

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Le nouvel héroïsme

Alexandre Fontaine Rousseau

Number 303, Spring 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/71409ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fontaine Rousseau, A. (2014). Le nouvel héroïsme. *Liberté*, (303), 70–71.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 2014

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Le nouvel héroïsme

Comment le XXI^e siècle transforme l'image du superhéros.

ALEXANDRE
FONTAINE ROUSSEAU

RÉGNANT EN ROI ET MAÎTRE sur le paysage commercial contemporain, le film de superhéros s'est véritablement imposé au fil des quinze dernières années en tant que genre par excellence du nouveau cinéma hollywoodien. Sa formidable vitalité, en tant que vaste entreprise de divertissement industriel, n'est plus à prouver. Personne n'a donc été étonné outre mesure lorsque le géant Disney a décidé d'intégrer le panthéon Marvel à son empire, consolidant un peu plus son emprise sur la culture populaire en ajoutant Spider-Man, Iron Man, les X-Men et Captain America (pour n'en nommer que quelques-uns) à la liste de ses propriétés intellectuelles. De même, l'immense succès commercial et critique des Batman de Christopher Nolan aura motivé DC Comics, l'éternel rival de Marvel, à tenter de relancer une autre de ses franchises phares : l'icône saga Superman.

Au-delà de l'archétype du superhéros, c'est la logique éditoriale propre au *comic book* américain qu'il s'agit désormais de transposer au cinéma – une redoutable mécanique de mise en marché dont l'ampleur et la complexité dépassent de loin le système linéaire, jusqu'alors prévalent au grand écran, des séries et des suites. Ici, les séries ne sont plus isolées les unes par rapport aux autres. Elles forment un vaste ensemble, un « univers » qui prend forme progressivement par le déploiement de plusieurs séries parallèles qui pourront, moyennant une planification stratégique du calendrier de parution, occuper les salles à longueur d'année.

L'opération *Avengers*, ayant culminé avec la sortie à l'été 2012 du film du même nom, a en quelque sorte repoussé les limites de la perméabilité possible au sein d'un groupe de films. Ici, les différentes franchises communiquent entre elles, se complétant en s'entrecoupant pour finalement se regrouper par l'entremise d'un film-somme « événement », capitalisant autant sur le pouvoir d'attraction combiné des protagonistes rassemblés que sur l'importance narrative de leur rencontre. La sortie de *Thor : The Dark World* en

novembre 2013 ainsi que celle d'un second *Captain America* en avril 2014 confirment d'ailleurs que l'on prépare déjà le terrain pour *The Avengers : Age of Ultron*, dont la sortie est prévue pour l'été 2015.

Mais, au-delà de ces considérations résolument mercantiles, c'est surtout par leur imposante dimension mythologique que les films de superhéros se distinguent du *blockbuster* moyen. Idéologiquement chargés, d'une intelligence parfois plutôt surprenante, ces productions dont les créateurs sont bien conscients de devoir satisfaire les attentes de deux publics distincts (l'un, plus vaste, s'attend à ce que tout explose, tandis que l'autre, plus restreint, espère une certaine fidélité à l'œuvre originale) ont cette double obligation de devoir « fonctionner » de la plus élémentaire des manières tout en rendant justice à l'imposant bagage narratif et culturel invariablement rattaché aux personnages qu'ils mettent en scène. Or, à cet égard, force est d'admettre que le travail effectué jusqu'à maintenant sur plusieurs séries de chez Marvel, entre relecture et actualisation, s'avère d'une étonnante pertinence.

Par exemple, le simple fait de situer l'action de *X-Men : First Class* au moment de la crise des missiles de Cuba confère une signification politique nouvelle à cette série dont le discours, initialement, renvoyait assez explicitement au mouvement des droits civiques et à l'opposition idéologique entre Malcolm X et Martin Luther King. Dans le film de Matthew Vaughn, les mutations génétiques évoquent plutôt l'émergence d'une nouvelle ère militaire. Débutant à Nagasaki, au moment de l'explosion de la bombe atomique, le récent *The Wolverine* de James Mangold confirme que l'imaginaire convoqué par la série est désormais celui, plus apocalyptique, de la menace nucléaire. Cherchant à se débarrasser de pouvoirs qui l'ont rendu immortel, le héros du film de Mangold est surtout l'expression d'un profond désir de « revenir dans le temps » – de retourner à cette époque, celle d'avant la bombe, où l'homme n'avait pas encore dompté l'atome. La puissance, ici, n'est plus un don mais plutôt une malédiction avec laquelle l'humanité doit apprendre à vivre.

Ailleurs, la figure anachronique de *Captain America* ne se résume plus au simple modèle de courage et de droiture qu'il a pu être autrefois, mais devient plutôt le symbole vaguement nostalgique, quelque peu mélancolique, d'un patriotisme à l'ancienne dont la légitimité est remise en question. Anachronique, le capitaine l'était déjà en mars 1964. Quatre mois après l'assassinat de Kennedy, après dix ans d'absence, Stan Lee l'avait ressorti des boules à mites pour combattre le cynisme ambiant. Mais, désormais, l'idéologie même qu'il symbolise fait l'objet d'une critique. Une séquence particulièrement réussie du *Captain America : The First Avenger* de Joe Johnston expose les origines historiques du personnage, en rappelant que cette création iconique n'était initialement qu'un outil de propagande servant à vendre des obligations de guerre.

