approche critique, voit dans cet objet un moyen de domination au service des dominants qui permet de maintenir l'hégémonie des classes dirigeantes en place¹⁵³². Si ces théories ont été battues en brèche pour leur vision, accusée d'élitisme, de la culture de masse et surtout pour leur analyse de l'effet de celle-ci comme uniforme sur tout le public récepteur, elles ont ouvert la voie à une critique de l'impact du politique et du social dans la fiction dont les *cultural studies*, souvent assez fermées aux théories de l'école de Francfort, sont pourtant des héritières¹⁵³³. Cette approche de la culture — de masse dans le cas de l'école de Francfort — est qualifiée de « théorie (implicite) du complot » par Yann Darré qui dénonce une seconde approche problématique de la culture, celle de la « théorie du reflet », appellation qu'il reconnaît lui-même comme controversée¹⁵³⁴. Yann Darré voit en Siegfried Kracauer et son ouvrage de 1947 *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand* — et surtout une compréhension un peu simpliste de celui-ci par certaines critiques — l'ouvrage fondateur de ce courant dans l'étude du cinéma¹⁵³⁵. Une « théorie du reflet » voudrait que les œuvres de fiction soient de simples reflets de la réalité sociale de leur temps. Ce parti pris est réfuté par plusieurs théoriciens du cinéma, dont Noël Burch, Geneviève Sellier et Pierre Sorlin. Pour ce dernier, le cinéma n'est pas un reflet de la société, mais il permet de comprendre ce qu'une société considère comme représentable dans une époque donnée¹⁵³⁶.

Noël Burch et Geneviève Sellier, déjà cités dans cette thèse, nous intéressent particulièrement parce qu'à travers leurs différentes publications¹⁵³⁷, il et elle analysent les rapports sociaux de sexe présents à l'écran. Dans l'introduction de l'ouvrage *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, il et elle proposent trois précautions à suivre avant d'analyser le genre dans des films. Il faut considérer les films :

- Comme des constructions culturelles et non comme des reflets de la société : les films [...] participent à la construction des normes sexuées, à la « fabrique du genre » particulière à chaque société et à chaque période ;

1532 Theodor W. Adorno, Max Horkheimer et Éliane Kaufholz, *La Dialectique de la Raison: Fragments philosophiques*, Gallimard, 1983. Éric Maigret, « Chapitre 4 : L'École de Francfort et la théorie de la culture de masse Le soleil noir de la modernité », in *Sociologie de la communication et des médias*, 3e édition, Paris, Armand Colin, 2015, p. 59-68.

1533 Jan Baetens, *op. cit.*, 2007, p. 38.

1534 Yann Darré, « Esquisse d'une sociologie du cinéma », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 161-162, décembre 2006, p. 122-136.

1535 L'idée de la fiction littéraire comme reflet de la réalité est plus ancienne que celle du cinéma, Laurence van Nuijs, « Reflet », *Le lexique socius*.

1536 « L'écran révèle le monde non pas, évidemment, comme il est, mais comme on le découpe, comme on le comprend à une époque déterminée », Pierre Sorlin, « Pourquoi le cinéma ? », in *Sociologie du cinéma : ouverture pour l'histoire de demain*, Aubier Montaigne, 1977, (« Histoire »), p. 13-74, p. 33. Emmanuel Ethis, « De Kracauer à Dark Vador, prises de vue sur le cinéma et les sciences sociales », *Sociétés*, n° 96, 2007, p. 9-20.

1537 Geneviève Sellier, *op. cit.*, 2005. Geneviève Sellier et Noël Burch, *op. cit.*, 2005. Noël Burch et Geneviève Sellier, *op. cit.*, 2009.

- Comme des productions culturelles, par définition polysémiques et ambivalentes, et non comme des discours univoques qu'on pourrait analyser à partir des intentions de l'auteur ;
- Comme des interactions entre un texte et un contexte de production et de réception : ce sont les spectateurs qui donnent in fine sens au film. Le sens ne préexiste pas aux pratiques sociales qui font exister les films. Les publics eux-mêmes se construisent selon des logiques de genre, mais aussi de classe, d'ethnicité, de génération, etc.¹⁵³⁸

Nous reviendrons un peu plus loin sur le dernier point, mais les deux premiers peuvent déjà être appliqués au corpus de notre thèse¹⁵³⁹. Le genre comme concept est transmis par de nombreux moyens, la culture, et, dans le cas de notre thèse, les comic books et récits super-héroïques sont deux de ces moyens. Ces histoires sont des constructions culturelles genrées. Elles mettent en scène un univers genré et sont créées par des moyens de production sur lesquels le genre fait son effet, le plus évident, mais pas le seul, étant la faible présence des créatrices parmi les artistes embauché·e·s par l'industrie des comic books pour participer à la production de ces fascicules. Néanmoins, comme nous l'avons vu, le sens à donner à ces différentes représentations n'est pas toujours monosémique et un même personnage, ou un même événement, peut avoir des significations paradoxales : Catwoman est un personnage perturbant dans l'univers des superhéros hypermasculins mais sa féminité est sexualisée et la renvoie au statut d'objet de regard ; le retour de Barbara Gordon à son rôle de Batgirl permet de l'éloigner un peu plus des événements de *TKJ*, mais la rajeunit et supprime la *persona* d'Oracle qui était une superhéroïne à part dans le catalogue de l'éditeur DC Comics ; Batwoman permet une visibilité des personnes LGBTQI+, mais les récits qui la mettent en scène alternent entre une esthétique *queer* et des scénarios classiques de récits de superhéro·ïne·s, parfois même hétéronormatifs. L'action du genre est donc facilement visible à l'intérieur de ces fictions et pour définir ses effets il faut se tourner vers une étude de la réception de ces récits par le public.

La réception

Une étude de la réception de ces œuvres permettrait une analyse plus fine de la manière dont l'action du genre, présente dès la production et la médiation de ces œuvres, influence la réception par le public et influe sur les comportements de celui-ci. Les femmes et les hommes, pour ne citer que ce groupe binaire, achètent-elles et ils les mêmes comic books ? Perçoivent-elles et ils les mêmes choses dans ceux-ci ? Les comic books de superhéro·ïne·s modifient-ils les pratiques genrées ou la perception genrée du public ? Comme nous l'avons indiqué en introduction, cette thèse n'a pas pour objet la

1538 Noël Burch et Geneviève Sellier, *op. cit.*, 2009.

1539 Il ne s'agit pas de professer d'une équivalence entre les comic books et le cinéma qui sont deux médias aux spécificités très différentes. Pierre Sorlin écrit que « La caméra cherche ce qui paraît important à tous, néglige ce qui est tenu pour secondaire ; en jouant sur les angles, sur la profondeur, elle reconstruit les hiérarchies et fait saisir où se porte immédiatement le regard. La peinture, l'estampe, la photographie apportaient déjà, en ce domaine, de précieuses indications, mais elles ne concernaient qu'un milieu limité ; le cinéma élargit le champ, que la télévision étend à une dimension encore plus vaste. » Sans souscrire à l'aspect un peu hiérarchique que Pierre Sorlin propose entre les différents médias — dans lesquels il ne cite pas la bande dessinée — nous pensons que les comic books mettent aussi en scène des visions du monde qui doivent être étudiées selon leurs propres spécificités. Pierre Sorlin, *op. cit.*, p. 33.

Figure 9 : Répartition par éditeur des dix titres les plus vendus aux mois de janvier entre 1998 et 2019.

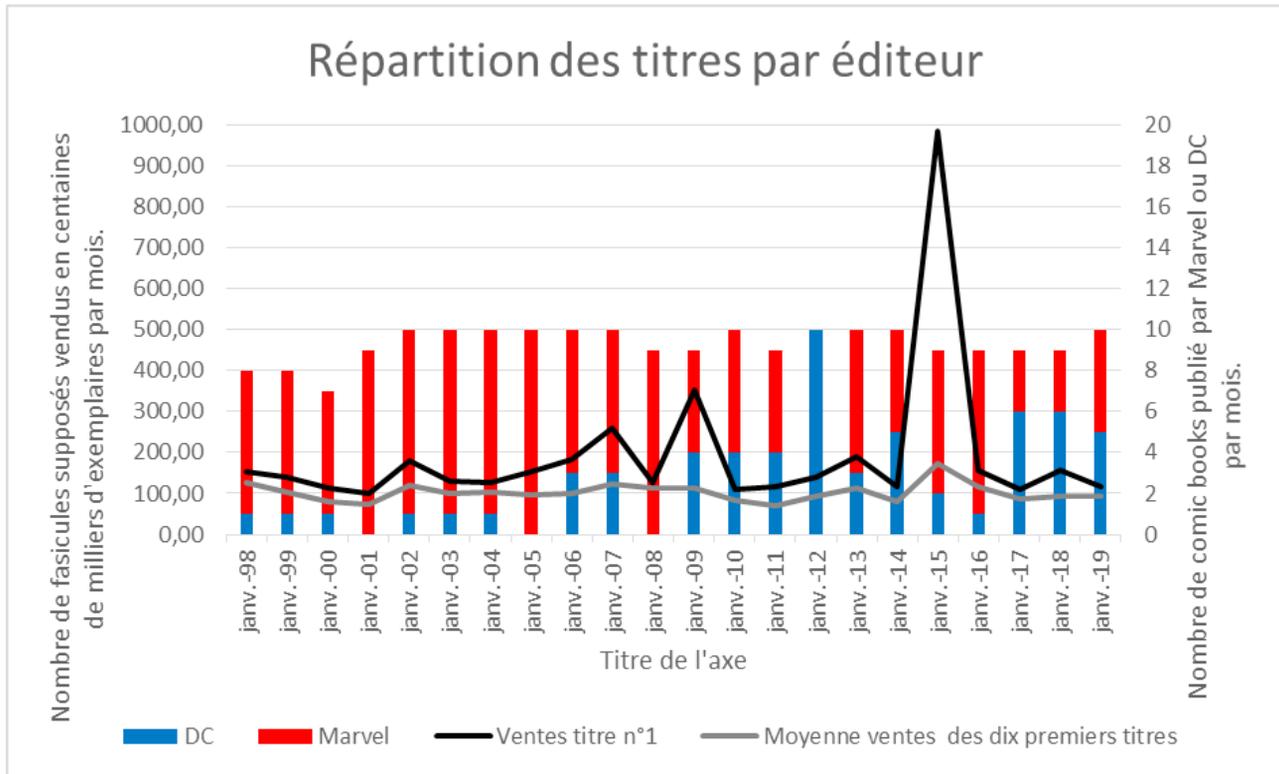
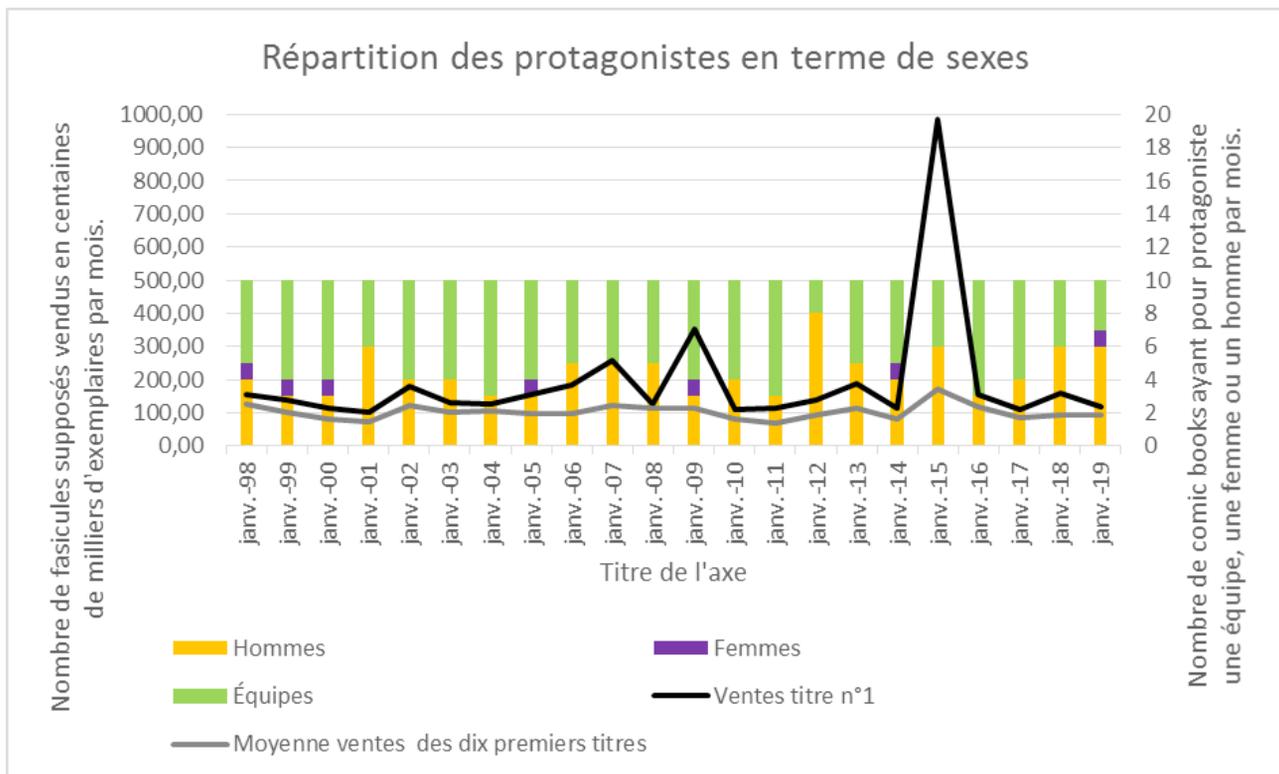


Figure 10 : Sexe des protagonistes dans les dix titres les plus vendus aux mois de janvier entre 1998 et 2019.



réception des comic books de superhéros. Ce travail demeure à faire surtout dans un versant qualitatif puisque quelques données quantitatives peuvent déjà être apportées.

Si la répartition genrée du public des comic books de superhéros est une donnée incertaine qui doit encore être analysée, le succès des récits de superhéros et de superhéroïnes peut être étudié à travers les chiffres de ventes des séries mettant en scène l'un ou l'autre de ces personnages.

Les graphiques précédents (cf. Figure 9, page 456 & Figure 10, page 456) sont réalisés à partir des chiffres du site *comichron* qui s'appuie sur les données du distributeur Diamond Comic Distributors. Ils recensent les dix titres les plus vendus des mois de janvier de l'année 1998 à 2019, ce qui permet d'avoir un échantillon à date fixe tous les ans. Ceux-ci sont classés soit en fonction de leur éditeur (échelle de droite sur la Figure 9, page 456, quand le nombre n'égale pas dix c'est que d'autres éditeurs que DC ou Marvel étaient dans le top 10), soit en fonction du sexe du protagoniste (échelle de droite sur la Figure 10, page 456). Le nombre d'unités vendues — estimées par le site *comichron* — du titre numéro un ainsi que la moyenne des ventes estimées des dix premiers titres sont aussi indiqués en centaines de milliers d'exemplaires (échelle de gauche sur les deux figures).

À partir de ces données nous pouvons voir que les chiffres de ventes des comic books par mois demeurent constants depuis les années 1990, et surtout sont assez bas puisque les nombres moyens de fascicules vendus pour un titre qui se situe dans le top 10 des ventes oscillent entre 69 000 et 126 000 unités. Quelques rares titres dépassent la barre des 200 000 exemplaires vendus tels *Civil War* #6¹⁵⁴⁰ en janvier 2007 (259 251), *Amazing Spider-Man* #583¹⁵⁴¹ en janvier 2009 (352 847) et *Star Wars* #1¹⁵⁴² en janvier 2015 (985 976). Il faut noter que le succès d'un titre peut fortement être influencé par la sortie d'une œuvre cinématographique à la même époque. Le titre *Star Wars*¹⁵⁴³ qui débute en 2015 marque le retour de la licence sous l'égide de l'éditeur Marvel et a lieu l'année de la sortie du film *Star Wars: Episode VII – The Force Awakens*¹⁵⁴⁴ qui marque le début de la troisième trilogie Star Wars.

Marvel et DC sont toujours les deux éditeurs les plus importants sur le marché du fascicule de comic books. Ils occupent presque toutes les places des dix titres les plus vendus. En 1997, moins de la moitié des 300 publications les plus vendues appartenaient à Marvel et DC Comics. Depuis les années 2010, les deux éditeurs occupent plus de la moitié des places des 300 titres les plus vendus. L'évènement « New 52 », et la fin de celui-ci, ont permis à l'éditeur DC Comics d'inverser la tendance qui voulait que Marvel ait toujours plus de titres dans le top 10 que DC. Néanmoins DC Comics demeure derrière Marvel au vu de leurs ventes totales de fascicules. Si l'éditeur possède souvent plus de titres dans les 300 plus vendus que Marvel, ceux-ci se vendent en moyenne moins bien que ceux de son concurrent.

1540 *Civil War* #6 (décembre 2006).

1541 Il s'agit du numéro dans lequel apparaissait Barack Obama. *Amazing Spider-Man* #583 (CD mars 2009).

1542 *Star Wars* #1 (CD mars 2015).

1543 *Star Wars* (2015-ajd), 71 numéros en septembre 2019.

1544 J. J. Abrams, *Star Wars: Episode VII - The Force Awakens*, 2015.

Les femmes protagonistes demeurent très rares dans le top 10. Parmi les sept femmes protagonistes (3,18 % des titres), trois appartiennent à Image Comics et sont représentatives du « Bad Girl Art », une appartient à Dark Horse — il s'agit de Buffy l'héroïne de la série télévisée *Buffy, the Vampire Slayer*¹⁵⁴⁵. Trois seulement sont des productions de DC ou Marvel, Phoenix (Jean Grey) troisième en janvier 2005, Harley Quinn qui en 2014 est huitième dans le top 10 et Captain Marvel qui en 2019 atteint la deuxième place. De nouveau, le succès du film *Captain Marvel*¹⁵⁴⁶ peut expliquer le succès de la série mettant en scène le personnage. Mais la plupart des titres qui se vendent beaucoup mettent en scène des équipes (52,73 %) — qui sont le plus souvent à majorité masculine ou entièrement masculines — ou des protagonistes masculins (44,09 %). Les X-Men, Spider-Man, Batman et les Avengers sont les personnages qui apparaissent dans le plus de titres classés au top 10. Ainsi c'est à travers la formation d'équipes que les femmes demeurent le plus souvent protagonistes d'un titre. Harley Quinn est donc la seule superhéroïne étudiée dans notre thèse à apparaître dans ce classement. Le nombre de superhéroïnes augmente depuis la seconde moitié des années 1980, elles sont de plus en plus souvent protagonistes depuis les années 2000, mais leurs titres continuent à moins bien se vendre que ceux des superhéros et des équipes super-héroïques. Publier un titre de superhéroïne ne laisse pas espérer les mêmes quantités de ventes que celles entraînées par les titres de personnages masculins au succès déjà consolidé à travers les décennies. Dans une industrie dont les ventes décroissent depuis les années 1990, les superhéroïnes trouvent une place, mais ne parviennent pas à rivaliser avec leurs homologues masculins.

Ce qui a changé depuis 2014

Les études culturelles prennent souvent comme objets d'études des productions du présent¹⁵⁴⁷ ce qui implique que ceux-ci changent au fur et à mesure de l'étude dont ils sont le sujet. Ainsi, le monde des comic books et le genre super-héroïque ont évolué depuis 2014, date du début de ce travail. Par la suite, nous avons limité notre corpus à l'année 2016, et à la fin du « New 52 », gardant de côté les événements postérieurs. Une conclusion nous semble le bon endroit pour les aborder, certains faits devant être mentionnés.

Dans les comic books, les personnages de Batgirl, Batwoman et Catwoman continuent de vivre leurs aventures soit dans des titres à leurs noms¹⁵⁴⁸, soit dans les aventures de personnages masculins. En effet, avant que la série *Catwoman Vol. 5*¹⁵⁴⁹ ne soit publiée, Selina Kyle était redevenue un personnage secondaire dans les publications mettant en scène Batman. Elle et Bruce Wayne vivaient de nouveau une aventure amoureuse et le milliardaire a même proposé à Selina de l'épouser. Cet événement devait avoir lieu dans le numéro #50 de la série *Batman Vol. 3*¹⁵⁵⁰. Il avait été annoncé par différents

1545 *Buffy, the Vampire Slayer* (1997-2003), 7 saisons, 144 épisodes, The WB (1997-2001), UPN (2001-2003).

1546 Anna Boden et Ryan Fleck, « Captain Marvel », 2019.

1547 Jan Baetens, *op. cit.*, p. 37.

1548 *Batgirl* (2017-ajd), 38 numéros en septembre 2019. *Batwoman* (2017-2018), 18 numéros.

1549 *Catwoman* (2018-ajd), 15 numéros en septembre 2019.

1550 Numéro nommé « The Wedding of Batman & Catwoman ». *Batman #50* (4 juillet 2018).

réécrits regroupés sous l'appellation « Batman: Prelude to the Wedding », avait fait l'objet d'un traitement éditorial particulier — 52 pages au lieu de 36 et de nombreuses couvertures alternatives — et suscitait un intérêt médiatique en dehors des revues spécialisées dans les comic books¹⁵⁵¹. Cependant, la femme-chat a renoncé à ce mariage. La suite de ces événements demeure en suspens, mais les personnages se sont retrouvés dans le numéro #78 de la série¹⁵⁵². Le mariage reste une option hypothétique puisque DC Comics souhaite souvent garder ses personnages célibataires et, s'il a bien lieu, il imposera définitivement Catwoman comme la femme de Batman et non comme la femme qui flirte avec le superhéros, brouillant sa vision du bien et du mal. La relation de Batman et Catwoman, qui est écrite et réécrite depuis les années 1940, se dirige de plus en plus vers une relation officielle dans la continuité qui se doublerait d'une relation légitime, puisque scellée par les liens du mariage. Il reste à voir comment cette relation impactera l'autonomie de la femme-chat dans ses futures aventures et si ce mariage n'est pas l'aboutissement — temporaire, comme toujours dans les comic books — d'un processus de domestication de Catwoman qui remonte aux origines du personnage.

Wonder Woman, la plus célèbre des superhéroïnes, a aussi fait parler d'elle depuis 2016. Elle a d'abord été nommée, pour une très courte période, ambassadrice des femmes par l'ONU avant que cette nomination soit annulée suite aux protestations qu'elle a soulevées¹⁵⁵³. Au cinéma, le personnage connaît un meilleur accueil. En 2017 est sorti le film *Wonder Woman* qui est réalisé par une femme, Patty Jenkins, fait assez rare dans le domaine des *blockbusters* super-héroïques pour être souligné. Cette volonté d'engager des femmes pour créer des histoires de femmes existe aussi dans l'industrie des comic books où les séries de superhéroïnes sont de plus en plus souvent confiées à des femmes. Elle peut répondre à une demande des *fans* — la polémique autour du faible taux d'artistes féminines engagées lors de l'évènement « New 52 » était portée par des *fans* — ou de personnes travaillant dans l'industrie des comic books — Cameron Stewart ne voulait pas que la série *Batgirl* soit créée uniquement par des hommes alors que, selon ses termes, elle devait s'adresser à un public composé de femmes et d'hommes¹⁵⁵⁴. Cette logique d'adéquation entre le public cible, la personne qui crée l'œuvre et les personnages mis en scène, se retrouve au cœur des débats sur la représentativité dans la fiction. Elle s'appuie sur deux considérations. La première est que le vécu d'une personne, son expérience empirique d'une situation sociale, la rendent plus apte à écrire (ou réaliser, dessiner, etc.) sur ce sujet. Ainsi une femme aurait plus à dire sur la situation des femmes qu'un homme. La seconde considération est que le public se reconnaît mieux dans un personnage qui lui ressemble et, par extension, dans l'artiste qui lui ressemble aussi, toujours entendu en termes de caractéristiques sociales.

1551 La conclusion du numéro #50 de *Batman Vol. 3* a été révélée trois jours avant sa sortie dans le *New York Times*. George Gene Gustines, « It Just Wasn't Meant to Be, Batman », *The New York Times*, 1 juillet 2018.

1552 *Batman* #78 (CD novembre 2019).

1553 Les critiques étaient surtout de trois ordres : la sexualisation dont Wonder Woman est souvent l'objet, le fait qu'il s'agisse d'une femme blanche portant le drapeau étatsunien et qu'elle ne soit pas une femme réelle, mais une représentation fictive de femmes. Alice Ross, « One less woman in politics: Wonder Woman loses job as UN ambassador », *The Guardian*, 13 décembre 2016.

1554 Peter Coogan et Cameron Stewart, *op. cit.*

L'implication dans le travail de cet·te artiste serait plus importante par le fait de cette identification. Le film *Wonder Woman* connaît un succès critique — il possède un *audience score* de 88% sur le site *Rotten tomatoes* — et financier puisqu'il rapporte 412 563 408\$ aux États-Unis auxquels s'ajoutent 409 283 604\$ à travers le monde pour un budget de 149 millions de dollars. Le film s'inscrit pourtant dans une période de difficultés pour les adaptations de DC Comics à trouver leur public surtout aux États-Unis (cf. Annexe 9, page 505). Sur quatre films adaptés de DC Comics sortis en 2016 et 2017 et qui faisaient partie du DC Extended Universe — *Batman v Superman : Dawn of Justice*, *Suicide Squad*, *Wonder Woman* et *Justice League* — les deux films ayant la meilleure rentabilité aux États-Unis et à travers le monde ont une femme comme protagoniste puisque le second est *Suicide Squad* qui met en scène une équipe de *super-villain·es·s* dirigée par Harley Quinn et Deadshot, interprété par l'acteur afro-américain Will Smith. Ce succès de films super-héroïques qui ne sont pas centrés sur des protagonistes masculins et blancs se confirme aussi avec le récent succès de *Black Panther*¹⁵⁵⁵ — qui est le premier film de superhéroïne·s à concourir pour l'oscar du meilleur film — et de *Captain Marvel*¹⁵⁵⁶.

Les aventures de superhéros connaissent aujourd'hui un succès bien plus important au cinéma que dans les pages des fascicules de comic books, et touchent un public bien plus large. Il semble que les superhéroïnes trouvent enfin une place dans cette vague d'adaptation. Elles commencent à être reconnues comme des personnages sur lesquels un film peut capitaliser et à propos desquels une histoire peut-être racontée. Il convient maintenant d'étudier si les stéréotypes avec lesquels elles ont dû se construire dans les comic books et que nous avons analysés dans ce présent travail sont aussi adaptés au cinéma : le médium fabrique-t-il sa propre vision du genre super-héroïque et de son rapport au genre (*gender*) ?

Ces stéréotypes répondent-ils à une spécificité du médium comic books, et à son histoire particulière, ou sont-ils transposables dans n'importe quel autre médium ? Et selon quelles modalités d'adaptations ? Ce déracinement des superhéroïnes de leurs origines bédéïques doit aussi être regardé comme un possible argument qui explique le succès récent des superhéroïnes au cinéma malgré des débuts très difficiles. En effet, les personnages ne possèdent pas la même histoire de personnages secondaires dans des récits centrés sur des hommes. Si un personnage comme Black Widow (Scarlett Johansson) a rempli le rôle de personnage secondaire et d'intérêt amoureux de la plupart des membres masculins de l'équipe des Avengers sans jamais obtenir un film à son nom¹⁵⁵⁷, le personnage de Captain Mar-

1555 Ryan Coogler, *Black Panther*, 2018.

1556 Anna Boden et Ryan Fleck, « Captain Marvel », 2019. *Black Panther* et *Captain Marvel* sont réalisés respectivement par Ryan Coogler — qui est afro-américain — et par le duo constitué d'Anna Boden et de Ryan Fleck, de nouveau dans un souci que les créateurs et créatrices qui produisent une œuvre soient socialement proches (à 50% dans le cas du film *Captain Marvel*) des personnages mis en scène, mais aussi d'une partie de l'audience cible possible du film, c'est-à-dire les Afro-Américain·e·s et les femmes qui n'iraient d'habitude pas voir de films super-héroïques. La question de l'implication du public en fonction de son adéquation sociale avec les artistes et les personnages se trouve, au cinéma doublée de l'implication avec l'acteur ou l'actrice qui incarne le rôle et qui devient parfois lié·e à son personnage.

