Acta fabula
Revue des parutions
vol. 11, n° 3, Mars 2010
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.5575

Lire la bande dessinée : variations autour de l'homme et l'oeuvre

Jean-Paul Gabilliet

Guillaume Laborie, *Jim Steranko : Tout n'est qu'illusion*, Lyon : Les Moutons électriques, coll. "Bibliothèque des Miroirs", 2009, 155 p., EAN 9782915793826.Harry Morgan et Manuel Hirtz, *Les Apocalypses de Jack Kirby*, Lyon : Les Moutons électriques, coll. "Bibliothèque des Miroirs", 2009, 206 p., EAN 9782915793833.

Pour citer cet article

Jean-Paul Gabilliet, « Lire la bande dessinée : variations autour de l'homme et l'oeuvre », Acta fabula, vol. 11, n° 3, Notes de lecture, Mars 2010, URL : https://www.fabula.org/revue/document5575.php, article mis en ligne le 24 Février 2010, consulté le 30 Avril 2025, DOI : 10.58282/acta.5575

Lire la bande dessinée : variations autour de l'homme et l'oeuvre

Jean-Paul Gabilliet

La maison d'édition lyonnaise « Les Moutons électriques » a édité à l'été 2009 deux ouvrages consacrés à Jack Kirby et Jim Steranko. Ces deux célèbres auteurs de bandes dessinées américains ont marqué de manières différentes le domaine grand public des comic books et ces ouvrages incarnent des approches pareillement distinctes pour rendre compte de la création et du statut d'auteur en bande dessinée.

La biographie par les œuvres

Jim Steranko : Tout n'est qu'illusion est dû à la plume de Guillaume Laborie, présenté en deuxième de couverture comme « spécialiste reconnu des *comic books*, collaborateur de revues telles que *Comix Club* et *Scarce* ». L'ouvrage retrace en cinq chapitres et une postface consacrée à « Steranko en France » la carrière de James Steranko, illustrateur né en 1938 qui se fit remarquer chez plusieurs éditeurs de comic books grand public à la fin des années 60 pour l'inventivité graphique qu'il sut mettre en œuvre dans divers récits de super-héros. L'angle choisi par Laborie est celui d'une « biographie créative », c'est-à-dire un récit chronologique de la production de Steranko où interviennent des digressions tantôt événementielles, qui remettent en contexte telle notion ou telle personne mentionnée dans le récit, tantôt analytiques, en procédant à des micro-lectures de pages, d'histoires ou d'illustrations mises en avant pour leur caractère emblématique. A l'exception des couvertures et des premières pages de garde, le livre est abondamment illustré de reproductions en noir et blanc, dans une proportion très raisonnable. Ce n'est pas un de ces ouvrages à l'américaine (tel que *The Silver Age of Comic Book Art* d'Arlen Schumer, publié par Collectors' Press en 2003) où le texte est noyé au milieu d'une surabondance d'images couleur de très grand format. Bien au contraire — mais c'est un grief positif — on se prend parfois à regretter l'absence de certaines images commentées par l'auteur, notamment dans les pages consacrées au morceau de bravoure créatif que fut le travail de Steranko dans la série Marvel *Nick Fury, Agent of S.H.I.E.L.D.* à la fin des années 60. A cet égard, les lecteurs qui n'ont pas accès aux récits en question courent le risque de perdre le fil d'une analyse qui court toujours le risque du pointillisme. Une autre faiblesse gênante de l'ouvrage est son index très incomplet par rapport au nombre de noms cités dans le corps du texte.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Guillaume Laborie nous livre dans ces pages le fruit d'une passion, un *labor of love* évident. C'est ce qui rend son entreprise très sympathique. Il recense de manière quasi-exhaustive tout ce que Jim Steranko a écrit et, essentiellement, dessiné depuis les années 50. On le suit pas à pas dans sa production, jusque dans des recoins qui en disent finalement peu sur l'œuvre (les références très précises à des livres ou estampes en tirage limité « parlent » essentiellement aux collectionneurs) ; quitte à faire preuve d'exhaustivité, une bibliographie des sources primaires, qui aurait parfaitement trouvé sa place dans un ouvrage de cette espèce, aurait également permis d'alléger le texte qui vire parfois au catalogue. Mais cette caractéristique n'est rien un défaut pour les fans et l'auteur en est un, avec les qualités et les défauts de cette posture. Les qualités, on vient de le dire, sont l'exhaustivité des sources et un enthousiasme qui transparaît dans l'écriture (à noter un usage immodéré de l'adjectif « mythique » là où des auteurs moins impliqués affectivement dans leur objet emploieraient « marquant » ou « important »). Les défauts, typiques de ce genre de travail, sont au nombre de trois : la réduction du créateur à ses productions, un penchant hagiographique persistant et une faiblesse de la remise en contexte historique.

La réduction du créateur à ses productions est un penchant naturel des fans. La passion que Guillaume Laborie voue à Steranko est ancrée dans la production graphique de celui-ci, qui apparaît dès lors comme le seul horizon de perception de ce créateur. A la décharge de Laborie, on lui concèdera qu'il est malaisé d'élaborer un propos biographique fiable autour de Jim Steranko, qui n'a jamais laissé filtrer dans ses interviews que des éléments invérifiables le mettant en valeur, tels que son passé de *biker*, de prestidigitateur, de contorsionniste roi de l'évasion (autant d'éléments visant à surcompenser une petite taille, détail physique non négligeable dans le contexte de la culture masculine américaine de l'après-guerre). Laborie nous dit à plusieurs reprises que Steranko cultive un goût certain pour l'auto-mise en scène mais on aurait bien aimé avoir accès à des éléments permettant de comprendre la signification de ce penchant par rapport à l'ensemble de sa biographie. Par comparaison, c'est grâce à un travail d'enquête en archives et journalistique que Tom Spurgeon et Jordan Raphael ont réussi, dans la biographie qu'ils ont consacrée à un autre maître de l'auto-camouflage, Stan Lee (qui créa les grands super-héros de la firme Marvel au début des années 60), à mettre en lumière de nombreux facteurs biographiques éclaircissant le nuage de fumée entretenu par Lee autour de lui-même depuis un demi-siècle[1]. En l'absence de sources autres que la production de Steranko et les ouvrages ou textes publiés à son propos sous forme imprimée ou sur Internet, l'ouvrage de Laborie n'est donc

[1] Jordan Raphael et Tom Spurgeon, Stan Lee and the Rise and Fall of the American Comic Book (Chicago Rview Press, 2003).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

pas une biographie s'appuyant sur des données neuves mais une rétrospective de l'œuvre construite autour de sa production.

