

# Introduction

# Sébastien David et Hélène Valmary

Un constat a motivé la tenue du colloque dans lequel s'origine cet ouvrage<sup>1</sup> : si les études universitaires en France s'emparent depuis quelques années du phénomène des super-héros au cinéma (thèses, mémoires de master, cours, journées d'études, colloques<sup>2</sup>), dans le même temps, la critique et les études cinématographiques s'intéressent finalement assez peu à ces œuvres d'un point de vue esthétique. Quand elles le font, c'est avant tout pour interroger des films issus de comics reconnus (*Watchmen* de Zack Snyder d'après Alan Moore, 2009), des films de cinéastes entourés d'une certaine aura auteuriste (« C'est toute l'œuvre de Sam Raimi qu'en un jet *Spider-Man* a pris dans ses filets<sup>3</sup> », les *Batman* de Nolan ou les *Incassable/Unbreakable* et *Glass* de M. Night Shyamalan, 2000 et 2019) voire des œuvres affichant leur héritage cinématographique et donnant d'une certaine manière des outils ou des clés pour les appréhender (*Logan*, James Mangold, 2017 qui, notamment avec la référence, dans le film à *Shane l'homme des vallées perdues* [*Shane*, George Stevens, 1953], s'offre d'emblée à l'analyse cinématographique comme un western crépusculaire<sup>4</sup>). Par à-coups néanmoins, l'hybridité de ces films a parfois fait l'objet de lignes stimulantes : on a ainsi pu lire de quelles manières le film *Spider-Man* (Sam Raimi, 2002) empruntait au teen-movie<sup>5</sup> autant qu'au film fantastique, comprendre que les joutes verbales entre Tony Stark et Pepper Potts (*Iron Man*, Jon Favreau, 2008) reprenaient des codes de la *screwball comedy* de l'âge classique<sup>6</sup>, ou encore que la présence de Robert Redford dans *Captain America : le Soldat de l'hiver* (*Captain America: The Winter Soldier*, Anthony Russo, 2014) nourrissait le rattachement du film au genre de l'espionnage. Enfin, notamment depuis le rachat de Marvel Studios par Disney (2009), et essentiellement grâce aux travaux de Dick Tomasovic, la présence et le traitement cartoonnesque de certains personnages animaux ou végétaux (Rocket Raccoon, Groot dans *Guardians of the Galaxy/ Les Gardiens de la galaxie*, James Gunn, 2014) ou objets inanimés (la cape du docteur Strange) font l'objet d'une réflexion au long cours.

Mais la majeure partie des travaux consacrés à ces films ne nous semblent pas interroger ce qui relève de leur inventivité formelle, de la puissance de leurs images, constat que l'on peut d'ailleurs également trouver concernant l'analyse des comics<sup>7</sup> :

« Le courant plus récent, qui aborde le support *comic book* sous un angle historique, a le mérite de le repositionner dans son contexte de production, ce qui nous semble fondamental pour l'analyse de l'image. Néanmoins, lorsqu'il se penche sur une analyse des contenus, l'image à proprement parler est fréquemment oubliée au profit des thématiques et des récits qui sont offerts aux lecteurs. »

Peut-être est-ce l'objet lui-même, dans sa dimension populaire, qui entraîne une certaine résistance quant à un intérêt pour ses images. Peut-être également est-ce le côté vertigineux d'un tel travail, les films et leurs personnages n'existant pas tant individuellement que pris dans un ensemble, dans un univers sériel et étendu qui s'origine, se déploie, se prolonge bien au-delà de l'écran et de l'expérience de cinéma (à la télévision, dans les jeux vidéo, les comics...), un univers donc dont l'ensemble des ramifications, des références semble difficile à appréhender dans un même geste d'analyse. Dans tous les cas, cet ouvrage ambitionne de faire émerger ce qui constituerait quelques caractéristiques esthétiques (visuelles, sonores) de cette (ou ces) forme(s) super-héroïque(s) et de saisir la part d'engagement poétique et d'invention plastique à l'œuvre dans ce que certains considèrent aujourd'hui comme un genre et qui a surgi de manière assez saisissante dans le paysage cinématographique mondial au début du *xxi*<sup>e</sup> siècle.

En effet, si aujourd'hui, la présence (l'omniprésence) des films de super-héros apparaît comme une évidence, l'adaptation de ces personnages et de ces récits a néanmoins connu plusieurs étapes et l'intérêt que la critique ou la recherche universitaire peut y trouver est passé par différents questionnements et approches dont nous allons essayer ici de proposer un aperçu. Dans son ouvrage *Hollywood, le temps des mutants*, Pierre Berthomieu rappelle que :

« les premières adaptations de super-héros sont des échecs techniques et esthétiques. Le choc entre photoréalisme et merveilleux dépasse les possibilités du médium dans les années 1970. Pendant une dizaine d'années, les goûts du public sont habitués au réalisme urbain et à l'enracinement du surnaturel dans un quotidien très photographique [...]. Dans l'ensemble, sans cinéaste pour leur donner une identité, ces

versions restent prisonnières du style télévisuel des années 1970 et de sa platitude. De plus, en termes plastiques, les super-héros ne bénéficient pas encore des apports de l'ère numérique mais pas plus de l'enchantement du Technicolor, des effets spéciaux d'un Willis O'Brien ou d'un Ray Harryhausen, ni des costumes et des maquillages du cinéma classique<sup>8</sup> ».

