

Les chansons de geste contemporaines ? Étude comparée des rôles et des figures des héros de chansons de geste et des super-héros dans le cinéma de l'après 11 septembre

Maxime Lerolle

▶ **To cite this version:**

Maxime Lerolle. Les chansons de geste contemporaines ? Étude comparée des rôles et des figures des héros de chansons de geste et des super-héros dans le cinéma de l'après 11 septembre. Art et histoire de l'art. 2016. dumas-03116410

HAL Id: dumas-03116410

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03116410

Submitted on 20 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Lerolle

Maxime

M1 Études cinématographiques

Les Chansons de geste contemporaines ? Étude comparée des rôles et des figures des héros de chansons de geste et des super-héros dans le cinéma de l'après 11 septembre



Direction : Hélène Valmary et Florence Goyet

ENS de Lyon, septembre 2016

Table des matières

Introduction **5**

Partie 1 : Des héros à l'image de la société **15**

Chapitre 1 : Récits épiques et mise en crise des structures collectives ordinaires 16

Menace sur la société 17

Héros, politiques, et temps de crise 22

De l'origine du héros 25

De l'origine du récit 28

Conclusion : que faire des héros ? 32

Chapitre 2 : Représentations sociales héroïques 34

Y a-t-il une classe héroïque ? 35

Les corps épiques : modèles et altérités 41

Des genres de héros 47

Conclusion : les héros, images sociales 53

Partie 2 : Au cœur du héros **55**

Chapitre 3 : Le héros est-il le héraut de Dieu ? 56

Le héros, une hérésie de l'idole 58

La foi du héros 62

L'*imitatio christi*, étape nécessaire à la vertu du héros 65

La religion héroïque 70

Des valeurs chrétiennes à l'humilité 74

Conclusion : des héros face aux crises spirituelles 76

Chapitre 4 : L'éthique héroïque 78

Petit traité du caractère héroïque 78

La structure morale du monde 83

Le héros au miroir de l'autre 87

Le héros face à ses responsabilités 94

Conclusion : « ce sont nos choix qui font ce que nous sommes, et nous avons toujours la liberté d'opter pour le bien »....98

Partie 3 : Le héros et les autres....99

Chapitre 5 : Égoïsme salutaire, altruisme nécessaire....100

Le héros, objet de regards....101

L'apprentissage du rôle....105

De l'introspection du héros....107

Vers le romanesque....109

Conclusion : de l'inflexion du mode épique....112

Chapitre 6 : Le héros et le peuple....113

Représentations du peuple....113

Le statut du héros....117

Que fait le peuple ?....121

Le régime politique héroïque....126

Conclusion : le peuple épique, arbitre du pouvoir....131

Conclusion....133

Bibliographie....139

Corpus secondaire de la chanson de geste....139

Comics de super-héros....139

Bibliographie générale....139

Bibliographie de la chanson de geste....140

Bibliographie du film de super-héros....142

Filmographie....143

Corpus principal....143

Corpus secondaire....149

Index....150

Introduction

« On a de la compagnie. Des mercenaires gobelins. Pas plus d'une centaine. » C'est grâce à cette réplique, prononcée par le nain Dwallin dans *Le Hobbit : La Bataille des Cinq Armées*, que j'ai pris conscience de la persistance, au sein du cinéma le plus contemporain qui soit, de la proximité qu'il y avait entre cette épopée cinématographique et une autre épopée, littéraire cette fois, bien plus ancienne : la chanson de geste médiévale. En voyant les deux héros que sont Thorin et Dwallin massacrer des centaines de gobelins à la chaîne, faisant fi du nombre car leur valeur individuelle surpasse leur masse, j'ai aussitôt pensé à Roland et Guillaume détranchant des hordes de Sarrasins à eux seuls.

Cette proximité narrative dans le traitement de l'ennemi ne m'a pas paru qu'une simple coïncidence, et j'eus envie de poursuivre mes réflexions quant à la figure et au rôle du héros dans l'épopée contemporaine. Sont-ils après tous ces siècles véritablement différents des héros médiévaux ? Et que signifient les changements qui ont eu lieu ? Je me suis donc penché sur la question de savoir s'il existait des chansons de geste contemporaines, et surtout, à quoi elles servaient de nos jours.

Ces chansons de geste contemporaines ne m'ont cependant pas paru s'arrêter aux seules trilogies de Peter Jackson, à savoir *Le Seigneur des Anneaux* (*La Communauté de l'Anneau*, 2001 ; *Les Deux Tours*, 2002 ; *Le Retour du Roi*, 2003) et *Le Hobbit* (*Le Hobbit : Un voyage inattendu*, 2012 ; *Le Hobbit : La Désolation de Smaug*, 2013 ; *Le Hobbit : La Bataille des Cinq Armées*, 2014), dont l'influence médiévaliste est prégnante dans l'univers de Tolkien. Si les proximités avec les chansons de geste se limitaient aux seuls films de *fantasy*, en vogue au cours des années 2000, on pourrait difficilement soutenir l'existence d'une épopée contemporaine, réduite à ce seul genre. J'ai voulu au contraire étendre ma réflexion à un autre genre cinématographique, qui a pris un essor fulgurant durant les années 2000 : le film de super-héros.

Celui-ci paraît à première vue bien éloigné des héros et de l'univers médiévaux : guerre sainte et féodalité sont révolues, le rythme sacré des laisses n'a rien à voir avec la prose cinématographique hollywoodienne, et bien entendu la figure du héros n'est plus la même. Il faut toutefois replacer les deux genres dans leur contexte de production sociale, afin d'éviter les lectures anachroniques et les différences évidentes qui gêneraient le regard comparatiste : la chanson de geste naît à une époque de formation de l'identité nationale française, le film de super-héros américain se développe considérablement après les attentats du 11 septembre, reprenant ainsi le flambeau des *comics* des années 1940 fortement marqués par l'esprit patriotique et propagandiste de la Seconde Guerre mondiale. On peut rapprocher ce que dit Camille Baurin des premiers super-héros du rôle politique

et social des premiers héros de chansons de geste : « Né en 1938 avec Superman, le super-héros s'est rapidement ancré dans l'histoire politique des États-Unis. Lors de la Seconde Guerre mondiale, il a été érigé en modèle exemplaire, à l'image de Captain America qui engageait les lecteurs à participer à l'effort de guerre et à défendre les valeurs américaines. Figure patriotique et consensuelle, le super-héros s'est ensuite développé en fonction de ce symbole. »[1]

Replaçant les œuvres dans leur contexte et montrant les proximités de leurs rôles politique et social, une approche comparatiste permet de faire émerger une réelle parenté entre ces productions épiques : ces genres répondent à une crise identitaire, qu'il faut prendre au sens étymologique du terme, le mot grec *krisis*, « l'action de décider ». La crise pose un dilemme à une communauté, et ce dilemme est au cœur des deux genres. Face à un obstacle – l'éclatement de la chrétienté en plusieurs nations pour la chanson de geste, le traumatisme national du World Trade Center –, chaque communauté s'invente ou se réinvente une identité qui doit panser les plaies du passé et assurer la projection collective dans l'avenir. La définition suffisamment large que la critique applique désormais à l'épopée permet en outre d'étendre ce genre originellement littéraire à tout type de production répondant à certains impératifs : « présence d'un style soutenu », « vision du monde où les héros exceptionnels décident du sort des groupes qu'ils représentent, ou l'intervention de forces irrationnelles et surhumaines »[2]. Ces impératifs littéraires semblent correspondre aux canons du film de super-héros. Ces deux types d'épopées, loin de s'opposer frontalement, m'ont dès lors paru remplir le même besoin politique, moral et esthétique, chacune dans un contexte différent.

Une telle étude du travail idéologique propre à l'épopée a déjà été mené par Florence Goyet, qui, dans son étude comparatiste de l'*Iliade*, de *La Chanson de Roland*, et des *Dits de Hôgen* et de *Heiji*, a amplement prouvé que la fonction de l'épopée guerrière est de refonder un nouvel ordre à partir du chaos, de donner naissance à une nouvelle vision du monde qui découle de l'affrontement et de la mise en perspective de valeurs opposées. Le travail opéré par les films de super-héros lors de la crise de l'identité américaine me semble parfaitement correspondre à ce qu'elle pose en préambule de son ouvrage : « La thèse défendue ici est que l'épopée guerrière est une gigantesque machine à penser. La guerre qu'elle décrit est une métaphore, qui mime une crise contemporaine du public pour lui donner les moyens de l'appréhender intellectuellement. […] Elle est le lieu où s'élaborent les valeurs nouvelles, où se pense le nouveau modèle politique. »[3] L'épopée serait donc typiquement le genre auquel recourt une collectivité lorsqu'elle désire penser une sortie d'un « âge sombre ». L'exemple historique de la littérature japonaise, qui invente l'épopée après le roman peu

[1] Camille Baurin, « Le super-héros contemporain. Uchronie et réinterprétation fictionnelle de l'Histoire », *Mots. Les langages du politique*, 99 | 2012, mis en ligne le 15 septembre 2014.
http://mots.revues.org/ 20689 (consulté le 23 avril 2016)
[2] Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, coll. Quadrige dicos poche, 2010 (2002), p. 189.
[3] Florence Goyet, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Champion, 2006, p. 7.

après la crise politique qui met fin au régime plus centralisé de l'ère Heian et qui aboutit au régime d'essence féodale plus belliqueux de l'ère Kamakura, justifie la théorie de Florence Goyet selon laquelle l'épopée est le genre le plus opérant pour sortir des « *Dark Ages* »[4].

Bien que son étude se cantonne au seul médium littéraire, les outils intellectuels propres à l'épopée que dégage Florence Goyet me semblent tout aussi valables dans une étude inter-médiatique. Je suivrai ici ce qu'elle nomme des « parallèles-homologie » et des « parallèles-différence », autrement dit, des couples de ressemblance et de dissemblance au sein du chaos, des oppositions de valeurs incarnées, qui permettent de « problématiser, de faire jouer sans cesse les options opposées ou apparentées pour les distinguer, pour modéliser le réel. »[5]

Trois couples de figures héroïques ont retenu mon attention, du fait de leur proximité et de leur dissemblance : le Roland de *La Chanson de Roland* et Captain America, héros solaires, martyrs de la patrie, icônes nationales ; les Avengers et la famille de Guillaume d'Orange dans *Aliscans*, deux groupes de héros qui doivent faire front commun face à des hordes d'ennemis, groupes au sein desquels émergent des individualités dont le contraste évite la droiture rigide et le monolithisme du caractère d'un Roland ou d'un Captain America (par ailleurs membre des Avengers) ; le Batman de Nolan et Raoul de Cambrai, héros sombres, violents, négatifs, qui incarnent les tentations secrètes de l'envers de la société. La comparaison de ces paires formera le pivot de cette étude.

Néanmoins, comme le montre Florence Goyet, le héros épique ne monopolise pas le sens de l'épopée. Inscrit dans un réseau de personnages, il voit sa vision du monde, que Dean Miller qualifie de « solipsiste »[6], contestée, discutée, débattue en présence d'autres discours. Quand bien même il serait monolithique, il trouve ses valeurs relativisées dans le « travail épique », qui, mettant en perspective les différents points de vue des protagonistes, les confronte et les affine afin de faire émerger, de manière polyphonique, un nouveau modèle social et politique. On ne peut dès lors séparer Roland d'Olivier et de Turpin, Guillaume de Vivien, Guibourc et Rainouart, ou encore Captain America de Bucky. On ne peut pas non plus les séparer de leurs ennemis, qui font eux aussi partie intégrante du « système du double »[7] qu'Hélène Valmary étudie pour les super-héros, autrement dit d'un dispositif textuel ou cinématographique plus vaste au sein duquel les valeurs se discutent et les choix se font.

Il semble que le travail épique de discussion des valeurs et de refondation d'un nouveau modèle de société après une crise structurelle soit similaire dans les chansons de geste et dans les films de super-héros, malgré leur quasi-millénaire d'écart. En mettant en relation l'épopée médiévale, dont les enjeux sont bien connus de la critique à présent, et l'épopée hollywoodienne contemporaine,

---

[4] *Ibidem*.
[5] *Ibid*, p. 216.
[6] Dean Miller, *The Epic Hero*, John Hopkins University Press, Baltimore and London, 2000 p. 186.
[7] Hélène Valmary, *Origine et poétique d'un héroïsme intranquille : Les super-héros dans le cinéma américain (2000-2009)*, Paris, Presses Université Panthéon Sorbonne, 2011, p. 203.

envers laquelle il nous manque le recul nécessaire pour en juger, ce travail cherche justement à créer la distance suffisante pour faire émerger les enjeux esth-éthiques[8] de cette dernière, enfouis dans des images spectaculaires auxquelles il convient de donner un sens. En somme, il s'agit de comprendre quelle est la signification de cette avalanche actuelle de films de super-héros au regard de celle que l'on a pu accorder aux chansons de geste du XII^e^ siècle. En effet, après les œuvres fondatrices que sont « les chansons de geste de la première période »[9], le genre s'infléchit à partir du XIV^e^ siècle vers une réécriture permanente, à travers les continuations et les mises en prose, de textes devenues piliers de la culture aristocratique médiévale, phénomène que l'on pourrait en quelque sorte rapprocher des diverses *prequels* et adaptations de *comics* qui ponctuent actuellement le cinéma de super-héros.

C'est pourquoi, à travers l'étude comparée des héros des chansons de geste du XII^e^ siècle et des super-héros du début du XXI^e^ siècle, il faudra voir comment le travail épique participe, à travers la constitution et la discussion de héros, à la refondation d'un modèle de société pour des collectivités en crise.

Les recherches sur les points communs entre la chanson de geste et le film de super-héros sont inexistantes, et celles qui comparent la chanson de geste et le cinéma sont en général bien minces[10]. Cependant, les outils de parallélisme et d'opposition au sein de structures chaotiques dont se sert Florence Goyet pour analyser ses trois œuvres sont opérants y compris lors d'une étude intermédiatique. La définition qu'elle donne de la pensée épique est suffisamment large pour inclure dans le champ épique les films de super-héros, qui eux aussi « pense[nt] par oppositions et homologies, contrastes et redoublements »[11]. Ma méthode sera double : elle consistera tout d'abord dans le réemploi d'outils d'analyse propres à chaque genre pour analyser l'autre partie de mon corpus, ainsi que dans une série de mises en parallèle et d'oppositions intermédiatiques afin de penser des invariants épiques.

Les nombreuses études critiques sur l'épopée en général et la chanson de geste en particulier me

---

[8] J'emprunte cette expression à François Niney, dans *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, coll. 50 Questions, 2009, 207 p.
Toutefois, Niney ne l'emploie qu'une seule fois, et de manière très libre, sans avoir à la définir.
J'aimerais préciser dès maintenant la définition que je donne à un terme que j'estime pertinent : toute œuvre est « esth-éthique » dans la mesure où sa forme est porteuse de valeurs, et une étude esth-éthique s'attache à révéler le dispositif de conversion à ces valeurs qu'engendre toute œuvre.
L'expression peut s'apparenter plus ou moins au *credotainment* de Lawrence et Jewett (voir p. 104 de ce mémoire), mais ceux-ci l'utilisent exclusivement de manière péjorative et semblent nier tout dispositif de conversion en dehors de la pop culture.

[9] François Suard, *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI^e^-XV^e^ siècle)*, Paris, Champion, 2011, p. 129. Je m'appuie sur l'histoire du genre qu'il dresse dans son ouvrage ; pour les questions de la continuité littéraire, voir notamment la dernière partie, pp. 269-359.

[10] Je n'ai guère trouvé que les articles de Catherine M. Jones et de Norris J. Lacy dans *Epic Studies. Acts of the 17^th^. International Congress of the Société Rencesvals for the Study of romance Epic, Storrs, Connecticut, July 22-28 2006* ainsi que l'ouvrage d'Éric Busson et de Dominique Perichon (voir bibliographie).

[11] Florence Goyet, *op. cit.*, p. 174.

permettront ainsi de penser les films de super-héros comme des œuvres épiques à part entière – du moins pour plusieurs de ces films, je reviendrai cependant sur les critères d'appartenance au mode épique dans le chapitre 5 – alors que ces films ont jusque-là été presque exclusivement traités d'un point de vue générique ou du point de vue plus général du cinéma américain contemporain. Ce phénomène culturel est en effet très récent, puisqu'il prend véritablement son essor avec le 11 septembre et qu'il trouve un vrai rôle esth-éthique et institutionnel (autant que rentable) au cours de la décennie qui suit. Il est d'autre part très mouvant : l'esprit du *Marvel Cinematic Universe*, plus joyeux et plus solaire, mais plus tardif puisque la première phase du *MCU* commence officiellement avec la sortie d'*Iron Man* (Jon Favreau) en 2008, s'oppose nettement à l'esprit plus sombre des super-héros de l'immédiat après 11 septembre, dominés par la noirceur de DC Comics – noirceur qui s'est étendue également à Marvel, à travers la mélancolie de Spider-Man ou du *Hulk* de Ang Lee (2003) et la violente sobriété des X-Men. Enfin, la très grande ampleur de son succès met à mal l'idée selon laquelle ces films seraient exclusivement des catharsis destinés au public américain ; *The Avengers* (*Avengers*, Joss Whedon, 2012) et *Avengers : l'Ère d'Ultron* (*Avengers : Age of Ultron*, Joss Whedon, 2015) se sont ainsi classés premiers aux box-offices russes[12] et chinois[13], pays pourtant hostiles à l'idéologie américaine, de même que les *Spider-Man* de Sam Raimi (*Spider-Man*, 2002 ; *Spider-Man 2*, 2004 ; *Spider-Man 3*, 2007) et les *Dark Knight* de Christopher Nolan (*Batman Begins*, 2005 ; *The Dark Knight*, 2008 ; *The Dark Knight Rises*, 2012). Le succès planétaire du genre est le signe d'un travail en profondeur sur la notion même d'identité collective. Il semble donc bien injuste que cet objet esthétique, en plus d'être souvent réduit à un simple divertissement pour adolescents, reste si mal cerné dans les études critiques.

En ce sens, les travaux sur les chansons de geste peuvent offrir des grilles d'analyses pour approcher la matière épique et mythique. Par un jeu de comparaisons, ces schémas d'analyse de l'épopée peuvent révéler des structures communes réemployées dans tous les genres épiques. Les chansons de geste et les films de super-héros ont certes des traits communs, propres à un fonds épique très ancien et très ancré dans les représentations, et répondent tous deux à des besoins qui sont similaires en bien des points, mais l'enjeu d'une telle étude sera également de montrer où sont les divergences dans la représentation et le rôle des héros, à quel moment elles ont bien pu apparaître dans l'histoire de ces genres et en même temps pourquoi elles ont eu lieu. Comparer la société féodale et chrétienne du XII^{e} siècle et la société mondialisée, libérale, voire américanisée, du début du XXI^{e} siècle, c'est à la fois voir en quoi l'on passe de l'une à l'autre et voir les sédiments communs qui fondent toute collectivité.

Si l'on désire garder une approche dynamique dans un corpus où les œuvres se complètent

[12] http://www.boxofficemojo.com/intl/cis/ (consulté le 23 octobre 2015)
[13] http://www.boxofficemojo.com/intl/china/ (consulté le 23 octobre 2015)

mutuellement, il faut nécessairement pratiquer des analyses anachroniques. Florence Goyet rapprochait déjà des œuvres venues de trois civilisations différentes dans l'espace et dans le temps, et montrait en quoi, sans lien d'influence entre elles, elles répondaient à des besoins propres à l'épopée. La justesse de ses analyses quant au rôle assez universel de l'épopée me pousse à reproduire des approches volontairement anachroniques, afin de percevoir des traits communs – ou au contraire, des dissemblances – dans le fonctionnement des héros épiques. Par exemple, envisager les héros de chansons de geste d'un point de vue existentialiste ou supposer leurs rapports avec Dieu depuis notre époque plus volontiers laïque sont des gestes impensables au Moyen Âge ; et pourtant, ne serait-ce que dire en quoi ces héros ne répondent pas à une éthique existentielle permet de mieux saisir quels sont les fondements moraux d'un certain héroïsme épique, et ainsi voir en quoi la notion même d'héroïsme évolue jusqu'aux super-héros.

Ce genre d'observations me permettra par la suite, comme elle m'a déjà permis de prendre conscience de la ressemblance de ces genres, de travailler sur le fonds mythopoétique propre à une civilisation indo-européenne, qui, comme l'ont bien montré les travaux de Dumézil et de ses successeurs[14], persiste dans ses fondements malgré l'écoulement du temps et la distance géographique. Cela est d'autant plus vrai que nombre d'auteurs illustres et fondateurs des *comics* américains sont bien souvent issus de l'immigration, et en particulier de l'immigration juive, tels que Stan Lee, Jack Kirby (respectivement Stanley Lieber et Jacob Kurtzberg de leurs noms d'origine) ou encore Will Eisner, auteurs qui fonctionnent par conséquent comme des ponts entre la culture américaine et la culture judéo-chrétienne du Vieux Monde. Il s'agira donc de voir comment ce vieux fonds mythique se réactualise lors des situations de crise identitaire[15], et de voir également ce que les changements d'apparences, si ce n'est de profondeur, disent des mutations sociales, politiques et morales survenues depuis le Moyen Âge.

Je dirai ainsi que je me servirai de la chanson de geste comme d'un levier d'Archimède pouvant mettre à nu certaines structures communes avec les films de super-héros, ce qui aidera à mieux comprendre l'enjeu mythique que constituent ces films pour une identité collective troublée en ce début du XXI^{e} siècle.