Le premier défaut conditionne largement le second. Quoiqu'il s'en défende à plusieurs reprises et même fustige l'approche hagiographique dans sa conclusion (135), Laborie se livre en fait à un long panégyrique de son auteur de prédilection. C'est son droit le plus strict comme ce sera celui du lecteur d'adhérer ou non à ses jugements. C'est préférable dans la mesure où la digression en direction de l'analyse formelle n'est pas son point fort[2]. On doit lui reconnaître l'honnêteté de présenter le point de vue des détracteurs de Steranko, particulièrement de son ancien employé Gary Groth, créateur et animateur depuis 1977 de *The Comics Journal* (équivalent approximatif des *Cahiers du cinéma* pour les comics), mauvais coucheur notoire mais aussi analyste sans concession de l'industrie et des hommes de la bande dessinée américaine. Le rappel de la critique cinglante de l'œuvre de Steranko rédigée par Groth en 1979 dans le *Comics Journal* n° 48 (92-93) soulève un point crucial dans l'évaluation de la production de l'illustrateur, le déséquilibre entre la force de la forme et la légèreté du fond, auquel Laborie ne répond finalement jamais, sa démarche consistant essentiellement à recenser ce que sont à ses yeux les vertus de la production graphique de Steranko. Et même là, dans son analyse de la période Marvel, Laborie semble ne pas avoir conscience d'apports fondamentaux de Steranko au travail de la narration par rapport aux normes de l'époque dans les comic books grand public : une relecture, même rapide, des pages faites pour Marvel montre une volonté permanente de mise en scène à l'échelle de la page plutôt que de la case, pratique alors occasionnelle de Jack Kirby mais élevée par Steranko à un niveau supérieur dans des récits beaucoup plus portés par leur force visuelle que par leur intrigue, comme le souligne Laborie à juste titre à plusieurs reprises.

Le dernier défaut du travail de Laborie est la faiblesse de la remise en contexte. Malgré des efforts indéniables pour présenter au lecteur les « abords immédiats » de la production de Steranko, c'est-à-dire l'industrie des comic books grand public dans les années 60 puis de l'illustration fantastique à partir des années 70 (encore que le fan s'adressant à d'autres fans refasse parfois son apparition comme à la p. 109, où le lecteur profane pourra se demander qui sont les Stevens, Nino, Leialoha ou Hampton mentionnés là sans explication[3]), son texte reste finalement excessivement ancré dans ses sources primaires. C'est particulièrement flagrant dans le chapitre II « La période Marvel ». Alors que l'auteur s'emploie à retracer avec

[2] A titre d'exemple, on a bien du mal à saisir ce que veut dire l'auteur dans ce paragraphe situé au bas de la p. 30 : « Citons notamment une superbe utilisation de case à bord perdu, très rare voire exceptionnelle à l'époque, d'autant qu'elle est ici doublée d'un photomontage. Steranko est déjà dans une phase de circulation des signifiants, de flottement entre les signes qui détache son œuvre de toute idéologie, sans cependant l'extraire de son contexte. Tout cela met bien en évidence l'ambivalence des sources auxquelles il s'abreuve alors. »

[3] Il s'agit des dessinateurs Dave Stevens, Alex Niño, Steve Leialoha et Bo Hampton.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

enthousiasme le bouillonnement créatif dont sut faire preuve son dessinateur fétiche à l'époque, ce chapitre très long, qui occupe un tiers du livre et traite ce qui reste de l'avis général la partie la plus intéressante de la carrière de Steranko, ne rend pas justice à sa créativité dans ces années-là. Citer les influences de Jack Kirby et Bernie Krigstein est évidemment un passage obligé dont on lui sait gré mais on attend désespérément les pages où l'auteur replacerait Steranko dans le contexte de la révolution visuelle des années 60 : l'adjectif « psychédélique » apparaît à quelques reprises dans le texte mais il n'est jamais question dans l'ouvrage d'*op art* (« art optique » ou « art cinétique » en français) alors même que c'est cette mouvance picturale qui a été à la source de ce qui fait la force des meilleures pages dessinées par Steranko dans ces années-là (sans oublier des images pas nécessairement réussies où la maîtrise de la perspective laisse à désirer, telle que la case où Dugan avance la main vers un Nick Fury endormi reproduite aux pages 148 et 149). Dans la mesure où les reproductions en noir et blanc affaiblissent considérablement la force visuelle des images de Steranko, les lecteurs profanes risquent fort de passer à côté d'un des aspects les plus passionnants de cette œuvre. C'est la béance la plus gênante dans l'argumentation de G. Laborie, d'autant que la maquette de couverture est un pastiche *op art* fort réussi signifiant bien l'importance de ce mouvement visuel dans l'œuvre de Steranko. De même, on voudrait comprendre dans quelles conditions celui-ci passa en moins de dix ans des arabesques visuelles Sixties au photo-réalisme saturé de contrastes noir et blanc de *Red Tide* et *Outland* à la fin des années 70. C'est une des limites véritablement regrettables de cet ouvrage : à des lecteurs qui ne soient pas des fans se satisfaisant seulement d'anecdotes et d'analyses sur et autour de la bande dessinée, il ne permet pas d'accéder à une compréhension globale de l'œuvre étudiée allant au-delà de l'appréciation esthétique immédiate des productions de Jim Steranko.

