

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTREAL

LA REPRÉSENTATION FÉMININE AU SEIN DU GENRE DE SUPER-HÉROS
AMÉRICAIN DU XXI^E SIÈCLE.

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
GENEVIÈVE LEBEL

JUILLET 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Pour son incontestable implication et sa générosité, je tiens à remercier mon directeur de recherche Pierre Barrette. Sa persévérance, son ouverture d'esprit et ses conseils ont permis d'approfondir mes réflexions. Merci pour ton encouragement et ton implication.

Un grand merci à mes collègues étudiants, étudiantes, professeurs et professeures de l'UQÀM qui, avec de nombreux échanges et questionnements, ont aidé à enrichir ce mémoire.

J'aimerais remercier tout particulièrement mes amis proches et mon conjoint. Depuis le début de ce long et périlleux projet, vous m'avez aidée à rester motivée et à persévérer pendant les moments difficiles. Sans aucun doute, ce mémoire voit le jour grâce à votre soutien inconditionnel.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES TABLEAUX	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
PARTIE 1 : PROBLÉMATIQUE ET QUESTIONNEMENT	6
1.1 Cinéma américain.....	6
1.2 Le genre cinématographique.....	7
1.3 Le film de super-héros	9
1.3.1 La figure de la super-héroïne	12
1.4 Questionnement et objectifs de recherche	13
CHAPITRE I	
PARTIE 2 : CADRE THÉORIQUE	16
1.5 <i>Cultural studies</i>	16
1.5.1 La représentation	17
1.5.2 Idéologie ou hégémonie	18
1.6 <i>Gender studies</i>	19
1.6.1 Faire le point sur les théories féministes.....	20
1.6.2 La question du genre/ <i>gender</i> dans les médias de masse	23
1.7 Le stéréotype	26
1.7.1 Le stéréotype féminin au cinéma	31
CHAPITRE II	
MÉTHODOLOGIE ET OBSERVATIONS	33
2.1 La méthode de recherche	33
2.1.1 Analyser le personnage au cinéma	33
2.1.2 Une analyse des films de super-héros	36
2.2 Arc narratif et observations.....	39

2.2.1	<i>X2</i> (Bryan Singer, 2003)	39
2.2.2	<i>Fantastic Four</i> (Tim Story, 2005).....	49
2.2.3	<i>The Avengers</i> (Joss Whedon, 2012).....	56
CHAPITRE III		
ANALYSE.....		
3.1	Représentation physique	64
3.1.1	Habillement au quotidien	65
3.1.2	Costume de super-héroïne	68
3.2	Relations interpersonnelles	72
3.2.1	Relations amoureuses	72
3.2.2	Relations amicales et familiales	75
3.2.3	Le paradoxe de la solitude	78
3.3	Statut professionnel	80
3.4	Rôles et fonctions narratives.....	83
3.5	Synthèse des résultats	87
CONCLUSION.....		
ANNEXE A		
ANNEXE B		
ANNEXE C		
ANNEXE D.....		
BIBLIOGRAPHIE.....		
FILMOGRAPHIE ET TÉLÉSÉRIES.....		

1.

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
2.1 Analyse quantitative des personnages du film <i>X2</i> (2003).....	42
2.2 Analyse quantitative des personnages du film <i>Fantastic Four</i> (2005).....	51
2.3 Analyse quantitative des personnages du film <i>The Avengers</i> (2012).....	58

RÉSUMÉ

Dans cette recherche, nous désirons comprendre la représentation féminine au sein des films de super-héros depuis le début des années 2000. Nous identifions le contexte du genre cinématographique de super-héros puis nous présentons les théories des *cultural studies* et ses concepts clés : la représentation et l'hégémonie. Par la suite, nous expliquons la relation entre le genre cinématographique et les *gender studies* pour ensuite développer la notion du stéréotype féminin. Notre analyse des films *X2* (2003), *Fantastic Four* (2005) et *The Avengers* (2012) nous permet de détecter deux tendances dans le costume du super-héros, de constater une modification de la figure maternelle, de discerner quatre types de représentations professionnelles chez la super-héroïne et de constater que les personnages féminins prennent de plus en plus d'importance au sein de la trame narrative. Certaines limites de recherche, dont celle du petit échantillonnage concernant les films et les personnages féminins, ne permettent pas d'appliquer les conclusions au genre dans son ensemble. Il semble toutefois possible d'affirmer que la représentation féminine au sein du genre de super-héros tend vers le changement en se rapprochant du courant post-féministe.

Mots-clés : cinéma américain, super-héros, super-héroïne, genre cinématographique, *gender studies*

INTRODUCTION

Depuis les années 1980, les productions cinématographiques américaines prennent d'assaut les salles de cinéma, à l'international et localement, avec le phénomène des *blockbusters*. À plusieurs reprises, on m'a demandé de justifier mon intérêt envers la culture populaire et, plus précisément, envers celle du divertissement : pourquoi le sujet m'intéresse-t-il ? Comment puis-je analyser le contenu et la forme d'un *blockbuster*? Y a-t-il réellement quelque chose d'intéressant à découvrir ? À toutes ces questions, je répondrai que la culture populaire mérite également l'attention des chercheurs scientifiques. La culture « lowbrow », communément appelée la culture populaire, est représentée par la télévision et les *blockbusters* américains, tandis que la culture « highbrow » désigne la culture de l'élite (Kooijman, 2008, p. 11), l'œuvre d'art accomplie, comme la peinture et la littérature (Attallah, 1991, p. 197). Depuis l'avènement de la télévision et des théories de l'école de Frankfort sur la culture de masse, il existe une hiérarchie entre la culture populaire et la « haute culture » qui se reflète dans le monde universitaire. Dans le présent mémoire, dans l'esprit de l'approche théorique des *cultural studies*, cette hiérarchie culturelle n'existe pas.

Pendant cinq années consécutives, soit de 2005 à 2009, les États-Unis étaient le troisième pays en importance en ce qui a trait à la production cinématographique de longs métrages, suivant l'Inde et le Nigéria (Unesco, 2012, février, p. 8). En 2013, la production américaine se chiffrait à 659 films, dont 114 produits par l'une des six *majors*¹. Parmi les 25 films les plus rentables de l'année 2013, quatre sont des films de super-héros. Nous remarquons notamment que le film *Iron Man 3* occupe le

¹ Walt Disney Studios Motion Pictures, Paramount Pictures Corporation, Sony Pictures Entertainment, Inc. Twentieth Century Fox Film Corporation, Universal City Studios LLC, et Warner Bros. Entertainment Inc

premier rang de cette liste (voir *Annexe A*). Les *comic books* et leurs super-héros s'accordent parfaitement à la formule du *blockbuster* (Dupont, 2011) et depuis les années 2000, ils s'imposent au grand écran. En parallèle, nous pouvons aussi remarquer l'éclosion récente de leur présence dans l'univers télévisuel américain : *Arrow* (CW, 2012), *The Flash* (CW, 2014), *Gotham* (FOX, 2014), *Daredevil* (Netflix, 2015) et *Agents of S.H.I.E.L.D* (ABC, 2013), parmi tant d'autres. Qu'ils proviennent de *DC comics* ou de *Marvel comics*, les séries télévisées et les films se multiplient, créant des trilogies et des univers connexes, notamment en distribuant le même acteur dans plusieurs trilogies différentes et en créant des trames narratives reliées. Les personnages se positionnent donc au centre du récit. Lorsqu'il est question de super-héros, ce sont eux qui restent dans la mémoire des spectateurs. Par conséquent, nous constatons qu'il est important de se questionner à propos de leurs représentations filmiques.

Superman, Batman, Spider man, Wonder woman, Captain America, sont des héros qui ont marqué la culture contemporaine. Débutant leur ascension dans les années 1940 dans le monde de la bande dessinée américaine, communément appelé les *comic books*, ces super-héros visent à divertir les adolescents de l'époque. Pendant que Superman et Batman combattent des extraterrestres et neutralisent des voleurs de banque, Captain America est le premier super-héros à combattre les vilains de la vie réelle, ceux de la Deuxième Guerre mondiale. Dans les années 1950 et 1960, quelques super-héros font leur entrée dans le monde télévisuel : *Adventures of Superman* (1952-1958) en prise de vue réelle, et *Spider Man* (1967-1970) sur ABC en série animée. Nous connaissons amplement la suite des événements : les histoires de super-héros deviennent intemporelles, parvenant à se réinventer et à s'adapter aux différentes époques et générations. Erik Palmer explique à ce sujet: « *superhero comic books are nearly unique among pop culture genres for their endurance across generations of readers and their ability to adapt fluidly to changing social, cultural*

and ideological norms » (Palmer, 2008, p. 1). L'éditeur Dominic Wells ajoute : « *they are at the heart of the American Dream, creating new mythologies for the land too young to have inherited its own* » (Wells, 2008, p.2 cité dans Dupont, 2011, para. 41). Ces super-héros sont adorés du public américain, car ils font partie de sa culture.

Le choix de ce sujet d'étude s'explique par une passion pour les films de super-héros et par un questionnement élémentaire concernant les personnages féminins : où sont-ils? Les adolescents des années 1990 ont été exposés à plusieurs films de super-héros considérés comme excellents et incontournables au sein du genre tels la série de films de Batman (1989-1997), *The Crow* (Alex Proyas, 1994), *The Mask* (Chuck Russell, 1994) et *Blade* (Stephen Norrington, 1998). En ce qui concerne les personnages féminins au sein de ces films, nous remarquons qu'ils sont quasi inexistant, mis à part les personnages de Catwoman (Michelle Pfeiffer, Alicia Silverstone) et de Poison Ivy (Uma Thurman). À cette époque, le seul film présentant une femme comme personnage principal était *Barb Wire* (David Hogan, 1996), interprété par Pamela Anderson. Cette envie d'étudier le personnage féminin au cinéma est survenue lors de la diffusion de *Buffy the Vampire Slayer* (TV, 1997-2003). Malgré mon jeune âge, le personnage m'intriguait et m'impressionnait par son indépendance et sa force de caractère. Ce n'est que lors de l'écriture de ce mémoire que cet effet est devenu scientifiquement explicable : le personnage de Buffy renverse plusieurs stéréotypes féminins et innove dans le genre du film de super-héros (voir Bertho, 2009). Le créateur, Joss Whedon, a notamment poursuivi la série en bande dessinée avec la compagnie *Dark Horse Comics*, et a, par la suite, collaboré au développement du genre à la télévision et au cinéma. Ainsi, Buffy Summers, ce personnage marquant de la télévision, m'a permis de remettre en question le statut de la super-héroïne au cinéma. Est-ce que Pamela Anderson était le choix idéal pour le rôle d'une super-héroïne à cause de ses courbes volumineuses ? Par chance, avec son physique atypique dans le genre de super-héros, Uma Thurman apparaît en Poison Ivy l'année

suivante et prouve le contraire aux spectateurs. En 2000, alors que Buffy est toujours en ondes sur WB, nous assistons au début d'une trilogie cinématographique mettant en vedette les X-Men. Plusieurs personnages féminins y partagent l'écran avec les hommes et c'est ce changement au sein du genre qui retient notre attention. Thierry Rogel considère que les années 2000 sont un « nouvel âge » au sein du genre de super héros (Rogel, 2012). Les productions cinématographiques et télévisuelles se multiplient et le genre s'adapte au monde d'aujourd'hui.

Ce mémoire vise à comprendre la représentation féminine au sein des films de super-héros (*X2* (2003), *Fantastic Four* (2005) et *The Avengers* (2012)) et comporte quatre parties importantes. Le premier chapitre met en contexte le genre cinématographique de super-héros ainsi que sa définition. La première partie de ce chapitre se termine avec notre questionnement, les objectifs et la question spécifique de recherche pour ensuite décrire sa pertinence sociale et communicationnelle.

La deuxième partie du chapitre I présente le cadre théorique utile à notre recherche. Tout d'abord, nous présentons les théories des *cultural studies* et ces concepts clés: la représentation et l'hégémonie. Ensuite, nous expliquons la relation entre le genre cinématographique et les théories du *gender studies*. Pour terminer ce chapitre, nous nous attardons à une notion clé de notre recherche, celle du stéréotype, pour ensuite développer sur la question du stéréotype féminin.

Le deuxième chapitre présente la méthodologie utilisée afin d'analyser notre corpus et sa justification en rapport avec notre question de recherche. La deuxième partie de ce chapitre présente les trois films constituant notre corpus. De plus, chaque film est accompagné d'une liste d'observations recueillies suite aux analyses filmiques.

Le troisième et dernier chapitre est constitué de l'analyse des données recueillies et détaillées au chapitre II. Divisé en quatre catégories, ce chapitre analyse les principaux enjeux relatifs à la représentation de la super-héroïne au sein du genre² : représentation physique, relations interpersonnelles, statut professionnel et rôles et fonctions narratives. Une synthèse des résultats conclut ce chapitre.

² Afin d'éviter une confusion au sein des théories, il est important de préciser que lorsqu'il sera mention du genre cinématographique, le terme « genre » sera utilisé, alors que lorsqu'il sera question du genre dans le sens de sexualité, nous utiliserons le terme anglais « gender ».

CHAPITRE I

PARTIE I : PROBLÉMATIQUE

1.1 Cinéma américain

Le cinéma et l'idéologie sont deux phénomènes convergents. En tant que média de masse, le cinéma est l'une des nombreuses façons de véhiculer une idéologie. Il est important de préciser qu'en concentrant nos théories sur le cinéma américain à grand budget et non pas sur les films d'auteur, nous embrassons cet aspect du cinéma. Ainsi, dire que l'idéologie est de nature répressive avec comme but l'hégémonie et le contrôle, c'est abaisser l'idéologie américaine à la malveillance. Elle n'est probablement pas neutre, mais l'ère de la propagande est dépassée. Éric Maigret et Éric Macé expliquent que

les messages médiatiques ne traduisent pas l'existence d'une domination idéologique unifiée venue d'en haut ni même la folle tyrannie d'un monde de la communication devenu indépendant, jouant pour lui seul, mais un simple état de compromis en faveur des visées hégémoniques plurielles d'une bourgeoisie en « équilibre instable », devant composer avec des médias de masse qui ont des logiques relativement autonomes même s'ils relèvent surtout de l'univers socioprofessionnel supérieur, et devant lutter avec des fractions résistantes multiples de la société qui n'acceptent pas simplement les définitions du réel véhiculées par les médias, pesant même sur leur formulation (Maigret et Macé, 2005, p. 27).

Il n'est pas nouveau d'affirmer que l'industrie cinématographique hollywoodienne est connectée aux domaines politique et financier, et ce, notamment, par son processus de financement. Ceci ne confirme pas le contrôle sur le contenu du film par ces acteurs.

À propos du cinéma américain, Anne-Marie Bidaud explique qu'« il cumule les fonctions d'information et de divertissement » en assurant « un service économique essentiel », mais « sert surtout à structurer l'opinion publique » (Bidaud, 2012, p. 6). Toutefois, lorsqu'il sera mentionné dans ce mémoire de l'idéologie dans le cinéma américain, nous la définirons comme une représentation de la réalité, une reformulation de ce qui se passe dans la société à une époque donnée. Cependant, nous ne pouvons nier que le cinéma américain commercial est un vecteur idéologique efficace, entre autres à cause de sa grande diffusion et de ses techniques de promotion inégalées jusqu'à maintenant. L'américanisation du domaine cinématographique fait notamment des ravages économiques sur le cinéma local de différents pays comme le Canada et la France. À cause de sa grande accessibilité, l'*American way of life* est une idéologie de plus en plus répandue à travers le monde. Elle est aussi un excellent exemple d'idéologie qui, à travers le temps, connaît une transformation de ses représentations filmiques. À la base, elle « s'appuie sur tout un système de valeurs : travail, efficacité, sobriété » (Bidaud, 2012, p. 20), qui font partie des conditions nécessaires à la réussite individuelle et nationale. Dans les films des années 1950, par exemple, elle s'appliquait à la vie des personnages masculins à travers leur travail et leur réussite financière, alors que la femme vivait l'*American way of life* à travers la vie familiale et le succès professionnel de son mari. C'était aussi le mode de vie américain de cette époque. Aujourd'hui, la séparation du rôle de l'homme et de la femme n'est plus aussi tranchée, car elle doit refléter davantage les changements sociaux des dernières décennies.

1.2 Le genre cinématographique

Le cinéma américain et l'idéologie se lient intrinsèquement par le genre cinématographique. C'est par le genre et ses fonctions (idéologique, communicationnelle, culturelle, économique, sociale) que le cinéma américain peut

transmettre une idéologie. Selon Rick Altman, le concept de genre au cinéma contient plusieurs sens :

- *genre as blueprint, as a formula that precedes, programmes and patterns industry production;*
- *genre as structure, as the formal framework on which individual films are founded;*
- *genre as label, as the name of a category central to the decisions and communications of distributors and exhibitors;*
- *genre as contract, as the viewing position required by each genre film of its audience* (Altman, 1999, p. 14).

Ainsi, la polyvalence du genre justifie sa pertinence dans l'étude du cinéma américain et de l'idéologie. Si le genre structure le film, l'idéologie guide le comportement (Nichols, 2010, p. 288), des personnages par exemple. La définition de Francesco Casetti dans *Les théories du cinéma depuis 1945* pointe dans la même direction : « le genre est cet ensemble de règles partagées qui permet à l'un – celui qui fait le film – d'utiliser des formules de communication établies et à l'autre – celui qui le regarde – d'organiser son propre système d'attente » (Cité dans Moine, 2008, p. 30). De cette manière, le genre cinématographique ne lie pas seulement cinéma et idéologie par « des formules de communication établies », mais aussi via la production et la réception. Raphaëlle Moine explique à ce sujet « qu'il existe des conventions (règles, formules) répétées *dans les films* d'un même genre [et que] ces conventions s'insèrent *dans un processus de communication*³ qui excède les films eux-mêmes, leurs éléments thématiques ou leurs procédés formels » (Moine, 2008, p. 31). Dans les conventions du genre, l'utilisation du stéréotype est amplement répandue puisque les films appartenant à un même genre doivent absolument partager des caractéristiques communes. La notion de stéréotype est ainsi essentielle pour l'étude du genre puisqu'elle permet de créer des caractéristiques distinctes propres à un genre précis. L'histoire, la société et le mythe constituent quelques éléments qui contribuent à définir les stéréotypes. De cette manière, il peut arriver que ceux-ci changent ou

³ En italique dans le texte.

soient représentés autrement à travers le temps. Plus précisément, ce qui nous intéresse dans ce mémoire, c'est la représentation des stéréotypes au sein d'un genre donné.

1.3 Le film de super-héros

Un genre semble incontournable dans la production américaine depuis les années 2000 : le film de super-héros. La production de ce « nouveau » type de *blockbuster* croît depuis les quinze dernières années. Sur une période de trente ans (1980 à 2010), la production de films de super-héros est passée d'un à deux films par année pour atteindre une moyenne de 6 à 7 films par année dans les années 2000. D'après Thierry Rogel, un « nouvel âge » ou une « période d'engouement » pour ce genre apparaît environ tous les vingt-cinq ans au cinéma (Rogel, 2012, p. 11). Peter Coogan identifie les différents âges du genre de super-héros comme suit : *Antediluvian Age*⁴ (pre-genre, 1818-1938), *Golden Age* (expérimental, 1938-1956), *Silver Age* (classique, 1956-1970), *Bronze Age* (redéfinition, 1970-1980), *Iron Age* (baroque, 1980-2000) et *Renaissance Age* (reconstruction, 1995-présent) (Coogan, 2012, p. 205). Selon Pierre Berthomieu, la récente vague de productions cinématographiques du genre aurait débuté avec le film *X-Men* (2000), réalisé par Bryan Singer et produit par la *Twentieth Century Fox* et *Marvel Enterprises*. Ce film aurait lancé le nouvel âge d'or des super-héros à Hollywood (Berthomieu, 2013, p. 444), car il est le premier film d'une longue lignée de *blockbusters*. Les *X-Men* sont ensuite suivis par une trilogie de *Spiderman* réalisée par Sam Raimi, une trilogie de *Batman* par Christopher Nolan, sans oublier une importante série de films basés sur les personnages de *Marvel comics* (*Thor*, les *Avengers*, *Captain America*, *Iron Man*, etc.). Cette vague s'explique par la facilité pour les productions à grand budget

⁴ Le terme « Antediluvian » fait allusion à une époque ancienne et sombre.

de produire ce type de scénario. Nathalie Dupont explique que les *comic books* possèdent déjà un scénarimage (*storyboard*) sur papier, ce qui aide les producteurs d'Hollywood à imaginer le projet terminé. De plus, produire des films de super-héros permet d'ouvrir la porte aux *sequels* et aux *spinoffs*, mais plus important encore, aux produits dérivés (Dupont, 2011, para. 8). Finalement, ils permettent de créer des films spectaculaires contenant beaucoup d'effets spéciaux, ce qui attire le jeune public, normalement le public cible de ce type de production (*ibid.*, para. 13).

Les *comics books*, qui se trouvent à l'origine du genre de super-héros, spécifions-le, sont typiquement américains (Aknin, 2012, p. 14) et combinent action, aventure et science-fiction. Le genre de super-héros possède, comme tous les genres, ses propres caractéristiques qui permettent aux spectateurs de le reconnaître rapidement. Premièrement, nous retrouvons toujours un ou des héros qui possèdent des pouvoirs surnaturels et qui s'opposent aux forces du mal. Se déroulant aussi bien dans un monde imaginaire que réaliste, l'histoire présente au moins un héros doté de pouvoirs surnaturels. Dans son ouvrage *Le corps de cinéma : le super-héros américain*, Jean Ungaro explique la fragmentation d'une typologie du héros. Le héros fabuleux, venu d'ailleurs (autre temps, autre lieu, autre planète, autre galaxie), possède des traits singuliers (pouvoirs), il est doté de capacités extraordinaires et dispose de moyens techniques exceptionnels (outils, instruments, armes, organes du corps) (Ungaro, 2010, p. 31). Invincible et missionné par une puissance extérieure, « ce type de héros ne se trouve que dans le cinéma américain, et plus précisément dans le cinéma hollywoodien; il s'articule souterrainement sur la pensée dominante affirmant que les États-Unis doivent guider et conduire le monde pour le salut de l'humanité » (*ibid.*). Selon Umberto Eco, l'un des premiers théoriciens à s'intéresser à ce genre, « les super-héros se divisent en deux catégories : ceux qui sont dotés de pouvoirs surhumains et ceux qui sont doués de facultés terrestres normales, potentialisées au maximum » (Eco, 2005, p. 139). Ces deux catégories s'apparentent au mode

d'élévation du héros théorisé par Northop Frye : le mode mimétique élevé et le mode mimétique bas (Frye, 1969). Le mode mimétique élevé, explique François Jost, est une série ou un film mettant en scène « des héros supérieurs en degré aux autres hommes » (Jost, 2001, p. 156) et détenant des qualités rares ou surhumaines, comme les dieux, par exemple. Dans cette catégorie, nous retrouvons des super-héros comme Superman, Wonder woman et Thor, le dieu du tonnerre. Au contraire, le mode mimétique bas se définit comme un scénario « à propos de personnages qui sont à la fois égaux à leur environnement et à l'être humain » (*ibid.*). Cette deuxième catégorie ne peut donc pas s'appliquer aux films de super-héros, car même si certains personnages sont des humains, ils possèdent tous des caractéristiques surhumaines. De cette manière, des personnages tels que Batman, Captain America et la femme invisible, sont des êtres humains possédant des capacités surhumaines acquises par une volonté personnelle ou par la science. Ils appartiennent donc, eux aussi, à la catégorie du mode mimétique élevé. À noter que les super-héros sont régulièrement des hommes anormalement musclés; dans d'autres cas, les héros masculins représentés comme des adolescents, Spider man par exemple, seront plus menus. Les vilains sont, quant à eux, beaucoup moins musclés que leurs opposants (Loki, Green Goblin), mais ils sont plus sournois et malicieux. Deuxièmement, tous les héros, à quelques exceptions près, vivent « sous de fausses apparences » (Eco, 2005, p. 140). Le thème de la double identité est un élément majeur de la vie du super-héros et c'est le costume, de type moulant, collant et élastique, qui lui permet de passer d'une vie « normale » à une vie héroïque. Les costumes sont des éléments qui varient d'un film à l'autre. Parfois, il devient emblématique, comme dans les cas de Batman, Catwoman et Superman. Troisièmement, l'aventure du héros a toujours comme objectif de sauver une ou des victimes, régulièrement les citoyens de la ville de New York, et de les protéger contre les vilains. L'idéologie dominante au sein des films de super-héros est que le bien s'oppose au mal : finalement, le bien gagne toujours le combat. À ce sujet, Eco ajoute que « naturellement, ils [les super-héros] sont tous foncièrement bons, moraux, respectueux des lois naturelles et humaines, aussi est-il

légitime (et beau) qu'ils mettent leurs pouvoirs au service du bien » (Eco, 2005, p. 142). De toute évidence, il n'y aurait pas de héros sans vilain, (Rogel, 2012, p. 54) et pas de combat sans héros.

1.3.1 La figure de la super héroïne

Au sein du genre de super-héros, au sens général et tout médium confondu, le personnage masculin est prédominant. D'après une étude menée par Mélanie Boissonneau, parmi les 2441 personnages de *Marvel* répertoriés depuis 1939, seulement 402 sont des femmes, ou une créature apparentée au sexe féminin (Boissonneau, 2009, p. 222). Comment expliquer ce faible pourcentage de figures féminines? Boissonneau explique que cette « infériorité numérique » féminine est due au fait que peu d'entre elles possèdent leur propre bande dessinée comme protagoniste principale (*ibid.*). Pourquoi n'occupent-elles pas des rôles de premier plan? En 1954, la *Comics Magazine Association Of America* (CMAA) crée le *Comics code*. Cette autorégulation a pour but principal d'éviter que les *comics books* replongent « dans les excès qui avait abouti à leur diabolisation » (Gabilliet, 2005, p. 70). Une diabolisation qui, rappelons-le, est le résultat d'une gent politique convaincue que les *comics books* étaient la source de la délinquance juvénile de l'époque. Dans ce code, plusieurs points concernant les femmes sont regroupés sous les titres « Tenue vestimentaire » et « Mariage et sexualité » :

- Les femmes doivent être dessinées de manière réaliste sans emphase inappropriée sur quelque caractéristique physique que ce soit.
- Le traitement des histoires sentimentales doit mettre en exergue la valeur du foyer et la sainteté du mariage.
- La passion ou l'intérêt romantique pour autrui ne doit jamais être traité sous un angle qui stimule les motions basses et viles (Gabilliet, 2005, pp. 424-425)⁵.