Toutefois, si le héros de chansons de geste est un personnage qui a été bien étudié par la critique, au contraire du super-héros, l'étude de ce dernier à la lumière du premier doit également avoir un effet miroir sur celui-ci ; par le jeu des similitudes et des différences, ces deux figures s'éclairciront

[14] Les travaux de Joël Grisward notamment sur l'épopée médiévale, dans *Archéologie de l'épopée médiévale*, et de Dean Miller, dans *The Epic Hero*, éclairciront par moments mon propos.

[15] Si le film de super-héros existe depuis les années 1940, d'abord sous forme de sérials, puis de blockbusters, tels les adaptations à succès des personnages de Superman par Richard Donner et Richard Lester (*Superman*, 1978 ; *Superman 2*/*Superman II : The Adventure Continues*, 1980) et de Batman par Tim Burton (*Batman*, 1989 ; *Batman : le Défi*/*Batman Returns*, 1992), c'est au cours des années 2000, en s'immisçant dans cette faille de la conscience collective, qu'il s'est peu à peu constitué en tant que genre faisant partie intégrante du paysage cinématographique hollywoodien contemporain.

mutuellement un peu plus. Ce travail se refuse à n'être qu'une simple comparaison intellectuelle, un *cross-over* trans-générique et trans-séculaire restant à la surface des objets étudiés. La parenté structurelle, figurale et politique qui a été à l'origine de cette étude n'est pas cantonnée entre ces deux seuls genres. Cette parenté épique mérite d'être étudiée pour elle-même, et un travail trans-médiatique, qui regroupe et compare des objets *a priori* dissemblables, du moins qui n'ont jamais été pensés pour les mêmes occasions, a pour finalité de révéler l'existence bien plus large d'une pensée épique, pensée qui dépasse les frontières entre les genres, les sociétés et les âges au vu de la fécondité et de la vitalité qui l'a animée et l'anime encore aujourd'hui.

Rapprocher le super-héros du héros épique de la chanson de geste peut en ce sens permettre de mieux définir la notion souvent employée abusivement de « super-héros ». On peut prendre pour exemple le livre de John Shelton Lawrence et Robert Jewett (*The Myth of the American Superhero*, 2002), qui, malgré son titre, n'évoque que très rapidement la figure particulière du super-héros des *comics* et de leurs adaptations à l'écran, pour traiter de manière plus générale du surhomme rédempteur de la communauté. Hélène Valmary résume cette erreur commune dans l'introduction à son ouvrage : « Quand il apparaît dans des écrits sur le héros de cinéma, le terme de "super-héros" touche au héros d'action des années 80. Or le héros d'action de ces années-là fait corps avec l'acteur qui l'incarne […] Le film de super-héros des années 2000 rompt avec cette logique, le personnage précédant l'acteur […] et l'acteur n'étant pas une star. »[16]

Cette spécificité iconique du super-héros peut être rapprochée de la figure du héros épique, qui apparaît comme emblème reconnu d'une communauté, si ce n'est comme émanation de celle-ci. Ce travail se voudrait un prolongement de la thèse d'Hélène Valmary sur le film de super-héros des années 2000. Il n'entend pas redéfinir le super-héroïsme – ce que fait la somme d'Hélène Valmary – mais l'inscrire dans des schémas génériques plus anciens, et de là voir ce qui le distingue d'autres films d'action contemporains en termes de fonction politique et sociale. Considérer les super-héros comme des héros épiques pourrait ainsi les démarquer de héros plus romanesques comme Rambo, Indiana Jones ou John MacLane. Shelton Lawrence et Jewett considèrent ces figures comme des super-héros au vu de leurs capacités physiques prodigieuses, mais on peut dire que malgré leur service exemplaire de la collectivité, ils n'en sont pas cependant des icônes reconnues publiquement, et doivent rester dans l'ombre, là où Spider-Man et Superman peuvent parader au milieu de leur cité.

D'autre part, les super-héros se rapprochent bien plus que les héros d'action des années 80 de ce que Daniel Madelénat appelle « élan biophile » : « L'agressivité héroïque se sublime en élan biophile, en énergie nécessaire à une société en gestation ; l'ordre s'oppose au désordre, le bien au

[16] Hélène Valmary, pp. 16-17.

mal. »[17] Le « personnage-frontière »[18] qu'est le super-héros, traversé d'énergies multiples, être protéiforme, s'inscrit dans cette tradition de l'énergie créatrice qui passe par le dépassement sublime de soi et « le triomphe solaire de l'humain sur l'avide masse de la matière »[19] que Madelénat considère comme définitoires du héros épique.

Une approche trans-médiatique permet de mettre en perspective des études et des théories qui se complètent, s'affrontent, et peuvent peut-être faire émerger une vision plus précise de cette notion mystérieuse que l'on appelle héroïsme. Les approches des héros épiques selon leur rapport au monde énergique que pratiquent Dean Miller (*The Epic Hero*, 2000) ou Daniel Madelénat peuvent être mises en relation avec les catégorisations tri-fonctionnelles de Georges Dumézil et de Joël Grisward (*Archéologie de l'épopée médiévale*, 1984), les réflexions critiques de John Lawrence Shelton et Robert Jewett vis-à-vis de l'idéologie de l'*American monomyth*, l'étude de psychologie sociale des super-héros qu'entreprend Danny Fingeroth (*Superman on the Couch*, 2004), l'essai de définition d'un super-héroïsme distinct du héros de films d'action que mène Hélène Valmary (*Origines et poétique d'un héroïsme intranquille. Les super-héros dans le cinéma américain (2000-2009)*), ou encore les appels à un héroïsme moral et responsable d'un Albert Camus ou d'un Friedrich Nietzsche.

Tous ces apports théoriques permettront, par un jeu de contrastes entre les différentes approches et au regard des autres héroïsmes, d'entrevoir quelque peu l'intérieur du mystère héroïque, rarement précisément défini. Significatifs sont les propos de Dean Miller, qui, à la fin de l'introduction d'un ouvrage pourtant intitulé *The Epic Hero*, ne pose pas une définition claire et nette de l'héroïsme, mais se propose de répondre à une série de questions qui se posent depuis le point de vue du héros :

> « Quelle est la nature de l'individualité héroïque, et pourquoi et comment le héros est-il souvent défini par les codes produits par sa collectivité ou par le groupe de ses "pairs" ? Comment peut-il être simultanément placé *au-dessus* de l'humanité, quelque part près des dieux, et *en-dessous* de l'humain, mélangé avec et dans l'animal, voire parfois le monstrueux monde terratique ? Pourquoi un héros devrait-il porter non pas une épée, mais deux ? »[20]

L'étude du héros épique semble devoir se faire depuis sa matière même. L'épopée « pense sans concepts » *a priori*. On se contentera dès lors de dresser des parallèles, à la manière de Florence Goyet, afin de souligner points communs et différences dans la continuité du héros épique au sein de notre corpus. Ces parallèles et ces contrastes auront un enjeu doublement dynamique. Il s'agira

---

[17] Daniel Madelénat, *L'épopée*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Littératures Modernes, 1986, p. 77.
[18] Hélène Valmary, *op. cit.*, p. 95.
[19] Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 54.
[20] « *What is the nature of heroic individuality, and why and how is the hero so often defined by means of a code generated by a collectivity or a group of his "peers"? How is he simultaneously place* above *humankind, and therefore somewhere near the gods, and* below *the human, mixed with and mixed into the animal and even the monstruous, the teratic world?* », Dean Miller, *op. cit.*, p. X.

d'une part d'inclure les super-héros dans le champ des héros épiques et des héros de la tri-fonctionnalité indo-européenne, et d'autre part, d'approcher du point de vue de la psychologie sociale et de la philosophie morale les héros de chansons de geste.

D'autre part, un des intérêts majeurs d'un travail de comparaison est de souligner tout autant les points communs que les différences. Parmi les ouvrages cités ci-dessus, aucun n'écrase la variété des objets étudiés dans un modèle-type, uniforme et monolithique. Bien qu'ils définissent un paradigme de l'*American monomyth*, Shelton Lawrence et Jewett évoquent toute la diversité de ses « hymnes et principes » pluriels[21]. On peut rapprocher leur étude de celle de Dean Miller, qui se propose en introduction de son ouvrage de substituer au « modèle archétypique *du* héros une constellation de *héros*. »[22] Ce travail n'a pas pour but de définir un héroïsme intangible, inaltérable, intemporel. Au contraire, une comparaison entre des héros si divers doit amener à prendre en compte toutes les variations possibles de l'idéal héroïque sans catégoriser celui-ci.

Si l'on pourrait penser à première vue que les héros de chansons de geste sont plus rigides et les super-héros plus mouvants, on observe pourtant que ces deux types idéaux ne sont pas inhérents au genre et peuvent se rencontrer, se mélanger pour aboutir à de nouvelles configurations héroïques. Ce mémoire aurait ainsi également pour enjeu de montrer une évolution interne à chaque genre du type héroïque, en voyant comment on passe dans les chansons de geste du monolithisme rolandien à l'hybridité de Guillaume d'Orange et au tragique de Raoul de Cambrai, et dans les films de super-héros de l'intranquillité pessimiste de Batman aux personnages moins troublés des Avengers, et en particulier le solaire Captain America.

Pour mieux aborder l'unité et en même temps la diversité de la matière épique, mes analyses reposeront par conséquent sur un système de balancements et de comparaisons permanents entre ce que l'on lit dans les chansons de geste et ce que l'on voit dans les films de super-héros, et, de ces oscillations de l'épique, pourront naître des points d'accroche par lesquels on pourra mieux pénétrer cette matière si commune et si dissemblable.

Ce système d'oscillations aura toutefois une colonne vertébrale, un axe de lecture permettant de partir de la surface pour aller vers les profondeurs des rôles attribués aux héros. Mon propos partira tout d'abord des apparences, c'est-à-dire des représentations des héros : en montrant comment ceux-ci sont figurés et mis en scène, on met à jour les désirs, les images et les fantasmes de soi que les sociétés en crise projettent sur des figures-catalysatrices de l'identité collective. Il s'agira de voir ici comment se forment des héros, à savoir comment ceux-ci sont représentés dans leur corps même et comment ils s'inscrivent dans l'espace social, car eux aussi sont soumis aux divisions de classes et de genres.

---

[21] John Shelton Lawrence et Robert Jewett, *The Myth of the American Superhero*, Michigan/U.K, William B. Eerdmans Publishing Company, 2002, p. 177.

[22] « *Archetypic model of* the *hero to the constellation of* heroes », Dean Miller, *op. cit.*, p. IX.

De là, il me faudra aller vers l'intériorité du personnage, savoir comment celle-ci a évolué depuis la chanson de geste, car sa psychologie et sa morale révèlent, comme on le découvre à travers un prisme existentialiste, les devoirs que font peser les mécanismes sociaux sur des êtres qui paraissent hors du commun, et qui ont pourtant la nécessité de protéger justement ce commun-là. Mon étude portera sur deux conceptions différentes de l'intériorité du héros : son rapport à Dieu et son éthique personnelle, qui ont radicalement changé entre la chanson de geste et le film de super-héros, et dont pourtant certaines structures se sont maintenues.

Cette question des devoirs moraux du personnage héroïque m'amènera logiquement à étudier les rapports qu'il doit entretenir avec la société, dont il est à la fois un individu singulier et un représentant, si ce n'est un chef, réel ou symbolique. Cet individu, dont on vante tant l'exceptionnalité, voire son statut à part au sein de la condition humaine, doit en effet être situé sociologiquement et politiquement au sein de la collectivité qui l'a produit et qui s'en sert comme figure idéale. Le statut si particulier du héros oblige par conséquent à penser la place institutionnelle, celle de la politique ordinaire, qu'il occupe au sein de la collectivité dont il est le fruit.

Partie 1 :
Des héros à l'image de leur société

« Ce qui devrait nous inspirer – ou nous terrifier – n'est pas les pouvoirs ou le genre du héros, mais ce que les héros représentent de nos besoins, de nos peur, et de nos attitudes »[23], dit Danny Fingeroth pour légitimer sa démarche de sociologie des super-héros.

L'image qu'elle renvoie de nous-même apparaît au centre de la représentation héroïque. Cette image ne semble pas cependant aussi monolithique qu'on pourrait le penser. Pour se représenter, une collectivité ne se contente pas de créer une figure idéale, solaire, immaculée, porteuse de valeurs irréprochables. Les héros épiques se voient rarement jouer le rôle de donneurs de leçons conforme en tous points au système axiologique de la société dont ils sont issus, car ils s'inscrivent dans un système global où l'on discute du bien-fondé de leurs valeurs. Tout comme l'obscurité est nécessaire pour révéler la vertu de la lumière, les ténèbres mettent en lumière la vertu des héros et les valeurs qu'ils défendent.

C'est cette complexité des représentations héroïques qu'il va falloir analyser dans cette première partie. Il s'agit d'étudier par quels procédés ces dites représentations se forment, se rencontrent, se contrastent. En somme, comment la multiplicité des représentations qui composent une épopée – qui ne se réduit pas à la seule figure du héros, mais qui englobe avec lui ses alliés, ses ennemis et les figures anonymes – définit pour une société donnée, traversée elle aussi par les tensions propres à la pluralité, un système de valeurs qu'elle estime le meilleur pour elle.

Je procèderai en me penchant sur deux modes de manifestation que l'on peut estimer caractéristiques des épopées.

D'abord, j'observerai les structures des récits épiques. Centrés autour de l'irruption d'une menace dans une communauté en paix, voire paradisiaque, les récits de ce corpus présentent les moyens de refonder une collectivité après la crise, et peut-être *grâce à* la crise.

Ceci m'amènera à me concentrer sur les représentations littéraires et cinématographiques des personnages, en me demandant de quelle manière ils s'inscrivent dans les codes sociaux. L'enjeu de ce chapitre sera de voir en quoi protagonistes et antagonistes canalisent les désirs collectifs, aussi bien fantasmes positifs que peurs et cauchemars, en les incarnant dans un réseau de figures singulières et exemplaires dans le cadre de la refondation collective.

---

[23] « *What should inspire – or terrify – us are not the hero's powers or gender, but what the heroes represent about our needs, our fears and our attitudes.* », Danny Fingeroth, *Superman on the Couch. What Superheroes Really Tell Us about Ourselves and Our Society ?*, New York/London, Continuum, 2004, p. 95.

Chapitre 1 :

Récits épiques et mise en crise des structures collectives ordinaires

« Le héros positif doit incarner au-delà du concevable les exigences de puissance que le citoyen commun nourrit sans pouvoir les satisfaire. »[24]. Umberto Eco explicite les devoirs psychologiques et moraux du héros envers la société dont il est le produit : image idéale par laquelle celle-ci se rêve, il doit à la fois dépasser les limites de la condition humaine pour accomplir les désirs des hommes qui l'admirent et avoir des traits communs avec ceux-ci pour permettre leur projection en lui. Étudier les figures du héros, du héros négatif ou de l'ennemi revient à voir en quoi elles sont pétries de désirs, de fantasmes, de hantises. Dans les visages de ses emblèmes se révèlent les structures sociologiques et psychologiques d'une communauté.

À la suite de Danny Fingeroth, il faut installer les héros « sur le divan »[25], et voir quelles constructions sociales du désir régissent ces figures fantasmées. Fingeroth pose de manière très claire une question primordiale lorsque l'on désire étudier les interactions entre les figures héroïques et les individus réels : « Pourquoi les super-héros sont-ils importants pour nous ? »[26] En déclinant les thèmes récurrents à l'œuvre dans les *comics* de super-héros (orphelins, familles recomposées, adolescents, colériques entre autres), Fingeroth montre qu'il existe un processus dynamique entre le public et les personnages : les personnages forment des allégories morales dans lesquelles s'investissent les lecteurs, bien souvent adolescents, et en retour, les lecteurs se perfectionnent en découvrant des manières d'être positives à travers ces figures identificatoires. Tout l'ouvrage de Fingeroth répond à cette interrogation introductive : « Ces êtres surhumains, à la moralité absolue (d'une certaine manière ce que nous faisons rarement), nous procurent-ils par l'entremise d'une fantaisie curatrice un exutoire à nos parties les plus sombres ? »[27], question qu'il faudra étendre à l'ensemble de notre corpus dans le présent chapitre.

Toutefois, n'entrevoir les héros épiques que par un prisme sociologique et psychologique peut être réducteur, car cette lecture par les *cultural studies* tend à ne les considérer que comme des productions culturelles indépendamment de toute valeur artistique. « Aujourd'hui, quand ces films [d'action hollywoodiens] sont analysés, c'est souvent essentiellement d'un point de vue idéologique, sociologique, comme reflet d'un moment de la société américaine »[28], écrit Hélène Valmary en guise de contre-manifeste et de précaution dans l'étude de ces films. Or, les figures et les récits héroïques

[24] Umberto Eco, *De Superman au surhomme*, Paris, Livre de Poche, 1993, p. 131.
[25] Danny Fingeroth, *op. cit.*
[26] « *Why are superheroes important to us?* », *Idem,* p. 18.
[27] « *Do these superhuman, ultimately moral (in some certain way that we ourselves can rarely be) beings provide us with a healthy fantasy outlet for our own darker sides?* », *Idem,* p. 21.
[28] Hélène Valmary, *op. cit.*, p. 7.

ne sont pas une simple mise en images des valeurs et des fantasmes sociaux.

En outre, le public des films de super-héros n'est pas exclusivement américain, et pourtant il vient assister en masse à chaque nouvelle sortie, signe que le genre ne se réduit pas à une lecture exclusivement sociologique. Au contraire, ces productions héroïques incarnent ces valeurs et ces fantasmes, et, par le phénomène magique et artistique de cette apparition à l'écran, dans le texte ou lors de la récitation, les changent, les font passer de l'abstraction des idées à la concrétude des mots et des images, les rendent présentes et désirables au public.

En somme, loin d'incarner les images pures et idéales dont rêverait une société, les figures héroïques se complexifient dès lors qu'elles sont mises en scène, dès lors qu'elles entrent dans une forme et un médium particuliers, complexité elle-même source de nouvelles valeurs. Il importe de voir comment s'opère cette complexification, en termes de dispositif ; autrement dit, il faut analyser les procédés techniques à l'œuvre dans les médias littéraire et cinématographique pour comprendre comment se met en place l'imaginaire épique, imaginaire dynamique censé accoucher d'un nouveau modèle de société.

Dans le même temps, ces figures sont les produits d'une époque, comme tout art. Établir une distinction épistémologique entre des œuvres qui ne mériteraient qu'une analyse sociale ou politique et celles qui auraient droit à une lecture purement artistique serait légitimer la vieille hiérarchie entre les œuvres populaires, basses, vulgaires et le grand art. Pour échapper à cette opposition, il me paraît nécessaire d'imbriquer une analyse exogène – qui étudie les structures du monde social et du monde politique à l'œuvre dans les épopées – et une analyse endogène – qui, comme pour tout autre art, observe les modes d'expression et de représentation – au sein de cette étude. Si le présent chapitre se consacrera à l'étude des récits épiques, la question des aspects des héros et de leur inscription dans l'espace social sera traitée dans le suivant.

L'étude des récits épiques s'articulera sur la structure invariante de la crise. Celle-ci, étymologiquement, oblige à faire un choix, à redéfinir des *critères* pour la collectivité. Il faut donc lier irruption de la menace et élaboration d'un nouveau modèle politique. De ce débat émergent les héros et les récits épiques : leurs origines, différentes pour chaque genre, constituent un des fondements de la société en devenir.

Menace sur la société

« L'épopée peut être considérée comme une "fictionnalisation" de l'histoire servant, comme Hegel l'a bien montré, à mettre en exergue les valeurs fondamentales d'une société ou d'un groupe social particulier, surtout si ce dernier est en phase d'identification ou, pour le moins, en crise. »[29] À partir

[29] Bernard Ribémont, « La chanson de geste, une "machine judiciaire" ? », in *Crimes et châtiments dans la chanson de*

des mots de Bernard Ribémont, on peut se pencher sur l'étude de la menace au cœur du récit, car en mettant à nu les valeurs fondamentales de la collectivité, cette menace fait apparaître des types de héros chargés de porter et de redéfinir ces valeurs. C'est en effet à eux qu'il appartient de mettre un terme à la peur et de restaurer la joie collective. Tant dans les chansons de geste que les films de super-héros, le héros agit toujours en réaction à une menace. « En règle générale, le résultat est que les *villains* se préoccupent du changement et les héros du maintien du statut quo. […] Les super-héros ne sont pas appelés à agir comme les protagonistes d'intrigues individuelles. Ils fonctionnent essentiellement comme les antagonistes contrecarrant la vraie star de chaque histoire, le *villain*. »[30]

Le parallèle entre *Aliscans* et *The Avengers* éclaire une logique commune d'essentialisation négative de la menace étrangère: dans ces deux œuvres, la menace consiste toujours en une agression brutale d'une communauté en paix, présentée comme celle du public. La guerre y est cosmique, manichéenne, parce qu'elle n'a pas d'autres fins que l'extermination de l'ennemi et son éradication des terres qu'il désire envahir. D'autre part, on trouve dans ces œuvres un traitement figuratif des ennemis similaire; ceux-ci sont présentés comme monstrueux, inhumains, infernaux.



« *Tuit sont cornu et noir com aversier.* »[31] Les Chitauris dans *The Avengers*.