1557 Un film *Black Widow* est annoncé pour 2020, alors que le personnage est mort dans le présent diégétique du MCU suite à *Avengers : Endgame*.

vel apparaît d'abord dans un film où elle est l'unique protagoniste avant de rejoindre la formation des Avengers¹⁵⁵⁸. Les films super-héroïques permettront-ils aux superhéroïnes de ne pas revivre une période de probation avant de devenir protagonistes comme ce fut le cas pour beaucoup d'entre elles dans les comic books ?

Le succès de *Wonder Woman* et de *Captain Marvel* pose aussi la question des attentes du public, réelles ou supposées. En effet, avant le succès de *Wonder Woman*, Kevin Feige, le président de Marvel Studio, se montrait plutôt frileux à l'idée de réaliser un film mettant en scène une superhéroïne¹⁵⁵⁹. Et si ces deux films ont trouvé un public, quel est-il et comment se répartit-il de façon genrée ? Les femmes constituent-elles un public des films de superhéroïnes et si oui, le sont-elles plus que de celui de superhéros ? Pour finir sur une interrogation qui nous ramènerait aux comic books, il serait intéressant d'étudier les rapports de genre au sein du public et particulièrement chez les *fans*. Si le milieu des *fans* de comic books est longtemps demeuré un milieu très masculin¹⁵⁶⁰, comment les succès des superhéroïnes dans d'autres médias modifient-ils la répartition des *fans* en termes de genre et les rapports entretenus entre les *fans* femmes et hommes ?

Nous avons vu à travers cette recherche comment le genre et les stéréotypes genrés qui en découlent façonnent les récits de superhéroïnes. Il faudrait maintenant renverser la perspective pour étudier de quelles façons ces récits participent à façonner le genre dans les pratiques qui se construisent autour d'eux.

1558 Anthony Russo et Joe Russo, *Avengers: Endgame*, 2019.

1559 Angie Han, « Kevin Feige “Hopes” for a Marvel Female Superhero Movie », [En ligne : <https://www.slashfilm.com/kevin-feige-marvel-female-superhero-movie/>]. Consulté le 23 septembre 2019.

1560 Dans son article « Femininity and fandom: the dual-stigmatisation of female comic book fans » Stephanie Orme tente de nuancer cette vision des lieux de regroupement des *fans* de comic books comme étant fréquentés surtout par des hommes. Cependant les résultats qu'elle utilise sont problématiques puisqu'elle s'appuie sur une étude menée par Shannon O'Leary en 2015 dans 13 magasins vendant des comic books et des *graphic novels*. Quatre des magasins sont aussi des vendeurs de livres et donc des librairies non spécialisées et celles-ci ont, dès la création de rayons de bandes dessinées, accueilli bien plus de femmes que les magasins spécialisés. De plus, seuls dix magasins ont répondu sur la question de la répartition genrée de leurs publics (sans qu'il soit précisé s'il s'agit des magasins spécialisés ou non), quatre estiment avoir 30%–35% de clientes et six estiment en avoir 40%-50%. Stephanie Orme n'a gardé que le chiffre le plus haut pour son article. Elle ajoute à ce chiffre l'augmentation des femmes dans le public de la *Comic-Con* de New York qu'elle classe dans la catégorie des conventions de comic books alors que la *Comic-Con* de New York est aujourd'hui bien plus un rassemblement de personnes appréciant les récits super-héroïques, quel que soit leur médium, et même la culture populaire dans son ensemble qu'un rassemblement de *fans* de comic books. Pour preuve, la *Comic-Con* de New York qui a lieu en octobre 2019 a pour invité-e-s des artistes du domaine du comic books tels Jim Starlin, mais aussi des acteurs comme Tom Hiddleston qui incarne Loki dans le MCU ou encore Caitriona Balfe l'actrice principale de la série *Outlander*, qui n'a rien à voir avec le genre super-héroïque. Surtout ces chiffres ont été réalisés dans les dernières années. Ce qu'ils font donc ressortir c'est un changement dans la répartition genrée du public qui achète des comic books et des *graphic novels* mais aussi qui se réunit dans des conventions. De plus l'article de Stephanie Orme finit par montrer, à travers des entretiens avec des femmes lisant des comic books, que celles-ci vivent encore une double stigmatisation venant de l'intérieur et de l'extérieur des milieux de fans, due au fait d'être une femme qui lit des comic books. Shannon O'Leary, « Comics Retailer Survey: Good Sales Get Better in 2015 », [En ligne : <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/comics/article/67045-comics-retailer-survey-good-sales-get-better-in-2015.html>]. Consulté le 23 septembre 2019. Stephanie Orme, « Femininity and fandom: the dual-stigmatisation of female comic book fans », *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 7 / 4, octobre 2016, p. 403-416.

Bibliographie

Corpus

Corpus principal

- Batgirl* (2000-2006), 73 numéros.
Batgirl (2008-2009), 6 numéros.
Batgirl (2009-2011), 24 numéros.
Batgirl (2011-2016), 53 numéros.
Batman (1940-2011), 716 numéros.
Batman (2011-2016), 57 numéros.
Batman : Family (2002), 8 numéros.
Batman : The Cult (1988), 4 numéros.
Batman : Arkham Asylum (1989)
Batman : The Killing Joke (1988)
Batman: The Dark Knight Returns (1986), 4 numéros.
Batwoman (2011-2015), 42 numéros.
Birds of Prey (1999-2009), 127 numéros.
Catwoman (1989), 4 numéros.
Catwoman (1993-2001), 96 numéros.
Catwoman (2002-2008), 82 numéros.
Catwoman (2011-2016), 53 numéros.
Detective Comics (1937-2011), 883 numéros.
Flashpoint : Batman Knight of Vengeance (2011), 3 numéros.
The Batman Family (1975-1978), 20 numéros.

Corpus secondaire

- Batgirl Year One* (2003), 9 numéros.
Batman Beyond 2.0 (2013-2014), 40 numéros, *digital comic*.
Batman : Son of the Demon (1987)
Batman: Dark Victory (1999-2000), 13 numéros.
Batman: Legend of the Dark Knight (1992-2007), 179 numéros.
Batman: Shadow of the Bat (1992-2000), 96 numéros.
Batman: Streets of Gotham (2009-2011), 21 numéros.
Batman: The Long Halloween (1996-1997), 13 numéros.
Batman; Sword of Azrael (1992-1993), 4 numéros.
Catwoman : When in Rome (2004-2005), 6 numéros.
Grayson (2014-2016), 20 numéros.

Nightwing (1995), 4 numéros.
Nightwing (1996-2009), 153 numéros.
Robin (1993-2009), 185 numéros.
Tales of the Teen Titans (1984-1988), 51 numéros.
The New Teen Titans (1980-1984), 40 numéros.
The New Teen Titans (1980-1984), 40 numéros.
The New Teen Titans (1984-1988), 49 numéros.
The New Titans (1988-1996), 82 numéros.
Watchmen (1986-1987), 12 numéros.

Œuvres citées

Comic books

BRUBAKER, Ed, RADER, Brad, STEWART, Cameron, [et al.], *Dans les bas-fonds*, trad. Doug Headline, Paris, Urban comics, 2012, 158 p., (« Ed Brubaker présente Catwoman , tome 2; DC signatures »).

COLLECTIF, *Batman : Anthologie — 20 récits légendaires du Chevalier Noir*, Paris, Urban Comics, 2013, 368 p.

GRANT, Morrison et DAVE, McKean, *Batman Arkham Asylum*, Paris, Urban Comics, 2014, 208 p.

MILLER, Frank, *300*, Dark Horse Comics, 1998.

MOORE, Alan et GIBBONS, Dave, *Watchmen*, Paris, Urban comics, 2011, 441 p., (« Collection DC essentiels »).

MORRISON, Grant, *Le dossier noir*, Paris, Urban comics, 2012, 289 p., (« Grant Morrison présente Batman , tome 4; DC signatures »).

MORRISON, Grant, DANIEL, Antonio Salvador et BENJAMIN, Ryan, « Quand le gant noir se referme... », in *Batman RIP*, Paris, Urban comics, 2012. 1 vol., (« Grant Morrison présente Batman , tome 2; DC signatures »), p. 4.

POPE, Paul, *Batman, year 100*, trad. Thomas Davier, 2016. 1 vol., (« DC icons »).

RUCKA, Greg et WILLIAMS III, J. H., *Batwoman: Elegy The Deluxe Edition*, DC Comics, 2010, 200 p.

SALE, Tim, « Introduction », in *Batman Amère victoire*, Paris, Urban Comics, 2012.

Films

ABRAMS, J. J., *Star Wars: Episode VII - The Force Awakens*, 2015, [En ligne : <http://www.imdb.com/title/tt2488496/>].

AOKI Yasuhiro et HIGASHIDE Futoshi, *Batman: Gotham Knight*, 2008.

AYER, David, *Suicide Squad*, 2016.

BENNET, Spencer Gordon, *Batman and Robin*, Columbia Pictures, 1949.

BODEN, Anna et FLECK, Ryan, *Captain Marvel*, 2019.

BOWMAN, Rob, *Elektra*, 2005.

BULLOCK Dave, *Justice League: The New Frontier*, 2008.

BURTON, Tim, *Batman Returns*, 1992.

BURTON, Tim, *Batman*, 1989.

CASTORENA Jake et LIU Sam, *The Death of Superman*, 2018.

CHANG Michael, *Superman vs. The Elite*, 2012.

COOGLER, Ryan, *Black Panther*, 2018.

DONNER, Richard, *Superman*, 1978.

FAVREAU, Jon, *Iron Man*, 2008.

HILLYER, Lambert, *Batman*, Columbia Pictures, 1943.

HITCHCOCK, Alfred, *Psycho*, 1960.

HOOPER, Tom, *Danish Girl*, 2015.

LESTER, Richard, *Superman II*, 1980.

LESTER, Richard, *Superman III*, 1983.

LIU Sam et MONTGOMERY Lauren, *Batman: Year One*, 2011.

LIU Sam et MONTGOMERY Lauren, *Justice League: Crisis on Two Earths*, 2010.

LIU Sam, *All-Star Superman*, 2011.

LIU Sam, *Batman: Gotham by Gaslight*, 2018.

LIU Sam, *Batman: The Killing Joke*, 2016.

LIU Sam, *Superman/Batman: Public Enemies*, 2010.

LIU Sam, *Teen Titans: The Judas Contract*, 2017.

LIU, Sam, *Batman: The Killing Joke*, 2016.

MONTGOMERY Lauren et TIMM Bruce, *Superman/Doomsday*, 2007.

MONTGOMERY Lauren, *Justice League: Doom*, 2012.

MONTGOMERY Lauren, *Superman/Batman: Apocalypse*, 2010.

MONTGOMERY Lauren, *Wonder Woman*, 2009.

NASR, Constantine, *Shadows of the Bat: The Cinematic Saga of the Dark Knight - Batman Unbound*, 2005.

NASR, Constantine, *Shadows of the Bat: The Cinematic Saga of the Dark Knight - Dark Side of the Knight*, 2005.

NASR, Constantine, *Shadows of the Bat: The Cinematic Saga of the Dark Knight - Reinventing a Hero*, 2005.

NASR, Constantine, *Shadows of the Bat: The Cinematic Saga of the Dark Knight — The Gathering Storm*, 2005.

NASR, Constantine, *Shadows of the Bat: The Cinematic Saga of the Dark Knight — The Legend Reborn*, 2005.

NASR, Constantine, *Shadows of the Bat: The Cinematic Saga of the Dark Knight — The Road to Gotham City*, 2005.

NOLAN, Christopher, *Batman Begins*, 2005.

NOLAN, Christopher, *The Dark Knight Rises*, 2012.

NOLAN, Christopher, *The Dark Knight*, 2008.

OLIVA Jay, *Batman vs. Robin*, 2015.

OLIVA Jay, *Batman: The Dark Knight Returns, Part 1*, 2012.

OLIVA Jay, *Batman: The Dark Knight Returns, Part 2*, 2013.

OLIVA Jay, *Justice League: The Flashpoint Paradox*, 2013.

OLIVA Jay, *Justice League: War*, 2014.

PITOF, *Catwoman*, 2004.

RUSSO, Anthony et RUSSO, Joe, *Avengers: Endgame*, 2019.

SCHUMACHER, Joel, *Batman & Robin*, 1997.
 SCHUMACHER, Joel, *Batman Forever*, 1995.
 SCORSESE, Martin, *The Wolf of Wall Street*, 2013.
 SINGER, Bryan, *X2*, 2003.
 SINGER, Bryan, *X-Men*, 2000.
 SNYDER, Zack, *300*, 2006.
 SNYDER, Zack, *Batman v Superman: Dawn of Justice*, 2016.
 SPAULDING Ethan, *Justice League: Throne of Atlantis*, 2015.
 SPAULDING Ethan, *Son of Batman*, 2014.
 TAMAHORI, Lee, *Die Another Day*, 2002.
 TUCKER James, *Superman: Unbound*, 2013.
 VIETTI Brandon, *Batman: Under the Red Hood*, 2010.

Séries télévisées et épisodes

Adventures of Superman (1952-1958), 104 épisodes, Syndication.
Arrow (2012-ajd), 7 saisons, 157 épisodes, The CW.
Arrow (2012-ajd), 7 saisons, 158 épisodes, The CW.
Batman (1966-1968), 120 épisodes, ABC.
Beware the Batman (2013-2014), Cartoon Network, 26 épisodes.
Birds of Prey (2002-2003), une saison, 13 épisodes, The WB
Black Lightning (2018-ajd), 2 saisons, 29 épisodes, The CW.
Daredevil (2015-2018), 3 saisons, 39 épisodes, Netflix.
DC: Legends of Tomorrow (2016-ajd), 4 saisons, 63 épisodes, The CW.
DC's Legends of Tomorrow (2015-ajd), CW, 51 épisodes.
Flash (2014-ajd), 5 saisons, 111 épisodes, The CW.
Gotham (2014-2019), 5 saisons, 100 épisodes, Fox
Green Lantern: the Animated Series (2011-2013), Cartoon Network, 26 épisodes.
 « Harley and Ivy », *Batman: The Animated Series*, FOX Kids, 1993.
Krypto, the superdog (2005-2006), Cartoon Network, 39 épisodes.
Legion of Super-Heroes (2006-2008), Cartoon Network, 26 épisodes. *Batman The Brave and the Bold* (2008-2011), Cartoon Network, 65 épisodes.
Orange is the New Black (2013-ajd), 6 saisons, 78 épisodes, Netflix.
Supergirl (2015-ajd), 4 saisons, 83 épisodes, CBS (2015-2016), The CW (2016-ajd).
Teen Titans (2003-2006), Cartoon Network, 65 épisodes.
Teen Titans GO! (2013-ajd), Cartoon Network, 214 épisodes.
The Adventures of Superman (1940-1952), 2088 épisodes, WOR (1940-1942), Mutual (1942-1949), ABC (1949-1952).
The Batman (2004-2008), Cartoon Network, 65 épisodes.
The Batman (2004-2008), Cartoon Network, 65 épisodes.
Young Justice (2010-ajd), Cartoon Network, 63 épisodes.

Bibliographie par thème

Bandes dessinées et comic books

Articles de presse en ligne

CAMPBELL, Eddie, « Review : Matt Baker: The Art of Glamour | The Comics Journal », 2013, [En ligne : <http://www.tcj.com/reviews/matt-baker-the-art-of-glamour/>].

CAVNA, Michael, « Ruby Rose leaves Twitter after criticism that she isn't 'gay enough' for Batwoman », [En ligne : <https://www.washingtonpost.com/news/comic-riffs/wp/2018/08/13/ruby-rose-leaves-twitter-after-criticism-of-her-batwoman-casting/>]. Consulté le 24 avril 2019.

DORAN, Michael, « DC Replaces Comics Code Approval with Own Rating System », [En ligne : <https://www.newsarama.com/6884-dc-replaces-comics-code-approval-with-own-rating-system.html>]. Consulté le 11 juillet 2018.

HUDSON, Laura, « Answering Dan DiDio: The Problem With Having Only 1% Female Creators at DC Comics - ComicsAlliance | Comic book culture, news, humor, commentary, and reviews », [En ligne : <https://web.archive.org/web/20110930055326/http://www.comicsalliance.com/2011/07/28/dc-dan-didio-female-creators/>]. Consulté le 4 août 2018.

JOHNSTON, Rich, « DC Comics To Switch The Sexual Orientation Of An Established Character », [En ligne : <https://www.bleedingcool.com/2012/05/20/dc-comics-to-switch-established-characters-sexual-orientation-soon/>]. Consulté le 7 avril 2019.

JOHNSTON, Rich, « Gendercrunching DC Comics 1996-2011 by Tim Hanley », [En ligne : <https://www.bleedingcool.com/2011/09/20/gendercrunching-dc-comics-1996-2011-by-tim-hanley/>]. Consulté le 4 août 2018.

O'LEARY, Shannon, « Comics Retailer Survey: Good Sales Get Better in 2015 », [En ligne : <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/comics/article/67045-comics-retailer-survey-good-sales-get-better-in-2015.html>]. Consulté le 23 septembre 2019.

PEEPLER, Jase, « Green Lantern Shines in A New Light », [En ligne : <http://www.advocate.com/arts-entertainment/comics-and-graphic-novels/2012/06/01/green-lantern-shines-new-light>]. Consulté le 7 avril 2019.

PEHAU, Emmanuel, « Jean-Paul Gabilliet : "La B.D reste bloquée à mi-parcours dans la (...) — ActuaBD », [En ligne : <http://www.actuabd.com/Jean-Paul-Gabilliet-La-B-D-reste-bloquee-a-mi-parcours-dans-la-hierarchie-culturelle>]. Consulté le 6 août 2016.

PITTS JR., Leonard, « Comicsgate: Alt-right fan boys go after women in world of comics », [En ligne : <https://www.miamiherald.com/opinion/opn-columns-blogs/leonard-pitts-jr/article223686400.html>]. Consulté le 30 août 2019.

ROGERS, Vaneta, « ARCHIE Dropping COMICS CODE AUTHORITY Seal in February », [En ligne : <https://www.newsarama.com/6892-archie-dropping-comics-code-authority-seal-in-february.html>]. Consulté le 11 juillet 2018.

SHIACH, Kieran, « Top comics creators denounce 'Comicsgate' for the first time », [En ligne : <https://www.polygon.com/comics/2018/8/29/17796422/comicsgate-online-harassment-darwyn-marsha-cooke-van-sciver>]. Consulté le 30 août 2019.

SIMS, Chris, « The Racial Politics of Regressive Storytelling », [En ligne : <https://comicsalliance.com/the-racial-politics-of-regressive-storytelling/>]. Consulté le 24 mars 2019.

SMITH, Andrew A., « Captain Comics: Marvel Comics reboot is a good thing run amok », *The Hazleton Standard-Speaker*, 17 janvier 2016.

WESELBY, Joanne M., « Frank Miller's 15 Most Controversial Stories », [En ligne : <https://www.cbr.com/frank-millers-15-most-controversial-stories/>]. Consulté le 1 mars 2019.

Articles de presse spécialisée

« DC Conducts Marketing Survey », *The Comics Journal*, août 1978, p. 10.

FRYER, Kim et SACCO, Joe « scoop », « DC guidelines spawn reaction », *The Comics Journal*, février 1987, p. 1622.

POWERS, Thom, « DC Changes Labeling Policy », *The Comics Journal*, septembre 1987, p. 11-12.

HEINTJES, Tom, « Comic book sales: DC down, Marvel up, according to 1984 ABC figures », *The Comics Journal*, juillet 1985, p. 21-22.

« Publicité pour Eclipse Comics », *The Comics Journal*, mars 1985, p. 2.

« The DC Implosion », *The Comics Journal*, août 1978, p. 5-7.

THOMPSON, Kim, « DC Creates New Royalties System for Freelancers », *The Comics Journal*, décembre 1981.

Entrées de dictionnaires, d'encyclopédies et de lexiques

GROENSTEEN, Thierry, « Séquence », *dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée*, [En ligne : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article490>].

Interviews ou écrits d'artistes et de personnes de travaillant sur des comic books ou adaptations super-héroïques

BARTOL, John, « WiR - Dead Men Defrosting: Fan John Bartol responds », [En ligne : <http://www.lby3.com/wir/r-jbartol2.html>]. Consulté le 25 mars 2019.

BEEDLE, Tim, « No Going Back: An Interview with Batman Beyond's Kyle Higgins and Alec Siegel | DC », [En ligne : <https://www.dccomics.com/blog/2014/08/11/no-going-back-an-interview-with-batman-beyonds-kyle-higgins-and-alec-siegel>]. Consulté le 23 mars 2019.

BYRNE, John, « Byrne Robotics: FAQ », [En ligne : <http://byrnerobotics.com/FAQ/listing.asp?ID=2&T1=Questions+about+Comic+Book+Projects#106>]. Consulté le 8 avril 2019.

ENGLEHART, Steve, « STEVE ENGLEHART responds », [En ligne : <http://www.lby3.com/wir/c-sengl.html>].

KAHN, Jenette, « Onward and Upward », *Batman*, vol. 303, septembre 1978.

KAHN, Jenette, « Onward and Upward », *Detective Comics*, vol. 479, octobre 1978.

GAIMAN, Neil, « Whatever Happened to the Caped Crusader? An Introduction, or a love letter. », in *Batman: Whatever Happened to the Caped Crusader?*, Reprint edition, New York, DC Comics, 2010.

GÉRÉAUME, « Interview comics de Guillem March sur planetebd.com ! », [En ligne : <http://www.planetebd.com/interview/guillem-march/418.html>]. Consulté le 29 mars 2019.

GRAYSON, Devin, « Interview Devin Grayson », 2008, [En ligne : <https://web.archive.org/web/20080110164101/http://www.gayleague.com/forums/display.php?id=95>].

GREENFIELD, Dan, « GAIL SIMONE: What WONDER WOMAN Means to Me », *13th Dimension, Comics, Creators, Culture*, 2016, [En ligne : <https://13thdimension.com/gail-simone-what-wonder-woman-means-to-me/>].

GROTH, Gary, « The Ed Brubaker Interview », *The Comics Journal*, novembre 2004, p. 61-101.

HUGHES, Adam, « Préface », in Louise Simonson. *Cover girls : les héroïnes de DC comics*, Paris, Urban books, 2015. 1 vol.

INFANTINO, Carmine et GROTH, Gary, « The Carmine Infantino Interview », *The Comics Journal*, novembre 1996, p. 5297.

« Jenette Kahn INTERVIEW : Paul Levitz », [En ligne : <http://paullevitz.com/jenette-kahn-interview/>].

MASON, Liz, « Comics: Jenette Kahn », 2013, [En ligne : <http://www.forbiddenplanet.co.uk/blog/2013/comics-jenette-kahn/>].

MORRISON, Grant, MILLAR, Mark, PEYER, Tom, [et al.], « Superman 2000 », [En ligne : <https://sites.google.com/site/deepspace transmissions/Resources/superman-2000-proposal>].

O'NEIL, Dennis, « Préface », in Jim Starlin., Marv Wolfman., George Pérez., Jim Aparo., Tom Grummett. *Un deuil dans la famille*, Paris, Urban comics, 2013. 1 vol., (« Batman ; Collection DC essentiels »).

RUCKA, Greg et FARAGO, Andrew, « Andrew Farago, The Greg Rucka interview », *The Comics Journal*, janvier 2008, p. 66-89.

SANTORI, Matt, « Exclusive Interview: Greg Rucka on Queer Narrative and WONDER WOMAN », *Comicosity*, 2016, [En ligne : <http://www.comicosity.com/exclusive-interview-greg-rucka-on-queer-narrative-and-wonder-woman/>].

SCHWARTZ, Julius et THOMSEN, Brian M., *Man of Two Worlds: My Life in Science Fiction and Comics*, 1st edition, New York, Harper Paperbacks, 2000, 197 p.

SIMONE, Gail et GARRITY, Shaenon, « Shaenon Garrity, The Gail Simone Interview », *The Comics Journal*, novembre 2007, p. 7090.

STAFF, Beat, « SDCC '15 Interview: Tom King and Tim Seeley Chat About Grayson », [En ligne : <http://www.comicsbeat.com/sdcc-15-interview-tom-king-and-tim-seeley-chat-about-grayson/>]. Consulté le 12 octobre 2018.

VALENTINE, Genevieve, « Genevieve Valentine - Catwoman #39: "Better Than He Does Himself" », 2015, [En ligne : <http://www.genevievevalentine.com/2015/02/catwoman-39-better-than-he-does-himself/>].

« WiR - Ron Marz responds » [En ligne : <http://www.lby3.com/wir/c-rmar.html>]. Consulté le 19 octobre 2018.

WOLFMAN, Marv, « Crisis Mail », in *Crisis on Infinite Earths #1*, DC Comics, .

WOLFMAN, Marv, « "Les morts et les vivants" Souvenirs », in Jim Starlin., George Pérez., Jim Aparo., Tom Grummett., Dennis O'Neil. *Un deuil dans la famille*, Paris, Urban comics, 2013. 1 vol., (« Batman ; Collection DC essentiels »).

Livres et articles

AHRENS, Jörn et METELING, Arno, « Introduction », in *Comics and the City: Urban Space in Print, Picture, and Sequence*, New York, Continuum, 2010, p. 1-16.

BALZER, Jens, « "Hully gee, I'm a Hieroglyphe" - Mobilizing the Gaze and the Invention of Comics in New York City, 1985 », in Jörn Ahrens, Arno Meteling, (éds.). *Comics and the City*, éds. Jörn Ahrens et Arno Meteling, New York, Continuum International Publishing Group Ltd., 2010, p. 19-31.

BAURIN, Camille, *Le metacomics : métatextualité et métafiction dans le comic book*, Université de Poitiers, 2012, 632 p., [En ligne : <http://www.theses.fr/s22724>].

BEATY, Bart, *Fredric Wertham and the Critique of Mass Culture*, Jackson (Miss.), Etats-Unis d'Amérique, University Press of Mississippi, 2005, xi+238 p.

BOILLAT, Alain, *Les cases à l'écran: bande dessinée et cinéma en dialogue*, Chêne-Bourg, Suisse, Georg, 2010, 356 p.

BONADÈ, Sophie, « John Constantine et son " odd boyfriend " : la bisexualisation du protagoniste de la série Hellblazer », Université de Dijon, 2018.

BONADÈ, Sophie, « Les Trois Mousquetaires : enjeux d'une réappropriation dans Milady de Winter d'Agnès Maupré suivi d'un entretien avec Agnès Maupré », *Alternative Francophone*, vol. 1 / 9, février 2016, [En ligne : <https://journals.library.ualberta.ca/af/index.php/af/article/view/27276>].

CONTINO, Jennifer M., « A Touch of Vertigo: Karen Berger », *Sequential Tart*, 2001, [En ligne : <http://www.sequentialtart.com/archive/feb01/berger.shtml>].

FRAHM, Ole, « Every Wondow Tells a Story: Remarks on the Urbanity of Early Comic Strips », in Jörn Ahrens, Arno Meteling, (éds.). *Comics and the City*, éds. Jörn Ahrens et Arno Meteling, New York, Continuum International Publishing Group Ltd., 2010, p. 32-44.

GABILLIET, Jean-Paul, *Des comics et des hommes: histoire culturelle des comic books aux États-Unis*, Nantes, France, Éd. du temps, 2004.

