

LES SUPER-HÉROÏNES SE BATTENT-ELLES COMME DES FILLES ?

Maxime LEROLLE

RÉSUMÉ

La violence est-elle un moyen d'émancipation ? Si la question soulève déjà quelques difficultés pour les super-héros, l'illégitimité frappe encore davantage les super-héroïnes. Tour à tour fantasme érotique et objet exotique, spectacle et arme fatale, écart envers les normes masculines et imitation de ces dernières, les super-combattantes dans le cinéma américain des années 2000 à aujourd'hui tâtonnent dans le processus de légitimation de leurs actions.

MOTS-CLÉS : SUPER-HÉROÏNES – VIOLENCE – ÉMANCIPATION – REGARD MASCULIN

ABSTRACT

Is violence a means of emancipation? While the issue already raises some difficulties for superheroes, illegitimacy hits superheroines even harder. Alternately erotic phantasm and exotic object, show and fatal weapon, gap towards male norms and imitation of the latter, the super-combatants in American cinema from the 2000s to today are groping in the process of legitimizing their actions.

KEYWORDS : SUPERHEROINES – VIOLENCE – EMANCIPATION – MALE GAZE

Maxime Lerolle, entré à l'ENS de Lyon en section cinéma, y a mené un master recherche avec pour mémoire une comparaison entre les films de super-héros de l'après-11-septembre et les premières chansons de geste françaises. Par la suite réorienté en Journalisme culturel à Paris-10, il pige depuis à L'Humanité, Reporterre et au Monde diplomatique et continue d'écrire des critiques cinéma, orientées particulièrement cinémas de genre, pour Il était une fois le cinéma et Le Bleu du Miroir.

Batman et Superman tombent de surprise en surprise. Alors que leurs superpouvoirs réunis ne parviennent pas à terrasser Doomsday, gigantesque créature invoquée par Lex Luthor pour détruire Metropolis, surgit sous leurs yeux ébahis une autre créature, aussi étrange que celle qu'ils affrontent : une super-héroïne guerrière. Wonder Woman.

L'entrée en scène de Wonder Woman à la fin de *Batman vs Superman : l'aube de la justice* (Zack Snyder, 2016) se place sous les auspices de l'exotisme. En résonance avec le thème musical aux sonorités épiques qui accompagne l'arrivée de l'Amazone, la mise en scène magnifie l'étrangeté de ce nouveau personnage. Entre ralentis, gros plans, cris de guerre et sauts extraordinaires, tout est bon pour singulariser – aux yeux des deux super-héros comme des spectateurs – ce corps étonnant, presque en décalage avec le champ de bataille.

Critiquant l'historien de la guerre John Keegan, pour qui la guerre est « une activité entièrement masculine », Sophie Cassagnes-Brouquet attaque un prétendu « invariant historique : le pacifisme féminin marqué par une sainte horreur de la violence et de la guerre » (2013 : 10). L'apparition de Wonder Woman n'est pas la seule à se placer sous le signe de l'extraordinaire. Aussi fortes soient-elles, une suspicion d'anormalité exotique plane sur l'ensemble des super-héroïnes qui prennent les armes. En effet, contrairement aux représentations de leurs homologues masculins, dont, pour la plupart, le recours à la violence semble aller de soi – le massacre froidement exécuté des ravisseurs de Tony Stark par ce dernier dans *Iron Man* (Jon Favreau, 2008) ou les cohortes de sbires de HYDRA qu'annihile Captain America dans *Captain America : First Avenger* (Joe Johnston, 2011), ne posent aucun problème moral ou esthétique –, le traitement des super-héroïnes combattantes les institue comme sujets exceptionnels et spectaculaires, sinon fantasmatiques. Comme si, même au sein de l'exceptionnalité super-héroïque, la violence des femmes demeurerait anormale.

Prenant exemple sur le cinéma, « référence [incontournable] en matière de violence féminine [pour la période contemporaine] », Coline Cardi et Geneviève Pruvost imaginent dans *Penser la violence des femmes*, ouvrage

de synthèse sur la question, « une étude structurale du sort réservé aux héroïnes qui s'approprient ce pouvoir de violence comparativement aux héros masculins du même film : le scénario organise-t-il leur mise à mort ou s'achève-t-il par leur triomphe ? Les femmes qui usent de violence sont-elles des femmes seules, en couple ou en bande ? » (2012 : 46-47). Cet article entend répondre pour partie à leur question, en proposant une typologie des super-héroïnes au combat. Elles constituent en effet un cas d'école des problématiques liées à l'usage de la violence par les femmes, puisqu'elles reprennent tour à tour, sinon simultanément, le *male gaze* décrit par Laura Mulvey, le *care*¹, c'est-à-dire la « capacité à prendre soin d'autrui » étudiée par Carol Gilligan (2008 : 37), ainsi qu'un certain empouvoirement féminin. En un mot, cet article se demandera s'il existe une violence super-héroïque proprement féminine, et si oui, quelles en sont les représentations et les divergences d'avec la violence masculine.

Pour ce faire, on répondra à une série de questions qui déterminent le degré, les motifs et les formes d'engagement physique des sujets évoqués. Une première question interroge les causes de la prise d'armes, qui diffère pour partie de la prise d'armes masculine : *pourquoi* la super-héroïne se bat-elle ? Quelles sont les justifications de son action ? De la prise d'armes découle une série de questions pratiques : *avec quoi* et *comment* se bat la super-héroïne ? On verra que l'engagement féminin du corps se distingue, dans sa représentation, de l'engagement masculin. De même, la super-héroïne tue-t-elle ? Et la montre-t-on souffrir en retour ? Enfin, il faut interroger l'intégration de la violence des super-héroïnes au sein des collectifs armés, d'autant qu'à l'heure des films choraux (*Captain America : Civil War*, Anthony et Joe Russo, 2016 ; *Avengers : Infinity War*, Anthony et Joe Russo, 2018 ; *Justice League*, Zack Snyder, 2017, etc.), le combat des super-héroïnes pourrait se noyer dans la masse des belligérants masculins. La violence des super-héroïnes n'a en effet ni les mêmes enjeux ni les mêmes fonctions ; aussi doit-on se demander *contre qui* et *avec qui* elles combattent.

L'article qui suit se focalisera sur les représentations cinématographiques américaines des super-héroïnes, de 2000 jusqu'à nos

¹ Pour un panorama des interprétations différentes de cette notion dans l'historiographie féministe, je renvoie à l'article de Sandra Laugier (2011 : 183-188).

jours. Destinées à un plus large public, pour partie néophyte en la matière, que celui des *comics* qui, depuis la naissance du genre, s'est approprié les personnages qui les peuplent, les représentations cinématographiques visent en effet le consensus, et pour ce faire privilégient bien souvent des stéréotypes aux figures souvent plus « complexes » qui habitent les planches dessinées. Cependant, entre 2000, année de sortie du premier *X-Men* (Bryan Singer), qui lance véritablement la mode des super-héros au cinéma², et 2019, on observe de véritables évolutions dans la représentation des super-héroïnes au combat, qui passent de manière générale du statut de femmes fatales ou d'acolytes érotisées des super-héros à des figures d'empouvoirement féminin. Toutefois, en dépit de l'intégration croissante de problématiques féministes, la représentation des super-héroïnes combattantes demeure encore aujourd'hui soumise à des codes propres à l'industrie hollywoodienne qui diffèrent des super-héros masculins.