⁵ L'ouvrage de Gabilliet contient, en annexe, le *Comics Code* et ses modifications au fil du temps (p. 417- 430).

Définitivement de quoi décourager les créateurs de *comics books*! Cependant, depuis quelques années, plusieurs nouvelles séries tentent de renouer avec la représentation du sexe féminin en attribuant au personnage une histoire propre et individuelle. Les créateurs des *comic books* contemporains n'hésitent plus à créer des personnages féminins de nature indépendante, séductrice et ambitieuse. Au cinéma, l'adaptation de ces super-héros transpose évidemment les mêmes types de préoccupations concernant le personnage féminin comme protagoniste. Très peu présentes, les super-héroïnes occupent régulièrement un rôle secondaire ou partagent l'écran avec une majorité de personnages masculins. Deux films constituent des exceptions à la règle depuis le début du XXI^e siècle : *Catwoman* (Pitof, 2004) et *Elektra* (Rob Bowman, 2005) sont communément définis comme des échecs sur le plan narratif, esthétique et économique, notamment parce que leur personnage semble déconnecté de la réalité actuelle. Cependant, quelques super-héroïnes semblent se démarquer et leur nombre tend à croître année après année. Tout comme le personnage masculin, la figure de la super-héroïne est hautement stéréotypée. La femme est grande, mince et le costume moulant suit les courbes de son corps. Elle porte parfois des talons hauts et conduit une moto, comme *Catwoman* par exemple, mais parfois elles sont des armes de combat, comme *Elektra* et *Black Widow*. Malgré que les stéréotypes féminins soient bien ancrés au sein du genre, serions-nous en présence d'un revirement ou d'une modification de ces stéréotypes? Du fait que le super-héros est possiblement une réflexion de la société qui l'a créé (économie, culture, politique) (Zanco, 2012, p. 22), que pourrait engendrer de tels changements?

1.4 Questionnement et objectifs de recherche

Ce mémoire traitera de la représentation de la super-héroïne dans le cinéma américain des années 2000. Malgré de rares apparitions à l'écran ces quinze dernières années, quelques personnages féminins se démarquent de leurs homologues masculins. Que

représentent les femmes au sein des films de super-héros ? Comment sont-elles représentées et comment sont-elles filmées? Est-ce que les femmes sont des protagonistes ou des acolytes? Sont-elles seulement des objets érotiques pour le plaisir du spectateur, ou, au contraire, sont-elles des membres actifs de la narration et des actions filmiques? Comment sont-elles représentées vis-à-vis des personnages masculins? Sont-elles présentes dans le seul but de créer une trame sentimentale pour les personnages masculins? Quels types de relations les personnages entretiennent-ils les uns avec les autres? Finalement, remarquons-nous un changement ou une évolution des représentations de la super-héroïne au sein de ce genre cinématographique depuis le début des années 2000? Si oui, en quoi ces changements sont-ils représentatifs d'une certaine réalité sociale?

Notre question de recherche spécifique est donc la suivante : *Comment la super-héroïne est-elle représentée au sein des films de super-héros des années 2000 ?*

Les objectifs principaux du présent mémoire se présentent comme suit :

- Définir les concepts clés mobilisés par les *cultural studies* et les *gender studies* en lien avec le cinéma;
- Déterminer les différents types de représentations féminines au sein du genre cinématographique de super-héros;
- Observer les transformations au sein de ces représentations filmiques en utilisant une méthode d'analyse comparative.

1.4.1 Pertinence sociale et communicationnelle

La pertinence communicationnelle et sociale de ce mémoire se situe indubitablement dans les notions de « genre » et de la « représentation » au cinéma. Comment le genre

communique-t-il avec le spectateur? Qu'est-ce qui est communiqué? La théoricienne française Raphaëlle Moine définit la fonction communicationnelle du genre dans son ouvrage *Les genres du cinéma* :

Des conventions sur lesquelles se constitue et par lesquelles est reconnu un genre découle sa fonction communicationnelle. Ainsi, si rapporter un film à un genre – que cette dénomination générique⁶ soit le fait des producteurs, des critiques ou des spectateurs –, c'est classer le film [...], c'est aussi le lire et l'interpréter (Moine, 2008, p. 83).

Ainsi, « rapporter un film à un genre » crée une identité générique au film, ce qui permet au spectateur de reconnaître ce que Francesco Casetti appelle « des formules de communication établies » (Casetti, 2005, p. 298). Du côté de la réception, cette catégorisation du film permet de déterminer l'horizon d'attente du spectateur. Inversement, ce dernier est conditionné par les conventions génériques. Par exemple, si un spectateur s'attend à voir un regroupement de bandits, habillés en veston, possédant tous des armes à feu et fumant le cigare, il n'ira pas voir une comédie musicale. C'est ainsi que le choix filmique du spectateur est conditionné selon le film, tout comme le genre conditionne les horizons d'attente, notamment par ses procédés significatifs et l'utilisation de stéréotypes.

⁶ L'utilisation de ce terme est relative au genre du cinéma et non pas au générique du film (le défilement des noms de la production filmique).

PARTIE 2 : CADRE THÉORIQUE

1.5 *Cultural studies*, représentation et hégémonie

Ce mémoire revendique l'approche théorique des *cultural studies*. Les théoriciens de ce champ d'études sont concernés par un ensemble de concepts clés liés à la culture contemporaine, notamment en relation avec la représentation, le pouvoir, l'idéologie et l'identité (Barker, 2003, p. 11). Les *cultural studies* s'imposent comme approche théorique dans ce mémoire, puisqu'elles permettent d'étudier le rapport entre la culture et la société. À l'origine, nous raconte Éric Maigret, les *cultural studies* américaines sont « une restructuration disciplinaire » fondée

à partir d'un rejet des filières classiques marquées par le structuralisme, l'essentialisme et les positions élitistes [où] les études littéraires ne se concentrent qu'à la littérature consacrée, les *film studies* à la cinéphilie cultivée, quant aux sciences sociales, elles négligent le contemporain immédiat des médias (2007, p. 141).

Maigret ajoute que les *cultural studies* envisagent un point de rencontre entre différents champs et disciplines : *litteracy studies*, *english studies*, *film studies*, *media studies*, *gender studies*, *gay* et *queer studies*, *black* et *ethnic studies*, etc., notamment « en se ralliant aux courants féministes et en faisant siennes les luttes des minorités "ethniques" et "homosexuelles" » (*ibid.*). De plus, ces théories culturelles sont « toutes [...] attaché[e]s à la réhabilitation de la culture populaire et de masse » (Maigret, 2007, p. 142).

1.5.1 La représentation

L'une des notions clés théorisées par les *cultural studies* est celle de représentation, définie comme *active* et *créative*. Les tenants des théories des *cultural studies* conçoivent que le terme est éminemment polysémique. Dans l'ouvrage *Representation: cultural representation and signifying practices*, Stuart Hall explique que la représentation connecte le sens et le langage à la culture :

Representation means using language to say something meaningful about, or to represent, the world meaningfully, to other people. [...] Representation is an essential part of the process by which meaning is produced and exchanged between members of a culture. It does involve the use of language, of signs and images which stand for or represent things (Hall, 1997, p. 15).

Une image peut donc contenir plusieurs représentations et plusieurs sens, ce qui justifie la polysémie du terme. Hall ajoute que représenter quelque chose, c'est le décrire et le symboliser dans un contexte donné. De plus, il explique que la représentation est "constitutive" et non pas seulement réflexive ou rétrospective :

Ainsi, sans vouloir étendre indéfiniment le territoire du discursif, la manière dont les choses sont représentées, ainsi que les « machineries » et régimes de représentation à l'intérieur d'une culture, ne joue pas un rôle purement réflexif et rétrospectif, mais réellement *constitutif*. Cela donne à la question de la culture et de l'idéologie, et aux scénarios de représentation – la subjectivité, l'identité, la politique – une place non seulement expressive, mais aussi formatrice dans la constitution de la vie sociale et politique (Hall, 2007, p. 205).

Pour Chris Barker, la notion de représentation est aussi constitutive: « *that is, on how the world is socially constructed and represented to and by us in meaningful ways. Indeed, the central strand of cultural studies can be understood as the study of culture as the signifying practices of representation* » (Barker, 2003, p. 8). Ces procédés significatifs se présentent de différentes manières, entre autres, par la narration, l'esthétique ou le genre. Ce concept clé nous intéresse tout particulièrement du point de vue de son rapport avec le cinéma, l'idéologie et la société.

1.5.2 Idéologie ou hégémonie

Dans son ouvrage *Hollywood et le rêve américain : cinéma et idéologie aux États-Unis*, Anne-Marie Bidaud retient la définition de l'idéologie de Louis Althusser : « une idéologie est un système (possédant sa logique et sa rigueur propres) de représentations (images, mythes, idées ou concepts selon le cas) doué d'une existence et d'un rôle historique au sein d'une société donnée » (Bidaud, 2012, p. 17). Bidaud ajoute que l'idéologie se recompose à l'infini suivant les événements historiques et politiques (Bidaud, 2012, p. 17). Cependant, d'après Katie Milestone et Anneke Meyer, l'idéologie structuraliste rencontre deux problèmes lorsqu'il est question de l'utiliser avec l'approche des *cultural studies*. Premièrement, le concept d'idéologie dominante est : « *too fixed a notion for understanding how power and ideology work* » (Milestone et Meyer, 2012, p. 17). Deuxièmement, en rapport avec l'étude des médias contemporains, les auteures ajoutent : « *this is a very fixed and static picture which we do not necessarily recognize in contemporary society of media [...] There is certainly always scope for resistance, challenge and change* » (*ibid.*). À la suite de ces deux critiques, nous pouvons conclure que l'utilisation de la notion d'idéologie, dans le sens employé par les structuralistes, n'est pas appropriée pour ce mémoire. Dans leur ouvrage *Gender & popular culture*, Milestone et Meyer proposent d'utiliser la notion d'hégémonie élaborée par Gramsci au lieu de celle d'idéologie dominante. Elles expliquent que le terme « hégémonie » réfère à une forme de pouvoir qui est : « *characterized by leadership and the manufacturing of consent rather than imposition and control* » (2012, p. 18). L'hégémonie est : « *exercised by the ruling classes, but it is fragile and has to be constantly struggled for and maintained against challenges from the subordinate group* » (*ibid.*). De cette manière, il y a une ouverture aux changements sociaux et l'idéologie hégémonique peut être remplacée ou modifier certains aspects qui la composent. Ce concept se nomme co-option ou incorporation. L'idéologie peut maintenir son statut hégémonique en incluant de nouveaux aspects de l'opposition ou de nouvelles

idéologies et ainsi éviter de futurs conflits ou résistances (Milestone et Meyer, 2012, p. 18). Les auteurs ajoutent que : « *the ruling group can not simply rule against the people's will but needs to form alliances with other groups and achieve agreement with its ideas and position of power* » (*ibid.*). C'est ainsi que l'idéologie entre en jeu. Elle est un outil qui permet d'atteindre l'hégémonie : « *it is central to the manufacturing of consent. Ideology convinces the subordinate classes to agree to the power structures of the society they live in by granting superficial concessions and compromise* » (*ibid.*). Finalement, choisir l'idéologie hégémonique au lieu de l'idéologie dominante, nous permet, comme le mentionne Milestone et Meyer, de combiner deux aspects essentiels : « *to retain the critical edge of analysing gender in terms of ideologies and power relations while being open to the possibility of change, flexibility and awareness* » (2012, p. 19). Dans ce mémoire, il sera donc question d'utiliser la notion d'hégémonie en relation avec sa fonction idéologique. Ainsi, nous exposerons son habileté particulière d'être constamment confrontée aux changements sociaux et de s'y adapter.

1.6 *Gender studies*

Lorsqu'il est question d'étudier le rapport entre les sexes, les théories des *cultural studies* se positionnent sous le champ des *gender studies*. Cependant, il est important de préciser deux points à propos de ces théories. Premièrement, il est essentiel de faire la distinction entre les termes « sexe » et « *gender* ». Le sexe réfère aux caractéristiques biologiques de l'homme et de la femme, tandis que le *gender* réfère plutôt à une construction culturelle et sociale renvoyant à des attentes et à des contraintes (Dow et Wood, 2006, p. xiii). Étant donné que nous étudions principalement la « féminité » dans ce mémoire, le concept de *gender* s'impose, car il « permet de distinguer le sexe biologique du sexe social, en mettant l'accent sur le caractère construit, culturellement et historiquement, des modèles de comportements

sexués » (Méjias, 2005, p. 10). Si le *gender* était naturel, c'est-à-dire inné comme le sexe biologique, il serait universel, identique et inchangé à travers les différentes cultures et le temps (Milestone et Meyer, 2012, p. 12). Deuxièmement, je pense qu'il est primordial de faire état du débat au sein du milieu des chercheurs de ce domaine en ce qui concerne l'objectivité scientifique et l'implication politique. L'une des positions présentes dans ce débat est qu'étudier le *gender* signifie que le chercheur s'implique politiquement auprès de son sujet d'étude en excluant toute objectivité. Élise Dallimore mentionne que: « *this is particularly true for the traditional social scientific research, which prizes objectivity and claims to be immune to political motivation. Most feminist epistemologies, in contrast, assume that objectivity is a fiction that serves political purposes* » (Dallimore, 2000, cité dans Dow et Wood, 2006, p. xiv). Au sein de ce débat, nous tenterons d'appliquer l'objectivité requise tout en sachant qu'elle est limitée par le choix du sujet. Comme le mentionne Hilary Rose: « *feminist methodology attempts to 'bring together subjective and objective ways of knowing the world' rather than excluding one and privileging the other* » (Rose, 1982, p. 368 cité dans Dallimore, 2000, p. 160). Étudier le *gender*, c'est aussi étudier les questions de la féminité et de la masculinité en parallèle l'une de l'autre.

1.6.1 Faire le point sur les théories féministes

Comme expliqué plus haut, nous trouvons qu'il est important de clarifier notre point de vue sur les théories féministes, notamment en regard de notre objet d'étude. D'après les théoriciens de ce champ d'études (Dow et Wood, 2006; Méjias, 2005), nous sommes présentement dans l'ère de la troisième vague du féminisme. Les femmes de la première vague revendiquaient « l'égalité des droits entre les sexes », notamment en ce qui concerne le droit à l'éducation et les droits civiques (Méjias, 2005, p. 116). Après la récession de 1929, le totalitarisme et la Deuxième Guerre mondiale, le courant est plus faible. L'obtention de vote pour les femmes semble

aussi avoir conclu le sujet, à l'époque. La deuxième vague prend forme dans les années 1960 et concerne surtout « le droit pour les femmes de disposer de leur corps, d'abord autour de la question de l'avortement et de la contraception » (*ibid.*, p. 118). Le mouvement se divise tranquillement en trois lignes de pensée : libérale, culturelle et radicale. La pensée libérale est la première à se manifester et elle : « *embraces the premise that men and women are equal as humans and should be treated as such* » (Dow et Wood, 2006, p. xiv). L'approche culturelle continue toujours, à ce jour, d'influencer les recherches féministes et célèbre « *a distinctive women's culture that reflects essentialist views of femininity, has influenced research that argues for the superiority of feminine modes of communication distinguished by, for example, collaboration, relationality, and lack of hierarchy* » (*ibid.*). La pensée radicale considère que : « *feminist goals cannot be realized without total social transformation* » (*ibid.*). Malgré que cette deuxième vague féministe soit toujours présente, une troisième vague émerge dans les années 1980, communément associée au post-féminisme. Valdivia et Projansky expliquent son émergence dans les médias populaires :

In the early 1980s, popular media in the United States began using the term postfeminism. Media drew attention to the defeat of the ERA in 1982 and the continuing increase of middle-class women in higher education and professional occupations and then defined these social changes as evidence of the success of feminism. Popular media began to assume feminism was no longer needed and women were now beyond (i.e., «post») the need for feminist activism (Valdivia et Projansky, 2006, p. 284).

Dow et Wood ajoutent que cette troisième vague de théories : « *place a great deal of emphasis on the political implications of performing feminist identity and of resistance to gendered norms through personal appearance, behaviour, and sexuality* » (Dow et Wood, 2006, p. xxii). Le post-féminisme est en effet très présent de nos jours et regroupe la génération des jeunes femmes d'aujourd'hui, comme le mentionne Angela McRobbie dans ses recherches (2000, 2004, 2011). McRobbie explique entre autres que la femme est individualisée, ce qui accentue l'élargissement

de la liberté et des choix (2004, p. 260). Toutefois, McRobbie a une vision très critique du post-féminisme. Elle dénonce les limites de ce courant et, notamment, ses tendances dépolitisantes, individualistes et restrictives. L'auteur décrit le statut de la femme au sein du post-féminisme et de la société d'aujourd'hui :

Individuals must now choose the kind of life they want to live. Girls must have a lifeplan. They must become more reflexive in regard to every aspect of their lives, from making the right choice in marriage, to taking responsibility for their own working lives, and not being dependent on a job for life or on the stable and reliable operations of a large-scale bureaucracy which in the past would have allocated its employees specific, and possibly unchanging, roles (ibid., p. 261).

Les femmes peuvent voter, étudier dans les universités, posséder une compagnie, choisir de se marier et d'avoir des enfants, profiter de leur sexualité, parce qu'elles ont le choix. La jeune femme est considérée comme un sujet potentiel d'une grande capacité (McRobbie, 2011, p. 181). Comme le mentionne Anita Harris dans *Future girl : young women in the twenty-first century* (2004), la jeune femme est une « can-do girl ». Cette génération est ambitieuse, éduquée, mais plus anxieuse. Elle est un bon exemple de succès et d'échec. Nous devons cependant préciser que le post-féminisme n'est pas un courant unifié et que sa définition ne fait pas consensus au sein des théories. Pour certains, le post-féminisme est un courant qui renvoie à toute évolution des précédents théories féminines, pour d'autres, celui-ci renvoie à une théorie poststructuraliste/constructiviste tentant notamment à déconstruire le binarisme du genre et de la sexualité. Cette deuxième idée est celle abordée par Judith Butler au sujet d'une construction performative du *gender* (Butler, 1990) et celle se rapprochant de la vision défendue par Dow et Wood (Dow et Wood, 2006). Pour d'autres encore, le post-féminisme est un courant qui renvoie plus simplement à une vision selon laquelle le féminisme est dépassé et n'a plus sa raison d'être, justifiant l'utilisation du terme « post ». Cette vision pose communément que tous les acquis demandés par les générations précédentes ont été obtenus et qu'aucune contrainte ne semble dorénavant peser sur les genres et sur les femmes. Dans ce

mémoire, nous nous positionnerons au sein du courant post-féministe en abordant principalement cette dernière ligne de pensée et sans omettre les critiques à son sujet. De plus, le post-féminisme est possiblement l'une des sources des transformations observées au sein du genre de super-héros.

1.6.2 La question du genre/*gender* au cinéma

Au sein des théories cinématographiques, le terme *gender* signifie une « approche "genrée" des genres » cinématographique et consiste à étudier les identités et rapports sociaux entre les sexes (Moine et Sellier, 2012, p. 7) au sein d'un genre donné. En d'autres mots, étudier le *gender* au sein d'un genre, c'est : « *seeking to interrogate cinema for its engagement with women, sexual difference, sexual/gender identity, or sexual politics* » (Kuhn, 2004, p. 1226). Pourquoi les *gender studies* étudient-elles principalement la notion de genre lorsqu'elles s'intéressent au cinéma et aux médias audiovisuels ? Tel qu'expliqué par Altman, le genre fonctionne comme un *blueprint*, c'est-à-dire, une formule qui précède le contexte de production (Altman, 1999, p. 14). Cassetti ajoute que le genre est composé d'un ensemble de règles et de « formules de communications établies » que le créateur du film peut utiliser; Raphaëlle Moine en conclut que les conventions du genre s'inscrivent, en fait, dans un processus de communication. Au sein de ces formules et de ce processus de communication, c'est l'élément du stéréotype qui retiendra notre attention.

La représentation des femmes au cinéma est une problématique à propos de laquelle les premiers ouvrages ont été publiés durant les années 1970. Ce courant important de théories féministes, dirigé par la deuxième vague féministe, positionnera la femme au-devant des préoccupations sociales. Laura Mulvey publie, en 1975, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, une base réflexive pour l'étude du *gender* au sein

des genres cinématographiques. Au fil des années, les genres cinématographiques, reconnus pour leur utilisation typée des personnages, seront notamment étudiés par plusieurs auteurs concernés par la représentation féminine au sein de la comédie (Tasker, 1998; Vincendeau, 2012), de la comédie musicale (Paci, 2011), du western (Tasker, 1998) et des films d'action (Moine, 2010). Un ajout important à cette liste de publications est celle de la revue *Cinémas* intitulée *Genre/Gender*, sous la direction d'André Gaudreault, Raphaëlle Moine et Geneviève Sellier⁷, dans laquelle la représentation des femmes est analysée sous plusieurs angles. Ainsi, ces ouvrages nous permettent de mieux définir et comprendre les enjeux liés aux personnages féminins dans les différents genres cinématographiques. Tasker (1998) et Moine (2010) font se chevaucher leur approche théorique entre la deuxième vague du féminisme et le post-féminisme. Pour dater le post-féminisme au cinéma, Chris Holmlund l'attribue aux productions « big-budget » de la fin des années 1980 et du début des années 1990 : *Working Girls* (Mike Nichols, 1987), *Fatal Attraction* (Adrian Lyne, 1987), *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991) et *Basic Instinct* (Paul Verhoeven, 1992), par exemple (Holmlund, 2005, p. 117). Dans son ouvrage *Working girls gender and sexuality in popular cinema*, Yvonne Tasker étudie et analyse le personnage féminin dans son environnement de travail. Essentiellement à travers les genres de la comédie et du western, l'auteure explique que, dans le milieu professionnel du personnage féminin, tout est en rapport avec le sexe, le *gender* et la sexualité : « *the representation of working women almost inevitably involves an invocation of sexuality/sexual performance* » (1998, p. 6). Elle ajoute que par le procédé du *cross-dressing féminin*, l'action de s'habiller de manière masculine (épaulettes, tailleurs, cheveux attachés, etc.), les personnages féminins accèdent à un statut social plus élevé : celui de l'homme (1998, pp. 37-47). Elle prend comme exemple le film *Working Girls* (Mike Nichols, 1987). C'est aussi le cas des films

⁷ Gaudreault, A. (éd.), Moine, R. (éd. invitée) et Sellier, G. (éd. invitée). (2012). *Genre/Gender. Cinémas*, 22(2-3).

policiers : lorsque l'agente est vêtue d'un tailleur noir ou de l'uniforme bleu, typiquement masculin, son statut est rehaussé par l'unisexualité de l'habit. L'étude réalisée par François-Xavier Molia sur la figure de l'*empowerment* féminin au sein des films catastrophes hollywoodiens⁸ des années 1990 constitue aussi un excellent exemple. Il explique que « sur ces récits célébrant l'héroïsme masculin viennent se greffer des images de l'autonomie ou de la puissance féminine qui dérogent aux représentations dominantes » (Molia, 2012, p. 82). En comparant les films des années 1970 et 1990, il constate que les personnages féminins n'ont plus besoin « de se soumettre au *leadership* masculin » (*ibid.*, p. 83) afin de surmonter les obstacles du récit, et que les emplois qu'elles occupent reflètent les changements sociaux intervenus à travers le temps. Il s'interroge cependant sur la diversité des récits de films catastrophes, puisque quelques-uns tendent vers une réaffirmation patriarcale, tandis que d'autres tentent de construire un récit au féminin. Dans *Les femmes d'action au cinéma*, Raphaëlle Moine renvoie le premier type de récit à un courant conservateur et le second à un courant progressiste. Elle ajoute que ces deux courants peuvent être présents au sein d'un même film (Moine, 2010, pp. 49-51).

Qu'est-ce qu'un film post-féministe au XXI^e siècle? Angela McRobbie propose la comédie romantique *Bridget Jones's Diary* (Sharon Maguire, 2001). Elle argumente que ce film à gros budget regroupe plusieurs thèmes sociologiques propres au post-féminisme : la valorisation d'une femme « libre », préoccupée par l'affirmation de sa féminité, mais toutefois attachée à une définition traditionnelle du *gender*. Bridget a 30 ans, travaille et vit à Londres, elle est un agent libre, célibataire et sans enfant, capable de s'amuser dans les bars et les restaurants :

she is the product of modernity in that she has benefited from those institutions (education) which have loosened the ties of tradition and community for

⁸ Exemples de films catastrophes hollywoodiens utilisés par Molia : *The Poseidon Adventures* (Ronald Neame, 1972), *Volcano* (Mick Jackson, 1997), *Towering inferno* (John Guillermin, 1974), *Twister* (Jan de Bont, 1996) et *Titanic* (James Cameron, 1997).

women, making it possible for them to be disembedded and re-located to the city to earn an independent living without shame or danger (McRobbie, 2004, p. 261).