On peut ainsi mettre en relation *la mesnie Gorant*, dont « *Tuit sont cornu et derriere et devant* »[32], les anthropophages Grishart, dont le jongleur précise que « *Ja por mengier la char d'un home crue/ A l'ordre vieille ne covenra aüe* » et *Guinehart la bocue*[33], sa fille, et Flohart dont il est dit que « *De*

---

geste, Bernard Ribémont (dir.), Paris, Klincksieck, 2008, pp. VII-VIII.

[30] « *The common outcome, as far as the structure of the plot is concerned, is that the villains are concerned with change and the heroes with the maintenance of the status quo. […] Superheroes are not called upon to act as the protagonists of individual plots. They function essentially as antagonists, foils for the true star of each story, the villain* », Richard Reynolds*, Super heroes : A Modern Mythology,* University Press of Mississipi, Jackson, 1992, p. 51.

[31] « Tous cornus et noirs comme des démons », *Aliscans*, v. 125, p. 70, éd. Claude Régnier, Paris, Champion, coll. Champion Classiques Moyen Âge, 2007. Traduction d'Andrée et Jean Subrenat.

[32] « Tous ont des cornes devant et derrière », *Aliscans*, v. 80, p. 68.

[33] « L'horrible vieille n'avait pas besoin qu'on l'aide à manger, toute crue, de la chair humaine », *Ibid*, v. 6768-6771, p. 434.

sa bouche ist une si grant fumee/ Trestote l'ost en fu empullentee »[34], et les Chitauris qui viennent envahir New York à la fin de *The Avengers*. Aux cornes, aux appétits anthropophages et aux haleines fétides de païens décrits comme des créatures de l'Enfer répondent les peaux grisâtres et violacées, les dents acérées, les figures squelettiques, les corps torturés et les cris stridents des Chitauris. Les corps des païens et des Chitauris se conçoivent en tant que déformations des standards de beauté occidentaux.[35] La chair l'emporte sur la haute sophistication des corps humains.

« La laideur, la noirceur, la grosseur, les disgrâces physiques projettent sur les Sarrasins l'envers des critères traditionnels de la beauté, de la lumière, de l'image athlétique du chevalier et de l'harmonieuse disposition de ses membres et de ses traits. »[36] Ces mots de Paul Bancourt désignent les Sarrasins, mais on est frappé de voir à quel point ils s'appliquent également aux Chitauris. La logique figurative de ces deux peuples est la même : l'altérité n'étant pas comprise, elle se voit rejetée aux antipodes de l'être humain, dont elle forme le penchant négatif, celui de la chair animale et corrompue. Qu'il vienne de l'espace ou de l'autre côté de la Méditerranée, l'Autre est essentiellement une intrusion menaçante dans l'espace communautaire, qu'il s'acharne à saccager. L'Autre « personnifie l'Ennemi et confirme la tendance des êtres humains à se représenter ce qu'ils *doivent* haïr comme étant dépourvu de toute forme, en en faisant toujours l'ultime incarnation du Diable. »[37]

Les Sarrasins de Desramé désirant prendre possession du Sud-Ouest et les Chitauris de Loki venant détruire New York dans une relecture mythique du 11 septembre jouent un rôle identique : ils mettent à l'épreuve les valeurs de cohésion structurelle de la communauté visée, et légitiment ainsi l'existence de héros gardiens. Ceci explique la grande parenté narrative entre *Aliscans* et *The Avengers* : il s'agit toujours de réunir une équipe de héros (la famille de Guillaume à Laon, les Avengers divisés par Loki) capables, ensemble, de terrasser les hordes ennemies et de venger une défaite passée (le désastre de la mort de Vivien, le traumatisme du 11 septembre exorcisé dans la bataille finale).

Les deux œuvres se rapprochent en cela de ce que David Quint appelle la « téléologie linéaire » des vainqueurs, qui « font l'expérience de l'Histoire en tant qu'histoire cohérente et dirigée vers sa fin racontée par leur propre puissance. »[38] Comme le fait à sa manière l'*Énéïde* dans sa première partie face à la guerre civile récente à Rome, *Aliscans* et *The Avengers* se confrontent à un passé traumatique que les œuvres conjurent par un récit parfaitement maîtrisé dont le but est de renverser

---

[34] « Sa bouche exhale une fumée si épaisse que l'armée tout entière en est empestée », *Ibid,* v. 6825-6826, p. 438.
[35] Sur le traitement des visages dans la tradition épique occidentale, voir chapitre 2, pp. 40-43.
[36] Paul Bancourt, *Les Musulmans dans les chansons de geste du cycle du roi*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1982, p. 1004.
[37] Umberto Eco (dir.), *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007, p. 201.
[38] « [*The victors*] *experience history as a coherent, end-directed story told by their own pover* », David Quint, *Epic and Empire*. *Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 9

la défaite en victoire. Les mots de Quint valent aussi bien pour la Rome en quête de repères qu'incarne Énée dans la première partie que pour Guillaume, ses compagnons et les Avengers : « Revisiter leur passé dans la première partie du poème peut se lire comme un exorcisme graduel de ce passé. »[39]

On peut appliquer l'analyse de Quint au regard de Captain America sur les tours détruites, dans un plan en très forte contre-plongée qui fait visuellement peser la menace du portail intergalactique sur New York en contrebas, « image-réparation »[40], image traumatique qui appelle d'autres images enfouies dans la mémoire collective. Reprenant la posture du témoin du 11 septembre tout en la dépassant par sa pose et son costume patriotique, Captain America se présente comme une métonymie de l'homme américain qui se confronte aux spectres d'un passé encore récent pour mieux en triompher.



Image d'un 11 septembre intergalactique (*The Avengers*).

On peut suivre l'analyse de Jean-Pierre Martin pour comprendre le rôle de l'invasion étrangère dans le dispositif épique : « Menaces d'un passé mal refoulé, de croyances mal éradiquées, hantise du double bestial qu'une humanité peu sûre d'elle-même s'efforce de rejeter dans un outre-mer qui est aussi un outre-monde, les Sarrasins épiques parlent d'abord du monde chrétien qui les met en scène. »[41] Ceci explique pourquoi Florence Goyet, analysant la bataille de Roncevaux dans *La Chanson de Roland*, parle d'« affaire franco-française ». Il n'y a pas lieu de séparer l'extérieur et l'intérieur. Versants complémentaires d'une même identité, les figures guerrières traduisent la crise structurelle qui affecte une collectivité, dont le modèle de société se trouve remis en cause. L'arrivée d'une force extérieure, bestiale, métaphorise une société en perte de repères stables.

---

[39] « *Their revisiting of their past in the first half of the poem may be read as a gradual exorcism of that past* », *Idem*, p. 64.

[40] Sébastien Boatto, "Du surhomme à Superman: évolution de la figure héroïque dans le cinéma d'action hollywoodien post-moderne », in *Du héros aux super-héros. Mutations cinématographiques*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 130.

[41] Jean-Pierre Martin, « D'où viennent les Sarrasins ? À propos de l'imaginaire épique d'*Aliscans* », in *Mourir aux Aliscans*, éd. Jean Dufournet, Paris, Champion, 1993, p. 136.

Deux œuvres dans mon corpus font de la corruption interne au modèle politique l'élément déclencheur du récit. *Raoul de Cambrai* et *Batman Begins* fonctionnent de manière semblable, mais connaissent une évolution en chiasme au sein de l'histoire de leur genre. Si *Batman Begins* est l'un des premiers films de super-héros à traiter aussi explicitement l'entrée du monde dans les ténèbres au lendemain des attentats[42], *Raoul de Cambrai* arrive bien après *La Chanson de Roland* et le cycle de Guillaume d'Orange. La dégradation de la figure héroïque au sein de ces genres se fait de manière inversée. Le film de super-héros, qui prend son essor au début des années 2000, se voit rapidement obligé d'abandonner le caractère adolescent des *comics*, et propose dès lors des figures de plus en plus sombres, miroirs de la psychose mondiale et américaine qui suit les attentats récurrents dans cette décennie. On peut ici suivre le numéro des *Cahiers du cinéma* consacré aux films situés « dans l'ombre du 11 septembre » ; par sa noirceur, *Batman Begins* se rapproche d'un film comme *La Guerre des Mondes* (Steven Spielberg, 2004), et se distingue des problématiques plus individualistes, dont *Hulk* est emblématique, qui parcourent les films de super-héros d'alors.[43] Les super-héros redeviendront solaires, à travers le projet du *Marvel Cinematic Universe* et des *Avengers*, en projetant leur pôle bestial, on pourrait dire avec Danny Fingeroth « nos parties les plus sombres »[44], sur les figures repoussoirs des Chitauris, des Géants des glaces (dans *Thor*, Kenneth Branagh, 2011), ou des Elfes Noirs (dans *Thor : Le Monde des Ténèbres*/*Thor : The Dark World*, Alan Taylor, 2013).

À l'inverse, l'héroïsme monolithique de Roland ou celui à la fois preux et bon enfant de Guillaume se voient effacés par la sauvagerie et l'orgueil de Raoul, qui, pourtant, est la victime des manigances politiques et des trahisons de l'empereur Louis. « Les premiers héros de geste, tel Roland ou Guillaume d'Orange, étaient tout d'une pièce. Forts de leur supériorité physique et morale, ils agissaient toujours sans hésiter, sans se poser de questions. Mais dans *Raoul de Cambrai* pour la première fois nous rencontrons des personnages tiraillés entre des devoirs en conflit », dit William Kibler dans son introduction à ladite chanson[45].

La dégradation du système politique, avec l'émergence d'un pouvoir royal centralisé qui conteste les prérogatives des puissants féodaux – cette « nouvelle donne » de la royauté revivifiée que Florence Goyet voit à l'œuvre dans *La Chanson de Roland*[46] – entraîne celle du héros, obligé de plonger dans les ténèbres pour restaurer un semblant d'ordre plus juste. Face à la déliquescence des valeurs qui régissaient le monde (celles de la féodalité ou de la justice), un héros se dresse contre la

[42] *Daredevil* (Mark Steven Johnson, 2003) et *Spider-Man 2* versaient déjà dans la noirceur, la corruption et la mélancolie, mais n'abordaient pas aussi frontalement que *Batman Begins* la peur d'une attaque terroriste.
[43] *Cahiers du cinéma*, « Dans l'ombre du 11 septembre », juillet/août 2005, n°603, pp. 34-38.
[44] Danny Fingeroth, *op. cit.*, p. 21.
[45] Introduction à *Raoul de Cambrai*, éd. Sarah Kay, Paris, Livre de Poche, coll. Lettres gothiques, 1996, p. 9. Traduction de William Kibler.
[46] Florence Goyet, *op. cit.*, pp. 321-328.

loi pour les maintenir. Ce type de héros, dont l'un des modèles se trouve dans la geste des barons révoltés, est, par excellence, conservateur.

On voit donc que le récit épique a un rôle cathartique très fort. « Thématiquement, il convoque et met en scène les craintes paranoïaques et les grandes peurs sociétales. »[47], dit Dick Tomasovic à propos du film de super-héros de l'après 11 septembre. En représentant des menaces qui mettent en crise l'ordre social et l'ordre politique, les épopées font émerger les peurs les plus profondes du sein de l'inconscient collectif. « Le temps du conflit ouvert a servi de jeu social pendant lequel la communauté a vécu une *catharsis* dont elle sort meilleure »[48], écrit Patrick Geary, qui apparente ainsi les menaces fictives à des thérapies sociétales imaginaires qui opèreraient par le grossissement, presque grotesque, des peurs inconscientes. En canalisant de telles peurs, elles se chargeraient de leur expurgation et de leur neutralisation, de manière inconsciente, lorsqu'elles passent de terreurs muettes aux imageries monstrueuses et grotesques que le héros se charge de repousser. L'imaginaire héroïque assure ainsi protection et confort à chaque collectivité ; mais toutefois, à la manière des excès de violence mal maîtrisés qui pouvaient finir en émeutes populaires lors des exécutions publiques[49], une telle surcharge de menaces et de réactions violentes, aussi nobles soient-elles, traduit un mal-être social. Le besoin et la production de héros différents du reste des hommes signifient une défiance fondamentale à l'égard du commun des mortels, dont font partie les régimes politiques continument mis en crise dans les récits épiques.

Héros, politiques et temps de crise

Que la menace soit externe ou interne, elle contraint la société à repenser ses structures institutionnelles, bien trop faibles pour endiguer l'extraordinaire ennemi. La source de la valeur héroïque se trouve dans cette déperdition des institutions politiques ordinaires. Le héros est un homme de la crise, par qui se font les choix à venir. En mettant à l'épreuve des structures peu solides, la menace apparaît donc comme un passage nécessaire pour refonder, sur le sol de la sécurité, de l'ordre et de la justice, une meilleure société que la précédente. C'est en ce sens qu'il me faut étudier les failles du système antérieur et voir quelles solutions proposent des héros.

Ces failles se trouvent en effet dans chaque récit épique, y compris lorsque la menace est extérieure. Ganelon, individualiste[50], trahit Charlemagne pour se venger de Roland et conduit au

[47] Dick Tomasovic, « Le masque et la menace. Constitutions et crises identitaires de la figure super héroïque contemporaine », in *Du héros aux super-héros. Mutations cinématographiques*, *op. cit.*, p. 184.

[48] Patrick J. Geary, « Vivre en conflit dans une France sans État : typologie des mécanismes de règlement des conflits (1050-1200) », *Annales E.S.C*, 1986, p. 1123.

[49] Je me réfère ici à l'analyse qu'en fait Michel Foucault dans *Surveiller et punir*.

[50] Cf. l'article de Jean-Charles Payen sur le « pacifisme » de Ganelon considéré comme une menace pour la société guerrière de Charlemagne. Jean-Charles Payen, « Une poétique du génocide joyeux : devoir de violence et plaisir de tuer dans la *Chanson de Roland* », *Olifant*, 6, Spring-Sommer 1979, pp. 226-236.

désastre de Roncevaux ; Loki, envieux du pouvoir de son royal frère dans *Thor*, s'allie aux Chitauris et leur ouvre un portail vers la Terre afin de soumettre celle-ci à sa volonté ; enfin, si dans *Aliscans* le texte s'ouvre *in medias res* sur l'invasion sarrasine, on peut dire que celle-ci est le fruit de l'inaction des troupes royales – et ce depuis *Le Couronnement de Louis*, *Le Charroi de Nîmes* et *La Prise d'Orange*, œuvres dans lesquelles seul le preux vassal agit contre les païens[51] –, inaction confirmée par le conflit entre Louis, aidé de Blanchefleur, et Guillaume lors de la scène à Laon. Ganelon, Loki et Louis ont cela de commun qu'ils vivent dans l'ombre d'un bon souverain, qui distribue ses faveurs à d'autres qu'eux (Charlemagne à Roland, Odin à Thor, Charlemagne déplorant son pleutre de fils lors de son couronnement) ; la faille se situe dans les à-côtés d'un pouvoir monarchique, dont le caractère éminemment personnel suscite envie, jalousie, et meurtre.

Mais dans ces trois cas, la monarchie n'est jamais en tort ; la faute incombe aux courtisans, trop proches du pouvoir au point d'oublier leurs devoirs envers les communautés qu'ils régissent. Cet imaginaire médiéval du bon roi, entouré de perfides conseillers, s'est maintenu dans certaines fictions jusqu'à nos jours. Ce sont les fictions typiques de l'*American monomyth*, défini par John Shelton Lawrence et Robert Jewett, qui mettent en scène la protection et la restauration de l'ordre dominant :

> « Une communauté vivant dans une harmonie paradisiaque est menacée par le mal ; les institutions ordinaires échouent à contenir cette menace ; un super-héros désintéressé émerge, renonçant aux tentations, et assume un rôle de rédempteur ; aidée par le destin, sa victoire décisive restaure les conditions paradisiaque de la communauté ; le super-héros retourne dans l'obscurité. »[52]

L'épopée met en place une structure militaire qui justifie la présence des guerriers, seconde fonction dumézilienne, qu'il faut replacer pour mieux la comprendre dans la tri-fonctionnalité indo-européenne :

- La première fonction est la fonction sacerdotale, ou fonction souveraine : liée au sacré, elle regroupe les divinités de la magie, de la justice, et des contrats politiques et sociaux.
- La deuxième fonction est la fonction guerrière : elle sert principalement à la défense du peuple et se manifeste dans les divinités de la force physique, du commandement, de la victoire et de la sagesse.
- La troisième fonction est la fonction productrice : liée à la fécondité, c'est elle qui rassemble

[51] « *Le Couronnement de Louis* voit l'empire divisé, impuissant, se débattant dans l'anarchie, le jeune Louis incapable de diriger, de sorte que Guillaume lui-même prend la commande et passe sa vie à défendre la France contre les armées étrangères et les insurrections locales », Nadine Serrouya, *Analyse et étude littéraires de Raoul de Cambrai*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1968, p. 76.

[52] « *A community in a harmonic paradise is threatened by evil ; normal institutions fail to contend with this threat ; a selfless superhero emerges to renounce temptations and carry out the redemptive task ; aided by fate, his decisive victory restores the community to its paradical conditions ; the superhero recedes into obscurity* », John Shelton Lawrence et Robert Jewett, *op. cit.*, p. 6.

l'essentiel de la population. Elle regroupe les divinités de la paix, de la beauté physique, des récoltes, des troupeaux, de la prospérité, de la richesse, de l'amour et de la sensualité.[53]

Néanmoins, le caractère officiel de ces guerriers a changé depuis le XII^e^ siècle. Avec la monopolisation progressive de la violence par l'État, les justiciers individuels se sont retrouvés peu à peu marginalisés, puis rendus illégaux. Dans le parallèle-différence qu'elle met en place entre Roland et Olivier, Florence Goyet montre comment les grands barons indépendants, les *milites* du XI^e^ siècle dont Roland se fait l'avatar dans la *Chanson*, se voient remplacés par l'éthique des *defensores ecclesiae* et du service chevaleresque, incarnés par un sage Olivier[54]. Raoul de Cambrai, encore plus que Roland qui, s'il est en partie contesté par Olivier et Ganelon, reste triomphant même dans la mort en obtenant la montée au ciel aux côtés de l'archange Gabriel, représente l'archétype tragique de ces seigneurs féodaux qui se révoltent contre un pouvoir injuste, mais puissant, qui leur a retiré leur fief héréditaire[55]. On croirait voir en Raoul un précurseur de l'*American monomyth* en lisant ces lignes que lui consacre William Kibler : « En vrai baron révolté, il manifeste quelques-unes des qualités les plus prisées de l'époque – vaillance, loyauté, honneur –, mais contre son gré il est obligé de défendre ces valeurs dans un monde féodal où les prétentions royales et l'arbitraire d'un roi faible créent une situation politique intolérable pour les grands barons. »[56] Les barons révoltés des chansons de geste, aventureux, belliqueux, défendant les droits féodaux contre les prétentions royales, peuvent être vus comme les prototypes médiévaux et aristocratiques des *Lone Rangers* et autres rédempteurs illégaux des cultures populaires et modernes occidentales.

On voit ainsi qu'à cause de la mise sous contrôle de la société par l'État, qui entre en tension avec les mythes héroïques, il résulte une nécessaire transformation de ces derniers : auparavant alliés tumultueux des souverains, le caractère indépendant des héros devient franchement rebelle à toute autorité. Dans le même temps, la crise se déplace : alors que le récit travaillait de manière métaphorique la faiblesse de la communauté face à une menace externe, il se focalise à présent sur la corruption interne à la collectivité. À la fois conservateur et réformateur, le héros moderne désire rendre à une communauté les valeurs qui avaient fait sa gloire et sa paix révolues au nom d'un passé idéalisé. La crise de l'État lui permet de restaurer pleinement ces valeurs.

Lawrence et Jewett reprochent non sans raison à l'*American monomyth* d'être profondément anti-démocratique : « Étant donné son élitisme, son irrationalité, sa stéréotypie zélée et son appétit pour

---

[53] Je renvoie ici au résumé que fait Alain Corbellari dans *Guillaume d'Orange ou la naissance du héros médiéval*, Paris, Klincksieck, coll. « Les grandes figures du Moyen-Âge », 2011, p. 94.

[54] Florence Goyet, *op. cit.*, pp. 271-294.

[55] Cf. Reto Bezzola, qui montre en quoi Raoul est le représentant d'une noblesse qui se ligue contre les progrès du pouvoir royal sous Philippe-Auguste. Reto R. Bezzola, « De Roland à Raoul de Cambrai » dans *Les Origines et la formation de la littérature courtoise en Occident 500-1200*, t.II : *La Société féodale et la transformation de la littérature de cour*, Paris, Champion, 1960, pp. 495-517.

[56] Introduction à *Raoul de Cambrai*, p. 8.

des solutions absolues au lieu de compromis, il est difficile de trouver une quelconque emphase démocratique dans ce mythe, excepté peut-être dans l'idée que des personnes ordinaires puissent développer des pouvoirs extraordinaires. »[57] Effectivement, ce mythe – et c'est le cas pour les super-héros – oscille entre le fascisme et son culte de l'action sans réflexion et une démocratie directe débarrassée de l'État et fondée par des héros qui disparaissent aussitôt[58]. Il est, de toute évidence, une célébration d'un temps court qui sabote les effets pervers de l'État, installé dans le temps long. On peut comprendre de ce point de vue le montage parallèle de la fin du premier *Avengers* qui oppose les super-héros incognito et les discours des politiciens en voix-off, qui voit les Avengers se séparer dès lors que leur travail est achevé, alors même que la question de l'illégalité de leur geste est toujours en débat. De même, de manière beaucoup plus tragique à la fin de *The Dark Knight*, Batman se sacrifie pour maintenir vivant l'héroïsme citoyen de Harvey Dent, devenu le criminel Double face, en troquant son image de protecteur de Gotham pour celle d'un assassin.