Enfin, puisqu'il s'agit d'établir une typologie, le présent article n'étudiera pas de manière exhaustive l'ensemble des super-héroïnes de la période. Parmi celles-ci, on choisira des types exemplaires. On gardera donc Catwoman, aussi bien jouée par Halle Berry dans le film de Pitof (2004) que par Anne Hathaway dans *The Dark Knight Rises* (Christopher Nolan, 2012), super-féline construite pour et par le regard masculin ; Elektra, dans le spin-off (*Elektra*, Ron Howard, 2005) qui lui est consacré, femme fatale érotiquement funeste ; Black Widow, dont on notera l'évolution depuis *Iron-Man 2* (Jon Favreau, 2010) jusqu'à *The Avengers : Infinity War* ; Jean Grey/Phoenix dans le troisième volet de la trilogie *X-Men* (*X-Men : L'Affrontement final*, Brett Ratner, 2006), super-héroïne dont la puissance magique dépasse celle des hommes ; enfin, Wonder Woman, tant dans *Batman vs Superman* que son *spin-off* (*Wonder Woman*, Patty Jenkins, 2017), et Okoye,

² Il existait certes des films de super-héros avant la franchise *X-Men*, comme *Superman* (Richard Donner, 1978) et les adaptations de Batman par Tim Burton (*Batman*, 1989 ; *Batman : le défi*, 1991). Cependant, comme le montre Hélène Valmary dans sa thèse (2011 : 13), il existe une distinction entre « les films de Donner et de Burton [...] qui s'inscrivent dans un univers et/ou un développement des personnages qui relèvent de l'exagération » et « les films des années 2000, plus 'sérieux' dans leur rapport à leur sujet, plus 'réalistes' dans la description des personnages ».

On pourrait à ce constat ajouter que les années 2000 voient le développement de franchises cinématographiques (*X-Men*, *Spiderman*, *Batman*, Marvel Cinematic Universe et DC Universe), alors que les œuvres précédentes ne reposaient pas sur cette logique de narration sérielle.

dans *Black Panther* (Ryan Coogler, 2018) et *The Avengers : Infinity War*, deux super-héroïnes qui adoptent un style de combat plus contondant, au contraire des styles souples et furtifs des guerrières précédemment mentionnées.

Comme on s'en aperçoit, ce corpus mêle productions Marvel et DC, antérieures (Catwoman et Selena Kyle pour DC, Elektra et Jean Grey pour Marvel) ou non aux Marvel Cinematic Universe (*Black Widow* et *Okoye*) et DC Universe (*Wonder Woman*). Certes, les deux maisons ont chacune leur style propre, qu'elles ont encore renforcé avec leurs univers étendus et homogènes³. De manière schématique s'opposent les styles Marvel – chatoyant, amusant, merveilleux – et DC – sombre, sculptural et monumental. Néanmoins, les modèles de représentation des femmes au cinéma précédant le plus souvent les films de super-héros, ils traversent les figures de super-héroïnes quel qu'en soit le studio, avec en retour des adaptations locales au style de ce dernier.

Non-exhaustif, ce corpus entend néanmoins élargir sa réflexion à l'ensemble plus large des super-héroïnes au cinéma dans la période évoquée, qui étaient jusqu'alors traitées isolément les unes des autres. La bibliographie consacrée aux super-héros se confronte en effet à deux écueils. Premier écueil : certains ouvrages sur la question, se voulant universels, portent avant tout sur les héros masculins : parmi ces titres, on peut citer le classique *Superheroes: A modern mythology* de Richard Reynolds (1994) ou, plus récemment, le critique *Capitalist Superheroes: Caped Crusaders in the Neoliberal Age* de Dan Hassler-Forest (2012). Aussi intéressants soient-ils, ces deux essais n'envisagent le super-héroïsme féminin que de manière secondaire. Il existe néanmoins une littérature féministe sur les super-héroïnes : parmi celle-ci, on note *Wonder Women: Feminisms and Superheroes* (Lilian Robinson, 2004). Cependant, comme le nom de l'ouvrage l'indique, cette littérature prend bien souvent appui sur le cas singulier de *Wonder Woman*, érigé en modèle des super-héroïnes, alors que bon nombre d'entre elles s'en distinguent largement. Les essais ou les articles consacrés à l'Amazone abondent : citons « *Wonder Woman : plus forte qu'Hercule, plus douce qu'une bonne épouse* » (Loïse Bilat, 2011), « *The Mother of All Superheroes: Idealizations of Femininity in Wonder Woman* »

³ Cette homogénéité n'est pas pour autant un gage de réussite pour DC.

(Sharon Zechowski et Caryn E. Neumann, 2014) ou encore la somme sur le personnage, *Wonder Woman Unbound: The Curious History of the World's Most Famous Heroine* (Tim Hanley, 2014). Pour des éclairages sur d'autres super-héroïnes, on se réfèrera notamment à *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film* (Richard Gray II, 2011), mais celles-ci sont envisagées séparément, alors qu'elles font système ensemble. D'autre part, et c'est là le second écueil, la littérature sur les super-héros – aussi bien masculins que féminins – a tendance à privilégier une lecture thématique de ces personnages au détriment d'une analyse formelle, rarement appuyées sur les codes cinématographiques – ce qui est le cadre de cet article. Bien peu d'ouvrages évoquent en détails les représentations concrètes de la violence super-héroïque, alors qu'il existe des essais généralistes sur la question des combattantes au cinéma, tel *Les Femmes d'action au cinéma* (Raphaëlle Moine, 2010), et d'autres sur les représentations cinématographiques des super-héros, comme la thèse d'Hélène Valmary (2011) sur leur « héroïsme intranquille » ou les travaux de Mélanie Boissonneau.

L'angle d'attaque du présent article cherche donc à approcher au plus près de corps féminins en mouvement, de manière à saisir comment s'articulent, au bout d'un geste, à la pointe d'un coup, au détour d'une grimace de douleur, la mise en tension de la chair et l'imaginaire collectif dans lequel elle se meut.

L'ENTRÉE EN GUERRE

Quels idéaux ? Justice, revanche sociale et jeu

Pour quelle raison une super-héroïne décide-t-elle de prendre les armes ? Que lui attribue-t-on comme raisons et/ou sentiments justificatifs ? Est-ce parce qu'une large part des concepteurs des univers super-héroïques sont des hommes, que la prise d'armes des super-héroïnes n'échappe pas à un certain nombre de clichés quant à l'engagement ou la sensibilité dits « féminins ».

Au contraire de leurs congénères masculins, les super-héroïnes ne s'engagent ni par patriotisme, comme Steve Rogers dans *Captain America : First Avenger*, ni pour protéger leur ville comme Batman ou Spiderman. On peut diviser leurs motivations en trois groupes : la justice, la revanche sociale et le jeu. Ces trois

catégories sont loin d'être hermétiques ; bien souvent, les idéaux des super-héroïnes empruntent à chaque groupe.

Parmi les héroïnes justicières, on relève au sein de notre corpus les deux versions de Catwoman, Wonder Woman et Black Widow. Mais leur conception de la justice diffère. Tandis que Wonder Woman s'engage au nom du pacifisme pour mettre fin à la Première Guerre mondiale, que Black Widow s'efforce de maintenir la paix planétaire garantie par les instances internationales – sujet au cœur de *Captain America : Civil War* –, les deux Catwoman pratiquent une justice plus incarnée. Dans *Catwoman*, Patience Phillips protège la peau des femmes, menacée par le cosmétique Beau-Line que développe Hedare Beauty. Dans *The Dark Knight Rises*, Selina Kyle pratique une justice de classe, par exemple en assommant un homme menaçant son amie ou en protégeant un jeune garçon des sbires de Bane qui voulaient lui arracher une pomme.

