

paralysés, en fauteuil roulant ; leur maison sert de refuge et de base à des êtres en marge dont ils font des super-héros.

Si les X-Men se détachent du modèle des Fantastic Four, c'est par le parti pris de représenter des personnages plus jeunes, qui bénéficieraient d'une véritable scolarité, et pas seulement de l'« entraînement » qui est de rigueur chez tout super-héros bien né. En dehors du temps scolaire, les X-Men mâles se conduisent comme des étudiants, se disputant les faveurs de Marvel Girl et fréquentant un café de *beatniks*.

Notons encore que les X-Men sont des enfants de l'atome. Les parents du Pr Xavier travaillaient sur un ancêtre de la bombe atomique. Ce sont les radiations qui ont créé les mutants. Le thème appartient à la science-fiction du temps (on le retrouve dans les fascicules du roman populaire allemand *Perry Rhodan*). Cependant, si on l'envisage du point de vue de la mythologie de Jack Kirby, l'atome n'est qu'une des formes de l'énergie mystérieuse qui est à l'origine de la naissance d'un personnage surhumain (les rayons cosmiques créent les Fantastic Four, le marteau de Thor change Donald Blake en dieu du tonnerre).

#### LES COMICS DE LA DC

4<sup>th</sup> World :

*Jimmy Olsen, New Gods,  
Forever People, Mr Miracle*

Jack Kirby rongait son frein à la Marvel et n'attendait que l'occasion d'en partir. Son travail sur les *Fantastic Four* sent la routine, d'autant qu'il se garde d'inventer de nouveaux personnages, puisqu'il a pris conscience qu'il n'en possède pas les droits. Kirby gardait donc pour lui ses idées.

Le déclic se fera après un déménagement à l'autre bout du continent. « *Je reçus un message de Carmine Infantino... Il me demandait de sauver Superman...* » Mais Kirby ne voulut pas déposséder ses confrères. « *Je vais prendre ce comic book, Jimmy Olsen. Je vais prendre celui qui ne se vend pas... Et je vais en faire mon propre comic, entièrement mien*<sup>39</sup>. » La modeste reprise déboucha sur l'invention d'une mythologie complète, répartie sur quatre *comics*.

Les dieux anciens sont morts dans un ultime affrontement, qui évoque très fortement le Ragnarök, le crépuscule des dieux dans la mythologie nordique, que Kirby a mis si souvent en scène dans *Thor*. Un survivant du panthéon défunt a donné naissance à deux races. La première vit sur New Genesis, monde idyllique

<sup>39</sup> Scarce n° 4/5, hiver 1983-84, p. 11.

où règnent la concorde et l'harmonie. La second habite Apokolips, monde ténébreux, dédié à la fourberie et à la malfaisance.

Après l'assassinat de la femme d'Izaya, l'un des chefs de New Genesis, une guerre fatale éclate entre les deux mondes. Devant l'étendue des destructions, Izaya, debout face au vent, renonce solennellement à la guerre. Devant lui apparaît un mur, la « source », principe inconnu, qui a survécu à la mort des dieux anciens, et qui guidera New Genesis. Une trêve est donc conclue entre Darkseid, « le maître des données », et Izaya, qui prend le titre de High-Father. Pour sceller leur accord, les deux hommes échangent leurs fils. Quand commence l'histoire, Darkseid a rompu le pacte et la lutte va reprendre entre les deux camps, son enjeu étant la maîtrise de l'« équation de l'anti-vie », qui pourrait donner à Darkseid un pouvoir absolu. Le champ de bataille de ce nouvel affrontement est la Terre.

La guerre entre New Genesis et Apokolips est relatée simultanément dans trois *comic books*. Dans *New Gods* (premier numéro en février 1971), le personnage focal est Orion, le guerrier de New Genesis, qui est donc le fils de Darkseid. Dans *Mister Miracle*, le héros est Scott Free (« *To get away scott free* » est une expression idiomatique qui signifie qu'on se tire d'une embûche sans dommage, en particulier qu'on échappe à la rétribution d'un forfait). Scott Free est

donc le fils du High-Father, mais il a grandi dans l'univers concentrationnaire d'Apokolips. Il s'est évadé du bague d'enfants militarisé dans lequel il a été élevé, et s'est installé sur Terre, où il mène une carrière de prestidigitateur et de maître de l'évasion, sous le nom de Mr Miracle. Scott Free est rejoint par Big Barda, autre fugitive d'Apokolips. Enfin, dans *Forever People*, nous accompagnons un groupe d'adolescents de New Genesis en vadrouille sur notre planète. Tous ces héros sont reliés à la « source » par l'intermédiaire de boîtiers individuels qu'ils appellent des Mother Boxes.