Le débat entre Bruce Wayne, Harvey Dent, Rachel Dawes et une danseuse moscovite lors d'un dîner au début du film est particulièrement édifiant sur le rôle de super-héros : face aux accusations d'action anti-démocratique portées contre Batman par ses trois congénères, Harvey Dent (et non Bruce Wayne, doutant de la légitimité de ses actes), pourtant procureur de la ville, répond : « Nous l'avons élu. En abandonnant la ville aux voyous », avant de comparer la figure de Batman à celle du protecteur (terme qu'il préfère à celui de « dictateur ») que le Sénat romain nommait en cas de crise. À l'image de ce protecteur, et à l'image de Batman pensant trouver un successeur en Harvey Dent, le héros ne naît que pour remettre en marche la machine politique (démocratique dans le cas des super-héros) avant de disparaître. Son illégalité est légitimée par une sorte d'élection inconsciente du peuple, à condition que son pouvoir, au contraire de celui de l'État, ne s'éternise pas.

De l'origine du héros

Reste à savoir d'où viennent les héros qui émergent lors des crises. Dans le cadre de ce corpus intermédiatique, il pourrait être intéressant de voir comment évolue la définition *a minima* que Danny Fingeroth donne du héros – « On peut dire qu'un héros est une personne qui s'élève au-dessus de ses peurs et de ses limites pour accomplir quelque chose d'extraordinaire »[59].

Première chose à noter : les deux types de héros étudiés se différencient des héros homériques. Le *hêrôs*, forgé dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, est d'abord le nom que donnaient les Grecs aux grands

[57] Lawrence et Jewett, *op. cit.*, p. 338.
[58] C'est tout l'enjeu de *comics* comme *The Dark Knight Returns*, *Watchmen* ou *V pour Vendetta* et de leurs adaptations cinématographiques. Je reviendrai à la question du régime politique héroïque dans le chapitre 6, pp. 96-101.
[59] « *A hero can be said to be someone who rises above his or her fears and limitations to achieve something extraordinary* », Danny Fingeroth, *op. cit.*, p. 14.

hommes divinisés ou fils des dieux.[60] En ce sens, le héros antique n'est pas entièrement humain, et ses exploits se trouvent inaccessibles au commun des mortels. Si leurs exploits restent pour une large part extraordinaires, les héros médiévaux – à l'exception notable des romans antiques, directement repris des héros grecs et latins mais adaptés au monde chrétien et féodal – et contemporains n'ont plus une essence différente de celle de l'humanité, ce qui les amène à se rapprocher un peu plus d'elle. Aucun d'eux n'est demi-dieu.

Toutefois, s'ils ont une humanité commune, le statut social et politique des héros des chansons de geste et des super-héros n'est pas comparable. Dans la société fortement hiérarchisée du XII^{e} siècle, les héros sont des êtres qui appartiennent à la légende (la plupart des chansons de geste se déroulent aux temps héroïques de Charlemagne et de l'Empire) et fils des plus grands seigneurs de leur temps. Roland est le neveu de Charlemagne, Guillaume le fils d'Aymeri de Narbonne et le beau-frère protecteur de l'empereur Louis, Vivien et Bertrand les neveux de ce preux Guillaume, Rainouart le fils caché du roi sarrasin Desramé, et Raoul l'héritier du puissant fief de Cambrai. Leur nature est certes humaine, mais leur ancrage social et politique la rend bien vite exceptionnelle. Plus encore, la description de leurs exploits n'a de cesse d'insister sur leur force extraordinaire, qui les distingue de la masse des soldats. Que ce soient par des *topoï* – un cheval et son cavalier tranchés en deux par un coup d'épée surpuissant[61] –, des attributs ou des gestes propres à un héros – le motif du « cassage de gueule » de Guillaume[62] ou le tinel ravageur de Rainouart –, ou sa constitution hors-normes – telle celle de Raoul –, le héros de la chanson de geste est physiquement, politiquement et socialement distingué.

La présentation de Raoul par le jongleur constitue un exemple remarquable de la puissante concision stylistique de la chanson de geste : « *Raoul ot non, molt par avoit vigor* ».[63] Le substantif *vigor*, placé à l'assonance, entre en résonnance avec le *no[m]* du héros qui tombe sous l'accent de l'hémistiche, dépeint avec célébration la puissance de Raoul, qui brille ainsi tant par sa force que par la renommée de son lignage.

Il semble que rien, dans les descriptions du héros, et ce jusqu'à son nom, ne lui permet d'être ordinaire, banal, car son héroïsme naît du dépassement de sa nature humaine.

Inversement, les super-héros sont à l'origine des personnes ordinaires, c'est-à-dire dont l'essence est commune à tous les autres hommes, qui deviennent extraordinaires. Le récit est celui de leur transformation et de la prise de responsabilités qui suit la découverte de leurs pouvoirs

---

[60] http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/_h%C3%A9ros/39720 (consulté le 24 novembre 2015)
Pour une histoire de la notion de héros depuis l'Antiquité grecque, voir *Dictionnaire du* littéraire, *op. cit.*, 273-274.

[61] Tel celui qu'inflige Roland au sarrasin Chernuble, *La Chanson de Roland*, v. 1325-1334, éd. Jean Dufournet, Flammarion, coll. GF, Paris, 1993, p. 166. Traduction de Jean Dufournet.

[62] Qu'analyse Jean Rychner dans son ouvrage *La Chanson de geste, essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1999 (1955), pp. 138-139.

[63] « [Raoul Taillefer avait] un fils, un guerrier redoutable, qui s'appelait Raoul », v. 9, *Raoul de Cambrai*, p. 32.

extrahumains. Batman et Iron Man sont certes des milliardaires mondains, mais ils ne deviennent des super-héros que lorsqu'ils perfectionnent leurs corps au moyen de techniques scientifiques. De même pour Spider-Man et Captain America, dont la situation sociale précaire – Peter Parker vit dans la banlieue new-yorkaise, Steve Rogers à Brooklyn – et le corps maigre et fébrile, sont le centre des ouvertures de ces films. On peut ainsi noter le choix de casting de *Captain America : First Avenger* (*Captain America : The First Avenger*, Joe Johnston, 2011) : l'acteur britannique Leander Deeny prête son corps grêle, sur lequel on a inséré le visage de Chris Evans, au Steve Rogers non encore transformé, avant que Chris Evans n'impose son corps musculeux pour le reste du film et accomplisse la virilité du personnage. La scène-clef des films de super-héros – on pourrait dire le motif au sens épique du terme –, est celle de leur transformation. Lors de celle-ci, ces hommes ordinaires, vaillants mais aux capacités limitées, peuvent se donner les moyens de devenir les héros qu'ils désirent jouer, et que la société en crise appelle. Le trajet des super-héros va de la normalité à une anormalité qu'ils rendent positive.

Danny Fingeroth pointe une récurrence significative dans la constitution du super-héroïsme : la plupart des super-héros sont orphelins. Fingeroth voit dans cette situation familiale désagrégée un éloge de l'individualisme américain : livré à lui-même, sans attaches envers une famille ou une patrie d'origine, le héros orphelin ne peut s'en remettre qu'à ses propres compétences. « Il *doit* s'inventer sa propre histoire. »[64] À travers cette expérience solitaire, cette épreuve personnelle de ses pouvoirs et de ses limites, le super-héros devient une figure exemplaire du rêve individualiste et d'une nation américaine qui se représente comme conglomérat d'individus divers qui ont librement choisi d'intégrer et d'aimer cette nation.





« *Guiborc li vet le haubert endosser.*
Mout par fu bons, en l'ost n'avoit son per,
***En la largesce puet .II homes entrer.* »[65]**

Armement du chevalier et transformation super-héroïque : du brave Steve Rogers (*Captain America : First Avenger*) au presque invincible Iron Man (*Iron Man*).

[64] « *He* has to *invent his own history* », Danny Fingeroth, *op. cit.*, p. 55.
[65] « Guibourc lui [Rainouart] fait endosser le haubert. D'excellente qualité, il n'avait pas son pareil dans l'armée. Son ampleur permettait à deux hommes de l'enfiler », *Aliscans*, v. 4787-4789, p. 326.

Ces deux esthétiques inversées, celle de la métamorphose d'hommes ordinaires en surhommes pour les super-héros et celle de la fixité d'hommes extraordinaires aux pouvoirs somme toute humains pour les héros médiévaux, prennent tout leur sens dès lors qu'elles sont recontextualisées. Dans une société aristocratique qui fonde son identité sur le prestige et la force du lignage, il est évident qu'un héros se doit d'être stéréotypé, au sens positif du terme, autrement dit qu'il corresponde à l'archétype du guerrier de noble extraction. Le héros de chanson de geste doit être d'un *rang* supérieur. À l'inverse, dans une société libérale très mobile, où les classes sociales sont floues et où la promotion individuelle est valorisée, c'est le *mérite* qui fonde le super-héroïsme ; dès lors qu'ils affirment leur héroïsme en prenant en charge les responsabilités qui incombent à leurs pouvoirs, les super-héros deviennent la manifestation éclatante du *self-made-man* qui s'est donné un rôle responsable, et, par là, peuvent incarner les figures exemplaires dans lesquelles s'identifient les *common men*[66]. Comme le dit Eco à propos de Superman, cette dualité du super-héros permet la projection de ces *common men* dans des figures qui intègrent et subliment leurs désirs frustrés : « N'importe quel petit employé de n'importe quelle ville d'Amérique nourrit le secret espoir de voir fleurir un jour, sur les dépouilles de sa personnalité, un surhomme capable de racheter ses années de médiocrité. » De la crise émergent des modèles d'individus exemplaires, gros de la société qui se travaille dans l'épopée.

En revanche, s'il y a divergences sur les évolutions du héros entre la chanson de geste et le film de super-héros, le principe de l'exceptionnalité héroïque n'est jamais remis en cause. L'épopée ne se nourrit pas de héros ordinaires, qui accomplissent un acte certes brave, mais qui ne suppose pas des qualités physiques (plus que morales) hors-normes. On voit que la définition assez simple de Fingeroth fonctionne pour ce qui est du caractère exceptionnel de l'individu héroïque. Pour être un héros épique, il faut cultiver la différence, de quelque forme qu'elle soit, avec la masse des êtres ordinaires.

Les récits épiques mettent précisément en scène cette différence, qui pose par son existence même un problème d'ordre politique : comment articuler ces récits humainement impossibles avec les besoins concrets de la collectivité ? Les épopées doivent constamment légitimer leur culte de la différence en s'inscrivant dans un ordre axiologique socialement accepté. Le récit épique se cherche une légitimité en mettant en valeur ses origines.

De l'origine du récit

Sur quelle source doit-on s'appuyer pour mettre en scène un mythe collectif ? À partir de cette question de l'origine des récits, on peut découvrir toutes les autorités littéraire, morale et politique

[66] Umberto Eco, *op. cit.*, p. 133.

qui encadrent une société. La mise en scène du narrateur est un sujet proprement esth-éthique.

Il semble que dans le cadre des chansons de geste, la référence à une autorité réelle, qui plus est cléricale, soit un passage obligé du récit. Le jongleur de *La Chanson de Roland*, pour attester la véracité de ses propos, fonde ainsi sa parole sur un livre prétendument conservé au monastère de Laon :

> « *Ço dit la Geste e cil ki el camp fut,*
> *Li ber Gilie, por qui Deus fait vertuz,*
> *E fist la chartre el muster de Loüm.*
> *Ki tant ne set ne l'ad prod entendut.* »[67]

Trois enjeux énonciatifs sont à noter pour comprendre comment fonctionne le rapport à l'autorité médiévale. D'abord, le passé simple, temps du mythe, temps épique, qui ancre le récit dans l'époque des héros, celle de *la Geste*, conçue comme l'Histoire elle-même. Ensuite, la caractérisation du témoin mis en scène, que le narrateur dit qu'il est *ber*, adjectif qui s'applique ici de manière remarquable à un saint, en fait un élu de Dieu – « *por qui Deus fait vertuz* »[68] –lié aux ordres monastiques : saint Gilles est l'archétype de l'autorité médiévale, puisqu'il réunit à lui seul les vertus aristocratiques du guerrier, celles du mystique inspiré par Dieu, et celles, monastiques, du fin lettré. De cette union des clercs et des chevaliers pourrait découler la chanson de geste, dans la fiction comme probablement dans l'Histoire. Enfin, le dernier vers de cette laisse, dont la concision en fait une maxime à part entière, achève de transformer cette source manuscrite revendiquée en relique du mythe féodo-chrétien de Roncevaux. On peut voir ici ce que Florence Goyet note à propos des références omniprésentes aux temps héroïques dans l'*Iliade* : « Dans cet âge héroïque, les choses étaient claires, les héros grands et vainqueurs. C'est cette clarté que les récits annexes convoquent au cœur de même de l'action embrouillée d'aujourd'hui. »[69] Un temps mythique, un témoin prestigieux et un enseignement moral achèvent ainsi de légitimer la fiction que chante le jongleur et de la transformer en vérité historique bonne à entendre pour une société qui cherche à se refonder sur des bases sûres.

On est là en présence de ce que Daniel Madelénat nomme de la « mythistoire ». Par ce procédé, « l'épopée mobilise les réserves d'expériences, rassemble la tradition mythique et légendaire en une

---

« C'est ce que dit l'Histoire, et celui qui fut présent à la bataille,
le noble saint Gilles par qui Dieu fait des miracles,
et qui en fit la charte au monastère de Laon.
Si on l'ignore, on n'a rien compris à l'affaire »
La Chanson de Roland, v. 2095-2098, p. 224.

[68] « Par qui Dieu fait des miracles ».

[69] Florence Goyet, *op. cit.*, p. 33.

structure littéraire qui la déverse dans le temps historique qui commence. »[70] L'idée de « structure littéraire » sous-entend que le passé, chaotique ou bien oublié, devient Histoire dès lors qu'il est mis en un ordre de mots cohérent, dirigé vers une fin, dès lors qu'il devient une histoire exemplaire. Autrement dit, pour citer encore Madelénat, « l'épique s'appréhende d'abord comme parole »[71], parole dont la « chaude unité communautaire de la performance »[72] vient donner une origine mythique commune à une collectivité en quête de liens identitaires face à la menace de désagrégation structurelle.

Ce procédé de référence à une source conservée dans un monastère est typique de l'épopée médiévale ; la parole mythistorique à l'origine de la communauté doit avoir l'aval de l'*auctoritas* – ou être directement produit par l'un de ses représentants – c'est-à-dire l'Église, garante de la tradition historique. En suivant Jean Bodel, qui définit les enjeux des *trois matieres* dans son célèbre prologue à *La Chanson des Saisnes*, on pourrait même dire que cette référence institutionnelle aux gardiens de la tradition historique constitue le *voir* de la *matiere de France*, la chanson de geste. La définition d'une culture collective relève donc presque nécessairement d'une autorité ecclésiastique, chargée de valider ou non la vertu de cette culture.

Cette référence obligée à une autorité semble avoir disparu des films de super-héros. La narration ne s'y fait pas en s'inspirant de récits antérieurs et véridiques ou supposés tels, car les *comics* dont elle s'inspire ne prétendent pas à la vérité historique et, par leurs origines populaires, naïves et joyeuses, ne s'érigent aucunement en autorités. En ne prétendant pas tirer sa source d'un ouvrage extérieur, antérieur voire supérieur aux aventures mises en scène, la narration s'inscrit pleinement dans la culture populaire. Il est ainsi intéressant de voir que si la plupart des films de super-héros s'inspirent clairement de l'univers du *comic book* qu'ils adaptent, peu reprennent le récit d'un épisode, prolongeant par conséquent l'esprit joueur et créateur des *comics*. Le *comic book* originel reste d'une certaine manière une autorité par rapport à laquelle se mesure l'adaptation cinématographique, mais cette autorité ne paraît ni obligatoire, ni sacralisée : elle constitue une épreuve scénaristique et de mise en scène grâce à laquelle le nouveau film doit se doter d'une identité propre.

On pourrait pousser cette hypothèse en étudiant les caméos récurrents de Stan Lee. Figure historique des *comics* des années 1960, créateur des personnages populaires de Spider-Man, de Hulk, des X-Men ou encore des Quatre Fantastiques, Stan Lee représente une autorité textuelle puisqu'il est l'une des sources d'où viennent la plupart des adaptations de l'univers Marvel. « La présence quasi systématique dans les films Marvel de Stan Lee place bien ces films, même de

[70] Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 109.
[71] *Ibid*, p. 23.
[72] *Ibid*, p. 27.

manière ludique, sous le regard du père »[73], écrit Hélène Valmary, montrant ainsi le rapport de confrontation à l'autorité passée, paternelle, inhérent aux films de super-héros. Or, lors de ses apparitions attendues à l'écran, l'autorité que peut représenter Stan Lee est systématiquement mise en scène de manière grotesque, désacralisée.

Un exemple frappant se trouve lors du mariage entre Susan Storm et Reed Richard dans *Les Quatre Fantastiques et le Surfer d'argent* (*Fantastic Four : Rise of the Silver Surfer*, Tim Story, 2007). Par un jeu de distanciation comique, Stan Lee se présente au portier comme devant « être sur la liste »[74] des invités, rappelant ainsi avec humour qu'il est le créateur des personnages, mais le portier, qui reste logiquement dans une pensée intra-diégétique, empêche Stan Lee d'entrer. Le film met en scène son origine historique pour mieux en rire.

De manière générale, les caméos de Stan Lee l'inscrivent toujours dans une figure de vieillard grincheux et grotesque, comme à la fin de *The Avengers* où il refuse de croire à la bataille qui vient de se dérouler à New York et peste contre la sur-médiatisation des Avengers : la dernière séquence met ainsi clairement en images la confrontation au second degré qui existe entre les *comics* et leurs adaptations cinématographiques, confrontation qui apparaît plus comme une source ludique que comme une concurrence d'autorités.





Autorité malmenée (*Les Quatre Fantastiques et le Surfer d'argent*), vieillard incrédule (*The Avengers*) : pluralité de l'autorité de Stan Lee dans ses caméos.

La récente mise en chantier du *Marvel Cinematic Universe* est caractéristique de cette spécificité de l'adaptation cinématographique des *comics*. Si les films reprennent les héros de l'univers Marvel (Iron Man, Captain America, Thor, Loki, Ultron, etc…), ils n'utilisent pas directement les intrigues originelles, préférant en refonder à partir des relations qu'ils entretiennent dans les *comics*. Plus significatif encore est le fait que ces récits participent d'un monde de l'intertextualité, qui se nourrit autant des *comics* que des précédents films. Pour saisir les motivations de Loki dans *The Avengers*, il est préférable d'avoir vu au préalable *Thor*, de même qu'*Iron Man 3* (Shane Black, 2013) et *Thor : Le Monde des ténèbres* sont pensés comme des continuations, à la manière des continuations médiévales qui ajoutaient de nouvelles aventures aux récits antérieurs, des événements survenus à

[73] Hélène Valmary, *op. cit.*, p. 333.
[74] « *I should be on the list.* »

New York dans *The Avengers*. Ces films, comme beaucoup de films de super-héros, n'ont donc pas été pensés exclusivement pour plaire aux fans puristes des *comics* ; un spectateur qui se serait contenté de suivre les films dans l'ordre ne serait pas perdu au milieu de cet univers, tant celui-ci est construit par une série d'échos et de continuations[75].

Le film de super-héros pourrait donc se comprendre comme un *melting-pot* de la culture populaire, au sens où il se nourrit d'influences multiples, aussi bien des *comics* que des événements d'actualité, en premier chef le 11 septembre mais aussi le conflit afghan dans *Iron Man* ou le mouvement Occupy de manière symbolique dans *The Dark Knight Rises*, pour proposer une œuvre originale à partir de références collectives. Peut-être peut-on voir dans ce syncrétisme créatif l'une des raisons du succès mondial et intergénérationnel des films de super-héros; invitant le monde entier au spectacle en perpétuel devenir des *comics*, dont il n'est pas nécessaire de maîtriser les clefs culturelles, le genre semble avoir créé une forme de mythologie populaire, avec ses personnages emblématiques, ses icônes allégoriques et ses récits fondateurs.

On pourrait ainsi opposer deux types de récits, qui ne se confondent pas nécessairement avec les genres. D'un côté, un récit sérieux, presque hagiographique. On le retrouve dans le tragique de *La Chanson de Roland*, *Raoul de Cambrai* ou encore *The Dark Knight*, qui, reprenant les personnages du sombre *The Dark Knight Returns* (Frank Miller, 1986), s'écarte du ton adolescent des *Spider-Man* et des *Quatre Fantastiques*. Par son sérieux, ce type de récit s'ancre dans le temps long de la tradition collective, et peut expliquer le succès séculaire d'un Roland. À l'inverse, on trouve un récit plus joueur, plus festif, volontiers burlesque, qui inspire *The Avengers* aussi bien que le cycle de Guillaume d'Orange – à la fois tragique et comique. Le récit produit des histoires mythiques au présent, dans lesquelles le public contemporain peut se reconnaître – d'où peut-être le succès planétaire des films du *MCU*. On pourrait à partir de ces types de récits définir deux postures morales face à la crise sociétale : une quête de stabilité face à la tragédie politique d'une part, et une fascination pour le mouvement perpétuel de l'autre. Le ton du récit met en forme la société en gestation dans le travail épique.

Conclusion : que faire des héros ?