À travers ces productions récentes, le film de *comics* a certes développé une perspective historique qui n'est pas dépourvue d'intérêt. Mais, dans l'absolu, le genre paraît surtout intimement lié au 11 septembre 2001 et à ses

conséquences, au climat sociopolitique qu'il a engendré et aux guerres en ayant résulté. On se souviendra que, dans la première bande-annonce du *Spider-Man* de Sam Raimi, l'homme-araignée tissait une gigantesque toile entre les tours jumelles. Les quelques images de celles-ci se retrouvant dans le film furent coupées du montage final après les attaques et remplacées par cet ultime plan où le héros, triomphant, s'agrippait fièrement au drapeau américain. Cependant, c'est avec la trilogie *Iron Man* que ce lien profond unissant le genre à l'actualité est scellé.

Dès le premier film de cette saga ambivalente, d'une complexité étonnante, mettant ouvertement en scène le complexe militaro-industriel comme moteur de l'action, c'est tout un imaginaire de l'armement contemporain qui est déployé, décortiqué et parfois même critiqué. L'histoire, vite résumée, est celle d'un fabriquant d'armes qui apprend à son corps défendant que les technologies de pointe qu'il développe soi-disant pour «défendre la liberté» ne servent en fait qu'à entretenir un cercle vicieux de violences – son associé les vendant en secret à des puissances étrangères. Ébranlé par cette découverte, le millionnaire cherchera tant bien que mal à se retirer du marché de l'armement avant d'être destitué de ses fonctions par les actionnaires de sa compagnie – qui voient d'un mauvais œil le fait qu'un marchand de canons choisisse de ne plus en produire.

En devenant par la force des choses Iron Man, Tony Stark en viendra à incarner l'ultime fantasme de l'ère du drone, celui de la «guerre propre», voire humanitaire. Dans une véritable scène d'anthologie, qui compte sans contredit parmi les plus importantes du cinéma commercial de la dernière décennie, l'arme humaine (dans les deux sens du terme) débarque en Afghanistan, éliminant avec une précision exemplaire les cibles ennemies avant de donner au peuple libéré le soin d'exécuter lui-même le despote qui les opprimait. Les parallèles avec l'intervention en Irak et le traitement réservé à Saddam Hussein ou, du moins, avec la perception que se fait alors l'Amérique de ces événements, sont assez évidents. Mais ce que cette séquence révèle, dans toute sa démesure, c'est surtout ce rêve contemporain du conflit sans danger, sans dommages collatéraux.

Dans *Iron Man 3*, couronné par de spectaculaires résultats au box-office (plus de 1,2 milliard de dollars à travers le monde) qui ont confirmé le statut commercial privilégié de la série, le nouvel adversaire de notre héros, un mystérieux terroriste connu sous le nom de Mandarin, évoque certes le souvenir déjà lointain d'Oussama ben Laden. Or, ce que l'on apprend finalement au détour de l'un des multiples revirements de situation que nous réserve le scénario signé par Shane Black, c'est que ce soi-disant monstre a en réalité été

inventé de toutes pièces. Créé par un Américain qui désire installer au pouvoir un pantin présidentiel qu'il pourra manipuler à sa guise, le Mandarin n'est en réalité qu'un acteur britannique, engagé pour jouer le rôle du méchant Oriental de service devant des caméras qui diffusent pour semer la panique une réalité fabriquée en studio.

Dans les cinq années qui séparent le premier *Iron Man* d'*Iron Man 3*, nous sommes ainsi passés de l'ennemi réel à l'ennemi inventé – de la menace étrangère au péril domestique. Ce que laissait présager le premier film de la série se concrétise ici. Les forces qui devaient défendre l'Amérique, comme cet Iron Patriot que pilote un colonel de l'armée, sont détournées de leur fonction première et employées, au contraire, pour l'attaquer; et la lourde quincaillerie militaire accumulée au fil des ans pour mener la «guerre contre la terreur» est devenue ce contre quoi, film après film, Iron Man doit se battre.

Le *Man of Steel* de Zack Snyder, énième version cinématographique cette fois franchement réussie des aventures du célèbre Superman, vient confirmer ce constat que le discours politique de bon nombre de *blockbusters* n'est plus le même en 2013 qu'il ne l'était sous l'administration

Bush. Tout comme dans *Iron Man 3*, l'ennemi n'est plus l'étranger à proprement parler – car, bien que l'adversaire de l'homme d'acier soit ici un extra-terrestre, le fait qu'il vienne de Krypton en fait en réalité un compatriote de notre héros. Cherchant à conquérir la Terre afin d'y recréer son propre monde, le Général Zod incarne tous les excès du militarisme et du patriotisme;

et Superman, en l'affrontant, accepte de renier son propre peuple pour défendre celui qui l'a adopté. Au-delà de la nation, c'est une morale universelle qui dicte ses décisions. Un discours environnementaliste sous-jacent confirme d'ailleurs l'appartenance du film à un certain transcendantalisme contemporain.

Assumant pleinement la dimension christique de son principal protagoniste, ici âgé de trente-trois ans, *Man of Steel* aspire manifestement (et parfois lourdement) à faire de son surhomme un modèle pour l'humanité. Lorsque Snyder nous présente finalement son héros en action, celui-ci est occupé à sauver les employés d'une plate-forme pétrolière. Quelques plans plus tôt, sa planète natale disparaissait dans une catastrophe environnementale provoquée par l'exploitation abusive de ses ressources naturelles. Superman, en quelque sorte, est venu avertir les Terriens du sort qui les attend s'ils n'évoluent pas; et s'il fait le serment de les protéger, son geste final sera de prévenir les militaires américains qu'il refuse de se soumettre à leurs ordres. La justice qu'il défend dépasse leur juridiction, et l'héroïsme qu'il incarne ne saurait s'y plier. **L**

À travers ces productions récentes, le film de comics a développé une perspective historique qui n'est pas dépourvue d'intérêt.