GABILLIET, Jean-Paul, « Un cas de censure par la médiatisation : les séances de la commission

- Hendrickson sur l'industrie des comic books », *Revue Française d'Études Américaines*, vol. 52 /1, 1992, p. 161-172.
- GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, 1 vol. (VIII-206 p.) p., (« Formes sémiotiques »).
- HATFIELD, Charles, HEER, Jeet et WORCESTER, Kent (eds), *The superhero reader*, Jackson, University Press of Mississippi, 2013, 319 p.
- KATZ, Jill S., « Women and Mainstream comic Books », *International Journal of Comic Art*, vol. 10 / 2, 2008, p. 101-147.
- LEVITZ, Paul, *The Bronze age of DC comics : 1970-1984*, Cologne (Allemagne), Taschen, 2015, 401 p.
- LEVITZ, Paul, *The Golden Age of DC Comics, 1935-1956*, [Nouvelle éd, Köln Paris, Taschen, 2013, 415 p.
- LEVITZ, Paul, LEVITZ, Paul et ADAMS, Neal, *The Silver age of DC Comics, 1956-1970*, Köln Paris, Taschen, 2013, 395 p.
- LEWIS, A. David, « One for the Ages: Barbara Gordon and the (il-)Logic of Comic Book Age-Dating », *International Journal of Comic Art*, vol. 5 / 2, 2003, p. 296-311.
- LIBRARY OF CONGRESS. COPYRIGHT OFFICE., *Catalog of Copyright Entries 1940 Periodicals Jan-Dec New Series Vol 35 Pt 2*, U.S. Govt. Print. Off., 1940, 556 p., [En ligne : <http://archive.org/details/catalogofcopyrig352lib>].
- MAIGRET, Éric, « “Strange grandit avec moi”. Sentimentalité et masculinité chez les lecteurs de bandes dessinées de super-héros », *Réseaux. Communication — Technologie — Société*, vol. 13 / 70, 1995, p. 79-103.
- MARTSON, William Moulton, « Why 100,000,000 Americans Read Comics », *The American Scholar*, vol. 13 / 1, Hiver -1944 1943, p. 35-44.
- NORTH, Sterling, « A National Disgrace and a Challenge to American Patents », *Childhood Education*, vol. 17/2, octobre 1940, p. 56-56.
- ORME, Stephanie, « Femininity and fandom: the dual-stigmatisation of female comic book fans », *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 7 / 4, octobre 2016, p. 403-416.
- PUSTZ, Matthew, *Comic Book Culture : Fanboys and True Believers*, Jackson, University Press of Mississippi, 1999, 244 p., (« Studies in popular culture »).
- RIFAS, Leonard, « Fredric Wertham : Scientist (?) A Transgeneration Paper in Two Parts », *International Journal of Comic Art*, vol. 15 / 2, Fall 2013, p. 219.
- ROBBINS, Trina, *From Girls To Grrrlz: A History of Comics From Teens to Zines*, San Francisco, Etats-Unis d'Amérique, Chronicle Books, 1999, 142 p.
- ROBBINS, Trina, *Pretty In Ink: Women Cartoonists 1896-2013*, 01, Seattle, WA, Fantagraphics Books, 2013, 200 p.
- ROBBINS, Trina, *The Great Women Cartoonists*, New York, Etats-Unis d'Amérique, Watson-Guption Publications, 2001, 150 p.
- ROBBINS, Trina et YRONIWODE, Catherine, *Women and the Comics*, Eclipse Books, 1985.
- ROGERS, Mark C., « Understanding Production: The Stylistic Impact of Artisan and Industrial Methods », vol. 8 / 1, Spring 2006, p. 509-519.
- TILLEY, Carol L., « Seducing the Innocent: Fredric Wertham and the Falsifications That Helped Condemn Comics », *Information & Culture: A Journal of History*, vol. 47/4, novembre 2012, p. 383-413.
- VARNUM, Robin et GIBBONS, Christina T., « Introduction », in *The Language of Comics : Word and Image*, Jackson (Miss.), University press of Mississippi, 2002, (« Studies in popular culture »), p. ix-xix.
- WERTHAM, *Seduction of the Innocent*, New York, Rinehart & Company, 1954.
- WERTHAM, Fredric, « I Want to be a Sex Maniac », in *Seduction of the Innocent*, New York, Etats-Unis d'Amérique, 1954, p. 179-194.

WOO, Benjamin, « An Age-Old Problem: Problematics of Comic Book Historiography », *International Journal of Comic Art*, vol. 10/1, 2010, p. 268–279.

WRIGHT, Bradford W., *Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America*, Baltimore, Md.; London, Johns Hopkins University Press, 2003, 360 p.

Masters et thèses

BAURIN, Camille, *Le metacomics : métatextualité et métafiction dans le comic book*, Université de Poitiers, 2012, 632 p., [En ligne : <http://www.theses.fr/s22724>].

LICARI-GUILLAUME, Isabelle, « Vertigo's British Invasion » : la revitalisation par les scénaristes britanniques des comic books grand public aux États-Unis (1983-2013), Université de Bordeaux Moutaigne, 2017, 637 p., [En ligne : <http://www.theses.fr/2017BOR30044>].

PALTANI-SARGOLOGOS, Fred, *Le roman graphique, une bande dessinée prescriptrice de légitimation culturelle*, Mémoire de Master 2, Université de Lyon II, 2011, 177 p.

Sites internet

« Comic Vine » [En ligne : <https://comicvine.gamespot.com/>].

« Grand Comics Database » [En ligne : <https://www.comics.org/>].

MILLER, John Jackson, « Comichron: A Resource for Comics Research », [En ligne : <http://www.comichron.com/monthlycomicssales.php>].

Vidéos

FESTIVAL, Auckland Writers, « Graphic Novels, Comics and Cartoons: Auckland Writers & Readers Festival 2011 », 2011, [En ligne : <https://vimeo.com/26148897>].

Batman, Bat-Family (comic books et adaptations)

Articles de presse

« Batwoman hero returns as lesbian », *BBC News*, 30 mai 2006, [En ligne : <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/5030518.stm>].

EBERT, Roger, « Batman and Robin Movie Review », *Chicago Sun-Times*, 20 juin 1997, [En ligne : <https://www.rogerebert.com/reviews/batman-and-robin-1997>].

FORBES, Joe Queenan: Joe Queenan Is A. Senior Editor At, « Drawing on the DARK SIDE », *The New York Times*, 30 avril 1989, [En ligne : <https://www.nytimes.com/1989/04/30/magazine/drawing-on-the-dark-side.html>].

GUSTINES, George Gene, « Straight (and Not) Out of the Comics », *The New York Times*, 28 mai 2006, [En ligne : <https://www.nytimes.com/2006/05/28/arts/28gustines.html>].

HOWE, Desson, « “Batman”: Winged Defeat », *Washington Post*, 20 juin 1997, [En ligne : <https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/review97/batmanandrobinhowe.htm?noredirect=on>].

MASLIN, Janet, « FILM REVIEW: BATMAN FOREVER; New Challenges for the Caped Crusader », *The New York Times*, 16 juin 1995.

MASLIN, Janet, « Holy Iceberg! Dynamic Duo Vs. Mr. Freeze », *The New York Times*, 20 juin 1997.

MASLIN, Janet, « Review/Film: Batman Returns ; A Sincere Bat, a Sexy Cat and a Bad Bird », *The New York Times*, 19 juin 1992.

« WHOOSH! New Superheroes Liberate the Old-Boy Network », *The New York Times*, 4 août 1993.

Articles de presse en ligne

BARNETT, David, « DC Comics pull cover of Batgirl menaced by Joker after online protests », *The*

Guardian, 17 mars 2015, [En ligne : <https://www.theguardian.com/books/2015/mar/17/dc-comics-pull-batgirl-joker-cover-after-protests>].

BAURIN, Camille, « Le Joker dans Death of the Family : réflexions sur les New 52 (DC) », *Le super-héros et ses doubles*, 2013, [En ligne : <https://superherosdouble.wordpress.com/2013/12/07/le-joker-dans-death-of-the-family-reflexions-sur-les-new-52-dc/>].

BLAKE, Corey, « The big deal behind Gail Simone's firing from Batgirl », [En ligne : <https://www.cbr.com/the-big-deal-behind-gail-simones-firing-from-batgirl/>]. Consulté le 24 mars 2019.

BRICKEN, Rob, « 6 Hints That Frank Miller Might Have Issues with Women », [En ligne : https://www.toplessrobot.com/2009/01/6_hints_that_frank_miller_might_have_issues_with_w.php]. Consulté le 1 mars 2019.

BROOKER, Will, « Batman can't come out as gay – his character relies on him being in denial | Will Brooker », *The Guardian*, 28 mai 2012, [En ligne : <https://www.theguardian.com/commentis-free/2012/may/28/batman-gay-character-relies-denial>].

BROOKER, Will, « Batman's Killing Joke, and its “edgy” rape storyline, is not a comeback I want to see », *The Guardian*, 15 juin 2016, [En ligne : <https://www.theguardian.com/books/2016/jun/15/batmans-killing-joke-and-its-edgy-storyline-comeback-alan-moore>].

DOWNEY, Meg, « In Defense of Dick Grayson: Objectification, Sexuality, and Subtext », *Women Write About Comics*, 2015, [En ligne : <https://womenwriteaboutcomics.com/2015/12/in-defense-of-dick-grayson-objectification-sexuality-and-subtext/>].

EVANS, Mel, « Ruby Rose is back on TV and she's ‘fired up and excited about everything again’ », [En ligne : <https://cdn.newsapi.com.au/link/770d9bec88fa6ee4b51eb0d392d06d28?domain=newscorpaustralia.com#.s5uq7>]. Consulté le 24 avril 2019.

FRANK, Allegra, POLO, Susan et OH, Ashley, « Batman: The Killing Joke fails to fix the comic's problems on screen », [En ligne : <https://www.polygon.com/comics/2016/7/29/12299352/batman-the-killing-joke-movie-controversy>]. Consulté le 28 mars 2019.

GUSTINES, George Gene, « It Just Wasn't Meant to Be, Batman », *The New York Times*, 1 juillet 2018, [En ligne : <https://www.nytimes.com/2018/07/01/fashion/weddings/it-just-wasnt-meant-to-be-batman.html>].

HUNTER, Greg, « Batman: Death of the Family | The Comics Journal », 2014, [En ligne : <http://www.tcj.com/reviews/batman-death-of-the-family/>].

JOHNSTON, Rich, « The Batwoman That Dare Not Speak Its Name », [En ligne : <https://www.bleedingcool.com/2009/06/25/the-batwoman-that-dare-not-speak-its-name/>]. Consulté le 11 avril 2019.

KHOURI, Andy, « JH Williams III & W. Haden Blackman Leave “Batwoman” Over Editorial Edicts », [En ligne : <https://comicsalliance.com/batwoman-jh-williams-haden-blackman-leave-series-editorial-marriage/>]. Consulté le 7 avril 2019.

MCGLOIN, Matt, « DC Relaunch: Judd Winick Comments On Catwoman “Controversy” », [En ligne : <https://cosmicbook.news/content/dc-relaunch-judd-winick-comments-catwoman-controversy>]. Consulté le 7 mars 2019.

MCMILLAN, Graeme, « DC Entertainment To Give Classic Batman Writer Credit in “Gotham” and “Batman v Superman” (Exclusive) », [En ligne : <https://www.hollywoodreporter.com/heat-vision/dc-entertainment-give-classic-batman-824572>]. Consulté le 15 août 2018.

NO_NAME, « Four Biggest Ways DC's “New 52” Changed “Batgirl” », [En ligne : <https://comicvine.gamespot.com/articles/four-biggest-ways-dcs-new-52-changed-batgirl/1100-143574/>]. Consulté le 24 mars 2019.

PANTOZZI, Jill, « Gail, Jill and Babs: A Conversation about BATGIRL & ORACLE », [En ligne : <https://www.newsarama.com/7777-gail-jill-and-babs-a-conversation-about-batgirl-oracle.html>]. Consulté le 26 novembre 2017.

PHEGLEY, Kiel, « Dan DiDio Weighs In On Nightwing & The Deaths of Heroes In Crisis », [En ligne : <https://www.cbr.com/dan-didio-nightwing-future-heroes-in-crisis-deaths/>]. Consulté le 12 octobre 2018.

PLUMMER, Jessica, « Dick Grayson vs. Toxic Masculinity », [En ligne : <https://bookriot.com/2017/05/24/dick-grayson-vs-toxic-masculinity/>]. Consulté le 12 octobre 2018.

POLO, Susana, « The writer who made me love comics taught me to hate them », [En ligne : <https://www.polygon.com/2016/3/1/11139828/the-dark-knight-returns>]. Consulté le 1 mars 2019.

RINGO, Elise, « “Cripple the Bitch”: The Killing Joke and Iconicity », *Becoming the Villainess*, 2015, [En ligne : <https://becomingthevillainess.wordpress.com/2015/09/20/cripple-the-bitch-the-killing-joke-and-iconicity/>].

ROGERS, Vaneta, « ANN NOCENTI Takes Over a “Still-Sexy” CATWOMAN », *Newsarama*, 2012, [En ligne : <https://www.newsarama.com/9772-ann-nocenti-takes-over-a-still-sexy-catwoman.html>].

ROGERS, Vaneta, « CATWOMAN: Staying Sexy, Still Growing As “Owls” Builds Up », *Newsarama*, 2012, [En ligne : <https://www.newsarama.com/9153-catwoman-staying-sexy-still-growing-as-owls-builds-up.html>].

ROGERS, Vaneta, « J.H. WILLIAMS Clarifies Original Intent for BATWOMAN Run », [En ligne : <https://www.newsarama.com/19315-j-h-williams-clarifies-original-intent-for-batwoman-run.html>]. Consulté le 7 avril 2019.

ROGERS, Vaneta, « WINICK Returns to Gotham for Sexy, Violent DCnU CATWOMAN », [En ligne : <https://www.newsarama.com/7787-winick-returns-to-gotham-for-sexy-violent-dcnu-catwoman.html>]. Consulté le 16 mars 2019.

SHANNON, Hanah Means, « Does Original Killing Joke Artwork Reveal Greater Sexual Intent For Batgirl? », [En ligne : <https://www.bleedingcool.com/2013/12/01/original-killing-joke-artwork-reveals-greater-sexual-intent-for-batgirl/>]. Consulté le 12 mai 2019.

SIEGEL, Lucas, « Dan DiDio Frankly Addresses STEPHANIE BROWN Issue », [En ligne : <https://www.newsarama.com/10376-dan-didio-frankly-addresses-stephanie-brown-issue.html>]. Consulté le 9 octobre 2018.

SIMS, Chris, « Ask Chris #60: Batgirl Walks Again? », [En ligne : <https://comicsalliance.com/ask-chris-60-batgirl-walks-again/>]. Consulté le 24 mars 2019.

SIMS, Chris, « Barbara Gordon Stands Up, But “Batgirl” #1 Doesn’t [Review] », [En ligne : <https://comicsalliance.com/new-batgirl-comic/>]. Consulté le 24 mars 2019.

WHEELER, Andrew, « “Batgirl” #37 Criticized For Transphobia; Creators Apologize », [En ligne : <https://comicsalliance.com/batgirl-37-criticized-for-transphobic-content-creative-team-apologizes/>]. Consulté le 19 avril 2019.

Billets de blog

BELL, J. L., « Bob Kane’s First and Second Batman Contracts », 2009, [En ligne : <http://ozandends.blogspot.com/2009/01/bob-kanes-first-and-second-batman.html>].

BELL, J. L., « Dick Grayson as DC Comics’s First Overt Male Sex Symbol », 2012, [En ligne : <http://ozandends.blogspot.com/2012/10/dick-grayson-as-dc-comicss-first-overt.html>].

BELL, J. L., « How Young Dick Grayson? », 2012, [En ligne : <http://ozandends.blogspot.com/2012/12/how-young-dick-grayson.html>].

BELL, J. L., « “That history will always be in the background”? », 2014, [En ligne : <http://ozandends.blogspot.com/2014/11/that-history-will-always-be-in.html>].

BELL, J. L., « The Exaggerations of Dick Grayson’s Love Life », 2012, [En ligne : <http://ozandends.blogspot.com/2012/11/the-exaggerations-of-dick-graysons-love.html>].

BELL, J. L., « “The Guardianship of Dick Grayson!” », 2012, [En ligne : <http://ozandends.blogspot.com/2012/01/guardianship-of-dick-grayson.html>].

BELL, J. L., « What Really Rescued the Caped Crusader », 2009, [En ligne : <http://ozandends.blogspot.com/2009/01/what-really-rescued-caped-crusader.html>].

GUSTINES, George Gene, « Batman’s First Appearance at a Bruce Wayne Price », *ArtsBeat*, 2010, [En ligne : <https://artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/02/26/batmans-first-appearance-at-a-bruce-wayne-price/>].

NIGHTWING, « How Nightwing Almost Died in Infinite Crisis | Titanstower.com », *Titans Tower*, 2012, [En ligne : <http://www.titanstower.com/how-nightwing-almost-died-in-infinite-crisis/>].

READING, Caleb, « The Internet Fittingly Lambasts The Ridiculous “Catwoman #0” Cover », *UP-ROXX*, 2012, [En ligne : <https://uproxx.com/viral/sexist-catwoman-0-cover-parodies/>].

RINGO, Elise, « “Cripple the Bitch”: The Killing Joke and Iconicity », *Becoming the Villainess*, 2015, [En ligne : <https://becomingthevillainess.wordpress.com/2015/09/20/cripple-the-bitch-the-killing-joke-and-iconicity/>].

Interviews ou écrits d’artistes et de personnes de travaillant sur des comic books ou adaptations super-héroïques

« Interview - Catwoman : Interview de Pitof » [En ligne : <https://www.ecranlarge.com/films/interview/900723-pitof-catwoman>]. Consulté le 22 août 2019.

HAMUS-VALLÉE, Réjane, « Interview Pitof (version non définitive) », *SFX*, 2003.

LIMIÑANA, Arthur, « J’ai interviewé le Français qui a réalisé “Vidocq” », *Vice*, 2015, [En ligne : <https://www.vice.com/fr/article/jm7a4p/jean-christophe-comar-vidocq-interview-912>].

Livres et articles

BÉDARD, Megan, « Les identités sexuelles du Joker », [En ligne : <http://popenstock.ca/blogue/les-identit%C3%A9s-sexuelles-du-joker>]. Consulté le 22 avril 2019.

BONADÈ, Sophie, « Barbara Gordon, l’évolution d’une superhéroïne devenue paraplégique. », Angoulême, 2017, [En ligne : <http://www.citebd.org/spip.php?article9080>].

BOURLEZ, Fabrice, « Catwoman. L’échec du héros féminin. », in *Le Héros était une Femme... le Genre de l’Aventure*, Lausanne ; Charenton-le-Pont, Editions Antipodes, 2011, p. 95–109.

BROOKER, Will, *Batman Unmasked : Analysing a Cultural Icon*, London New York, Continuum, 2000, 357 p.

COCCA, Carolyn, « “When You Go Out At Night, You Won’t Be Alone”: Batgirl(s) and Birds of Prey », in *Superwomen: Gender, Power, and Representation*, New York, Bloomsbury Academic USA, 2016, p. 57–86.

DANIELS, Les et KIDD, Chip, *Batman : the complete history. The Life and Times of the Dark Knight*, San Francisco (Calif.), Chronicle books, 1999, 206 p.

DINI, Paul, KIDD, Chip et SPEAR, Geoff, « *Batman* », *la série TV*, trad. Nicolas Seigneret, Paris, Dreamland, 1999, 165 p.

DUNCAN, Randy, « Rolling the Boulder in Gotham », in Kevin K. Durand, Mary K. Leigh, (éds.). *Riddle Me This, Batman!: Essays on the Universe of the Dark Knight*, éds. Kevin K. Durand et Mary K. Leigh, McFarland, 2011, p. 147–155.

EDWARDS, Anne, « The Bruce Wayne / Gotham City / Batman Dynamic », *The Comics Journal*, janvier 2000, p. 95–98.

EISNER, Joel, *The Official Batman Batbook*, Chicago, Contemporary Books, 1986, 171 p.

IADONISI, Richard, « “A Man has Risen” : Hard Bodies, Reaganism, and The Dark Knight Returns », *International Journal of Comic Art*, vol. 14 / 1, printemps 2012, p. 543–553.

MEDHURST, Andy, « Batman, deviance and camp », in Charles Hatfield, Jeet Heer, Kent Worcester, (éds.). *The superhero reader*, éds. Charles Hatfield, Jeet Heer et Kent Worcester, Jackson, University Press of Mississippi, 2013. 1 vol., p. 237–251.

MURPHY, April Jo, « Homicidal Lesbian Terrorists to Crimson Caped Crusaders How Folk and Mainstream Lesbian Heroes Queer Cultural Space », in Maja Bajac-Carter, Norma Jones, Bob Batchelor, (éds.). *Heroines of Comic Books and Literature: Portrayals in Popular Culture*, éds. Maja Bajac-Carter, Norma Jones et Bob Batchelor, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2014, p. 153–167.

PETROVIC, Paul, « Queer resistance, gender performance, and ‘coming out’ of the panel borders in Greg Rucka and J.H. Williams III’s *Batwoman: Elegy* », *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 2/1, 2011, p. 67–76.

PIZZINO, Christopher, « Pop Art Comics : Frank Miller », in *Arresting Development Comics at the Boundaries of Literature*, Austin (Tex.), University of Texas Press, 2016, (« World comics and

graphic nonfiction series »), p. 79–105.

ROLLIN, Lucy, « Culpabilité et inconscient dans Arkham Asylum », *Otrante*, vol. 13, trad. Jean-Paul Gabilliet, avril 2003, p. 121–136.

SNIDER, Brandon T., *The Dark Knight Manual: Tools, Weapons, Vehicles & Documents from the Batcave*, Har/Cdr, San Rafael, Calif, Insight Editions, 2012, 112 p.

URICCHIO, William, « The Batman's Gotham City™: Story, Ideology, Performance », in Jörn Ahrens, Arno Meteling, (éds.). *Comics and the City*, éds. Jörn Ahrens et Arno Meteling, New York, Continuum International Publishing Group Ltd., 2010, p. 119–131.

WELDON, Glen, *The Caped Crusade: Batman and the Rise of Nerd Culture*, Simon and Schuster, 2017, 352 p.

WHALEY, Deborah Elizabeth, « Black cat got your tongue?: Catwoman, blackness, and the alchemy of postracialism », *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 2/1, juin 2011, p. 3–23.

ZULLI, Valantino L., « J.H. Williams III's Batwoman and the depth of the surface: visualizing a new definition of identity as embedded in the skin », *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 5/2, 2014, p. 137–153. BONADÈ, Sophie, « "I Am Gotham": représentation du corps super-héroïque et de la ville dans les comics Batman. », Université de Nantes, 2018.

Masters et thèses

BONADÈ, Sophie, *Les images de la folie dans les comic books Batman*, Mémoire de première année de master, Université de Poitiers, 2013, 113 p.

Genre et fictions

Articles de presse en ligne

HANSON, Eric, « 'Buffalo Bill Is NOT Transgender' Claims 'Silence of the Lambs' Actor », *Screen-Hub Entertainment*, 2018, [En ligne : <https://screenhub.blog/2018/06/05/buffalo-bill-is-not-transgender-claims-silence-of-the-lambs-actor-screenhub-entertainment/>].

JAMIESON, Sophie, « Olivia Wilde reveals she was "too old" to play Leonardo DiCaprio's wife in The Wolf of Wall Street », 16 mars 2016, [En ligne : <https://www.telegraph.co.uk/news/celebritynews/12196019/Olivia-Wilde-reveals-she-was-too-old-to-play-Leonardo-DiCaprios-wife-in-The-Wolf-of-Wall-Street.html>].

PULVER, Andrew, « Danish Girl director Tom Hooper: film industry has "problem" with transgender actors », *The Guardian*, 5 septembre 2015, [En ligne : <https://www.theguardian.com/film/2015/sep/05/danish-girl-eddie-redmayne-tom-hooper-transgender-actors-venice>].

Billets de blog

GENRE!, « « Guerre des sexes » ou guerre contre les femmes ? », *Genre !*, 2015, [En ligne : <https://cafaitgenre.org/2015/09/24/guerre-des-sexes-ou-guerre-contre-les-femmes/>].

GENRE!, « Masculinité hégémonique », *Genre !*, 2015, [En ligne : <https://cafaitgenre.org/2015/02/23/masculinite-hegemonique/>].

Études et rapports

SMITH, Stacy L., CHOUEITI, Marc et PIEPER, Katherine, « GENDER BIAS WITHOUT BORDERS », Geena Davis Institute on Gender in Media, 2014.

Livres et articles

BAMMAN, David et UNDERWOOD, Ted, « The Gender Balance of Fiction, 1800-2007 », *The Stone and the Shell*, 2016, [En ligne : <https://tedunderwood.com/2016/12/28/the-gender-balance-of-fiction-1800-2007/>].

BERLATSKY, Noah, « Adding Incompetence to Insult « The Hooded Utilitarian », *The Hooded*

Utilitarian, 2012, [En ligne : <http://www.hoodedutilitarian.com/2012/02/adding-incompetence-to-insult/>].

BILAT, Loïse et HAVER, Gianni, « Une justicière maîtresse de son destin ? Le Genre de l'héroïsme », in *Le Héros était une Femme.... le Genre de l'Aventure*, Lausanne ; Charenton-le-Pont, Editions Antipodes, 2011, p. 9–52.

BLUMENTHAL, Danielle, *Women and soap opera : a Cultural Feminist Perspective*, westport, Connecticut, Praeger, 1997, 136 p., [En ligne : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37541560h>].

BURCH, Noël et GENEVIÈVE, Sellier, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, J. Vrin, 2009, 1 vol. (128 p.) p., (« Philosophie et cinéma »).

BURCH, Noël et SELLIER, Geneviève, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français : 1930-1956*, Édition revue et corrigée, Paris, Armand Colin, 2005, 396 p.

CERVULLE, Maxime, « Quentin Tarantino et le (post)fémisme. Politiques du genre dans Boulevard de la mort », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 28 /1, 2009, p. 35–49.

CHAUDHURI, Shohini, *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*, Routledge, 2006, 160 p.

CLOVER, Carol J., « Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film », in Barry Keith Grant, (éd.). *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, éd. Barry Keith Grant, Second edition edition, Austin, University of Texas Press, 2015, p. 68115.

CREED, Barbara, « Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection », in Barry Keith Grant, (éd.). *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, éd. Barry Keith Grant, Second edition edition, Austin, University of Texas Press, 2015, p. 37–67.

CREED, Barbara, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London ; New York, Routledge, 1993, 192 p.

DOANE, Mary Ann, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York, Routledge, 1991.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, « Portraits révélateurs du film noir », *Textimage*, vol. 1 /4, printemps 2011, [En ligne : https://www.revue-textimage.com/06_image_recit/esquenazi1.html].

ESQUENAZI, Jean-Pierre, « Signification de la femme fatale », in *Le Film noir: Histoire et significations d'un genre populaire subversif*, CNRS, 2012, p. 328–338.

FAVRE, Camille, « La pin-up US, un exemple d'érotisme patriotique », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, mai 2012, p. 239-264.

HEYRAUD, Hélène, « La Femme fatale : essai de caractérisation d'une figure symboliste », *AD HOC*, 2015, [En ligne : <https://adhoc.hypotheses.org/ad-hoc-n4-la-figure/la-femme-fatale-essai-de-caracterisation-dune-figure-symboliste>].

HOBSON, Dorothy, *Soap opera*, Cambridge, Polity, 2003, 224 p.

JEFFORDS, Susan, *Hard bodies: Hollywood masculinity in the Reagan era*, New Brunswick, N.J., Etats-Unis d'Amérique, Rutgers University Press, 1994, 212 p.