Pour résoudre la crise, deux types de héros semblent se dégager.

Le premier est institutionnalisé. Être aux capacités physiques et morales supérieures, chef politique, religieux et symbolique, grand seigneur, il réunit autour de lui des troupes pour terrasser

[75] Il est tentant de voir chacun des films comme constitutif d'un vaste cycle, étant donné la portée intermédiatique que donne Patrick Moran de la notion de cycle : « Le cycle est une forme d'architecture narrative qui ne préjuge pas du contenu ou du style des textes qu'il relie entre eux », Patrick Moran, *Lectures cycliques. Le réseau inter-romanesque dans les cycles de Graal du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 2014, p. 18.

l'ennemi, en général sarrasin. En tant que grand homme reconnu par les institutions, il semble mériter la célébration littéraire et culturelle pour les hauts faits historiques et vertueux qu'il a accomplis pour sa communauté, et de ce fait s'inscrit dans la mémoire collective. On trouve là des Roland et des Guillaume, et dans une moindre mesure, le Captain America du premier opus.

Les barons révoltés sont à la fois l'exception et la confirmation de cette définition. S'ils s'opposent en effet à la politique royale, ce n'est pas par revanche personnelle (comme Ganelon), mais par devoir de justice contre un système qui leur paraît inique. Raoul échoue par péché d'orgueil, néfaste dans une éthique héroïque, mais après lui, les révoltés Renaud de Montauban et Ogier le Danois accèdent à la sainteté parce qu'ils savent mettre un terme au mauvais usage de la force souveraine. Indirectement, les barons révoltés sont à l'origine d'un second type de héros, le révolté marginal et individualiste, plus prégnant dans la mythologie super-héroïque.

Justiciers aux pouvoirs surhumains, monstrueux et illégaux, créatures marginales, les super-héros n'accèdent à la légitimité, voire à la sainteté, qu'en s'inventant une utilité sociale. Leur place dans le monde se voit rarement institutionnalisée ; ils doivent toujours faire face aux mouvements perpétuels d'un monde polymorphe, et accepter parfois de ne plus y trouver de rôle (le sacrifice de Batman à la fin de *The Dark Knight*, la dissolution temporaire des Avengers). Leur action s'inscrit dans l'urgence ; il s'agit d'une dictature romaine spontanée et auto-décidée, d'un acte citoyen illégal mais présenté comme implicitement consenti par la population.

On pourrait ici suivre les analyses proposées par Florence Goyet, qui montre dans son ouvrage comment les héros orgueilleux de l'*Iliade*, de *La Chanson de Roland* et des *Dits de Hôgen* et de *Heiji* finissent par s'intégrer dans un nouveau système politique. Achille fait sienne la royauté mesurée dans la *polis* qu'incarnait Hector, tandis que Charlemagne reprend les postures de Roland pour les incorporer au pouvoir royal renaissant. À sa suite, on pourrait dire que les super-héros du début du XXI^{e} siècle intériorisent un ensemble de règles morales et politiques, à la manière dont les guerriers japonais du XII^{e} siècle ont intégré le système éthique du *bushido*. La puissance des héros épiques se trouve légitimée par la crise et le besoin de refonder la vie collective, mais ne doit pas déborder de ce cadre.

Chapitre 2 :
Représentations sociales héroïques

« Une personne est remplacée par une *persona*. »[76] Ces quelques mots de Dean Miller cristallisent les enjeux représentationnels du héros épique : défini par un ensemble de signes externes, celui-ci doit tenir un rôle social et politique clairement lisible. Autrement dit, la *persona* du héros, ce qui constitue sa personne fictive en lieu et place de sa personne réelle, le rattache à des représentations sociales. Au noble rôle de protecteur et de porte-parole doit correspondre une image noble, idéalisée. La figure du héros est le miroir enchanté qu'une collectivité se tend à elle-même ; il est le lieu du narcissisme collectif, ce lieu qui, en donnant une image concrète à des sentiments diffus, canalise les désirs dispersés en un foyer identitaire.

La figure héroïque apparaît à son tour comme un objet éminemment constitutif de l'identité collective. Il faut tout autant prendre en compte la manière dont le héros agit dans le récit et sa représentation sociale, car cette représentation, exemplaire pour la collectivité, offre un modèle d'existence en même temps qu'une idéalisation des structures sociales. Dans la crise des structures collectives, il importe de savoir d'où proviennent refondateurs et rédempteurs.

Ces structures passent par des *topoï* que l'on pourrait dire structurants, c'est-à-dire des *topoï* qui font la jonction entre la représentation et le désir social, entre l'individu héroïque et la structure collective. Cette jonction ne se fait pas sur un mode explicite, sociologique, mais sur un mode mythique, épique, travaillant de manière inconsciente, par cette répétition de motifs qui s'adressent à chacun et à tous, l'imaginaire collectif.

La question est donc de savoir ce que reflète l'image lisse du héros. Les travaux de Georges Dumézil sur l'épopée, et dans le cadre de mon corpus, ceux de Joël Grisward sur l'épopée médiévale et de Dean Miller sur le héros épique, sont à mettre en relation avec ceux, plus contemporains, sur les figures super-héroïques, tels que ceux de Danny Fingeroth sur les *comics*[77] ou l'ouvrage collectif de Claude Forest sur leurs adaptations cinématographiques[78]. Par ce travail de mise en parallèle de figures héroïques séparées par plus de huit siècles, on peut faire émerger, comme pour les récits épiques, des invariants et des motifs récurrents dans la représentation des héros, qui permettent de mieux saisir la relation organique qui se noue entre une société et ses productions héroïques.

Il s'agit donc de voir dans le présent chapitre comment se représentent les possibles refondateurs

[76] « *A person is replaced by a* persona », Dean Miller, *op. cit.*, p. 2.
[77] Danny Fingeroth, *op. cit.*
[78] Claude Forest (dir.), *Du héros aux super héros. Mutations cinématographiques*, *op. cit.*

de la collectivité. L'analyse suivra ici trois modes de division du monde social, importants dans le cadre de mon corpus : la classe, l'altérité physique, le genre, qu'il faudra étudier à travers de grands *topoï* structurants.

Y a-t-il une classe héroïque ?

Une telle question soulève un paradoxe fondamental : dire qu'il existe un lieu social propre aux héros réduit le caractère universel de l'héroïsme. Celui-ci ne serait plus une vertu potentiellement accessible à chacun, mais une qualité distinctive propre à une classe sociale. L'exemplarité morale, dans cette configuration, semble céder le pas aux exigences de représentation sociale.

Il faut suivre ici les analyses de Chadwick à propos des « cours de ménestrels ». Étudiant les conditions de production sociale des poèmes héroïques germaniques et grecs, l'auteur montre que la « classe de ménestrels, dont le métier était de jouer de la harpe et de réciter de la poésie héroïque dans les rues des villages, sur les ponts ou n'importe où il pouvait rassembler un auditoire »[79] avait une origine « curiale et non populaire »[80]. Ce qui l'amène à conclure qu'il faut « noter le puissant caractère aristocratique [des poèmes héroïques]. »[81]

Issues du milieu nobiliaire, les chansons de geste mettent en avant les figures aristocratiques. Dans cette optique, les poètes ne cessent de clamer la valeur du lignage – idéologie nobiliaire – et de distinguer ainsi une haute et une basse noblesse. Les termes de *lignage* et de *parenté* structurent ainsi une hiérarchie du sang et obligent les héros à un devoir de vaillance, eu égard aux exploits de leurs ancêtres. Ganelon, présenté comme traître, n'en est pas moins rattaché à un prestigieux lignage :

> « *Li quens Rollant nel se doüst penser,*
> *Que estrait estes de mult grant parented.* »[82]

Le terme de *parented* se trouve surqualifié par la double présence de l'adjectif mélioratif *grand* et de l'adverbe d'intensité *moult*. Cette surcharge sémantique et syntaxique, qui place le substantif si magnifié en bout de vers, contribue à en faire un objet révéré, un des piliers de l'idéologie nobiliaire. Défendu de manière aussi élogieuse, Ganelon s'extirpe d'une logique manichéenne et

[79] « *A class of minstrels whose practice it was to play the harp and recite heroic poetry in the village-streets or on bridges or wherever they could gather an audience* », Hector Munro Chadwick, *The Heroic Age*, Cambridge, University Press of Cambridge, 1912, pp. 80-81.
[80] « *[The heroic poems were] of courtly and not of popular origin* », *Ibid*, p. 82.
[81] « *We may note their strongly aristocratic tone* », *Ibidem.*
[82] « Le comte Roland n'aurait pas dû y penser,
Car vous sortez d'un très grand lignage », *La Chanson de Roland*, v. 355-356, p. 88.

essentialiste pour devenir lui aussi un héros épique. La noblesse de son lignage contribue à brouiller le discours accusateur porté contre lui et à rendre plus floues les lignes de rupture entre les traîtres et les proches du pouvoir. La tension qui l'habite fait de Ganelon le porteur d'un projet politique visant à construire une nouvelle féodalité, projet politique qui peut être écouté parce qu'il s'inscrit dans le réseau des codes sociaux.

À l'inverse de Ganelon, ancré dans un système de signes reconnus, l'idéologie du lignage implique un versant négatif : au lignage noble des chevaliers francs répond l'engeance hideuse des païens. La surcharge sémantique des adjectifs se manifeste là aussi, par exemple dans les insultes que Rainouart profère à l'encontre du chef sarrasin Agrapart, qu'il qualifie de *pute racine* et de *lignage de singe*[83]. *Pute* et *singe* : deux épithètes qui renvoient à la nature animale et cruelle attribuée aux Sarrasins, indigne de l'idéal aristocratique.

« La chevalerie se présente comme une fonction reliée à une éthique »[84], dit Dominique Boutet. On voit que le héros doit réunir vertus politiques et morales, en conciliant les signes aristocratiques – qui exhibent son droit souverain –, les vertus guerrières – qui légitiment son action politique –, et le code d'honneur du chevalier – qui fait de lui un véritable défenseur de la chrétienté féodale. Guillaume d'Orange est l'un des parangons de cet idéal nobiliaire, comme on le verra un peu plus loin.

La vertu héroïque ne se situe pas exclusivement dans la fureur guerrière, mais doit aussi bien prendre place dans les scènes de cour, lors desquelles le héros peut faire montre de ses manières distinguées et aristocratiques, et dans les scènes d'amour, qui révèlent sa nature essentiellement courtoise et raffinée. « Le cœur de l'héroïsme n'est pas intérieur, mais extérieur »[85], écrit Dean Miller : l'héroïsme nobiliaire doit se présenter comme objet de parade spectaculaire et médiatique s'il veut sa reconnaissance.

La polysémie des adjectifs *noble* et *gentil* en ancien français, désignant tout à la fois la classe sociale et la valeur morale, est significative de cette nécessité de briller tant sur les champs de bataille que dans les cours aristocratiques. Aalais, mère de Raoul, se voit ainsi nommée par le poète pour souligner son courage face à l'injuste décision impériale de la remarier à Giboin :

> « *La gentix dame o le viaire cler*
> *Ne le prendroit por les membres colper.* »[86]

La comparaison est surprenante, car elle réutilise un *topos* ordinairement appliqué au courage des

[83] *Aliscans*, v. 6391-6393, p. 412.
[84] Dominique Boutet, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, Paris, Honoré Champion, 1992, p. 40.
[85] « *The heart of heroism is not interior, but exterior* », Dean Miller, *op. cit.*, p. 325.
[86] « Dût-on couper les membres à cette noble dame au clair visage, elle ne l'épouserait pas », *Raoul de Cambrai*, v. 133-134, p. 40.

guerriers virils pour désigner celui d'une mère éloignée des combats. Un tel réemploi de cette idéologie du sacrifice, du martyre, révèle que la noblesse ne se cantonne pas à la fureur guerrière du champ de bataille, mais qu'elle prend aussi ses racines dans la fermeté, dans le refus de céder, dans l'endurance du martyr de sa foi.

Aliscans offre un modèle de cette trinité vertueuse : Guillaume doit tout autant briller – et retrouver son éclat chevaleresque lorsqu'il est défaillant – sur le champ de bataille qu'à la cour ou dans les bras de Guibourc. Les réactions successives de Guillaume à la cour de Laon, où il est venu chercher des renforts, et à la cour d'Orange une fois la bataille remportée, présentent un chevalier doué d'une intelligence tactique, car il sait exactement quelle posture tenir en fonction de la situation. S'il dédaigne viandes, poissons et vins et se contente de pain et d'eau à la cour du roi[87] par respect d'un serment qu'il a juré à Guibourc au moment de son départ[88], afin de s'astreindre à une ascèse du désir et à une maîtrise de soi qui lui assurera la victoire, il laisse libre cours à ses désirs de fête une fois de retour à Orange et se montre ainsi généreux et magnanime seigneur, dans le diptyque ci-dessous, qui, syntaxiquement, par le jeu de la polysyndète, mime les richesses économiques et morales de Guillaume :

> « *Li quens Guillelmes lor a assez doné*
> *Or et argent et deniers a plenté.* »[89]

Or, si l'on suit ce que dit Boutet de la largesse, « valeur, norme de gouvernement, ciment de la société, […] expression éminente de l'essence même de la royauté arthurienne »[90], on saisit mieux le caractère subversif de Guillaume, qui s'accapare le rôle politique traditionnellement dévolu au souverain, sommet de la pyramide féodale. L'impuissance monarchique de Louis pousse la noblesse à se substituer à lui dans ce qui semblerait l'une de ses fonctions régaliennes.

À l'inverse de Guillaume, qui apparaît comme un parfait chevalier, à la fois preux et *fin' amant*[91], conciliant par là l'idéal militaire des chansons de geste et l'idéal éthique des romans arthuriens, certains héros apparaissent moins accomplis que lui au regard de cette absence de trinité vertueuse. Roland et Raoul, n'étant pas adoucis par une femme de leur vivant, paraissent plus violents et plus rustres que Guillaume, qui ne peut se concevoir sans Guibourc, qui lui rappelle constamment le rôle exemplaire qu'il doit tenir. L'absence d'un contrepoids féminin crée un déséquilibre[92], un fatal

[87] *Aliscans*, v. 3455-3458, p. 254.
[88] *Ibid*, v. 2416-2432, p. 196.
[89] « Le comte Guillaume leur a abondamment donné or, argent et deniers », *Ibid*, v. 8257-8258, p. 516.
[90] Dominique Boutet, *op. cit.*, p. 327.
[91] Guillaume n'est pas toutefois un héros dont on peut dire qu'il est beau, au contraire de son jeune et blond frère Aymer. Sur cette opposition entre les « guerriers d'Odin » et les « guerriers de Thor », je renvoie à l'étude de Joël Grisward, *op. cit.*
[92] Sur cette question du déséquilibre, voir pp. 39-41.

surplus de virilité qui les conduit à des actions démesurées : Roland refuse de se rendre à la raison d'Olivier et Raoul se moque de perdre l'amitié de Bernier. Cet excès, orgueilleux, cause leur perte.

Cet héroïsme nobiliaire, d'essence distinctive, s'exprime littéralement par plusieurs *topoï* qui marquent l'abondance et la supériorité.[93] Les *topoï* de la fête curiale[94] et du chevalier qui reste à cheval malgré le coup qui aurait dû le désarçonner sont en ce sens complémentaires, puisqu'ils disent à la fois la profusion et les plaisirs du luxe aristocratique, opposés à la rusticité des paysans et à l'austérité (supposée) des clercs, et le maintien d'une hiérarchie stable et inaltérable. Si le chevalier est désarçonné, ce qui constitue une épreuve qualifiante pour sa noblesse, il se doit de se relever le plus vite possible et d'ainsi réintégrer son rang. Le poète de *Raoul de Cambrai*, lorsqu'il décrit le combat entre Raoul et Ernaut, résume l'enjeu politique de la chute de cheval par polysémie du terme de *puissance*, qui désigne à la fois l'aspect redoutable des guerriers et leur force physique et politique :

> « *Andui s'abatent sans nul demorance ;*
> *Em pié resaillent – molt sunt de grant puissance.* »[95]

Il faut noter *a contrario* l'exception de Rainouart, puissant héros, mais piètre chevalier. La seconde partie d'*Aliscans* se plaît à mettre en scène les déboires du géant sarrasin avec les chevaux. Contrairement à tous ses compagnons, Rainouart préfère rester à terre, signe de l'humilité de sa condition sociale d'origine – le monde des cuisines. Mais plus encore, c'est le meurtre récurrent, et burlesque, des chevaux sarrasins avec son *tinel*[96], alors que Bertrand lui demande de les capturer, qui illustre le caractère rustre de ce héros comique. Être hybride, issu d'un noble sang sarrasin et des cuisines du roi où il était malmené, Rainouart ne saurait prétendre – et ne veut prétendre – à l'héroïsme chevaleresque. C'est pourquoi il refuse la monture aristocratique qu'est le cheval, préférant rester sur la terre ferme[97], au contact de la matière même, d'où sa propension au burlesque plutôt qu'à l'art d'aimer, et puisant dans son altérité sa redoutable force physique et morale.

Ce *topos* structurant du chevalier restant à cheval s'oppose terme à terme à celui du super-héros contemplant le vide ou s'offrant à lui. Hélène Valmary, étudiant cet imaginaire du super-héros,

---

[93] Pour éclairer mon propos, je renvoie ici à l'ouvrage de Philippe Haugeard, *Ruses médiévales de la générosité. Donner, dépenser, dominer dans la littérature épique et romanesque des XII^e^ et XIII^e^ siècles*, Paris, Champion, coll. Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge, 2013, 304 p.

[94] Voir à ce sujet l'article de Nelly Andrieux-Reix, « "Grant fu l'estor, grant fu la joie" : formes et formules de la fête épique ; le cas d'*Aliscans* », in *Mourir aux Aliscans*, *op. cit.*, pp. 9-30.

[95] « Le choc les désarçonna immédiatement, mais ils se relevèrent aussitôt – c'étaient des guerriers redoutables », *Raoul de Cambrai*, v. 2635-2636, p. 194.

[96] Le gag se répète pour sept chevaux et cavaliers, *Aliscans*, v. 5741- 5857, p. 378-384.

[97] Ou alors conquérant les navires sarrasins sur la mer, espace des païens par excellence. Voir l'analyse des imaginaires à laquelle se livre Jean-Pierre Martin dans son article « D'où viennent les Sarrasins ? À propos de l'imaginaire épique d'*Aliscans* ».

définit une véritable poétique du renversement dans le film de super-héros, lorsqu'elle écrit qu'il est « le grand motif structurant »[98] du genre. Contrairement à une noblesse qui rêve de stabilité hiérarchique, la figure du super-héros travaille pleins et vides, ascensions et chutes, car elle est intrinsèquement mouvante, versatile, sensible aux changements du monde. « Tomber et se relever apparaît à la fois comme motif visuel, comme rengaine verbale, comme trajet intérieur de ces personnages de super-héros »[99]. Qu'il embrasse le vide pour s'y mouvoir avec plaisir (Spider-Man, Daredevil), qu'il le contemple et y voit les abîmes de son âme (Batman, Spider-Man, Hulk) ou qu'il y chute après un trop grand combat (Iron Man, Spider-Man, Daredevil ou Batman), le super-héros est un être « intranquille » de manière existentielle, car son héroïsme doit constamment se mesurer à la réalité du monde et des autres, réalité figurée par les délices et vertiges du vide. On pourrait dire du vide, en suivant les propos d'Hélène Valmary, qu'il enseigne au super-héros l'humilité et lui fait prendre la mesure de son rapport à la terre : « La logique de rupture dans ces films est une logique du renversement, qui fait que ce qui était à terre se relève et ce qui était élevé va tomber. »[100]

Cette représentation du vide se manifeste par les balancements continuels de la caméra, chargée d'explorer la matérialité de cet espace virtuellement infini. La dernière séquence de *Spider-Man* repose ainsi sur un long plan-séquence en travelling, dont le cadre est défini par les mouvements gracieux d'un héros solaire, tandis que les chutes de Batman et d'Iron Man poussent la caméra à des changements d'axes récurrents, dominés par les plongées.



Le vide et le super-héros : jouissance de l'aventure (*Spider-Man*), menace sur la ville (*The Dark Knight*), sacrifice christique (*The Avengers*).

À la différence des héros de chansons de geste, les super-héros ne sont pas tous issus d'une même classe sociale. On trouve aussi bien des pauvres venus de la banlieue ou des quartiers difficiles (Spider-Man de la banlieue new-yorkaise, Captain America de Brooklyn, Daredevil de Hell's Kitchen – dont l'onomastique lie clairement quartiers populaires et Enfer, signe de la marginalisation géographique et morale dont sont victimes les super-héros au début de leurs aventures), des individus d'une classe moyenne qui se tait (Hulk est scientifique, Catwoman est soit

[98] Hélène Valmary, *op. cit.*, p.. 330.
[99] *Ibid*, p. 331.
[100] *Ibid*, p. 333.
Sur ce rapprochement entre l'humilité et le rapport à la terre, voir p. 51.

une petite secrétaire malmenée par ses patrons qui cherche dans son super-héroïsme une revanche sociale[101], soit une voleuse issue de milieux populaires qui trouve dans la révolution de Bane un moyen d'égaliser radicalement la société de Gotham[102]), des riches milliardaires en quête d'un sens à leur vie (Batman dans le vaste manoir Wayne, Iron Man dans son excentrique villa de Los Angeles, Elektra fuyant la demeure familiale hantée par son passé) que des étrangers extraterrestres, confrontés à la toute-puissance et à la marginalité (l'enfance de Superman, l'incompréhension de Thor face à Mitgard).