McRobbie ajoute que les nouvelles jeunes femmes sont assez confiantes pour déclarer leur anxiété envers l'échec possible de trouver un mari. Cependant, ce manque est contré par une confiance sexuelle, car « *being without a husband does not mean they will go without men* » (*ibid.*, p. 262). De cette manière, les femmes qui adhèrent au courant post-féministe acceptent un possible échec relié au mariage, mais sans délaisser le plaisir sexuel. L'auteure explique que cette liberté régularisée peut *backfire*, causant un effet comique, et que cette situation donne lieu, à son tour, à des pathologies délimitées qui définissent avec soin les paramètres de ce qui constitue une existence « vivable » pour les jeunes femmes (McRobbie, 2004, p. 262).

1.7 Le stéréotype

Dans les années 1920, le stéréotype devient un objet d'intérêt pour les sciences sociales. Dans son ouvrage *Opinion publique*, publié en 1922, le publiciste américain Walter Lippman est le premier à définir le terme comme outil théorique. Il explique que le stéréotype est emprunté au langage courant et désigne les images mentales médiatisant notre rapport au réel (2004, pp. 43-52). Ils proviennent de la tradition, de l'art, de nos codes moraux, de notre philosophie sociale et de nos agitations politiques (2004, pp. 46-50). Lippman ajoute que les systèmes de stéréotypes sont :

an ordered, more or less consistent picture of the world, to which our habits, our tastes, our capacities, our comforts, and our hopes have adjusted themselves. They may be not a complete picture of the world, but they are a picture of a possible world to which we are adapted (2004, p. 52).

Sans les systèmes de stéréotypes, « il serait impossible de comprendre le réel, de le catégoriser ou d'agir sur lui » (Amossy et Herschberg-Pierrot, 2011, p. 29), car « ce

que nous percevons est d'ores et déjà modelé par les images collectives que nous avons en tête, disait Lippmann, ce que notre culture a, au préalable, défini pour nous » (Amossy et Herschberg-Pierrot, 2011, p. 39). De cette façon, « les comportements de la femme reflètent des rôles sociaux » puisque ce que la société attend d'elle « détermine ses façons de faire et d'être » (*ibid.*, p.40). Comme l'explique Amossy et Herschberg-Pierrot :

la femme apparaît [...] comme soucieuse du bien-être de son entourage et dévouée, alors que les hommes paraissent plus désireux de s'imposer et de contrôler leur entourage. Il ne s'agit pas là de traits innés définissant la féminité comme telle, mais des effets de la distribution sociale des rôles entre les sexes (*ibid.*).

C'est donc la culture dans laquelle nous vivons qui détermine ces divers comportements sociaux.

En tant qu'opération idéologique, la signification des stéréotypes est évidente : « *they are full of hegemonic potential* » (Seiter, 1986, p. 16). En développant la notion de stéréotype de Lippman, Tessa Perkins suggère que la fonction primaire de celui-ci est l'inversion de la cause et de l'effet (*ibid.*, p. 17). En donnant l'exemple du stéréotype de « la femme au foyer », Perkins explique qu'en identifiant les caractéristiques de cet emploi à la femme (ménage, enfants, etc.), une évaluation négative en est faite et l'établit comme innée. De cette manière, le statut est inversé en devenant la cause au lieu de l'effet. C'est par ce processus d'inversion que l'exactitude des stéréotypes est remise en doute. Perkins ajoute que : « *the point is to identify their validity, because the strength of stereotypes lies in this combination of validity and distortion* » (Perkins, 1979, p. 154, cité dans Seiter, 1986, p. 17). Deux points à propos de leur falsifiabilité doivent être précisés :

Firstly, stereotypes present interpretations of groups which conceal the 'real' cause of the group's attributes and confirm the legitimacy of the group's oppressed position. Secondly, stereotypes are selective descriptions of

particularly significant or problematic areas and to that extent they are exaggerations (Perkins, 1979, p. 155).

Perkins suggère que sa définition du stéréotype englobe toutes les formes et variations de celui-ci. Elle propose donc cette définition du stéréotype en six caractéristiques essentielles :

- a) *A group concept: it describes a group. Personality traits (broadly defined) predominate.*
- b) *It is held by a group: there is a very considerable uniformity about its content. Cannot have a 'private' stereotype.*
- c) *Reflects an "inferior judgemental process": (but not therefore leading necessarily to an inaccurate conclusion). Stereotypes short-circuit or block capacity to objective and analytic judgements in favour of well-worn catch-all reactions. To some extent all concepts do this – stereotypes do it to a much greater extent.*
- d) *B and C give rise to simple structure [...] which frequently conceals complexity (see E).*
- e) *High probability that social stereotypes will be predominantly evaluative.*
- f) *A concept – and like other concepts it is a selective, cognitive organising system, and feature of human thought* (Perkins, 1979, p. 145).

De plus, Perkins ajoute que les stéréotypes peuvent être supportés de deux façons. La première consiste à soutenir le stéréotype en y croyant. Pour expliquer cette notion, l'auteur utilise l'expression « *believed in* ». La deuxième manière est de connaître l'existence des stéréotypes à propos d'un certain groupe, mais de faire le choix de ne pas y croire (*ibid.*).

Comme le suggèrent Tessa Perkins et le sociologue français Éric Macé, il existe plusieurs formes et variations de stéréotypes. Macé propose de distinguer le *stéréotype négatif* du *stéréotype positif*. Il explique que c'est « l'expression naturalisée d'une asymétrie des rapports de pouvoir – celui de nommer, de montrer, de réduire, d'assigner (Memmi, 1984, Saïd, 1980)⁹ – la question n'est pas tant leur

⁹ Memmi, A. (1957). *Portrait du colonisé*. Paris : Gallimard.

existence ou leur persistance que la manière dont ils sont reconfigurés » (Macé, 2007, para. 13). Macé ajoute cependant que la définition traditionnelle du stéréotype « doit être complétée par celles de contre-stéréotype et d'antistéréotype » (*ibid.*). Malgré que l'auteur applique ces notions aux récits télévisuels et à la diversité culturelle de la télévision française, nous pensons que cette nomenclature est pertinente et qu'elle peut s'appliquer aux super-héroïnes.

Le stéréotype peut être positif ou négatif. Les *stéréotypes positifs* sont de nature subalterne, mais contiennent tout de même une certaine gratification du point de vue du rapport des femmes et des hommes, comme dans le domaine du divertissement, par exemple, tandis que les *stéréotypes négatifs* renvoient plutôt « à la duplicité, la fourberie, la jalousie, le naturel, l'incivilité » de cette relation entre les sexes (Macé, 2007, para. 14).

Le *non-stéréotype* se définit comme discret et consiste à renvoyer « au seul acte de présence, lorsqu'il n'y a pas ou peu de récit » (*ibid.*, para. 15), par exemple, la diversité culturelle ou "genrée" des figurants dans un film.

Les *contre-stéréotypes* consistent à démontrer « le contre-pied du stéréotype en proposant une monstration inversée » (*ibid.*, para. 16). Macé explique que cette forme de stéréotype se multiplie, car elle occupe progressivement le centre du récit. Cependant, les *contre-stéréotypes* contiennent des limites, puisqu'ils omettent complètement l'existence du stéréotype et éliminent les discriminations. De cette manière, en « mettant en scène un monde "postraciste" », ou en ce qui nous concerne "postsexiste", cela peut « servir d'une part à délégitimer la question même des discriminations dans les pratiques au nom de leur abolition dans les représentations

[et] d'autre part à servir ces mêmes discriminations » (*ibid.*, para. 16). Selon Macé, les *contre-stéréotypes* sont en fait des *néostéréotypes*. Ces derniers, définis par Stuart Hall, sont « un affichage des différences "qui ne fait aucune différence" du point de vue de l'économie générale des discriminations ethnoraciales » ou sexuelles (*ibid.*, para. 17). En d'autres termes, le *contre-stéréotype* devient stéréotype.

Afin de définir l'*antistéréotype*, Éric Macé s'inspire du discours de Stuart Hall:

L'*antistéréotype* est défini par le fait qu'il constitue les stéréotypes comme la matière même de sa réflexivité, conduisant ainsi, en les rendant visibles, à déstabiliser les attendus essentialistes, culturalistes et hégémoniques de l'ethnoracialisation des minorités, mais aussi de la « normalité » blanche de la majorité que ce soit sur le ton de l'humour, de l'interpellation plus directe ou à travers la complexité des récits fictionnels (*ibid.*, para. 19).

Nous pourrions donc l'appliquer à la notion de rapport entre les sexes dans le cas où l'*antistéréotype* déstabilise « les attendus essentialistes, culturalistes et hégémoniques » de l'*ethnosexualisation* des sexes, mais aussi de la « normalité » majoritaire de l'homme.

D'un point de vue plus approfondi sur le plan idéologique, sociologique et culturel, Perkins propose différentes variations des stéréotypes en les catégorisant en six groupes. Elle explique que : « *the nature and form of stereotypes vary, that this variation may not be arbitrary but may be related to the ideological or aesthetic functions of the stereotypes and/or to the structural position of stereotyped group* » (Perkins, 1979, p. 145).

- 1- Groupes structurels majeurs : couleur, *gender*, etc.;
- 2- Groupes structurels significatifs et importants : ethnies, artistes, adolescents, etc.;
- 3- Groupes isolés : gais, gypsies, etc.;
- 4- Groupes paria : gais, blacks, etc. (ces groupes appartiennent toujours à un autre groupe 1 à 3);
- 5- Groupes opposés : classe bourgeoise, redneck, fasciste, etc.;

6- Groupes socialement et idéologiquement non significatifs : le laitier, les rous, etc. (*ibid.*, p. 146-147).

Ces six catégories seront explorées comme une base analytique de ce mémoire, car nous les considérons comme étant complètes et pertinentes en regard du sujet de la représentation féminine. De toute évidence, nous pouvons catégoriser les personnages féminins dans les groupes structurels majeurs, car il est question de *gender*.

1.7.1 Le stéréotype féminin au cinéma

À l'intérieur d'un film, nous explique Richard Dyer, une méthode de « stéréotypage » passe par l'iconographie (Dyer, 2006, p. 357). En fait, l'auteur ajoute : « *films use a certain set of visual and aural signs which immediately bespeak homosexuality [par exemple] and connote the qualities associated, stereotypically, with it* » (*ibid.*). Les théories féministes des années 1970 tentaient de démontrer que le cinéma est « modelé en fonction des rôles sexuels hautement typés », en faisant allusion à la femme au foyer, à la femme fatale et à la Lolita, par exemple. En se concentrant principalement sur les studios hollywoodiens, elles expliquaient que le cinéma « était façonné par un regard résolument masculin, un regard 'fétichisant', où la femme, contrainte à la passivité, était dépeinte en tant qu'objet sexuel » (Chemartin et Dulac, 2005, p. 143). Laura Mulvey, dans *Visual Pleasure and Narrative cinema*, ajoute qu'en utilisant de gros plans filmiques des jambes ou du visage féminins, la femme dite « passive » s'expose à deux niveaux : « *as erotic object for characters within the screen story, and as erotic object for the spectator within the auditorium, with a shifting tension between the looks on either side of the screen* » (Mulvey, 1975, p. 11). Au contraire, le personnage masculin dit *actif* contrôle les fantasmes diégétiques et la narration, « *making things happen* ». Le personnage principal masculin projette donc ses fantasmes sur le personnage féminin, qui est pensé et

stylisé en fonction de ceux-ci. La femme, dans son rôle traditionnel d'exhibitionniste, est regardée et positionnée de manière simultanée. Son apparence est codée d'impacts visuels forts et peut ainsi connoté de : « *to-be-looked-at-ness* ». Elle doit maintenir cette connotation pour jouer et signifier le désir masculin. Mulvey ajoute que « la présence de la femme est un élément indispensable du spectacle dans la narrativité filmique. [...] Sa présence tente de travailler contre le développement de l'histoire, pour figer le déroulement de l'action en un moment de contemplation érotique » (Mulvey, 1975, p. 11). Nous trouvons important d'évoquer la pensée de Mulvey au sujet de la représentation féminine et du stéréotype féminin, car nous remarquons que la femme semble se démarquer de ce type de représentation. La femme d'aujourd'hui est présentée comme émancipée, ambitieuse et confiante. En utilisant une nouvelle façon d'interpréter la représentation féminine au cinéma, nous tenterons d'examiner, en analysant les films de super-héros américains, si les stéréotypes féminins contemporains tendent vers une transformation des représentations.

CHAPITRE II

MÉTHODOLOGIE ET OBSERVATIONS

2.1 La méthode de recherche

La méthodologie de ce mémoire est divisée en deux sections : la première explique la grille d'analyse qui sera appliquée aux super-héroïnes et la deuxième présente la justification du corpus.

2.1.1 Analyser le personnage au cinéma

L'analyse comparative des personnages féminins de l'univers *Marvel* (Susan Storm, Jean Grey et Natasha Romanoff) se fera à l'aide de la grille d'analyse du personnage littéraire de Philippe Hamon (Hamon, 1972), reprise par Sarah Sepulchre, et la grille d'analyse du personnage de bande dessinée de Didier Quella-Guyot.

Comme le mentionne le titre de l'ouvrage *Explorez la bande dessinée* de Didier Quella-Guyot, la grille d'analyse s'applique originalement aux personnages de bandes dessinées. Le choix de cette grille s'explique par deux motifs. Premièrement, elle contient tous les éléments nécessaires à l'analyse des personnages, tous domaines confondus et, deuxièmement, 85% des films de super-héros réalisés entre les années 2000 et 2015 sont des adaptations de bande dessinée, de *comic books*. Cependant,

nous omettons volontairement de cette grille tout ce qui concerne le médium physique de la bande dessinée, soit la présentation du personnage graphiquement et son positionnement dans la case. Cette grille d'analyse complète celle de Sepulchre, car elle permet de déterminer les différents types de données que nous pouvons recueillir à propos du personnage. Les éléments retenus de la grille d'analyse de Quella-Guyot se détaillent donc comme suit :

- 1) Fiche personnelle du personnage (sexe, âge, surnom, humain, animal, pouvoirs, etc.)
- 2) Vie quotidienne (le voit-on dans son quotidien? comment voyage-t-il? etc.)
- 3) Vie sentimentale
- 4) Vie professionnelle
- 5) Caractère
- 6) Idéologie (valeurs)
- 7) Rapport aux autres personnages (comment se comporte-t-il envers les autres personnages?)
- 8) Évolution/transformation du personnage

Dans *Décoder les séries télévisées*, Sarah Sepulchre explore les différents aspects de l'analyse appliquée aux téléséries américaines (public, personnages, sérialité, récit). Reprenant la théorie de Philippe Hamon dans *Pour un statut sémiologique du personnage*, Sepulchre explique que celui-ci remplit trois fonctions incontournables : il est un marqueur typologique, un organisateur temporel et un lieu d'investissement. Sepulchre propose donc une distinction quantitative et qualitative entre les personnages principaux et secondaires en utilisant les 6 procédés d'Hamon (Sepulchre, 2011, pp. 124-125) :

- 1) la distribution différentielle : à quelle fréquence un personnage apparaît-il à l'écran? Quels sont les moments cruciaux et quels personnages y sont présents?
- 2) l'autonomie différentielle : à quelle fréquence un personnage apparaît-il seul ou en présence d'un autre personnage?
- 3) la qualification différentielle : quelles sont les informations transmises à propos du personnage (apparence physique, idéologie, vie sentimentale, etc.) ?
- 4) la fonctionnalité différentielle : quelles sont les actions posées par le personnage?
- 5) la prédésignation conventionnelle : quels sont les éléments qui renvoient à un genre ou à un sous-genre ? Y a-t-il des composantes intertextuelles?
- 6) le commentaire explicite : quelles sont les métadonnées livrées à propos du personnage?

Mis à part la dimension sérielle de cette grille, tous ses éléments peuvent s'appliquer au médium cinématographique. Ces six procédés seront d'une importance capitale afin de démontrer que les personnages féminins sont bel et bien des protagonistes, car les films de notre corpus contiennent tous plusieurs personnages principaux, des héros multiples, comme le mentionne Sepulchre. Ces héros interagissent avec leur entourage de différentes manières et à différents niveaux; aussi cette grille d'analyse nous permettra de préciser à quel type d'héroïnes, ou plutôt de super-héroïnes, nous avons affaire. De plus, la théorie du stéréotype joue un rôle essentiel dans l'analyse du personnage, nous signale Sepulchre, car « l'analyse des stéréotypes mobilise des éléments hétérogènes appartenant aux différents niveaux du récit et du "hors-texte" (les genres, par exemple) » (2011, p. 137). De cette manière, les deux grilles d'analyse du personnage décrites ci-haut se compléteront, créant une seule grille rigoureuse et adaptée au genre de super-héros. Le tout sera ensuite mis en relation avec les théories précédemment présentées concernant le stéréotype et leurs différentes structures et variations.

2.1.2 Une analyse des films de super-héros

Trois longs métrages de fictions américains appartenant au genre de super-héros constitueront le corpus de ce mémoire.

Fantastic four (2005), une réalisation de Tim Story

X-men 2 (2003), une réalisation de Bryan Singer

The Avengers (2012), une réalisation de Joss Whedon

Depuis le début du 21^e siècle, soit sur une période de quinze ans, 72 longs métrages ont été réalisés selon la définition du genre de super-héros élaborée précédemment (voir Annexe C). Évidemment, une telle quantité de films est trop grande pour pouvoir être traitée ici, mais, de toute manière, ils ne sont pas tous pertinents en rapport avec le sujet de la représentation féminine. Voici donc les critères de sélection appliqués à cette liste de films qui nous ont permis de réduire notre corpus à trois films.

Premièrement, les films du corpus doivent être des longs métrages de fiction américains réalisés entre 2000 et aujourd'hui. Deuxièmement, ils doivent appartenir au genre de super-héros. Ce sont ces deux critères qui ont permis de réduire la liste à 72 films. Pourquoi la sélection commence-t-elle avec l'année 2000 ? Grâce à une analyse quantitative, nous avons constaté que le premier volet de la trilogie X-Men de Ryan Singer a amorcé la production de film de super-héros. Après deux ans d'absence (1998-1999), puis avec une production minimale, les films de super-héros percent le marché au début des années 2000 : entre les années 2000 et 2005, la

production se situe entre 4 et 10 films par année¹⁰; entre 2006 et 2010, le nombre de productions se tient entre 3 et 4, mis à part l'année 2008 où 9 films ont été produits ; finalement, entre les années 2011 et 2014¹¹, la production oscille entre 5 et 6 films chaque année (voir le tableau 4.2).

Troisièmement, les films doivent posséder une ou des femmes super-héroïnes comme personnages principaux, ce qui réduit la liste à 16 films. Quatrièmement, l'analyse filmique que nous utiliserons se concentre principalement sur les personnages. Ainsi, les films choisis ne doivent pas appartenir à une même suite ou *sequel* afin d'éviter la surcharge inutile d'informations.

Finalement, dix films pourraient faire l'objet de notre analyse :

The Avengers (2012)

Catwoman (2004)

Elektra (2005)

Fantastic Four (2005) ou sa suite, *Fantastic Four: The Silver surfer* (2007)

Guardians of the Galaxy (2014)

Hancock (2008)

Push (2009)

Wanted (2008)

Watchmen (2009)

X2 (2003) ou un film de la série *X-Men* (2000-2014) (à l'exception de la trilogie avec *Wolverine*)

¹⁰ Mis à part l'année 2001 durant laquelle aucun film de super-héros n'a pris l'affiche. Notre hypothèse personnelle face à cette absence de production est que les 4 films de l'année 2000 visaient à tester le marché étant donné que très peu de films de super-héros avaient atteint le statut de blockbuster auparavant. De plus, la production revient à 4 films en 2003, probablement à cause du temps de production d'un film de cette envergure, soit environ 2 ans.

¹¹ L'année 2015 ne pouvait pas faire partie de notre analyse étant donné que les données ont été récoltées à la fin de l'année 2014.

Ces dix films constituent notre corpus de référence. Toutefois, étant donné notre méthodologie de type qualitative et les limites propres à l'exercice du mémoire de recherche, nous avons décidé de limiter l'analyse détaillée à 3 films. Ainsi, les films *The Avengers*, *Fantastic four*, et *X2* serviront de corpus à notre analyse fine des personnages féminins. Nous avons choisi *X2* (2003) parmi les 7 films *X-Men*, car il est celui qui introduit le mieux les personnages et l'univers de ceux-ci. Le film *Fantastic Four* (2005) a été sélectionné puisqu'il présente la première équipe de super-héros publiée par *Marvel Comics*. Finalement, *The Avengers* (2012) est un film incontournable de cette liste, car il présente la combinaison de plus de cinq autres films de *Marvel Entreprises*.

Partant d'un corpus de référence comportant dix films, nous tenterons d'interroger la représentation féminine au sein du genre de super-héros des années 2000. L'analyse comparative nous permettra d'apprécier les transformations récentes du personnage féminin au sein du genre, mais aussi dans l'ensemble du cinéma américain contemporain et, par extension, dans la société américaine actuelle.

2.2 Arc narratif et observation

Dans cette section, les films composant notre corpus sont définis en trois temps: la genèse, le synopsis et les observations liées aux personnages féminins détaillés selon la grille d'analyse explicitée ci-haut.¹²

2.2.1 X2 (Bryan Singer, 2003)

Produit en collaboration avec *Marvel Enterprises* et *Century Fox*, *X-Men 2* (2003), réalisé par Bryan Singer (*The Usual Suspects* (1995); *X-Men* (2000)¹³) est le deuxième volet d'une trilogie. Publié pour la première fois en *comic books* en septembre 1963, l'univers des X-Men comporte une grande quantité de personnages divisés principalement en deux équipes : les X-Men sous la charge du Professeur Xavier et l'équipe de Magneto. Après le succès financier et critique du premier volet, *Century Fox* décide rapidement de produire une suite avec un budget significativement plus élevé, estimé à 110M\$. L'histoire, inspirée de la bande dessinée, provient, entre autres, de Bryan Singer, participant au projet X-Men depuis ses débuts. Plusieurs versions du scénario ont été écrites. Dan Harris et Michael Dougherty auront la tâche de la réécriture et devront notamment attribuer plus de dialogue et renforcer la présence du personnage interprété par Halle Berry, à cause de son récent succès dans *Monster's Ball* (Marc Forster, 2001). Le tournage commence le 17 juin 2002 dans différentes villes des États-Unis et du Canada, et prend fin le 6 octobre 2002. Le film sortira en salle aux États-Unis le 4 mai 2003 sur 3741 écrans, pour des recettes domestiques totales de 215M\$ et 407M\$ à l'échelle internationale. La réception de *X-Men 2* est positive et le public demande une suite.

¹² Dans l'annexe A, vous trouverez les fiches filmiques.

¹³ Après 2003 : *House M.D* (FOX, 2004 - 2012), 2 épisodes; *Superman Return* (2006); *Jack the Giant Slayer* (2013); *X-men : Days of future past* (2014).

Après une tentative d'assassinat sur le Président des États-Unis, Professeur Xavier envoie une équipe (Storm et Jean Grey) récupérer le mutant¹⁴ en cause. Durant ce temps, l'Académie se fait attaquer par les forces militaires et quelques jeunes mutants sont kidnappés, tandis que d'autres réussissent à s'échapper. Professeur Xavier et Cyclops seront, à leur tour, fait prisonniers, dans l'idée de faire fonctionner le *Cérébro*¹⁵ que William Stryker, un chef d'opérations militaires et scientifiques, a créé. L'équipe de Magneto et les X-Men coopèrent au sauvetage des prisonniers, mais avec des objectifs distincts. Magneto et son équipe s'échappent de l'usine sans difficulté, tandis que les X-Men perdront l'une des leurs.

Au sein du film, nous avons détecté huit personnages principaux et quatre personnages secondaires. Plusieurs personnages féminins au sein de ce volet sont mis de l'avant comme personnages principaux: Jean Grey, interprétée par Famke Janssen, Ororo Munroe/Storm, interprétée par Halle Berry et Raven Darkholme/Mystique, interprétée par Rebecca Romijn. Une quatrième femme est présente comme personnage secondaire : Marie/Rogue interprétée par Anna Paquin. Pour les limites de ce mémoire, nous nous concentrerons sur l'équipe de héros X-Men et non pas sur leurs ennemis. Ainsi, la grille d'observation a été appliquée aux personnages principaux de Jean Grey et d'Ororo Munroe/Storm.

¹⁴ Au sein de l'univers des X-Men, il y a les mutants, des humains dotés d'un gène leur permettant de posséder une caractéristique particulière, et les humains.

¹⁵ Le *Cerebro* est une machine qui permet de connecter le cerveau du professeur Charles Xavier à tous les mutants et êtres humains du monde. La machine originale est construite dans les souterrains de l'école des mutants tandis que sa copie a été construite dans la base de Stryker. Grâce à ses pouvoirs, seul le professeur Xavier peut faire fonctionner cette machine et sa copie. Le *Cerebro* permet de localiser une personne ou, si le professeur se concentre fortement, de tuer une personne.

Procédé 1: Distribution différentielle

À quelle fréquence un personnage apparaît-il à l'écran? Quels sont les moments cruciaux et quels personnages y sont présents?

Le film *X2* contient trois moments cruciaux. Le premier se nomme *Invaders* et se produit lorsque les agents de l'armée américaine, dirigée par William Stryker, infiltrent l'école des mutants. Ils capturent 6 jeunes mutants, mais plusieurs réussissent à s'échapper. Wolverine est le seul personnage principal présent lors de cette scène. Il combat l'armée et tente de protéger les jeunes. Le deuxième moment crucial est lorsque les mutants (l'équipe X-Men et Magneto) forcent leur entrée à l'intérieur de la base souterraine de William Stryker. Tous les personnages principaux et secondaires sont présents durant la scène, à l'exception de Scott Summers/Cyclops. Mystique est le personnage central de cette scène, car, grâce à son pouvoir de métamorphose, elle se transforme en Wolverine et Stryker la laisse entrer. Lorsque Stryker réalise que ce n'est pas Wolverine, mais bien Mystique, elle combat les agents qui la maintiennent attachée et atteint le centre de contrôle. Ainsi, elle ouvre la porte principale à tous les autres mutants. Le dernier moment crucial a lieu durant les scènes finales du film. Le fils de Stryker, Jason, possède les mêmes capacités que le professeur Charles Xavier, celles de la télékinésie et du contrôle des pensées. De cette manière, sous les ordres de son père, Jason contrôle Charles et lui demande de tuer tous les mutants avec l'aide du *Cerebro*. Tous les personnages sont présents lors de cette scène. Nous les voyons souffrir lorsque le *Cerebro* attaque les mutants. À la suite de l'analyse quantitative, nous observons que Logan/Wolverine est le personnage qui apparaît le plus fréquemment sur un total de 39 séquences (voir fig. 2.1). Le professeur Xavier est en deuxième position avec un total de 18 séquences et les deux personnages principaux féminins le suivent de près avec 16 séquences chacune.