JENKINS, Henry et CAMPBELL, John, « “Out of Closet and Into the Univers” Queers and Star Trek », in *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture*, NYU Press, 2006, p. 89–112.

LANGLAIS, Pierre-Carl, « Les femmes ont-elles disparu de la littérature en 1830 ? », *Sciences communes*, 2017, [En ligne : <https://scoms.hypotheses.org/824>].

Le RUN, Jean-Louis, « D'un millénaire à l'autre, Méduse », *Enfances Psy*, vol. no26/1, 2005, p. 43–54.

LINDOW, Sandra J., CLASEN, Tricia, LEMLEY, Lauren, [et al.], *Heroines of Comic Books and Literature: Portrayals in Popular Culture*, éd. Maja Bajac-Carter, Norma Jones et Bob Batchelor, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2014.

MODLESKI, Tania, *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*, 2, New York, Routledge, 2005, 200 p.

MOINE, Raphaëlle, *Les femmes d'action au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2010.

MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16 / 3, 1975, p. 6–18.

MULVEY, Laura, *Visual and Other Pleasures*, Basingstoke, Royaume-Uni, Palgrave Macmillan, 2009, xxxvi+232 p.

NICHOLSON, Sarah, « The Problem of Woman as Hero in the Work of Joseph Campbell », *Feminist Theology*, vol. 19 / 2, janvier 2011, p. 182–193.

PILLOY, Annie, *Les compagnes des héros de B.D.: des femmes et des bulles*, Paris, France, Éditions de l'Harmattan, DL 1994, 1994, 286 p.

PLACE, Janey, « Women in Film Noir », in E. Ann Kaplan, (éd.). *Women in Film Noir*, éd. E. Ann Kaplan, 2nd ed. 1998, London, BFI Publishing, 1998, p. 47–68.

REYNS-CHIKUMA, Chris et MILQUET, Sophie, « La bande dessinée au féminin/ Female Comics », *Alternative Francophone*, vol. 1 / 9, éd. Chris Reyns-Chikuma et Sophie Milquet, février 2016.

SELLIER, Geneviève, *La Nouvelle Vague : Un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS, 2005, 217 p.

SEPULCHRE, Sarah, « Policier/scientifique, féminin/masculin dans les séries télévisées Dépolariation des caractérisations et réflexion sur les outils d'analyse », in Béatrice Damian-Gaillard, Sandy Montañola, Aurélie Olivesi. *L'assignation de genre dans les médias: attentes, perturbations, reconfigurations*, Rennes, Presses Univ. de Rennes, 2014, (« Res publica (Rennes) »), p. 96–107.

WELLS, Julia A, « The Female Librarian in Film: Has the Image Changed in 60 Years? », *SLIS Student Research Journal*, vol. 3/2, 2013, p. 16.

WILLIAMS, Linda, « When the Woman Looks », in Barry Keith Grant, (éd.). *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, éd. Barry Keith Grant, Second edition edition, Austin, University of Texas Press, 2015, p. 17–36.

Sites internet

« The Headless Women of Hollywood » [En ligne : <https://headlesswomenofhollywood.com/?og=1>].

Vidéos

FEMINISTFREQUENCY, « #4 The Evil Demon Seductress (Tropes vs. Women) », 2011, [En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=_VeCjm1UO4M].

FEMINISTFREQUENCY, « #2 Women in Refrigerators (Tropes vs. Women) », [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=DInYaHVSLr8>].

FEMINISTFREQUENCY, « Damsel in Distress: Part 2 - Tropes vs Women in Video Games », [En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=toa_vH6xGqs].

Genre(s), Sexes, Féminismes et Femmes

Articles de presse en ligne

BARDOU, Florian, « Bruno Perreau : “Queer ou pas, nous sommes tous enserrés dans un ensemble de normes avec lesquelles nous devons composer” », *Libération.fr*, 11 mai 2018, [En ligne : https://www.liberation.fr/debats/2018/05/11/bruno-perreau-queer-ou-pas-nous-sommes-tous-enserres-dans-un-ensemble-de-normes-avec-lesquelles-nous_1649436].

Entrées de dictionnaires, d'encyclopédies et de lexiques

« VIRILITÉ », *Le Trésor de la langue française informatisé*, [En ligne : <https://www.le-tresor-de-la-langue.fr/definition/virilite>].

Livres et articles universitaires

ANDRÉOLLE, Donna Spalding, « “Men are from Mars, Women are from Venus” ? », *Revue française d'études américaines*, décembre 2007, p. 62-76.

BARD, Christine, *Ce que soulève la jupe: Identités, transgressions, résistances*, Autrement, 2015,

453 p.

BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe I Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 2004, 317 p. p.

BENELLI, Natalie et MODAK, Marianne, « Analyser un objet invisible : le travail de care », *Revue française de sociologie*, Vol. 51, avril 2010, p. 39–60.

BERENI, Laure, CHAUVIN, Sébastien, JAUNAIT, Alexandre, [et al.], « Intersections », in *Introduction aux études sur le genre*, 2e édition revue et augmentée, Bruxelles, De Boeck, 2012, p. 277–309.

BERTINI, Marie-Joseph, « Pour en finir avec l'ordre symbolique. A propos de l'ouvrage: Ni d'Eve ni d'Adam. Défaire la différence des sexes. Paris, Max Milo, 2009 », *Genre & Histoire*, novembre 2009, [En ligne : <http://journals.openedition.org/genrehistoire/769>].

BERTINI, Marie-Joseph, « Un mode original d'appropriation des Cultural Studies : les Études de genre appliquées aux Sciences de l'information et de la communication. Concepts, théories, méthodes et enjeux », *MEI - Études culturelles & cultural studies*, 2006, p. 115–124.

BOURCIER, Sam et MERCIER, Élisabeth, « Genres, sexualités et médias : enjeux politiques, identitaires et disciplinaires dans l'université francophone. Entretien avec Marie-Hélène/Sam Bourcier, réalisé par Élisabeth Mercier », *Communiquer. Revue de communication sociale et publique*, juin 2015, p. 71–80.

BOURCIER, Sam, « 50 nuances de genres (et de sexes) ou plus? Entre karaoké de la différence sexuelle et politiques multigenres », juin 2014, [En ligne : https://www.academia.edu/10060263/50_nuances_de_genres_et_de_sexes_ou_plus_Entre_karaok%C3%A9_de_la_diff%C3%A9rence_sexuelle_et_politiques_multigenres].

BOURCIER, Sam, *Sexpolitiques*, Paris, la Fabrique éd, 2005, 301 p., (« Queer zones », 2).

BUTLER, Judith, « “Les femmes” en tant que sujet du féminisme », *Raisons politiques*, no 12, 2003, p. 85–97.

CALVÈS, Anne-Emmanuèle, « “Empowerment” : généalogie d'un concept clé du discours contemporain sur le développement », *Revue Tiers Monde*, n° 200, 2009, p. 735–749.

CASSAGNES-BROUQUET, Sophie et DUBESSET, Mathilde, « La fabrique des héroïnes », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, décembre 2009, p. 7–18.

CASTRO, Ginette, *Radioscopie du féminisme américain*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1985, 303 p.

CHOLLET, Mona, *Beauté fatale: les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Paris, France, Zones, impr. 2012, 2012.

COLLET, Isabelle, « Effet de genre : le paradoxe des études d'informatique », *TIC & Société*, vol. 5/1, 2011.

COLLOMB-BOUREAU, Colette et FILLARD, Claudette, *Les mouvements féministes américains*, Paris, Ellipses Marketing, 2003, 192 p.

CONNELL, Raewyn, *Masculinities*, 2nd ed, Cambridge, Polity, 2005, 324 p.

CRESSON, Geneviève, « Le care : soin à autrui et objet de controverses », *Travail, genre et sociétés*, n° 26, novembre 2011, p. 195–198.

DELPHY, Christine, « La Transmission héréditaire », in *L'ennemi principal : Tome 2, Penser le genre*, Paris, Editions Syllepse, 2009, p. 97–128.

DELPHY, Christine, MOLINIER, Pascale, CLAIR, Isabelle, [et al.], « Genre à la française ? », *Sociologie*, octobre 2012.

DEMETRIOU, Demetrakis Z., « La masculinité hégémonique : lecture critique d'un concept de Raewyn Connell », *Genre, sexualité & société*, trad. Hugo Bouvard, 2001 2015, [En ligne : <http://journals.openedition.org/gss/3546>].

DUBY, Georges et PERROT, Michelle, « Ecrire l'histoire des femmes », in *Histoire des femmes en Occident, tome 1 : L'Antiquité*, Paris, Académique Perrin Editions, 2002, p. 11–24.

FALUDI, Susan, *Backlash : the Undeclared War Against American Women*, New York, Crown, 1991, 552 p.

FAUVEL, Aude, « Cerveaux fous et sexes faibles (Grande-Bretagne, 1860-1900) », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, juillet 2013, p. 41–64.

FOUCAULT, Michel, « L'Hypothèse répressive », in *Histoire de la sexualité 1. La Volonté de savoir*, Gallimard, 1976.

FREDRICKSON, Barbara L. et ROBERTS, Tomi-Ann, « Objectification Theory: Toward Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks », *Psychology of Women Quarterly*, vol. 21, juin 1997, p. 173–206.

FRIEDAN, Betty, *The Feminine Mystique*, London, Penguin books, 1992 (première édition 1963), 366 p.

GOFFMAN, Erving, *Gender Advertisements*, New York Cambridge Philadelphia, Harper torchbooks, 1987, 84 p.

GREEN, Adam Isaiah, « Gay but Not Queer: Toward a Post-Queer Study of Sexuality », *Theory and Society*, vol. 31/4, 2002, p. 521–545.

GUILLAUMIN, Colette, « Pratique du pouvoir et idée de Nature », in *Sexe, race et pratique du pouvoir : l'idée de nature*, Donnemarie-Dontilly, Éditions iXe, 2016. 1 vol., (« Racine de iXe »), p. 13–102.

JOLY, Vincent, « Note sur les femmes et la féminisation de l'armée dans quelques revues d'histoire militaire », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, novembre 2004, p. 135–145.

LAMOUREUX, Diane, « Y a-t-il une troisième vague féministe ? », *Cahiers du Genre*, HS n°1, 2006, p. 57–74.

LOVELL, Anne M., « La sexuaction des lieux des femmes à la rue », *Empan*, vol. no54 / 2, 2004, p. 27–31.

MESSNER, Michael A., « When Bodies Are Weapons, Masculinity and Violence in Sport », in *Out of play : Critical Essays on Gender and Sport*, Albany, State university of New York press, 2007. 1 vol., (« SUNY series on sport, culture, and social relations »), p. 91–106.

NANCY A. HEWITT, « Beyond the Search for Sisterhood: American Women's History in the 1980s », *Social History*, vol. 10/3, 1985, p. 299.

NEW YORK RADICAL WOMEN, *Notes from the First Year*, 1968.

PASSERINI, Luisa, « Société de consommation et culture de masse », in Françoise Thébaud. *Histoire des femmes en Occident. [5] Le XXe siècle / sous la direction de Françoise Thébaud*, trad. Catherine Mitrovista-Dalarun, Paris, France, Perrin, Impr. 2002, 2002, p. 433-454.

PÉRIVIER, Hélène, « Les femmes sur le marché du travail aux États-Unis, Summary », *Revue de l'OFCE*, mai 2009, p. 49–84.

PERREAU, Bruno, *Qui a peur de la théorie queer ?*, 2018, 320 p., (« Académique »).

REDSTOCKINGS, « Redstockings Manifesto », juillet 1967.

RUBIN, Gayle S., BUTLER, Judith Pamela, RUBIN, Gayle S., [et al.], *Marché au sexe : entretien...*, éd. Éliane Sokol, Paris, EPEL, 2002, 175 p., (« Les grands classiques de l'érotologie moderne »).

ZIELINSKI, Agata, « L'éthique du care », *Études*, Tome 413, novembre 2010, p. 631–641.

Espace, géographie, territoire

Entrées de dictionnaires, d'encyclopédies et de lexiques

« Territoire », *Dictionnaire de la géographie*, eds. Jacques Lévy et Michel Lussault, Paris, Belin, 2013, p. 995–1005.

Livres et articles

BONNEMAISON, Joël, « Voyage autour du territoire », *L'Espace géographique*, vol. 10 /4, 1981, p. 249–262.

BORD, Jean-Paul, « La carte, l'espace et le territoire », in Yves Jean, Christian Calenge, (eds.). *Lire*

les territoires, éd. Yves Jean et Christian Calenge, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2013, (« Perspectives Villes et Territoires »), p. 207–218, [En ligne : <http://books.openedition.org/pufr/1802>].

CERTEAU, Michel DE, « Chapitre VII, Marches dans la ville », in *L'Invention du quotidien. 1. arts de faire*, Gallimard, 1990, (« Folio/Essais »), p. 139–164.

DAVIS, Mike, *Dead cities*, trad. Boidy Maxime et Roth Stéphane, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009, 1 vol. (137 p.) p., (« Penser/croiser »).

DAVIS, Mike, « Villes mortes : une histoire naturelle », in *Dead cities*, trad. Boidy Maxime et Roth Stéphane, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009, (« Penser/croiser »), p. 73–138.

FRÉMONT, Armand, « L'espace vécu et la notion de région », *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims*, vol. 41 / 1, 1980, p. 47–58.

États-Unis

Livres et articles

BURROWS, Edwin G. et MIKE, Wallace, *Gotham a History of New York City to 1898*, New York, Oxford University press, 1999, 1383 p. p.

CATANO, James V., « The Rhetoric of Masculinity: Origins, Institutions, and the Myth of the Self-Made Man », *College English*, vol. 52/4, 1990, p. 421–436.

KEMPF, Jean, *Les mots des États-Unis*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2011, 1 vol. (128 p.) p., (« Les mots de »).

KEMPF, Jean, *Une histoire culturelle des Etats-Unis*, Paris, Armand Colin, 2015, 192 p.

MAY, Elaine Tyler, « “Family Values” : The Uses and Abuses of American Family History », *Revue Française d'Etudes Americaines*, vol. no97 / 3, 2003, p. 7–22.

ROSSIGNOL, Marie-Jeanne, « Les Noirs libres et la citoyenneté américaine dans le Nord-Ouest des États-Unis (1787-1830) », *Le Mouvement Social*, n° 252, octobre 2015, p. 113–135.

ROUGÉ, Jean-Robert, « Les significations des frontières dans l'histoire américaine », in *Frontière et frontières dans le monde anglophone*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1991, p. 14–21.

TOURNÈS, Ludovic, « La fondation Rockefeller et la naissance de l'universalisme philanthropique américain », *Critique internationale*, n° 35, septembre 2007, p. 173–197.

ZINN, Howard, *Une Histoire populaire des États-Unis de 1492 à nos jours*, trad. Frédéric Cotton, Marseille France ; Montréal, Agone, 2003.

Études culturelles

Entrées de dictionnaires, d'encyclopédies et de lexiques

MORIN, Edgar, « CULTURE — Culture de masse », *Encyclopædia Universalis [en ligne]*, [En ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/culture-culture-demasse/>].

Livres et articles

ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max et KAUFHOLZ, Éliane, *La Dialectique de la Raison: Fragments philosophiques*, Gallimard, 1983.

BAETENS, Jan, « « Cultural Studies » n'égalent pas « études culturelles » », *MEI - Études culturelles & cultural studies*, mars 2007, p. 35–42.

BERTINI, Marie-Joseph, « Un mode original d'appropriation des Cultural Studies : les Études de genre appliquées aux Sciences de l'information et de la communication. Concepts, théories, méthodes et enjeux », *MEI - Etudes culturelles & cultural studies*, 2006, p. 115–124.

DARRAS, Bernard, « « Les études culturelles sont-elles solubles dans les Cultural Studies ? », par Marie-Hélène Bourcier, François Cusset et Armand Mattelart », *MEI - Études culturelles & cultural studies*, mars 2007, p. 7–32.

GLEVAREC, Hervé, « La Fin du modèle classique de la légitimité culturelle », in Eric Maigret, Eric Macé, *Penser les médiacultures: nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Macé et Institut national de l'audiovisuel (France), Paris, Colin : Institut national de l'audiovisuel, 2005, (« Médiacultures »), p. 69-102.

HOGGART, Richard, *La culture du pauvre*, trad. Françoise Garcias, Jean-Claude Garcias et Jean-Claude Passeron, Paris, Les Editions de minuit, 1970.

MAIGRET, Éric, « Chapitre 4 : L'École de Francfort et la théorie de la culture de masse Le soleil noir de la modernité », in *Sociologie de la communication et des médias. 3e édition*, 3e édition, Paris, Armand Colin, 2015, p. 59–68.

MAIGRET, Éric, « Chapitre 10: Les Cultural Studies (études culturelles) », in *Sociologie de la communication et des médias. 3e édition*, 3e édition, Paris, Armand Colin, 2015, p. 145–162.

ORY, Pascal, *L'histoire culturelle*, 4e édition, Paris, Presses Universitaires de France — PUF, 2015.

Narratologie

Articles

BARONI, Raphaël, «

BARONI, Raphaël, « Pour une narratologie transmédiatique », *Poétique*, 2017, p. 155–175.

MARION, Philippe, « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », *Recherches en Communication*, vol. 7 /7, mars 1997, p. 61–87.

(Super)héroïsme et superhéroïne-s

Articles de presse en ligne

BREW, Simon, « Whatever Happened to the Tim Burton Catwoman Movie? », [En ligne : <https://www.denofgeek.com/us/go/248479>]. Consulté le 15 mars 2019.

CHING, Albert, « Milo Manara's "Spider-Woman" #1 Variant Cover Draws Criticism, Brevoort Responds », [En ligne : <https://www.cbr.com/milo-manaras-spider-woman-1-variant-cover-draws-criticism-brevoort-responds/>]. Consulté le 13 janvier 2019.

CRUZ, Eliel, « Op-ed: NBC's Straight-Washing of John Constantine Is Bi Erasure », [En ligne : <http://www.advocate.com/commentary/2014/07/28/op-ed-nbcs-straight-washing-john-constantine-bi-erasure>]. Consulté le 24 mai 2019.

DESTA, Yohana, « How Gloria Steinem Saved Wonder Woman », *Vanity Fair's HWD*, 10 octobre 2017, [En ligne : <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/10/gloria-steinem-wonder-woman>].

FOURNIER, Xavier, « Oldies But Goodies: Miss Fury (6 avril 1941) », [En ligne : <https://www.comicbox.com/index.php/articles/oldies-but-goodies-miss-fury-6-avril-1941/>]. Consulté le 11 juillet 2019.

HAN, Angie, « Kevin Feige "Hopes" for a Marvel Female Superhero Movie », [En ligne : <https://www.slashfilm.com/kevin-feige-marvel-female-superhero-movie/>]. Consulté le 23 septembre 2019.

HOLUB, Christian, « Wonder Woman comic writer confirms Diana is queer, explains why | EW.com », [En ligne : <https://ew.com/article/2016/09/29/wonder-woman-comic-writer-confirms-diana-queer/>]. Consulté le 7 avril 2019.

HUDSON, Laura, « The Big Sexy Problem with Superheroines and Their "Liberated Sexuality" », [En ligne : <https://comicsalliance.com/starfire-catwoman-sex-superheroine/>]. Consulté le 7 mars 2019.

RIESMAN, Abraham, « How Wonder Woman Changed DC's Entire Movie Strategy », [En ligne : <http://www.vulture.com/2017/09/dc-wonder-woman-movie-strategy-universe.html>]. Consulté le 1 août 2018.

ROSS, Alice, « One less woman in politics: Wonder Woman loses job as UN ambassador », *The Guardian*, 13 décembre 2016, [En ligne : <https://www.theguardian.com/world/2016/dec/12/wonder-woman-un-ambassador-gender-equality>].

TOURNADRE, Jérôme, « Superman 2000 – Le projet avorté », *Daily mars*, 2014, [En ligne : <http://www.dailymars.net/superman-2000-le-projet-avorte/>].

Articles de presse spécialisée

HEINTJES, Tom, « The Crisis on infinite Earths deathlist: characters you won't see », *The Comics Journal*, janvier 1986, p. 14–15.

Entrées de dictionnaires, d'encyclopédies et de lexiques

DORVIDAL, Jérôme, « Superhéros de comics américain », *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, 2003.

« HÉROS, HÉROÏNE », *TLFi : Trésor de la Langue Française informatisé*, [En ligne : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11 ; s=1587625665 ; r=1 ; nat= ; sol=0;>].

Livres et articles

BECKER, Christophe, « Heroes and Villains (1): La naissance du comic book contemporain », *Pop en Stock*, février 2015, [En ligne : <http://popenstock.ca/dossier/article/heroes-and-villains-1-la-naissance-du-comic-book-contemporain-0>].

BENTON, Mike, *Superhero Comics of the Golden Age: The Illustrated History*, Illustrated edition, Dallas, Tex, Taylor Publishing Company, 1992, 202 p.

BILAT, Loïse, « Wonder Woman: plus forte qu'Hercule, plus douce qu'une bonne épouse », in *Le héros était une femme...: le genre de l'aventure*, Lausanne, Suisse, Éd. Antipodes, 2011, p. 239–260.

BONADÈ, Sophie, « Quel Âge Moderne pour les femmes dans les comics de superhéros ? », Université Jean Moulin, Lyon III, 2018, [En ligne : <http://marge.univ-lyon3.fr/des-comics-en-societe-creations-representations-marches-08-06-18--1163003.kjsp>].

BOURLEZ, Fabrice, « Le Complexe du super-héros », in *Du héros au superhéros : Mutations cinématographiques*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, (« Theoreme », 13), p. 233–244.

BROWN, Jeffrey A., « Supermoms? Maternity and the Monstrous-Feminine in Superhero Comics », *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 2/1, juin 2011, p. 77–87.

BROWN, Jeffrey A., *Black Superheroes, Milestone Comics, and Their Fans*, Jackson, University Press of Mississippi, 2000.

CAMDEN, Vera J. et ZULLO, Valentino L., « Wonder Woman and the public humanities: a reflection on the 2016 Wonder Woman Symposium », *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 9 / 6, novembre 2018, p. 507–525.

CAMPBELL, Joseph et HENRI, Crès, *Le héros aux mille et un visages*, Paris, J'ai lu, 2013, 1 vol. (633 p.) p., (« J'ai lu »).

CASSAGNES-BROUQUET, Sophie et DUBESSET, Mathilde, « La fabrique des héroïnes », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, décembre 2009, p. 7–18.

COCCA, Carolyn, « “The Sexier the Outfit, the Fewer Questions Asked”: Wonder Woman ” », in *Superwomen: Gender, Power, and Representation*, New York, Bloomsbury Academic USA, 2016, p. 25–56.

COCCA, Carolyn, *Superwomen: Gender, Power, and Representation*, New York, Bloomsbury Academic USA, 2016, 288 p.

COLLECTIF, *Héros. D'Achille à Zidane*, Paris, BnF éditions, 2007, 240 p.

COOGAN, Peter et STEWART, Cameron, « The redressing of female heroes: a conversation with

- Cameron Stewart », *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 9 / 6, novembre 2018, p. 612-620.
- COOGAN, Peter, *Superhero: The Secret Origin of a Genre*, Austin, Tex, MonkeyBrain, 2006, 400 p.
- DANIELS, Les, *Wonder Woman : the Complete History*, Chronicle Books, 2000.
- ECO, Umberto, « Le mythe de Superman », *Communications*, vol. 24 / 1, 1976, p. 24–40.
- FINGEROTH, Danny, *Superman on the Couch: What Superheroes Really Tell Us About Ourselves and Our Society*, New York, Continuum, 2004, 192 p.
- GRAY II, Richard J, *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*, McFarland, 2011.
- GREENFIELD, Dan, « GAIL SIMONE: What WONDER WOMAN Means to Me », *13th Dimension, Comics, Creators, Culture*, 2016, [En ligne : <https://13thdimension.com/gail-simone-what-wonder-woman-means-to-me/>].
- HANLEY, Tim, *Wonder Woman Unbound: The Curious History of the World's Most Famous Heroine*, Chicago, Chicago Review Press, 2014.
- HASSLER-FOREST, Dan, *Capitalist Superheroes: Caped Crusaders in the Neoliberal Age*, Reprint, Zero Books, 2012.
- HECQUET, Vincent, « Note de lecture sur « Du héros au super héros. Mutations cinématographiques » de Claud Forest », *Questions de communication*, décembre 2011, p. 432434.
- KLOCK, Geoff, « The Revisionary Superhero Narrative », in Charles Hatfield, Jeet Heer, Kent Worcester, (éds.). *The Superhero Reader*, éds. Charles Hatfield, Jeet Heer et Kent Worcester, Jackson, University Press of Mississippi, 2013, p. 116–135.
- KLOCK, Geoff, *How to Read Superhero Comics and Why*, New York, Continuum International Publishing Group Ltd., 2002.
- KUKKONEN, Karin, « Navigating Infinite Earths », in Charles Hatfield, Jeet Heer, Kent Worcester, (éds.). *The Superhero Reader*, éds. Charles Hatfield, Jeet Heer et Kent Worcester, Jackson, University Press of Mississippi, 2013, p. 155-167.
- LAINÉ, Jean-Marc, *Super-héros ! La puissance des masques*, Lyon, Moutons électriques, 2011, 356 p.
- LORENZ, Desirée, « Mythe et idéologie des comics de super-héros Marvel », in *Les personnages mythiques dans la littérature de jeunesse*, Université du Maine, Le Mans, France, 2013.
- MADRID, Mike, *The Supergirls: Fashion, Feminism, Fantasy, and the History of Comic Book Heroines*, Exterminating Angel Press, 2009.
- MURRAY, Ross, « The Feminine Mystique: Feminism, Sexuality, Motherhood », *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 2 / 1, juin 2011, p. 55–66.
- NIKOLAVITCH, Alex, *Mythe & super-héros*, Lyon, France, les Moutons électriques, éd., 2011.
- ONG, Walter, « The Comics and the Super State : Glimpses Down the Back Alley of the Mind », *Arizona Quarterly*, vol. 1 / 3, Automne 1945, p. 34-48.
- OUVRAGE COLLECTIF, *L'encyclopédie DC comics : l'encyclopédie des personnages de l'univers DC*, Paris, Semic, 2005, 351 p., (« Semic archives »).
- ROBBINS, Trina, « Wonder Woman, Lesbian Or Dyke?: Paradise Island as a Woman's Community », in *Heroines of Comic Books and Literature: Portrayals in Popular Culture*, Lanham etc., Etats-Unis d'Amérique, Rowman & Littlefield, 2014, p. 145–152.
- ROBBINS, Trina, *The Great Women Superheroes*, Kitchen Sink Press, 1996.
- ROSS, Alex et KIDD, Chip, *Rough Justice: The DC Comics Sketches of Alex Ross*, 01, New York, Pantheon, 2010, 224 p.
- STEINEM, Gloria, « Wonder Woman », in Charles Hatfield, Jeet Heer, Kent Worcester, (éds.). *The Superhero Reader*, éds. Charles Hatfield, Jeet Heer et Kent Worcester, Jackson, University Press of Mississippi, 2013, p. 203210.
- VALENTINE, Genevieve, « Empire of a wicked woman: Catwoman, royalty, and the making of a comics icon », *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 9 / 6, novembre 2018, p. 593-611.

VALMARY, Hélène, « Un Surhomme dans la ville », in *Du héros au superhéros : Mutations cinématographiques*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, (« Theoreme », 13), p. 197–207.

Masters et thèses

BONADÉ, Sophie, *Les super-héros à la recherche de leurs origines ou les créations rétroactives d'une généalogie*, Mémoire de seconde année de master, Université de Poitiers, 2014, 140 p.

DUCREUX, Jean-Guy, « *Power To the People* » : le déclin de la figure du superhéros dans les films américains après 2001, Université de Lorraine, 2013, 471 p., [En ligne : <http://www.theses.fr/2013LORR0246>].