Bien que leur conception de la justice soit universaliste, les justicières, elles, s'inscrivent dans les normes définitoires d'une certaine féminité. Hormis Black Widow, dont l'engagement se fait au nom d'institutions, les trois autres prennent les armes pour protéger une personne faible – ou supposée telle. Même les super-héroïnes agissent au nom du *care*. L'exemple typique en est Wonder Woman, qui dévoile ses armes et sa force dans les tranchées belges après avoir constaté l'inaction des Alliés pour libérer un village encore occupé par des civils. Plus que de justice, il faudrait donc parler du *care* comme ressort principal de l'entrée en guerre des super-héroïnes. Cette notion plus large intègre alors Elektra, qui reprend vie pour protéger la famille Miller (dont, symboliquement, elle prend la place de la mère et épouse défunte), après avoir refusé de l'assassiner, et Okoye, générale du Wakanda qui s'efforce de préserver la vie du roi T'Challa.

On mesure la différence avec la conception de la justice défendue par les super-héros masculins. Si bon nombre d'entre eux prennent les armes au nom de la justice, la mise en scène et la narration n'insistent pas autant sur la connexion qui se tisse entre la super-héroïne et ses protégées, comme Wonder Woman fêtée par les habitant·es du village qu'elle a libéré. Spiderman et Superman ont droit à la reconnaissance publique de New York (*Spiderman 3*, Sam Raimi, 2007) et Metropolis (*Batman vs Superman*, quoique la

reconnaissance demeure sujette à débat) ; mais c'est en tant qu'icônes, et non en tant que Peter Parker et Clark Kent. Quant à Batman, il n'existe aucun lien à l'écran entre la population de Gotham et lui. Pour Batman, comme pour Spiderman et Superman, leur rapport au peuple passe à travers des objets de médiation : le premier par une statue au style très académique à la fin de *The Dark Knight Rises* (Christopher Nolan, 2012), le deuxième par son costume, repris par ses admirateurs, le troisième par un monument aux morts (dans *Batman vs Superman*). À chaque fois, c'est un emblème réifié que le peuple révère, signe de la consécration publique du super-héros masculin. Au contraire de Wonder Woman, dont la célébration par les villageois es belges, si elle est certes plus joviale et chaleureuse, demeure dans une sphère quasi-intimiste, la renommée de son exploit ne dépassant pas le cadre du champ de bataille (avant, d'ailleurs, que Ludendorff éradique le village en question – et donc les seuls témoins de Wonder Woman – en y expérimentant la nouvelle arme chimique du docteur Maru).

Moins important que le *care* est le désir de revanche sociale. Il concerne surtout les deux versions de Catwoman et Jean Grey. Patience Phillips attaque Hedare Beauty, entreprise dans laquelle elle travaillait en tant qu'artiste timide exploitée par son patron (Lambert Wilson) avant sa résurrection en Catwoman. Selina Kyle se venge des hommes qui l'ont marginalisée du fait de sa féminité et de ses origines populaires. Quant à Jean Grey, elle déchaîne sa puissance envers ses congénères masculins, à commencer par le professeur Xavier, qui l'ont trop longtemps bridée et maintenue dans le rôle d'assistante des hommes.

Cependant, leur revanche sociale se place systématiquement sous la férule d'un homme, aussi bien mentor qu'amant – le policier Tom Lone pour Patience, Batman pour Selina et Magneto puis Wolverine pour Jean Grey –, qui objective leur vengeance en instrument à son service. Ainsi, Batman enrôle Selina pour renverser Bane, qu'elle tue et sauve Batman par la même occasion, la mettant au service du patriarcat qu'elle prétendait combattre dans la première partie de *The Dark Knight Rises*. Jean Grey/Phoenix a encore moins son mot à dire : « avant [qu'elle] ait une chance de se calmer, Magneto

la saisit pour lui servir d'arme contre les humains et le 'remède'⁴ », pour reprendre les termes de Betty Kaklamanidou (2011 : 68) commentant le meurtre de Cyclop au début d'*X-Men : L'Affrontement final*. Quant à Wolverine, à défaut de canaliser son ancienne amante devenue trop puissante, il la tue, car « le patriarcat ne peut pas accepter cette inversion des genres et transforme habilement [Phoenix] en méchante de manière à justifier sa mort et la restauration de l'ordre⁵ » (*ibidem*). Seule Patience, malgré sa romance avec Tom Lone, échappe en fin de compte à l'asservissement de son action au service d'une autre cause qui, sous couvert d'universalisme, protège l'ordre sexuel.

Toutefois, aussi libre semble-t-elle à la fin de *Catwoman*, elle n'en demeure pas moins inoffensive pour le patriarcat. On en vient au troisième motif justifiant la prise d'armes. Patience Phillips, Selina Kyle et Black Widow se battent d'abord par jeu. C'est très net pour Patience, dont le style de combat, comme on l'étudiera plus loin, s'apparente plus à une chorégraphie, voire une parade nuptiale, qu'à une bagarre en bonne et due forme. Par ailleurs, Patience revendique ouvertement le caractère ludique de son combat lors de son affrontement avec Tom Lone ; alors que ce dernier lui demande si elle « pense que c'est un jeu », elle répond effrontément que « oui⁶ ». Selina elle aussi considère son combat comme un jeu, comme elle s'offusque auprès de Batman qui lui interdit de tuer leurs adversaires : « Où est le plaisir dans tout ça ?⁷ ». Quant à Black Widow, elle multiplie les situations de jeu pour duper ses ennemis, ce qui met davantage l'accent sur son rôle comique que sur ses exploits physiques. L'effet comique de l'interrogatoire qu'elle subit volontairement au début d'*Avengers* (Joss Whedon, 2012) vient du fait qu'elle réponde au téléphone en pleine séance de torture, qu'elle explique très clairement à son interlocuteur se laisser faire, et qu'enfin elle se serve de la chaise sur laquelle ses tortionnaires la retiennent prisonnière comme d'une arme pour les neutraliser.

⁴ « *Before Phoenix has a chance to calm herself, she is taken by Magneto to be used as his weapon against humans and the 'cure'.* » Je traduis.

⁵ « *Patriarchy cannot accept this gender reversal and shrewdly turned her into the villain in order to justify her death and restore order.* »

⁶ - *You think it's some kind of a game ?*

- *Yes !*

⁷ « *Where is the fun in that ?* »

Jouant à la guerre, ces super-héroïnes ne la prennent pas au sérieux. De cette manière, la mise en scène ludique leur interdit la politisation d'elles-mêmes au moyen de la violence qu'évoquait Elsa Dorlin : « L'autodéfense n'est donc pas un moyen en vue d'une fin [...], elle politise des corps, sans médiation, sans délégation, sans représentation » (2017 : 57).

Le choix des armes

Les idéaux qui président à l'engagement d'une super-héroïne déterminent également son équipement. Le *care*, la revanche sociale et le jeu ne nécessitent pas les mêmes instruments que ceux qu'emploient les super-héros masculins pour maintenir l'ordre social et sexuel. On peut regrouper les armes des super-héroïnes en trois catégories : leur propre corps, les armes tranchantes et la magie.