Cette absence d'une hiérarchie du sang dans le super-héroïsme et sa potentielle universalité s'expliquent aisément par l'idéologie de l'individualisme libéral américaine. Les efforts déployés individuellement permettent une ascension sociale qui extirpe le héros de son milieu d'origine. En ce sens, le caractère aérien des super-héros se comprend comme motif structurant d'une société très mobile, ou du moins qui se rêve ainsi. L'espace du vide apparaît comme un espace du désir individuel, un espace de projection de soi. « La seule chose à faire est de tester tes limites », dit Jol-El à son fils Kal-El/Superman, qui éprouve aussitôt ses bonds puis son vol légendaires dans *Man of Steel* (Zack Snyder, 2013). Objet de plongées dans les ténèbres intérieures ou de rêveries ascensionnelles et spirituelles, le vide est un territoire spécifiquement super-héroïque, au contraire de la terre, propre aux chevaliers médiévaux, un territoire où le Moi s'étend et éprouve ses limites.

On peut dire du super-héroïsme qu'il constitue vertu morale, rendue possible et nécessaire par les superpouvoirs. Voler et sauver le monde forment l'accomplissement éthique de la méritocratie et des *vigilantes*[103] américains, idéologies qui mettent l'accent sur l'individu plus que sur la structure sociale qui le détermine, alors que les héros de chansons de geste doivent, comme on l'a vu, concilier idéal de paraître social et idéal de vertu. Si le héros épique naît effectivement dans un certain milieu social – le milieu nobiliaire pour la chanson de geste, la culture populaire des *comics* – et reste imprégné de ses valeurs – l'alliance entre force et paraître aristocratiques, le rêve d'ascension individuelle au sein de l'échelle sociale, voire de désintégration de celle-ci, pour des auteurs souvent issus de l'immigration –, il ne peut cependant se réduire à sa seule classe d'origine, dont il serait le fantasme privilégié. Les ambitions morales du héros s'étendent bien au-delà de sa classe d'origine et achèvent d'en faire un exemple porteur de valeurs destinées à unifier la collectivité pour sortir de la crise.

On voit donc que le héros épique a une valeur d'exemple qui dépasse la singularité de sa classe afin de refonder une identité commune. Mais si l'échelle sociale paraît plus propice aux mobilités individuelles, en va-t-il tout autant de son physique, et en particulier de sa couleur de peau, trait

[101] Dans *Batman : le Défi* et *Catwoman*.
[102] Dans *The Dark Knight Rises*.
[103] Les *vigilantes* sont une figure majeure de la mythologie de la *Frontier* et de la justice privée aux États-Unis. Ces groupes de chasseurs de prime ou de citoyens agissant en dehors de la loi, au nom du bien public et en réaction à une justice estimée impuissante, voire corrompue, participent de l'*American monomyth*, si présent dans mon corpus.

inné auquel il ne peut échapper ?

Les corps épiques : modèles et altérités

La réponse est ici, malheureusement, beaucoup moins ambiguë qu'à propos de la classe sociale. De manière systématique, le personnage principal est un homme blanc, viril, et souvent fier de sa communauté. Captain America emblématise le caractère WASP des super-héros américains, et des héros occidentaux en général, lorsqu'il répond fièrement à Natasha Romanoff, qui lui disait de prendre garde face au dieu qu'est Loki : « Il n'y a qu'un seul Dieu. »[104] Le Captain se présente comme la fierté d'une communauté qui exclut de son sein les pensées divergentes.

Cette fierté du Captain rejoint la longue tradition occidentale de l'éloge de la peau blanche, emblème métonymique d'une civilisation qui s'est crue *race*[105] dominante. Cette tradition, en faisant de la blancheur le seul critère de beauté valable, exclut d'emblée les autres couleurs de peaux, rejetées dans le monstrueux.

Cette hiérarchisation racialisée de la beauté se trouvent mise en scène de manière complémentaire dans les portraits des femmes blanches et des peaux sarrasines dans les chansons de geste. Le portrait d'Aélis dans *Aliscans* est parfaitement représentatif de cette manière de concevoir la peau blanche :

> « *La rose semble en moi la matinee,*
> *Ele est plus blanche que n'est noif sus gelee,*
> *Et de color si bien enluminee* »[106]

De manière symbolique, la couleur de la peau est associée à une valeur morale : la blancheur immaculée de la neige renvoie à la pureté, à l'angélisme, au Bien, la comparaison avec la rose de mai à une beauté du renouveau et de la douceur, tandis que la peau noire – peau invraisemblable et fantasmée pour des guerriers arabes – est signe du démoniaque, de la monstruosité et du Mal[107].

Les films de super-héros reprennent cette hiérarchie des visages. Il faut mettre en parallèle les descriptions d'Aélis et les nombreux visages de femmes qui parcourent les adaptations cinématographiques, de même que les descriptions monstrueuses des Sarrasins et les visages des

[104] *The Avengers*.
[105] J'entends le terme au sens anglo-saxon du mot, qui désigne une catégorie sociologique de personnes définie par des critères ethniques.
[106] « On dirait une rose, un matin de mai. Elle est plus blanche que la neige tombée sur la glace, et l'incarnat de son teint donne un tel éclat à son visage », *Aliscans*, v. 3262-3264, p. 242.
[107] Sur cette symbolique des couleurs, je me réfère aux ouvrages de Michel Pastoureau, tels que *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008, 216 p., et *Le Petit livre des couleurs*, Paris, Point, 2014, 121 p.

Chitauris ou de l'Abomination.[108] Celles-ci fonctionnent de manière antithétique et complémentaire, tout comme le sont les notions d'apollinien et de dionysiaque chez Nietzsche : « Ces deux impulsions si différentes marchent de front, mais la plupart du temps en conflit ouvert, s'excitant mutuellement à des productions toujours nouvelles et de plus en plus vigoureuses afin de perpétuer en elles ce combat de contraires. »[109]

En reprenant la distinction nietzschéenne entre apollinien et dionysiaque, on peut constater à quel point le principe individualiste de l'art apollinien, qui isole et sculpte des visages oniriques, reste de vigueur dans la description des visages féminins de ce corpus : « On pourrait même désigner Apollon comme la superbe image divine du *principium individuationis*, dont le geste et le regard nous disent tout le plaisir et toute la sagesse de l'"apparence", ensemble avec sa beauté. »[110]

Deux procédés sont ici en jeu : le blason et le cadrage serré. La description du corps, dans ce qu'il a de valorisé ou de repoussant, appelle une technique à même d'épouser les détails de la chair vivante. Cette chair ne se réduit pas cependant à une description réaliste ; au contraire, plus on l'approche formellement, plus elle devient objet de fantasmes. Ces deux techniques pourraient ici s'apparenter au Canon de beauté harmonieuse édicté par Polyclète, Canon qui ne se fonde plus sur une harmonie mathématique du corps mais sur une construction harmonieuse du corps par le regard de l'artiste, ainsi que le résume Umberto Eco : « Le critère est organique, les rapports entre les parties sont trouvés selon le mouvement du corps, le changement de la perspective, et même les adaptations de la figure à la position du spectateur. »[111]

Le blason, comme dans le portrait d'Aélis, est l'une de ces techniques qui « adapt[e] la figure à la position du spectateur », puisqu'il prend en compte les référents culturels de ce dernier en ajoutant au portrait physique une comparaison morale, qui repose sur la proximité chromatique de la neige et du visage. De même que le jongleur fait appel à des beautés naturelles pour qualifier le visage de la demoiselle, de même la caméra, à mesure qu'elle se rapproche du visage de Mary-Jane, de Peggy ou de Nathasha Romanoff, tend à les transformer en icones d'une féminité révérée. Cette iconisation de la femme aimée se voit tout particulièrement dans *Spider-Man*, lorsque Peter Parker, amoureux éperdu, photographie Mary-Jane : par un effet de surcadrage, l'objectif – ô combien subjectif – de son appareil vient se superposer à l'objectif de la caméra, encadrant ainsi le délicat visage de Mary-Jane dans une sphère du désir. Le surcadrage correspond à cette harmonie organique du Canon de Polyclète, puisqu'il vient souligner le sourire enjôleur de Mary-Jane et son regard mutin pour l'insérer dans la forme circulaire, signe de perfection et de plénitude de l'être.

[108] Cf. chapitre 5, p. 71.
[109] Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1977, p. 27.
[110] *Ibid*, p. 30.
[111] Umberto Eco (dir.), *Histoire de la beauté*, Paris, Flammarion, 2004, p. 75.



« ***Ele est plus blanche que n'est noif sus gelee,***
Et de color si bien enluminee. »

La beauté faciale n'est pas cependant l'apanage exclusif des personnages féminins. Bien que ne formant pas un *topos* structurant dans la représentation de la virilité, elle n'en constitue pas moins un marqueur visuel et identitaire pour tous les personnages blancs. Aaron Taylor note ainsi que les corps masculins et féminins obéissent tous deux à une même logique, celle du spectacle de l'objet érotisé : « Qu'ils soient destinés à un public féminin *ou* masculin, les *comics* continuent d'être le lieu du spectacle, si ce n'est purement et simplement du fétichisme. »[112]

On peut ainsi noter l'évolution caractéristique de Thor, entre sa représentation mythologique et sa représentation super-héroïque au cinéma. Paradoxalement, Thor, jeune et fringant blondinet, n'est pas dépeint comme un « guerrier de Thor », mais comme un « guerrier d'Odin » ![113] Sans voir dans ce choix scénaristique une entorse volontaire aux études duméziliennes, on remarque toutefois un écart conscient par rapport aux représentations habituelles de Thor dans la mythologie nordique, dont l'imagerie populaire est au cœur de *Thor*. Le visage serein et certain de sa puissance de Chris Hemsworth rapproche le dieu nordique du grec Apollon, et de manière plus générale du fantasme de beauté masculine tel qu'on peut le trouver dans un film comme *Troie* (*Troy*, Wolfang Petersen, 2004) à travers du personnage d'Achille (Brad Pitt). On pourrait bien voir le visage de ce Thor hellénisé se dessiner dans ces quelques lignes de Nietzsche: « Le regard d'Apollon doit être "solaire", conformément à son origine ; même chargé de colère ou de mauvaise humeur, la grâce de la belle apparence ne le quitte pas. »[114]

---

[112] « *Both the female* and *male comic continue to be a site of spectacle, if not outright fetishism* », Aaron Taylor, « "He's Gotta Be Strong, and He's Gotta Be Fast, and He's Gotta Be Larger Than Life" : Investigating the Engendered Superhero Body », in *The Journal of Popular Culture*, Vol.40 n°2, Bessey Haal/Malden, Popular Culture Association/Blackwell Publishing, 2007, p. 345.

[113] Georges Dumézil fait la différence entre les « guerriers de Thor », caractérisés par des traits physiques brutaux, voire laids, mais très puissants (la force d'Hercule, le nez de Guillaume, la rondeur d'Obélix), et les « guerriers d'Odin », jeunes et beaux (la perfection d'Achille, la jeunesse d'Aymer, le dynamisme d'Astérix).
Pour plus de précision sur cette notion, voir Alain Corbellari, *op. cit*., pp. 98-102.

[114] Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 30.





Le nouvel idéal grec : Thor/Chris Hemsworth, Achille/Brad Pitt.

Ce choix est significatif du tournant qu'opèrent les studios Marvel à partir de 2008 : pour augmenter la sympathie du personnage et rompre avec un super-héroïsme nocturne et torturé, ils choisissent délibérément d'embellir le héros en le rapprochant de critères de beauté standardisés (traits réguliers, finesse du visage, blondeur et musculature visible sans être exacerbée). Thor et son acolyte Captain America, que Laurent Aknin qualifie de héros « blonds, bons et naïfs »[115], de retour sur les écrans la même année, sont les emblèmes de ce renouveau d'un super-héroïsme solaire, immaculé, standardisé.

Hautement problématique dans les films de super-héros, et de manière générale dans les productions hollywoodiennes, la représentation des minorités ne semble être qu'une affaire secondaire, un quota qu'il faut mettre en scène pour satisfaire les revendications politiques. Alors que la société américaine est métissée, qu'elle se définit comme *melting-pot* ou *salad-bowl*, les représentations raciales à l'écran restent obsédées par l'idée de pureté. La figure mythologique de Thor, au visage hirsute et bosselé, loin de la beauté lisse et plastique des standards actuels, aurait paru dégrader l'image du héros si on l'avait laissée telle quelle. Il existe ainsi, dans le cinéma hollywoodien, une hiérarchie fondée sur les origines ethniques, hiérarchie qui répartit soigneusement les rôles selon la couleur de peau.

C'est le problème, bien connu, des personnages afro-américains, réduits à n'être que des auxiliaires du héros WASP. Les Afro-Américains jouent soit des figurants commentant, d'une manière burlesque dans la lignée du *black trickster*[116], les exploits du super-héros, soit des héros secondaires assistant le super-héros. James Rhodes/War Machine dans *Iron Man*, Sam Wilson/Falcon dans *Captain America : Le Soldat de l'Hiver* (*Captain America : The Winter Soldier*,

[115] Laurent Aknin, *Mythes et idéologie du cinéma américain*, Paris, Vendémiaire, 2012, p. 145.
[116] Pour une brève histoire de la figure du *black trickster* dans la littérature américaine, voir Harris Trudier. "The Trickster in African American Literature." Freedom's Story, TeacherServe©. National Humanities Center (consulté le 2 mars 2016). http://nationalhumanitiescenter.org/tserve/freedom/1865-1917/essays/trickster.htm

Anthony et Joe Russo, 2014) et l'officier Nick Fury sont emblématiques de cette toute relative promotion sociale des Afro-Américains, qui peuvent être à présent de hauts gradés militaires, promotion qui les cantonne cependant à rester dans l'ordre, au contraire du potentiel subversif du super-héros, et à accepter pleinement l'autorité de ce dernier. Falcon, malgré son arsenal technologique, illustre à merveille le rôle de subordonné super-héroïque dévolu au héros afro-américain, lorsqu'il s'exclame : « Je fais tout comme [Captain America], mais en plus lent. »[117] Le militaire afro-américain ne peut devenir un héros que s'il suit un super-héros WASP. La hiérarchie racialisée traditionnelle prime sur la flexibilité des classes sociales : certes, les super-héros proviennent de conditions sociales très diverses, mais tous appartiennent à une même communauté WASP. WASP et noblesse féodale forment les mêmes viviers héroïques.

Il semble que les chansons de geste présentent une hiérarchie bien moins racialisée. Si les insultes envers la *gent paienne* sont d'une violence extrême et le manichéisme indéniable, on voit toutefois, à travers les figures de Guibourc, l'une des plus belles femmes du monde, et de Rainouart, l'un des meilleurs guerriers, que la division racialisée reste subordonnée à la division religieuse de l'humanité. Les Sarrasins sont certes présentés comme des figures démoniaques, mais ils peuvent obtenir le pardon par la conversion au christianisme.

Pour autant, ces deux figures ne s'intègrent pas réellement au groupe des païens. Dès *La Prise d'Orange*, Orable/Guibourc se trouve mise à l'écart de la société sarrasine, recluse dans le monde féminin de la Gloriette, tandis que Rainouart n'apparaît jamais au sein de sa famille païenne. Il faut ainsi nuancer la déclaration emphatique de Micheline de Combarieu du Grès, qui voyait dans *Aliscans* une tolérance raciale bien plus grande que dans nos sociétés actuelles.[118] À la différence des autres Sarrasins, Guibourc et Rainouart ne se présentent jamais comme monstrueux. Paul Bancourt souligne l'altérité des Sarrasines qui se convertissent au sein de leur civilisation originelle : le poète les présente comme les plus belles femmes du monde en les accordant aux canons de beauté de l'Occident médiéval, à un « idéal de beauté déjà constitué », mais omet volontairement de mentionner la couleur de leur chevelure, rarement blonde[119]. D'une certaine manière, les convertis sarrasins sont destinés par un ensemble de signes extérieurs à une révolution intérieure. « L'irruption efficace d'une femme dans l'univers masculin des premières chansons est due à son altérité: Guibourc n'est pas n'importe quel personnage – c'est une étrangère, et beaucoup d'aspects de son rôle s'expliquent par là » [120], écrit Beate Langenbruch. L'altérité de ces personnages devient de fait positive et utile pour la chrétienté : la force prodigieuse de Rainouart

[117] *Captain America : Le Soldat de l'Hiver*.
[118] « *Aliscans* ou la victoire des "nouveaux" chrétiens (étude sur Guibourc et Rainouart) », in *Mourir aux Aliscans*, *op. cit.*, pp. 55-77.
[119] Paul Bancourt, *op. cit.*, p. 577.
[120] Beate Langenbruch, « La chanson de geste à ses débuts : un univers masculin ou non ? », *Actes du 19e Congrès International de la Société Rencesvals*, Oxford, Wadham College, 13-17 août 2012, p. 8.

met en déroute l'armée païenne, la vaillance et les charmes magiques de Guibourc font d'elles l'un des personnages féminins les plus forts de ce corpus, et peut-être même des chansons de geste. Ces personnages obéissent à la logique de « trahison héroïque » étudiée par Galice Pascault :

« En christianisant la sarrasine, l'imaginaire médiéval en fait un personnage positif, fondateur d'harmonie dont la conversion ne perturbe pas l'ordre social établi comme le ferait une trahison véritable. Si la trahison est habituellement présentée comme le bouleversement, la fissuration du monde voulu par Dieu sur terre, ici la conversion conduit à un juste retour à la normale. » [121]

À l'inverse, le cousin de Rainouart, Bauduc, qui se convertit pour ne pas mourir à la fin d'*Aliscans*, disparaît complètement du récit sitôt passée sa conversion. Pardonné pour avoir renié Mahomet, ce qui lui laisse la vie sauve, sa monstruosité n'en est pas cependant excusée, comme pour tant d'autres Sarrasins massacrés dans les chansons de geste. La division du monde en altérités physiques essentialisées prime moins que la division religieuse, mais elle en est complémentaire et tout aussi essentielle.

À vrai dire, le corps altéré se trouve au cœur de l'épopée. Mais il y a une bonne et une mauvaise représentation de cette altérité physique. Mauvaise, lorsqu'elle est le signe de l'animalité, de la chair, de la guerre : il en va ainsi des Sarrasins et des Chitauris. Bonne, lorsque la transformation sublime les codes dominants de la beauté, lorsqu'elle réalise un fantasme collectif : la beauté d'Orable la différencie des Sarrasins et la rapproche des chrétiennes, dont elle devient le parangon de la beauté, tandis que le corps bodybuildé de Captain America, le visage blond et souriant de Thor et le style chic d'Iron Man portent chacun au plus haut point un standard de la beauté masculine. Entre les deux, on trouve ces « guerriers de Thor », ces Guillaume *al curb nez*, ces Rainouart géant, ces Hulk monstrueux, déformés mais sympathiques, qui usent de leur altérité comme d'une force supérieure au service de leur collectivité.

On voit que la prétention à l'universalité du héros épique bute sur l'écueil de l'altérité physique. Certes, il paraît bien difficile d'imaginer un héros incolore, complètement neutre et représentatif de l'humanité tout entière. Mais sans aller jusqu'à cette neutralisation absolue, on peut espérer une plus grande prise en compte de l'altérité. Or, elle se voit systématiquement dénigrée, déformée, déshumanisée, jusqu'à une séparation qui semble irréversible entre une *race* imbue de sa supériorité et de son égocentrisme, fondant sa légitimité sur sa couleur de peau et toute la symbolique qu'elle en fait découler, et les autres couleurs de peau regroupées dans une altérité essentialisée. L'intégration de l'étranger ne peut se faire que par ses nécessaires soumission et assimilation au système civilisationnel des vainqueurs.

Dans la crise travaillée par l'épopée, il semble que la *race* à l'origine de l'œuvre se replie sur des

[121] Galice Pascault, « Les Sarrasines chrétiennes, des traîtresses héroïques », in *La faute dans l'épopée médiévale. Ambiguïté du jugement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2012, p. 70.

critères d'appartenance ethniques et/ou religieux. Les solutions aux problèmes structurels ne proviendraient que de l'intérieur de la collectivité, et non pas d'un extérieur mal compris, auquel on renvoie les minorités, qui apparaît exclusivement comme facteur de chaos pour la collectivité.

On peut dans cette perspective se demander ce qu'il advient de la femme, dont Simone de Beauvoir disait que l'homme l'a façonnée en tant que « l'Autre absolu » : « Elle se détermine et se différencie par rapport à l'homme et non celui-ci par-rapport à elle ; elle est l'inessentiel en face de l'essentiel. Il est le Sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre. »[122]

Des genres de héros

La question du genre de l'héroïsme est en revanche plus ambiguë que celle de l'altérité physique, voire de la classe. S'il est indéniable que, majoritairement, et dans nombre de civilisations, les héros sont des héros masculins, dont on vante la virilité, bien rares sont les œuvres, et en particulier les œuvres épiques, qui se passent de présences féminines. Plus que des systèmes de valeurs à opposer, féminité et virilité se lisent comme des pôles complémentaires et mouvants qui tentent de parvenir à un équilibre idéal. Dans la problématisation politique que l'épopée met en œuvre, l'existence de couples de héros et de valeurs semble nécessaire pour aboutir à une refondation de la vie collective.