Le graphiste comme mythographe

Le second ouvrage proposé par les Moutons Electriques, *Les Apocalypses de Jack Kirby*, est co-signé par Harry Morgan et Manuel Hirtz. Harry Morgan est le pseudonyme de Christian Wahl, qui a soutenu en 2008 à Paris 7 une thèse intitulée « Formes et mythopoiea dans les littératures dessinées » rédigée sous la direction d'Annie Renonciat[4]. Toujours sous ce nom de plume américanisant, il est par ailleurs l'auteur d'un ouvrage intitulé *Principes des littératures dessinées* publié aux Editions de l'An 2 en 2003 et, en collaboration avec M. Hirtz, du *Petit critique illustré* (PLG, 1997 ; réédition en 2005 et mise à jour permanente à l'adresse Web http://theadamantine.free.fr/maj.html) répertoire quasi-exhaustif de la littérature secondaire consacrée à la bande dessinée dont chaque entrée est une notule « critique », le plus souvent cinglante, supposée constituer une évaluation définitive

[4] Les opinions formulées dans cette partie du compte rendu ne portent que sur l'ouvrage recensé. Elles ne présument en rien de la qualité de cette thèse, que nous n'avons pas lue.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

de l'ouvrage considéré – notons au passage que les *sourcebooks* anglo-saxons, dont *Le Petit critique illustré* est un cousin éloigné, ont pour vocation d'informer sur les littératures secondaires tout en laissant aux utilisateurs le soin de former leur propre opinion sur les ouvrages répertoriés. De Manuel Hirtz, on sait peu de choses sinon qu'il est « spécialiste des littératures populaires » et « prépare un monumental ouvrage sur la fiction de masse à la lumière de la philosophie de Hegel » (selon une notule publiée en deuxième de couverture de la *Revue de la Bibliothèque nationale de France* 26, 2007).

L'ouvrage que les deux auteurs ont consacré à Jack Kirby est malaisé à évaluer. Outre l'introduction, la bibliographie sélective (qui est en fait un répertoire de sources primaires en anglais et en français) et l'index, le livre se compose de cinq parties assez hétérogènes qualitativement. Dans la mesure où la quatrième partie est réalisée par Jérôme et Emmanuel Le Glatin, on peut supposer que Manuel Hirtz a rédigé le dernier chapitre, « Jack Kirby en France, entre autosurveillance et censure », consacré à l'histoire éditoriale française des récits de cet auteur. En l'absence de précisions sur la répartition du travail au sein de l'ouvrage, on considèrera dans le contexte de ce compte rendu que les deux auteurs sont également responsables de la totalité de son contenu (à l'exception des pages réalisées par les frères Le Glatin).

La pièce de résistance, qui justifie le titre donné à l'ouvrage, est l'ensemble formé par l'introduction et les trois chapitres suivants, à l'évidence extrait et adapté de la thèse de Christian Wahl. La problématique, pour autant qu'on puisse la percevoir, est l'analyse mythopoétique de la production de Jack Kirby, au travers de trois séries emblématiques mises en avant, à savoir *The Fantastic Four* et *Thor*, produites pour Marvel dans les années 60, et *Kamandi*, produite pour DC de 1972 à 1976. Inscrivant leur projet dans le contexte de la « stripologie », néologisme construit par Pierre Fresnault-Deruelle pour désigner « l'étude des récits dessinés », les auteurs annoncent une démarche en trois étapes. La première est un panorama de la carrière et de l'œuvre s'employant à « montrer comment Kirby structure les éléments qu'il intègre dans sa fiction [et à] montrer la cohérence interne de l'œuvre » (9). La deuxième partie propose « une *typologie* de ses *figures archétypales* et [met] en lumière les *motifs narratifs* qui constituent la matière de ses récits[5] » (10) aboutissant à une étude de l'interaction entre structure et contenu, c'est-à-dire une « étude de l'*interaction entre le motif narratif et les variables physiques et sémiotiques du récit dessiné* » (11) qui, selon les auteurs, participe d'un « problème plus général qu'on peut décrire comme l'*objectivation d'un contenu abstrait*. Le récit imagier est, par sa nature même, voué à une telle *objectivation de l'abstrait*, puisqu'il procède de représentations iconiques » (11). Dans la troisième partie, « cette étude

[5] Les italiques qui apparaissent dans les citations sont celles utilisées par les auteurs.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

de l'*interaction* [mène] à la *création du mythe* — ou *mythopoiea* — chez Kirby » (12), le mythe étant ici défini comme « une production de l'esprit (qui se présente dans notre cas sous forme de récit dessiné) proposant une vision de l'univers ou expliquant l'origine d'un phénomène naturel, d'une coutume, d'une croyance, etc. » (12).

Le dernier paragraphe de l'introduction est assez énigmatique. Il s'achève sur ces mots : « Quant à nous, notre investigation a pour finalité la connaissance des récits dessinés eux-mêmes, et non de leurs sources, ni d'aucun autre élément périphérique (par exemple ce que ces récits révèleraient de l'imaginaire de leurs [*sic*] société). En termes scientifiques, on posera que la *stripologie* est une science *autotélique*. De plus, le *mythe* que nous mettons en lumière n'est pas la traduction de quelque chose qui diffère de lui-même. De ce fait, il n'est pas justiciable d'une *interprétation* (l'allégorie, qui est une méthode d'interprétation, n'a donc pas de place à ce stade de notre investigation). En termes scientifiques, on posera que l'analyse que nous faisons du *mythe* dans les littératures dessinées est *tautégorique* » (12). Ces quatre affirmations laissent songeur dans la mesure où elles énoncent successivement que :

- *on peut atteindre à la connaissance d'un objet d'étude ou de savoir en faisant l'économie de tout élément qui lui soit périphérique*, posture essentialiste qui convient éventuellement à la théologie et aux mathématiques (et encore) mais relève du paralogisme pour une science se consacrant à « l'étude des récits dessinés ». Adopter les positions de principe de la *New Criticism* anglo-saxonne un demi-siècle après qu'elles ont fait les preuves de leurs limites semble être un programme intellectuel quelque peu déroutant ;

- *l'étude des récits dessinés est une science qui est sa seule fin* — ce qui signifie ?