	Professeur Xavier	Wolverine/Logan	Jean Grey	Oro Munroe/Storm
Nombre de scène / 39	18	24	16	16
Temps seul	00:06:22	00:20:45	00:05:44	00:00:32
Temps avec un autre pers.	00:33:33	00:32:41	00:22:55	00:30:14
Total	00:39:50	00:53:26	00:28:39	00:30:46

	Kurt/Nighthcrawler	Raven/Mystique	Eric Lensherr/Magneto	William Stryker
Nombre de scène / 39	15	11	12	14
Temps seul	00:03:12	00:06:39	00:02:31	00:07:17
Temps avec un autre pers.	00:24:12	00:12:35	00:13:10	00:13:37
Total	00:27:24	00:19:14	00:15:41	00:20:54

Figure 2.1 Analyse quantitative des personnages du film *X2* (2003)

Procédé 2 : Autonomie différentielle

À quelle fréquence un personnage apparaît-il seul ou en présence d'un autre personnage?

En ce qui a trait à l'autonomie différentielle, nous pouvons constater que les deux personnages féminins ne sont pas régulièrement seuls à l'écran. Oro Munroe est le personnage qui possède le moins de temps seul pour un total de 32 secondes. Elle passe la majorité de son temps avec Kurt/Nightcrawler. Jean Grey occupe 5 minutes et 44 secondes seule. Cependant, la majorité de ce temps est occupé avec Scott Summers/Cyclops, un personnage secondaire et son amoureux, et durant la scène 36 lorsqu'elle sauve le groupe au prix de sa vie. En ce qui concerne la durée d'écran pendant laquelle les personnages apparaissent avec un autre personnage principal,

Jean et Ororo possèdent un temps semblable qui navigue autour de 25 minutes chacune.

Procédé 3 : Qualification différentielle

Quelles sont les informations transmises à propos du personnage (apparence physique, idéologie, vie sentimentale, etc.) ?

Jean Grey possède l'habileté de la télépathie, la télékinésie et le contrôle des pensées, tout comme le professeur Charles Xavier. Au début du film, Jean commence à perdre le contrôle de ses pouvoirs. Elle ressent que quelque chose de grave va se produire et ses pouvoirs prennent de l'expansion comme jamais auparavant. Parfois, lorsqu'elle utilise ses pouvoirs, des flammes apparaissent dans ses yeux.¹⁶ Éventuellement, Jean maîtrisera ses nouvelles capacités : amplification de ses pouvoirs originaux et la capacité de connaître ce qui se déroule dans un autre lieu. Jean est aussi impliquée politiquement auprès du gouvernement américain afin de défendre les droits des mutants. Son caractère est posé et réfléchi et sa valeur dominante est la protection de sa famille et des jeunes sous sa responsabilité. Sur le plan amoureux, Scott Summers/Cyclops et Grey forment un couple. Cependant, elle a de la difficulté à cacher son attirance pour Logan/Wolverine. À la scène 24, Wolverine et Jean échangent un baiser. Cependant, elle le repousse et lui mentionne qu'elle aime Scott. De plus, à deux reprises Scott et Jean s'embrassent et explicitent verbalement leur amour. Pour s'échapper de la base militaire, Scott la tient par le bras, car Jean est blessée à une jambe et ne peut pas courir. Physiquement, Jean est une grande femme dans la fin vingtaine, élégante. Rousse, elle porte les cheveux courts. Son habillement au quotidien est simple, décontracté et professionnel : manteau de cuir, chemise,

¹⁶ Nous apprendrons dans le troisième volet que ces flammes signifient que son alter ego, The Phoenix, commence à émerger.

collier. Son costume X-Men est en cuir noir épais, légèrement moulant et contient des épaulettes en cuir à l'extérieur.

Ororo Munroe, communément appelé Storm, contrôle la température et peut, par exemple, créer des tornades, des tempêtes de neige, du tonnerre et des vents violents. Lorsqu'elle utilise ses pouvoirs, ses yeux deviennent blanc laiteux. Physiquement, Storm est une femme dans la fin vingtaine de taille moyenne et d'allure athlétique. Ses cheveux sont blancs et mi-longs. Au quotidien, elle s'habille de manière décontractée et professionnelle : manteau de cuir, chandail au décolleté plongeant. Son costume de super-héros est le même que Jean et toute l'équipe des X-Men, composé d'un cuir noir épais avec des épaulettes. Toutefois, Storm possède une longue cape noire et argentée métallique. Son caractère est du type héroïque, car elle désire sauver tout le monde, même si elle mettra rarement sa vie et celle des autres en danger. Son trait de caractère dominant est celui de la figure maternelle. Storm défend l'égalité entre les humains et les mutants, mais non pas politiquement. En ce qui a trait à sa vie sentimentale, Storm ne manifeste aucune attirance physique apparente envers une autre personne. Elle apprécie ses amis et ses alliés et le manifeste par les gestes qu'elle pose.

Procédé 4 : Fonctionnalité différentielle

Quelles sont les actions posées par le personnage?

Jean Grey et Ororo Munroe sont professeures à l'école des mutants, où elles habitent depuis leur jeune âge. Comme collègue, nous retrouvons Scott Summers/Cyclops et le professeur Charles Xavier, directeur de l'école. Jean est aussi médecin et ne possède aucun collègue dans ce domaine. Leurs métiers entrent souvent en rapport avec leurs aventures, étant donné que l'école est aussi leur maison. De ce fait, vie professionnelle et personnelle sont reliées. Dr. Grey soignera les mutants blessés et, avec Storm, elles accompagneront les jeunes au musée, où elles devront faire de la

discipline. En ce qui concerne l'exercice de leurs fonctions de manière concrète, nous ne voyons Jean et Storm pratiquer l'enseignement qu'une seule fois au courant du deuxième volet, contrairement au premier volet, où cette fonction est beaucoup plus fréquente.

Au sein de l'histoire, les personnages de Jean et Storm posent certaines actions qui font avancer le récit. Tout d'abord, avec la nouvelle expansion de ses pouvoirs, Jean possède maintenant la capacité de connaître le déroulement d'un événement qui se produit dans un autre lieu. Cela permet, à plusieurs reprises, de localiser des mutants en danger et de faire connaître à d'autres personnages des informations qui leur sont inconnues. Par exemple, dans la scène au musée, Storm demande à Jean et Cyclops où sont Bobby, Rogue et Pyro. En utilisant ses pouvoirs, Jean ressent que quelque chose se déroule dans la cafétéria et permet de localiser les trois jeunes causant des problèmes. Un autre moment se produit lorsque, dans la base militaire de Stryker, elle sent la présence de Scott/Cyclops. Elle réussit à protéger Magneto et Mystique avant que Scott ne projette un rayon laser. Cette nouvelle habileté lui permet aussi d'alerter les X-Men que la base de Stryker va s'effondrer et, un peu plus tard, que l'eau approche rapidement vers le *jet*, qui ne peut plus décoller. Lorsque Jean réalise que le barrage s'est effondré et que l'eau du fleuve arrive vers le *jet*, elle décide de sortir et de le faire décoller avec ses pouvoirs. En tant que héros, Jean ira jusqu'à donner sa vie afin de sauver son équipe, sa famille et ses amis. Une seconde action liée à ses pouvoirs est celle d'infiltrer la mémoire des gens. Lorsque Magneto évite que le *jet* ne s'écrase au sol, il raconte aux X-Men que Stryker possède une base, mais qu'il ne connaît pas son emplacement. À la suite de cet échange, Jean infiltre l'inconscient de Kurt, avec son accord, et permet de localiser la base à Alkali Lake. Un troisième élément important est qu'au combat, Jean ne tue personne. Elle projette ses adversaires sur les murs ou les immobilise. En combattant Scott, dans les scènes finales, elle le projette sur un mur, car elle ne veut pas le blesser. Cependant, Scott revient à la charge et Jean empêche son attaque en créant un bouclier, ses yeux

s'enflammant. Jean attaque Scott avec le bouclier et crée une immense explosion. Le combat entre Scott et Jean sera éventuellement la cause de l'effondrement de la base souterraine. La scène finale concernant Jean est le moment clé du personnage. Elle décide de sauver ses amis en se sacrifiant. Pendant ce sacrifice, elle réussit à faire décoller le *jet* et à empêcher l'eau de les submerger. Elle bloque les pouvoirs de tous les autres mutants, pour être certaine qu'ils ne se mettent pas en danger. Jean infiltre le cerveau du Professeur et le fait parler à sa place afin de dire ses adieux à tous.

Oro Munroe/Storm est le personnage qui prend en charge l'infiltration des X-men dans la base de Stryker. Dans le *jet*, elle explique comment la base est construite et comment y entrer. Dans la salle de contrôle de la base, Storm attribuera les tâches à chacun et se mettra responsable de récupérer les jeunes mutants capturés. Accompagnée de Kurt, elle trouvera les enfants et réussira à les sortir de leur cage. Storm est aussi le personnage qui s'inquiète le plus des autres mutants. Elle s'assure que tout le monde est sain et sauf : elle est heureuse lorsque Wolverine revient de son voyage, elle s'inquiète que Kurt ait froid lorsqu'elle crée une tempête, et lorsque Rogue écrase le *jet* au sol, Storm va la rassurer. Oro Munroe/Storm est aussi celle qui posera les bonnes questions afin d'en connaître davantage sur une situation. Par exemple, lors de la discussion entre Magneto, Jean, Mystique et Wolverine à propos des plans de Stryker, elle demande à Magneto comment Stryker a été mis au courant de l'existence de l'école des mutants. Le moment clé du personnage de Storm est lorsqu'elle sauve le Professeur de l'emprise de Jason et, par conséquent, sauve tous les êtres humains. Elle demande à Kurt de la téléporter à l'intérieur du *Cérébro* et l'avertie que la petite fille est une illusion. Avant de créer une tempête dans le *Cérébro*, elle avertit Kurt que ce serait mieux pour lui de quitter, mais il refuse. Avec le froid, Jason/la petite fille est déconcentré et le Professeur reprend le contrôle de ses propres pensées. À la fin du film, elle essaie de faire démarrer le *jet*, sans succès. Jean prend le contrôle, laissant Storm impuissante face à la situation. Lors de la dernière

scène, Storm aide le Professeur à interrompre le discours télévisé du Président des États-Unis. Elle crée du tonnerre pour l'intimider.

Jean et Storm partagent l'écran lors de moments charnières. Ensemble, elles pilotent le *jet* des X-men et partent en mission récupérer le mutant responsable de l'attaque sur le Président des États-Unis. Dans une église abandonnée, à Boston, elles trouvent Kurt/Nightcrawler. Un peu ennuyée que Kurt se téléporte constamment pour créer une diversion, Storm regarde Jean, en guise d'approbation. Jean lui fait un signe de la tête. Par la suite, elles utilisent leurs pouvoirs pour le neutraliser : avec un éclair, Storm fait exploser la poutre où se tient Kurt et Jean le soutient au vol. Elles comprennent rapidement qu'il n'est pas dangereux et blessé. De retour dans le *jet*, les deux femmes essaient de contacter un X-Men, mais personne ne leur répond. Finalement, Wolverine répond à l'appel et demande à Storm de venir les chercher (Wolverine, Bobby, Rogue et Pyro) à la maison de Bobby Drake, car ils sont encerclés de policiers. Après avoir récupéré les X-Men chez Bobby, Storm remarque que le *jet* est localisé par l'*air force* américaine. Jean et Storm ne répondent pas à la demande de descendre le *jet* de 20 000 pieds. Ensuite, les pilotes de l'*air force* tentent de lancer des missiles sur le *jet*, mais Storm utilise ses pouvoirs pour créer une dizaine de tornades et réussit à neutraliser les deux pilotes. Cependant, l'un d'entre eux parvient à lancer deux missiles sur le *jet*, comme prévu. Avec ses nouvelles capacités, le Phoenix, Jean fait exploser un missile, mais ne réussit pas à neutraliser le deuxième et le missile touche le *jet*.

En résumé, Jean Grey essaie toujours de protéger sa famille et ses amis. Elle s'assure que tous se portent bien après un événement dangereux, comme pendant l'attaque du *jet*. De plus, Jean s'inquiète de Wolverine autant que de Scott, malgré qu'elle ne soit pas amoureuse de lui. Ororo Munro/Storm est soucieuse des membres de son équipe et s'assure qu'ils sont en sécurité. De plus, elle agira en tant que chef d'équipe lors des différentes missions.

Procédé 5 : Prédésignation conventionnelle

Quels sont les éléments qui renvoient à un genre ou à un sous-genre ? Y a-t-il des composantes intertextuelles?

L'univers des X-Men se déroule dans un monde où l'existence du gène mutant existe. Selon les recherches médicales à ce sujet, le gène est transmis par l'agent masculin. Cependant, tout le monde n'est pas mutant puisque le gène ne se manifeste pas chez plusieurs êtres humains. Un second aspect du genre de super-héros est le costume de combat. Les X-Men possèdent tous un habit de combat en cuir noir épais et ajusté aux besoins du mutant : Storm a une cape et Cyclops a des lunettes, par exemple.

Procédé 6 : Métadonnées

Quelles sont les métadonnées livrées à propos du personnage?

Mis à part que nous connaissons l'emplacement où elles habitent et que nous les suivons pendant leurs missions, nous ne voyons pas ces personnages dans leur vie au quotidien : se brosser les dents, manger, etc. Dans le premier volet de la trilogie X-Men, Jean Grey apparaît pour la première fois dans son milieu de travail, devant le Sénat américain, en train de défendre les droits des mutants. Ensuite, elle soigne différents mutants au courant de l'histoire et enseigne aux jeunes. Dans le deuxième volet, elle apparaît aussi en action professionnelle lorsqu'elle accompagne un groupe de jeunes au musée. Jean Grey est possiblement le personnage qui évolue et change le plus au sein de la trilogie. Dans le premier volet, elle est plus effacée, car le film se concentre sur l'introduction de plusieurs personnages et de l'univers X-Men. Cependant, dans le deuxième volet, malgré que l'histoire ne soit toujours pas centrée sur elle, nous en connaissons davantage sur ses pouvoirs et ses valeurs. Malgré que Jean Grey meure à la fin de X2, cela ne signifie pas que The Phoenix est éteint. Dans le troisième volet, elle n'est plus Jean, mais son alter ego : une femme violente et sans remords. Elle devient la mutante la plus puissante de tous, mais sa force est

incontrôlable. Au début de *X-Men : The Last Stand* (2006), elle tue Scott et éventuellement, tuera le Professeur Xavier. Pendant le combat final, Jean exécute plusieurs mutants et soldats, mais Wolverine, immortel, réussit à s'approcher d'elle et à la tuer.

En ce qui concerne Ororo Munroe/Storm dans le premier volet, elle apparaît à 20 minutes du début, avec Scott, en tenue de combat. Ils viennent sauver Wolverine et Rogue. Cinq minutes plus tard, elle sera nommée pour la première fois. Dans *X2*, elle apparaît pour la première fois à la sortie éducative au musée, en compagnie d'un groupe, leur expliquant l'histoire des Néandertaliens. Storm évolue au cours de la trilogie X-Men, mais sans changer fondamentalement. Malgré que son apparence physique se modifie (cheveux longs à cheveux courts et habillement de combat plus régulier), son caractère et ses valeurs resteront les mêmes. Elle demeure toujours aussi attentionnée envers ses élèves et ses amis. Dans le dernier volet, Storm devient un mentor pour les jeunes et sermonne Wolverine de ne pas travailler en équipe. Finalement, elle prendra en charge l'école des mutants après la mort du Professeur.

2.2.2 *Fantastic Four* (Tim Story, 2005)

Le scénario du film *Fantastic Four* (2005) est inspiré de la bande dessinée *Marvel* du même nom, créé par Jack Kirby et Stan Lee en 1961. Avec un budget estimé à 100 millions \$, le tournage débute le 23 août 2004 et l'équipe voyage en alternance entre le Canada (Colombie-Britannique) et les États-Unis (Nouvelle-Orléans et New York). Plus de 800 scènes d'effets spéciaux plus tard, le tournage prend fin le 28 janvier 2005. La sortie officielle du film se fera aux États-Unis le 10 juillet 2005 sur 3 602 écrans et, malgré des recettes domestiques de 155 millions \$ et 330 millions \$ à l'échelle internationale, les critiques ne sont pas positives. D'après *The*

Hollywood Reporter, le réalisateur Tim Story (*Barbershop* (2002), *Taxi* (2004)¹⁷) ne semblait pas avoir d'affinité avec le film et les personnages manquaient de profondeur¹⁸. En décembre 2005, malgré les critiques, Century Fox annonce qu'elle conservera le réalisateur pour une suite, prévue pour juillet 2007.

Les *quatre fantastiques* sont Reed Richard (Mr. Fantastique), Benjamin Grimm (La chose), Susan Storm (la femme invisible) et Johnny Storm (la torche humaine). Une forte exposition à des radiations cosmiques est la cause de leurs super- pouvoirs; ils devront les utiliser afin de déjouer les plans de leur ennemi, le Dr Von Doom (Victor Von Doom), aussi présent lors de l'incident de radiation. Le film compte donc cinq personnages principaux. L'analyse détaillée isolera le personnage féminin de Susan Storm, interprétée par Jessica Alba.

Procédé 1: Distribution différentielle

À quelle fréquence un personnage apparaît-il à l'écran? Quels sont les moments cruciaux et quels personnages y sont présents?

Au sein du film *Fantastic Four*, nous avons détecté trois moments cruciaux. Le premier se déroule lors de la tempête cosmique dans l'espace. C'est à cet instant que tous les personnages principaux acquièrent leurs super-pouvoirs. Le deuxième moment est le sauvetage sur le *Brooklyn Bridge*. Ben est transformé en La Chose et cause un terrible accident sur le pont. Les trois autres fantastiques viennent le rejoindre. Ensemble, ils sauvent les citoyens coincés dans leur voiture, empêchent les flammes de s'étendre et sauvent des pompiers d'une mort certaine. Dans les médias, on les appellera les quatre fantastiques. Le dernier moment crucial est celui de la

¹⁷ Après 2005 : 4 : *Rise of the silver surfer* (2007); *Think like a man* (2012); *Ride Along* (2014); *Think like a man too* (2014).

¹⁸ The Hollywood Reporter. (2005, 29 juillet). *Fantastic Four*. Récupéré de IMDB.

bataille finale se déroulant sur plusieurs scènes. Victor essaie de combattre séparément les quatre fantastiques afin d'éviter un combat à quatre contre un. En équipe Susan, Reed, Johnny et Ben vaincront Victor. Les quatre fantastiques sont présents durant tous les moments cruciaux. Victor est cependant absent de la scène sur le pont de Brooklyn. Suite à une analyse quantitative, nous pouvons remarquer que Reed Richard/Mr. Fantastic est le personnage qui apparaît le plus régulièrement au sein du film, suivi de près par Susan Storm/La femme invisible et Ben Grimm/La Chose (voir *fig. 2.2*).

Procédé 2 : Autonomie différentielle

À quelle fréquence un personnage apparaît-il seul ou en présence d'un autre personnage?

Toujours selon la *figure 2.2*, Ben est le personnage qui passera le plus de temps seul à l'écran, suivi par Johnny. Le personnage qui passera le moins de temps seul à l'écran est Susan Storm. Nous pouvons cependant observer qu'elle passe la majorité de cette durée en compagnie de Reed Richard, son collègue et amoureux.

	Susan Storm	Reed Richard	Johnny Storm	Ben Grimm	Victor Von Doom
Nombre de scène / 31	26	27	21	25	20
Temps seul	00:01:29	00:02:18	00:07:36	00:09:29	00:08:51
Temps avec un autre pers.	00:42:05	00:49:56	00:29:10	00:41:15	00:23:18
Total	00:43:34	00:52:14	00:36:46	00:50:44	00:32:09

Figure 2.2 Analyse quantitative des personnages du film *Fantastic Four* (2005)

Procédé 3 : Qualification différentielle

Quelles sont les informations transmises à propos du personnage (apparence physique, idéologie, vie sentimentale, etc.) ?

Susan Storm, surnommée The invisible girl, acquiert le pouvoir de l'invisibilité. Elle peut aussi créer des champs magnétiques pouvant contenir des flammes, par exemple. Ses amis proches la surnomment Sue. Physiquement, Susan est une femme de taille moyenne, mince et athlétique. Elle porte les cheveux blonds et mi-longs. Son habillement est professionnel, mais sexy. Au cours du récit, elle délaissera le côté professionnel pour aller vers un style vestimentaire plus décontracté, mais toujours aussi sensuel. Le costume des quatre fantastiques est moult, mince, bleu et celui de Susan possède un décolleté plongeant. Son trait de caractère dominant est celui de supporter ses amis et Johnny Storm, son frère. Même si elle tient tête à Reed au sujet de leur relation amoureuse, sa valeur principale est de protéger les plus faibles, mais surtout ses amis. Entre eux, Reed est le scientifique renommé. Parfois, il explique ses plans de manière scientifique, excluant ainsi Johnny et Ben, qui ne comprennent pas nécessairement. Susan vulgarisera donc les notions scientifiques aux autres fantastiques. Du côté sentimental, Susan est en couple. Au début du film, elle est en relation avec Victor qui la demandera en mariage. Cependant, dès la première scène du film, nous connaissons l'existence d'une ancienne relation avec Reed qui s'est très mal terminée. À la fin du film, elle retourne avec Reed, qui la demandera en mariage.

Procédé 4 : Fonctionnalité différentielle

Quelles sont les actions posées par le personnage?

Tout comme Reed, Susan est une scientifique. Victor la présente comme étant la Directrice de la recherche génétique. Par la suite, elle assistera Reed lorsqu'ils examineront leurs nouvelles habiletés. Son emploi lui permet d'aller dans l'espace et, par la suite, de devenir la femme invisible. À plusieurs reprises, nous pouvons

l'observer en action : dans la station spatiale, dans la compagnie de Victor et dans le laboratoire de Reed. Susan communique régulièrement de manière non verbale en lançant des regards accusateurs, de consentement, d'approbation ou de complicité. En tant que personnage principal, elle agira surtout comme médiatrice entre les autres fantastiques, par exemple en se positionnant entre Johnny et Ben, souvent en dispute. Grâce à ses pouvoirs, elle retient les flammes d'une explosion pour protéger les gens présents sur le pont, et lors du combat final, elle crée un bouclier pour contenir la chaleur que Johnny projette sur Victor. En tant que héros, Susan tentera de protéger tout le monde. Elle ira jusqu'à s'affaiblir physiquement pour protéger autrui : saignement de nez, souffle court et chute au sol.

Envers Johnny, elle agit de manière protectrice et maternelle. Elle tente aussi d'utiliser un ton autoritaire pour le ramener à l'ordre, sans succès. Susan se met régulièrement les mains sur les hanches pour signifier qu'elle n'est pas contente des aventures de Johnny. Cependant, elle n'hésite pas à lui demander de l'aide lorsqu'elle en a besoin. Avec Ben, Susan est amicale : accolades, baisers sur la joue, surnoms. C'est Ben qui essaiera de reconnecter Reed et Sue. Elle essaiera de raisonner Ben à propos de sa nouvelle condition. Sa relation avec Victor semble être plus professionnelle et personnelle. Lorsqu'il essaie de la demander en mariage, elle pense qu'il parle de la compagnie et non pas de leur relation. De plus, nous pouvons sentir des frictions entre les deux personnages. Juste avant l'incident cosmique, Susan va tenter de secourir Reed, Johnny et Ben, situés dans une autre aile de la station. Victor n'est pas d'accord, mais elle l'affronte verbalement à ce sujet. Au fil du récit, ses sentiments envers lui évoluent, entre haine et amour. Lors du combat final, Victor est neutralisé et Susan semble triste de la situation. Au départ, entre Reed et Susan, la situation semble tendue. Elle n'est pas contente de le revoir, alors elle agit de manière professionnelle en lui donnant une carte d'affaires avec son nouveau numéro de téléphone. Nous constatons au fil de l'histoire qu'ils ont beaucoup de problèmes non résolus. Cependant, en discutant et en travaillant ensemble, ils se rapprocheront l'un

de l'autre. Au départ, elle tente de l'impressionner avec un décolleté plongeant, mais Reed est plus intéressé par les particularités du costume que par la manière dont elle le porte. Devant les médias, elle le nomme chef du groupe. Elle s'occupera de Reed en lui proposant de prendre une pause du travail et en le soignant. Professionnellement, Susan aide Reed à avancer dans ses recherches. Elle permet aussi au spectateur de comprendre le défilement du récit en posant des questions à Reed sur ses plans, par exemple lorsqu'elle lui demande d'évoquer les risques. Il doit donc s'expliquer davantage. Lors du combat final, les quatre fantastiques sont séparément neutralisés par Victor. Celui-ci capture Reed et tente de le congeler. Susan tente de le sauver, mais Victor réussit à la combattre. De retour en La Chose, Ben vient sauver Reed et Susan. De plus, lorsque Victor s'avance vers Ben pour le tuer, Susan le protège d'un bouclier. Par la suite, Reed prend les rênes du combat.