Sites internet

« DC Database | FANDOM powered by Wikia » [En ligne : https://dc.fandom.com/wiki/DC_Comics_Database].

« The Hawkeye Initiative » [En ligne : <http://thehawkeyeinitiative.tumblr.com/page/2>].

« Women in Refrigerators » [En ligne : <http://lby3.com/wir/>].

Autres

Articles de presse

CORYELL, Schofield, « Nouvel élan dans une longue lutte », *Le Monde diplomatique*, 1 novembre 1983, p. 30–31.

ISAAC, Johsua, « Le capitalisme, de crise en crise », *L'Atlas du Monde diplomatique*, 2009, p. 12–13.

Entrées de dictionnaires, d'encyclopédies et de lexiques

AIMÉ, Agnel, *Dictionnaire Jung*, Paris, Ellipses, 2008, 1 vol., 194 p.

BAUDRILLARD, Jean, LAGEIRA, Jacinto et BRUNN, Alain, « MODERNITÉ », *Encyclopædia Universalis*, [En ligne : <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.universite-paris-saclay.fr/encyclopedia/modernite/>].

CLÉMENT, Catherine, « ROMAN FAMILIAL », *Encyclopædia Universalis*, [En ligne : <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.universite-paris-saclay.fr/encyclopedia/roman-familial/>].

« Famille », *Encyclopédie Larousse en ligne*, [En ligne : <http://www.larousse.fr/encyclopedia/divers/famille/51139>].

GOIN, Emilie, « Stéréotype », *Le Lexique socius*, [En ligne : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/201-stereotype>].

GOIX, Emmanuelle, « CHOUETTE ET HIBOU », *Encyclopædia Universalis*, [En ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/chouette-et-hibou/>].

KLAUBER, Véronique, « THÈME, poétique », *Encyclopædia Universalis*, [En ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/theme-poetique/>].

MCLEAN, William P., DECKER, Scott H. et CURRY, Glen D., « GRAFFITI », *Encyclopædia Universalis*, [En ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/graffiti/>].

MISRAHI, Colette, « ENFANCE (Les connaissances) — Enfant et psychanalyse », *Encyclopædia Universalis*, [En ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/enfance-les-connaissances-enfant-et-psychanalyse/>].

NUIJS, Laurence VAN, « Reflet », *Le lexique socius*, [En ligne : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/68-reflet>].

TARTAKOWSKY, Ewa, « Minoritaire, mineur », *Le lexique socius*, [En ligne : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/159-minoritaire-mineur>].

VERHAGEN, Erik, JOBEZ, Romain et CANULLO, Carla, « POSTMODERNISME », Encyclopædia Universalis, , [En ligne : <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.universite-paris-saclay.fr/encyclopedie/postmodernisme/>].

Études et rapports

THURGOOD, Lori, GOLLADAY, Mary J. et HILL, Susan T., « U.S. doctorates in the 20th century: special report », Arlington, VA, Division of Science Resources Statistics, Directorate for Social, Behavioral, and Economic Sciences, National Science Foundation, 2006, p. 131, [En ligne : <http://purl.access.gpo.gov/GPO/LPS86143>].

Livres et articles

AMOSSY, Ruth et HERSCHBERG-PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, 2016, 127 p., (« 128 »).

BECKER, Howard Saul, *Les mondes de l'art*, trad. Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 2010, 379 p., (« Art, histoire, société »).

BEUSCART, Jean-Samuel et GRANGENEUVE, Loïc Lafargue de, « Comprendre le graffiti à New York et à Ivry (Note liminaire aux textes de Richard Lachmann et de Frédéric Vagneron) », *Terrains & travaux*, n° 5, 2003, p. 47-54.

BOURDIEU, Pierre, « Les trois états du capital culturel », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 30 /1, 1979, p. 3-6.

BOURDIEU, Pierre, « La violence symbolique », in Loïc Wacquant, (éd.). *Réponses : pour une anthropologie réflexive*, éd. Loïc Wacquant, Paris, Éd. du Seuil, 1992. 1 vol., (« Libre examen »), p. 116-149.

CAÏRA, Olivier, *Définir la fiction : Du roman au jeu d'échecs*, Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, 2011, 262 p.

CAÏRA, Olivier, *Hollywood face à la censure: discipline industrielle et innovation cinématographique, 1915-2004*, Paris, France, CNRS Éd., 2005.

DARRÉ, Yann, « Esquisse d'une sociologie du cinéma », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 161-162, décembre 2006, p. 122-136.

EBLE, Tamara, « La rue dans le cinéma expressionniste allemand de 1919 à 1927 », *La Clé des langues*, éd. ENS de LYON/DGESCO, avril 2013, [En ligne : <http://cle.ens-lyon.fr/allemand/arts/cinema/la-rue-dans-le-cinema-expressionniste-allemand-de-1919-a-1927>].

ETHIS, Emmanuel, « De Kracauer à Dark Vador, prises de vue sur le cinéma et les sciences sociales », *Societes*, n° 96, 2007, p. 9-20.

FREUD, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Payot, 1998, (« Petite bibliothèque Payot »).

GOTMAN, Anne, *Hériter*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, 246 p p., (« Économie en liberté »).

GRAHAM, Brian, « Heritage as Knowledge: Capital or Culture? », *Urban Studies*, vol. 39 / 5-6, mai 2002, p. 1003-1017.

GRAHAM, Brian, ASHWORTH, Greg et TUNBRIDGE, John, *A Geography of Heritage*, London : New York, Routledge, 2000, 300 p.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 247 p., (« Collection Tel quel »).

LABARRE, Nicolas, *Du Kitsch au Camp: théories de la culture de masse aux États-Unis, 1944-1964*, Université Rennes 2, 2007, 482 p.

LOWENTHAL, David, *The past is a foreign country*, Cambridge (Mass.), Cambridge university press, 1985, 489 p., (« Fonds Gottmann »).

MELLIER, Denis, *La littérature fantastique*, Paris, Seuil, 2000, 62 p.

NESCI, Catherine, « Memory, Desire, Lyric: The Flâneur », in Kevin R. McNamara, (éd.). *The Cambridge Companion to the City in Literature*, éd. Kevin R. McNamara, Cambridge University Press,

2014, p. 69-84.

SONTAG, Susan, « Notes on “Camp” », *Partisan Review*, 1964.

SORLIN, Pierre, « Pourquoi le cinéma ? », in *Sociologie du cinéma : ouverture pour l'histoire de demain*, Aubier Montaigne, 1977, (« Histoire »), p. 13-74.

THIESSE, Anne-Marie, « Organisation des loisirs des travailleurs et temps dérobés (1880-1930) », in Alain Corbin. *L'avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Flammarion, 1995, (« Champs Histoire »), p. 396-423.

VIALA, Alain, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, janvier 1992, p. 6-15.

Annexes

Liste des annexes

Chapitre 1. Annexe 1 : Le nombre d'apparitions des superhéros et superhéroïnes de 1939 à 1984.	490
Chapitre 2. Annexe 2 : Le nombre de personnages du catalogue de l'éditeur DC Comics réalisé à partir de l'ouvrage <i>L'encyclopédie DC comics : l'encyclopédie des personnages de l'univers DC</i>.	492
Chapitre 3. Annexe 3 : Tableau du nombre de séries publiées par l'éditeur DC Comics par année de 1935 à 2000.	493
Chapitre 4. Annexe 4 : Chiffres des ventes mensuelles de plusieurs titres de l'éditeur DC Comics de 1993-2011.	494
Chapitre 5. Annexe 5 : Chiffres des ventes mensuelles de plusieurs titres de l'éditeur DC Comics durant l'évènement « New 52 »	496
Chapitre 6. Annexe 6 : Interview de Paul Levitz	498
Chapitre 7. Annexe 7 : Quelques évènements éditoriaux de DC Comics	500
Chapitre 8. Annexe 8 : Les équipes artistiques des séries présentées dans le Chapitre 3	502
Chapitre 9. Annexe 9 : Les budgets et recettes des films de superhéroïnes adaptés des publications des éditeurs DC Comics et Marvel	505
Chapitre 10. Annexe 10 : La première version des origines de Batman réimprimée dans <i>Batman</i> #1.	508
Chapitre 11. Annexe 11 : Le Multivers	509
Chapitre 12. Annexe 12 : Le traumatisme fondateur de Batman mis en images dans <i>Batman: the Dark Knight Returns</i> #1.	510
Chapitre 13. Annexe 13 : Une frise chronologique des principaux personnages traités dans cette thèse.	514

Annexe 1 : Le nombre d'apparitions des superhéros et superhéroïnes de 1939 à 1984.

À propos de ces chiffres :

- Nous n'avons comptabilisé les apparitions d'un personnage dans une série qu'à partir du moment où il apparaissait cinq fois ou plus dans celle-ci. Ainsi les miniséries, qui sont publiées sur moins de cinq fascicules, n'ont pas été comptabilisées.
- Nous avons d'abord consulté le site *Comic Vine* pour faire un premier tri des apparitions des personnages, puis nous avons affiné le tableau en vérifiant les apparitions des personnages dans les comic books cités. Nous n'avons cependant pas eu le temps de contrôler si certaines apparitions des personnages n'avaient pas été oubliées.
- La présence d'un personnage ne signifie pas qu'il a un rôle important à l'intérieur du récit. Certains personnages apparaissent uniquement dans une image ou dans le souvenir de quelqu'un d'autre.
- Nous avons arrêté de comptabiliser les apparitions des personnages à l'année 1984, car la masse de comic books à vérifier devenait trop importante à partir des années 1980.

Années	Batgirl	Batman (1939)	Batwoman	Batwoman (Kathy Kane)	Catwoman	Nightwing
1939	0	8	0	0	0	0
1940	0	16	0	0	3	12
1941	0	22	0	0	0	20
1942	0	24	0	0	1	22
1943	0	22	0	0	1	21
1944	0	22	0	0	1	22
1945	0	22	0	0	0	22
1946	0	22	0	0	1	22
1947	0	32	0	0	3	36
1948	0	26	0	0	2	37
1949	0	30	0	0	0	34
1950	0	24	0	0	1	34
1951	0	24	0	0	1	36
1952	0	26	0	0	1	32
1953	0	24	0	0	0	24
1954	0	26	0	0	3	26
1955	0	26	0	0	0	26
1956	0	26	0	1	0	25
1957	0	26	0	3	0	26
1958	0	29	0	2	0	28
1959	0	30	0	5	0	29
1960	0	36	0	7	0	30
1961	0	34	0	6	0	27
1962	0	44	0	7	0	33
1963	0	39	0	8	0	29
1964	0	41	0	3	0	29
1965	0	40	0	1	1	31
1966	0	50	0	2	0	38
1967	5	47	0	0	2	35
1968	3	53	0	1	2	39
1969	10	48	0	3	2	35
1970	7	57	0	0	0	22
1971	12	47	0	1	0	21
1972	6	40	0	0	0	20
1973	1	36	0	0	0	6
1974	3	39	0	0	2	14
1975	2	60	0	1	1	17
1976	6	68	0	2	0	17
1977	7	71	0	2	2	28
1978	6	54	0	1	1	16
1979	8	67	0	1	7	27
1980	11	70	0	0	7	32
1981	11	77	0	0	8	38
1982	13	71	0	0	9	39
1983	5	62	0	0	2	25
1984	0	58	0	0	0	24

Annexe 2 : Le nombre de personnages du catalogue de l'éditeur DC Comics réalisé à partir de l'ouvrage *L'encyclopédie DC comics : l'encyclopédie des personnages de l'univers DC*.

À propos de ces chiffres :

- Nous avons recensé tous les personnages de l'ouvrage *L'encyclopédie DC comics : l'encyclopédie des personnages de l'univers DC* qui faisait l'objet d'une fiche individuelle.
- Nous avons comptabilisé les personnages qui étaient présentés dans des équipes de deux. Ceux qui appartenaient à des formations plus larges n'ont pas été comptabilisés.
- Le livre ayant été publié en 2005, nos données ne présentent pas les personnages apparus postérieurement.
- Nous avons affiné ces chiffres surtout concernant les dates d'apparitions des quelques personnages qui pouvaient être erronés. Nous n'avons pas modifié les positionnements moraux attribués au personnage même quand ceux-ci nous paraissaient discutables.
- La liste que nous avons dressée contient 889 personnages.
- Nous ne donnons ici que le nombre de personnages masculins et féminins créés par année.

Année de Création	Femmes	Hommes	Trans'	Nombre total	Pourcentage de femmes	Pourcentage d'hommes	Pourcentage de personnes trans'
1935-1939	3	25		28	10,71%	89,29%	
1940-1944	11	80		91	12,09%	87,91%	
1945-1949	4	16		20	20,00%	80,00%	
1950-1954	1	21		22	4,55%	95,45%	
1955-1959	7	28		35	20,00%	80,00%	
1960-1964	11	60		71	15,49%	84,51%	
1965-1969	11	51		62	17,74%	82,26%	
1970-1974	10	50		60	16,67%	83,33%	
1975-1979	15	38		53	28,30%	71,70%	
1980-1984	29	52		81	35,80%	64,20%	
1985-1989	46	48		94	48,94%	51,06%	
1990-1994	26	69		95	27,37%	72,63%	
1995-1999	39	65	1	105	37,14%	61,90%	0,95%
2000-2004	31	40	1	72	43,06%	55,56%	1,39%

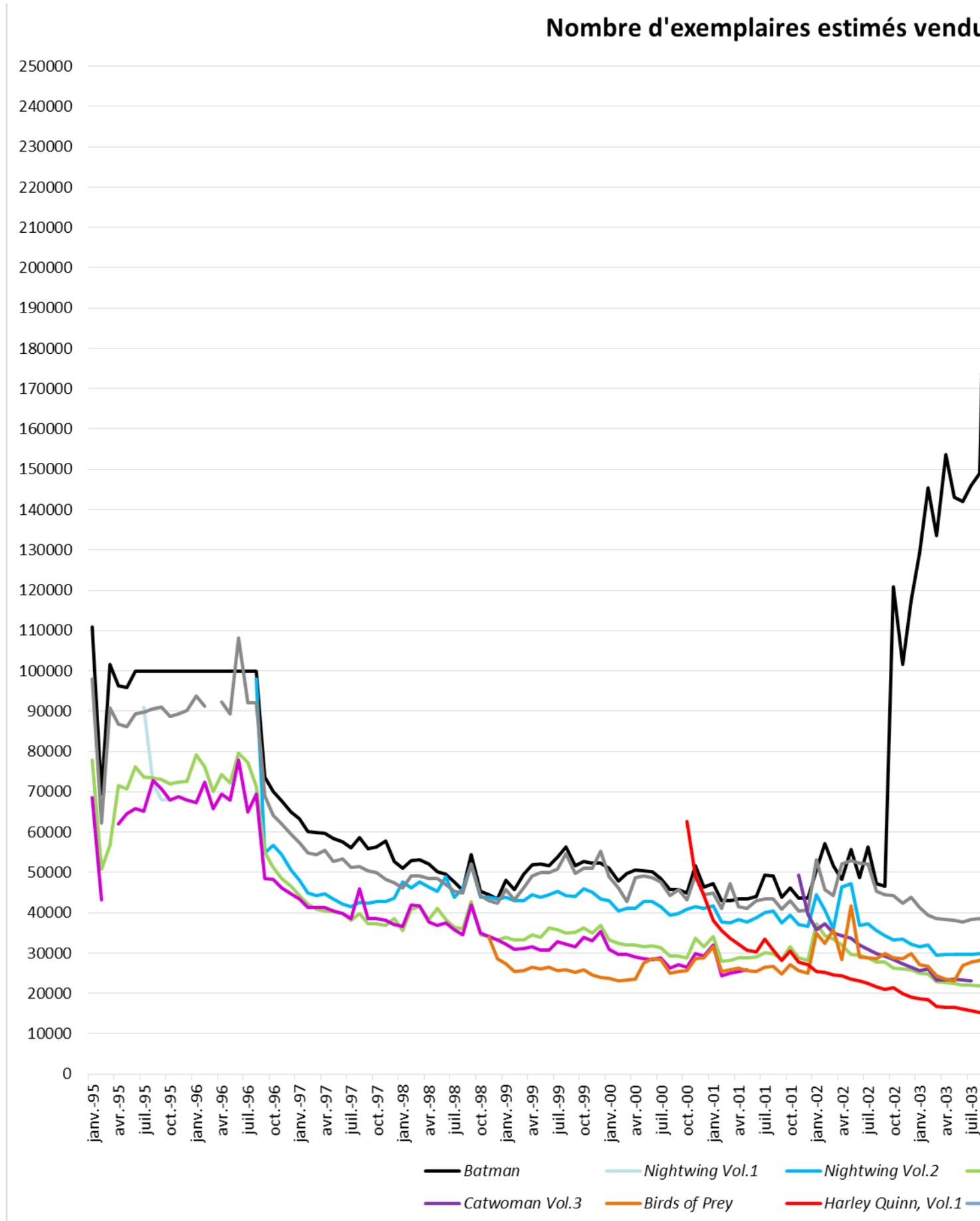
Annexe 3 : Tableau du nombre de séries publiées par l'éditeur DC Comics par année de 1935 à 2000.

À propos de ces chiffres :

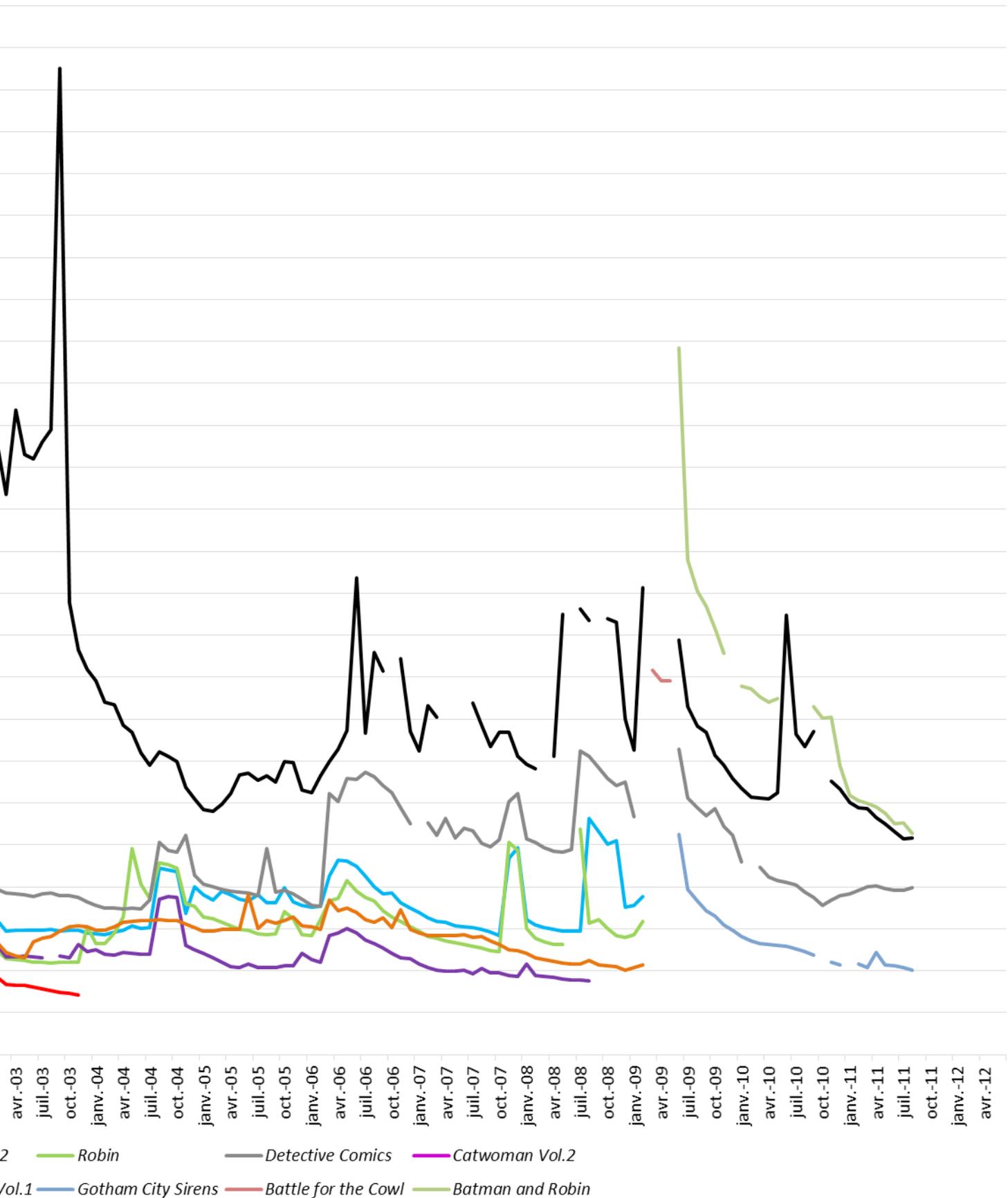
- Ces chiffres ont été réalisés à partir du site Grand Comics Database qui regroupe une quantité importante de titres parus à travers le monde.
- Nous avons comparé les durées et le nombre de numéros de chaque série avec les informations des sites Comic Vine et DC Database, ce dernier étant utilisé quand il y avait une contradiction entre Grand Comics Database et Comic Vine.
- Si des séries n'apparaissent pas sur le site Grand Comics Database nous ne les avons pas comptées et elles manquent donc à notre calcul.
- Nous avons arrêté notre recensement en 2000.

Année	Nouveaux titres créés	Année	Nouveaux titres créés	Année	Nouveaux titres créés
1935	2	1960	4	1985	29
1936	2	1961	3	1986	30
1937	2	1962	3	1987	42
1938	2	1963	3	1988	56
1939	5	1964	4	1989	37
1940	3	1965	1	1990	34
1941	5	1966	3	1991	37
1942	5	1967	3	1992	53
1943	1	1968	13	1993	61
1944	3	1969	8	1994	50
1945	1	1970	5	1995	56
1946	3	1971	8	1996	73
1947	2	1972	15	1997	59
1948	6	1973	14	1998	58
1949	9	1974	6	1999	88
1950	11	1975	17	2000	72
1951	6	1976	15		
1952	8	1977	10		
1953	2	1978	6		
1954	7	1979	5		
1955	6	1980	6		
1956	6	1981	5		
1957	6	1982	18		
1958	4	1983	18		
1959	3	1984	20		

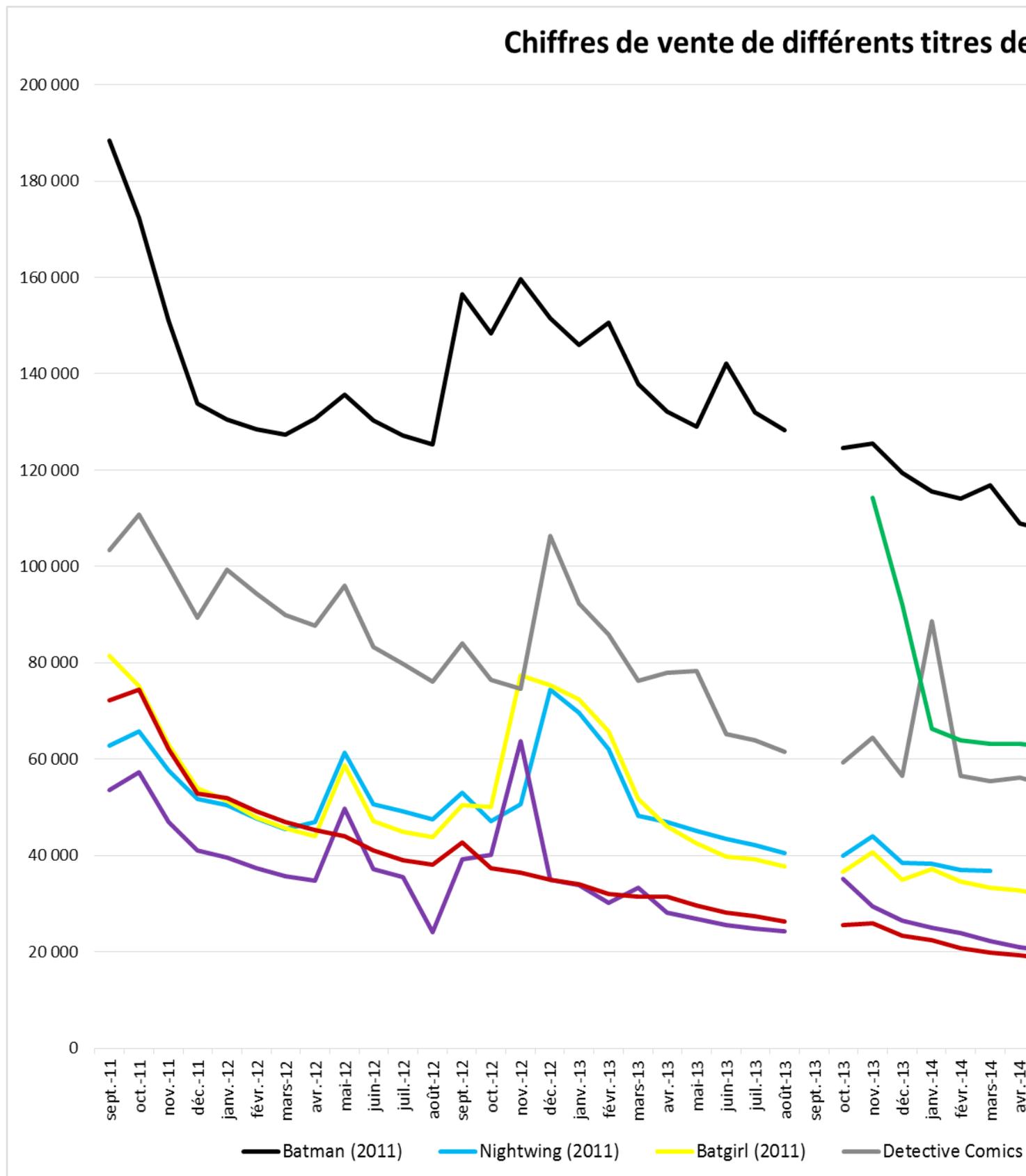
Annexe 4 : Chiffres des ventes mensuelles de plusieurs titres de l'éditeur DC Comics de 1993-2011.