- *le mythe ne saurait exprimer autre chose que ce qu'il énonce*, après avoir été défini p. 12 comme « une production de l'esprit (qui se présente dans notre cas sous forme de récit dessiné) proposant une vision de l'univers ou expliquant l'origine d'un phénomène naturel, d'une coutume, d'une croyance, etc. » ;

- l'analyse du mythe telle que la mènent les auteurs relève seulement de sa propre catégorie – c'est-à-dire ?

Ce programme épistémologique est excessivement flou. Il laisse apparemment entrevoir une approche qui, en délégitimant la démarche d'interprétation, rejette en même temps toute possibilité de contradiction et de réfutation. Que devient cette problématique dans les trois chapitres censés l'argumenter ?

Le premier, « Esquisse d'une œuvre » (13-76), est une rétrospective chronologique assez bien documentée de l'ensemble de l'œuvre de Kirby. On renverra les lecteurs intéressés à la liste des omissions et imprécisions relevées par Jean Depelley,

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

amateur-collectionneur très au fait des détails de ce corpus (http://jack-kirby.over-blog.com/article-36938721.html). Quoique l'énumération de Depelley paraisse assez longue, il faut reconnaître aux auteurs un travail globalement réussi de remise en contexte historique, notamment en soulignant les sources et intertextes probables de nombreux récits de Kirby – démarche d'autant plus surprenante de leur part qu'elle va objectivement à rebours des postulats essentialistes énoncés en fin d'introduction. Encore plus sympathique est le fait que les auteurs se comportent dans ces pages en fans de leur créateur fétiche (comme Guillaume Laborie avec Steranko) en faisant du déroulé d'une carrière de graphiste l'aune permettant de considérer Kirby comme un « auteur » pur et parfait.

Le deuxième chapitre, « Figures, motifs, dispositif » s'ouvre sur une introduction explicitant, non sans une certaine naïveté (qui en est presque touchante), la posture de fan qui informe silencieusement le chapitre précédent. Dans un développement intitulé « Kirby est-il le véritable auteur des récits de Marvel ? », ils entreprennent d'expliquer pourquoi, dans un système de production de bande dessinée fondé sur une division extrême du travail où tout récit résulte en général de la collaboration entre scénariste, dessinateur, encreur, lettreur et coloriste (les frontières entre les trois premières fonctions s'avérant parfois poreuses), système au sein duquel Kirby fit toute sa carrière, ce dernier devrait être considéré comme le seul « auteur » légitime des récits qu'il produisit pour Marvel. Leur principal argument est qu'en tant que dessinateur, Kirby était seul à l'origine de "ce qui constitue la matière même de ces récit [*sic*], sous le triple aspect de la discrétisation du contenu sémantique, de la « mise en case » et de la « mise en planche »" (78). Ce raisonnement, qui disqualifie la fonction auctoriale des scénaristes (et qui, si on le suit à la lettre, permet de démontrer que Harvey Pekar n'est pas l'auteur d'*American Splendor* ou qu'Albert Uderzo serait le seul auteur légitime des albums d'Astérix scénarisés par René Goscinny…), repose sur un postulat formulé à la page précédente : "il faut se garder de considérer le *récit en images* comme la *traduction en images* d'un récit préalable. Ce serait donner au synopsis ou au scénario une primauté que rien ne justifie" (77). Le fait d'être d'accord avec cette affirmation n'implique en rien qu'il faille tenir comme allant de soi la primauté des images sur le scénario ou synopsis : même s'il était possible d'établir une dichotomie intellectuellement satisfaisante entre le fond et la forme, il n'en resterait pas moins qu'en bande dessinée, tout récit et toute narration procèdent d'une interaction permanente et inévitable entre fond et forme. L'idiosyncrasie du média utilisé ne fait rien à l'affaire : le fait d'avoir tenu le crayon et conçu le découpage en pages et en cases des récits auxquels il a participé fait de Kirby le *coauteur* d'un travail collectif lorsqu'il se faisait à plusieurs et l'auteur unique d'un travail individuel quand il travaillait seul. Et même en postulant la statut subalterne du scénariste non-graphiste (postulat fort difficile à tenir), c'est faire œuvre de *stripologue* bien

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

superficiel que de faire passer par pertes et profits la contribution d'encreurs aux individualités souvent très aisément reconnaissables (on pense à Joe Sinnott, Vince Colletta et Mike Royer, entre autres), voire de coloristes dont le travail contribue au moins autant à l'élaboration des ambiances visuelles. Une telle posture revient un peu à faire abstraction du travail du directeur de la photographie en analyse filmique : on peut le faire mais la profondeur de l'analyse s'en trouve diminuée. Là encore, les auteurs déguisent à grand peine leur point de vue de fan (comme s'ils en avaient honte ?) au moyen d'un raisonnement inutilement complexe et, au final, spécieux, qui trahit une conception bien naïve de la fonction auctoriale, même dans le médium bande dessinée.