Les super-héroïnes qui font usage de leur corps comme arme sont celles qui considèrent la guerre comme un jeu : Patience Phillips, Selina Kyle et Black Widow⁸. Leur équipement est sensiblement le même : vêtues d'une tenue noire moulante, qui dévoile plus (le costume troué de Patience) ou moins (l'uniforme austère de Selina) leur corps, elles affrontent leurs adversaires le plus souvent à coups de pied, d'où la gestuelle acrobatique qu'on étudiera plus loin. Patience va encore plus loin dans l'esthétique du jeu en s'amusant à détourner de leur emploi premier de faux ongles argentés qu'elle utilise comme griffes. Le corps de ces super-héroïnes, aussi efficace puisse-t-il être (et il l'est peu), devient alors un vaste terrain de jeu pour les fantasmes masculins et le *male gaze*, qui, comme le définit la théoricienne du cinéma Laura Mulvey, est « un symptôme de pouvoir asymétrique », qui « nie l'agentivité des femmes, les reléguant au statut d'objets »⁹ (1975 : 843).

La suspicion du jeu affecte jusqu'aux super-héroïnes dotées d'armes blanches. Celles-ci privilégient le plus souvent les armes tranchantes (épées, dagues, griffes...) aux armes contondantes de leurs homologues masculins (Thor et son marteau, Captain America et son bouclier...). Non qu'en elles-mêmes, les armes tranchantes soient l'apanage des super-héroïnes :

⁸ Mystique aussi pourrait rentrer dans cette catégorie, mais ne sera pas étudiée dans cet article.

⁹ « [*The male gaze is*] a symptom of power asymmetry [that] denies women agency, relegating them to the status of objects. »

T'Challa/Black Panther se bat, comme Catwoman, à l'aide de griffes. Cependant, placées dans la main de super-héroïnes elles-mêmes objets fantasmatiques du *male gaze*, les armes tranchantes, en particulier de petite taille, renforcent la métaphore de la femme-chat, dont Catwoman est l'emblème. Prenons l'exemple d'Elektra. Vêtue elle aussi d'une tenue rouge moulante, qui exhibe son bas-ventre et ses membres athlétiques, la super-héroïne ninja se bat aux moyens de saï, dagues en forme de trident originaires d'Okinawa, que Richard J. Gray II qualifie de « phalliques » (2011 : 87). Cette arme de courte portée induit une posture furtive, digne d'un félin approchant discrètement sa proie, ou, dans son cas, d'un fantôme, terme par lequel elle se qualifie en affrontant un homme de main au début du film : « Tu ne peux pas combattre un fantôme¹⁰ ». Richard J. Gray II constate cependant une différence notable entre l'Elektra des comics et celle au cinéma. Outre sa maîtrise des arts martiaux, la première était douée de télépathie et de « saut mental » lui permettant de localiser par l'esprit ses ennemis. La seconde, quant à elle, « ne maîtrise rien d'autre que des épées phalliques imprégnées de sexualité », attribut qui « définit le 'piquant' (*hotness*) du personnage » et atteint « le délicat équilibre entre *sex-appeal* et force physique » (2011 : 88). Lors de son passage à l'écran, la super-héroïne perd ainsi de sa complexité pour entrer dans un rôle taillé sur mesure pour le *male gaze*.

Notons cependant une évolution récente dans l'emploi féminin des armes tranchantes. Wonder Woman et Okoye, super-héroïnes apparues ces deux dernières années, usent respectivement d'une épée et d'une lance. Toutefois, elles s'en servent davantage comme des armes contondantes. Okoye assomme ainsi ses adversaires à coups de lance, signe de sa force physique et de son adresse, tandis que Wonder Woman, hormis Arès qu'elle vainc telle une chevaleresse des temps modernes avec le tranchant de l'épée, terrasse ses ennemis à coups de bouclier, de fouet et de son épée qu'elle emploie comme massue. De ce point de vue, la dernière représentation cinématographique en date de Wonder Woman se démarque du personnage imaginé en 1941 par William Moulton Marston. Celle-ci combattait presque exclusivement avec son fouet – arme dont Gal Gadot fait peu usage dans

¹⁰ « *You can't fight a ghost* ».

Wonder Woman –, ce qui faisait dire à Tim Hanley, qui remarquait dans son histoire du personnage que près de 20 % des cases de certains numéros contenaient des scènes de fouet, qu'elle « était féministe *et* fétichiste¹¹ » (2014 : 65). « Portant une épée et un bouclier, et plus simplement un lasso, c'est une guerrière tuant et détruisant ceux qu'elle considère être les ennemis de la paix et de la liberté », observe William Blanc dans son étude du personnage (2018 : 86). À ses yeux, la nouvelle version de la super-héroïne « représente un interventionnisme américain agressif [...] où les femmes jouent un rôle militaire à part entière » (*ibid* : 86-87). L'incarnation de l'Amazone par Gal Gadot écarte toute ambiguïté fétichiste pour un féminisme résolument martial :

La nouvelle *Wonder Woman* de Patty Jenkins s'inscrit, elle aussi, dans ce contexte [le grand nombre de femmes guerrières dans les séries pseudo-historiques contemporaines], d'autant que Gal Gadot – citoyenne israélienne – a accompli ses deux années de service dans une unité de Tsahal en tant qu'institutrice. Aussi, d'aucuns craignent maintenant que l'on use de l'image positive de l'Amazone pour donner une apparence progressiste à des institutions ou à des politiques qui ne le sont pas (*ibid* : 87).

Dernière figure de guerrière, bien que plus rare : la magicienne. Celle-ci renvoie à un imaginaire séculaire de la sorcellerie féminine¹², de manière explicite avec des personnages comme la Sorcière rouge/Scarlet Witch (Elizabeth Olsen). À l'image de cette dernière, la magicienne peut être bienveillante : après la mort de son frère dans *Avengers : L'Ère d'Ultron* (Joss Whedon, 2015) et son ralliement aux Avengers, la Sorcière rouge use de ses pouvoirs magiques pour protéger ses alliés au combat ou ralentir les forces ennemies davantage que les écraser. C'est à ce rôle de magicienne du *care* que le professeur Xavier et Wolverine astreignent Jean Grey dans les premiers volets de la première trilogie *X-Men*, qui la montrent « dépendante de la direction d'un homme¹³ » (Kaklamanidou : 2011 : 65). Cependant, lorsqu'elle se révolte contre ses mentors masculins et se transforme en Phoenix dans le dernier opus, son style de combat magique vire à la destruction pure et simple, plus proche d'une « 'bête' revenue pour réclamer son

¹¹ « *Wonder Woman was feminist and fetishist.* »

¹² Pour de plus amples informations sur le sujet, voir CHOLLET Mona, *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*, Paris, La Découverte, coll. Zones, 2018.

¹³ « *She is [...] dependent on male guidance.* »

individualité¹⁴ » (Kaklamanidou : 2011 : 68) que d'une humaine. Dans les représentations cinématographiques actuelles, il semble que la magie, au contraire du corps ou des armes tranchantes, enferme les super-héroïnes dans un rôle de *care* et d'adjuvantes peu propice à leur émancipation.