À ces trois séries principales, il faut ajouter quelques numéros du *comic book* consacré à Jimmy Olsen, dans lesquels le meilleur ami de Superman découvre un groupe de hippies qui sont peut-être en possession de l'« équation de l'anti-vie ».

Le cycle entier s'interrompt au bout de deux ans et nous n'en eûmes jamais la conclusion. Une réédition intégrale de *New Gods*, par DC, en 1984, était censée contenir un douzième et dernier épisode. Mais le scénario de Kirby fut rejeté, vraisemblablement parce qu'il faisait mourir ses personnages, et Jack produisit finalement un épisode de 48 pages titré « *Even Gods Must Die* », qui ne concluait rien. Pour finir, il parut en 1985, un *graphic novel*, chez DC, *The Hunger Dogs*, qui, après une ultime apocalypse, débouchait également sur une fin ouverte.

### Vers de nouveaux formats ?

L'une des raisons qu'avait Kirby de passer à la DC était d'expérimenter de nouveaux formats. Carmine Infantino, qui présidait alors aux destinées de la DC, était convaincu que le *comic book* dans la forme qui était alors la sienne (un fascicule en couleurs de 32 pages consacré à des super-héros) avait fait son temps. Kirby proposa donc à l'éditeur DC divers formats, plus proches de magazines classiques. Il en émergea finalement le projet d'un *comic* de gangsters, d'un *comic* d'horreur et d'un *comic* sentimental. Le format choisi était celui de magazines en noir en blanc, assez proches de ceux que publiait l'éditeur Warren (*Creepy*, *Eerie*). Dans l'esprit de Kirby, ces publications devaient aussi cibler un lectorat plus âgé que les préadolescents lecteurs de *comics* de super-héros. Parurent finalement *In the Days of the Mob* (un numéro, automne 1971), consacré aux criminels célèbres de l'époque de la guerre des gangs, vieille passion de Kirby, et *Spirit World* (un numéro, automne 1971), consacré à des récits parapsychologiques introduits par le Dr Leopold Maas, qui présenterait encore quelques récits dans *Forbidden Tales of Dark Mansion* et dans *Weird Mystery Tales*.

Quant au *comic* sentimental, censé s'adresser au public féminin consommateur de romans à l'eau de rose de l'éditeur Harlequin, il devait s'ap-

peler *True Divorce Cases*. Jack dessina entièrement le premier numéro. D'après Mark Evanier, ni l'éditeur ni le distributeur ne se montrant très convaincus, l'une des histoires, qui mettait en scène des noirs, serait devenue le noyau d'un autre concept, qui devait s'appeler *Soul Love* ou *Soul Romances*, et qui visait un public noir. On commençait alors à cibler le segment de marché qu'on appellerait ultérieurement « urban audience ». L'époque est aux films dits de « blaxploitation », tels que *Shaft* (1971) de Gordon Parks. Un dessinateur juif quinquagénaire n'était peut-être pas l'auteur le mieux à même de réaliser des histoires destinées à un lectorat noir et, à en juger par les échantillons que nous en possédons, *Soul Love* semble une réalisation particulièrement peu probante de Kirby, alors que les quelques planches crayonnées de *True Divorce Cases* sont fort alléchantes. Rien de tout cela ne parut finalement.

### Kamandi

En vertu de son contrat avec DC, Jack Kirby devait remplacer chaque titre supprimé par un nouveau titre. Après l'arrêt de *New Gods*, il créa donc immédiatement *Kamandi the Last Boy on Earth*.

Kamandi sort pour la première fois de l'abri anti-atomique où il a été élevé par son grand-père, pour découvrir

un monde en ruines, où les humains sont redevenus des bêtes, tandis que les différentes espèces d'animaux ont accédé à l'humanité.