Selon cette perspective, il aurait ainsi manqué aux premières tentatives de films de super-héros à la fois la vision de cinéastes, des moyens techniques ainsi que des possibilités plastiques pour créer une image capable de susciter « l'enchantement ». Pour Berthomieu, le film *Superman* de Richard Donner (1978) va marquer un tournant dans l'histoire de ces adaptations, notamment par les choix de techniciens (Geoffrey Unsworth pour l'image<sup>9</sup> ou encore John Williams pour la musique) qui montrent la recherche d'une ampleur, d'une emphase, d'une puissance visuelle et musicale dont les adaptations précédentes n'avaient pas forcément l'ambition. Les nombreux scénaristes qui se succèdent sur le film (Robert Benton, Leslie et David Newman, Mario Puzzo<sup>10</sup>) de même que les stars au casting (Marlon Brando, Gene Hackman) vont dans le sens d'un sérieux apporté à cette adaptation. Quand le réalisateur Richard Donner évoque en interview son travail sur le film et rappelle qu'il était bien porteur d'une vision (« Une de mes principales qualités sur le film était de savoir ce que je voulais. Je ne savais pas comment l'obtenir, mais je n'acceptais rien avant de le voir<sup>11</sup> »), il affirme également que pour lui l'enjeu ne s'est pas situé autour du récit ou de ses interprètes mais bien dans le fait de

« créer l'illusion du vol d'un homme [...]. Personne ne savait comment s'y prendre. C'était l'aveugle qui guidait l'aveugle, que de l'expérimentation... mais j'ai eu beaucoup de chance. J'ai été entouré par un groupe très doué de techniciens entièrement dévoués ; et d'une manière ou d'une autre on s'en est sorti. [...] Je vous jure que ça n'a pas été facile. Il a fallu des mois – sept ou huit mois – avant que j'accepte les premiers plans de vols que m'apportait Denis Coop<sup>12</sup> ».

Donner rappelle d'une certaine manière ici que, contrairement à une idée courante, les films de super-héros n'ont pas attendu le développement d'effets visuels pour exister mais sont aussi, sont avant tout nés d'un désir créatif qui a amené à des recherches, des expérimentations permettant de donner vie aux pouvoirs de ces personnages.

Si ces films ont parfois pu (et peuvent encore) être réduits à leurs effets visuels, ils ont aussi été critiqués ou méprisés pour la logique commerciale dans laquelle ils s'inscrivent ainsi que le rappelaient des lecteurs des *Cahiers du cinéma*, choqués en 1989, que la revue spécialisée ait placé le film *Batman* de Tim Burton (1989) en couverture de son numéro 423. Serge Toubiana s'adressant à ces contradicteurs dans le numéro suivant affirmait et interrogeait :

« *Batman* n'est pas que l'habillage malin d'une vaste campagne promotionnelle ayant pour unique visée de "vendre" le savoir-faire US, ou promouvoir le grand spectacle pour adolescents. [...] Derrière *Batman*, il y a effectivement du savoir-faire ; il y a aussi le déploiement d'une industrie du spectacle qui s'acharne à focaliser, à canaliser le désir collectif (celui des masses, au sens de "mass media" autour d'un objet unique, fétichisé, éclaté en autant d'objets partiels (casquettes et tee-shirts dont parle notre lecteur lillois). Mais le film se résume-t-il à cela<sup>33</sup>? »

Mais c'est à Iannis Katsahias dans sa critique « Vampire » que l'on doit une lecture du film de Burton donnant du sens aux effets qui le constituent : l'auteur voit ainsi dans cet espace de citations, clin d'œil et références qu'est *Batman*, un univers composite qui peut se comprendre comme l'imaginaire de l'enfant en deuil qu'est à jamais Bruce Wayne, cette analyse n'empêchant pas l'auteur de réfléchir aussi à la part idéologique de l'Amérique que recèlerait le film : « La modernité fulgurante, jeune et sauvage du film de Tim Burton est à l'image de l'Amérique elle-même ; elle se résume par cette façon de balayer et de faire fondre la culture du passé dans un ensemble surprenant. *Batman* est la glorification de l'individualisme américain jusqu'à la schizophrénie<sup>34</sup>. »

Après le succès à la fois public et critique des films de Tim Burton (*Batman* puis *Batman : le défi/Batman Returns*, 1990), la Warner connaîtra l'échec de ses deux adaptations successives (*Batman Forever*, 1995 et *Batman et Robin/Batman & Robin*, 1997, les deux de Joel Schumacher) et exploitera alors principalement l'univers des comics de super-héros dans son département d'animation qui sortira, sous la houlette de Paul Dini et de Bruce Timm, des séries pour le petit écran. Il faudra attendre la fin des années 1990 et le début des années 2000 pour que Hollywood s'intéresse de nouveau aux super-héros. L'avènement des films Marvel dans les années 2000 marquera, selon Dick Tomasovic, le retour non pas tant à des visions de réalisateurs qu'à un cinéma de producteurs avec les personnalités et regards d'abord de Avi Arad puis de Kevin Feige : le premier, issu de l'industrie du jouet, inscrira le cinéma des super-héros à la rencontre des genres de l'animation, de l'action et du fantastique avec le lancement des franchises Spider-Man, X-Men et Blade<sup>15</sup>, tout en commençant à mettre en place une stratégie et un univers trans-médiatique qui seront ensuite développés par son successeur Kevin Feige. Celui-ci adaptera en effet un mode de narration issu des comics au cinéma et créera ce que l'on connaît aujourd'hui comme le Marvel Cinematographic Universe (MCU) avec ses différents marqueurs visuels ou narratifs : les pages de comics qui s'effeuillent au début du film, la présence systématique du créateur d'origine Stan Lee dans des caméos, les scènes postgénériques qui annoncent les films à venir, le développement de séries télévisées mettant en scène des personnages parfois secondaires des films<sup>16</sup>...