En définitive, le panel d'armes à disposition des super-héroïnes est plus limité que pour leurs homologues masculins. Ces derniers ont plus de choix dans leur armement : gadgets technologiques (Iron-Man, Batman, les membres de Suicide Squad), pouvoirs magiques (Doctor Strange, Vision), armes contondantes (Thor) ou à distance (Hawkeye), force brute (Hulk, Captain America)... Surtout, ils ne souffrent pas, au contraire des super-héroïnes, d'un barrage symbolique à l'emploi de leurs armes. En effet, le choix des armes que font les super-héroïnes les cantonne dans un rôle dont il est difficile de sortir. Celles qui privilégient le combat au corps-à-corps s'exposent à une réification érotique de leur corps ; celles qui préfèrent une arme tranchante reproduisent le cliché de la femme fatale ; quant aux magiciennes, elles administrent le *care*. Qui dévie de son rôle ne récolte pas la même reconnaissance que les super-héros masculins (Wonder Woman, Okoye) ou bien est punie de mort pour son *hybris* (Phoenix).

UN CORPS AU COMBAT

Du corps féminin comme spectacle

En raison de leur armement limité, les super-héroïnes adoptent des styles de combat différents de leurs congénères masculins. Le style d'Elektra, reposant sur l'élimination furtive au corps-à-corps, se distingue de manière exemplaire des codes de la masculinité guerrière. Sa pratique d'assassin ne témoigne pas tant d'une force physique extraordinaire que d'un entraînement corporel de longue haleine, d'une connaissance fine des points faibles du corps humain, ainsi que de la ruse et de la dissimulation, deux attributs longtemps estimés féminins. Elektra, formée par La Main, et Black Widow, par le KGB, représentent de ce point de vue des machines de guerre hautement sophistiquées. Produites par et pour des hommes, elles gagnent en efficacité tactique ce qu'elles perdent en possession de leur propre corps. Malléables à

¹⁴ « *The 'beast' has return to reclaim her individuality.* »

merci, Elektra est exécutée par Bullseye dans *Daredevil* (Mark Steven Johnson, 2003), tueur à gages de La Main, tandis que Black Widow confesse à Bruce Banner dans *Avengers : L'Ère d'Ultron* qu'elle subit une ablation des ovaires en entrant au KGB, qui voit dans la stérilisation une manière de contrôler l'agent soviétique.

Les deux héroïnes, ainsi que Selina Kyle – qui semble avoir travaillé l'art de l'assassinat par elle-même, gardant ainsi la maîtrise de son corps –, sont de ce fait les tueuses les plus efficaces de notre corpus. Leur art du combat obéit en effet à un principe fondamental de l'escrime (et plus largement, de tout combat) : un coup, une touche. La plupart des attaques portées par ces femmes font mouche du premier coup. Leur corps, filmés en plan large de manière à le saisir dans son unité, apparaît constamment en tension. Toujours au bord du déséquilibre, elles feignent la chute pour mieux retrouver un point d'appui et renverser leurs ennemis le plus souvent d'un coup de pied savamment placé, preuve de leur fine connaissance du corps humain.

Cette règle ne s'applique pas à la plupart des autres héroïnes. Patience Phillips, qui pratique aussi le style furtif, constitue la quintessence de la transformation du corps féminin combattant en objet spectaculaire érotique soumis au regard masculin. Sa première scène de combat – le braquage une bijouterie de luxe défendue par trois vigiles – s'apparente davantage à un clip. Y prime l'esthétique chorégraphique sur la lisibilité de l'action. C'est d'ailleurs une chanson R&B qui se déclenche au début de la bagarre et qui la rythmera tout du long, créant ainsi une ambiance propice à l'expression par la danse. Ensuite, le cadrage en gros plans et plans serrés, souvent courts, voire accélérés, colle Patience au ras du corps. Au lieu de rendre claire son action, la mise en scène s'attache exclusivement à ses mouvements acrobatiques et aériens, fantasmant ainsi un corps de femme-chat. Enfin, les contorsions et gesticulations de la guerrière perdent toute efficacité tactique au profit d'une exposition de son corps souple sous toutes les coutures. L'enjeu de la scène n'est donc pas tant d'exposer une combattante qu'un fantasme de « *dominatrix* », selon les mots de Richard J. Gray II, à destination du *male gaze*. Gray rattache l'hyper-sexualisation de Patience à son impuissance face au patriarcat : aux yeux des producteurs dont il rapporte les propos, « il est important d'équilibrer la sexualité et la superpuissance de la super-héroïne

afin qu'elle ne domine pas son homologue ou son spectateur masculins¹⁵ » (2011 : 87).

La sexualisation du corps féminin combattant affecte jusqu'à Black Widow, pourtant machine de guerre professionnelle. Son attaque favorite illustre l'ambivalence du style furtif féminin. L'athlétique espionne se hisse d'un bond à hauteur du cou de son adversaire (toujours masculin), enrôle ses longues jambes autour de son cou et, profitant de son élan et de la masse du prisonnier, se laisse tomber avant d'aussitôt se relever tandis que son ennemi s'effondre lourdement. La proximité physique de son entrejambe au contact du visage de l'homme transforme un geste efficace en acte sexuel fictionnel, allégorique baiser d'une veuve noire *dominatrix*.

Qu'en est-il de Wonder Woman et Okoye, super-héroïnes aux armes contondantes et au style plus agressif ? Elles sortent indéniablement de la métaphore sexuelle du style furtif, comme Okoye se moquant de l'érotisation des corps féminins lorsqu'au début de *Black Panther*, vêtue d'une longue robe rouge pour une mission d'infiltration, elle regrette son armure de Dora Milaje qui la laissait libre de ses mouvements. Quant à Wonder Woman, dès sa première apparition belliciste dans *Batman vs Superman*, elle apparaît comme l'égale physique des hommes. Cependant, l'égalité physique des combattant es entraîne-t-elle l'égalité des représentations ?

L'assaut contre la tranchée allemande dans *Wonder Woman* est un cas d'école. La scène obéit à une double logique. D'une part, exposer un corps guerrier féminin. La métamorphose de Diana Prince en Wonder Woman reprend les codes du super-héros endossant son armure en les féminisant. Au lieu d'un casque, elle revêt la tiare des Amazones et laisse flotter sa longue chevelure ; plutôt qu'une armure complète, elle mise sur une armure inspirée de l'Antiquité gréco-romaine, qui met en valeur, par le biais de gros plans au ralenti, ses cuisses, ses bras et sa poitrine musclés. Le choix de ce type d'armure répond certes à une efficacité guerrière – se mouvoir rapidement nécessite un équipement léger qui n'entrave pas les gestes – mais également à une logique genrée, qui cherche à mettre en avant les spécificités du corps féminin sans les érotiser. Le regard du soldat, en arrière-plan, qui découvre

¹⁵ « *It is important to balance superheroine sexuality with superheroine superpower so that the superheroine does not dominate her male counterpart or her male viewer.* »

ébahi la nouvelle super-héroïne ne marque pas tant son appétit sexuel que sa reconnaissance d'une force extraordinaire.