L'article d'Aaron Taylor permet de bien prendre la mesure de cette complémentarité des destins féminins et masculins, du moins dans le cadre des *comics* super-héroïques. L'extrême artificialisation des corps plastiques, tant des super-héros que des super-héroïnes, est selon lui une dénonciation de la « mascarade »[123] des genres. L'exacerbation systématique des codes dominants dans la représentation des genres accomplirait la transformation des corps super-héroïques en objets de spectacles. Par un double mouvement, l'enflure du corps super-héroïque révélerait tout à la fois les fantasmes sociaux et une androgynie, une « sexualité polymorphe »[124] de ces corps érotisés. En un mot, les caricatures de virilité et de féminité à l'œuvre dans les corps super-héroïques joueraient le rôle d'une subversion grotesque des codes sociaux auprès d'un public majoritairement adolescent : « Il s'agit d'un corps produit culturellement qui pourrait potentiellement défier toutes les lectures traditionnelles et normatives. »[125]

On voit que la relation qui se noue entre le héros masculin et les femmes est moins unilatérale que celle entre le héros blanc et son subordonné noir. Le rapport hiérarchique est moins évident. Si la femme joue certainement un rôle de révélateur de la valeur masculine, elle n'est pas seulement objet à conquérir, mais également arbitre supérieur des exploits du héros. D'une certaine manière, le héros

[122] Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe* t.1, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1986, p. 17.
[123] Aaron Taylor, *op. cit.*, p. 353.
[124] *Ibid*, p. 346.
[125] « *Here is a culturally produced body that could potentially defy all traditional and normalizing readings* » *Ibid*, p. 345.

de chanson de geste et le super-héros doivent accepter une supériorité morale et symbolique de l'être aimé pour se perfectionner sur les voies du bien.

On peut ainsi mettre en parallèle les femmes d'*Aliscans*, vraisemblablement la chanson de geste de mon corpus qui met le plus en avant les figures féminines, et celles qui apparaissent dans les films de super-héros.[126] Guibourc, Hermenjart et Aélis obtiennent toutes un moment donné l'assagissement d'un homme, car, n'étant pas impliquées dans la fureur guerrière, leurs conseils pleins de sagesse sont dignes d'être écoutés. « Le rôle de la femme consiste à adoucir la colère des hommes et à ramener l'harmonie entre eux »[127], écrit Claude Lachet à propos des femmes et des hommes d'*Aliscans*. Il en va ainsi de Guillaume, qui retrouve sa valeur guerrière sous les murs d'Orange par peur de n'être plus digne de sa femme, symboliquement juchée sur les remparts[128], reprenant à sa manière le *topoï* du chevalier à cheval, et de Rainouart, qui accède à la chevalerie en étant armé par sa sœur[129], tout comme des frères de Guillaume que leur mère Hermenjart pousse à aller délivrer Orange[130]. Quant à Aélis, elle obtient de son oncle Guillaume un caractère plus raisonnable en jouant des ressorts de la pitié et de la beauté éplorée, armes féminines stéréotypées par excellence :

> « *Guillelmes l'ot, li cuers li atendrie*
> *Por la pucele, qui doucement li prie,*
> *Que il se pense que tant est seignorie*
> *Et son franc cuer si li enseigne et prie.* »[131]

Seignorie , *franc cuer* et *doucement* : la trinité de la noblesse féminine, qui adoucit jusqu'aux plus féroces guerriers en les ramenant dans les voies de la raison et de la vertu chrétienne.

La vertu topique attribuée à la féminité peut se rapprocher de l'analyse que font Shelton Lawrence et Jewett du personnage d'Heidi et de ses suiveuses dans la littérature et le cinéma américains. Elles aussi jouent aux rédemptrices, mais contrairement aux héros masculins qui usent abondamment de leur force, leur pouvoir tient à leur bonté, présentée comme naturelle et presque magique. En somme, « comme Heidi, [les super-héroïnes domestiques] contribuent à guérir les malades et à

---

[126] C'est ici encore l'un des nombreux points de rupture avec *La Chanson de Roland* et *Raoul de Cambrai*, épopées dans lesquelles il n'existe pas d'équilibre hommes/femmes, sinon post-mortem, de même qu'avec l'*Iliade* ou *l'Énéide*, dans lesquelles la femme reste littéralement objet de conquête (Briséis disputée par Achille et Agamemnon, Lavinia par Énée et Turnus).
[127] Claude Lachet, « Figures féminines dans *Aliscans* », in *Mourir aux Aliscans*, *op. cit.*, p. 114.
[128] *Aliscans*, v. 2027-2107.
[129] *Ibid*, v. 4787-4809.
[130] *Ibid*, v. 3127-3146.
[131] « Quand Guillaume l'entend, son cœur se prend de tendresse pour la jeune fille qui l'implore avec une telle douceur, car il remarque sa noblesse et se rend compte qu'elle a suivi l'inspiration et la prière de son noble cœur », *Ibid*, v. 3341-3344, p. 246.

apporter le bonheur à ceux qui sont seuls. Tout un monde reconnaissant pour les bénédictions et l'honneur s'amoncelle sur elles, parce que leur pureté et leur dévouement joyeux sont les catalyseurs des miracles modernes. »[132]

On voit à quel point Guibourc s'écarte du paradigme des « super-héroïnes domestiques », car son indépendance, sa force de caractère et son altérité la rendent presque l'égale des héros masculins. Au contraire des autres héroïnes, Guibourc ne se contente pas d'assurer la rédemption du seul héros, mais tâche de communiquer à la cité d'Orange son esprit de résistance afin de refonder un projet collectif contre les ambitions sarrasines et l'abandon royal. Presque autant que son mari, Guibourc fait partie des héros porteurs de valeurs au sein du travail épique.

Inversement, Mary-Jane, Peggy et Rachel font partie des suiveuses d'Heidi, et usent, comme Aélis, de leur bonté et de leur regard triste, joyeux ou sévère pour guérir leur compagnon de ses crises identitaires afin de le ramener dans son rôle social. « La partenaire féminine semble alors assurer au héros sa force, sa virilité ; par sa féminité à ses côtés, elle atteste du masculin chez lui »[133], dit Hélène Valmary ; on pourrait même dire que la partenaire féminine est là pour définir une « bonne virilité ». Ainsi, Blesser Mary-Jane fait prendre conscience à Peter qu'il est allé trop loin dans l'usage de ses nouveaux pouvoirs (*Spider-Man 3*), le regard de Peggy que le Captain doit cesser de n'être qu'un objet de spectacle parmi les majorettes (*Captain America : First Avenger*), et le discours de Rachel à Bruce que venger ses parents en assassinant leur meurtrier est un acte inique (*Batman Begins*).

Par le regard, capté par un cadrage serré, dans lequel apparaît bien souvent le corps du héros coupable, se manifeste le reproche de la femme : la présence du héros ou d'une partie de son corps dans le cadre renverse ici les codes de la virilité triomphante en le rendant faible, vulnérable, égaré face à une femme qui sait ce qui est juste et bon.





Trois visages de femmes : humilié (*Spider-Man 3*), sarcastique (*Captain America : First Avenger*), sage (*Batman Begins*). Trois hommes en tort : le violent Peter Parker, l'inutile Captain America, Bruce Wayne dans l'errance. À comparer avec Guibourc qui presse Guillaume d'aller délivrer des prisonniers chrétiens pour l'éprouver : « *Or puis je bien prover*

[132] « *Like Heidi,* [*the domestic superheroes*] *contrive to heal the sick and bring happiness to the lonely. A grateful world heaps upon them blessings and honor because their purity and cheerful helpfulness are the catalytic agency for modern miracles* », Shelton Lawrence et Jewett, *op. cit.*, pp. 65-67.
[133] Hélène Valmary, *op. cit.*, p. 192.

Que tu n'iés mie dan Guillelmes le ber,
La Fière Brace qu'en soloit tant loer. »[134]

Toutefois, si ces femmes connaissent mieux que les hommes les sentiments de justice et de moralité, peu nombreuses sont celles qui peuvent se passer d'une protection masculine, voire d'une présence de l'homme. Emblématique, le personnage d'Aude, la fiancée de Roland, meurt de chagrin dès qu'elle apprend la mort de son amant. « Elle n'*est* que le lien qui la lie à Roland, une sorte d'hypostase de la notion même de lien, le serment incarné » dit Florence Goyet.[135] Dans le cadre du récit, Aude n'apparaît que pour mourir, que pour souligner la disparition du héros : elle est presque littéralement un faire-valoir élégiaque de son amant.

Cette incarnation du lien est encore plus prégnante dans les films de super-héros, où les femmes, inspirées des demoiselles en détresse des romans arthuriens, restent dans la plupart des cas des personnages physiquement faibles auxquels s'en prend le *villain* pour porter indirectement atteinte au héros. Quelques figures d'héroïnes féminines émergent çà et là : dans la chanson de geste, c'est encore Guibourc qui défend Orange en l'absence de Guillaume[136], mais le récit, focalisé sur son époux, ne la présente pas les armes à la main. En revanche, les productions cinématographiques contemporaines mettent plus souvent à l'honneur les super-héroïnes. Elektra bat Daredevil dans le film éponyme, Catwoman piège Batman dans *The Dark Knight Rises*, et toutes deux ont droit à un *spin-off* (respectivement *Elektra*, Rob Bowman, 2005 et *Catwoman*, Pitof, 2004), tandis que Natasha Romanoff/Black Widow joue un rôle incontestable au sein des Avengers.

Cependant, l'égalité physique relative ne rime pas nécessairement avec une égalité morale et politique. L'analyse de la figure de Catwoman, trois fois mise à l'écran[137], montre les limites de la super-héroïne. Le super-héroïsme au féminin est toujours placé sous le signe de l'altérité, de l'exceptionnalité, par rapport aux codes super-héroïques et ne remplit donc pas le même rôle social et politique que le masculin. Michelle Pfeiffer, chez Burton, incarne avec humour la femme fatale à l'égard de Batman, qu'elle vainc en même temps qu'il la vainc, et clame hautement sa révolte féministe contre une société patriarcale et machiste. Le personnage d'Anne Hathaway reprend cet héritage de la femme moralement ambiguë dans le film de Nolan, séduite par l'anarchie qui règne à Gotham car elle lui permet de vivre libre et en même temps désireuse d'aider Batman dans sa quête de justice. La femme libre, affranchie de toute domination masculine, semble donc un danger non seulement pour la virilité mais aussi pour la société – Catwoman est une voleuse de bijoux et d'hommes –, d'où la figure ambiguë de la super-héroïne, partagée entre le désir égoïste de se venger

[134] « Voilà la preuve que tu n'es pas le noble seigneur Guillaume, surnommé Fièrebrace, qu'on ne cessait de célébrer », *Aliscans*, v. 2094-2096, p. 178.
[135] Florence Goyet, *op. cit.*, p. 328.
[136] *Aliscans*, v. 2371-2388.
[137] *Batman : le Défi* (Tim Burton, 1992) ; *Catwoman* (Pitof, 2004) ; *The Dark Knight Rises* (Christopher Nolan, 2012).

des frustrations et vexations passées et un érotisme latent et potentiellement subversif.



Catwomen, femmes fatales : féministe espiègle (*Batman : le Défi*), voleuse livrant Batman à Bane (*The Dark Knight Rises*) ou encore fantasme sado-maso masculin (*Catwoman*).

La Catwoman interprétée par Halle Berry représente la quintessence, dans ce qu'elle a de pire, de cette représentation des super-héroïnes. Contrairement à Burton et Nolan qui font de l'héroïne un personnage porteur de revendications féministes ou sociales, Pitof en fait un fantasme purement masculin, une figure sadomasochiste, véritable objet sexuel. Ceci passe d'abord par la limitation politique de son super-héroïsme : alors que Superman lutte pour sauver la terre, Spider-Man et Batman pour la justice, Captain America pour la liberté, cette Catwoman combat une entreprise de cosmétiques qui s'apprête à vendre une crème aux effets destructeurs sur le visage – blanc, encore une fois. Après la brillante interprétation de Michelle Pfeiffer, Catwoman rétrograde du féminisme militant à un fantasme masculin de féminité, devenant la protectrice d'une société de consommatrices frivoles. Jamais elle ne croise les grandeurs épiques. Ensuite, d'un point de vue esthétique, *Catwoman* a plus à voir avec un clip musical, modèle sur lequel est bâtie la scène du match de basket, qu'avec le genre plus viril du film d'action et d'aventures. Ce match de basket ne met pas en jeu les capacités physiques de Catwoman, car il met plutôt l'accent, par une série de champs-contrechamps, sur le jeu de regards qui se noue entre l'homme et la femme. De même, le caractère athlétique de celle-ci, que le sport pourrait révéler, se voit nécessairement redoubler d'un aspect érotique : la position très basse de la caméra et ses axes de prise de vue à 45° viennent souligner les formes fines et moulées de Catwoman, pendant que la musique R&B transforme une scène de concurrence sportive en parade nuptiale.



De la concurrence érotique à la formation du couple : exhibition des corps dans la scène de basket.

Catwoman se présente ainsi comme un spectacle sans grands enjeux politiques ou éthiques, sous prétexte que le personnage principal est une femme. Enfin, à la différence des autres Catwoman,

d'Elektra et de Black Widow, la Catwoman de Pitof est la seule super-héroïne à se placer sous la protection d'un homme, policier très viril, pour qui elle apparaît plus comme une amante mystérieuse que comme une égale.

Mélanie Boissonneau, conclut en ce sens son article sur les super-héroïnes au cinéma par une note négative : « L'exclusion, l'extrême naïveté, la mort, viennent sanctionner l'indépendance des femmes surpuissantes. »[138] Et de fait, qu'il s'agisse de la vulnérable Mary-Jane, de la dangereuse et marginale Elektra, de la séduisante et ambiguë Catwoman ou de l'érotique mais stérile Black Widow, la super-héroïne reste, à la manière de Guibourc, marquée par l'altérité de son genre. Avant d'être une réalité, elle se conçoit comme un fantasme masculin.

Le personnage de Catwoman révèle une constante du genre de l'héroïsme épique : celui-ci ne peut se concevoir seul, non seulement dans ses enjeux – la défense d'un peuple –, mais aussi dans son mode de fonctionnement. La base de l'héroïsme épique est le couple. Il peut aussi bien s'agir d'un couple masculin/féminin – Guibourc/Guillaume, Spider-Man/Mary-Jane, Iron Man/Pepper Potts – que d'un couple masculin/masculin (les couples féminin/féminin sont à ma connaissance très rares, si ce n'est inexistants, dans l'épopée), équilibré par un jeu de balance de valeurs.

Si la répartition entre force et sagesse, courage et prudence, orgueil et sociabilité se fait majoritairement en fonction d'un découpage genré, on peut néanmoins retrouver ce principe dans bon nombre de paires épiques appartenant au même genre social. Comme le montre le parallèle-différence qu'étudie Florence Goyet[139], la paire Roland/Olivier fonctionne comme un pivot de la redéfinition de l'héroïsme chevaleresque dans *La Chanson de Roland* : si Roland incarne l'héroïsme tout-puissant voire orgueilleux des *milites* du XI^{e} siècle, Olivier travaille une chevalerie plus mesurée, plus consciente de son inscription sociale et politique, qui se met d'elle-même au service de l'Église et du roi. « De même qu'Olivier dans *La Chanson de Roland*, Bernier représente la prudence, la retenue – *sapientia* – qui complète et s'oppose au courage – *fortitudo* – et à l'enthousiasme du héros. Il est le camarade du héros, le témoin de son honneur, le met en garde contre la démesure, et fait de son mieux pour écarter les ennuis. »[140] L'héroïsme épique pourrait naître de cette moralisation de la force, désormais mise au service d'un projet collectif.

La question de l'altérité du genre est donc moins tranchée que celle de l'altérité physique. La femme représente certes une altérité, objet de fantasmes et de peurs, mais cette altérité s'intègre, jusqu'à la soumission malheureusement bien souvent, à la virilité, dont elle apparaît complémentaire. On pourrait même dire que grâce à l'altérité féminine, la virilité devient épique : prenant conscience des enjeux collectifs à travers la figure de l'être aimé, le héros passe de la

[138] Mélanie Boissonneau, « Enjeux de la super héroïne au cinéma », in *Du héros aux super-héros. Mutations cinématographiques*, *op. cit.*, p. 232.
[139] Voir Florence Goyet, *op. cit.*, pp. 271-294.
[140] Nadine Serrouya, *op. cit.*, p. 50.

sauvagerie vengeresse à la justice pour tous. « Dans un monde sombre, horrible, violent, haineux, macabre, elle offre un rayon de lumière, de beauté, de douceur, d'amour et de vie. Pour le poète d'*Aliscans*, la femme est le réconfort de l'espérance de l'homme. »[141] Avec la femme, le héros devient une figure positive, créatrice de lien social, d'avenir et de vie.

Conclusion : les héros, images sociales

Dans le monde en crise des épopées, les représentations des héros n'échappent pas aux représentations sociales dominantes. On pourrait même dire que les représentations des héros travaillent, mettent en image et en scène ces représentations sociales, qu'elles soient jugées bonnes ou mauvaises, et en assurent la conservation. La subordination des personnages non-blancs aux héros blancs, la domination majoritaire de figures masculines et les obstacles engendrés par cette domination masculine auxquels se heurtent, ou auxquels se soumettent, les héroïnes féminines, participent d'un phénomène commun aux types d'héroïsme, aussi bien épique que romanesque, tragique ou lyrique : celui de la démesure, de l'exacerbation du réel.

Les structures sociales sont à prendre en compte pour comprendre l'évolution des héros, et plus encore le rôle qu'ils jouent au sein de leur société, car les images que l'on forme des héros font partie intégrante de l'organicité sociétale. On assiste ainsi à une inflexion générale du rapport entre le héros et sa collectivité au sein de ce corpus. Si *La Chanson de Roland* se plaît à représenter une société militaire, une sociétés de chefs, les chansons de geste postérieures s'assouplissent progressivement sous l'effet conjugué de deux phénomènes : la révolte des barons – qui affirment des droits personnels face à une société organisée autour de la personne du souverain – et l'apparition de l'amour – qui met en place des relations horizontales et morales. Ces deux phénomènes, respectivement incarnés par Raoul et Guillaume, aboutissent à la construction de héros assez indépendants du pouvoir central, parfois opposés à ce dernier, agissant pour le bien de manière individuelle, c'est-à-dire de manière éthique, et non pas seulement politique, dans la lignée des *vigilantes* américaines.

On assiste toutefois, depuis le lancement du *Marvel Cinematic Universe* et la sortie d'*Iron Man* en 2008, à une inflexion inverse du mode héroïque, du moins au sein des super-héros. Sans renier les héritages visuels, psychologiques et moraux des œuvres précédentes, les nouveaux super-héros, dont Captain America et Thor sont les incarnations les plus emblématiques, retrouvent un caractère solaire et monolithique qu'ils partagent avec Roland, Olivier et les preux de Roncevaux, qu'il faut cependant replacer dans le dispositif problématique de l'épopée, où les points de vue de chaque personnage se trouvent discutés au sein d'une œuvre polyphonique. Tout comme *La Chanson de*

[141] Claude Lachet, « Figures féminines dans *Aliscans* », in *Mourir aux Aliscans*, *op. cit.*, p. 119.

Roland a, si l'on suit les travaux de Florence Goyet, contribué par ses moyens propres à requalifier le pouvoir royal face aux grands féodaux incarnés par Roland, on pourrait dire que *The Avengers*, grâce à toute son imagerie éclatante en rupture avec la noirceur de l'héroïsme intranquille de la décennie précédente, opère une mise en crise des organismes secrets et obscurs comme le SHIELD, image métaphorique des actions de la CIA sous l'ère Bush. À l'inverse, le caractère stéréotypé d'un Thor et d'un Captain America s'inscrit dans les standards de beauté dominants et vient flatter, de manière assez populiste, le rêve d'une communion avec un peuple américain réduit à la seule catégorie des WASP.

Partie 2 :
Au cœur du héros

Je pourrais résumer mes propos sur l'extériorité du héros par ces quelques mots de Norman Daniel : « La noblesse pourrait presque être générée spontanément »[142] tant elle est codée par des signes stéréotypés. Mais cette idée pose un réel problème : l'héroïsme ne serait-il qu'une pure apparence, une coquille vide employée comme emblème collectif ?

Il est temps de se pencher sur l'intériorité du personnage, là où peut résider une ambition axiologique de l'héroïsme, la même qui se propose pour refonder le projet politique de la collectivité. Elle apparaît problématique : d'une part, en se distinguant de la masse collective, le héros acquiert une certaine profondeur psychologique ; mais d'autre part, un excès d'individualité risquerait de l'écarter de ce groupe dont on l'a proclamé protecteur et représentant. L'intériorité du héros s'apparente ainsi à la quête perpétuelle d'un équilibre : elle doit à la fois exprimer une personnalité forte, distincte, porteuse d'un éthos exemplaire qui s'adresse à une collectivité envisagée comme agrégat d'individus différents, et représenter cette collectivité, cette fois-ci considérée comme ensemble de structures. L'intériorité du héros est tendue entre individualité et collectivité.

Deux questions retiennent mon attention dans l'étude de cette intériorité.

Il s'agira d'abord de voir les rapports qu'entretiennent le héros épique et les divinités – réduites au Dieu chrétien dans notre corpus médiéval et états-unien. L'étude du rapport personnel du héros à la religion fait ressortir cette tension intérieure ; partagé entre une foi intérieure et une fonction de rassemblement communautaire, entre une surpuissance physique et éthique et les écueils de l'orgueil, le héros épique oblige à une redéfinition du statut de la religion et de Dieu. La religion dans l'épopée doit donc s'entendre simultanément comme attitude morale personnelle et force structurante et vivifiante du lien social.