Dès lors, c'est souvent avant tout en tant qu'ensemble, en tant que genre pourra-t-on lire<sup>17</sup>, que ces films seront abordés, un genre construit autour d'un personnage, d'une trame narrative et d'éléments visuels récurrents, un genre qui, pour beaucoup, aurait connu au cinéma le succès immédiat et impressionnant que l'on sait de par sa proximité (visuelle et de diffusion) avec les attentats du 11 septembre 2001<sup>18</sup> : le « sujet de *Superman Returns* possède [...] une dimension consolatrice et cathartique consciente. La Krypton noire créée par Luthor ressemble au décor de cendres du 11 septembre, et Superman empêche un avion de s'écraser sur la foule

immense d'un stadium<sup>19</sup> ». La récurrence de décors en ruines (dans *Superman Returns* [Bryan Singer, 2006] ou *Batman Begins* [Christopher Nolan, 2005]) qu'il va falloir reconstruire; les personnages de pompiers auxquels les super-héros apportent leur aide (*Spider-Man 2*, Sam Raimi, 2007); les hommes chutant d'immeubles qui s'effondrent, la fumée issue de ces destructions, ou le personnage de Tony Stark enlevé non plus en Asie comme dans le comic d'origine mais en Afghanistan et enfermé dans une grotte par un groupe terroriste (*Iron Man*, Jon Favreau, 2008) renverraient ainsi dans notre imaginaire commun aux événements de 2001, servant une grille de lecture de ces superproductions et de leurs personnages comme exprimant un « refoulé des craintes collectives<sup>20</sup> ». Ce « postulat qu'il existe un lien essentiel entre l'œuvre de fiction cinématographique et son contexte historique<sup>21</sup> » amènera également des approches culturelles à se pencher sur la représentation des super-héroïnes pour interroger ce qu'elle pourrait nous dire des mentalités contemporaines<sup>22</sup> ou à s'intéresser à ce qu'un film comme *Black Panther* (Ryan Coogler, 2018) raconte d'une évolution (ou non) de la représentation des Noirs ou de la culture africaine à Hollywood<sup>23</sup>. Mais il est également possible, tout en évitant de voir dans ces films de super-héros « une métaphore de l'actualité<sup>24</sup> », de s'interroger sur la manière dont ils<sup>25</sup> « en absorbent, en exploitent, en redistribuent en revanche les schèmes figuratifs pour bâtir la fiction sur un espace iconographique partagé, dans lesquels les spectateurs peuvent reconnaître, de fait, l'humeur de leur temps<sup>26</sup> ». Et de montrer de quelles manières le film de super-héros, avant les images des attentats du 11 septembre, se construit en partie, et ce dès le *Superman* de Richard Donner, en reprenant des signes visuels très spécifiques du film-catastrophe<sup>27</sup> dont la dimension rassurante pour le spectateur a pu être explicitée<sup>28</sup>.

Par ailleurs, certaines interrogations sur le succès de ces films ont cherché à comprendre comment les récits des origines, de renaissance, de reconstruction qu'ils mettaient en scène rencontraient leur époque au-delà de ce 11 septembre :

« Si l'effondrement des tours jumelles a ébranlé symboliquement l'ensemble du monde, il a évidemment résonné différemment des deux côtés

de l'Atlantique. En Europe, psychologiquement, il a pu être renforcé par la perte des repères traditionnels, par exemple incarnés dans le rôle de l'État, l'intégration dans l'UE franchissant une étape irréversible avec le passage à la monnaie unique transnationale (l'euro) au 31 décembre 2001. Le renforcement du sentiment d'impuissance des populations face aux phénomènes économiques dérégulateurs (libéralisme accentué, chômage massif, délocalisation, etc.), de la perte du contrôle par les autorités traditionnelles (gouvernements, partis politiques, État...), du délitement du lien social et de toutes les difficultés interpersonnelles qu'ils engendrent (pertes des repères sexués, des hiérarchies familiales et sociales, de l'identité propre, etc.) ne peuvent que trouver une forte résonance dans des figures elles-mêmes déchirées mais aspirant à la maîtrise et au dépassement de ses contradictions<sup>29</sup>. »