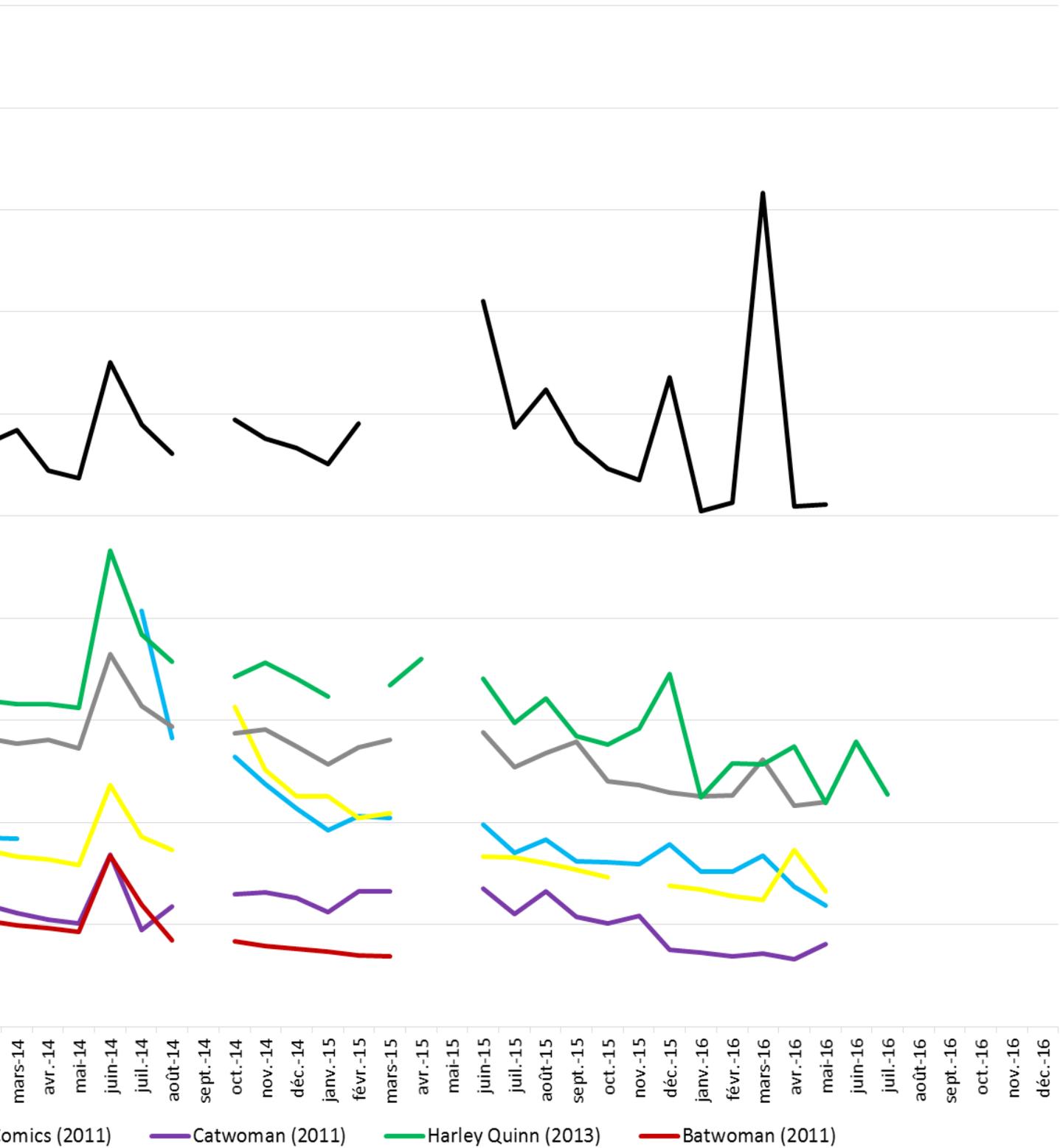
endus par mois selon le site *comichron*



Annexe 5 : Chiffres des ventes mensuelles de plusieurs titres de l'éditeur DC Comics durant l'évènement « New 52 »



Evènements de l'évènement « New 52 » par mois



Annexe 6 : Interview de Paul Levitz

Interview de Paul Levitz réalisé lors d'un échange de mails le 4 et 5 octobre 2018.

1) To obtain figures about number of DC's male and female characters I made a statistical table from the entries of the encyclopedia published in 2004: DC Comics Encyclopedia. For the five-year period from 1985 to 1989 I found a number of female characters (good of evil) created that is almost equivalent to the number of male characters (good and evil) created. During no other period the number of women created is so important. I do have some explanations, but I would like your opinion on this number? Why is there a lot of women created between 1985 and 1989?

« It's problematic to assign a singular reason for something like this, as many, many different people (often not in significant communication with each other) were responsible for those decisions. Broad cultural phenomena are a part of it, as is the fact that it was a period of significant expansion for DC so there was room for many new characters and it's fair to say we had a deficit of female characters through much of the company's early history, so perhaps there was a 'make up' effect. »

2) Jenette Kahn, interviewed by Liz Mason, said that when she left DC Comics, half of the people working for DC were women. Do you have the same evaluation as she has? Do you know what types of positions these women were mostly occupying (knowing that women are less numerous in creative teams)?

« I think there was probably close to an even balance, though I don't know if it hit that number. Jenette would have been talking about the DC staff which doesn't include the writers and artists, who were generally freelancers. Women on staff filled a wide range of positions: several key executives (heads of legal, business affairs, international rights, licensing, production were all women around that time as well as Karen Berger as editorial head of Vertigo), many middle managers and support staff. Women were somewhat underrepresented (against their presence in the overall population) in the various editorial departments, overrepresented in licensing and international rights. »

3) I know it was a long time before you came to work at DC Comics but I was wondering if you had an opinion on the integration of the first Batwoman character. Could the character have been a reaction to Fredric Wertham's allegations about the homosexual relationship between Batman and Robin?

« Not likely. »

During the time you worked on the titles Batman and Detective Comics, were you confronted with this question of «possible homosexuality» of the character? If you had, in what situations (during discussion with readers, other members of the creative teams, through the press, etc ...)? Have these theories influenced your treatment of the character?

« *Nope.* »

4) You were part of the creation of the first Huntress. Do you remember how the idea of this character came? Why did you create a daughter, not a son, to the character of Batman (while Batman have had a son in *Imaginary Stories* and, later, in *Grant Morrison's Run*)?

« Only Tollin, one of our production people, suggested we add a «new batgirl» and it evolved into the Huntress. She was female to add more diversity to the ALL-STAR JSA group, and give Power Girl (the only female in the groups at the time) someone to contrast with and befriend. »

Annexe 7 : Quelques événements éditoriaux de DC Comics

Crisis On Infinite Earth (1985-1986)

Les différentes réalités du Multivers sont détruites par de l'antimatière. Le responsable de ce carnage est un être nommé l'Anti-Monitor. Différents personnages issus de plusieurs terres s'unissent pour arrêter cet événement. Leur plan consiste à fusionner les différentes réalités afin de n'en laisser qu'une. Alors que la fusion entre les mondes est en cours, les *villain-es-s* et superhéro·ïne-s s'allient pour combattre l'Anti-Monitor et, finalement, le vaincre. Une fois les mondes fusionnés, certains personnages sont morts, d'autres voient leur histoire réécrite et quelques-uns ne subissent que peu de modifications.

Zero Hour : Crisis In Time (1994)

Cross-over en cinq parties. Après la destruction de la ville dans laquelle il réside, Coast City, Hal Jordan (Green Lantern) devient le *villain* Parallax. Hal Jordan/Parallax essaye d'utiliser ses pouvoirs pour réécrire l'histoire et empêcher la destruction de Coast City. Les superhéro·ïne-s s'unissent pour empêcher qu'il arrive à modifier le passé. Hal Jordan/Parallax est vaincu et la continuité temporelle est rétablie, mais des événements passés ont quand même été modifiés. Ainsi Catwoman n'est plus une ancienne prostituée.

Infinite Crisis (2005-2006)

Comme ils et elle trouvent que les superhéro·ïne-s deviennent de plus en plus violent·e-s, Alex Luthor, Superman et Lois Lane de Earth-Two et Superboy-Prime — qui avaient lutté contre l'Anti-Monitor durant Crisis on Infinite Earths — décident de rétablir le Multivers. Si les superhéro·ïne-s parviennent à les arrêter, plusieurs Terres alternatives sont recrées, et le Multivers est de nouveau établi.

One Year Later (2006)

Batman, Superman et Wonder Woman se retirent durant un an pour vaquer à leurs occupations personnelles. Toutes les séries de l'éditeur DC Comics font alors un bon d'une année en avant dans leur narration. La série 52, centrée sur des personnages secondaires de l'éditeur, raconte ce qu'il s'est passé durant cette année. C'est dans cette série que Batwoman fait sa première apparition.

Final Crisis (2008)

Le villain Darkseid menace la planète terre. Il utilise l'équation d'anti-vie pour contrôler la population de cette dernière. Batman parvient finalement à blesser mortellement Darkseid, mais celui-ci le blesse en retour. Superman arrive sur les lieux de leur affrontement pour trouver le corps du superhéros de Gotham City. Ce cross-over a précédé la série Batman: The Returns of Bruce Wayne durant laquelle Bruce Wayne, coincé dans le passé, essaye de revenir dans son époque.

Flash Point (2011)

Barry Allen (Flash) se réveille dans un monde où il n'est pas Flash et où sa mère est en vie alors qu'elle est normalement morte durant son enfance. Il va chercher de l'aide auprès de Batman, mais découvre que celui-ci est Thomas Wayne et non Bruce Wayne, qui a été tué dans son enfance, alors qu'il sortait du cinéma avec ses parents. Barry découvre qu'il est responsable de cette altération de la réalité, car il a essayé d'utiliser son pouvoir de super-vitesse pour voyager dans le temps et sauver sa mère. Il use de nouveau de ses pouvoirs pour rétablir la continuité officielle, mais crée une fusion entre trois mondes : celui de l'éditeur DC, celui de sa filiale WildStorm et celui de sa filiale Vertigo. Tous les personnages de ces trois instances d'éditions existent désormais dans le même univers. Cet événement est le point de départ de l'évènement « The New 52 ».

Convergence (2015)

Le villain Brainiac obtient la capacité d'atteindre tous les univers existants ou ayant existé du Multivers. Il réunit des villes de ces différents mondes sur une planète isolée et fait combattre des superhéros entre elles et eux.

Annexe 8 : Les équipes artistiques des séries présentées dans le Chapitre 3

Nous n'avons pas noté toutes les personnes ayant pris part à ces séries, mais celles ayant participé à plusieurs numéros consécutifs.

Catwoman Vol. 1

Son scénario est confié à une scénariste Mindy Newell. Elle est dessinée par Joe Brozowski (qui signe sous le nom de « J. J. Birch »), encrée par Michael Bair, mise en couleurs par Adrienne Roy et le lettrage est réalisé par Agustin Mas.

Catwoman Vol. 2

Beaucoup de personnes ont travaillé sur cette série, mais les plus importantes sont Jim Balent, qui a dessiné 79 numéros de la série (#1— #77, #0 et #1 000 000). Staz Johnson lui succède sur la fin de la série (#78— #81, #83 —#86, #89, #91— #94). Mary Jo Duffy, sous le nom de « Jo Duffy » a scénarisé les 14 premiers numéros avant d'être remplacée par Chuck Dixon (*scripter* sur le numéro #12 et scénariste du #15— #23, #25, #27 —#37) puis par Doug Moench (#38— #53 et #0), Devin Grayson (#54 —#71 et #1 000 000), John Ostrander (#72— #77), Bronwyn Carlton Taggart (#78 —#86, #88— #91) pour finir avec John Francis Moore (#92 —#94). Albert De Guzman a été un lettré récurrent de la série et Dennis O'Neil a été l'éditeur de la série jusqu'au numéro #73 et Roberta Tewes l'éditrice de la plupart des issues à partir du numéro #58.

Catwoman Vol. 3

Les deux principaux scénaristes sont Ed Brubaker (*Trail of the Catwoman* et #1— #10, #12 —#37) et Will Pfeifer (#44— #82). Les principaux dessinateurs sont Darwyn Cooke (*Trail of the Catwoman* et #1-#4), Brad Rader (#5— #10), Cameron Stewart (encreur #5 —#7, dessinateur #12— #16 et #20 —#24), Paul Gualcy (#25— #31 et #34 —#42), Peter Woods (#44— #52) et pour finir David López (#53 —#82). Matt Hollingsworth a travaillé aux couleurs du début de la série (*Trail of the Catwoman* et #1— #8, #12, #14 —#21). À partir de 2005, l'illustrateur Adam Hughes a dessiné toutes les couvertures des numéros #44 à #82.

Catwoman : WildCat

La série est scénarisée par Beau Smith et Chuck Dixon, dessinée par Sergio Cariello, encrée par Tom Palmer et colorisée par Pat Garrahy.

Catwoman: Guardian of Gotham

L'écrivain de la série est Doug Moench. Elle est dessinée par Jim Balent qui l'encre avec Kim DeMuller. Rick Parker a réalisé le lettrage de la série. Dennis O'Neil en est l'éditeur.

Batgirl Vol. 1

Il se déroule moins d'un an entre la création du personnage de Cassandra Cain et la parution du titre *Batgirl Vol.1*. Ses créateurs, Kelley Puckett et Damion Scott seront respectivement le scénariste (#1— #11, #13-19, #21 —#25, #27— #29 et #33-37) et le dessinateur (#1 —#37) de *Batgirl Vol.1*. Ensuite le scénariste Dylan Horrocks écrira la série (#39— #57) puis Andersen Gabrych (#38 et #58 —#59). Adrien Sibar dessinera la série du numéro #39 au numéro #44, suivi par Rick Leonardi (#4— #47, #49, #50, #52, #54) puis Alé Garza (#58 —#64 et #66— #68). Jason Wright colorisera la majorité des numéros de la série.

Batgirl Vol. 2

La série est scénarisée par Adam Beechen, dessinée par Jim Calafiore (« J. Calafiore ») et mise en couleurs par Nathan Eyring. Mark McKenna (#1, #3 et #5) et Jack Purcell (#2, #4 et #6) s'occupent de l'encrage.

Batgirl Vol. 3

La série a été écrite par un unique scénariste, Bryan Q. Miller, qui a scénarisé les 24 numéros. Trois dessinateurs principaux ont travaillé sur ce titre : Lee Garbett (#1— #7, #9 —#12 et #14), Père Pérez (#10— #13, #17 et #22 —#24) et Dustin Nguyen qui a dessiné l'intérieur des numéros #15, #16, #18 et #21 et les couvertures des numéros #14 à #24. Le coloriste Guy Major a colorisé toute la série.

Batgirl: Year One

Cette minisérie sera réalisée par une seule équipe créative composée de Scott Beatty et Chuck Dixon au scénario, Marcos Martin au dessin, Alvaro Lopez à l'encre et Javier Rodriguez à la couleur. Matt Idelson sera l'éditeur cette série.

DCs #854 à #863

Ces dix numéros sont scénarisés par Greg Rucka. Les sept premiers sont dessinés par J. H. Williams III qui réalisera aussi toutes les couvertures. Les couleurs de ces sept numéros sont réalisées par Dave Stewart. Le dessinateur Joke prend en charge les trois derniers numéros avec le coloriste David Baron. Todd Klein a réalisé le lettrage de tous les numéros.

Birds of Prey: Manhunt

La série est scénarisée par Chuck Dixon, dessinée par Matt Haley, encrée par Wade Von Grawbadger et colorisée par Gloria Vasquez.

Birds of Prey Vol. 1

La série a principalement été scénarisée par Chuck Dixon (#1— #46), Gilbert Hernandez (#50 —#55)

Gail Simone (#56— #90 et #92 —#108) et finalement par Tony Bedard (#100, #109— #112 et #118 —#127). La série a vu s’alterner plus d’une dizaine de dessinateurs et dessinatrices dont Gred Land (#1— #14, #18, #65, #67, #68, #70, #72, #74), Jackson Butch Guice (#15 —#26, #28— #30, #33 et #34), Casey Jones (#50 —#55), Ed Benes (#56— #65, #67, #71, #72, #75, #76, #79 et #80), Joe Bennett (#68, #80 —#85, #87 et #88), Paul Siqueira (#89, #90, #92— #94, #96 —#97) et Nicola Scott (#100— #110 et #113 —#119).

Birds of Prey Vol. 2

L’écriture de cette série est de nouveau confiée à Gail Simone (#1-313). Ed Benes dessinera les quatre premiers numéros. Ensuite les dessinateurs et dessinatrices ne cesseront de changer de numéro en numéro. Les couleurs de toute la série seront réalisées par la coloriste Nei Ruffino.

Gotham City Sirens

Elle est scénarisée par Paul Dini (#1, #2, #4— #7 et #9 —#11) puis Tony Bedard (#12— #15) et Peter Calloway (#16 —#26). Guillem March a dessiné toutes les couvertures de la série ainsi que les premiers numéros (#1-à #6, #8 et #9). Andres Guinaldo a pris sa suite (#10, #11, #13— #17, #19 —#26).

Annexe 9 : Les budgets et recettes des films de superhéro·ine·s adaptés des publications des éditeurs DC Comics et Marvel

À propos de ces chiffres :

- Les chiffres sont réalisés à partir du site *Box Office Mojo*.
- Les chiffres en rouge ont été trouvés dans d'autres sources.
- Nous n'avons entré que des films super-héroïques adaptés de comic books des éditeurs DC Comics ou Marvel.
- Seuls les films de MCU sont entrés dans ce tableau.
- La liste des films adaptés de comic books de l'éditeur DC Comics commence avec le *Batman* de Tim Burton.
- Cette liste n'est pas exhaustive. Elle permet de comparer plusieurs films réalisés depuis le *Modern Age*.

Film	Année de sortie	éditeur adapté	Budget (\$)	Recette aux États-Unis (\$)	Pourcentage de recettes aux États-Unis	Recette hors États-Unis (\$)	Pourcentage de recettes hors États-Unis
<i>Batman</i>	1989	DC	35 000 000	251 188 924	61,06%	160 160 000	38,94%
<i>Batman Returns</i>	1992	DC	80 000 000	162 831 698	61,03%	103 990 656	38,97%
<i>Batman Forever</i>	1995	DC	100 000 000	184 031 112	54,69%	152 498 032	45,31%
<i>Batman & Robin</i>	1997	DC	125 000 000	107 325 195	45,06%	130 881 927	54,94%
<i>Catwoman</i>	2004	DC	100 000 000	40 202 379	48,97%	41 900 000	51,03%
<i>Batman Begins</i>	2005	DC	150 000 000	206 852 432	55,28%	167 366 241	44,72%
<i>Iron Man</i>	2008	Marvel	140 000 000	318 412 101	54,41%	266 762 121	45,59%
<i>The Dark Knight</i>	2008	DC	185 000 000	534 858 444	53,24%	469 700 000	46,76%
<i>The Incredible Hulk</i>	2008	Marvel	150 000 000	134 806 913	51,17%	128 620 638	48,83%
<i>Iron Man 2</i>	2010	Marvel	200 000 000	312 433 331	50,07%	311 500 000	49,93%
<i>Captain America: The First Avenger</i>	2011	Marvel	140 000 000	176 654 505	47,67%	193 915 269	52,33%
<i>Thor</i>	2011	Marvel	150 000 000	181 030 624	40,29%	268 295 994	59,71%
<i>Marvel's The Avengers</i>	2012	Marvel	220 000 000	623 357 910	41,04%	895 455 078	58,96%
<i>The Dark Knight Rises</i>	2012	DC	250 000 000	448 139 099	41,31%	636 800 000	58,69%
<i>Iron Man 3</i>	2013	Marvel	200 000 000	409 013 994	33,67%	805 797 258	66,33%
<i>Man of Steel</i>	2013	DC	225 000 000	291 045 518	43,57%	377 000 000	56,43%
<i>Thor: The Dark World</i>	2013	Marvel	170 000 000	206 362 140	32,02%	438 209 262	67,98%
<i>Captain America: The Winter Soldier</i>	2014	Marvel	170 000 000	259 766 572	36,37%	454 497 695	63,63%
<i>Guardians of the Galaxy</i>	2014	Marvel	170 000 000	333 176 600	43,08%	440 152 029	56,92%
<i>Ant-Man</i>	2015	Marvel	130 000 000	180 202 163	34,70%	339 109 802	65,30%
<i>Avengers: Age of Ultron</i>	2015	Marvel	250 000 000	459 005 868	32,66%	946 397 826	67,34%
<i>Batman v Superman: Dawn of Justice</i>	2016	DC	250 000 000	330 360 194	37,81%	543 274 725	62,19%
<i>Captain America: Civil War</i>	2016	Marvel	250 000 000	408 084 349	35,11%	754 220 146	64,89%
<i>Doctor Strange</i>	2016	Marvel	165 000 000	232 641 920	34,33%	445 076 475	65,67%
<i>Suicide Squad</i>	2016	DC	175 000 000	325 100 054	43,53%	421 746 840	56,47%
<i>Guardians of the Galaxy Vol. 2</i>	2017	Marvel	200 000 000	389 813 101	45,13%	473 942 950	54,87%
<i>Justice League</i>	2017	DC	300 000 000	229 024 295	34,81%	428 900 000	65,19%
<i>Spider-Man: Homecoming</i>	2017	Marvel	175 000 000	334 201 140	37,97%	545 965 784	62,03%
<i>Thor: Ragnarok</i>	2017	Marvel	180 000 000	315 058 289	36,89%	538 918 837	63,11%
<i>Wonder Woman</i>	2017	DC	149 000 000	412 563 408	50,20%	409 283 604	49,80%
<i>Ant-Man and the Wasp</i>	2018	Marvel	162 000 000	216 648 740	34,79%	406 025 399	65,21%
<i>Aquaman</i>	2018	DC	160 000 000	335 061 807	29,18%	813 000 000	70,82%
<i>Avengers: Infinity War</i>	2018	Marvel	300 000 000	677 156 078	33,13%	1 366 606 930	66,87%
<i>Black Panther</i>	2018	Marvel	200 000 000	699 952 434	51,98%	646 663 603	48,02%
<i>Avengers: End Game</i>	2019	Marvel	356 000 000	858 373 000	30,70%	1 937 901 401	69,30%
<i>Captain Marvel</i>	2019	Marvel	152 000 000	401 380 764	36,77%	690 079 633	63,23%
<i>Shazam !</i>	2019	DC	100 000 000	140 371 656	38,51%	224 100 000	61,49%
<i>Spider-Man: Far From Home</i>	2019	Marvel	160 000 000	389 466 018	34,51%	739 076 642	65,49%

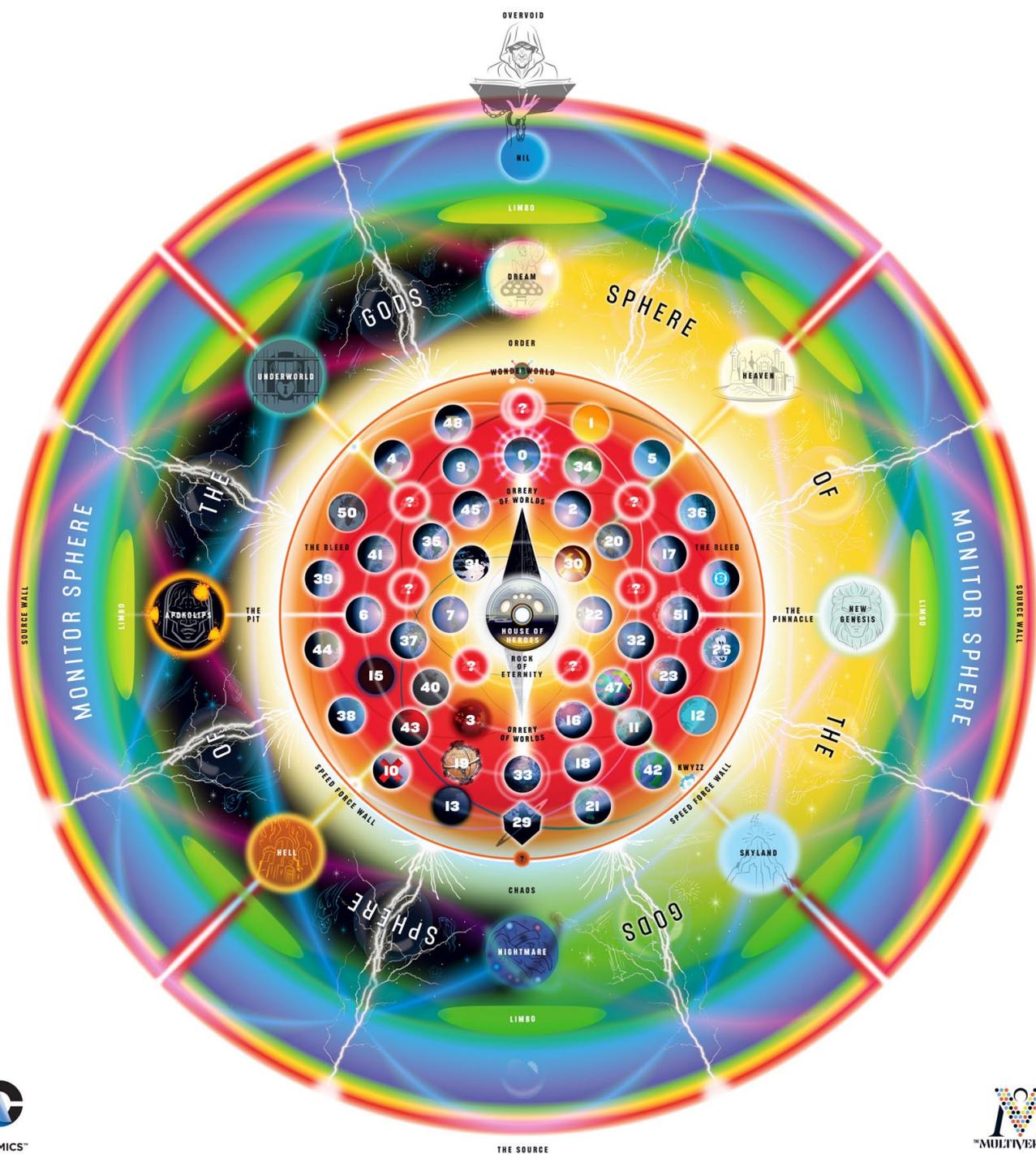
Pourcentage de recettes hors États-Unis2	Pourcentage de recettes aux États-Unis par rapport au budget initial	Pourcentage de recettes totales par rapport au budget initial	Recettes aux États-Unis ajustées à l'inflation en 2019 (\$)	Recettes hors États-Unis ajustées à l'inflation en 2019 (\$)	Recettes totales (\$)	Recettes totales ajustées à l'inflation en 2019 (\$)
38,94%	718%	1175%	519 961 073	331 531 200	411 348 924	851 492 273
38,97%	204%	334%	297 982 007	190 302 900	266 822 354	488 284 908
45,31%	184%	337%	309 172 268	256 196 694	336 529 144	565 368 962
54,94%	86%	191%	171 720 312	209 411 083	238 207 122	381 131 395
51,03%	40%	82%	54 675 235	56 984 000	82 102 379	111 659 235
44,72%	138%	249%	270 976 686	219 249 776	374 218 673	490 226 462
45,59%	227%	418%	378 910 400	317 446 924	585 174 222	696 357 324
46,76%	289%	543%	636 481 548	558 943 000	1 004 558 444	1 195 424 548
48,83%	90%	176%	160 420 226	153 058 559	263 427 551	313 478 786
49,93%	156%	312%	368 671 331	367 570 000	623 933 331	736 241 331
52,33%	126%	265%	201 386 136	221 063 407	370 569 774	422 449 542
59,71%	121%	300%	206 374 911	305 857 433	449 326 618	512 232 345
58,96%	283%	690%	698 160 859	1 002 909 687	1 518 812 988	1 701 070 547
58,69%	179%	434%	501 915 791	713 216 000	1 084 939 099	1 215 131 791
66,33%	205%	607%	449 915 393	886 376 984	1 214 811 252	1 336 292 377
56,43%	129%	297%	320 150 070	414 700 000	668 045 518	734 850 070
67,98%	121%	379%	226 998 354	482 030 188	644 571 402	709 028 542
63,63%	153%	420%	280 547 898	490 857 511	714 264 267	771 405 408
56,92%	196%	455%	359 830 728	475 364 191	773 328 629	835 194 919
65,30%	139%	399%	194 618 336	366 238 586	519 311 965	560 856 922
67,34%	184%	562%	495 726 337	1 022 109 652	1 405 403 694	1 517 835 990
62,19%	132%	349%	353 485 408	581 303 956	873 634 919	934 789 363
64,89%	163%	465%	436 650 253	807 015 556	1 162 304 495	1 243 665 810
65,67%	141%	411%	248 926 854	476 231 828	677 718 395	725 158 683
56,47%	186%	427%	347 857 058	451 269 119	746 846 894	799 126 177
54,87%	195%	432%	409 303 756	497 640 098	863 756 051	906 943 854
65,19%	76%	219%	240 475 510	450 345 000	657 924 295	690 820 510
62,03%	191%	503%	350 911 197	573 264 073	880 166 924	924 175 270
63,11%	175%	474%	330 811 203	565 864 779	853 977 126	896 675 982
49,80%	277%	552%	433 191 578	429 747 784	821 847 012	862 939 363
65,21%	134%	384%	220 981 715	414 145 907	622 674 139	635 127 622
70,82%	209%	718%	341 763 043	829 260 000	1 148 061 807	1 171 023 043
66,87%	226%	681%	690 699 200	1 393 939 069	2 043 763 008	2 084 638 268
48,02%	350%	673%	713 951 483	659 596 875	1 346 616 037	1 373 548 358
69,30%	241%	785%	858 373 000	1 937 901 401	2 796 274 401	2 796 274 401
63,23%	264%	718%	401 380 764	690 079 633	1 091 460 397	1 091 460 397
61,49%	140%	364%	140 371 656	224 100 000	364 471 656	364 471 656
65,49%	243%	705%	389 466 018	739 076 642	1 128 542 660	1 128 542 660

Annexe 10 : La première version des origines de Batman réimprimée dans *Batman* #1.