*Kamandi* est ostensiblement inspiré par *Planet of the Apes* (1968), le film de Franklin J. Schaffner tiré du roman de Pierre Boulle, *La Planète des singes* (1963). Kirby reprend des éléments visuels du film, les gorilles guerriers et leurs villes futuristes adaptées à des quadrumanes, et jusqu'à la vision d'une statue de la Liberté en ruine (mais dans *Kamandi* elle émerge de la mer et non de la grève). Le courrier des lecteurs des premiers fascicules témoigne du reste de la déception du public de Jack Kirby, qui trouve que son projet manque par trop d'originalité. Cependant la réalité semble plus compliquée. Les références à *Planet of the Apes* sont peut-être le fait de l'éditeur DC, plutôt que de Kirby lui-même. Quant au projet de *Kamandi*, il semble ancien. Il daterait des années 1950 et s'appellerait à l'origine, selon différentes sources, soit *Kamandi of the Caves*, soit *Kamandi of the Animals*. De tels titres sont fort révélateurs. Ils entretiennent des rapports évidents avec une certaine littérature d'aventures (« Toomai of the Elephants » dans le *Second Livre de la Jungle* de Kipling), ou une certaine littérature de *pulps* (*Tarzan of the Apes* d'E. R. Burroughs). Mais Kirby reprend aussi le principe d'un renversement de l'ordre naturel, conception qui renvoie à des satires telles que le

dernier voyage de Gulliver, au pays des Houyhnhnms, de Swift, qui oppose des chevaux intelligents à des humains devenus des animaux malpropres et nuisibles. De fait, les humains tels que les décrit Kirby dans *Kamandi* empruntent beaucoup de leurs traits aux Yahoos de Swift.

Mais pour bien comprendre *Kamandi*, il faut dire quelques mots de la satire dans les littératures dessinées. On peut noter que ces littératures privilégient une forme assimilable à la *satire ménippée*<sup>40</sup>, qui débouche d'un côté dans la *fantasy*, et de l'autre dans la peinture satirique d'un monde effroyable<sup>41</sup>. Les frontières entre satire et *fantasy* sont donc floues, le lecteur repassant de la *fantasy* à la satire lorsque l'univers saillant qu'on lui propose présente brusquement une familiarité suspecte ou génère un sentiment de fausse reconnaissance. *Kamandi* n° 15 (mars 1974) est exemplaire à cet égard puisqu'il y est question des enregistrements et des plombiers du Watergate. Des singes occupent le Capitole et ils

40 La satire ménippée ou satire varronique met en scène moins des personnages qu'une collection d'attitudes mentales, le pédant, le bigot, le charlatan, le parvenu, etc. La forme normale de la satire ménippée est le dialogue.

41 Notre pensée sur ces questions emprunte beaucoup à Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, 1957.

essaient de tuer le tigre Tuftan et le savant canin Canus en leur passant des bandes magnétiques à un niveau sonore fatal — il est à noter que Kamandi connaît quant à lui la véritable affaire du Watergate, de par sa lecture assidue des microfilms de la bibliothèque de son grand-père. L'épisode est bien entendu une satire des politiciens et de la presse, Kirby trouvant apparemment qu'on fait trop de bruit autour d'une affaire qui l'indiffère<sup>42</sup>. Inversement, l'intention satirique peut produire la description d'un monde tellement éloigné de celui du lecteur qu'il plonge dans la pure étrangeté. La satire s'efface alors devant la *fantasy*. En témoigne l'épisode n° 36 de *Kamandi* (décembre 1975) consacré à un hôtel de bonne catégorie, tenu par des jaguars, et qui est le lieu d'affrontements sanglants entre bandes animales. Cet état de guerre permanente est dû à la survivance du slogan « le client a toujours raison », qui, pris à la lettre, et par des animaux, conduit logiquement à la loi de la jungle. Ainsi, le monde de Kamandi est toujours à quelque

degré une anti-utopie, décrite par le pinceau du satiriste.