Autour de la question de l'identité ou des multiples identités avec et entre lesquelles le super-héros se débat se dessinent ainsi également des pistes pour comprendre le succès mondial et durable de ces films. Les problématiques de ces personnages rencontreraient ou résonneraient avec celles d'une société dans laquelle nos identités (sexuelles, professionnelles, genrées) semblent voler en éclat en même temps que l'on nous intime, que l'on nous exhorte de plus en plus à « être nous-mêmes<sup>30</sup> ». Cette analyse du succès de ces récits au regard de cette caractéristique de la double identité des personnages est présente dès les années 1960 avec l'arrivée de super-héros de l'âge des lecteurs de comics (tels que l'adolescent Peter Parker/Spider-Man mais aussi certains des X-Men) et se trouve également dans le célèbre texte de 1976 du sémiologue Umberto Eco, « Le mythe de Superman<sup>31</sup> ». Cet article concernant Superman dans les bandes dessinées, cité régulièrement dès qu'il s'agit de parler de super-héros, s'articule autour d'une double analyse : Eco affirme d'abord Superman comme « mythe type » d'un genre de lecteur, l'homme de la société industrielle « numéro à l'intérieur d'une organisation qui décide pour lui, où la force individuelle [...] est humiliée face à la force de la machine qui agit pour l'homme et va jusqu'à déterminer ses mouvements<sup>32</sup> ». Ainsi, si le lecteur est séduit par les aventures du super-héros, ce ne serait pas tant pour les exploits de Superman l'extraterrestre mais parce qu'il s'identifie à

celui sous les traits duquel Superman se cache sur Terre, Clark Kent, le maladroit et peureux journaliste : « par un évident processus d'identification, n'importe quel petit employé de n'importe quelle ville d'Amérique nourrit le secret espoir de voir fleurir un jour, sur les dépouilles de sa personnalité, un surhomme capable de racheter ses années de médiocrité<sup>33</sup> ». Le succès de Superman s'expliquerait dès lors pour Eco parce que « Clark Kent incarne exactement le lecteur moyen type ». Par ailleurs, ce lecteur moyen, lisant régulièrement ces aventures au schéma redondant et rassurant recevrait un « message pédagogique » reflétant la conception de l'ordre régissant l'Amérique de l'époque, celui de l'immobilisme, véhiculé selon lui à la fois par cette narrativité redondante et par le fait que les agissements de Superman n'interviennent que dans un cadre très restreint (celui de l'atteinte à la propriété privée). Cette analyse du personnage et de son lecteur/public a probablement participé de l'image récurrente et réductrice du super-héros comme symbole d'une Amérique individualiste et capitaliste, voulant affirmer ou reconquérir une toute-puissance et, par sa vision infantilisante du rapport du lecteur à l'œuvre et à son personnage, a probablement aussi véhiculé l'idée que ces films (comme les comics pendant longtemps) étaient destinés à un public enfant ou adolescent. Elle ne tient en tout cas compte ni des nombreuses évolutions que connut le personnage selon les époques et les scénaristes ni des différents médiums dans lesquels ses aventures se sont déployées.

Mais ce texte fonde une approche par le personnage<sup>34</sup> et, dès son titre, par le mythe, que l'on retrouve souvent et qui essaie, dans les comics et/ou dans les films, de faire émerger les imaginaires (sportif, forain, culturiste, littéraire, politiques) constitutifs de ces héros<sup>35</sup>. Ce terme de « mythologie » inscrit le super-héros dans une tradition du héros surhomme (Hercule, Samson) et pointe la manière dont ces récits constituent des récits des origines, à la structure et aux étapes récurrentes, qui renvoient à des universaux narratifs tels que Otto Rank a pu les résumer par le terme de « roman familial du héros » dans son ouvrage *Le Mythe de la naissance du héros*<sup>36</sup>. Les films de super-héros, parfois clairement nourris de mythologie (avec des personnages comme Thor, Loki et Odin), proposent une variation sur ce roman familial avec des récits

qui tournent autour de personnages orphelins, obtenant des pouvoirs extraordinaires après un rêve ou un passage dans l'eau et affrontant des ennemis qui s'avèrent souvent des figures paternelles décevantes<sup>37</sup> dont ils doivent venir à bout pour comprendre leur héritage et l'homme qu'ils veulent devenir. Mais cette dimension mythologique permet aussi d'appréhender ces films comme une tentative de création d'une mythologie cinématographique propre réactualisant des survivances plastiques et des topiques narratives issues de traditions littéraires, filmiques et picturales syncrétiques.

Au sein de ces approches, souvent fécondes, il nous semble important d'apporter des pistes de réflexion quant à la part d'engagement poétique et d'invention plastique à l'œuvre dans ces films qui partagent une puissance d'enchantement ne résidant pas seulement dans l'imaginaire de la bande dessinée qu'ils convoquent, ni même dans les mythologies ou l'extraordinaire des personnages qu'ils déploient, mais bien plutôt dans le traitement de l'image cinématographique et télévisuelle qu'ils mettent en œuvre autant que dans le développement d'une complexe et singulière économie entre des régimes d'images différenciées et, en ces univers, réunis.

Ainsi, reprenant ces questionnements, les textes de la première partie de ce livre interrogent, à partir d'objets spécifiques, les formes filmiques, sonores comme visuelles, qui participent à l'incarnation du super-héros dans le cinéma d'aujourd'hui.