En observant les actions de Susan Storm, nous avons constaté qu'elle se retrouvait en tenue légère à trois reprises au fil du récit. La première fois se déroule durant le moment crucial sur le pont de Brooklyn. Reed lui demande de se déshabiller pour passer la sécurité et ainsi rejoindre Ben. La deuxième fois est lorsqu'elle rencontre des citoyens dans la rue et qu'ils la reconnaissent. Afin d'échapper aux gens qui la poursuivent en courant, elle enlève ses vêtements. Finalement, le dernier moment survient lorsque Reed la surprend dans la douche.

Procédé 5 : Prédésignation conventionnelle

Quels sont les éléments qui renvoient à un genre ou à un sous-genre ? Y a-t-il des composantes intertextuelles ?

Le monde dans lequel vivent les personnages du film est plausible. L'histoire se déroule dans la ville de New York. Les quatre fantastiques et Victor acquièrent leurs pouvoirs lors d'un accident dans l'espace et ils sont donc les seuls à posséder de telles habiletés. Un deuxième aspect qui respecte la convention du genre est celui de la

double identité. Cependant, leurs identités ne sont pas secrètes, comme le veut la norme au sein du film de super-héros. Finalement, le dernier aspect est celui de la tenue de combat. Elle est composée avec les ensembles spatiaux que les personnages portaient lors de leur mission. Ce costume, de type moulant, élastique, collant et bleu, a aussi été exposé aux rayons cosmiques et il peut ainsi s'adapter aux pouvoirs de chacun. Pour ce qui est des éléments textuels renvoyant au genre de super-héros, nous observons deux éléments : le premier lorsque Johnny nomme les quatre fantastiques en direct à la télévision (*The invisible girl*, *Mr. Fantastic*, *Human Torch* et *The Thing*); le deuxième élément survient lorsque les personnages discutent de leurs nouvelles habiletés, les appelant des super-pouvoirs.

Procédé 6 : Métadonnées

Quelles sont les métadonnées livrées à propos du personnage?

De manière générale, les cinq personnages principaux possèdent beaucoup d'argent, à cause de leur métier : scientifique, président d'entreprise et astronautes. Au départ, Susan vit avec Victor depuis quelques années, jusqu'au moment où l'incident les oblige à vivre chez Reed, en quarantaine. Victor l'invite chez lui, mais elle préfère rester avec son frère. À partir de ce moment, nous voyons Susan dans ses tâches au quotidien : se promener en pyjama, prendre sa douche, manger dans la cuisine, écouter la télévision dans le salon. De plus, nous apprenons qu'elle adore aller observer les étoiles au Planétarium, que ses fleurs préférées sont les tournesols et qu'elle est allergique aux orchidées. Susan apparaît pour la première fois dans son contexte de travail, habillée de manière professionnelle : tailleur rouge vin, les cheveux attachés. Elle entre dans une salle de réunion où Reed et Ben rencontrent Victor. La conversation laisse imaginer d'anciennes inclinations. Victor présente Susan dès son arrivée, malgré le fait que tout le monde se connaît déjà. La présentation sert spécialement au spectateur. Nous pouvons observer que le seul personnage qui n'apparaît pas pour la première fois dans son contexte de travail est

Johnny. Il est au volant de sa moto et embrasse une femme qui est au volant de sa décapotable, le tout en roulant rapidement. Est-ce que Susan évolue au cours de l'histoire? Nous n'avons pas constaté de changement apparent, mis à part sa relation amoureuse. Son habillement passera de professionnel à décontracté et sensuel.

2.2.3 *The Avengers* (Joss Whedon, 2012)

Avec un budget estimé à 220M\$, Joss Whedon¹⁹ écrit et réalise le film *The Avengers*, un projet très attendu par les fanatiques de super-héros, car ce film est en continuité avec l'univers Marvel précédemment adapté à l'écran : *Iron Man* (2008), *The Incredible Hulk* (2010), *Iron Man 2* (2011), *Thor* (2011) et *Captain America: The First Avenger* (2011). Ainsi, les personnages principaux de *The Avengers* ont déjà été présentés aux spectateurs et créent un engouement incomparable. Après des années d'attente, le film sort en salle le 11 avril 2012 sur 4 349 écrans et bat un record de recettes, comptabilisant 207M\$ la première fin de semaine. Les critiques sont élogieuses tant pour le film que le travail de Whedon et, pour cette raison, Marvel et Disney signent une entente avec le réalisateur pour la suite de cette nouvelle série, dont le deuxième volet a pris l'affiche en mai 2015.

Loki (*Thor*, 2011) prend possession du *tesseract*, une substance en forme de cube capable de créer une énergie super puissante et d'ouvrir un portail interplanétaire. Nick Fury, directeur du S.H.I.E.L.D²⁰, met donc en place une équipe "spéciale" regroupant le docteur Bruce Banner (Hulk), Natasha Romanoff (Black Widow), Thor, Steve Rogers (Captain America), Tony Stark (Iron Man), rejoint par l'agent Clint Barton (Hawkeye), afin de contrer les plans de Loki. Éventuellement, le

¹⁹ *Toy Story* (Lasseter, 1995), scénariste; *Buffy the vampire slayer* (FOX, 1997-2003); *Angel* (FOX, 1999-2004); *Agents of S.H.I.E.L.D* (ABC, 2013-).

²⁰S.H.I.E.L.D : Strategic Homeland Intervention, Enforcement and Logistics Division.

portail spatial prend forme et les Avengers, tout en combattant les extraterrestres par centaines, réussissent à le fermer.

Nous avons détecté huit personnages principaux et deux personnages secondaires dans *The Avengers*. En plus des six membres du groupe des Avengers, nous retrouvons Nick Fury, l'homme derrière la création de ce groupe, et Loki, le vilain du récit. Comme personnages secondaires, il y a l'agent Maria Hill et l'agent Phil Coulson, les bras droit et gauche de Fury. Cette analyse détaillée se concentrera sur le personnage de Natasha Romanoff, alias Black Widow, interprétée par Scarlett Johansson.

Procédé 1 : Distribution différentielle

À quelle fréquence un personnage apparaît-il à l'écran? Quels sont les moments cruciaux et quels personnages y sont présents?

Le film comprend deux moments cruciaux. Le premier se déroule lors de l'attaque de la base aérienne du S.H.I.E.L.D. Hawkeye et son équipe, sous l'emprise de Loki, font exploser une aile de l'avion, qui en comprend quatre. Tous les personnages principaux et secondaires sont présents à ce moment. Ils essaient tous de faire leur part pour sauver l'avion et l'équipe d'un effondrement : Stark et Captain America travaillent ensemble pour réparer l'aile brisée; Thor essaie violemment de calmer Hulk; Natasha neutralise Hawkeye; Fury et ses agents sont dans la salle de contrôle. En parallèle, Loki s'évade de sa prison. Le deuxième moment important est la bataille finale, qui se déroule de la scène 15 à 18, inclusivement. Malgré que tous les personnages principaux soient présents, nous pouvons remarquer que le combat se concentre majoritairement sur les actions des Avengers. À la suite d'une analyse quantitative, nous remarquons que Natasha Romanoff et Captain America sont les personnages qui apparaissent le plus régulièrement à l'écran avec 15 séquences sur 19

(voir *fig. 2.3*). Ils sont suivis par Loki avec 14 séquences. La moyenne se chiffre à 13 séquences.

	Tony Stark/ Iron Man	Steve Rogers/ Captain America	Bruce Banner/ Hulk	Thor
Nombre de scène / 19	13	15	11	11
Temps seul	00:10:03	00:05:18	00:03:12	00:03:39
Temps avec un autre pers.	00:43:19	00:37:56	00:30:04	00:26:15
Total	00:53:22	00:43:14	00:33:16	00:29:54

	Natasha Romanoff / Black Widow	Clint Barton/ Hawkeye	Loki	Nick Fury
Nombre de scène / 19	15	13	14	13
Temps seul	00:04:49	00:01:58	00:06:01	00:09:50
Temps avec un autre pers.	00:36:42	00:20:20	00:35:32	00:19:38
Total	00:41:31	00:22:18	00:41:33	00:29:28

Figure 2.3 Analyse quantitative des personnages du film *The Avengers* (2012)

Procédé 2 : Autonomie différentielle

À quelle fréquence un personnage apparaît-il seul ou en présence d'un autre personnage?

Iron Man et Nick Fury sont les personnages qui passent le plus de temps seul ou accompagné d'un personnage secondaire : Iron Man est quelques fois avec sa conjointe Pepper Potts et Nick Fury est régulièrement avec l'agent Maria Hill ou l'agent Phil Coulson. Le temps où Natasha Romanoff se retrouve seule se chiffre à 4

minutes et 49 secondes, surtout au début du film, lorsqu'elle neutralise trois Russes au combat pendant une interrogation.

Procédé 3 : Qualification différentielle

Quelles sont les informations transmises à propos du personnage (apparence physique, idéologie, vie sentimentale, etc.) ?

Natasha Romanoff, alias Black Widow, est de nationalités russe et américaine. Elle maîtrise tous les arts martiaux et la manipulation d'armes. À un très jeune âge, Natasha est recrutée par une organisation d'espionnage russe et devient une espionne internationale. Le S.H.I.E.L.D. la prendra sous son aile après plusieurs événements regrettables²¹. Tony Stark la présente comme une super assassine. De plus, d'après son historique dans les *comic books* de Marvel, Black Widow se serait fait injecter un sérum l'empêchant de vieillir et lui permettant de vivre plus longtemps que l'être humain moyen. Cependant, cette information n'est pas mentionnée dans le film *The Avengers* (2012). Physiquement, l'agent Romanoff est une femme de taille moyenne avec des courbes au niveau des hanches et de la poitrine. Son corps est musclé et athlétique. De plus, elle est très agile. Natasha porte les cheveux roux, courts. Au quotidien, son habillement ne comporte rien d'extravagant : manteau de cuir, camisole rouge, pantalon à taille haute et jeans. Son costume de combat est fonctionnel : costume noir en cuir épais, armes en vue et positionnées sur les cuisses, ouverture au cou, mais rien de plongeant, le tout parfois accompagné d'un manteau de cuir. Les traits de caractère dominants de Natasha sont l'ingéniosité et la stratégie au combat. Nous en connaissons très peu sur ses intentions à se joindre à l'équipe des Avengers. Cependant, il est évident que l'un de ses objectifs est de sauver le monde et les humains qui y habitent. De plus, elle fait tout en son possible pour aider ses amis proches. Nous pouvons aussi affirmer que Natasha Romanoff n'est pas un héros

²¹ Dans le film, il est mentionné que le S.H.I.E.L.D. a offert à Natasha de joindre l'équipe après qu'elle se soit mise dans l'embarras. Cependant, le spectateur ne connaît pas les détails de la situation passée.

qui recherche la gloire comme Iron Man ou Captain America. Elle fait partie des Avengers parce que c'est son travail et qu'elle ne semble rien connaître d'autre. Du côté de sa vie personnelle, Natasha est célibataire et n'est pas en contact avec sa famille depuis sa petite enfance. Nous ne connaissons pas l'emplacement de son habitation, mais au cours du récit, elle vit dans l'avion du SHIELD. Son meilleur ami et collègue proche est l'agent Clint Barton, alias Hawkeye. Lorsque Natasha apprend que Barton est en danger, elle termine son interrogation rapidement et commence les démarches pour le retrouver. Évidemment, ses alliées sont le SHIELD et les membres des Avengers, tous contre Loki et son armée d'extraterrestres.

Procédé 4 : Fonctionnalité différentielle

Quelles sont les actions posées par le personnage?

Dans le cadre de son travail et en tant que héros, Natasha met sa vie en danger pour sauver le monde. Elle ne se blessera pas physiquement, mais, durant le combat, elle montre des signes d'épuisement. De plus, Natasha utilise des caractéristiques dites « féminines », comme jouer avec ses sentiments ou pleurer, pour déjouer ses ennemis. Lors de son entretien avec Loki, Natasha réussit à découvrir son plan en faisant semblant de pleurer. Elle lui dit qu'il est un monstre et Loki ajoute que ce sont eux qui ont apporté le monstre, en parlant de Hulk. La majorité des actions posées par Natasha sont guidées par son travail et ses caractéristiques personnelles : agilité au combat, responsable des armes du *jet*, utilisation des armes des extraterrestres contre eux-mêmes (elle se projette même sur une moto volante extraterrestre afin de s'en servir comme moyen de transport). Elle agit de manière très calme face au danger et aux épreuves. Par exemple, lorsque Tony Stark se présente avec une bête extraterrestre géante, elle dit : « *I don't see how that's a party* », d'un ton neutre et calme. Envers le personnage de Bruce Banner/Hulk, Natasha agit de manière craintive et elle est sur ses gardes. Elle ira le chercher à Bangkok, où il se cache, mais lui mentira au sujet d'être venue seule pour ne pas l'alarmer. Sa mission est de le

convaincre de rejoindre l'équipe et elle réussira. Par la suite, lorsque Banner se met en colère lors d'une conversation de groupe, Natasha et Nick Fury sont sur leur garde, la main sur le fusil. Finalement transformé en Hulk, Banner est incontrôlable et attaque Natasha. Elle fait signe à deux agents de s'en aller, pour les protéger. Avec son agilité, elle lui échappera durant un bon moment, mais il lui donnera un coup violent. À ce moment, Thor arrive pour neutraliser Hulk. Natasha n'est pas rancunière, alors lorsque Banner rejoint le combat final, elle est contente de le voir. Quant à son ami Clint Barton/Hawkeye, elle s'inquiète de son état parce qu'il est sous l'emprise de Loki. Même si elle est encore en état de choc après l'attaque de Hulk, elle saute sur l'occasion pour le sauver. Après un long combat, Natasha frappe la tête de Barton sur une barre de métal. Quelque temps plus tard, elle est à ses côtés lorsqu'il se réveille, de retour à son état normal. Durant le combat final, les Avengers travaillent en équipe, se protègent les uns les autres et se demandent de l'aide : Hawkeye aide des citoyens à sortir d'un autobus pendant que Natasha tire sur des extraterrestres, Captain America est le chef d'équipe et dicte les tâches à chacun, Stark demande de l'aide à Hawkeye pour éliminer les extraterrestres qui le poursuivent, Thor et Hulk détruisent une bête géante, Captain America et Natasha combattent ensemble au sol, etc. Après le sacrifice de Stark dans l'espace, Natasha réussit à fermer le portail avec le sceptre de Loki.

Procédé 5 : Prédésignation conventionnelle

Quels sont les éléments qui renvoient à un genre ou à un sous-genre ? Y a-t-il des composantes intertextuelles?

Le film *The Avengers* regroupe plusieurs super-héros possédant leur monde et leur histoire propre. L'univers Marvel est un monde où les extraterrestres existent. Parfois, les super-pouvoirs sont acquis, comme Iron Man, Hulk et Captain America, ou innés, comme le demi-dieu Thor. Tous les *Avengers* possèdent un habit de combat de super-

héros et une double identité non secrète. Entre eux, ils s'appellent parfois par leur nom de super-héros respectifs.

Procédé 6 : Métadonnées

Quelles sont les métadonnées livrées à propos du personnage?

Aucune information relative à la vie quotidienne de Natasha Romanoff n'est transmise aux spectateurs, mis à part ce qui concerne sa vie professionnelle. Il est important de préciser que nous possédons beaucoup plus d'informations, de manière générale, sur les personnages de Tony Stark et de Steve Rogers, car tous les deux sont déjà connus du spectateur²². Natasha Romanoff apparaît pour la première fois dans son milieu de travail. En Russie, elle a été kidnappée par un bandit important. Attachée à une chaise, elle lui pose des questions subtiles pour qu'il dévoile ses plans. L'homme pense qu'il est en contrôle de la situation, mais ce n'est pas le cas. Il la nomme la fabuleuse Black Widow. Elle paraît comme étant vulnérable et en danger, cependant, nous comprenons rapidement que ce n'est pas le cas. Toujours attachée à la chaise, elle combat les trois hommes. Au court du récit, Natatsha n'évolue pas professionnellement ni personnellement. Elle n'est pas en quête de recherche personnelle. Lors d'une scène où elle discute avec Barton, il lui mentionne qu'elle agit moins comme une espionne et plus comme un soldat, que ce comportement ne lui ressemble pas.

Dans cette section, nous avons présenté notre grille d'analyse composée de celle du personnage littéraire de Philippe Hamon (Hamon, 1972) et celle de la bande dessinée de Didier Quella-Guyot, pour ensuite justifier le corpus. Avec l'aide de cette grille, nous avons par la suite détaillé les observations recueillies sur nos trois films. Pour conclure, nous avons détecté quatre grandes catégories qui feront l'objet du prochain

²² *Iron Man* (Jon Favreau, 2008), *Iron Man 2* (Jon Favreau, 2010) et *Captain America: The first Avengers* (Joe Johnston, 2011).

chapitre : la représentation physique, les relations interpersonnelles, le statut professionnel et les rôles et les fonctions narratives.

CHAPITRE III

ANALYSE

Le chapitre précédent nous a permis de détailler les observations recueillies lors du visionnement des trois films composant notre corpus : *X2* (2003), *Fantastic Four* (2005) et *The Avengers* (2012). À la suite de ces précisions, le présent chapitre propose notre analyse de ces films répartie en quatre catégories : la représentation physique, les relations interpersonnelles, le statut professionnel et les rôles et les fonctions narratives. Ces quatre sections regroupent les principaux éléments observés chez les personnages féminins, les super-héroïnes.

3.1 Représentation physique

Le corps du héros, selon Ungaro, est essentiellement porteur d'une très forte charge symbolique (Ungaro, 2010, p. 34). En effet, les super-héros et les super-héroïnes portent sur leurs épaules tout l'espoir américain, cette idée que les États-Unis sont la solution à tous les problèmes mondiaux, incluant les extraterrestres ou toute autre invasion maléfique. Du côté matériel du corps, soit l'apparence physique, le super-héros représente la force surhumaine, cette même force qui sauvera l'humanité et les gens ordinaires. Au cinéma, les acteurs sont, bien entendu, sélectionnés afin de remplir ces critères du super-héros. Nous avons remarqué que les personnages masculins ont un corps anormalement musclé. En 2015, les acteurs doivent passer des heures au gymnase afin de sculpter leur propre corps de manière, avouons-le, surhumaine. Pour la femme, nous constatons que la musculature n'est pas le point

central d'attention, car en fait, ce sont les courbes féminines : seins, cuisses et fesses. Nous tenons à préciser ici que lorsqu'il est mention des courbes de la femme, nous en discutons de façon positive et non péjorative. La femme possède des caractéristiques biologiques considérées comme féminines et nous acceptons les mises en valeur de ces dites caractéristiques. Toutefois, l'auteure Jennifer K. Stuller dénonce la fétichisation du corps de la femme dans les bandes dessinées :

the bodies of women in mainstream comics tend to be fetishized, receive more focus than their narrative, are shown as parts rather than an active whole [...] and are typically drawn in physical impossible positions that manage to display both their breasts and their rear ends. Their bodies are twisted, distorted, and exaggerated (Stuller, 2012, p. 237).

Tout en maintenant notre vision spécifique au sujet de la représentation du corps féminin, nous restons attentifs aux critiques concernant une possible fétichisation plus importante du corps de la femme et à l'impact d'une conception actuelle du *gender* sur la représentation différentielle des corps. En ce qui concerne les corps de nos super-héroïnes cinématographiques Susan Storm, Jean Grey, Ororo Munroe et Natasha Romanoff, ils ont été étudiés selon deux catégories : leur habillement au quotidien, et en deuxième lieu, leur tenue de super-héroïne. Un super-héros n'est pas un héros sans costume ou habit de combat. Il est un aspect essentiel dans la vie de celui-ci, car il permet de le distinguer des humains et de devenir son emblème de super-héros. Alors que dit costume dit aussi habillement au quotidien. Dans ces deux sections, nous interrogerons la précédente citation de Stuller en relation avec la représentation féminine au cinéma.

3.1.1 Habillement au quotidien

Les X-Men Jean Grey et Ororo Munroe/Storm ne sont pas régulièrement présentés dans leur habillement au quotidien, notamment parce que les scènes de combat

occupent une grande partie de la narration. Pour Natasha Romanoff et les Avengers, les combats sont aussi très fréquents. Cependant, il arrive parfois que Natasha combatte sans son habit de combat. Elle ne semble pas déstabilisée de ces attaques-surprises, car elle est toujours prête pour une bataille. De cette manière, Jean Grey et Natasha s'habillent selon un « conventionnel » féminin, c'est-à-dire qu'il n'y a aucune exagération ni provocation. Elles portent des pantalons, des chandails simples, sans décolleté ni couleur vive, et des manteaux de cuir noir. Jean accessoirise ses tenues de colliers et de bracelets, tandis que Natasha ne porte pas ou peu d'accessoire, mis à part des armes à feu. Ororo Munroe est aperçue une seule fois sans son costume et porte un chandail blanc à manche longue, un pantalon de cuir serré et un décolleté plongeant. Son habillement attire l'attention du spectateur, car Storm possède une peau légèrement foncée, accentuant ainsi la blancheur de son chandail. Dans le premier volet de la trilogie *X-Men* (2000), nous apercevons régulièrement les X-Men dans leur quotidien, parfois même en pyjama. La personnalité de chaque personnage est cependant identifiable dans leurs différents habits, dans le cas où Storm ose les couleurs et les accessoires, tandis que Jean porte généralement des habits de type professionnel : un tailleur.

C'est ce qu'Yvonne Tasker appelle le *cross-dressing*. Le *cross-dressing* féminin consiste à se vêtir de manière masculine dans le but de gagner du statut social. C'est-à-dire que la femme décidera de se vêtir de manière plus masculine : elle s'attachera les cheveux, mettra des tailleurs avec des épaulettes pour prendre de la carrure, ne dévoilera pas ses courbes, etc. Comme l'explique Tasker, cela lui confèrera une reconnaissance professionnelle, ce qui est régulièrement lié aux objectifs de gain social. Nous pourrions tenter d'appliquer cette théorie aux personnages de Jean Grey dans le premier volet de la trilogie, car le film se concentre sur l'introduction des personnages autant sur le plan professionnel que personnel. Ainsi, lorsque Jean se tient seule devant le Sénat américain et tente de le convaincre que les mutants sont

des gens comme les autres, malgré son habit professionnel, elle n'est pas prise au sérieux et le Sénat l'interrompt durant son discours, à plusieurs reprises. Susan Storm, des Quatre fantastiques, est aussi présentée, pour la première fois, dans un tailleur et une jupe, couleur rouge foncée, les cheveux attachés, c'est-à-dire une tenue de travail professionnelle. Cependant, lorsque Susan est présentée de nouveau dans ses activités professionnelles, elle porte le décolleté plongeant et occupe des tâches qui ne sont plus reliées à sa profession.

Nous pensons qu'il est important de s'interroger sur la pertinence de la théorie de Tasker sur le *cross-dressing*. Tasker applique ce concept aux premiers films considérés comme post-féministes à la fin des années 1980 et début 1990. Est-ce que porter le veston pour la femme dans la société d'aujourd'hui signifie nécessairement un objectif de gain social ? Nous ne pouvons répondre à cette question d'un point de vue général et au sein de la société dans son ensemble. Cependant, nous pouvons analyser, de façon spécifique, le résultat du *cross-dressing* chez nos super-héroïnes. Dans le cas de Jean Grey, porter le veston ne semble pas l'aider devant le Sénat américain. Elle n'est pas prise au sérieux sur ce qu'elle avance dans son discours sur le droit des mutants, qui ne plait pas aux humains dans l'audience. Son habillement ne semble pas avoir d'effet sur le gain social et son agrégation au sein de ce groupe d'hommes. À l'opposé, nous constatons que le personnage d'Ororo Munroe atteindra un poste de prestige, directrice de l'école, sans porter l'habit tailleur professionnel. Pour Susan, nous pouvons aussi associer le même type de remarque que la docteure Grey. Lorsqu'elle travaille pour Victor, elle porte le tailleur et, lorsqu'elle travaille avec Reed, elle porte des vêtements plus sexy et décontractés. Serait-il possible que les changements dans l'habillement de Susan Storm soient en relation directe avec l'opposition des sphères publique et privée ? L'importante compagnie internationale de Victor représente la sphère publique tandis que le travail dans le laboratoire de

Reed, chez lui, représente la sphère privée. Il est donc fortement possible que son habillement suive les tendances de ses relations amoureuses et professionnelles.

3.1.2 Costume de super-héroïne

Notre analyse du genre de super-héros depuis les années 2000 nous permet de constater deux tendances en ce qui concerne les costumes des super-héroïnes. De toute évidence, le genre de super-héros est hautement codé et stéréotypé, en ce qui concerne les personnages et leur représentation physique, autant chez l'homme que la femme. De cette manière, au sein du genre, nous constatons que l'homme super-héros est grand et anormalement musclé, tandis que la femme semble incarner sensualité et agilité. La tendance des costumes moulants et révélateurs est aussi une caractéristique répandue au sein du genre de super-héros. Mettons de côté l'idée de lier la représentation féminine typée et sexualisée à l'hypersexualisation au sein de la société d'aujourd'hui, car en fait, les super-héros existent depuis les années 1940. Nous allons plutôt analyser ce changement au cinéma au sein du genre contemporain pour ensuite questionner son origine.