Quant au choix d'animaux anthropomorphes, il renvoie au *funny animal*, l'un des genres canoniques des littératures dessinées, c'est-à-dire à un motif satirique plus proche de la fable que de la *fantasy*, puisqu'en règle générale les univers animaliers constituent des caricatures de sociétés humaines, et n'ont donc rien de très saillant. De fait, Kirby peine à rendre exotiques ses sociétés animales d'un lointain futur, qui ne sont, le plus souvent, sous un déguisement animal, que les sociétés humaines telles que le dessinateur a l'habitude de les décrire. Quant au choix des différentes espèces, il sert essentiellement à Kirby de raccourci pour une caractérisation morale de ses personnages : les tigres sont aristocratiques, les gorilles sont des guerriers relativement frustes.

Comme l'indique l'expression même de *funny animal*, l'introduction d'animaux anthropomorphes ramène le récit du côté de l'humour. Mais le sens de l'humour de Kirby est pour le moins déconcertant. Ainsi, dans l'épisode où les esclaves humains se livrent à une sorte de course de lévriers, qui est en même temps un duel à mort, le lapin en peluche derrière lequel courent normalement les chiens sur un champ de course est remplacé par un gâteau à la fraise. Il n'est pas douteux que Kirby considère cette trouvaille comme désopi-

lante, mais elle laisse perplexe le lecteur le mieux disposé.

D'un autre côté, l'utilisation d'animaux anthropomorphes est précisément le moyen qu'a trouvé Kirby d'introduire la *peinture satirique d'un monde effroyable*. *Kamandi* nous fait pénétrer dans un monde à l'envers chaotique, dans lequel le renversement hommes/animaux est présenté comme une anomalie cauchemardesque. La révolte de Kamandi est celle d'un adolescent autodestructeur, qui justifie paradoxalement la circonspection de ses protecteurs animaux, puisqu'il se comporte comme un chien fou.

La satire dans *Kamandi* est naturellement celle du temps présent et, dans sa forme la plus simple, elle est l'expression des préjugés de l'auteur. Les hordes d'humains protognostiques peuvent se lire comme des caricatures, peut-être inconscientes, des *hippies* ou du *flower power* (le nom de Flower, attribué à la femme aimée de Kamandi, n'est pas accidentel). Mais, au-delà des intentions satiriques, on peut reconnaître à Jack Kirby, dont le récit est foncièrement amer et désespéré, une prescience de l'évolution du climat moral de son pays. Le pessimisme né de la guerre du Vietnam, et de la fin des illusions sur les alternatives au capitalisme, très visible dans *Kamandi*, n'apparaîtra que plus tard dans le reste de la culture populaire nord-américaine.

Il semble que ce soit la dominante

satirique du récit qui autorise Kirby à introduire dans *Kamandi* le pathétique, rare chez lui. Kamandi perd des êtres chers, par exemple la saute-elle géante Kliklak (*Kamandi* n° 14, février 1974). La mort de Flower (*Kamandi* n° 6, juin 1973) est l'un des sommets tragiques de l'œuvre de Kirby. L'attitude de compassion du lion Sultin est bien plus horrible que la cruauté froide des autres animaux. En reconnaissant dans le chagrin de Kamandi devant la mort de sa compagne des sentiments quasi humains, Sultin exprime la tendance à l'anthropomorphisme de tous les amis des bêtes et il ravale donc Kamandi au rang d'animal.

De même est particulièrement déstabilisatrice la représentation de la sœur jumelle de Flower, servant avec dévotion un boa géant qu'elle considère comme un « bon maître ». À une symbolique freudienne transparente (on voit une fille à demi dévêtue devant un symbole phallique), s'ajoute une symbolique judéo-chrétienne, ramenant à une soumission d'Ève au serpent. Une telle image ramène à un monde dominé par Satan, monde reposant sur un renversement de toutes les valeurs, et nécessairement voué au chaos.