A l'issue de cette entrée en matière peu convaincante se trouve un des passages les plus intéressants de l'ouvrage. La sous-partie consacrée aux figures et motifs dans l'œuvre de Kirby est une tentative d'isoler des « archétypes » récurrents (80-96) : le *gradivus* (personnage héroïque allant de l'avant « les genoux ployés, comme écrasé par le destin »), la femme au diadème, le démoniaque à cagoule, le *trickster*, le géant galactique, l'observateur neutre, les monstres chtoniens, le Falstaff, les insectoïdes/myrmidons/robots, la machine providentielle, la machine suprême. On regrette que ces repérages qui auraient pu donner lieu à des développements plus approfondis se limitent à une énumération d'exemples ; particulièrement frustrante est l'absence totale de mise en perspective des deux premiers archétypes, le gradivus (ou la gradiva) et la femme au diadème car ils constituaient à l'évidence, quoi que cela ait échappé aux auteurs, les deux pôles structurants d'une dialectique inconsciente chez Kirby entre principes masculin et féminin dont une analyse serrée d'occurrences des deux archétypes aurait pu permettre de dégager les contours et d'expliquer peut-être pourquoi on trouve force femmes masculines chez Kirby mais jamais d'hommes féminins. La suite du chapitre (97-128) est relativement décevante : c'est une longue présentation, parfois un peu indigeste, de diverses techniques narratives employées par J. Kirby, essentiellement dans *The Fantastic Four*. Les lecteurs peu familiers de cette série et son univers graphique y apprendront beaucoup de détails de tous ordres mais l'impression prédominante est celle d'un fourre-tout où se côtoient stratégies graphiques (utilisées par Kirby sans qu'il en soit nécessairement l'inventeur) et intrigues narratives (attribuées intégralement à Kirby comme si Stan Lee, auteur des synopsis plus ou moins détaillés et des dialogues finalement intégrés aux cases, n'était en dernière analyse qu'un second couteau dans le processus créatif, cf. p. 108). La principale utilité de ces pages est au final de présenter un panorama de conventions graphiques et scénaristiques permettant la progression du récit dans les bandes dessinées de science fiction propres au registre super-héroïque.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Dans la troisième partie, « La structure du mythe chez Jack Kirby », les auteurs annoncent leur intention de dégager la cohérence mythopoétique de trois "thèmes" se dégageant des motifs de l'œuvre de Kirby, à savoir la création/transformation, le passage et "la définition de *mondes fonctionnels clos et composites* et de leur *évolution*" (129). Hélas, n'est pas Northrop Frye qui veut ! En quarante-cinq pages d'une lecture fastidieuse et au moyen de références fort nombreuses à l'occultisme, la mythologie grecque, l'alchimie, la bible, la gnose ou encore "la théorie des dimensions de l'espace, issues du roman scientifique du XIXe siècle" (149), ils se livrent à une longue glose expliquant en quoi l'œuvre de Kirby est constructrice de mythes. Non seulement ont-ils à ce stade complètement perdu de vue l'ambition "autotélique" et "tautégorique" formulée p. 12, mais on ne voit plus vraiment ce qu'ils cherchent au juste à démontrer sinon que Kirby, "auteur" à part entière des pages qu'il avait dessinées, aurait plus ou moins consciemment mis en scène un système mythologique puisant à tout un catalogue de systèmes de pensée pré-scientifiques… A titre d'exemple, on se demande où les auteurs veulent en venir dans un paragraphe comme celui-ci :

> En unifiant la représentation des paroles et des pensées (bulles) et la représentation de l'énergie sous forme d'objets non-mimétiques (champs de force) Jack Kirby révèle donc un principe de la physique des *comic books*. Le personnage est mû par une forme d'énergie. Cette énergie peut être convertie soit en paroles ou en pensées, figurées dans des bulles, soit en objets, qui apparaissent dans les cases, souvent après un hiatus intericonique, soit sous forme d'autres phénomènes magiques. On retrouve donc ici des conceptions de l'ancienne biologie (vitalisme) à quoi s'ajoutent, dans le cas des personnages de super-héros, des emprunts à la métapsychique. On relève en premier lieu des emprunts à la *métapsychique objective* [note 2 : Camille Flammarion, *Les Forces naturelles inconnues*, Ernest Flammarion, 1907. Charles Richet, *Traité de métapsychique*, Alcan, 1922]. Les *mouvements sans contact* produits par les médiums (*télékinésie* de Charles Richet) deviennent, chez les super-héros de Jack Kirby, la faculté de déplacer des objets ou de provoquer un ébranlement général du décor, souvenir déformé du *poltergeist* des métapsychistes. Les *apports* spirites sont généralisés dans l'idée de *téléportation* (êtres et objets sont instantanément transportés d'un endroit à l'autre). Les productions médiumniques (*ectoplasmie*) deviennent la faculté de faire apparaître des objets à partir de rien, ou la faculté de créer des pseudo-objets comme le champ de force de Sue Storm. Mais on trouve aussi des emprunts à la *métapsychique subjective*. La *métagnomie* de Charles Richet (*télépathie* de Frederic Myers [Frederic H. W. Myers, *Human Personality and its Survival of Bodily Death*, deux volumes, Longmans Green & C°, 1903]) devient la lecture de pensée, interprétée de façon littérale : les personnages communiquent par leurs bulles de pensées, de la même façon qu'ils communiquent par des bulles de paroles. En métapsychique, la métagnomie comporte aussi la projection à des percipients d'*apparitions*, soit de mourants, soit de vivants (les « fantômes de vivants » de Myers [Edmund Gurney, Frederic H. W. Myers, Frank Podmore : *Phantasms of the Living*, Trubner,

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> 1886]), ce qui donne, chez les super-héros de Jack Kirby, la faculté d'apparaître sous la forme d'images tridimensionnelles. (131-132)

Mais encore ? On se demande ce que ces analogies apportent à la compréhension et à l'évaluation de l'œuvre de Kirby, encore plus à la « stripologie »... De même, on laissera le lecteur se faire sa propre opinion sur l'aveu énoncé sans ambiguïté en fin de partie quand les auteurs écrivent que leur travail relève de la « théorie des mondes fictionnels » (173). L'irruption de cette théorie d'un maniement ô combien complexe,[6] trois pages avant la fin et sans autre forme de remise en contexte qu'une opposition polémique au structuralisme en note de bas de page, finit de déconcerter le lecteur qui espérait parvenir à une conclusion tant soit peu éclairante. L'appareil théorique sur lequel repose l'analyse de Morgan et Hirtz souffre vraiment jusqu'au bout d'un caractère impressionniste et inachevé.