Cette force, elle n'hésite pas à l'employer. En dépit du bon sens, les soldats allemands préfèrent se jeter sur elle pour la frapper à coups de poing au lieu d'utiliser leurs fusils. Une bêtise sur le plan pratique, mais un geste d'une grande valeur symbolique : se sentant menacés par l'intrusion d'une femme dans le domaine de la puissance physique, les hommes désirent engager avec Wonder Woman une épreuve de force, de manière à maintenir leur monopole de la violence physique. Sauf que l'épreuve de force tourne à l'avantage de la super-héroïne. Néanmoins, l'affirmation d'un différentiel féminin s'accompagne d'une reprise des codes masculins du genre, et en premier lieu, de Superman. De manière discrète, la mise en scène renvoie aux débuts de l'Homme d'Acier. Lorsque Wonder Woman résiste aux balles des mitrailleuses allemandes, le gros plan renvoie pour les connaisseur·euses à la fermeté du « *Man of Steel* » à laquelle la mise en scène compare l'héroïne. De même, les grands sauts de Wonder Woman à travers le *no man's land* rappellent les débuts de Superman, qui jusqu'en 1951, date de sa première apparition au cinéma (*Superman et les Nains de l'enfer*, Lee Sholem)¹⁶, sautait sur de longues distances, avant de prendre son envol. Enfin, la charge de Wonder Woman contre un blindé et son renversement ramène à la couverture du premier épisode de Superman¹⁷, où l'on voit le Kryptonien soulever une automobile à bout de bras.

Implicites, ces références n'en constituent pas moins une manière d'arrimer l'exceptionnalité de Wonder Woman aux normes super-héroïques définies par le premier personnage du genre. Comme si, aussi puissantes soient-elles, les super-héroïnes dérivait des super-héros au lieu de constituer un style de combat féminin non assujéti au *male gaze*. On peut à ce sujet parler

¹⁶ « À l'origine Superman ne vole pas : il court très très vite et saute très très haut. Mais dans les années 50, lorsque le premier dessin animé Superman est créé à la télévision américaine, les dessinateurs ont du mal à animer le personnage lorsqu'il bondit. Ils demandent alors l'autorisation à l'éditeur de Superman, DC Comics, de lui ajouter un nouveau super-pouvoir : la possibilité de voler. Comme le super-héros est immobile lorsqu'il vole, c'est autant d'efforts en moins pour les auteurs du dessin animé... » « Les 10 secrets de Superman » (Nicolas Lemarignier, *France Info*, 11 avril 2013).

<https://blog.francetvinfo.fr/case-a-part/2013/04/11/les-10-secrets-de-superman.html>

(consultée le 18 avril 2019).

¹⁷ *Action Comics* #1 (1938), Burbank, DC Comics.

d'inégalité des représentations. En demeurant arrimée à la violence masculine, la violence des super-héroïnes ne parvient pas à se penser comme égale *et* différente de la première.

De la galanterie dans la guerre : la non-souffrance des super-héroïnes

L'une des règles non-écrites de l'art militaire est que donner des coups expose à en recevoir. Faire souffrir a pour corollaire souffrir. Les super-héros masculins ne manquent pas de moments doloristes qui, marquant le triomphe de l'inaltérable volonté sur la chair meurtrie, témoignent de l'héroïsme exemplaire du personnage. Songeons à Batman torturé dans la prison de Bane (*The Dark Knight Rises*) ; à Thor mutilé d'un œil et des cheveux qui faisaient sa force virile dans *Thor : Ragnarok* (Taika Waititi, 2017) ; ou encore, paroxysme christique, à Spiderman grièvement blessé par Octopus (*Spiderman 2*, Sam Raimi, 2004), porté les bras en croix par la foule des usagers du métro new-yorkais.

De manière systématique, le couple puissance/souffrance conditionne le super-héroïsme masculin. Partant, si l'on considère la souffrance comme la condition *sine qua non* de la puissance, qu'en est-il des super-héroïnes ? Les montre-t-on souffrir autant qu'elles se plaisent à faire souffrir ?

Autant on trouve de plus en plus de super-héroïnes puissantes, autant aucune d'elles ne souffre ou ne paraît souffrir. Les préjugés galants ont la vie dure : même lorsqu'elles s'engagent dans la mêlée, les corps des super-héroïnes demeurent vierges de toute blessure. Ce faisant, elles ne quittent pas la sphère de l'idéalité féminine définie par le *male gaze*.

Aussi capitale soit Okoye dans l'armée wakandaise, la galanterie continue de tenir la générale à l'écart de la violence du combat. Lorsqu'à la fin de *Black Panther*, son amant W'Kabi charge à dos de rhinocéros le puissant M'Baku, confrontation virile s'il en est, et qu'Okoye se place entre les deux en jetant un regard noir à son compagnon pour réprover sa rébellion contre T'Challa, ce n'est pas de force physique qu'elle fait montre, mais d'un comportement caricatural de ménagère sermonnant les errements de son époux. L'amour plus que les armes a raison de W'Kabi, privant Okoye d'accéder à une réelle égalité martiale avec ce dernier.

L'absence de souffrance neutralise de ce fait l'empouvoirement des super-héroïnes. Dépossédées de leur propre corps, elles ne peuvent se constituer en sujets politiques en pleine possession tant de leur jouissance que de leur souffrance. En dépit des avancées notées dans la représentation de la puissance féminine, l'euphémisation galante persistante ramène les super-héroïnes à des idoles creuses, vides de chair vive. Rien de plus qu'un *jeu*.

On a déjà parlé à ce sujet de la fausse scène de torture qu'endure Black Widow dans *Avengers*. D'une part, on ne la montre jamais recevoir de coups ; seules les cordes qui la maintiennent attachée évoquent l'interrogatoire en cours, tout en teintant ce dernier d'esthétique *bondage* à la manière de la Wonder Woman des *comics*. D'autre part, toute la scène n'est qu'un jeu auquel consent par l'espionne – rappelant là encore le sadomasochisme, tel que le pratique Patience Phillips – qu'elle abandonne aussitôt qu'elle reprend du service pour les Avengers.

Mais le sadomasochisme ne s'arrête pas aux héroïnes placées sous le signe du jeu. Il atteint jusqu'à Wonder Woman, pourtant réputée pour le sérieux de son combat. Revenons à son apparition armée dans *Batman vs Superman* face à Doomsday. Certes, la créature lui assène des coups brutaux. La montre-t-on pour autant souffrir ? Un plan interroge à ce sujet. Alors que le monstre de Lex Luthor la terrasse d'un puissant coup de poing, un plan rapproché sur son visage la montre esquisser un sourire espiègle, avant que l'Amazone ne reparte aussitôt à l'assaut. Le sourire de Wonder Woman est à double tranchant. D'un côté, il témoigne de son détachement envers la mort, ce qui révèle son héroïsme et son exceptionnalité. Mais de l'autre, ce même détachement se comprend comme une forme de jeu, surtout lorsqu'on compare la réaction de Wonder Woman aux coups de Doomsday et la souffrance manifeste de ses acolytes masculins : malmenés, secoués dans tous les sens, physiquement écrasés par leur adversaire. Et de cette souffrance extrême naît un héroïsme de martyr – l'aspect christique culminant à la fin du film avec la mort et la résurrection annoncée de Superman. En somme, parce qu'elle ne souffre pas, Wonder Woman ne s'entoure pas de l'aura mystique qui légitime Batman et Superman.