À la fois *climax* narratifs et situations privilégiées durant lesquelles les corps actualisent leurs pouvoirs, les scènes de combats s'apparentent aussi à un mode d'expression cinématographique des super-héros, éléments propres au langage du/de mouvement qui caractérise ces personnages. Partant de cette hypothèse, Louise Van Brabant examine la signature identitaire de certains super-héros à partir de ce rapport à l'espace qui engage diverses formules d'incarnations comme autant de manières d'exister, de persévérer, de se différencier. Il est frappant en effet de constater combien les propriétés de ces corps façonnent la mise en scène, les échelles de plan et les figures de montage travaillant à exprimer la tension dialectique constitutive du super-héros partagé entre son humanité, aussi effacée soit-elle, et sa

divinité, aussi monstrueuse soit-elle. L'intérêt de l'étude rigoureuse de Louise Van Brabant est alors de démontrer que l'horizon esthétique et narratif du MCU consiste fondamentalement à permettre à ces corps singuliers d'embrasser leur humanité en s'unissant dans un corps qui les excède tous, un corps communautaire, seul capable de faire d'eux les icônes qu'ils doivent être.

S'appliquant à étudier les moyens par lesquels les films de super-héros donnent corps, matérialité et crédibilité aux fantastiques pouvoirs des personnages, Martin Barnier s'attache à interroger les propriétés sonores, les bruitages et leur articulation avec la part visuelle afin de montrer que l'extraordinaire des supers pouvoirs est entièrement conditionné par le travail du son. En repartant de nombreux exemples, en nous plongeant dans le bricolage minutieux des ingénieurs autant que dans les performances technologiques actuelles, l'auteur montre que la poésie sonore qui préside à ces films relève d'une approche attractionnelle qui établit une liaison sensible, voire sensitive, entre les spectateurs et l'écran. De l'omniprésence de bruits métalliques à l'utilisation incessante des basses, de l'usage du silence à l'amplification des explosions, l'essentiel est de rendre spectaculaire l'action, de faire éprouver la puissance, d'impressionner la rétine en subjuguant le tympan. Ainsi, c'est justement parce que par essence le principe de la magie est invisible que le son travaille, non pas à soutenir le visuel, mais à instaurer une dynamique image sonore faisant des films de super-héros des moments d'expérimentation esthétique autant que d'immersion spectatorielle partagée.

C'est à nouveau en interrogeant la dimension sonore, et plus particulièrement la musique, que Chloé Huvet propose de questionner l'incarnation filmique et la figuration des super-héroïnes. Si le corps féminin fut longtemps faire valoir, et complice érotisé, du super-héros, des films récents ont su lui redonner puissance et autonomie au sein même des codes propres au cinéma hollywoodien. En étudiant *Wonder Woman* (Patty Jenkins, 2017), l'approche musicologique proposée consiste alors à étudier la relation dialectique entre le matériau musical et l'image, entre la partition et les formules du *blockbuster*, afin de s'intéresser à la singularité de cette composition et à la manière dont elle travaille à la représentation d'une super-héroïne

pleinement incarnée et en même temps sublimée. L'article privilégie ainsi l'analyse comparative pour mieux donner à comprendre les bouleversements des modes de représentations et les inflexions des stéréotypes musicaux qui ouvrent à l'émergence d'une super-héroïne à la fois digne, complexe et presque invulnérable. Par l'étude de cette proposition poétique Chloé Huvet nous autorise alors à mesurer et à évaluer ses résonances dans les films, et les productions diverses, de super-héros contemporains et à venir.

Cette dimension à la fois diachronique et prospective occupe pleinement la seconde partie de l'ouvrage qui se consacre à une archéologie des images qui fabriquent les super-héros contemporains. Malléables, plastiques, polymorphes, le super-héros, ses pouvoirs, et plus généralement ses formes d'apparitions, sont dépositaires à la fois d'une infinité de régimes d'images non moins que d'une synchrétique diversité de traditions cinématographiques que les films n'ont cessé de reprendre, d'hybrider et de renouveler.

Dick Tomasovic nous convie ainsi, partant des propriétés plastiques et des inventions filmiques, à explorer l'entrelacement entre cinéma d'animation et performances super-héroïques. S'attachant au développement des effets numériques l'auteur démontre que, longtemps au service de la vraisemblance et de la diégèse, cantonnés à l'effacement devant l'exploit du super-héros, les effets spéciaux vont, progressivement, courber l'esthétique des films en proposant d'autres régimes visuels, en brisant l'homogénéité de l'ensemble, pour s'exhiber et devenir l'attraction même de certaines scènes. Cette courbure travaille alors à produire, dans quelques films du MCU, un retrait du réalisme de l'action pour lui substituer une puissance d'enchantement liée au cinéma d'animation. Personnages qui se font figurines, héros qui agissent comme des *toons*, c'est à partir de cette hybridation que Dick Tomasovic propose de repenser la généalogie des corps des super-héros au cinéma, insistant sur le traitement figuratif qu'ils subissent, entre puissance décuplée, violence exacerbée et métamorphoses incessantes. Les films Marvel déploieraient ainsi une esthétique du merveilleux où corps matériels et corps numériques s'entrelaceraient jusqu'à l'indistinction, accusant et renouvelant les puissances du médium cinématographique.