Tout d'abord, nous pouvons caractériser de « traditionnelle », au sein du genre de super-héros, la première tendance. Elle consiste à représenter le plus fidèlement possible le costume de super-héros porté dans les bandes dessinées associées. De cette manière, le costume est non seulement une caractéristique du genre qui sert de contrat avec le spectateur, comme le mentionne Rick Altman, mais il est aussi un emblème stéréotypé de la femme sexy et de l'homme musclé. Au sein de notre corpus, nous remarquons que Susan Storm, Catwoman et Elektra se retrouvent dans cette tradition du genre. Susan Storm porte un costume moulant, caractérisé par un bleu éclatant, un tissu mince et une encolure plongeante. Catwoman et Elektra sont

aussi représentatives de cette catégorie avec un costume en lycra moulant, un bustier et des talons hauts. Ces costumes de super-héroïnes embrassent les courbes des actrices, mais dévoilent injustement certaines zones du corps, comme le ventre d'Elektra par exemple. Leur costume est créé en fonction de la bande dessinée afin de rester fidèle aux caractéristiques d'origine. Aucune tentative d'adaptation à l'époque actuelle ne semble avoir été envisagée. De plus, le processus d'adaptation n'est pas toujours évident, surtout lorsqu'il est question d'une œuvre datant des années 1960. Le théoricien Carl Rodrigue nous explique que le processus d'adaptation est « difficile à réaliser. Car pour y parvenir, le film doit rivaliser avec l'imagination du lecteur, un défi de taille que bien peu de réalisateurs peuvent se targuer d'avoir relevé jusqu'ici » (Rodrigue, 2003, p. 20). Nous pensons notamment aux trois personnages mentionnés plus haut : Susan Storm, Catwoman et Elektra. Ces trois films n'ont pas reçu les critiques espérés, entre autres parce que les personnages semblent être déconnectés de la réalité d'aujourd'hui. Le film *Catwoman* (2004) présente Patience Philips, interprété par Halle Berry, une femme timide et soumise au travail par une patronne corrompue. Elle est ressuscitée, littéralement, par des chats qui lui transmettent des capacités félines : vitesse et agilité. Ce film est un échec sur le plan narratif et sur le plan biographique du personnage de Catwoman, entre autres parce que Catwoman se nomme originalement Selina Kyle et qu'elle acquiert ses habiletés en apprenant les arts martiaux. Pour revenir au costume de super-héroïnes, nous pouvons finalement conclure que reproduire l'habillement d'origine ne semble pas toujours gagnant pour ce type d'adaptation cinématographique contemporaine. Cependant, ce choix n'est pas non plus en lien direct avec l'échec commercial du film. Parfois, l'adaptation globale (narration, personnages, rendu filmique) doit créer une harmonisation logique tout en tentant de ne pas décevoir le spectateur.

Au sein de ces trois films (*Fantastic four*, *Catwoman* et *Elektra*) nous constatons aussi que le positionnement de la caméra tend à reproduire certains points de vue

attribués au monde de la bande dessinée de super-héros. Ainsi, comme le mentionne Stuller, le cadre filmique montre le corps de ces super-héroïnes de manière fractionnée, en priorisant la poitrine et les fesses. Par exemple, au début du film et avant l'accident cosmique, Susan enfile pour la première fois le costume spatial des Quatre fantastiques en laissant une plongeante encolure volontaire pour dévoiler davantage sa poitrine. Ben Grimm la remarque et la caméra fait de même : Susan est souriante et fière que Reed la remarque enfin. À cet instant, un gros plan plonge dans le décolleté de l'actrice. Finalement, Reed est impressionné par les composantes de l'habit et non pas par la belle Susan. De plus, rappelons que, dans le film *Fantastic Four*, nous pouvons assister à trois scènes de nudité figurant Susan Storm. Il en va de même dans les films *Catwoman* et *Elektra*, où le dévoilement de l'habit de combat sexy et révélateur ne manque pas d'être sublimé par la caméra, certainement pour attirer l'œil des spectateurs masculins.

Contrairement à la précédente, la deuxième tendance consiste à actualiser le costume de super-héros et à diminuer des marqueurs de *gender*. Cette nouvelle proposition de costume s'explique par nos observations récentes des personnages dans X-Men et de Natasha Romanoff dans *The Avengers* (2012). Une actualisation à l'époque actuelle est observable. Au sein des films, l'équipe des X-Men possède un costume composé d'un cuir noir épais avec des accentuations au niveau des épaules et des genoux, de manches et jambes longues. Peu d'entre eux ont des accessoires supplémentaires, mis à part Storm et Cyclops, qui ajoutent respectivement une cape et des lunettes. Si nous jetons un coup d'œil au costume des X-Men dans les *comic books*, nous pouvons constater de sérieuses modifications : couleurs disparates, masques, costume moulant et sexy. Par exemple, dans le cas de Jean, le décolleté est plongeant et les couleurs, vert et jaune, sont flamboyantes. Nous avons le même type de transformation pour le personnage de Natasha Romanoff. Surnommée Black Widow, son costume d'origine est noir et extrêmement moulant, tandis que dans le film, son costume s'apparente à

celui des X-Men : cuir noir épais, manches et jambes longues et armes bien en vue. Bryan Singer et Joss Whedon optent donc pour une approche différente de celle imaginée par Jack Kirby et Stan Lee, en ce qui concerne les costumes, mais aussi dans le choix des actrices. Nous constatons que les modifications apportées aux costumes de super-héros au sein de ces deux films amènent une diminution des marqueurs du *gender*. Dans les X-Men, nous remarquons que tous les personnages, masculins et féminins, portent le même type de costume. Pour Natasha, nous remarquons aussi que les modifications apportées s'apparentent aux réalités du combat. De plus, Hawkeye, allié et agent du S.H.I.E.L.D., porte le même type de costume que Romanoff, mais adapté à ses moyens et à ses habiletés, soit le tir à l'arc. Du côté de la caméra, nous remarquons que les plans rapprochés des courbes féminines sont en fait inexistantes. Nous ne les voyons ni se vêtir, ni se dévêtir, et la caméra est distante. Malgré que les films *Catwoman* (2004), *Fantastic Four* (2005), *Elektra* (2005) et *4: Rise of the Silver Surfer* (2007) sortent en salle après l'avènement de cette nouvelle tendance du costume, nous pouvons constater que le genre de super-héros semble prioriser davantage cette nouvelle façon de faire, qui est notamment présente dans le second volet de *The Avengers : Age of Ultron* (Joss Whedon, 2015), le reboot de *Fantastic Four* (Josh Trank, 2015) et *Guardian of the Galaxy* (James Gunn, 2014), ce dernier semblant combiner les deux tendances pour le personnage de Gamora, interprété par Zoe Saldana. Peut-être qu'au fil des années et après les échecs des films de la première tendance, les producteurs de film de super-héros ont décidé d'opter pour une actualisation, une harmonisation et une certaine diminution des marqueurs « genrés » des costumes de combat parce que le public répond de manière positive à cette tendance du costume. Peut-être que cette modification s'explique aussi par un désir de représenter les personnages de manière plus uniforme, sans une accentuation des caractéristiques physiques. Cette modification des costumes pourrait aussi s'expliquer par la différence du public cible du médium cinématographique, en comparaison à celui de la bande dessinée, passant d'un public adolescent masculin à un public de masse.

3.2 Relations interpersonnelles et statut social

Selon Jean Ungaro, « dans un genre cinématographique fortement codé, chaque personnage occupe une place singulière dans une hiérarchie relativement stable » (Ungaro, 2010, p. 43). Ce sont donc les relations entre personnages (hiérarchie, supériorité, infériorité) qui donnent son existence au héros (*ibid.*). Ungaro ajoute qu'en plus de traverser les âges de l'humanité, le héros est profondément mélancolique, solitaire et orphelin (*ibid.*, p. 34). Cette dernière affirmation semble fondée en ce qui concerne les films de super-héros figurant un seul héros. Quant aux trois films de notre corpus, nous remarquons que les super-héros font en effet face à une certaine solitude, car ils sont les seuls à acquérir ou à posséder de tels super-pouvoirs. D'un autre côté, nous constatons qu'un héros n'est jamais réellement seul, car il peut être membre d'une équipe, comme les X-Men, les Quatre fantastique et les Avengers, ou tout simplement se faire aider par un autre super-héros, comme Batman et son amie d'enfance Catwoman, Superman et sa cousine Supergirl. Dans la prochaine section, il sera question d'analyser les relations interpersonnelles de nos trois héroïnes et de voir en quoi ces relations peuvent créer de nouveaux stéréotypes.

3.2.1 Relations amoureuses

Lorsqu'il est question de mettre en relation des personnages à l'intérieur d'une diégèse, les relations amoureuses sont inévitables. Les spectateurs, mais surtout les spectatrices, peuvent s'y reconnaître, s'y référer et, finalement, développer leur imaginaire. Au sein de l'équipe des X-Men, nous assistons à un triangle amoureux adulte et à la formation d'un jeune couple d'adolescents, Rogue et Iceman. Le triangle est composé de Jean Grey, Scott Summers et Wolverine. Le personnage de Jean Grey est officiellement en couple avec son coéquipier Scott Summers (Cyclops), mais ressent une attirance physique quasi incontrôlable pour Logan (Wolverine). Elle

est sage à ce sujet, c'est-à-dire qu'elle ne déclenche aucune tromperie ni aventure sexuelle. Wolverine et Jean échangeront un baiser, mais les intentions de celle-ci sont claires et précises : elle aime Scott. Wolverine représente cet homme fort, ce côté sauvage et animal, tandis que Scott personnalise le bon gars, le futur père de famille, qui possède un sourire tombeur et une empathie attendrissante. Dans le film, Jean est explicite à ce sujet : Scott est un homme stable et fiable, tandis que Wolverine est imprévisible. Elle est donc prise entre ces deux forces opposées. Nous pouvons attribuer cette attirance envers Wolverine à son alter-égo le Phoenix, nommé d'après l'oiseau fantaisiste et fictif qui renaît de ses cendres. Cependant, Jean ne connaît pas l'existence du Phoenix et refuse les avances de Wolverine. Nous apprenons ainsi que Jean Grey n'est pas une personne spontanée qui écoute ses intuitions amoureuses et que c'est une femme de principe. Elle aime la stabilité et la fiabilité. Nous apprenons également que Jean et Scott se connaissent depuis l'adolescence lorsque Professeur Xavier les accueille à l'école des mutants. Il est ce qui se rapproche le plus d'une famille pour elle. Pour conclure, nous constatons que le choix amoureux de Jean Grey ne semble pas s'accorder à un stéréotype féminin existant. Elle n'est pas malheureuse et impuissante dans sa relation avec Scott comme dans le stéréotype de la femme au foyer typique, mais elle sent tout de même le désir d'une aventure extraconjugale. Jean n'est pas soumise ou, au contraire, contrôlante. Attentionnée, elle tente simplement de rester loyale à son amour d'enfance.

Dans le film *Fantastic Four* (2005), la romance du personnage de Susan Storm se retrouve au centre de ses préoccupations. Dans la première scène du film, nous apprenons qu'elle travaille pour Victor Von Doom, son fiancé. Ensuite, elle aidera scientifiquement Reed Richard, son ancien copain, afin de découvrir leur nouvelle génétique et leurs récentes habiletés. En résumé, Susan est la fiancée de Victor, qu'elle quitte pour Reed, son ancien petit ami et nouveau fiancé, pour ensuite combattre ensemble Victor, devenu vilain. Un peu complexe, ce schéma exemplifie

parfaitement le parcours romantique et narratif du personnage. Susan est un personnage indécis en ce qui concerne ses intérêts amoureux. Elle est sensible et émotionnelle, des traits féminins typiques selon l'étude d'Hilary Lips (Lips, 2008, p. 7). Lorsqu'elle rencontre Reed, elle tente de rester professionnelle et de tenir une conversation autour de la prochaine mission spatiale. La situation crée cependant un malaise dans la dynamique des différents personnages. Lorsque Victor la demande en mariage, elle est certaine qu'il parle de leur relation professionnelle et non personnelle. Victor est de toute évidence déçu de la tournure de la situation. D'un autre côté, nous pouvons constater que Victor ne semble pas reconnaître Susan comme la femme de sa vie, car il n'essaye pas de la reconquérir lorsqu'elle décide de rester chez Reed, avec Johnny et Ben. Susan devient de plus en plus mal à l'aise en sa présence. De plus, la soif de vengeance envers les Quatre fantastiques devient de plus en plus présente chez Victor, devenant ainsi le vilain de l'histoire. Cette vengeance semble davantage dirigée vers Reed et son plan de mission spatiale, que vers sa rupture avec Susan. Finalement, pendant le déroulement de l'histoire, nous assistons au rapprochement, ou plutôt au *re-rapprochement*, entre Susan et Reed. Comme tant de films hollywoodiens, la dernière scène du film est constituée de la demande en mariage de Reed à Susan, sur le bateau de la victoire. De plus, le scénario de la suite filmique (*4 : Rise of the Silver Surfer* (2007)) est créé autour des préparatifs et du mariage de Reed et Susan. Toute la narration est construite autour de cet événement; problèmes, anxiété, doute et célébration, cela va même jusqu'à faire le topo au bulletin de nouvelles. Susan ne semble pas réinventer le stéréotype féminin en ce qui concerne ses relations amoureuses. Passant d'un homme à un autre, d'un mariage à un autre, nous constatons qu'elle a peur d'être seule et délaissée par ses pairs.

En ce qui concerne le film *The Avengers* (2012), les relations amoureuses sont présentées différemment que dans *X2* et *Fantastic Four*. Premièrement, rappelons que ce film est une suite de plusieurs autres productions cinématographiques de *Marvel*

Enterprise mettant en vedette Iron Man, Thor et Captain America. Ces trois personnages sont donc bien introduits aux spectateurs, tout comme leurs intérêts amoureux. Captain America s'ennuie de sa compagne, l'agent Peggy Carter, supposément décédée lors de la Deuxième Guerre mondiale, tandis que Thor s'assure que la docteure Jane Foster est en sécurité après l'enlèvement de son collègue, le docteur Erik Selvig. Le scénario sentimental se déroule autour de la vie d'Iron Man et sa copine Pepper Potts. Nous les voyons dans leur quotidien et au travail. La scène finale se produisant dans la tour Stark à New York, nous voyons ensuite le couple regarder des plans de reconstruction. Contenant plusieurs des personnages principaux, la trame amoureuse se limite donc à celle de Stark et Pepper. De cette manière, tout comme Bruce Banner, les intérêts amoureux de Natasha Romanoff ne sont pas mentionnés, ni implicitement ni explicitement. Pour conclure, nous constatons que le personnage de Natasha Romanoff incarne bien, d'une certaine façon, le concept d'antistéréotype élaboré par Éric Macé. Nous ne sommes pas en présence d'un contre-stéréotype, car il n'y a pas de tentative d'inverser le stéréotype initial de la femme amoureuse et aimante, par exemple. Nous sommes plutôt en présence d'un antistéréotype, car Romanoff déstabilise les attentes généralistes que le personnage féminin serve absolument de vecteur amoureux aux personnages masculins. Dans le deuxième volet *The Avengers : Age of Ultron* (2015), nous apprenons cependant qu'une attirance se développe entre ces deux personnages, Banner et Romanoff. Contrairement au film *Fantastic Four*, cette trame narrative n'occupe pas le centre du récit, mais ajoute définitivement une facette inexplorée au personnage de Natasha.

3.2.2 Relations amicales et familiales

Un second type de relations possible entre les différents personnages est celui de l'amitié et de la famille. La figure maternelle est présente au sein de l'équipe des Quatre fantastiques. Malgré que Susan tente à plusieurs reprises de contenir les

actions de Johnny, ce qu'elle ne réussira pas, elle essaie tout de même de combler ce manque maternel. De toute évidence, Johnny refuse catégoriquement l'aspiration autoritaire de Susan de manière explicite en lui disant : « *Sue, you're not mom. Don't talk to me like I'm a little boy, ok?* » (Johnny à Susan, scène 22). En parallèle, Susan remplira aussi cette fonction maternelle envers l'équipe des Quatre fantastiques. Étant la seule femme de l'équipe, Susan représente les principaux instincts féminins : sensible, vulnérable, attentive et empathique²³. En bonne amie, elle s'inquiète notamment de Ben lorsque l'équipe se dispute. Elle essaie de le raisonner et de lui faire comprendre qu'il faut être patient. Attentionnée, lorsque Reed testera la machine pour la première fois et que ce sera un échec, elle prendra soin de lui. Nous constatons ainsi que Susan ne renverse aucun stéréotype féminin apparent. Elle représente les femmes telles qu'elles sont généralement présentées. Lorsqu'une seule femme fait partie d'une équipe d'hommes, le spectateur s'attend à ce qu'elle agisse de manière maternelle et attentionnée. Il en va de même pour les personnages masculins avec le stéréotype de l'homme macho et tombeur de ces dames, que représente Johnny Storm, et de l'intello (Reed), tandis que Ben est l'homme fort au grand cœur. Les personnages de l'équipe des Quatre fantastiques sont donc construits selon des stéréotypes fortement codifiés, qui rappelons-le, sont des caractéristiques communes au sein de la notion de genre.

Au sein des X-Men, la hiérarchisation des personnages est aussi de type familial : le professeur Xavier représente la figure paternelle tandis que Grey et Munroe se divisent la figure maternelle. Charles Xavier, Jean et Storm prendront sous leur aile les jeunes mutants exclus de la société, les éduqueront et les protégeront. Cependant, Jean et Storm ne représentent pas la figure maternelle de la même manière que Susan Storm dans *Fantastic Four*. Jean et Ororo sont en effet très attentionnées envers les jeunes mutants de l'école, mais ensemble, elles représentent cette nouvelle tendance

²³ (voir Lips, 2008, p. 14).

du stéréotype : la femme indépendante. La situation est notamment explicitée lorsque Ororo demande à Wolverine de surveiller les enfants pendant que Jean et elle partent en mission. Elles sont considérées comme des figures maternelles, mais aussi comme des figures de pouvoirs, de *leader*, particulièrement par leur statut social, mais il en va de même pour leurs relations avec les autres personnages. Pour Michel Foucault, le pouvoir circule et ne possède pas de point central. Il n'est pas seulement le soutien de la société, il se situe et opère dans et à travers tous les niveaux de l'existence sociale (Hall, 1997, p. 49). Ce sont des micros-pouvoirs (*ibid.*, p. 50). Ils sont présents au sein d'une famille, entre amis, dans la sexualité, au travail et dans la sphère publique politique, par exemple. Le pouvoir peut prendre plusieurs formes d'action sociale, de relation et d'ordre (Barker, 2003, p. 9). Ainsi, contrairement à Susan, les personnages de Jean et Storm combinent à la fois la figure maternelle et celle de *leader*. Par exemple, dans le but de sauver les jeunes mutants emprisonnés dans la base militaire de Stryker, Storm élabore un plan d'invasion et est en charge de la distribution des missions respectives. En tant que figure de pouvoir, le professeur Xavier confie des missions spéciales à Grey et Munroe, des missions qui peuvent être considérées comme dangereuses et qui requièrent un pouvoir décisionnel propre. Par exemple, lorsqu'elles vont récupérer un mutant, Kirk, parce qu'il a essayé de tuer le Président des États-Unis, elles le mobiliseront avec leurs pouvoirs respectifs et prendront la décision de le garder vivant et de l'intégrer à l'équipe.

Dans *The Avengers*, la situation est particulière en ce qui concerne la vie personnelle de Romanoff, car peu d'information est divulguée au spectateur. Nous savons cependant qu'elle connaît bien l'agent Barton (Hawkeye). Lorsque Natasha est en mission en Russie et que le S.H.I.E.L.D lui demande d'abandonner cette mission, elle accepte parce que Coulson lui annonce que Barton est en danger. Ainsi, elle tentera de sauver Barton de l'emprise de Loki. Malgré qu'elle soit la seule femme de l'équipe, elle ne se positionne pas en tant que figure maternelle. Envers les autres

membres de l'équipe, elle agit comme une alliée. Romanoff ne représente pas non plus une figure d'autorité ou de *leader*. Ce sont Nick Fury et Captain America qui occupent respectivement ces positions. La vie sentimentale et personnelle de Natasha se limite donc à des relations amicales et entre alliés. Ainsi le contrat d'engagement que les créateurs du film doivent créer avec le spectateur, en ce qui concerne le personnage féminin et le genre, est rompu. Dans le cas de ce film, les spectateurs ont réagi positivement à ce changement de représenter la femme autrement.

3.2.3 Le paradoxe de la solitude

À la suite de cette analyse des relations interpersonnelles entre les personnages des différents films, nous nous sommes questionné sur l'authenticité du propos de Jean Ungaro concernant la solitude de nos super-héroïnes. D'ailleurs, nous constatons qu'il peut être vrai, autant qu'il peut être faux. Tout d'abord, pour obtenir la caractéristique de « super », un héros doit posséder des pouvoirs surhumains ou surnaturels. De cette manière, le héros devient un être unique. Dans certains films, comme ceux figurant Superman ou Spiderman, le personnage masculin vit dans un univers où il est le seul à posséder de telles caractéristiques. Cependant, un super-héros ne travaille pas toujours seul, car il fait régulièrement équipe avec d'autres. Ainsi, nous remarquons que, depuis le début des années 2000, les films de ce genre cinématographique semblent prioriser le travail en équipe entre divers super-héros. Les X-Men sont un ensemble innombrable de mutants, l'équipe des Avengers est constituée d'une multitude de super-héros divers changeant au cours des années, et les films comportant des croisements narratifs sont de plus en plus communs, comme *Batman vs Superman* (Zack Snyder, 2016) et la trilogie figurant les Avengers. Ensuite, nous remarquons qu'au sein de ces différentes équipes, la super-héroïne est régulièrement seule pour représenter le sexe féminin. Dans *Fantastic Four*, Susan est la seule femme de l'équipe, tout comme Natasha Romanoff et Gamora dans

Guardian of the Galaxy. Cependant, au sein des X-Men, les femmes représentent environ 58% des personnages possédant des pouvoirs. De plus, dans *Avengers : Age of Ultron* (2015), une deuxième femme joint l'équipe : Scarlet Witch. Finalement, un troisième aspect expliquant le paradoxe de la solitude chez le super-héros se développe au sein de leurs actions respectives. Prenons, par exemple, le personnage de Jean Grey : incapable de rester seule sur le plan amoureux, elle prendra la décision de se sacrifier pour sauver son équipe, sans les consulter. Au contraire, malgré qu'elle soit la seule femme de l'équipe, Natasha travaille toujours en coopération avec ses coéquipiers.

En amorce de cette section sur les relations interpersonnelles des super-héroïnes, nous mentionnions que cette analyse nous permettrait d'identifier de nouveaux stéréotypes au sein du genre. Nous remarquons en effet qu'un système d'oppositions des stéréotypes est en vigueur. Le premier représente la figure féminine comme étant sensible et attentionnée (Susan) en opposition avec l'antistéréotype et le non stéréotype, respectivement Jean et Natasha. Ainsi, nous parlons de nouveaux stéréotypes, car, comme le mentionne Ellen Seiter, le stéréotype contient un potentiel hégémonique. De cette manière, le stéréotype peut être renversé ou reconstruit à travers le temps. La deuxième opposition opère au sein de la représentation de la figure maternelle, puisque d'un côté nous retrouvons Susan, la « mère » typique, et de l'autre, des figures réinventées combinant l'archétype maternel et la femme indépendante, comme nous le font remarquer les études sur le post-féminisme. Dans ce même ordre d'idée, nous constatons que le personnage de Natasha Romanoff se situe dans une catégorie à part concernant la représentation de la figure maternelle, car, en fait, elle est la seule femme à ne pas la représenter. Finalement, ces nouveaux stéréotypes sont présents au sein du paradoxe de la solitude des super-héros, car malgré qu'ils ne soient plus seuls pour sauver le monde, quelques-uns n'hésitent pas à s'isoler ou à prendre des décisions individuellement.

3.3 Statut professionnel

Sans omettre le statut de nos super-héroïnes au sein de leur équipe respective, nous débiterons par l'analyse de leur vie professionnelle pour, ensuite, dans la prochaine section, remettre en question leur statut social global au sein de la diégèse filmique.

L'emploi qu'un personnage occupe au sein d'un film est parfois un indice essentiel à la compréhension de celui-ci. Dans le cas de nos super-héroïnes, leurs emplois quotidiens²⁴ nous en disent long sur leur personnalité et leur statut social. Jean Grey est docteure et professeur, l'une de ses collègues est Ororo Munroe. Susan Storm est une scientifique et directrice d'un département de recherche génétique, tandis que Natasha Romanoff œuvre dans le domaine de l'espionnage international. Être docteure, professeure ou scientifique signifie que ces femmes se situent dans des métiers reliés à la connaissance et au mérite. Dans le cas de l'agent Romanoff, l'espionnage désigne la stratégie et l'agilité au combat. L'idée ici n'est pas seulement de constater leur emploi respectif, mais d'analyser leur représentation à l'écran : les voit-on exercer leur métier? Vivent-elles de cet emploi? A-t-il un rapport avec les aventures? Avec ces questions, nous pouvons constater différents types de représentativité dans le cadre professionnel des personnages féminins.

Contre leur gré, les X-Men sont une équipe isolée de la société : ils ont leur propre école et professeur, leur manoir, leur famille et leur docteur. Dans *X2*, Grey ne pratique pas son métier de docteure et qu'une seule fois celui de professeur, tout comme Munroe. Nous savons qu'elles sont professeures parce que Munroe le dit clairement dans une discussion avec un autre mutant et que la première scène figurant

²⁴ Quotidiens dans le sens que c'est un emploi qu'elle occupe tous les jours en parallèle avec leur emploi de héros.

Les deux femmes se déroulent lors d'une sortie éducative au musée avec les jeunes de l'équipe. Cependant, le seul indice nous permettant de reconnaître Jean en tant que docteur se trouve dans le premier volet de la trilogie, où elle est explicitée ainsi et occupe régulièrement cette fonction. Elle tente notamment de soigner Wolverine et de comprendre sa génétique fabriquée. Dans X2, Jean soignera Kurt d'une blessure par balle. Elles seront donc très peu représentées dans leur quotidien professionnel dans le deuxième volet de la trilogie. Dans le dernier film et après la mort du Professeur Xavier, Ororo Munroe acquerra la position d'autorité par excellence, celle de directrice de l'école des mutants.