Il n'est pas niable cependant que l'impression de désordre cauchemardesque qui se dégage de *Kamandi* soit liée en partie à la difficulté qu'éprouve Kirby à gérer sa fiction. Kirby sème des éléments

42 Rappelons que le scandale du Watergate, qui coûta sa présidence à Richard Nixon, était relatif à un cambriolage au siège du parti démocrate. Les conversations avec ses aides que Nixon enregistrèrent sur bandes magnétiques permirent de le confondre. Nixon démissionna le 9 août 1974.

d'intrigue qu'il ne réutilise pas, ou avec maladresse. De même, des *topoi* qui apparaissent *a priori* comme des éléments stables du monde fictionnel sont soit oubliés, soit détruits inopinément, Kirby n'en ayant plus l'usage. Il arrive aussi que le récit souffre d'une impression de trop-plein : un même épisode contient parfois plusieurs menaces de nature complètement différente, qui perdent de ce fait toute crédibilité. Le projet narratif lui-même semble changer en cours de route. Il n'est d'ailleurs pas sûr que Kirby lui-même sache ce qu'est la fameuse catastrophe qui a renversé l'humanité. Même le schéma

du renversement entre hommes et animaux est à la fois inconsistant et brouillé. Inconsistant parce que le statut cognitif des humains n'est jamais explicité : ceux-ci sont doués ou non de la parole — et se montrent plus moins loquaces — selon les épisodes ; brouillé parce que le récit met en scène une deuxième humanité d'hommes cyclotrons, adaptés au monde de la catastrophe, possédant un cœur atomique et ayant la faculté de se changer en statue de métal animée, ce qui les fait ressembler au Surfer d'argent.

Ainsi *Kamandi* fait sens de façon locale, au niveau d'un épisode, la



La mort de Flower, Kamandi n°6, juin 1973. © DC.

satire ramenant tour à tour vers le pôle de la *fantasy* et celui de la peinture d'un *monde effroyable*, à mesure que Kamandi saute d'un mini-enfer au suivant. Mais lorsqu'on envisage le cycle dans son ensemble, l'impression qui demeure est celle d'une certaine confusion, à la fois dans le projet narratif et dans la position éthique de l'auteur, les registres de la satire, de l'humour, du pathétique et de la mise en garde prophétique alternant sans qu'on comprenne bien pourquoi.

#### Variation gothique : *The Demon*

*The Demon* fait également partie des titres créés pour remplacer les séries arrêtées de *Fourth World*.

Assiégée par les hordes de démons de la fée Morgane, la ville de Camelot est détruite. Merlin, avant de disparaître, fait de son démon Etrigan son champion et le protecteur de sa tombe et de ses trésors. La physionomie d'Etrigan est inspirée du masque en peau d'oie que revêt Prince Valiant pour se déguiser en démon et se rendre maître d'un château, dans une célèbre séquence de la *Sunday page* de Harold Foster. Etrigan, devenu humain, se perpétue et, au XX<sup>e</sup> siècle, Jason Blood, un oisif passionné d'occultisme, est son descendant. Le retour de la fée Morgane réactive le démon qui sommeille en Jason Blood.

On aura reconnu dans ce résumé, sur une toute petite échelle, le prologue des *New Gods* — la bataille finale et la mise en incubateur du futur héros —, dans une transposition gothique. En seize fascicules, parus de 1972 à 1974, et totalisant 320 pages, Jack Kirby traite au pas de charge toute la thématique du fantastique classique : sectes sataniques, monstres jaillis de l'enfer, fakir télépathe et clairvoyant, jeune fille douée de pouvoirs paranormaux, animaux fabuleux ou maléfiques, enfant sorcier, variations sur le thème de Frankenstein et de sa créature, et, dans les numéros 8 à 10, une reprise du *Fantôme de l'opéra* version Lon Chaney. Cependant certains éléments sont sans source identifiable, soit qu'ils aient été trop déformés, soit qu'ils appartiennent en propre à Kirby. Le plus frappant est le personnage de Klarion l'enfant sorcier, dont le familier est le chat Teekl, et qui apparaît comme une version juvénile et perverse de Loki. Il faut noter d'autre part que la dichotomie du type Jekyll et Hyde, familière à Kirby, est ici doublement articulée car, au-delà de l'opposition Jason Blood/*The Demon*, Etrigan lui-même est à la fois un guerrier luttant pour la bonne cause (car il obéit à Merlin) et un être fondamentalement cynique et mauvais (il est un démon).

*The Demon* constitue une parfaite réussite sur le plan graphique. Le remploi — et la réinterprétation