La proposition de Benjamin Labé, consacrée aux différents régimes d'images qui composent les super-héros contemporains, travaille à ressaisir les inventions d'images dont les films de l'univers Marvel sont dépositaires suivant ce que l'auteur nomme « image flottante » et « image kaléidoscopique ». Points de vue infiniment dédoublés, lenteurs asymptotiques et vitesses illimités, déplacements incessants de figures géométriques et stases narratives comme langagières, l'étude présente à la fois une dimension historiographique des formes héritées et renouvelées dans le MCU et un éclairage esthétique des multiples expériences du temps dont ces films sont les opportunités afin de recomposer les relations entre les avant-gardes cinématographiques et leur accomplissement populaire et spectaculaire dans la poésie des super-héros filmiques.

Au fondement de la proposition de Sébastien David et Hélène Valmary se trouve la reprise du motif du train dans une scène de *Spider-Man: Far From Home* (Jon Watts, 2019). Encadrant une séquence de combat entre Mysterio et l'homme-araignée durant laquelle l'illusionniste oppose à la célérité de Spider-Man la multiplication de simulacres, l'apparition de la locomotive et la charge visuelle et iconographique qu'elle véhicule semblent ouvrir le film autant à une généalogie de la vision qu'à une interrogation de la concordance entre le visible et le regard. C'est en comprenant le train et le cinéma d'abord comme des machines de vision qui ont à la fois transmué le monde en une réserve infinie d'images et appareillé les spectateurs capables de les regarder que la séquence tout entière paraît mettre en scène l'impouvoir du super-héros à partir de son aveuglement, l'impuissance de Spider-Man entée sur la discordance de son regard, le déphasage vécu entre un régime d'images immersives et l'œil qu'elles déconcertent. L'étude se propose ainsi de raccorder le devenir super-héroïque de Peter Parker, la régénération de son identité à une lutte pour apprendre à voir et à regarder des images qui semblent excéder le paradigme que train et cinéma ont longtemps incarné.

La troisième partie de l'ouvrage aborde ce que l'on nommera l'*ethos* du super-héros et ses reformulations transmédias. Si l'apparence, les pouvoirs, les combats dessinent, certes, les contours de l'identité

super-héroïque, les études qui suivent postulent et démontrent à la fois la prégnance d'une latence axiologique, la présence d'impensés politiques ou éthiques, qui sont pleinement constitutifs de certaines figures de super-héros mais aussi leur reprise et reconfiguration selon les époques et les médias.

Dans le sillage de l'approche iconologique dont Aby Warburg avait, en son temps, su dessiner les contours et les méthodes, l'article d'Aurel Rotival engage à la fois une archéologie du geste de Clark Kent, arrachant sa chemise pour ouvrir son torse à l'apparition de son costume et revêtir son identité de Superman, et une généalogie des problèmes eschatologiques et politiques dont il est l'expression, dont il a la charge. De la déchirure du rituel de deuil juif de la *Qeri'ah* à la reprise répétée du geste durant les luttes politiques du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle en faveur des démunis de tous ordres, en passant par son emploi dans les Lamentations chrétiennes, l'étude restaure la polysémie oubliée d'un geste pour en faire le prisme qui retient et expose les mouvements dialectiques qui animent notre histoire. Véritable trace figurative d'aspirations politiques et d'attentes eschatologiques, l'éclipse progressive et récente de ce geste, non moins que la désaffection de Superman au profit d'autres super-héros, figurerait justement la perte des gestes d'une société occidentale qui ne sait plus guère répondre plastiquement et poétiquement aux détresses partagées.

Suivant ce fil politique, l'approche de Joshua Lund est centrée sur le personnage, *a priori*, très ordinaire de Robert McCall (Denzel Washington) dans la franchise de films *Equalizer* (*The Equalizer*, 2014 ; *The Equalizer 2*, 2018 ; *The Equalizer 3*, 2023, les trois films de Antoine Fuqua) librement adaptée de la série télévisuelle de la fin des années 1980. Ancien agent des services secrets, veuf et retraité, Robert McCall se mue en *vigilante* doué non pas tant de super pouvoirs mais de compétences et de dextérité accrues. Relevant les nombreuses similitudes avec la figure de Batman, l'article travaille à démontrer que le personnage est une construction *paramilitaire* et que le néolibéralisme alimente à la fois intrigue et mise en scène. Situations narratives, scènes d'actions, ambitions des personnages sont ainsi traversées par les irrépressibles valeurs du marché, concurrence illimitée, recherche d'un profit infini, triomphe du capital sur le travail, et Robert McCall, ancien agent de

l'État s'apparente à un super-héros du capitalisme violent et effréné. L'étude tisse ainsi les fils d'une anthropologie politique et filmique dans laquelle le super-héros vient s'offrir comme figure rassurante qui répond à nos craintes les plus profondes et à notre exigence de justice tout en dissolvant par la violence toute possibilité politique au nom du fétichisme mercantile et d'un capitalisme sauvage.