Néanmoins, il existe une violence qui atteint les super-héroïnes. Précisément lorsqu'elles ne le sont pas (ou plus) encore. Patience Phillips et

Elektra rentrent dans cette catégorie. Toutes deux meurent, Patience au début de *Catwoman*, Elektra à la fin de *Daredevil*. Or, leurs morts ne résultent pas d'un long combat épique. C'est toujours soit par accident (Patience poursuivie par les séides de Hedare Beauty), soit par trahison (Bullseye éliminant Elektra par la ruse), que leurs ennemis en viennent à bout. Par ailleurs, contrairement à leurs représentations au combat qui les mettent hors d'atteinte des coups (hormis Elektra dans son combat final avec Kirigi), la mise en scène de leur mort s'attarde longuement sur leur souffrance. Patience, alors petite secrétaire timide et méprisée pourchassée par deux sbires dans les couloirs verdâtres d'une usine, se noie de manière sordide dans des eaux usées, de nombreux plans semblant se délecter de son cadavre coulant dans l'eau sale. Comparant les costumes de Catwoman entre *Batman le défi* (Tim Burton, 1991) et *Catwoman*, Hélène Valmary note la fonction mémorielle des cicatrices qui strient le costume de la super-héroïne : « chez [Michelle Pfeiffer], la visibilité de tous ces endroits cousus fonctionne comme un rappel d'autant de cicatrices ; chez [Halle Berry], les déchirures équivalentes sur le pantalon sont autant de plaies encore ouvertes » (2012 : 214). Comme si la super-combattante naissait de sa mort criminelle. Quant à Elektra, la mise en scène comme Bullseye se plaisent à l'abîmer morceau par morceau – ici un de ses saï que son adversaire lui retourne par magie dans sa propre main, là une carte à jouer qui lui tranche la gorge, enfin un poignard que Bullseye lui plante dans le ventre. Ce ne sont donc pas à des combats équitables que nous assistons, mais à une mise à mort spectaculaire, à une exécution qui se gorge de leur souffrance. En somme, au féminicide d'êtres qu'on dépossède de leurs capacités d'autodéfense.

LA VIOLENCE DES SUPER-HÉROÏNES ENTRE EMPOUVOIREMENT, SUBVERSION ET CONSOLIDATION DU PATRIARCAT

En définitive, de quelle manière faut-il considérer la violence des super-héroïnes à l'égard de celle des super-héros ? Indéniablement, cette dernière demeure l'étalon du genre. Pour reprendre les mots de Coline Cardi et Geneviève Pruvost, une des stratégies employées « pour déresponsabiliser les femmes dans leur usage de la violence [...] consiste à les reconnaître comme actrices à part entière, mais soumises au régime de la domination masculine »

(2012 : 36). C'est par rapport à elle que se définit la violence des super-héroïnes, soit en valorisant le corps féminin ou un style de combat jugé féminin, soit en reprenant des codes issus du super-héroïsme masculin.

Dernières arrivées aussi bien dans le DC Universe que le Marvel Cinematic Universe, Wonder Woman et Okoye¹⁸ incarnent chacune à leur manière l'ambivalence de la violence des super-héroïnes. D'une part, on note chez elles un réel empouvoirement. Contrairement aux deux versions de Catwoman et à Elektra, tapies dans l'ombre, et à Jean Grey/Phoenix, vouée à la mort, les deux héroïnes affirment en plein jour leur féminité sur le pied de guerre et n'hésitent pas à emprunter des armes – qui l'épée, qui la lance – et une posture guerrière – l'agressivité offensive – traditionnellement dévolues à leurs congénères masculins. De même, leur corps semble relativement s'affranchir du *male gaze* : à la différence de Black Widow, femme fatale, Catwoman, *dominatrix*, et Elektra, fantôme, elles ne versent pas dans une érotisation fantasmatique. Néanmoins, leur prise d'armes se fait au nom du *care*. De plus, elles collaborent activement avec des hommes (Steve Trevor et ses compagnons pour Wonder Woman, T'Challa et W'Kabi pour Okoye). Là réside la limite de leur entreprise. Leur combat, de même que tous ceux jusqu'alors des super-héroïnes dans le cinéma américain, se fait par et pour le patriarcat.

Dès lors, comment mesurer l'empouvoirement des super-héroïnes à l'aune du patriarcat ? Certaines d'entre elles résistent et tentent de subvertir l'ordre social. C'est le cas des personnages les plus précoces de notre corpus : Phoenix, Patience Phillips et Elektra, auxquelles s'adjoint pour partie Selina Kyle. Que ce soit par le jeu (les deux Catwoman) ou par le meurtre (Phoenix, Elektra), ces personnages tentent de saboter la domination masculine. Toutefois, leur subversion tourne court ou atteint rapidement ses limites. Une fois sa mission accomplie, Elektra retourne dans l'ombre de laquelle on l'avait sortie pour protéger les Miller. Beau-Line détruit, Patience s'en va jouer sur les toits en se déhanchant, inoffensive femme-chatte dont le caractère faussement subversif sert davantage d'exutoire aux pulsions de soumission masculines que de réelle insurrection féministe. Phoenix, qui n'hésite pas à

¹⁸ À l'heure où j'écris ces lignes, *Captain Marvel* (Anna Boden et Ryan Fleck, 2019) venait tout juste de sortir en salles.

tuer son mentor, connaît le destin qu'on lui sait, première victime de la contre-insurrection viriliste à la fin de la trilogie *X-Men*. Quant à Selina Kyle, elle semble tirer des leçons des trois femmes qui l'ont précédée, puisqu'elle raccroche sa révolte sociale et féminine au combat de Batman, coupant court à ses promesses d'émancipation pour mieux renouer avec l'ordre restauré. L'apparente contradiction entre l'hyper-sexualisation de ces héroïnes (Selina Kyle exceptée) et leur pseudo-émancipation n'en est pas une : en les situant dans l'excès, les films rejettent ces personnages potentiellement émancipateurs dans les marges du fantasme masculin.

Inversement, on constate que les super-héroïnes les plus récentes (Black Widow, Selina Kyle, Wonder Woman et Okoye), moins sujettes à la réification érotique que les précédentes, ont une force émancipatoire bien moindre, puisqu'elles embrassent la cause du patriarcat. Wonder Woman révèle son statut de guerrière amazone pour pousser l'armée britannique à protéger des civils belges, de même qu'Okoye se bat exclusivement pour défendre son roi. Quant à Black Widow, première femme à avoir intégré les Avengers, elle y administre le *care* – en particulier dans *Avengers : L'Ère d'Ultron*, au cours duquel elle seule ramène Hulk à la raison en lui caressant les mains – et, au combat, se préoccupe d'ennemis secondaires. La légitimation de la violence des super-héroïnes par les autorités officielles (l'armée, le Wakanda, l'ordre international et Gotham) dépossède dans le même temps celles-ci du caractère libérateur de la violence même. « On se contentera de constater que les fictions apaisées, enchantées et utopiques, présentant comme allant de soi des Amazones sous la forme d'une *happy end*, sont rares » (2012 : 47), écrivaient Coline Cardé et Geneviève Pruvost : les Amazones modernes que sont les super-héroïnes demeurent sujettes à la mort ou à la victoire douce-amère.