Dès les premières scènes du film, Susan Storm est aussi présentée comme scientifique. Cependant, les scènes où elle exerce son travail ne justifient pas ses fonctions. Premièrement, lorsque Susan joindra Reed dans la recherche de leur génétique, ses tâches seront réduites à simplement l'assister dans ses recherches. Pendant que nous voyons Reed travailler tard le soir et pendant plusieurs heures consécutives, Susan s'assure qu'il prend des pauses et lui apporte des papiers. Deuxièmement, les idées scientifiques de Susan seront reprises par Reed. Par exemple, lorsque la génétique des quatre fantastiques commence à se transformer, Susan avance l'idée que le rayon cosmique aurait modifié leur ADN. Reed n'est pas d'accord avec cette proposition et ne veut pas sauter aux conclusions sans avoir examiné les faits. Cependant, lorsque Johnny s'amuse avec ses nouveaux pouvoirs en allumant et éteignant une flamme au bout de son pouce, Reed est convaincu et admet que le nuage cosmique a bel et bien alterné leur génétique. Par contre, il ne donne pas le crédit de cette découverte à Susan. Finalement, comme exemplifié ci-haut, la vie professionnelle de Susan servira de soutien à sa vie sentimentale. De cette manière, la directrice de la génétique n'occupe pas concrètement cette fonction au sein de l'histoire. Cette forme de représentation féminine dans un milieu de travail s'apparente à la notion de néostéréotype élaborée par Éric Macé. Par conséquent, en

tentant de représenter Susan en tant que scientifique, le film nous présente une monstration inversée du stéréotype de la femme n'occupant pas un poste de prestige. Comme le mentionne Macé, ces néostéréotypes ne font aucune différence dans l'inversement du stéréotypage, car ils deviennent des stéréotypes en soit. Ainsi, en nous démontrant que Susan est une scientifique reconnue et en ne la représentant pas de cette façon, la tentative de renverser le stéréotype n'est pas réussie.

Quelques années plus tard, le producteur et réalisateur Joss Whedon nous présente l'agent Romanoff, une espionne internationale travaillant pour le S.H.I.E.L.D. Nous remarquons qu'elle apporte une toute nouvelle représentation de la super-héroïne dans un milieu professionnel: son emploi est sa vie, sa vie est son emploi. Il n'y a donc aucune limite apparente entre son emploi au quotidien et ses tâches de super-héroïne. C'est par ses talents, son expérience d'espionnage et ses habiletés au combat qu'elle joindra l'équipe des vengeurs. Ainsi, toutes les scènes où elle est présentée la situent dans son milieu de travail et en action : combat, interrogation, réunion d'équipe, etc. Un second aspect de cette représentation féminine est que, contrairement aux autres personnages, comme Susan Storm et les X-Men, la vie personnelle de Romanoff est très peu dévoilée aux spectateurs. De cette manière, la trame narrative concentre les actions du personnage sur sa vie professionnelle et ses motivations de héros.

En résumé, à l'intérieur de ces trois films, nous avons constaté trois représentations différentes de la femme dans son milieu de travail. La première est que le métier est prestigieux (docteure, professeure, scientifique), mais pas ou peu représenté, comme dans le cas de Jean et Ororo. La seconde est que le métier est bien présenté, mais représenté pauvrement et dans un but potentiel de positionner l'homme en supériorité. Le néostéréotype que représente Susan en est un bon exemple. Finalement, le métier peut être le seul fil conducteur des actions du personnage. L'agente Natasha

Romanoff exemplifie parfaitement ce type de représentation. De plus, après l'analyse des dix films composant notre corpus sélectif, un quatrième type de représentation féminine au travail émerge : la super-héroïne sans travail au quotidien. En effet, nous avons constaté que quelques super-héroïnes ne possédaient pas d'emploi autre que celui de héros. C'est notamment le cas d'Elektra et de Gamora dans *Guardian of the Galaxy*.

3.4 Rôles et fonctions narratives

Les rôles et les fonctions narratives d'un personnage regroupent toutes les catégories mentionnées précédemment, puisque c'est par son statut social et sa représentation physique que la personnalité et le caractère du personnage sont connus du spectateur. Ainsi, lorsqu'un personnage agit de telle façon face à une situation, le spectateur considère que les actions sont cohérentes et ce d'après les informations qui lui sont divulguées en premier lieu. À ce sujet, Richard Dyer explique : « *by signalling gayness [par exemple] from the character's first appearance, all the character's subsequent actions and words can be understood, explained, and explained away, as those of a gay person* » (Dyer, 2006, p. 358). De cette manière, le « stéréotypage » est essentiel pour la reconnaissance par le spectateur du personnage présenté. Cependant, attribuer des caractéristiques à un personnage comme étant gai, ce n'est pas le même processus de « stéréotypage » que pour une femme. Comme nous l'explique Perkins, la femme correspond au stéréotype de groupe majeur, comme la couleur de la peau, tandis que le stéréotype de l'homosexuel appartient à un groupe isolé (Perkins, 1979, pp. 146-147). Ainsi, la première impression d'un personnage féminin à l'écran n'est pas le seul joueur dans le processus de « stéréotypage ». Dans cette section, nous analyserons les rôles et les fonctions narratives de nos trois personnages à travers les films.

Comme mentionné ci-haut, la vie sentimentale de Susan Storm guidera ses actions. En tant que *leader* de l'équipe, Reed prendra les grandes décisions au sein de la narration tandis que Susan décidera peu de choses importantes par elle-même. Cependant, lorsqu'elle le fera, la situation se retournera contre elle. Par exemple, Susan prend l'initiative d'aller secourir Reed, capturé par Victor. Lorsqu'elle essaie de le sauver, elle sollicite d'être secourue à son tour. Il en va de même lorsqu'elle tente de contenir le *super-nova*²⁵ de Johnny avec un champ de force. Susan n'y arrive plus et elle demande de l'aide à Reed. La théoricienne Yvonne Tasker remarque notamment, en analysant les films d'action des années 1980-1990, que ce sont les personnages masculins qui guident l'action : « *though there have been some spectacular (and much debated) exceptions [...], the majority of big-budget action movies continue to focus primarily on male protagonists and to position women in supportive, often romantic, roles* » (Tasker, 1998, p. 67). Malgré que nous ayons prouvé que Susan Storm est effectivement un personnage principal et qu'elle fait partie intégrante de l'équipe des Quatre fantastiques, nous constatons que Susan ne participe pas activement au déroulement narratif. Son désir de rétablir l'harmonie au sein de l'équipe prend le dessus sur ses capacités décisionnelles. Elle ne réussira pas à réconcilier Johny et Ben, et Reed prendra en charge les recherches scientifiques. De plus, Susan essaie de protéger le plus d'innocents possible, mais elle n'y arrivera pas seule et sans séquelles physiques. Ainsi, l'analyse de Tasker semble parfaitement s'appliquer au personnage de Susan Storm. Ensuite, au sein du film, nous remarquons une certaine réaffirmation patriarcale, comme le mentionne François-Xavier Molia au sujet des films catastrophes. L'homme est celui qui fait avancer le récit, « *making things happen* », tandis que la femme l'accompagne dans ses péripéties. De cette façon, étant donné que Susan est guidée par ses relations amoureuses et familiales avec des hommes, elle ne semble pas s'affirmer au sein du récit. De plus, nous remarquons que le personnage de Susan Storm rejoint aussi la représentation

²⁵ Le *super-nova* est un niveau de chaleur que Johnny Storm peut créer. Cette flamme est comparable à la chaleur du soleil.

féminine selon les théories féministes de Laura Mulvey. Représentée comme objet érotique, le personnage de Susan est condamné à la passivité. Au sein de la narration, elle sert d'objet de contemplation érotique pour les autres personnages et pour les spectateurs. Présenter l'actrice Jessica Alba en sous-vêtements est un excellent exemple de ce que Mulvey mentionne à propos des personnages féminins et du fait qu'elles doivent être magnifiques pour le plaisir du spectateur masculin.

En ce qui concerne les personnages de Jean Grey et Ororo Munroe, nous avons démontré précédemment qu'elles représentaient à la fois des figures maternelles et de pouvoir. Étant donné que le professeur Xavier est capturé par Stryker et que Wolverine est imprévisible, les femmes doivent prendre les décisions. Ainsi, nous constatons une tout autre dynamique que celle au sein du film *Fantastic Four*. Dans *X2*, nous remarquons que la position de leader de l'équipe passe du Professeur Xavier à Ororo Munroe, provoquant ainsi une certaine ascension des femmes au pouvoir. Au début du film, Xavier envoie Jean et Storm capturer un mutant dangereux. Par la suite, elles prennent rapidement en charge la situation en neutralisant ce mutant, en équipe. Le changement complet survient cependant lorsque Xavier est capturé par Stryker et que Storm prend la position de leader, notamment lorsqu'elle prend en charge la mission pour secourir les jeunes mutants. Jean Grey restera d'une aide considérable pour l'équipe des X-Men, mais ne partagera pas cette nouvelle position avec Storm. Jean prendra malgré tout l'une des plus importantes décisions du deuxième volet de la trilogie : sacrifier sa vie pour sauver sa famille et ses amis. Cette décision engendra le troisième volet de la trilogie, la mort de Xavier et la nomination de Storm à la direction de l'école. Malgré que le film *X2* soit sorti en salles avant le premier volet des Quatre fantastiques, nous pouvons constater un désir de positionner la femme au centre de la narration et des actions, et ce, autrement que par simple intérêt amoureux ou de second niveau.

Dans un même ordre d'idée, Natasha Romanoff semble aussi représenter ce désir de changement de la représentation féminine au sein du genre de super-héros. Malgré que la narration centrale tourne autour de Tony Stark, du S.H.I.E.L.D et de Captain America, et malgré que, la majorité du temps, les personnages masculins lui dictent ce qu'elle doit faire au sujet de ses missions et de ses combats, elle crée ses propres actions. Évidemment, étant en charge de l'agence et du rassemblement des Avengers, Nick Fury attribue les différentes missions à chacun des personnages. C'est donc en tant qu'agente du S.H.I.E.L.D. que Natasha doit convaincre Dr. Bruce Banner de rejoindre l'équipe. Fury lui demande aussi d'accomplir quelques tâches connexes, comme accompagner Banner dans son nouveau laboratoire. Lors de la première attaque de Loki envers les Avengers (premier moment crucial du film), Natasha prend sous sa responsabilité le combat singulier avec son ami l'agent Barton, qui, à cet instant, est encore sous l'emprise de Loki. Elle le neutralise à main nue, sans arme à feu, et peut ainsi récupérer son proche allié. Un second exemple peut être évoqué lorsqu'elle décide de sauter sur un *scooter* extraterrestre afin de monter sur le toit de l'immeuble de Stark lors du combat final. Natasha et Captain America sont dans la rue en train de combattre des dizaines d'extra-terrestres. Elle constate qu'il serait peut-être temps d'aller fermer le portail et demande l'aide de Capitain America pour monter sur une moto volante. Il prend le temps de s'assurer qu'elle est certaine de son choix. Malgré qu'elle lui demande de l'aide, Romanoff est sa propre instance décisionnelle à ce sujet. C'est elle qui réussira à fermer le portail avec le *tesseract* de Loki.

Ces réflexions sur les relations personnelles et professionnelles et sur les rôles narratifs de nos trois super-héroïnes nous permettent de remettre en question la place du personnage féminin au sein du genre de super-héros. Nous constatons un changement au sein du genre en ce qui concerne le désir de positionner la femme au centre du récit en lui attribuant fréquemment des actions narratives. De cette manière,

le stéréotype consistant à ce que la femme soit un vecteur narratif pour les désirs et actions de l'homme tend à changer. De plus, nous remarquons que notre hypothèse au sujet des théories de Mulvey remettant en question leur actualité dans une société contemporaine ne semble pas être fondée. Malgré que le positionnement de la femme au centre du récit devienne une pratique de plus en plus commune, il reste beaucoup de travail à faire au sein de la narration pour que les personnages féminins se voient attribuées le même type d'action que les personnages masculins. Pour conclure cette section, nous remarquons donc une juxtaposition des courants conservateurs et progressistes et que cette dualité, comme le mentionne l'auteure Raphaëlle Moine, peut être présente à l'intérieur d'un même film. Nous constatons qu'elle est aussi présente au sein de la vision conflictuelle entourant le post-féminisme et dans le genre de super-héros dans son ensemble.

3.5 Synthèse des résultats

Pour conclure, il semble qu'au sein du genre cinématographique de super-héros depuis le début des années 2000, la figure féminine tende vers une modification des stéréotypes. Du côté plus traditionnel, nous retrouvons le personnage de Susan Storm, une femme soi-disant accomplie, mais qui préfère encore jouer le rôle de la victime ou de la mère. Nous constatons également qu'elle choisit de combler cette position de figure maternelle envers son frère Johnny par volonté de satisfaire son propre manque au sein de sa vie familiale, notamment accentué par un déséquilibre amoureux. Susan concentre donc ses actions sur l'harmonie entre les membres de son équipe et le bonheur de Reed, au point qu'elle en oublie ses ambitions personnelles. D'un autre côté, malgré qu'au sein des X-Men la figure maternelle soit très présente, le film ne se résume pas à ce stéréotype; la figure maternelle au sein de ce film est partagée entre Jean, Storm et parfois même avec Wolverine. Tout comme Natasha, les X-Men possèdent une liberté décisionnelle que Susan dans les Quatre fantastiques ne

connaîtra jamais. De plus, Natasha Romanoff ne jouera pas le rôle de la victime, même lorsqu'elle se fait attaquer par des hommes surhumains comme Hulk ou par des dizaines d'extraterrestres.

En second lieu, nous considérons que la super-héroïne des dernières années évolue vers une figure féminine plus représentative du post-féminisme qu'au début du présent siècle. Comme le mentionne Lillian Robinson, la femme devrait être considérée comme une *Grrrl*, en d'autres termes, comme une Femme, et non plus comme une Fille (Robinson, 2004, p. 96). Le terme *Grrrl* signifie, selon Chris Holmlund, un type de femme appartenant au courant post-féministe (Holmlund, 2005, p. 116). Nous remarquons également que Susan Storm, malgré qu'elle représente davantage les stéréotypes féminins négatifs, réagit fortement au nom de super-héros que Johnny lui attribue en direct aux nouvelles : The Invisible Girl. Elle répète le mot *girl* d'un ton vexé. Il est aussi important de noter que, dans les *comic books*, le nom de super-héroïne de Susan Storm est maintenant The Invisible Woman, modifié en 1985 par le personnage même²⁶.

De plus, comme Robinson le remarque au sein des *comic books*, nous pouvons affirmer que : « *on the whole, the Avengers have adjusted to postmodernism even more comfortably than the Fantastic Four* » (Robinson, 2004, p. 115). Nous avons d'abord remarqué que les costumes de super-héros de Natasha Romanoff et des X-men représentaient une nouvelle tendance au sein du genre parce qu'ils comprennent des modifications majeures, notamment en ce qui concerne le matériel utilisé et les zones exposées. Ensuite, nous avons aussi constaté que la vie amoureuse de Susan Storm contrôlait ses actions, tandis que Natasha, par exemple, est guidée par sa vie professionnelle. Finalement, malgré que l'indépendance narrative féminine semble

²⁶ Dans *Fantastic Four* Vol. 1 #284, publié en novembre 1985, Susan Storm choisit de modifier son nom de héros pour The Invisible Woman au lieu de The Invisible Girl.

encore avoir ses limites au sein du genre de super-héros, nous pouvons conclure que, contrairement à l'affirmation d'Yvonne Tasker sur le personnage masculin comme seul vecteur narratif, les super-héroïnes prennent de plus en plus d'espace au sein de la narration. Malgré qu'une dimension normative est toujours présente, nous avons constaté, avec les films *X2* (2003) et *The Avengers* (2012), que les femmes peuvent aussi être considérées comme des vecteurs narratifs et décisionnels.

Pour finir, nous nous permettrons d'ouvrir une parenthèse sur ce changement dans les représentations de manière plus générale, en nous questionnant sur sa signification dans le contexte social actuel. Est-ce que ce changement de représentation dans la vie sentimentale de la super-héroïne signifie que le film de super-héros tend vers une uniformisation des rapports entre les sexes? Verrons-nous, dans un futur rapproché, un film figurant une super-héroïne comme seul personnage principal ? Plusieurs fanatiques du genre espèrent notamment que le prochain film de Wonder Woman, prévu pour 2017, remplira ces attentes en ce qui concerne la représentation féminine. Éventuellement, le personnage féminin serait inclus dans l'action, parce qu'elle le désire et parce qu'elle est compétente, et non pas parce qu'elle s'habille de façon masculine ou, au contraire, parce qu'elle est caractérisée par sa beauté.

Selon nos observations du milieu cinématographique hollywoodien, les producteurs, majoritairement des hommes, essaient tant bien que mal de positionner la femme dans cet univers d'hommes. Cette femme, hautement stéréotypée et sexualisée dans les *comic books* de super-héros, ne peut être retranscrite telle quelle au cinéma, comme le sont les personnages masculins de Batman et Superman, par exemple. Le statut de la femme au sein de la société a fortement évolué depuis le premier *comic book* de *Fantastic four* en 1961; les femmes commençaient alors tout juste à cette époque à connaître une certaine indépendance économique ou familiale, avec la pilule contraceptive par exemple. Réécrire un personnage qui possède beaucoup d'horizons

d'attente de ses spectateurs est complexe, car il faut « rivaliser avec l'imaginaire du lecteur » (Rodrigue, 2003, p. 20). Lier les changements d'un stéréotype à son contexte social n'est pas chose facile. Dire que la société désire changer les stéréotypes féminins au cinéma n'est pas une hypothèse scientifiquement vérifiable. Cependant, nous pouvons conclure que l'époque contemporaine est propice à ces changements, car elle possède une ouverture d'esprit concernant le statut de la femme au sein de la société qu'elle ne possédait pas autrefois. Plusieurs caractéristiques peuvent tout de même être détaillées comme étant représentatives de la réalité actuelle. Premièrement, à propos des emplois que les super-héroïnes occupent dans leur environnement de travail ou familial, lorsque parfois elles représentent des figures de pouvoir et de connaissance. Deuxièmement, en rapport avec leurs relations interpersonnelles, où le stéréotype de la femme amoureuse et sentimentale tend vers une représentation concentrée sur ses actions et sa mission. Finalement, la dernière caractéristique, regroupant toutes les autres, est en lien avec sa vocation narrative. Nous avons constaté que les personnages féminins sont parfois guidés par les actions narratives de la gent masculine, mais qu'elles tendent toutefois vers une indépendance décisionnelle.

CONCLUSION

À la suite d'une analyse approfondie des films *X2* (2003), *Fantastic Four* (2005) et *The Avengers* (2012), mais surtout de leurs protagonistes principales - Jean Grey, Ororo Munroe/Storm, Susan Storm/Invisible Woman et Natasha Romanoff/Black Widow - nous pouvons finalement conclure que la représentation féminine au sein du genre de super-héros tend vers une transformation depuis le début des années 2000. En abordant certains enjeux cruciaux en rapport avec les super-héroïnes, nous avons constaté que Natasha Romanoff, Jean Grey et Ororo Munroe représentent ce désir de modifier les stéréotypes établis.

Au sein de ce mémoire, nous avons défini les concepts clés de l'approche des *cultural studies* et des *gender studies*. Nous avons différencié le sexe biologique du *gender* social et défini la représentation comme étant hégémonique. De plus, nous avons mis en relation ces concepts avec les notions de genre cinématographique et de stéréotype. Nous avons ensuite précisé les différents types de représentations féminines au sein du genre de super-héros. Finalement, il a été question d'interroger ces représentations en relation avec un possible changement au sein du genre depuis le début des années 2000. Nous pouvons donc affirmer que tous les objectifs initiaux de ce mémoire ont bel et bien été atteints et exemplifiés.

Nous sommes maintenant en mesure de répondre à notre question spécifique de recherche : *comment la super-héroïne est-elle représentée au sein des films de super-héros des années 2000 ?* De plus, cette analyse nous a permis de répondre à notre questionnement de départ concernant la représentation féminine dans le genre de super-héros. La femme est-elle seulement un acolyte? Au contraire, est-elle un

vecteur narratif principal ? Finalement, nous nous sommes questionné sur un possible changement ou une évolution des représentations féminines au sein du genre depuis le début des années 2000.

En résumé, nous avons détecté, en premier lieu, deux tendances dans le costume de super-héros. La première est caractérisée de traditionnelle, basée sur les *comic books*, tandis que la deuxième tente d'actualiser l'habit de combat en diminuant les marqueurs du *gender*. De cette manière, les personnages masculins et féminins sont représentés physiquement de la même façon. Deuxièmement, au sein des relations interpersonnelles, nous avons conclu que le personnage de Susan ne représentait aucun changement au sein des stéréotypes féminins tandis que Jean, Ororo et Natasha tendent vers une modification de la figure maternelle. De plus, nous avons remarqué une tendance à représenter les super-héros en équipe, créant ainsi une variété au sein du genre. Troisièmement, nous avons conclu que la représentation professionnelle des super-héroïnes pouvait être caractérisée par quatre types : 1. *Un métier prestigieux, mais peu ou pas représenté.* 2. *Un emploi explicite, mais néostéréotypé.* 3. *Un récit entourant le statut professionnel.* 4. *N'occuper que la fonction de super-héroïne.* Quatrièmement, nous avons conclu que les personnages féminins prenaient de plus en plus d'importance au sein de la trame narrative. Elles n'agissent donc plus comme seul support sentimental aux personnages masculins, mais comme propre instance décisionnelle. Finalement, nous avons détecté que les super-héroïnes tendent vers une représentation se rapprochant de plus en plus du courant post-féministe.

Au sein de ce mémoire, l'objectif n'était pas de généraliser cette analyse de la représentation féminine à tout le cinéma américain. L'analyse que nous avons appliquée au genre de super-héros depuis les années 2000 n'est qu'une parcelle du changement présent au sein du genre et les conclusions se limitent donc au genre même. À quelques reprises, nous avons fait allusion aux *comic books*, la base

narrative du genre, car ils comprennent eux aussi cette modification des représentations. De plus, nous remarquons que les séries télévisées de super-héros semblent aussi suivre ces nouvelles tendances de la représentation féminine. Les limites de cette recherche se retrouvent donc dans le nombre restreint de films composant le corpus. Partant d'un éventail très large de films, nous en avons sélectionné une dizaine pour n'en analyser que trois de manière détaillée. De plus, limitant le corpus filmique au début des années 2000, nous ne pouvons appliquer nos résultats au genre de super-héros au sens large. Nous devons donc, pour les bienfaits du mémoire de maîtrise, concentrer nos recherches sur les quinze dernières années et sur les changements sociaux actuels. Finalement, au sein de nos trois films, *X2* (2003), *Fantastic Four* (2005) et *The Avengers* (2012), nous nous devons de limiter notre recherche à certains personnages. Ainsi, nous avons détecté certaines modifications concernant le stéréotype féminin au sein du genre qui sont représentées par les quatre personnages sélectionnés. De toute évidence, il est possible que ces changements ne représentent pas toutes les super-héroïnes du genre, car l'analyse devait être restreinte.

Pour conclure, il serait intéressant d'approfondir d'autres pistes de recherches en lien avec ce sujet. Nous avons effectivement effleuré la notion d'horizon d'attente en relation avec celle du genre cinématographique. Cependant, les études sur la réception filmique pourraient creuser ce sujet davantage, notamment en analysant les répercussions de ces modifications des stéréotypes sur tous les types de spectateurs : féminins, masculins, adultes, adolescents, etc. Une approche approfondie du genre de super-héros sur le plan socio-historique pourrait aussi apporter une tout autre perspective sur la question. De cette manière, le genre pourrait être étudié dans son ensemble et en relation avec certains événements historiques survenus depuis son avènement, comme l'attentat américain du 11 septembre 2001. Finalement, nous pouvons espérer que les protagonistes féminins se feront plus présents et plus

représentatifs de la femme dans la société d'aujourd'hui. De toute évidence, l'analyse de la représentation féminine au sein du genre de super-héros ne se termine pas en 2015, car beaucoup reste encore à faire autant au cinéma qu'à la télévision. Plusieurs séries télévisées récentes semblent aussi mettre en valeur cette nouvelle représentation de la super-héroïne.

ANNEXE A

TOP 25 FILMS BY U.S/CANADA BOX OFFICE EARNED IN 2013

Top 25 films by U.S/Canada Box Office Earned in 2013					
Sources : Rentrak Corporation – Box Office Essentials, CARA (Rating)					
Rank	Title	Distributor	Box- Office (USD- MM)	Rating	3D
1	Iron Man 3	Disney	\$409.0	PG-13	Y
2	Hunger Games : Catching Fire, The	Lionsgate	395.5	PG-13	
3	Despicable Me 2	Universal	367.8	PG-13	Y
4	Man of Steel	Warner Bros.	291.0	PG-13	Y
5	Monster Universty	Disney	268.5	G	Y
6	Frozen*	Disney	263.1	PG	Y
7	Gravity	Warner Bros.	254.9	PG-13	Y
8	Fast & Furious 6	Universal	238.7	PG-13	
9	Oz : The Great and Powerful	Disney	234.9	PG	Y
10	Star Trek : Into Darkness	Paramount	228.8	PG-13	Y
11	Thor : The dark world	Disney	202.7	PG-13	Y
12	World War Z	Paramount	202.4	PG-13	Y
13	Hobbit : The desolation of Smaug, The	Warner Bros.	201.5	PG-13	Y
14	Croods, The	20th Century Fox	187.2	PG	Y
15	Heat, The	20th Century Fox	159.6	R	
16	We're the Millers	Warner Bros.	150.4	R	
17	Great Gatsby, The	Warner Bros.	144.8	PG-13	Y
18	Conjuring, The	Warner Bros.	137.4	R	
19	Identiy Thief	Universal	134.5	R	
20	Grown Ups 2	Sony	133.7	PG-13	
21	Wolverine, The	20th Century Fox	132.6	PG-13	Y
22	GI Joe : Retaliation	Paramount	122.5	PG-13	Y
23	Now you see me	Lionsgate	117.7	PG-13	
24	Cloudy with a chance of meatballs 2	Sony	116.9	PG	Y
25	Lee Daniels' The Butler	The Weinstein Company	116.9	PG-13	

*Film still in theaters in 2014; total reflects box office earned from January 1 – December 31, 2013

Source : (Motion Picture Association of America, 2013, p. 23)

ANNEXE B

FICHES FILMIQUES

Titre : *X2*

Année : 2003

Réalisateur : Bryan Singer

Scénaristes : Michael Dougherty, Dan Harris et David Hayter

Histoire originale de Stan Lee et Jack Kirby.