En reprenant la notion d'icône comme concaténation de signes et de fonctions, d'images et de signatures, Maxime Thiry s'applique à étudier le personnage de Spider-Man à l'aune de l'imaginaire culturel dont chaque occurrence nouvelle est dépositaire. D'un médium à l'autre, en effet, la figure de Spider-Man est en voie d'iconisation, processus auquel participe un imaginaire collectif et démultiplié par les apparitions toujours plus nombreuses et plus diversifiées de l'homme-araignée. Si le super-héros s'apparente toujours davantage à une figure iconique c'est tout à la fois parce que ses apparitions sont démultipliées dans des médias toujours différents (série animée, jeux vidéo, comics...), mais surtout car chaque spectateur se fait le porteur et le véhicule de sa mythologie, de son histoire, de ses drames. Partant, l'auteur développe l'hypothèse que le projet de Marvel consiste à élaborer une mythologie occidentale contemporaine où, à rebours d'une relation culturelle aux images, Spider-Man se fait lumineuse icône de nos pratiques culturelles partagées.

En étudiant le personnage de la Sorcière Rouge dans *WandaVision* (Jac Schaeffer, 2021), Sébastien David s'efforce d'étudier comment le motif narratif d'un impossible deuil participe à réactiver des formes populaires d'images télévisuelles comme autant de survivances qui travaillent à figurer la puissance hallucinatoire de la mélancolie face à la perte, non moins qu'à constituer une sépulture d'images pour l'être aimé et à jamais disparu. L'hypothèse suivie conduit, d'une part, à considérer la transmédialité comme le moyen poétique à la source duquel gestes et formules pathétiques sont restaurés, renouvelés et réinventés et, d'autre part, à élucider la manière dont la série reformule ces enjeux anthropologiques et esthétiques afin de conférer à l'affliction sa part d'indispensable visibilité sans laquelle le deuil est à jamais différé.