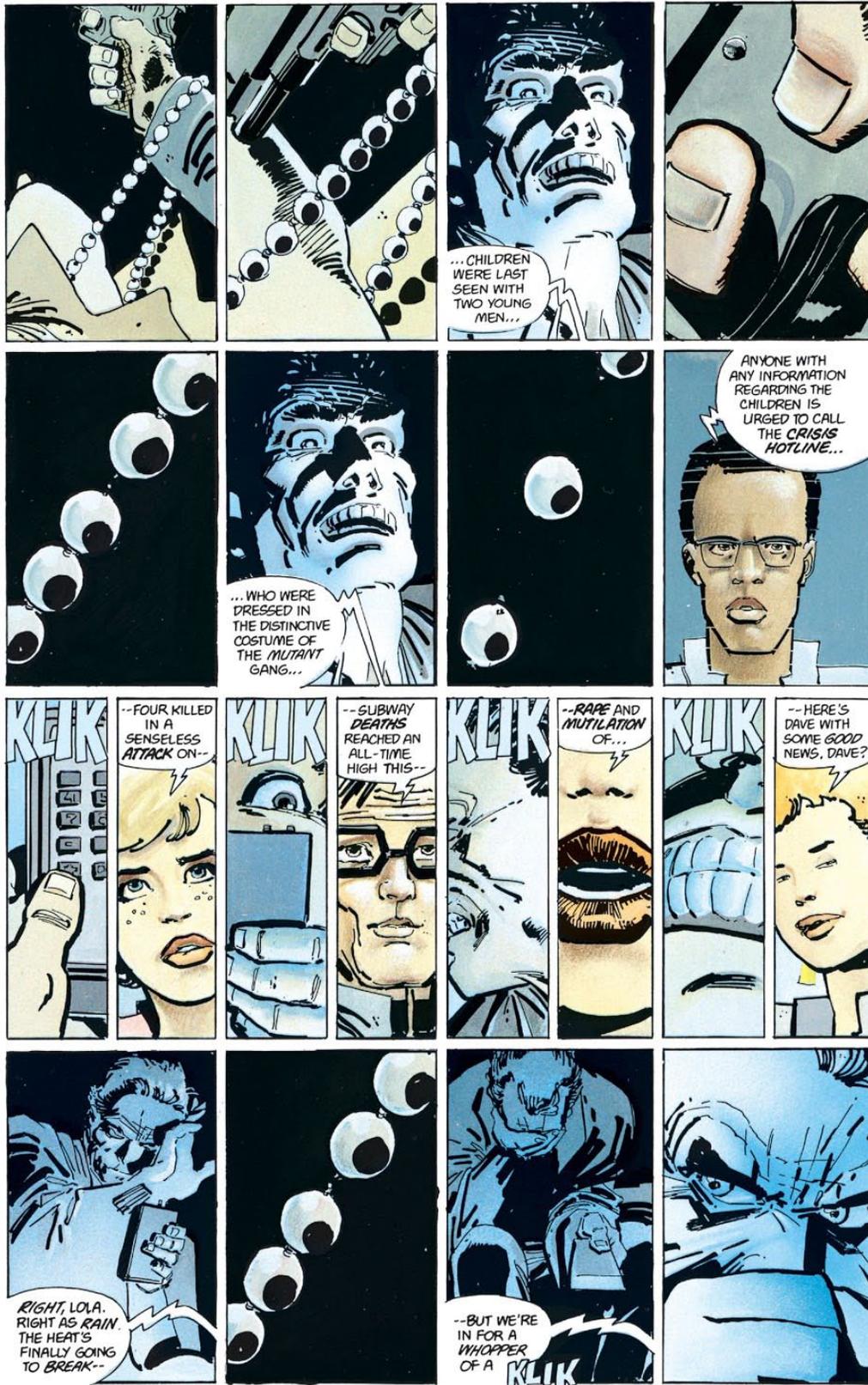
Annexe 11 : Le Multivers

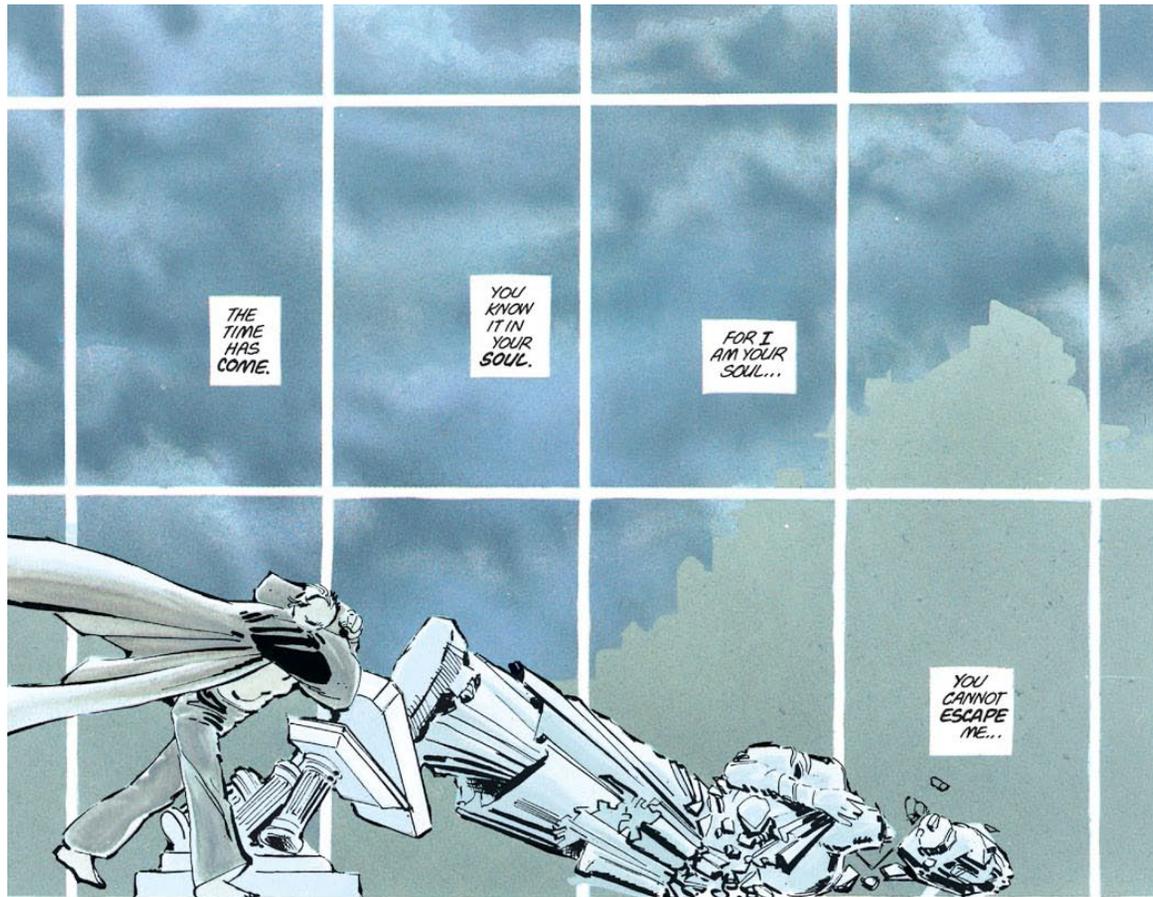
Carte du Multivers mise en ligne par l'éditeur DC Comics à l'occasion de la parution de la série *The Multiversity* (2014-2015, 2 numéros). Cette carte ne vaut pas pour toutes les époques de l'éditeur DC Comics, mais seulement pour la continuité officielle de l'évènement « New 52 ». Elle permet néanmoins d'appréhender le concept de *Multivers*. Chacune des 52 sphères, dont la plupart sont numérotées, représente un monde du *Multivers*. Les zones qui entourent ces 52 univers représentent des mondes immatériels où vivent certains personnages de DC Comics qui sont des sortes de divinités.



Annexe 12 : Le traumatisme fondateur de Batman mis en images dans *Batman: the Dark Knight Returns* #1.







THE
TIME
HAS
COME.

YOU
KNOW
IT IN
YOUR
SOUL.

FOR I
AM YOUR
SOUL...

YOU
CANNOT
ESCAPE
ME...



YOU ARE PUNY,
YOU ARE SMALL--



YOU ARE NOTHING--A HOLLOW
SHELL, A RUSTY TRAP THAT
CANNOT HOLD ME--



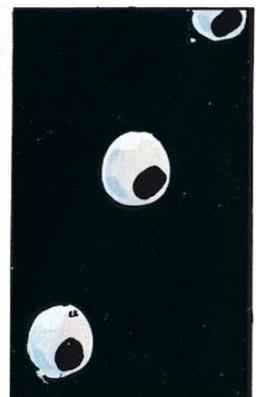
SMOLDERING, I BURN YOU--
BURNING YOU, I FLARE, HOT
AND BRIGHT AND FIERCE
AND BEAUTIFUL--



YOU CANNOT STOP ME--NOT
WITH WINE OR VOWS OR
THE WEIGHT OF AGE--



YOU CANNOT STOP ME BUT
STILL YOU TRY-- STILL
YOU RUN--



Annexe 13 : Une frise chronologique des principaux personnages traités dans cette thèse.

Année	Batman	Robin (Nightwing)	Catwoman
1935			
1936			
1937			
1938			
1939			
1940	Création de Batman		
1940	Création du Joker		
1941	<i>Editorial Advisory Board</i>	Création de Robin	Création de Catwoman
1942			
1943			
1944			
1945			
1946			
1947		Apparition de Roberta	
1948			
1949			
1950			
1951			
1952			
1953			
1954	CCA		Création de Selina Kyle
1955			Disparition de Catwoman
1956			
1957			
1958			
1959			
1960			
1961			
1962			
1963			
1964			
1965			
1966			
1967			
1968			
1969	Bruce quitte le manoir Wayne	Dick part à l'université	
1970			
1971			
1972			
1973			
1974			
1975			
1976			
1977			
1978			
1979			Selina en couple avec Bruce
1980			Selina en couple avec Bruce
1981			
1982	Création de Jason Todd		
1983			
1984		Dick devient Nightwing	
1985	<i>Crisis on Infinite Earths</i>		
1986			
1987			
1988			
1989	Création de Tim Drake		Catwoman Vol. 1
1990			
1991			
1992			
1993			Catwoman Vol. 2
1994			
1995		Nightwing Vol. 1	
1996		Nightwing Vol. 2	
1997			
1998			
1999			
2000			
2001			
2002			Catwoman Vol. 3
2003			
2004	Mort de Spoiler		
2005			
2006	Apparition de Damian Wayne		Naissance d'Helena Kyle
2007			
2008	Retour de Spoiler		
2009	"Mort" de Batman		
2010	<i>Batman: Return of Bruce Wayne</i>		
2011	"New 52"		
2011	<i>Batman Vol. 2</i>	Nightwing Vol. 3	Catwoman Vol. 4
2012			
2013			
2014			
2015	<i>Convergence</i>		
2016			

Année	Batwoman (Kathy)	Batgirl	Batwoman (Kate)
1935			
1936			
1937			
1938			
1939			
1940	Création du Joker		
1941	Editorial Advisory Board		
1942			
1943			
1944			
1945			
1946			
1947			
1948			
1949			
1950			
1951			
1952			
1953			
1954	CCA		
1955			
1956			
1957			
1958			
1959	Création de Batwoman		
1960			
1961			
1962			
1963			
1964			
1965			
1966		Création de Barbara Gordon	
1967			
1968			
1969			
1970			
1971			
1972			
1973			
1974			
1975			
1976			
1977			
1978			
1979	Assassinat par Tiger Bronze		
1980			
1981			
1982	Création de Jason Todd		
1983			
1984			
1985	Crisis on Infinite Earths		
1986			
1987			
1988		Batman: The Killing Joke	
1989	Création de Tim Drake	Création d'Oracle	
1990			
1991			
1992			
1993			
1994			
1995			
1996			
1997			
1998			
1999			
2000		Batgirl Vol. 1	
2001			
2002			
2003			
2004	Mort de Spoiler		
2005			
2006			Création de Kate Kane
2007			
2008	Retour de Spoiler	Batgirl Vol. 2	
2009		Batgirl Vol. 3	Protagoniste de DCs
2010			
2011	"New 52"	Batgirl Vol. 4	Batwoman Vol. 1
2012	Retour de Kathy Kane		
2013			
2014			
2015	Convergence		
2016			

Liste des figures

- Figure 1 : Chiffres calculés à partir de l'*Encyclopédie de DC Comics*. 40
- Figure 2 : Nombre d'apparitions de Batman, Catwoman et Robin (nommé Nightwing) par an entre 1939 et 1955. Pour l'explication de ces chiffres voir les annexes (cf. Annexe 1, page 70). 48
- Figure 3 : Nombre d'apparitions des personnages de Batman, Batgirl, Batwoman, Catwoman et Robin (nommé ici Nightwing) durant le *Silver Age*. Pour l'explication de ces chiffres voir les annexes (cf. Annexe 1, page 70). 75
- Figure 4 : Le nombre d'apparitions annuelles de Batgirl, Batwoman et Catwoman durant le *Silver Age*. Batgirl est le personnage féminin le plus largement représenté durant cette période. Catwoman apparaît surtout sous son identité de Selina Kyle. Pour l'explication de ces chiffres voir les annexes (cf. Annexe 1, page 70). 105
- Figure 5 : Le nombre de nouvelles séries de l'éditeur DC Comics qui paraissent à partir de l'année 1967 est en très nette augmentation. Pour plus d'informations sur ces chiffres voir les annexes (cf. Annexe 3, page 493).. 106
- Figure 6 : Nombres de personnages créés par l'éditeur DC Comics entre 1935 et 2004 selon l'*Encyclopédie de DC Comics*. En dehors de la période allant de 1985 à 1989 les personnages féminins créés sont toujours en infériorité numérique par rapport aux personnages masculins. 126
- Figure 7 : Pourcentages de personnages créés par l'éditeur DC Comics entre 1935 et 2004 selon l'*Encyclopédie de DC Comics*. Sur la période allant de 1985 à 1989 les personnages féminins créés représentent 48,94 % des personnages créés. 127
- Figure 8 : Pourcentages cumulés de personnages créés par l'éditeur DC Comics entre 1935 et 2004 selon l'*Encyclopédie de DC Comics*. En 2004 les personnages féminins représentent 27,33 % des personnages du catalogue de DC Comics. 127
- Figure 9 : Répartition par éditeur des dix titres les plus vendus aux mois de janvier entre 1998 et 2019. 456
- Figure 10 : Sexe des protagonistes dans les dix titres les plus vendus aux mois de janvier entre 1998 et 2019. 456

Liste des illustrations

Numéro de l'illustration	Scénariste(s)	Dessinateur-riche(s)	Encreur-se(s)	Lettreur-se(s)	Coloriste(s)	Page
1		Bob Kane	Jerry Robinson			34
2	Bill Finger	Bob Kane	Jerry Robinson, George Rousos	George Rousos		34
3	Bill Finger	Bob Kane	Jerry Robinson, George Rousos	George Rousos		34
4	Bill Finger	Bob Kane	Jerry Robinson, George Rousos	George Rousos		34
5						42
6		Jerry Robinson (#12, #13, #17), Jack Burnley (#15)	Jerry Robinson (#12, #13, #17), George Rousos (#12), Jack Burnley (#15)	George Rousos (#12, #17)		42
7						46
8	Bill Finger	Bob Kane	Ray Burnley	Ira Schnapp		50
9	Bill Finger	Bob Kane	Ray Burnley	Ira Schnapp		54
10	Edmond Hamilton	Bob Kane	Charles Paris	Pat Gordon		54
11	David Vern	Sheldon Moldoff	Stan Kaye	Pat Gordon		54
12						60
13	Gardner Fox	Sheldon Moldoff				64
14	Gardner Fox	Sheldon Moldoff				64
15		Bob Kane	Stan Kaye	Pat Gordon		66
16	Bill Woolfolk (#68)	Bill Molno (#68), Ken Bald (#73)	Vince Alascia (#68), Ken Bald (#73)			66
17		Joe Simon (#2), Alex Schomburg (#3, #4)	Joe Simon (#2), Alex Schomburg (#3, #4)			66
18		Reed Crandall	Chuck Cuidera			68
19		Syd Shores	Vince Alascia	Artie Simek	Stan Goldberg	68
20	Edmond Hamilton	Sheldon Moldoff	Stan Kaye	Pat Gordon		68

21	Bill Finger (#105), Dave Wood (#139)	Sheldon Moldoff (#286, #105), Jim Mooney (#139)	Charles Paris (#286, #105), Sheldon Moldoff (#286, #139)	Stan Kaye	Pat Gordon (#286, #105)	70
22		Curt Swan	Stan Kaye	Ira Schnapp		70
23	Bill Finger (#157)	Sheldon Moldoff (#157), John Romita (#131)	Charles Paris (#157), John Romita (#131)	David Huffine (#157), Ira Schnapp (#131)		72
24	Bill Finger	Sheldon Moldoff	Charles Paris	Stan Starkman		72
25	Bill Finger	Sheldon Moldoff	Charles Paris	Stan Starkman		74
26	Bill Finger	Bob Kane	Charles Paris	Ira Schnapp		74
27	Bill Finger	Sheldon Moldoff	Charles Paris	Pat Gordon		76
28	Bill Finger	Jim Mooney	Jim Mooney, Sheldon Moldoff, Mike Esposito			76
29		Carmine Infantino	Murphy Anderson	Ira Schnapp		84
30	Gardner Fox	Carmine Infantino	Sid Greene	Gaspar Saladino		84
31	Gardner Fox	Carmine Infantino	Sid Greene	Gaspar Saladino		84
32	Gardner Fox	Carmine Infantino	Sid Greene	Gaspar Saladino		84
33	Gardner Fox	Carmine Infantino	Sid Greene	Milt Snapinn		92
34		Carmine Infantino	Mike Esposito	Ira Schnapp		92
35		Neal Adams (#210), Irv Novick (#214)	Neal Adams (#210), Irv Novick (#214), Dick Giordano (#214)	Gaspar Saladino (#210, #214)		92
36	Denny O'Neil	Irv Novick	Dick Giordano	Ben Oda	Jerry Serpe	102
37	Gardner Fox	Carmine Infantino	Sid Greene	Milt Snapinn		110
38	Dennis O'Neil	Don Newton	Dan Adkins	Ben Oda	Adrienne Roy	114
39	Barbara J. Randall	Trevor von Eeden	Rodin Rodriguez	Janice Chiang	Gene D'Angelo	114
40	Marv Wolfman	Irv Novick	Frank McLaughlin	Ben Oda	Adrienne Roy	114
41		José Luis García-López				114
42						134
43	Ed Brubaker	Darwyn Cooke	Mike Allred	Matt Hollingsworth	Sean Konot	138

44	Doug Moench	Jim Balent	Kim DeMulder	Rick Parker	Wildstorm FX	138
45	Jo Duffy (#2), Doug Moench (#52)	Jim Balent (#2, #52)	Dick Giordano (#2), Frank McLaughlin (#2), John Stanisci (#52)	Bob Pinaha (#2), Albert De Guzman (#52)	Buzz Setzer (#2, #52)	138
46	Paul Dini	Guillem March	Guillem March	Steve Wands	José Villarrubia	148
47						148
48						148
49						154
50						154
51	Dennis O'Neil	Greg Land	Mike Sellers	John Costanza	Cathi Bertrand	174
52	Stan Lee	Jack Kirby (couv.), Steve Ditko (int.)	Steve Ditko	Artie Simek (couv.), Sol Brodsky (couv.), Jon D'Agostino (int.)	Stan Goldberg	174
53	John Byrne (<i>Action Comics</i> #586), Barbara Kesel (<i>Hawk and Dove</i> #1), Karl Kesel (<i>Hawk and Dove</i> #1) Roy Thomas (<i>Young All-Stars</i> #2), Dann Thomas (<i>Young All-Stars</i> #2), George Pérez (<i>Wonder Woman</i> #18), Jim Aparo (<i>The Outsiders</i> #21), 1987, George Pérez (<i>Wonder Woman</i> #18), Mike W. Barr (<i>The Outsiders</i> #21), George Pérez (<i>Wonder Woman</i> #15), Len Wein (<i>Wonder Woman</i> #15)	John Byrne (<i>Action Comics</i> #586), Greg Guler (<i>Hawk and Dove</i> #1), Brian Murray (<i>Young All-Stars</i> #2), George Pérez (<i>Wonder Woman</i> #18), Jim Aparo (<i>The Outsiders</i> #21), 1987, George Pérez (<i>Wonder Woman</i> #15)	Dick Giordano (<i>Action Comics</i> #586), Scott Hanna (<i>Hawk and Dove</i> #1), Malcolm Jones III (<i>Young All-Stars</i> #2), Dick Giordano (<i>Wonder Woman</i> #18), Jim Aparo (<i>The Outsiders</i> #21), Bruce Paterson (<i>Wonder Woman</i> #15)	John Costanza (<i>Action Comics</i> #586), Glenn Whitmore (<i>Hawk and Dove</i> #1), Jean Simek (<i>Young All-Stars</i> #2), John Costanza (<i>Wonder Woman</i> #18), Jim Aparo (<i>The Outsiders</i> #21), John Costanza (<i>Wonder Woman</i> #15)	Tom Ziuko (<i>Action Comics</i> #586), Glenn Whitmore (<i>Hawk and Dove</i> #1), Carl Gafford (<i>Young All-Stars</i> #2), Carl Gafford (<i>Wonder Woman</i> #18), Adrienne Roy (<i>The Outsiders</i> #21), Carl Gafford (<i>Wonder Woman</i> #15)	176
54		Jim Balent	Jim Balent			176

55	William Messner-Loebs	Mike Deodato Jr.	Mike Deodato Jr.	John Costanza	Patricia Mulvihill	178
56	Doug Moench	Jim Balent	Rob Leigh	Albert T. De Guzman	Buzz Setzer	178
57	Billy Tucci (<i>Shi</i> #1), Brian Pulido (<i>Lady Death</i> #1)	Billy Tucci (<i>Shi</i> #1), Steven Hughes (<i>Lady Death</i> #1),	Barry Orkin (<i>Shi</i> #1), Harvey Mercadoocasio (<i>Shi</i> #1), Steven Hughes (<i>Lady Death</i> #1)	Patrick Owsley (<i>Lady Death</i> #1)	Barry Orkin (<i>Shi</i> #1), Jason Jensen (<i>Lady Death</i> #1)	178
58	Bill Finger, Gardner Fox	Bob Kane, Sheldon Moldoff	Bob Kane	Sheldon Moldoff		180
59	Marv Wolfman (#28, #1), George Pérez (#1)	George Pérez (#28, #1)	Romeo Tanghal (#28), George Pérez (#1)	John Costanza (#28), Todd Klein (#1)	Adrienne Roy (#28, #1)	182
60	Marv Wolfman (#5, #8, #31), Paul Levitz (#31)	George Pérez (#5), José Luis García-López (#8) Eduardo Barreto (#31)	Romeo Tanghal (#5, #8, #31)	John Costanza (#5, #8), Agustín Mas (#31)	Adrienne Roy (#5, #8, #31)	188
61	Judd Winick	Julian Lopez	Prentis Rollins, Rodney Ramos	Edgar Delgado	Rob Clark Jr.	190
62	Gail Simone (#9), Peter J. Tomasi (#141), Paul Dini (#850), Tim Seeley (#10), Bill Finger	Nicola Scott (#9), Rags Morales (#141), Dustin Nguyen (#850), Marcus To (#10), Bob Kane	Doug Hazlewood (#9), Michael Bair (#141), Derek Fridolfs (#850), Marcus To (#10)	Travis Lanham (#9), Sal Cipriano (#141), Jared K. Fletcher (#850), Carlos M. Mangual (#10)	Jason Wright (#9), Nathan Eyring (#141), John Kalisz (#850), Chris Sotomayor (#10)	190
63			Bob Kane, Jerry Robinson	Jerry Robinson		192
64	Roger Slifer (#347), Doug Moench (#391), Frank Miller	Trevor Von Eeden (#347), Tom Mandrake (#391)	Pablo Marcos (#347), Tom Mandrake (#391)	John Costanza (#347, #391),	Adrienne Roy (#347, #391)	192
65	Frank Miller	Frank Miller	Klaus Janson	John Costanza	Lynn Varley	194
66	Frank Miller	Frank Miller	Klaus Janson	John Costanza	Lynn Varley	194
67	Frank Miller	Frank Miller	Klaus Janson	John Costanza	Lynn Varley	194
68	Mike W. Barr	Alan Davis	Paul Neary	Richard Starkings	Adrienne Roy	200
69	Frank Miller	Frank Miller	Klaus Janson	John Costanza	Lynn Varley	200

70	Doug Moench	Jim Aparo	Dick Giordano	Richard Starkings	Adrienne Roy	200
71	Ron Marz	Steve Carr, Derec Au-coin, Darryl Banks	Romeo Tanghal	Steve Mattsson	Albert De Guzman	208
72	Jim Starlin	Jim Aparo	Mike DeCarlo	John Costanza	Adrienne Roy	208
73	Alan Moore	Brian Bolland	Brian Bolland	Richard Starkings	Brian Bolland	210
74	Bill Willingham	Jon Proctor	Robert Campanella, Rodney Ramos	Phil Balsman	Guy Major	216
75	Paul Dini	Dustin Nguyen	Derek Fridolfs	Steve Wands	John Kalisz	216
76	Scott Snyder	Greg Capullo	Jonathan Glapion	Richard Starkings	FCO Plascencia	220
77	Jim Starlin	Jim Aparo	Mike DeCarlo	John Costanza	Adrienne Roy	228
78	Bill Finger	Sheldon Moldoff	Charles Paris	Stan Starkman		230
79	Frank Miller	David Mazzucchelli	David Mazzucchelli	Todd Klein	Richmond Lewis	230
80	Dennis O'Neil	Barry Kitson	Scott Hanna	Willie Schubert	Digital Chameleon	232
81	Brian Azzarello	Eduardo Rizzo	Eduardo Rizzo	Clem Robins	Patricia Mulvihill	238
82	Grant Morrison	Dave McKean	Dave McKean	Dave McKean	Gaspar Saladino	238
83	Grant Morrison	Tony Daniel	Sandu Florea	Jared K. Fletcher	Guy Major	248
84	Tony Daniel	Tony Daniel	Sandu Florea	Jared K. Fletcher	Ian Hannin	248
85	Bill Finger	Dick Sprang	Charles Paris	Joe Letterese		248
86	George Pérez, Marv Wolfman	George Pérez	Romeo Tanghal	Ben Oda	Adrienne Roy	254
87	Marv Wolfman	George Pérez	Romeo Tanghal	John Costanza	Adrienne Roy	254
88						254
89	Frank Robbins	Irv Novick	Dick Giordano			256
90	Will Pfeifer	David Lopez	Alvaro Lopez	Jared K. Fletcher	Jeremy Cox	256
91		Andy Kubert (#657), Adam Hughes (#57)	Andy Kubert (#657), Adam Hughes (#57)		Andy Kubert (#657), Adam Hughes (#57)	262