L'ouvrage se poursuit avec un intermède fort intéressant. « Kirbycéphale (Hommage) » (176-182) est une bande dessinée réalisée sous contrainte, montage de cases sans personnages de Kirby prélevées telles quelles dans leurs pages d'origine et juxtaposées en sorte de produire un récit de six pages. Cet exercice très oubapien[7] aboutit à un « récit » étrange qui met en scène plusieurs maniérismes de Kirby. La contrainte principale, l'absence de personnages dans les cases, annihile les connotations kitsch inévitablement véhiculées par les représentations des corps « héroïques » dans les cases de bande dessinée extraites de leur contexte d'origine. Parallèlement, elle rehausse l'expressivité visuelle exceptionnelle du dessinateur tout en en montrant aussi les limites en page 179, où une séquence de cinq cases (sur six) juxtapose des effets sonores hyperboliques (BA-WOOM!, BAAAAMM!, WHAAAM!, BLAAM!, BAROOOM!) qui évoquent immanquablement les peintures de Roy Lichtenstein tirées de cases de *war comics*[8] et, tout en illustrant la capacité de la bande dessinée à transformer de simples lettres en son et en mouvement, rappellent que Kirby était, dans sa grande originalité, un utilisateur de conventions graphiques et narratives tout ce qu'il y a de plus classiques et sans aucune ironie vis-à-vis de celles-ci.

La dernière partie, « Jack Kirby en France, entre autosurveillance et censure », tombe un peu comme un cheveu sur la soupe par rapport au reste de l'ouvrage et aurait paru moins décalé s'il avait été présenté en annexe plutôt que comme un chapitre à part entière. Avec quelques illustrations à l'appui, les auteurs décrivent

---

6 On renverra le lecteur intéressé à l' « Atelier de théorie littéraire : monde possible » consultable dans ce site (http://www.fabula.org/atelier.php?Monde_possible) et, en particulier, à « Ambitions et limites de la sémantique de la fiction », compte rendu par Richard Saint-Gelais de l'ouvrage de Lubomir Dolezel Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds (http://www.fabula.org/revue/cr/122.php).

7 Adjectif dérivé d'OuBaPo (Ouvroir de Bande-dessinée Potentielle) ; cf. l'article Wikipedia http://fr.wikipedia.org/wiki/OuBaPo.

8 On pense à des toiles telles que Blam (1962), Whaam! (1963), Varoom! (1963), entre autres.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

comment les récits de Kirby (et de beaucoup d'autres créateurs de bd) furent souvent malmenés dans les décennies d'après-guerre par des éditeurs cherchant à éviter les foudres de la commission de surveillance des publications destinées à la jeunesse qui, de 1950 aux années 80, fut directement et indirectement responsable de divers caviardages graphiques et scénaristiques dans maintes traductions de bandes dessinées américaines, notamment celles mettant en scène des super-héros. Le ton est polémique (on comprend rapidement que, pour nos auteurs, la censure, c'est mal !) mais l'ensemble du texte est assez informatif. On peut être d'accord ou non avec leur idée finale selon laquelle les pages de comic books sont « faite[s] pour une impression estompée, sur papier journal » (194) mais ils assènent là encore une affirmation péremptoire qui fait l'économie d'un débat complexe sur « l'authenticité » ou la « légitimité » des supports de la bande dessinée, qui vont de la planche originale aux divers types de pages imprimés.

L'impression finale qui domine à la fin de la lecture de *Les Apocalypses de Jack Kirby* est la déception. La confusion qui caractérise la démarche d'analyse mythopoétique, l'impression persistente de construction d'un système d'analyse fermé et l'absence de références à tout ce qui s'est écrit sur Kirby constituent autant d'éléments qui limitent l'intérêt et l'utilité de cet ouvrage, que ce soit pour comprendre cet auteur ou la bande dessinée[9]. Vouloir développer une perspective « neuve » sur un sujet donné est en général une entreprise aussi louable que risquée, *a fortiori* lorsqu'on choisit de faire table rase de la réflexion préalable existante. Il y a une légitimité à chercher à mettre en perspective l'univers imaginaire d'un créateur aussi important que l'a été Jack Kirby mais ce n'est pas l'ouvrage de Harry Morgan et Manuel Hirtz qui en fournit les clés.

La question auctoriale en bande dessinée

Ces deux ouvrages, avec leurs défauts et leurs qualités, posent au fond la question de la définition de la fonction auctoriale en bande dessinée. Rappelons d'abord que dans ce moyen d'expression, le processus créatif est une séquence complexe où s'enchaînent conception du scénario, dessin (qui comprend la mise en pages du récit, l'organisation de l'espace de la page avec le découpage en cases aux contours matérialisés ou non et l'organisation interne de chaque case), lettrage des textes et mise en couleurs, le cas échéant. A l'exception de la mise en couleurs, ces différents stades du processus créatif sont suceptibles de connaître des permutations en

[9] Aucun auteur de comic books américain n'a fait l'objet de plus de glose que Jack Kirby, tant en raison du volume de sa production (plus de 25 000 pages publiées en un demi-siècle) que de la fascination qu'elles ont exercée sur plusieurs générations de lecteurs. Le fait que la majorité de cette littérature secondaire ait été produite dans le contexte intellectuellement peu exigeant des fanzines n'enlève rien au fait que les lecteurs intéressés devraient se voir suggérer des pistes permettant de trier le bon grain de l'ivraie. A leur intention, on signalera au moins la biographie de Mark Evanier Kirby : King of Comics (New York : Abrams, 2008) — bien qu'elle soit dépourvue de bibliographie ! —, la revue The Jack Kirby Collector publiée depuis 1994 et qui comptait cinquante-cinq numéros en 2009, ainsi que le site « Jack Kirby Museum & Research Center » (http://www.kirbymuseum.org). A noter la bibliographie de l'œuvre complète de Kirby compilée par Richard Kolkman dans Jack Kirby Checklist Gold Edition (Raleigh, NC : Twomorrows, 2008), régulièrement mise à jour dans le site Web précédemment cité.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