Histoire de Zak Penn, David Hayter et Bryan Singer

Productions: Twentieth Century Fox, Marvel Enterprise, Donner's Company et Bad Hat Harry productions

Durée : 134 minutes

Personnages principaux :

- | | |
|---|---|
| - Patrick Stewart (Professeur Charles Xavier) | - Anna Paquin (Marie/Rogue) |
| - Hugh Jackman (Logan/Wolverine) | - Rebecca Romijn (Raven Darkholme/Mystique) |
| - Ian McKellan (Eric Lensherr/Magneto) | - Brian Cox (William Stryker) |
| - Halle Berry (Ororo Munroe/Storm) | - Alan Cumming (Nightcrawler) |
| - Famke Janssen (Jean Grey) | - Shawn Ashmore (Bobby Drake/Iceman) |
| - James Marsden (Scott Summers/Cyclops) | - Aaron Stanford (John Allerdyce/Pyro) |

Titre : *Fantastic Four*

Année : 2005

Réalisateur : Tim Story

Scénaristes : Mark Frost et Michael France

Histoire originale : Stan Lee et Jack Kirby

Productions : Twentieth Century Fox, Constantin Film et Marvel Enterprise

Durée : 106 minutes

Personnages principaux :

- Ioan Gruffudd (Reed Richards)
- Michael Chicklis (Ben Grimm)
- Chris Evans (Johnny Storm)
- Jessica Alba (Sue Storm)
- Julian McMahon (Victor Von Doom)

Titre : *The Avengers*

Année : 2012

Réalisateur : Joss Whedon

Scénaristes : Joss Whedon et Zak Penn

Histoire originale : Stan Lee et Jack Kirby

Productions : Marvel Studios et Paramount Pictures

Durée : 143 minutes

Personnages principaux :

- Robert Downey Jr. (Tony Stark/Iron Man)
- Chris Evans (Steve Rogers/Captain America)
- Mark Ruffalo (Bruce Banner/Hulk)
- Chris Hemsworth (Thor)
- Scarlett Johansson (Natasha Romanoff/Black Widow)
- Jeremy Renner (Clint Barton/Hawkeye)
- Samuel L. Jackson (Nick Fury)
- Tom Hiddleston (Loki)
- Clark Gregg (Agent Phil Coulson)
- Cobie Smulders (Agent Maria Hill)

ANNEXE C

LISTE DES FILMS DE SUPER-HÉROS DES ANNÉES 2000 – 2014

Année	Film	Adaptation	Réalisateur	Recettes mondiales	Notes
2005	The Adventures of Sharkboy and Lavagirl in 3-D	Original	Robert Rodriguez	\$69,425,967	Comedy, family film
2012	The Amazing Spider-Man	Marvel Comics	Marc Webb	\$752,216,557	Reboot of the Spider-Man film franchise
2014	The Amazing Spider-Man 2	Marvel Comics	Marc Webb	\$703,664,064	Sequel to 2012's <i>The Amazing Spider-Man</i>
2012	The Avengers	Marvel Comics	Joss Whedon	\$1,518,594,910	In continuity with 2008's <i>Iron Man</i> and <i>The Incredible Hulk</i> , 2010's <i>Iron Man 2</i> , and 2011's <i>Thor</i> and <i>Captain America: The First Avenger</i>
2005	Batman Begins	DC Comics	Christopher Nolan	\$374,218,673	Reboot of the Batman film franchise
2008	The Dark Knight	DC Comics	Christopher Nolan	\$1,004,558,444	Sequel to 2005's <i>Batman Begins</i>
2012	The Dark Knight Rises	DC Comics	Christopher Nolan	\$1,084,439,099	Sequel to 2008's <i>The Dark Knight</i>
2002	Blade II	Marvel Comics	Guillermo del Toro	\$155,010,032	Sequel to 1998's <i>Blade</i>
2004	Blade: Trinity	Marvel Comics	David S. Goyer	\$128,905,366	Sequel to 2002's <i>Blade II</i>
2011	Captain America: The First Avenger	Marvel Comics	Joe Johnston	\$370,569,774	Reboot of the Captain America film franchise

2014	Captain America: The Winter Soldier	Marvel Comics	Anthony and Joseph Russo	\$713,165,387	Sequel to 2011's <i>Captain America: The First Avenger</i>
2004	Catwoman	DC Comics	Pitof	\$82,102,379	
2012	Chronicle	Original	Josh Trank	\$126,636,097	Superhero movie in the 'found-footage' genre
2000	The Crow: Salvation	Caliber Comics	Bharat Nalluri	n/a*	Sequel to 1996's <i>The Crow: City of Angels</i>
2005	The Crow: Wicked Prayer	Caliber Comics	Lance Mungia	n/a	Sequel to 2000's <i>The Crow: Salvation</i>
2005	Constantine	DC Comics/Vertigo	Francis Lawrence	\$230,884,728	
2003	Daredevil	Marvel Comics	Mark Steven Johnson	\$179,179,718	
2009	Defendor	Original	Peter Stebbings	\$44,462	comedy, crime, drama
2012	Dredd	Rebellion Developments	Pete Travis	\$35,626,525	Reboot of the Judge Dredd film franchise
2005	Elektra	Marvel Comics	Rob Bowman	\$56,681,566	Spin-off to 2003's <i>Daredevil</i>
2005	Fantastic Four	Marvel Comics	Tim Story	\$330,579,719	
2007	Fantastic Four: Rise of the Silver Surfer	Marvel Comics	Tim Story	\$289,047,763	Sequel to 2005's <i>Fantastic Four</i>
2007	Ghost Rider	Marvel Comics	Mark Steven Johnson	\$228,738,393	
2012	Ghost Rider: Spirit of Vengeance	Marvel Comics	Nevelidine/Taylor	\$132,563,930	Sequel to 2007's <i>Ghost Rider</i>
2011	The Green Hornet	Holyoke Publishing/NOW Comics	Michel Gondry	\$227,817,248	
2011	Green Lantern	DC Comics	Martin Campbell	\$219,851,172	
2014	Guardians of the Galaxy	Marvel Comics	James Gunn	\$774,176,600	
2008	Hancock	Original	Peter Berg	\$624,386,746	Comedy-drama
2004	Hellboy	Dark Horse Comics	Guillermo del Toro	\$99,318,987	
2008	Hellboy II: The Golden Army	Dark Horse Comics	Guillermo del Toro	\$160,388,063	Sequel to 2004's <i>Hellboy</i>
2003	Hulk	Marvel Comics	Ang Lee	\$245,360,480	
2008	The Incredible Hulk	Marvel Comics	Louis Leterrier	\$263,427,551	Reboot of the Hulk film franchise

2008	Iron Man	Marvel Comics	Jon Favreau	\$585,174,222	
2010	Iron Man 2	Marvel Comics	Jon Favreau	\$623,933,331	Sequel to 2008's <i>Iron Man</i>
2013	Iron Man 3	Marvel Comics	Shane Black	\$1,215,439,994	Sequel to 2010's <i>Iron Man 2</i>
2010	Jonah Hex	DC Comics	Jimmy Hayward	\$10,903,312	
2010	Kick-Ass	Icon Comics/Marvel Comics	Matthew Vaughn	\$96,188,903	
2013	Kick-Ass 2	Marvel Comics	Jeff Wadlow	\$59,556,104	Sequel to 2010's <i>Kick-Ass</i>
2003	The League of Extraordinary Gentlemen	WildStorm/DC Comics	Stephen Norrington	\$179,265,204	
2013	Man of Steel	DC Comics	Zack Snyder	\$668,045,518	Reboot of the Superman film franchise
2004	The Punisher	Marvel Comics	Jonathan Hensleigh	\$54,700,105	Reboot of The Punisher film franchise
2008	Punisher: War Zone	Marvel Comics	Lexi Alexander	\$10,100,036	Reboot of The Punisher film franchise
2009	Push	Original	Paul McGuigan	\$48,808,215	
2013	R.I.P.D.	Dark Horse Comics	Robert Schwentke	\$78,324,220	
2010	Scott Pilgrim vs the world	Oni Press	Edgar Wright	\$31,494,270 (USA)	
2005	Sin City	Dark Horse Comics	Frank Miller	\$158,753,820	
2014	Sin City : A dame to kill for	Dark Horse Comics	Frank Miller	\$39,407,616	Sequel to 2005's <i>Sin City</i>
2005	Sky High	Original	Mike Mitchell	\$86,369,815	Comedy, family film
2005	Son of the Mask	Dark Horse Comics	Lawrence Guterman	\$57,552,641	Sequel to 1994's <i>The Mask</i> / comedy, family film
2000	The Specials	Original	Craig Mazin	\$13,276	Comedy film
2002	Spider-Man	Marvel Comics	Sam Raimi	\$821,708,551	
2004	Spider-Man 2	Marvel Comics	Sam Raimi	\$783,766,341	Sequel to 2002's <i>Spider-Man</i>
2007	Spider-Man 3	Marvel Comics	Sam Raimi	\$890,871,626	Sequel to 2004's <i>Spider-Man 2</i>

2008	The Spirit	DC Comics	Frank Miller	\$39,031,337	
2010	Super	Original	James Gunn	\$327,716	Anti-hero movie/ IFC's most successful VOD film so far
2008	Superhero Movie	Original	Craig Mazin	\$71,237,351	Spoof film - parodie
2006	Superman Returns	DC Comics	Bryan Singer	\$391,081,192	Alternative sequel to 1980's <i>Superman II</i>
2014	Teenage Mutant Ninja Turtles	Mirage Comics	Jonathan Liebesman	\$477,204,754	Reboot of the Teenage Mutant Ninja Turtles film franchise
2011	Thor	Marvel Comics	Kenneth Branagh	\$449,326,618	
2013	Thor: The Dark World	Marvel Comics	Alan Taylor	\$629,972,697	Sequel to 2011's <i>Thor</i>
2000	Unbreakable	Original	M. Night Shyamalan	\$248,118,121	Psychological thriller
2005	V for Vendetta	DC Comics/Vertigo	James McTeigue	\$132,511,035	
2008	Wanted	Top Cow Productions	Timur Bekmambetov	\$341,433,252	
2009	Watchmen	DC Comics	Zack Snyder	\$185,258,983	
2000	X-Men	Marvel Comics	Bryan Singer	\$296,339,527	
2003	X2: X-Men United	Marvel Comics	Bryan Singer	\$407,711,549	Sequel to 2000's <i>X-Men</i>
2006	X-Men: The Last Stand	Marvel Comics	Brett Ratner	\$459,359,555	Sequel to 2003's <i>X2: X-Men United</i>
2009	X-Men Origins: Wolverine	Marvel Comics	Gavin Hood	\$373,062,864	Prequel to the X-Men film trilogy
2011	X-Men: First Class	Marvel Comics	Matthew Vaughn	\$353,624,124	Prequel to the <i>X-Men film trilogy</i>
2013	The Wolverine	Marvel Comics	James Mangold	\$414,828,246	Sequel to the <i>X-Men film trilogy</i>
2014	X-Men: Days of Future Past	Marvel Comics	Bryan Singer	\$748,121,534	Sequel to 2011's <i>X-Men: First Class</i> and the <i>X-Men film trilogy</i>
2006	Zoom	Original	Peter Hewitt	\$12,506,188	Action, family film

* n/a = donnée non disponible

** Les informations recueillies proviennent du site internet www.imdb.com

*** 72 films au total

À noter : avant les années 2000, peu de films peuvent faire compétition avec les *blockbusters* d'aujourd'hui (recettes mondiales de plus de 100 millions) :

Superman (Richard Donner, 1978)

Superman II (Richard Lester, 1980)

Batman (Tim Burton, 1989)

Teenage Mutant Ninja Turtles (Steve Baron, 1990)

Batman Returns (Tim Burton, 1992)

The Crow (Alex Proyas, 1994)

The Mask (Chuck Russel, 1994)

Batman Forever (Joel Schumacher, 1995)

Judge Dredd (Danny Cannon, 1995)

Batman & Robin (Joel Schumacher, 1997)

Blade (Stephen Norrington, 1998)

ANNEXE D

NOMBRE DE FILMS DE SUPER-HÉROS 1990-2014

Année	Nbr								
1990	3	1995	4	2000	4	2005	10	2010	5
1991	2	1996	3	2001	0	2006	3	2011	5
1992	1	1997	4	2002	2	2007	3	2012	6
1993	2	1998	1	2003	4	2008	9	2013	6
1994	4	1999	1	2004	5	2009	4	2014	6

** Forte production en 2005 et 2008.

**Production relativement stable de 2009 à 2014.

BIBLIOGRAPHIE

- Aknin, L. (2012). *Mythes et idéologie du cinéma américain*. Paris : Vendémiaire.
- Altman, R. (1999). *Film/Genre*. London Angleterre : BFI Publishing.
- Amossy, R. et Herschberg-Pierrot, A. (2011). *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*. (3e éd.). Paris : Armand Colin.
- Attallah, P. (1991). *Théories de la communication sens, sujets, savoirs*. Sillery : Presses de l'Université du Québec.
- Barker, C. (2003). *Cultural studies: theory and practice*. (2e éd.). London : Sage Publications.
- Bertho, V. (2009). Introduction à une nouvelle ère de la série télévisée : Buffy contre les vampires, incarnation du pouvoir féminin ? *Le temps des médias*, 1(12), 176-186.
- Berthomieu, P. (2013). *Hollywood : le temps des mutants*. (Vol. 3). Pertuis : Rouge profond.
- Bidaud, A.-M. (2012). *Hollywood et le rêve américain : cinéma et idéologie aux États-Unis*. (2e éd.). Paris : Armand Colin.
- Boissonneau, M. (2009). Enjeux de la super héroïne au cinéma. Dans Forest, C. (dir.), *Du héros aux super héros : mutations cinématographiques* (p. 221-232). Paris : Presses Sorbonne nouvelle.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble : feminism and the subversion of identity*. New York : Routledge.
- Casetti, F. (2005). *Les théories du cinéma depuis 1945*. Paris : Armand Colin.
- Chemartin, P. et Dulac, N. (2005). La femme et le type : le stéréotype comme vecteur narratif dans le cinéma des attractions. *Cinémas: Revue d'études cinématographiques*, 16(1), 139.

- Coogan, P. (2012). Genre : reconstructing the superhero in *All-Star Superman*. Dans Smith, M. J. et R. Duncan (dir.), *Critical approaches to comics : theories and methods* (p. 203-220). New York : Routledge.
- Dallimore, E.J. (2000). A feminist response to issues of validity in research. *Women's studies in communication*, 23(2), 157-181.
- Dépelteau, F. (2000). *La démarche d'une recherche en sciences humaines de la question de départ à la communication des résultats*. Sainte-Foy, Paris : Presses de l'Université Laval, De Boeck Université.
- Dow, B.J. et Wood, J.T. (2006). *The SAGE handbook of gender and communication*. Thousand Oaks : Sage Publications.
- Dupont, N. (2011). Hollywood adaptations of comic books in a post-9/11 context: the economic and cultural factors. *Transatlantica [En Ligne]*, 2. Récupéré de <http://transatlantica.revues.org/5419>.
- Dyer, R. (1999). The role of stereotypes. Dans Paul Morris et S. Thornham (dir.), *Media studies : a reader* (2e éd.). Edinburgh : Edinburgh University Press.
- Dyer, R. (2006). Stereotyping. Dans Durham, M. G. et D. Kellner (dir.), *Media and cultural studies : keywords* (Rev. éd., p. 353-365). Malden; Oxford; Carlton : Blackwell publishing.
- Eco, U. (2005). *De Superman au surhomme*. Paris : Ligririe générale française.
- Frye, N. (1969). *Anatomie de la critique*. Paris : Gallimard.
- Gabilliet, J.-P. (2005). *Des comics et des hommes : histoire culturelle des comic books aux Etats-Unis*. Paris : Editions du Temps.
- Hall, S. (1996). *Culture, media, language working papers in cultural studies, 1972-79*. London : Routledge et Centre for Contemporary Cultural Studies.
- Hall, S. (1997). *Representation : cultural representations and signifying practices*. London : Sage Publications
- Hall, S. (2007). "Nouvelles ethnicités" dans *Identités et cultures : politiques des cultural studies* (p. 203-214). Paris : Amsterdam.
- Hamon, P. (1972). Pour un statut sémiologique du personnage. *Littérature*(6), 86-110.

- Harris, A. (2004). *Future girl : young women in the twenty-first century*. New York ; London : Routledge,.
- Holmlund, C. (2005). Postfemism from A to G. *Cinema journal*, 44(2), 116-121.
- Howe, S. (2012). *Marvel Comics : the untold story*. New York : Harper Collins Publishers.
- Jost, F. (2001). Séries policières et stratégies de programmation. *Réseaux*, 5(109), 148-170.
- Kooijman, J. (2008). *Fabricating the absolute fake : American in contemporary pop culture*. Amsterdam : Amsterdam University Press.
- Kuhn, A. (2004). The state of film and media feminism. *Signs*, 30(1), 1221-1228.
- Létourneau, J. (2006). *Le coffre à outils du chercheur débutant : guide d'initiation au travail intellectuel*. Montréal : Boréal.
- Lippmann, W. (2004). *Public opinion*. Mineola : Dover Publications.
- Lips, H.M. (2008). *Sex & gender : an introduction*. (6th éd.). New York : McGraw-Hill Higher Education.
- Macé, É. (2007). Des "minorités visibles" aux néostéréotypes. *Journal des anthropologues, Hors-série*. Récupéré de <http://jda.revues.org/2967>.
- Maigret, É. (2007). *Sociologie de la communication et des médias*. (2e éd.). Paris : Armand Colin.
- Maigret, É. et Macé, É. (2005). *Penser les médiacultures : nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*. Paris : Armand Colin.
- McRobbie, A. (2000). *Feminism and youth culture*. (2nd éd.). Houndmills, Angleterre : Macmillan Press.
- McRobbie, A. (2004). Post-feminism and popular culture. *Feminist media studies*, 4(3), 255-264.
- McRobbie, A. (2011). Beyond post-feminism. *Public policy research*, 18(3), 179-184. Récupéré de www.onlinelibrary.wiley.com.
- Méjias, J. (2005). *Sexe et société : la question du genre en sociologie*. Rosny : Bréal.
- Milestone, K. et Meyer, A. (2012). *Gender and popular culture*. Cambridge : Polity.

- Moine, R. (2008). *Les genres du cinéma*. (2e éd.). Paris : Armand Colin.
- Moine, R. (2010). *Les femmes d'action au cinéma*. Paris : A. Colin.
- Moine, R. et Sellier, G. (2012). Présentation. *Cinemas : Revue d'études cinématographiques*, 22, 7-12.
- Molia, F.-X. (2012). "It is man's work and you are just little girlies" : narration genrée et figures de l'empowerment féminin dans le film catastrophe hollywoodien. *Cinemas : Revues d'études cinématographiques* 22, 81-100.
- Motion Picture Association of America. (2013). *Theatrical Market Statistics*. Récupéré de www.mpa.org.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.
- Nichols, B. (2010). *Engaging cinema : an introduction to film studies*. New York : W. W. Norton & Co.
- Paci, V. (2011). *La comédie musicale et la double vie du cinéma*. Udine; Lyon : Forum; Aleas.
- Palmer, E. (2008) Superheroes and gender roles, 1961-2004. Dans Association for education in journalism and mass communication (dir.). Communication présentée à /au Chicago : Entertainment studies interest group. Récupéré de www.academia.edu.
- Perkins, T. (1979). Rethinking stereotypes. Dans British Sociological Association et M. Barrett (dir.), *Ideology and cultural productions* (p. 135-159). New York : St. Martin's Press.
- Quella-Guyot, D. (2004). *Explorer la bande dessinée*. Marcinelle : Dupuis.
- Robinson, L. (2004). *Wonder Women : feminisms and superheroes*. New York; London : Routledge.
- Rodrigue, C. (2003). Adaptations cinématographiques de *comic books*. *Séquences*(227), 18-23.
- Rogel, T. (2012). *Sociologie des super-héros*. Paris : Hermann.
- Rose, H. (1982). Making science feminist. Dans Whitelegg, E. et Open University. (dir.), *The changing experience of women* (p. 353-372). Oxford : M. Robertson.

- Seiter, E. (1986). Stereotypes and the Media: A Re - evaluation. *Journal of Communication*, 36(2), 14-26.
- Sepulchre, S. (2011). *Décoder les séries télévisées*. Bruxelles : de boeck.
- Stuller, J.K. (2012). Feminism : second wave feminism in the pages of *Lois Lane*. Dans Smith, M. J. et R. Duncan (dir.), *Critical approaches to comics : theories and methods* (p. 235-251). New York : Routledge.
- Tasker, Y. (1998). *Working girls : gender and sexuality in popular cinema*. London Angleterre : Routledge.
- Unesco. (2012, février). *Des superproductions internationales aux succès nationaux : analyse de l'enquête 2010 de l'isu sur les statistiques des films de long métrage*. Montréal : Charles R. Acland. Récupéré de www.uis.unesco.org/culture/Pages/movie-statistics.aspx.
- Ungaro, J. (2010). *Le corps de cinéma : le super-héros américain*. Paris : l'Harmattan.
- Valdivia, A.N. et Projansky, S. (2006). Feminism and/in mass media. Dans Dow, B. J. et J. T. Wood (dir.), *The SAGE handbook of gender and communication* (p. 273-296). Thousand Oaks : Sage Publications.
- Vincendeau, G. (2012). Brigitte Bardot, ou le « problème » de la comédie au féminin. *Cinémas*, 22(2-3), 13-34.
- Wells, D. (2008, 31 mai). DC vs Marvel: as the Incredible Hulk appears again, let Battle begin. *The Times*, pp. 1-3. Récupéré de <http://entertainment.timesonline.co.uk>.
- Zanco, J.-P. (2012). *La société des super-héros : économie, sociologie, politique*. Paris : Ellipses.

FILMOGRAPHIE

The Avengers (Joss Whedon, 2012)
Avengers : Age of Ultron (Joss Whedon, 2015)
Barb Wire (David Hogan, 1996)
Barbershop (Tim Story, 2002)
Basic Instinct (Paul Verhoeven, 1992)
Batman (Tim Burton, 1989)
Batman Returns (Tim Burton, 1992)
Batman Forever (Joel Schumacher, 1995)
Batman & Robin (Joel Schumacher, 1997)
Batman vs Superman (Zack Snyder, 2016)
Blade (Stephen Norrington, 1998)
Bridget Jones's Diary (Sharon Maguire, 2001)
Captain America: First Avenger (Joe Johnston, 2011)
Captain America: The Winter Soldier (Anthony Russo et Joe Russo, 2014)
Catwoman (Pitof, 2004)
The Crow (Alex Proyas, 1994)
Elektra (Rob Bowman, 2005)
Fantastic Four (Tim Story, 2005)
4 : Rise of the silver surfer (Tim Story, 2007)
Fatal Attraction (Adrian Lyne, 1987)
Guardian of the Galaxy (James Gunn, 2014)
Hancock (Peter Berg, 2008)
The Incredible Hulk (Louis Leterrier, 2008)
Iron Man (Jon Favreau, 2008)
Iron Man 2 (Jon Favreau, 2010)
Iron Man 3 (Shane Black, 2013)
Jack the Giant Slayer (Bryan Singer, 2013)
The Mask (Chuck Russel, 1994)
Monster's Ball (Marc Forster, 2001)
The Poseidon Adventures (Ronald Neame, 1972)
Push (Paul McGuigan, 2009)
Ride Along (Tim Story, 2012)
Spider-Man (Sam Raimi, 2002)
Spider-Man 2 (Sam Raimi, 2004)

Spider-Man 3 (Sam Raimi, 2007)
Superman Return (Bryan Singer, 2006)
Taxi (Tim Story, 2004)
Thelma & Louise (Ridley Scott, 1991)
Think Like a Man (Tim Story, 2012)
Think Like a Man Too (Tim Story, 2014)
Thor (Kenneth Branagh, 2011)
Thor: The Dark World (Alan Taylor, 2013)
Titanic (James Cameron, 1997)
Towering inferno (John Guillermin, 1974)
Toy Story (John Lasseter, 1995)
Twister (Jan de Bont, 1996)
The Usual Suspects (Bryan Singer, 1995)
Volcano (Mick Jackson, 1997)
Wanted (Timur Bekmambetov, 2008)
Watchmen (Zack Snyder, 2009)
Working Girls (Mike Nichols, 1987)
X-Men (Bryan Singer, 2000)
X2 (Bryan Singer, 2003)
X-Men: The Last Stand (Brett Ratner, 2006)
X: First Class (Matthew Vaughn, 2011)
X-Men: Days of Future Past (Bryan Singer, 2014)

TÉLÉSÉRIES

Adventures of Superman (Warner Bros. Télévision, 1952-1958)
Angel (FOX, 1999-2004)
Agents of S.H.I.E.L.D (ABC, 2013-)
Arrow (CW, 2012-)
Buffy the vampire slayer (FOX, 1997-2003)
Daredevil (Netflix, 2015-)
The Flash (CW, 2014-)
Gotham (FOX, 2014-)
House M.D (FOX, 2004 - 2012)
Spider-Man (ABC, 1967-1970)