# Notes

1. DAVID Sébastien et VALMARY Hélène, « Les super-héros dans le cinéma hollywoodien contemporain : innovations esthétiques et transmédialités », université Lyon 2, 23 et 24 mai 2019.
2. Journée d'études « Les super-héros, que sont nos héros devenus ? », Sébastien Hubier (dir.), ILLE (EA4363)/CRIMEL (EA3311), université de Haute-Alsace/université de Reims, Mulhouse, 5-6 décembre 2014; journée d'études « Des comics en société. Créations, représentations & marchés », Lucien Perticoz (dir.), université Lyon 3 – MARGE, Lyon, 8 juin 2018; colloque « Les super-héros, une mythologie pour aujourd'hui » organisé par Christian Chelebourg et Lauric Guillaud, Cerisy-la-Salle, 13-20 juillet 2018; CONG Minh Vu, « Les super-héros américains comme formes symboliques : étude d'un genre cinématographique contemporain », thèse de doctorat, dir. Christian Viviani, université de Caen Normandie, 2016.
3. JOYARD Olivier et LALANNE Jean-Marc, « Sam Raimi, un outsider appelé à régner », *Cahiers du cinéma*, n° 569, juin 2002, p. 76.
4. « Le visage de Hugh Jackman est inspiré par celui qu'arbore Clint Eastwood dans les derniers films où il s'est lui-même filmé » : SAMOCKI Jean-Marie, « D'un *morphing* qui peine à apparaître : Logan (James Mangold, 2017) », in Christophe DAMOUR, Arnaud DUPRAT et Hélène VALMARY (dir.), *Paradoxes sur l'acteur numérique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2022, p. 68.
5. BLOUIN Patrice, « Acnée et arachnée » et COHEN Clélia, « Saut de puceau », *Cahiers du cinéma*, n° 569, juin 2002, p. 75 et 76.
6. SUTTER Laurent de, « Politique de la désinvolture (Iron Man, 1963) », in Laurent de SUTTER (dir.), *Vies et morts des super-héros*, Paris, Presses universitaires de France, 2016, p. 173 et 174.
7. HAVER Gianni et MEYER Michaël, « Vol d'images, images en vol. L'intermédialité et l'imitation au secours des super-héros », *Sociétés*, n° 95, 2007/1, p. 91.
8. BERTHOMIEU Pierre, *Hollywood, le temps des mutants*, Pertuis, Rouge Profond, 2013, p. 441.
9. Directeur de la photographie de 2001, *l'Odyssée de l'espace* (2001: A Space Odyssey, Stanley Kubrick, 1968).
10. Respectivement scénaristes de *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) et du *Parrain* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972).
11. ASSAVAS Olivier, « SPFX News ou situation du cinéma de science-fiction envisagé en tant que secteur de pointe », *Cahiers du cinéma*, n° 316, octobre 1980, p. 36.
12. *Ibid.*
13. TOUBIANA Serge, « L'Amérique et nous », *Cahiers du cinéma*, n° 424, octobre 1989, p. 3.
14. KATSAHNIAIS Iannis, « Vampire », *Cahiers du cinéma*, n° 423, septembre 1989, p. 17.
15. TOMASOVIC Dick, « Le masque et la menace », *Théorème*, n° 13, « Du héros au super-héros », Forest Claude (dir.), 2009, p. 173-184 et « We Are Groot! Marvel Studios, productions Disney et nouvelles identités du super-héros », in Elie YAZBEK (dir.), *Le super-héros à l'écran. Mutations, transformations, évolutions*, Paris, Orizons, coll. « Cinématographies », 2017, p. 71-88.
16. Par exemple, l'agent Coulson personnage secondaire des films mettant en scène les Avengers que l'on retrouve dans la série *Marvel's Agents of Shield* (Joss Whedon, Jed Whedon et Maurissa Tancharoen, ABC, 2013-2020) ou encore l'agent Carter, personnage du film *Captain America: First Avenger* (Joe Johnston, 2011) qui verra développée sa propre série : *Agent Carter* (Christopher Markus et Stephen McFeely, ABC, 2015-2016).
17. FOREST Claude, « L'émergence d'un genre », *Théorème*, n° 13, déjà cité, p. 7-16.
18. BURDEAU Emmanuel, « Dans l'ombre du 11 septembre. La Guerre des mondes de Steven Spielberg, l'Interprète de Sydney Pollack, Batman Begins de Christopher Nolan », *Cahiers du cinéma*, n° 603, juillet-août 2005, p. 34-36; GÉNUITE Jean-Marc, « Les super-héros face au trauma du 11 septembre 2001 ou l'incarnation de la "destinée manifeste" des États-Unis », *Tausend Augen*, n° 31, « Le choc des super-héros. Anatomie de la nouvelle Amérique », 2007/1.
19. BERTHOMIEU Pierre, *Hollywood, le temps des mutants*, op. cit., p. 454.
20. TOMASOVIC Dick, « Les images-catastrophes du cinéma américain avant et après le 11 septembre 2001 », in Arnaud JOIN-LAMBERT, Christophe MEURÉE et Davide ZORDAN (dir.), *L'imaginaire de l'apocalypse au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2012.
21. *Ibid.*, p. 39.
22. DRISCOLL Catherine, « Super-héroïne. Le mélodrame de l'actrice martiale », *Tausend Augen*, n° 31, « Le choc des super-héros. Anatomie de la nouvelle Amérique », 2007/1, p. 57-68; BOISSONNEAU Mélanie, « Enjeux de la super-héroïne au cinéma », *Théorème*, n° 13, déjà cité, p. 223-232; BONADE Sophie, « "De The Cat à Catwoman", l'émancipation difficile d'un personnage féminin dans les récits super-héroïques », in Elie YAZBEK (dir.), *Le super-héros à l'écran*, op. cit., p. 179-199.
23. HAMIDI-KIM Bérénice, « Revoir Black Panther en hommage à Chadwick Boseman », [https://www.academia.edu/44992476/Revoir\_Black\_Panther\_en\_hommage\_a\_Chadwick\_Boseman], consulté le 8 janvier 2026.
24. SOULADIÉ Vincent, « Le super-héros hollywoodien et l'ambiguïté référentielle du désastre après le 11 septembre 2001 », *IdeAs*, n° 7 | printemps/été 2016, [http://journals.openedition.org/ideas/1548]; [10.4000/ideas.1548], consultés le 8 janvier 2026.
25. Et les comics pourrait-on rajouter : sur les imaginaires de leur époque nourrissant certaines productions dessinées super-héroïques voir par exemple : MEYER Michaël, « Le spectacle des superpouvoirs : héritages forains, culturistes et sportifs dans la monstration des superhéros de l'âge d'or (1938-1945) », in François-Emmanuel BOUCHER, Sylvain DAVID et Maxime PRÉVOST, *Mythologies du super-héros*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2014, p. 27-46.
26. SOULADIÉ Vincent, « Le super-héros hollywoodien et l'ambiguïté référentielle du désastre après le 11 septembre 2001 », art. cité.
27. *Ibid.*
28. TOMASOVIC Dick, « Les images-catastrophes du cinéma américain avant et après le 11 septembre 2001 », op. cit.
29. FOREST Claude, « Quels ressorts à la demande de films de super-héros ? », *Théorème*, n° 13, déjà cité, p. 151.
30. ROUDINESCO Elisabeth, *Soi-même comme un roi. Essai sur les dérivés identitaires*, Paris, Seuil, 2021.
31. Eco Umberto, « Le mythe de Superman », in *De Superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1993, p. 113-145.
32. Eco Umberto, *De Superman au surhomme*, op. cit., p. 113.
33. *Ibid.*, p. 114.
34. SUTTER Laurent de (dir.), *Vies et morts des super-héros*, op. cit.; TOMASOVIC Dick, *Batman. Une légende urbaine*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2019.
35. REYNOLDS Richard, *Superheroes. A modern mythology*, Jackson, University Press of Mississippi, 1992; NIKOLAVITCH Alex, *Mythe & super-héros*, Lyon, Les Moutons électriques, 2011; MEYER Michaël, « Le spectacle des superpouvoirs : héritages forains, culturistes et sportifs dans la monstration des superhéros de l'âge d'or (1938-1945) », op. cit.; BLANC William, *Super-héros. Une histoire politique*, Paris, Libertia, 2018; TOMASOVIC Dick, *Batman*, op. cit.
36. RANK Otto, *Le mythe de la naissance du héros*, Paris, Payot, 1983.
37. Osborne, Octopus, *L'Homme Sable chez Spider-Man* (1,2 et 3, Sam Raimi, 2002, 2004, 2007), Ra's Al Gulh dans *Batman Begins* (Christopher Nolan, 2005), son père dans *Hulk* (Ang Lee, 2003), Obadiah Stane dans *Iron Man*.