fonction des méthodes de travail choisies ou subies par les créateurs. Par exemple, la mise en place du texte dans l'espace paginal est une étape mouvante. Chez l'éditeur américain EC, au début des années 50, les dessinateurs recevaient des planches comportant déjà tous les contours de cases et tous les textes ; ils n'avaient plus qu'à crayonner puis encrer les dessins devant figurer dans chaque case. Chez Marvel, au contraire, la méthode de travail consacrée par Stan Lee à partir des années 60 repose sur la conception d'un script plus ou moins développé que les dessinateurs ont pour mission de mettre en scène de la façon la plus dynamique possible dans le nombre de pages qui leur est alloué en laissant des espaces où seront inscrits récitatifs et dialogues une fois les pages encrées. Quoique Lee, éternellement prompt à se mettre en avant, ait toujours claironné qu'il était l'inventeur de ce type de travail collaboratif, on sait depuis longtemps que d'autres maisons d'édition américaines (comme Fawcett) l'utilisaient déjà fréquemment dès les années 40.

A l'inverse de la littérature, où le travail collectif fait figure d'exception, « l'auteur », en bande dessinée, peut recouvrir plusieurs cas de figures qui vont d'un individu seul à toute une équipe, en passant par le duo scénariste-dessinateur. Le créateur unique, analogue et homologue de « l'auteur » de roman, de théâtre, de poésie, etc. ne pose pas de problème : c'est sans ambiguïté aucune qu'Art Spiegelman est l'auteur de *Maus*, Chris Ware celui de *Jimmy Corrigan* ou Marjane Satrapi celle de *Persepolis*. Mais, en bande dessinée, le créateur *véritablement* unique est une invention assez récente. Il faut se garder d'universaliser le cas français où ont émergé depuis les années 70 un grand nombre d'auteurs « complets », tels que Claire Bretécher, Jacques Tardi, Enki Bilal, François Bourgeon ou Hugo Pratt (qui fut reconnu en France avant de l'être en Italie). Sans oublier les œuvres « d'auteur » résultant d'un travail collaboratif : e grand Hergé lui-même cessa de travailler seul après la guerre et reste pourtant l'incarnation la plus emblématique du créateur de bande dessinée associé à une œuvre dont il est seul à assumer la paternité, pour le grand public et pour les critiques (si l'on en juge par la quantité d'ouvrages qui lui a été consacrée).

Dans le domaine américain, on n'en trouve pratiquement pas d'exemples avant les années 60, avec les auteurs *underground* dont le plus célèbre fut et reste R. Crumb. Les auteurs de bandes dessinées destinées à la presse quotidienne travaillaient habituellement avec des assistants leur permettant d'assurer un débit régulier de planches dans un secteur où les *syndicates*, qui diffusent les *comic-strips* aux Etats-Unis et dans le reste du monde, demandent aux créateurs d'avoir toujours au minimum deux mois d'avance dans leur production. Dans ce système de production, très peu d'auteurs ont *effectivement* travaillé seuls : Charles Schulz,

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

créateur de *Peanuts*, et Bill Watterson, créateur de *Calvin et Hobbes*, sont les deux exemples les plus célèbres d'artisan solitaire.

Le statut d'auteur se complexifie dès lors qu'on entre dans le domaine de la création collaborative. Les duos formés par un scénariste et un dessinateur recouvrent là aussi des différences plus ou moins profondes d'un cas à l'autre : si certains scénaristes produisent des synopsis détaillés qui laissent une marge d'improvisation réduite aux dessinateurs (René Goscinny fournissait à Albert Uderzo des descriptions de chaque page d'Astérix[10], tout comme le scénariste britannique Alan Moore avec les divers dessinateurs qui ont illustré ses textes[11]), d'autres se contentent d'indications lapidaires laissant une large latitude d'adaptation au dessinateur (cf. la méthode de Stan Lee évoquée plus haut[12]), sans oublier ceux qui ont des compétences graphiques plus ou moins avancées et fournissent en lieu et place de textes descriptifs des esquisses de pages entières présentant le découpage et le contenu de chaque case sous forme de croquis et de textes (c'est ainsi que procédait l'Américain Harvey Kurtzman[13] ou que travaille le Français Yann[14]). Pour compliquer le tout, il est rare que dans les duos créatifs texte-image, les deux intervenants aient la même visibilité : c'est souvent celle du dessinateur qui l'emporte (en témoignent aussi bien le fétichisme dont font preuve les collectionneurs de dédicaces que la conception des maquettes d'albums qui mettent systématiquement en valeur l'attrait visuel du dessin), sauf dans le cas de scénaristes exceptionnellement charismatiques tels que les Anglais Neil Gaiman et Alan Moore.

Quant au travail collaboratif à plus de deux, typique des *comic books* grand public américains, il a connu historiquement une évolution significative. Jusqu'au milieu du XXe siècle, les pages publiées dans les fascicules de bandes dessinées étaient soit anonymes soit signées du dessinateur, c'est-à-dire celui qui assurait la conception des crayonnés. Il ne s'agissait pas là d'un indice de l'auteur propriétaire de son œuvre (les dessinateurs étaient à l'époque des contractuels réalisant des travaux de commande sur lesquels ils ne pouvaient prétendre à aucun droit ultérieur après livraison des pages) mais d'une indication permettant à l'éditeur de savoir à coup

[10] Deux pages du script de l'album d'Astérix Le Devin sont reproduites p. 61 dans Guy Vidal et al., René Goscinny : profession humoriste (Dargaud, 1997).

[11] Une photo du script logorrhéique d'Alan Moore pour le premier numéro de la série Watchmen (DC, 1986-1987) est reproduite au début du chapitre « Workings » (n. p.) dans Dave Gibbons et al., Watching the Watchmen (Titan Books, 2008).

[12] Voir la retranscription du synopsis des premières pages de The Fantastic Four numéro 8 (publié en 1962) page 180 dans Jean-Paul Gabilliet, Des Comics et des hommes : histoire culturelle des comic books aux Etats-Unis (Nantes : Editions du Temps, 2005).