92		Norm Breyfogle (#474), Chris Sprouse (#27), Jim Aparo (#641), An- ton Furst (#474, #27, #641)	Norm Breyfogle (#474), Chris Sprouse (#27), Jim Aparo (#641), An- ton Furst (#474, #27, #641)	Jerry Robinson, George Roussos	George Roussos		Steve Oliff (#27)	270
93	Bill Finger	Bob Kane	Bob Kane	Jerry Robinson, George Roussos	George Roussos			270
94	Alan Moore	John Totleben	John Totleben	John Totleben	John Costanza	Tatjana Wood		272
95	Bob Gale	Alex Maleev	Alex Maleev	Wayne Faucher	Willie Schubert	Matt Hollingsworth		272
96	Scott Snyder	Greg Capullo	Greg Capullo	Jonathan Glapion	Richard Starkings, Jim- my Betancourt, Comi- craft	FCO Plascencia		272
97	Doug Moench (#367), Greg Rucka (#88), Pe- ter Calloway (#26)	Don Newton (#367), Dan Jurgens (#88), An- dres Guinaldo (#26)	Don Newton (#367), Dan Jurgens (#88), An- dres Guinaldo (#26)	Alfredo Alcalá (#367), Bill Sienkiewicz (#88), Lorenzo Ruggiero (#26), Raul Fernandez (#26)	John Costanza (#367, #88), Travis Lanham (#26)	Adrienne Roy (#367), Noelle Giddings (#88), Jonathan D. Smith (#26)		274
98	Jeph Loeb (#610)	Neal Adams (#221), Ernie Colón (#351), Mi- chael Bair (#444), Mike Mignola (#452), Kelley Jones(#520), Alex Ross (#681), Jim Lee (#610)	Neal Adams (#221), Ernie Colón (#351), Mi- chael Bair (#444), Mike George Pratt (#452), Kelley Jones(#520), Alex Ross (#681), Scott Williams(#610)	Neal Adams (#221), Ernie Colón (#351), Michael Bair (#444), George Pratt (#452), Kelley Jones(#520), Alex Ross (#681), Scott Williams(#610)	Gaspar Saladino (#221), Richard Starkings (#610)	Anthony Tollin (#351, #444), Alex Ross (#681), Alex Sinclair (#610)		276
99	Peter Milligan	Kieron Dwyer	Kieron Dwyer	Dennis Janke	John Costanza	Adrienne Roy		278
100	Chuck Dixon	Jim Aparo	Jim Aparo	David Roach	Todd Klein	Lee Loughridge		278
101	Bob Gale	Alex Maleev	Alex Maleev	Wayne Faucher	Willie Schubert	Matt Hollingsworth		284
102	Greg Rucka	Sergio Cariello	Sergio Cariello	Mark Pennington	John Costanza	Pamela Rambo, Wilds- torm FX		284

103	Alan Grant	Michal Dutkiewicz	Gerry Fernandez	Bill Oakley	Pamela Rambo, Android Images	284
104	Grant Morrison	Andy Clarke	Scott Hanna	Pat Brosseau	Alex Sinclair	290
105	Scott Snyder, Kyle Higgins	Trevor McCarthy	Trevor McCarthy	Jared K. Fletcher	Guy Major	290
106	Scott Snyder, Kyle Higgins, Ryan Parrott	Trevor McCarthy, Graham Nolan	Trevor McCarthy	Jared K. Fletcher	Guy Major	290
107	Scott Snyder	Greg Capullo	Jonathan Glapion	Richard Starkings, Jimmy Betancourt, Comi-craft	FCO Plascencia	296
108	Scott Snyder	Greg Capullo	Jonathan Glapion	Richard Starkings, Jimmy Betancourt, Comi-craft	FCO Plascencia	296
109	Scott Snyder	Greg Capullo	Jonathan Glapion	Richard Starkings, Jimmy Betancourt, Comi-craft	FCO Plascencia	296
110	Scott Snyder	Greg Capullo	Jonathan Glapion	Richard Starkings, Jimmy Betancourt, Comi-craft	FCO Plascencia	298
111	Scott Snyder	Greg Capullo	Jonathan Glapion	Richard Starkings, Jimmy Betancourt, Comi-craft	FCO Plascencia	298
112	Scott Snyder	Greg Capullo	Jonathan Glapion	Richard Starkings, Jimmy Betancourt, Comi-craft	FCO Plascencia	302
113	Scott Snyder	Greg Capullo	Danny Miki	Steve Wands	FCO Plascencia	302
114	Denny O'Neil	Guillem March	Guillem March	Jared K. Fletcher	Guillem March	302
115	Jo Duffy	Jim Balent	Dick Giordano, Frank McLaughlin	Bob Pinaha	Buzz Setzer	318
116	Scott Morse	Diego Olmos	Jimmy Palmiotti	Clem Robins	Laurie Kronenberg	318

117	Ed Brubaker	Darwyn Cooke	Darwyn Cooke	Darwyn Cooke	Sean Konot	Matt Hollingsworth	318
118		Guillem March	Guillem March	Guillem March		Guillem March	328
119							328
120	Judd Winick	Guillem March	Guillem March	Guillem March	Sal Cipriano	Tomeu Morey	328
121	Judd Winick	Guillem March	Guillem March	Guillem March	Sal Cipriano	Tomeu Morey	336
122		Jae Lee (#36), Kevin Wada (#41)	Jae Lee (#36), Kevin Wada (#41)	Jae Lee (#36), Kevin Wada (#41)		June Chung (#36), Kevin Wada (#41)	336
123	Will Pfeifer	David Lopez	David Lopez	Alvaro Lopez	Jared K. Fletcher	Jeremy Cox	352
124	Bronwyn Carlton	Staz Johnson	Staz Johnson	Wayne Faucher	Roberta Tewes, Jamison	Albert De Guzman	352
125	Bronwyn Carlton	Peter Doherty	Peter Doherty	Wayne Faucher	Roberta Tewes, Jamison	Albert De Guzman	352
126		Staz Johnson (#92, #93, #94)	Staz Johnson (#92, #93, #94)	Wayne Faucher (#92, #93, #94)	Typeset (#92),	Wildstorm FX (#92, #93, #94)	354
127	Will Pfeifer	Pete Woods	Pete Woods	Pete Woods	Jared K. Fletcher	Brad Anderson	354
128	John Ostrander, Kim Yale	Geof Isherwood	Geof Isherwood	Geof Isherwood	Todd Klein	Tom McCraw	364
129	Gail Simone	Nicola Scott	Nicola Scott	Doug Hazlewood	Rob Leigh	Hi-Fi Design	368
130	Bill Finger (#38), Bryan Q. Miller (#3)	Bob Kane (#38), Lee Garbett (#3)	Bob Kane (#38), Lee Garbett (#3)	Jerry Robinson (#38), Trevor Scott (#3), Sandra Hope (#3)	Jerry Robinson (#38), John J. Hill (#3)	Guy Major (#3)	368
131	Bryan Q. Miller	Lee Garbett	Lee Garbett	Trevor Scott	John J. Hill	Guy Major	368
132		Brian Stelfreeze, Greg Land	Brian Stelfreeze, Greg Land	Brian Stelfreeze	Brian Stelfreeze		376
133		Brian Stelfreeze, Greg Land	Brian Stelfreeze, Greg Land	Brian Stelfreeze	Brian Stelfreeze		376
134	Kyle Higgins, Alec Siegel	Craig Rousseau	Craig Rousseau	Craig Rousseau	Saida Temofonte	Guy Major	376
135	Chuck Dixon	Jackson Guice	Jackson Guice	Jackson Guice	Albert T. de Guzman	Gloria Vasquez, Digital Chameleon	382
136	Gail Simone	Ardian Syaf	Ardian Syaf	Vicente Cifuentes	Dave Sharpe	Ulises Arreola	382

137	Gail Simone (#7, #22)	Alitha Martinez (#7), Fernando Pasarin (#22)	Vicente Cifuentes (#7), Jonathan Glapion (#22)	Dave Sharpe (#7), Ke- vin Sinft (#22)	Ulises Arreola (#7), Dezi Sienty (#22)	386
138	Gail Simone	Ardian Syaf	Vicente Cifuentes	Dave Sharpe	Ulises Arreola	388
139	Cameron Stewart, Brenden Fletcher	Cameron Stewart, Babs Tarr	Babs Tarr	Jared K. Fletcher	Maris Wicks	394
140	Cameron Stewart, Brenden Fletcher	Cameron Stewart, Babs Tarr	Babs Tarr	Jared K. Fletcher	Maris Wicks	394
141		Rafael Albuquerque	Rafael Albuquerque		Rafael Albuquerque	394
142	Cameron Stewart, Brenden Fletcher	Babs Tarr, Roger Rob- inson, John Timms, El- eonora Carlini, James Harvey, Cameron Ster- wart	Babs Tarr, Roger Rob- inson, John Timms, El- eonora Carlini, James Harvey	Steve Wands	Serge Lapointe, Lee Loughridge, James Har- vey	396
143	Greg Rucka	J. H. Williams III	J. H. Williams III	Todd Klein	Dave Stewart	412
144	Greg Rucka	J. H. Williams III	J. H. Williams III	Todd Klein	Dave Stewart	412
145	Greg Rucka	J. H. Williams III	J. H. Williams III	Todd Klein	Dave Stewart	416
146	Greg Rucka	J. H. Williams III	J. H. Williams III	Todd Klein	Dave Stewart	416
147	J. H. Williams III, W. Haden Blackman	Trevor McCarthy	Trevor McCarthy	Todd Klein	Guy Major	420
148	Greg Rucka	J. H. Williams III	J. H. Williams III	Todd Klein	Dave Stewart	420
149	Greg Rucka	J. H. Williams III	J. H. Williams III	Todd Klein	Dave Stewart	422
150	J. H. Williams III, W. Haden Blackman	J. H. Williams III	J. H. Williams III	Todd Klein	Dave Stewart	422
151	J. H. Williams III, W. Haden Blackman	J. H. Williams III	J. H. Williams III	Todd Klein	Dave Stewart	424
152	J. H. Williams III, W. Haden Blackman	J. H. Williams III	J. H. Williams III	Todd Klein	Dave Stewart	424
153	J. H. Williams III, W. Haden Blackman	J. H. Williams III	J. H. Williams III	Todd Klein	Dave Stewart	428
154		Jim Lee	Scott Williams			428

155	Tim Seeley, Tom King	Mikel Janin	Mikel Janin	Carlos M. Mangual	Jeremy Cox	428
156	Frank Miller	Frank Miller	Klaus Janson	John Costanza	Lynn Varley	440
157	Scott Snyder	Greg Capullo	Jonathan Glapion	Richard Starkings, Jimmy Betancourt, Comi-craft	FCO Plascencia	440

Liste des tableaux

Tableau 1 :	Ce tableau regroupe les superhéroïnes citées par Trina Robbins dans son ouvrage <i>The Great Women Superheroes</i> .	38
Tableau 2 :	Nombre d'apparitions des ennemi-e-s de Batman entre 1939 et 1955.	50
Tableau 3 :	Les <i>villainesses</i> du Golden Age. Seules les méchantes en costume, qui sont les ennemies d'un-e superhé-roïne sont recensées. Ainsi l'ennemie de Wonder Woman, Paula von Gunther, une baronne nazie, n'apparaît pas, car elle ne possède pas de double identité ou de costume. Cette liste est non exhaustive.	60
Tableau 4 :	Chiffres de ventes des titres <i>DCs</i> , <i>Superman</i> et <i>Batman</i> selon le site <i>Comichron</i> . Le numéro présent entre parenthèses est le classement dans les ventes du titre. Les chiffres des années 1963 et 1964 ne sont pas disponibles (réalisé à partir des données du site <i>comichron</i>).	81
Tableau 5 :	Positionnement moral des personnages créés par DC Comics entre 1955 et 1969.	90
Tableau 6 :	Les membres de l'équipe Legion of Superheroes.	95
Tableau 7 :	Évolution des prix et du nombre de pages dans les fascicules <i>Batman</i> .	106
Tableau 8 :	Positionnement moral des personnages créés par l'éditeur DC Comics entre 1985 et 1989.	128
Tableau 9 :	Nombre d'apparitions dans les comic books de DC Comics des personnages créés entre 1985 et 1989.	131
Tableau 10 :	Membres de l'équipe des Teen Titans dans les séries <i>Teen Titans</i> , <i>The New Teen Titans Vol. 1</i> <i>The New Teen Titans Vol. 2</i> et <i>Tales of Teen Titans</i> . Si en 1960 l'équipe originelle est formée de trois garçons – Robin, Kid Flash et Aqualad — de nombreux personnages féminins viendront la compléter.	186
Tableau 11 :	Les différentes versions du meurtre de Martha et Thomas Wayne entre 1939 et 1971.	226
Tableau 12 :	Plusieurs petites amies de Bruce Wayne/Batman. Les périodes de relations peuvent se recouvrir sans que cela signifie que le superhéros ait une histoire avec ces deux personnages en même temps. Les dates en rouge concernent des relations qui recommencent épisodiquement, mais qui ne sont pas constantes sur les périodes concernées.	245
Tableau 13 :	Les différents Robin avant 2011.	249
Tableau 14 :	Les diverses relations interpersonnelles « romantiques » impliquant Catwoman dans <i>Catwoman Vol. 2</i> .	316
Tableau 15 :	Nombre et pourcentage d'apparitions de Batman dans les différentes séries <i>Catwoman</i> . Certaines apparitions sont juste des <i>flashbacks</i> ou des rencontres très brèves.	322

Tableau 16 :	Nombre de scénaristes et de dessinateurs et dessinatrices par titre. Ne sont comptabilisées que les personnes ayant participé à au moins deux numéros consécutifs.	326
Tableau 17 :	Moyenne des critiques et des ventes des numéros de <i>Catwoman Vol. 4</i> comptabilisée par <i>run</i> des scénaristes.	338
Tableau 18 :	Comparaison de la durée et des chiffres de ventes de plusieurs séries commencées durant l'évènement « New 52 ».	341
Tableau 19 :	Moyenne des ventes de plusieurs titres sur la période allant de 1995 à 2011.	357
Tableau 20 :	Nombre d'apparitions de Barbara Gordon et de Batman dans les différentes séries mettant en scène Batgirl.	370
Tableau 21 :	Chiffres de ventes des premiers numéros des 52 séries de la première vague des « New 52 ».	384
Tableau 22 :	Nombre et pourcentage d'apparitions des personnages de la famille (biologique ou super-héroïque) de Barbara Gordon dans la série <i>Batgirl Vol. 4</i> .	387
Tableau 23 :	Moyennes des ventes et des notations de la série <i>Batgirl Vol. 4</i> par <i>run</i> .	396
Tableau 24 :	Nombre de personnages LGBTQI+ par éditeur	405
Tableau 25 :	Détails sur la sexualité des personnages pour les éditeurs DC Comics, Marvel et Vertigo.	406
Tableau 26 :	Moyennes des ventes et des notes de la série <i>Batwoman</i> par <i>run</i> .	429

Index

B

backlash 93, 117, 164, 169, 441

93, 117, 164, 169, 441

C

Comic books

Concepts

Ages

Golden Age 15, 39, 44, 51, 60, 62, 63, 65, 67, 73, 75, 77, 89, 99, 100, 103, 111, 121, 122, 132, 173, 204, 259, 315, 405

Modern Age 14, 15, 16, 117, 118, 119, 120, 125, 130, 164, 165, 167, 169, 171, 176, 193, 204, 223, 224, 225, 234, 242, 244, 247, 255, 257, 258, 259, 260, 266, 267, 273, 291, 293, 295, 303, 308, 310, 311, 313, 441, 503

Silver Age 15, 75, 77, 103, 105, 121, 204, 405

ashcan copy

Bad Girl Art

« Bad Girl Art » 137, 139, 145, 147, 148, 171, 175, 177, 179, 181, 183, 184, 186, 191, 193, 253, 316, 329, 332, 338, 372

« Good Girl Art » 41, 47

hypersexualisation 58, 175, 331, 332, 447

CCA

CCA 30, 59, 60, 61, 62, 63, 79, 80, 81, 89, 90, 91, 100, 101, 117, 120, 164, 185, 195, 206, 221, 310, 315, 438, 439

CMAA 59, 60, 61, 77, 120

commission Hendrickson 53, 56, 59

Fredric Wertham 30, 45, 53, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 66, 438, 439, 442, 496

Seduction of the Innocent 56, 58, 59, 61, 185, 438

DC Animated Universe

146, 157, 158, 159, 160

« Double identité, double romance »

44, 45

Editorial Advisory Board

45, 46, 59, 192, 195

Imaginary Story (Stories)

255, 257, 497

« Love my Alter Ego » 44

manoir Wayne 80, 152, 185, 200, 233, 234, 235, 238, 252, 253, 287, 288, 289, 294, 295, 300, 302

pulp (pulp) 18, 31, 42

sidekick 33, 43, 48, 57, 64, 65, 66, 67, 73, 74, 117, 123, 184, 211, 250, 251, 252, 253, 255, 257, 259, 264, 315, 360, 373, 417

Superhéroïne s patriotiques 39, 40, 41

Women in Refrigerators 181, 205, 206, 207, 209, 217, 219, 360, 375, 380, 381

Maisons d'édition et labels

Dark Horse 120, 198, 319, 404

Fawcett 65, 121, 181

Image 120, 181, 391

Marvel 11, 12, 15, 16, 19, 25, 26, 40, 52, 71, 78, 89, 98, 99, 103, 119, 120, 121, 123, 125, 129, 135, 155, 156, 159, 167, 172, 173, 174, 175, 177, 181, 189, 193, 199, 261, 268, 329, 346, 380, 398, 404, 405, 406, 407, 408, 444, 503

Milestone 133

Vertigo 119, 120, 130, 131, 133, 162, 405, 406, 407, 408, 409, 425, 496, 499

WildStorm 162, 499

Personnages

Alfred Pennyworth 44, 71, 109, 151, 196, 244, 299

Apollo 407, 408, 442

Bat-Girl (Hawkgirl) 63, 67, 80, 109, 373, 427

Black Canary 47, 142, 144, 145, 146, 366, 372, 373, 376, 386, 398

Black Mask 133, 139, 215, 216, 263, 321, 332, 355, 358, 370

Bobby Drake (Iceman) 175, 409

Cassandra Cain 140, 141, 142, 145, 283, 292, 367, 368, 369, 401, 501

Damian Wayne 161, 162, 247, 261, 262, 263, 265, 266, 288, 290, 292, 296, 338

Fantomah 33, 35

Green Lantern (Alan Scott, Hal Jordan) 62, 89, 107, 108, 155, 160, 163, 177, 206, 207, 208, 405, 408, 409, 428, 431, 498

Harley Quinn 146, 147, 148, 158, 159, 160, 162, 347, 366, 367, 433, 434, 435, 438, 447

Holly Robinson 136, 139, 264, 315, 320, 321, 322, 343, 350, 407, 431

Huntress 62, 111, 113, 130, 135, 138, 144, 145, 146, 179, 185,

283, 307, 366, 497

Jason Todd 123, 208, 209, 211, 212, 213, 214, 217, 223, 251, 252, 253, 255, 257, 260, 265, 310, 439

Jean Grey 99, 175

John Constantine 408, 409, 437

Joker 36, 44, 62, 89, 123, 125, 140, 142, 145, 147, 149, 152, 155, 159, 194, 197, 203, 205, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 221, 237, 238, 240, 255, 303, 315, 350, 358, 360, 362, 363, 364, 371, 372, 374, 375, 377, 381, 387, 388, 389, 390, 395, 399, 400, 434, 440, 441, 442, 443

Julie Madison 36, 45, 51

Justice League of America 89, 132, 146, 252, 405

Justice Society of America 40, 405

Kyle Abbot 416, 421, 422, 423

Legion of Superheroes 95

Leslie Thompkins 215, 244, 245, 279, 291, 320

Linda Page 44, 45, 51

Lois Lane 36, 40, 45, 73, 89, 135, 245, 246, 498

Maggie Kyle 320, 352, 353

Maggie Sawyer 418, 419, 427, 428

Maro et Sune Ito 420, 421, 423, 425

Martha Wayne 227, 229, 231, 234, 236, 237, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 292, 418

Midnighter 407, 408, 428, 441

Millicent Mayne 302, 304, 305

Miss Fury 35

Mr. Bones 429

Nocturna 251, 252, 429

Peggy Allen 35

Poison Ivy 90, 146, 147, 148, 151, 158, 159, 172, 204, 239, 274, 275, 277, 307, 309, 366, 367, 434, 435, 438

Ra's al Ghul 100, 112, 145, 155, 261

Religion du Crime 143, 421, 423

Rex Calabrese 339

Roberta, the Girl Wonder 48, 49, 500

Silver St Cloud 100, 101

Steve Trevor 36, 77, 97

Supergirl 11, 35, 63, 73, 96, 97, 122, 135, 445

Superman 11, 15, 19, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 43, 47, 48, 53, 63, 71, 73, 80, 81, 89, 103, 105, 121, 123, 132, 135, 151, 157, 160, 162, 171, 173, 174, 175, 193, 195, 197, 214, 225, 231, 245, 246, 253, 257, 268, 273, 358, 407, 498

Talia Al Ghul 116, 155, 246, 248, 250, 261, 311

Teen Titans 109, 120, 122, 145,

160, 182, 185, 186, 187, 189,
252, 253, 254, 257
The Woman in Red 33, 35
Thomas Wayne 162, 223, 226, 227,
229, 231, 232, 233, 234, 235,
236, 237, 241, 243, 244, 245,
266, 279, 281, 285, 286, 289,
293, 299, 310, 499
Tim Drake 135, 157, 203, 214, 215,
255, 262, 263, 283, 292, 296,
306, 309, 439
Vicki Vale 49, 51, 62, 66, 69, 72, 75,
116, 149, 151
Vixen 112, 132, 173, 175
Wonder Woman 11, 19, 20, 33, 35,
36, 37, 39, 40, 41, 43, 47, 48, 53,
58, 60, 62, 73, 77, 97, 98, 122,
132, 146, 156, 160, 171, 173,
175, 176, 178, 181, 219, 246,
268, 306, 315, 365, 374, 427,
433, 434, 438, 447, 498
Zatana 172, 425
Personnes travaillant dans
l'industrie des comic books
Alan Moore 14, 15, 23, 24, 122,
124, 125, 126, 209, 277, 399
Ann Nocenti 332, 336, 337, 338,
349, 350, 355
Babs Tarr 390, 391, 392, 394, 396,
398
Bill Finger 32, 36, 103
Bob Kane 32, 33, 36, 63, 79, 241
Brenden Fletcher 390, 391, 393,
395, 397, 398, 432
Cameron Stewart 320, 344, 356,
390, 391, 392, 393, 395, 397,
398, 432, 500
Chuck Dixon 214, 374, 500, 501
Doug Moench 137, 139, 500
Ed Brubaker 137, 139, 319, 320,
322, 344, 355, 356, 500
Gail Simone 126, 145, 155, 163,
181, 205, 206, 209, 219, 333,
366, 379, 380, 381, 383, 385,
387, 389, 390, 392, 393, 395,
397, 399, 433, 502
Genevieve Valentine 338, 339, 340,
341, 342, 349, 350, 356, 374, 433
Grant Morrison 161, 162, 227, 236,
239, 246, 261, 263, 288, 289,
291, 293, 295, 303, 442, 497
Greg Rucka 411, 413, 415, 429,
430, 434, 501
Guillem March 177, 193, 302, 327,
328, 332, 334, 337, 338, 372, 502
J. H. Williams 415, 417, 418, 421,
429, 430, 501
Jim Balent 136, 137, 139, 177, 179,
316, 500
Judd Winick 332, 333, 336, 337,

338, 355
Tarpe Mills 35
Trina Robbins 19, 22, 33, 35, 38,
39, 52, 65, 93, 177, 179, 181, 365
William Moulton Marston 33

D

descendance 111, 224, 250,
260, 261, 263, 266, 288

E

empowerment 337, 345, 346,
362

Equal Pay Act 85

F

femme fatale 36, 37, 111, 314,
315, 316, 319, 320, 321

G

géographie 269, 272, 279,
282, 288, 294, 298, 299,
308, 309

H

hard bodies 115, 169, 175,
196, 199

héritage 88, 111, 141, 143,
223, 224, 225, 226, 233,
235, 236, 244, 246, 250,
252, 260, 263, 264, 266,
267, 288, 289, 291, 293,
294, 303, 304, 305, 308,
311, 332, 340, 367, 369,
372, 395, 397, 401, 411

L

**LGBTQI+ (bisexualité, homo-
sexualité, transidentité,
etc.)** 56, 58, 59, 61, 67,
80, 81, 143, 144, 147,
151, 159, 186, 193, 249,
335, 341, 343, 349, 356,
403, 404, 405, 406, 407,
408, 409, 410, 411, 413,
414, 415, 418, 429, 430,
431, 432, 433, 435, 436,
437, 438, 439, 441, 442,
443, 444, 446

P

Pin Up 41

R

Rosie the Riveter 41

V

vagues (du féminisme) 88,
162, 163, 169, 365, 380

Titre : *Des superhéroïnes à Gotham City: une étude de la (re) définition des rôles genrés dans l'univers de Batman*

Mots clés : Culture populaire, Comic books, Études culturelles, Genre, Superhéroïne-s.

Résumé : La thèse *Des superhéroïnes à Gotham City: une étude de la (re) définition des rôles genrés dans l'univers de Batman* s'intéresse à l'apparition et à l'évolution de trois superhéroïnes – Catwoman, Batgirl et Batwoman – dans les comic books de l'éditeur DC Comics. Cette recherche vise à montrer comment le contexte de production a influencé les origines de ces personnages. Ces origines, si elles sont sans cesse réécrites dans les comic books, ne se détachent jamais totalement de ces éléments initiaux, mais construisent des variations à partir de ceux-ci. Depuis les années 1980, alors que le nombre total de superhéroïnes du catalogue de l'éditeur DC Comics augmente significativement, ces

personnages se retrouvent soumis à de nouveaux stéréotypes de genre dans des récits où elles sont des personnages secondaires. Les récits parus postérieurement, dans lesquels Catwoman, Batgirl et Batwoman sont protagonistes, héritent de ces stéréotypes qu'ils peuvent reproduire, détourner et/ou dépasser. Catwoman, Batgirl et Batwoman, puisqu'elles apparaissent à différents moments de l'histoire des superhéroïnes et de l'éditeur DC Comics – les débuts des années 1940, la relève des superhéros durant les années 1960 et les questionnements autour des questions de représentativité des années 2000 – nous offrent trois approches différentes de la place des superhéroïnes dans l'univers de Batman.

Title : *Superheroines in Gotham City: (Re)defined Gender Roles in the Batman Universe*

Keywords : Popular Culture, Comic books, Cultural Studies, Gender, Superheroes.

Abstract : *Superheroines in Gotham City: (Re)defined Gender Roles in the Batman Universe* examines the emergence and evolution of three superheroines - Catwoman, Batgirl and Batwoman - in comic books published by DC Comics. This research aims at showing how the production context has influenced the origin of these characters. Although rewritten time and again in comic books, these origin stories never completely detach themselves from their initial elements, instead creating variations on them. Since the 1980s, when the total number of superheroines in DC Comics' catalogue increased significantly, these characters have found themselves subjected to new gender stereotypes in stories

where they are secondary characters. Later stories, where Catwoman, Batgirl and Batwoman are protagonists, inherit these stereotypes either by reproducing, diverting and/or overcoming them. Catwoman, Batgirl and Batwoman are three heroines created at different key moments in the history of both DC comics productions and superheroines : the early 1940s, the resurgence of superheroes in the 1960s, and the 2000s within a context of questioning representation issues in comics. As such, they present us with three different approaches to the role of superheroines in the Batman universe throughout its publication history.