Somme toute, la violence des super-héroïnes demeure conditionnée par la seule violence légitime dans ces univers fictionnels : celle des super-héros. À l'interrogation initiale de Cardé et Pruvost sur une étude structurale des représentations de la violence féminine, les super-héroïnes apportent pour partie réponses. Le plus souvent isolées (Patience Phillips, Elektra), en rébellion (Phoenix, Selina Kyle) ou seules représentantes du genre féminin dans un monde très masculin (Wonder Woman, Black Widow jusqu'à l'arrivée de Wanda Maximoff/la Sorcière Rouge), les super-héroïnes se

légitimement exclusivement en tant que partenaires des héros masculins. Rares sont les moments où des super-héroïnes combattent ensemble, indépendamment des hommes. Au sein du corpus étudié, on n'en compte que deux. Le premier, à la fin de *Catwoman*, lorsque Patience Phillips affronte Laurel Hedare, sous le regard de dizaines de femmes dont les affiches décorent la salle. S'y joue un duel allégorique entre deux conceptions de la féminité : celle sensuelle et pseudo-émancipée de Patience, l'autre froide, presque frigide, de Laurel. La mort de celle-ci ressemble au meurtre de Phoenix : parce qu'elle a tué son mari et menacé l'ordre sexuel en s'arrachant au *male gaze*, contrairement à Patience qui en fait son terrain de jeu, Laurel mérite de mourir. Le second a lieu dans *Avengers : Infinity War*. Au cours de la bataille du Wakanda, Black Widow et Okoye, bientôt rejointes par la Sorcière Rouge, défient Proxima Midnight, lieutenant de Thanos. Le duel réunit les trois styles de combat précédemment évoqués : le style félin (Black Widow), le style agressif (Okoye, Proxima Midnight) et la magie (la Sorcière Rouge). Aucun style ne prend le pas sur un autre ; c'est parce qu'Okoye et Black Widow détournent l'attention de Proxima Midnight que la Sorcière Rouge parvient à s'en saisir par la magie et à l'écraser sous une énorme machine de guerre. On peut interpréter doublement la scène. Soit en considérant que les super-héroïnes ne triomphent d'ennemis de taille que par l'union des forces, estimées individuellement moindres que celles des super-héros ; soit, en se replaçant dans le style épique d'*Avengers : Infinity War*, en observant que tous les duels avec Thanos et ses sbires réclament l'union des forces super-héroïques, individuellement inaptes à vaincre de tels adversaires.

Pour finir, nous pourrions reprendre les mots de François-Xavier Molia, dont l'étude du personnage de Sarah Connor dans *Terminator 2 : Le Jugement dernier* (James Cameron, 1991) expose une ambivalence partagée avec nos super-héroïnes :

Pour conclure sur la métamorphose de Sarah Connor, il faut interroger les ambivalences dont elle est porteuse. D'un côté, le film donne à voir l'émancipation, par la violence, d'une femme soumise à l'oppression d'une institution psychiatrique patriarcale. Son évasion, où elle combat presque exclusivement des hommes et triomphe physiquement d'eux, peut ainsi apparaître comme le récit en acte d'un *empowerment* féminin. Mais, d'un autre côté, cette prise d'autonomie et de pouvoir, qui reprend les codes de l'hypervirilité (muscle, armes à feu), ne conforte-elle pas, paradoxalement, la

domination masculine ? De ce point de vue, *Terminator 2* peut être résumé comme l'histoire d'une femme qui voudrait être un homme et n'y parvient pas tout à fait. (2012 : 403)

L'ambivalence. Voilà qui distingue la violence des super-héroïnes de celle des super-héros. Une suspicion d'illégitimité plane sur les premières quand elle n'effleure jamais les seconds. Ce soupçon recoupe pour partie la distinction qu'opère Elsa Dorlin entre « *légitime défense* » et « *autodéfense* » : « À la différence de [la légitime défense], l'autodéfense n'a, paradoxalement, pas de sujet – je veux dire que le sujet qu'elle défend ne préexiste pas à ce mouvement qui résiste à la violence dont il est devenu la cible. Entendue en ce sens, l'autodéfense relève de ce que je propose d'appeler des 'éthiques martiales de soi'. » (2017 : 17)

En ce sens, les contradictions qui grèvent la violence des super-héroïnes doivent se comprendre comme un processus historique : celui de pratiques d'autodéfenses, mises en scène sur l'écran hollywoodien, qui témoignent de la constitution de femmes comme sujets politiques à travers la violence, et dont les ambivalences manifestent le bouillonnement créatif des différents mouvements féministes contemporains.

BIBLIOGRAPHIE

- BLANC William (2018), *Super-héros : une histoire politique*, Montreuil, Libertalia.
- BOISSONNEAU Mélanie et Laurent JULLIER (2017), « 'Je mettrai une robe quand on t'enterrera'. Jessica Jones et le renouvellement de la figure de la super-héroïne », in *Le Super-héros à l'écran. Mutations, transformations, évolutions*, Elie Yazbek (dir.), Paris, Orizons, coll. « Cinématographies ».
- BOISSONNEAU Mélanie (2012), « Jane, be good! De Jane Parker à Mme Tarzan (1932-1942), une illustration du retour à l'ordre moral ? », *Théorème*, n° 15 : Le cinéma en situation, Expériences et usages du film, dirigé par Laurent CRETON, Laurent JULLIER et Raphaëlle MOINE, p. 99-108.
- BOISSONNEAU Mélanie (2009), « Enjeux de la super héroïne au cinéma », *Théorème* n° 13, « Du héros au super héros », dirigé par Claude FOREST, p. 221-232.

- CARDI Coline et Geneviève PRUVOST (2012), « Penser la violence des femmes : enjeux politiques et épistémologiques », dans Coline CARDI et Geneviève PRUVOST (dir), *Penser la violence des femmes*, Paris, La Découverte, p. 13-64.
- CASSAGNES-BROUQUET Sophie (2013), *Chevalereses. Une chevalerie au féminin*, Paris, Perrin.
- DORLIN Elsa (2017), *Se défendre. Une philosophie de la violence*, Paris, Zones éditions.
- GILLIGAN Carol (2008 [1982]), *Une voix différente*, Paris, Champs-Flammarion.
- GRAY II Richard J. (2011), « Vivacious Vixens and Scintillating Super Hotties: Deconstructing the Superheroine », dans Richard J. GRAY II & Betty KAKLAMANIDOU (dir), *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*, Jefferson, McFarland, p. 75-93.
- HANLEY Tim (2014), *Wonder Woman unbound: the curious history of the world's most famous heroine*, Chicago, Chicago Review Press.
- KAKLAMANIDOU Betty (2011), « The Mythos of Patriarchy in the *X-Men* Films », dans Richard J. GRAY II & Betty KAKLAMANIDOU (dir), *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*, Jefferson, McFarland, p. 61-74.
- LAUGIER Sandra (2011), « Le *care* comme critique et comme féminisme », *Travail, genre et sociétés*, Les individus font-ils bon ménage ?, n° 26, p. 183-188.
- MOLIA François-Xavier (2011), « Qu'est-ce qu'une femme ? Évolution du personnage féminin dans la série *Terminator* », dans Coline CARDI et Geneviève PRUVOST (dir), *Penser la violence des femmes*, Paris, La Découverte, p. 400-405.
- MOINE Raphaëlle (2010), *Les Femmes d'action au cinéma*, Paris, Armand Colin.
- MULVEY Laura (1999) [1975], « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans Leo BRAUDY et Marshall COHEN (dir), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York, Oxford UP, p. 833-44.
- VALMARY Hélène (2011), « Origines et poétique d'un héroïsme intranquille : les super héros dans le cinéma américain (2000-2009) », thèse de doctorat en Cinéma sous la direction de Jean-Antoine GILL, Presses Université Panthéon-Sorbonne.