[13] Un exemple des scripts dessinés de Kurtzman de « Little Annie Fanny » réalisés pour le dessinateur Will Elder se trouve en fac-similé non paginé entre les pages 226 et 227 de l'ouvrage de Denis Kitchen et Paul Buhle, The Art of Harvey Kurtzman (New York : Abrams, 2009).

[14] Des pages de scénario de Yann sont reproduites dans le volume « making-of » compris dans le tirage de luxe de l'album de Spirou Le Groom vert-de-gris dessiné par Olivier Schwartz édité par Bruno Graff à Bruxelles en 2010 (EAN 978-2-87465-034-5).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

sûr l'identité du pigiste à rémunérer. Le paradoxe était que la signature comme élément contractuel devint progressivement pour les lecteurs les plus fidèles un élément d'information fonctionnant comme argument de vente : le fascicule contenant un récit illustré par tel dessinateur promettait une expérience de lecture plus stimulante que celui où il n'avait pas produit d'histoire. Au début des années 50, EC fut la seule maison d'édition à ébaucher un star-système en mettant en avant les noms de ses dessinateurs (sans pour autant cesser de les payer comme pigistes) et il fallut attendre une dizaine d'années pour que Marvel, sous l'impulsion de Stan Lee, systématise l'annonce en début d'histoire de pratiquement tous les collaborateurs ayant participé à la conception d'un récit donné, du scénario au lettrage (les coloristes ne furent cités qu'à partir de la fin des années 70). Un long chemin avait été parcouru depuis les *comic books* adaptant les personnages de Walt Disney dans des récits systématiquement signés de son nom alors même que le grand animateur ne dessina jamais une page de bande dessinée de toute sa carrière.

La relation bilatérale de sens commun entre « l'homme et l'œuvre » qui fonctionne en littérature (au moins superficiellement) se heurte dans le cas de la bande dessinée à une diversité des conditions de production qui rend malaisée la construction d'une notion unique et unifiée de « l'auteur de bande dessinée ». Aussi bien G. Laborie sur Jim Steranko que H. Morgan et M. Hirtz sur Jack Kirby cultivent la conception implicite de l'auteur de bande dessinée comme illustrateur, comme faiseur d'images. C'est très clair dans le cas de Laborie, pour lequel prime l'œuvre au sens du corpus des productions de l'auteur, celui-ci se trouvant de fait relégué à l'arrière-plan. L'approche est un peu différente dans l'ouvrage sur Kirby, dont l'argumentation, aussi difficile à suivre soit-elle, repose sur l'idée formulée pages 77 à 79 selon laquelle l'auteur en matière de bande dessinée ne saurait être que celui qui organise les dessins dans les cases, les cases dans les pages et les pages les unes par rapport aux autres (on se demande d'ailleurs de quelle manière cet *a priori* si formaliste sur le statut de l'auteur se combine avec la métaphysique de la fiction que sous-tend la convocation, assez incantatoire il faut bien le reconnaître, de la théorie des mondes fictionnels à la page 173).

Si on suit ce raisonnement, c'est l'artisanat graphique qu'il faudrait considérer comme l'horizon de la création en bande dessinée. Mais la primauté du dessin sur le scénario n'est pas plus justifiable que son inverse, économiquement et esthétiquement. Quant au statut même d'auteur, outre sa fondamentale indécidabilité dans les moyens d'expression collaboratifs, il souffre de surcroît d'un défaut de réflexivité qu'il est toujours délicat de mettre entre parenthèses : l'auteur est souvent seulement dans l'œil de celui qui observe le créateur, alors que ce dernier porte sur lui-même un regard singulièrement terre-à-terre. Voici comment

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Kirby décrivait la conception qu'il avait de son propre travail dans une interview de 1990 :

> [...] en ce qui me concerne, le sujet à traiter n'a aucune importance. Quel que soit le sujet, il faut que j'en tire une histoire. [...] Je n'ai pas envie d'être un intello de haute volée. Ce que j'aime, c'est faire passer le point de vue du gars normal. Je veux communiquer avec lui. Et je veux lui donner une histoire qui soit crédible. C'est lui mon objectif, le gars normal. [...] Il faut à tout prix que l'histoire ait un élément humain que le lecteur reconnaisse pour pouvoir dire : « Ah oui, il a tels et tels pouvoirs mais c'est quand même un être humain, il a quelque chose d'humain en lui. » [...] Je travaille vite, je travaille dur, je travaille presque toute la journée. Mais je fais des trucs dans mes cases et je construis mes pages comme il faut ; comme ça quand j'apporte mes pages c'est de l'illustration de qualité avec des personnages pleins d'émotion et de puissance à la fois. Il y a toujours eu dans ces cases quelque chose qui s'adressait directement au lecteur. Et alors le lecteur disait : « Ah oui, ça sonne juste ce truc. »[15]

Si Kirby chercha de son vivant à se faire reconnaître comme auteur des planches qu'il avait dessinées, c'était d'un point de vue juridique, pour pouvoir les récupérer (et , le cas échéant, les revendre à son profit). Mais la relation qu'il entretenait avec son propre travail était celle d'un artisan qui tire essentiellement fierté du travail bien fait, quelle que soit la commande qui lui est confiée.

La réflexion sur l'auteur en bande dessinée reste ouverte et ne peut certainement être close par le postulat d'une supériorité intrinsèque de la fonction d'artisanat graphique sur la fonction scénaristique. Dans un moyen d'expression hybride tel que celui-ci, on ne peut pas se contenter de l'idée d'un auteur individuel idéal et universel auquel il soit possible d'attribuer la paternité unique et entière de l'œuvre.

[15] Paul Power, « For Love or Money » Comics Interview 90 (1991) 6, cité dans Jean-Paul Gabilliet, Des Comics et des hommes, 224-225.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

AUTEUR

Jean-Paul Gabilliet
Voir ses autres contributions

Courriel : jnplgabilliet@free.fr

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.