Cette remise en question de l'omnipotence divine par l'existence d'une force qui peut lui être équivalente sur terre soulève un problème éthique majeur : celui des limites imposées au héros épique. L'existence de cet être exceptionnel, qui peut tendre à la démesure, ne va pas sans une mise au pas morale. J'envisagerai ainsi la morale propre au héros épique comme une clef de son intériorité, par laquelle se définissent les notions si cruciales de justice et de loi, de Bien et de Mal, d'intérieur et d'extérieur, du Même et de l'Autre.

[142] « *Nobility might almost be spontaneously generated* », cité par Dean Miller, *op. cit.*, p. 201.

Chapitre 3 :

Le héros est-il le héraut de Dieu ?

« Je n'ai jamais dit : "Le surhomme existe et il est américain." J'ai dit : "Dieu existe et il est américain." »[143] Un journaliste commente ainsi l'existence problématique du Dr Manhattan, être supérieur, né d'un accident radioactif qui lui fait prendre conscience de tous les atomes composant la matière et des potentialités infinies de manier celle-ci, et dont les pouvoirs n'ont d'égaux que ceux d'un dieu omnipotent. La correction du journaliste est significative : l'existence d'un surhomme n'est pas un simple fantasme d'adolescent qui se rêve doté de pouvoirs infinis pour assouvir l'ensemble de ses désirs[144], elle est fondamentalement un problème métaphysique, qui oblige la redéfinition de la condition humaine. « Il n'y aurait que deux manières de dépasser l'humanité : par la divinité ou par la monstruosité. La première solution posant des problèmes évidents dans notre culture judéo-chrétienne, c'est la deuxième qui va parcourir et nuancer tous les rapports des super héros avec l'humanité qui les regarde »[145], écrivent Gianna Haver et Michaël Meyer, qui résument ainsi toute l'ambivalence théologique que pose l'existence du super-héros. Le super-héros offre le spectacle d'une humanité qui se dépasse en lice avec Dieu, et qui risque, dans ce combat métaphysique, la chute dans la monstruosité.

Ceci pose dès lors un paradoxe profond quant à l'essence du héros : celui-ci, depuis l'*Iliade* et l'*Odyssée*, doit obéissance et humilité face aux dieux, aussi grands soient ses pouvoirs. Achille est puni pour son orgueil démesuré après la mort d'Hector, Ulysse malmené pendant dix ans parce qu'un dieu l'a pris en haine. Dans ce monde formé et contrôlé par le bon vouloir de puissances transcendantes, l'homme se voit réduit à n'être, étymologiquement, que de l'humus[146], c'est-à-dire à fixer son être sur cette terre qu'il habite et qui est la sienne car les dieux l'ont voulu (aussi bien dans la mythologie gréco-romaine que dans l'Ancien Testament) et à ne jamais les braver.

Dans le monde judéo-chrétien dont viennent les héros des chansons de geste et les super-héros, l'humilité face à la divinité est une vertu capitale. Le héros de chansons de geste doit se consacrer à Dieu en mettant sa force physique et morale au service de l'Église et de la lutte contre les païens. Ultime contrôleur de la valeur et de la vertu du héros de chansons de geste, en même temps que juge qui règle les rapports entre celui-ci et la communauté, Dieu l'oblige à mettre sa force au

---

[143] *Watchmen*.

[144] Spider-Man, emblème de l'adolescence et de ses désirs, s'interroge tout autant, si ce n'est plus, que les autres super-héros quant à son rôle au sein de New York.

[145] Gianni Haver et Michaël Meyer, « Du papier au pixel : les balancements intermédiatiques du corps super héroïque », in *Du héros aux super-héros. Mutations cinématographiques*, *op. cit.*, p. 171.

[146] L'*homo* et l'*humus* latins proviennent tous deux de l'indo-européen ***ghyom*, « terre ». Voir Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, vol. II, Paris, Le Robert, 2012, p. 1730.

service du bien public et chrétien, et évite par conséquent une violence complètement débridée qui ne ferait que servir des intérêts égoïstes et destructeurs. Dieu est le visa moral qui légitime l'existence d'un guerrier combattant en son nom.

Danny Fingeroth exprime très bien le problème de la légitimité politique et éthique des super-héros, eux qui se targuent de sauver le monde alors qu'aucune instance supérieure ne les a choisis pour cela : « Aucun d'entre eux n'a jamais déclaré: « Dieu m'a dit de le faire." »[147]. Le super-héros apparaît ainsi, au regard de ses prédécesseurs héroïques, comme un imposteur, un usurpateur de la place des vrais élus des dieux. Avec les super-héros, l'humus a la tentation de l'*hybris*, et les moyens de la commettre et de la prolonger, car aucune loi humaine ne peut s'appliquer au cas particulier d'humanité qu'il représente. Comment contrôler Hulk, lui qui, dans *The Avengers*, lorsque Loki exige qu'il se soumette devant le dieu qu'il est, écrase cette prétendue divinité en la tordant aussi aisément qu'une poupée de chiffon, et qui lui adresse cette pique hautement révélatrice de la révolution métaphysique qu'il incarne : « Piètre dieu » ?

Cette béance métaphysique oblige par conséquent à une redéfinition éthique du rôle du héros. L'analyse que fait Alain Corbellari de l'orgueil de Guillaume peut servir de point de départ : si Guillaume se caractérise « par une certaine *hybris*, une propension à en *faire trop* »[148], l'« ambiguïté sémiotique »[149] qui entoure ses gestes opère une requalification de l'orgueil. Doutant constamment de sa valeur alors que les autres personnages le plébiscitent, Guillaume s'offre un espace de réflexion qui, « plus que n'importe quel autre de ses exploits, saura l'amener à la sainteté. »[150] La question de ce chapitre se trouve dans ce paradoxe : comment l'orgueil héroïque peut-il se renverser en sainteté ?

On pourrait voir à travers cet exemple une application de ce que Florence Goyet appelle la « pensée sans concepts », propre au travail épique. Aussi bien dans la chanson de geste que dans le film de super-héros, Dieu « n'agira jamais à la place des hommes »[151]. Il ne détermine pas le modèle politique qui s'y discute. Il offre en revanche un cadre moral et spirituel auxquels se confrontent et se mesurent les héros épiques, pris dans le chaos politique de l'ici-bas, où se formule le nouveau projet collectif.

De la même manière que le travail épique occulte les concepts *a priori* pour substituer des « définitions réelles » pascaliennes aux « définitions nominales »[152], adaptées à la situation, de même la présence discrète, voire l'absence de Dieu, stimule les héros épiques à confronter leurs postures morales pour aboutir à un héroïsme investi de spiritualité, à même de sortir des âges

[147] *« None ever declared that: "God told me to do it"* », Danny Fingeroth, *op.cit.*, p.156.
[148] Alain Corbellari, « L'orgueil de Guillaume », in *La faute dans l'épopée médiévale*, *op. cit.*, p. 229.
[149] *Ibidem*.
[150] *Ibid*, p. 230.
[151] Florence Goyet, *op. cit.*, p. 304.
[152] *Ibid*, p. 550.

sombres. Pour devenir exemplaire, le héros épique doit s'imposer des règles qui dicteront l'usage de ses pouvoirs. Elles se construisent, comme on le verra lors de l'étude de la morale du héros épique, au sein d'un dispositif qui confronte les visions du monde portées par chaque personnage, et qui oblige par la mise en perspective de ces attitudes à la constitution de règles qui tendent à la généralité.

Au sein d'un monde de culture chrétienne, l'existence et le culte du héros posent un problème d'ordre théologique, car ils tendent vers une hérésie de l'idole. Ce détournement potentiel du culte rendu à Dieu implique une autre question : celle de savoir vers où converge la foi, aussi bien celle du héros que celle de la collectivité. Comme on le verra, le héros épique de tradition chrétienne, s'applique à imiter le Christ, et, à l'image de son geste fondateur, à tisser autour de lui une nouvelle forme de religion, dont il s'agira de voir comment elle se situe par rapport à la religion chrétienne.

Le héros, une hérésie de l'idole ?

Le statut de héros pose un problème fondamental dans une culture monothéiste : individu exceptionnel, il peut prétendre au rang d'icône, voire d'idole. Icône et idole « constituent des modes de représentation différents, donc adaptés à des réalités différentes » [153], pour reprendre les termes de la linguiste Suzanne Saïd. L'*eidolon* grec est un « terme négatif »[154], parce qu'en prenant à son modèle une « identité de surface et de signifiant »[155], il « se donne pour ce qu'il n'est pas »[156] ; il « est donc un leurre »[157], d'autant plus que son imitation « laisse échapper l'essence de ce qu'il copie pourtant si parfaitement. »[158] En revanche, l'*eikon* est un « terme positif », car la relation qu'elle entretient avec « ce qu'elle représente se situe au niveau de la structure profonde et du signifié »[159]. En un mot, « l'*eidolon* est un simulacre, l'*eikon* est un symbole. »[160]

De ces oppositions linguistiques, on peut tirer l'idée que la différence entre idole (*eidolon*) et icône (*eikon*) repose sur deux conceptions de la représentation. D'une part, l'idole tente de s'accaparer de son propre chef l'identité d'une autre puissance ; dans un monde dessiné par Dieu et où les pouvoirs se répartissent selon sa volonté, l'idole est ce qui tente de bafouer cet ordre immuable et de s'approprier les pouvoirs de la divinité. À l'inverse, l'icône, signe délégué par Dieu et accepté comme tel, constitue un juste condensé du message divin.

---

[153] Suzanne Saïd, « Deux noms de l'image en grec ancien : idole et icône », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, volume 131, n° 2, 1987, p. 311.
http://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_1987_num_131_2_14494 (consulté le 26 avril 2016)
[154] *Ibidem*.
[155] *Ibidem*.
[156] *Ibid*, p. 313.
[157] *Ibidem*.
[158] *Ibid*, p. 316.
[159] *Ibid*, p. 313.
[160] *Ibid*, p. 322.

Cette opposition entre l'idole et l'icône permet de penser deux types de héros : ceux qui tendent à l'idolâtrie en désirant s'accaparer pour eux seuls des pouvoirs auxquels ils ne sont pas destinés, et ceux qui intériorisent le message d'une entité supérieure, qu'elle soit divine ou sociale. Cette différence sémantique permet de voir comment l'héroïsme oscille régulièrement d'un pôle à l'autre.

À cause de ses exploits exceptionnels, le demi-dieu (*hêrôs*) peut « en *faire trop* », comme dit Alain Corbellari à propos de Guillaume, autrement dit dépasser le cadre terrestre qui lui a été assigné. L'existence même du héros, et non plus seulement du super-héros, ouvre en effet une béance dans le domaine de la foi : qui croire ? Un dieu lointain dont on ne voit pas toujours les vertus sur une terre laissée aux mains du mal ? Ou bien un homme qui, par ses actes et son courage, protège sa communauté et lui assure une vie de paix et de bonheur ? Grâce à ses vertus efficaces et concrètes, immanentes en un mot, le héros peut potentiellement faire trembler une transcendance lointaine, qui risquerait de perdre son crédit auprès de ses fidèles. Un héros efficace est un défi lancé aux dieux. Ainsi des héros grecs, bien souvent châtiés par des dieux jaloux, tels Héraklès qu'Héra tente maintes fois d'assassiner ou Arachnée transformée en araignée par Athéna.

Qu'en est-il des héros des chansons de geste, eux qui s'inscrivent dans un système divin opposé à celui des héros antiques ? La potentialité qu'ils ont d'égaler les bienfaits de Dieu sur terre serait à juste titre considérée comme une hérésie, une foi rivale à celle de Dieu. Ce serait en outre ouvertement défier l'Église, impensable dans la société médiévale. D'un point de vue social et institutionnel, le héros de chanson de geste ne peut faire cavalier seul sur terre : pour faire la justice, il doit toujours se référer à une entité supérieure métaphysique, Dieu et le Christ, à leur représentant sur terre, l'Église, et à une entité politique, le roi ou leur seigneur.

Du fait même que Dieu lui confie ses pouvoirs, le héros de chansons de geste doit volontairement se restreindre. L'usage de la force pour ses intérêts privés est clairement prohibé, car cela ruinerait l'idéal chrétien d'une union fraternelle au sein des fidèles du Christ. Un seul héros de chanson de geste défie ouvertement Dieu : Raoul de Cambrai, dans le tragique épisode de l'incendie de l'abbaye d'Origny. Pour décrire cette scène, Philippe Haugeard va jusqu'à parler de « démesure impie d'un héros peint sous les traits d'une sorte d'Antéchrist. »[161] C'est dire à quel point il incarne la manifestation éclatante, et fatale, de la révolte d'un homme contre tout un ordre, gouverné de près et de loin par Dieu. Toucher aux pierres de l'abbaye met en crise la pierre de touche de l'édifice civilisationnel du Moyen Âge. Le choix de placer la mère de Bernier, frère adoptif du héros et égal de ce dernier, en tant que mère supérieure de ce couvent n'est pas qu'une simple stratégie narrative à visée pathétique : massacrer les nonnes, qui plus est par un bûcher, revient littéralement à rompre les liens du sang qui unissaient le héros à la fraternelle communauté chrétienne. Raoul met à mal le

[161] Philippe Haugeard, « La culpabilité dans l'épopée médiévale (fin XI^e^ – fin XII^e^ siècle). Quelques axes de réflexion », in *La faute dans l'épopée médiévale*, p. 119.

concept même de famille, si important dans la théologie judéo-chrétienne, en s'attaquant à la figure sacrée de la mère, physique et morale, que ce soit celle de Bernier ou la sienne propre qu'il défie sans cesse, considérée comme un des piliers de la conscience héroïque. Dans un souci de mise à distance d'un héros négatif, le narrateur de *Raoul de Cambrai* ne cesse, par des effets d'annonce, de prédire la chute prochaine du personnage, et d'éviter ainsi toute empathie à son égard. La première laisse de la chanson, qui donne au personnage tout son héroïsme tragique, a valeur de programme :

> « *Raoul ot non, molt par avoit vigor ;*
> *As fils Herbert fist maint pesant estor,*
> *Mais Berneçons l'ocit puis a dolor.* »[162]

L'analyse des trois mots à l'assonance montre le parcours prédestiné du héros : sa force physique et morale, sa *vigor*, mal employée, ne sert qu'au combat, à l'*estor*, ce qui l'amène, formellement, sémantiquement, et même logiquement, à la *dolor*, à la mort. Dès les premiers vers de la chanson, le jongleur désire retenir l'attention de son auditoire en lui proposant l'exemple négatif d'un excès d'héroïsme belliciste, que ne tempère nul sentiment moral.

La révolte politique et morale au Moyen Âge, étant d'essence métaphysique – tout révolté contre le roi se révoltant en fin de compte contre Dieu, lui qui a fait du souverain son représentant sur terre –, ne peut finir qu'en tragédie. Impossible de faire du héros révolté une idole, quand ses actes sont essentiellement voués à l'échec.

Toutefois, l'impossibilité métaphysique d'être une idole dans l'épopée médiévale ne prescrit pas les rapports que le héros doit entretenir avec Dieu, ou avec toute autre transcendance, pour échapper au statut d'idole. Il s'agit de voir quel comportement éthique doit adopter le héros pour ne pas être une idole. Ce comportement est particulièrement important dans les films de super-héros, eux qui n'ont pas cette impossibilité métaphysique et civilisationnelle de devenir une idole.

La figure de Captain America se voit traversée par cette potentielle hérésie de l'idole héroïque dans la première partie de *Captain America : First Avenger*, notamment dans la séquence des différents spectacles de propagande qu'il donne avec sa troupe pour promouvoir l'achat de bons du trésor auprès du public américain. Cette séquence se construit en deux temps : tout d'abord le sommaire des numéros qu'il joue dans les salles de théâtre, entouré d'une troupe joyeuse de danseuses aux couleurs de son uniforme et agitant des froufrous, filmés dans l'euphorie de Broadway, mêlant plans frontaux sur la scène et champs/contre-champs avec un public converti, et la réception moquée de ce même numéro par des soldats américains dans un camp en Italie. La transition entre la réussite et

[162] « [Il avait un fils, un guerrier redoutable], qui s'appelait Raoul. Il était d'une force extraordinaire et ne cessa de faire une guerre cruelle aux fils d'Herbert, mais par la suite le jeune Bernier lui fit subir une mort douloureuse », *Raoul de Cambrai*, v. 9-11, p. 32.

l'échec de l'idole se fait dans l'humiliation, placée sous le signe de la perte de virilité et d'héroïsme : alors que les premiers mots du Captain, demandant « combien parmi [eux] sont prêts à [l']aider à vaincre ce vieil Adolf ? », sont encore accompagnés de la musique extra-diégétique qui rythmait l'ivresse du début de la séquence, le silence se fait rapidement, et le « héros » sur scène se voit embarrassé par les réponses des soldats. La violence graduée – qui passe d'un banal « [J]'ai déjà été [volontaire] » à « Ramène les filles ! » et « Jolies bottes, Fée Clochette ! », avant de conclure sur un soldat exhibant ses fesses et demandant au Captain de lui « signe[r] ça » – ne fait qu'un peu plus anéantir les rêveries héroïques du patriote idéaliste et naïf qu'est encore Steve Rogers., Enfermé dans un milieu féminin, éloigné de la guerre, le Captain voit son héroïsme de scène, voire de foire, brutalement ramené à la réalité militaire. Son premier acte héroïque, l'élimination d'un agent d'HYDRA immédiatement après sa transformation en super-soldat, est oublié, car le personnage n'incarne désormais qu'une vaine idole, une coquille vide sans valeur. Idolâtrer le héros, n'en faire qu'un symbole national sans utilité concrète, épuise sa faculté à renverser le cours des batailles et des destins. Isoler un seul héros de l'entité épique l'empêche de se confronter au dispositif esth-éthique de l'épopée, et gêne de fait la discussion des nouvelles valeurs collectives en les incarnant en un seul être.



La perte de virilité : Captain America au pays des majorettes (*Captain America : First Avenger*).

Cette séquence révèle la faille inhérente à toute idolâtrie du héros : ne remplissant plus la deuxième fonction dumézilienne, il se voit relégué dans la prosaïque troisième fonction. Confronté au regard du public dans le système polyphonique de l'épopée, le chef symbolique que représentait Captain America est rejeté par ceux qui devaient s'y reconnaître, ces soldats qui font réellement la guerre, car ils n'y voient plus qu'une starlette de Broadway, et non l'un des leurs. En ce sens, l'idole est hérétique, car elle détourne le héros de sa fonction symbolique de souder une collectivité autour de valeurs qu'il porte, c'est-à-dire littéralement de fonder une *religion collective*. En devenant son propre culte et sa propre fin, l'idole empêche ce lien social, moral et politique et interdit la constitution d'une identité collective. Possible d'un point de vue métaphysique chez les super-héros, l'idole se voit cependant condamnée avec autant de vigueur qu'au Moyen Âge, car elle annihile la

fonction politique et éthique des héros. Pour reprendre son rôle positif d'icône, après cette scène de remise en question de l'image négative qu'il présentait, Captain America décide de réactualiser son héroïsme de manière pratique en allant délivrer des soldats prisonniers dans un camp de HYDRA, réalisant ainsi la jonction entre le statut exemplaire du héros et son rôle de guerrier. Dans cette réconciliation des devoirs du héros envers la collectivité et l'image qu'il en représente de manière idéale, le Captain, tout comme Roland pour la chrétienté et la France, va pouvoir incarner de nouveau l'Amérique victorieuse qu'il chérit.

On pourrait rapprocher les problèmes de l'iconicité du héros épique et la controverse théologique sur le statut des images dans l'Église médiévale. Les deux questions obéissent à une même logique : peut-on atteindre un être (Dieu) ou une entité (la collectivité) abstraits sans passer par une incarnation matérielle ? Il semble que les images comme les héros, images socialement intégrées, canalisent les aspirations individuelles en une synthèse collective. On pourrait dire, avec Suger, que le héros épique est une « matérielle théophanie »[163], et que

> « L'esprit engourdi s'élève vers le vrai à travers les choses matérielles,
> Et plongé d'abord dans l'abîme, à la vue de la lumière, il ressurgit. »[164]

À la manière de la lumière métamorphosée des vitraux gothiques, les prières individuelles passent à travers le héros épique, s'y assemblent, et n'en deviennent que plus fortes et plus idéales. Le héros épique paraît un point nodal de la foi collective.

La foi du héros

Ce problème métaphysique et éthique de l'idole amène à une autre question, déjà en partie abordée : celle de la foi. Il s'agit ici d'un double mouvement : en quoi croit le héros ? et qui croit au héros ?

La foi se conçoit dans toute épopée comme un moteur psychologique qui aide le héros à entreprendre la bonne action ; la foi n'est pas figée, elle est mouvement, dynamisme, d'où l'erreur de l'idole, qui canalise toutes ces forces vers elle seule au lieu de les laisser circuler entre le héros, le but à atteindre, et la collectivité. Invocations récurrentes des saints, de Marie, de Jésus ou de Dieu dans les chansons de geste ou les derniers mots du super-héros catholique Daredevil – « Gardez la foi ! » – dans le film éponyme, la foi apparaît consubstantielle à l'identité héroïque. Étudier la fonction épique de la foi revient à étudier ce qui fait perdurer cette identité par-delà les dangers que

[163] Je suis l'analyse que fait Georges Duby de l'œuvre de Suger à Saint-Denis dans *L'Europe des cathédrales*, Genève, Skira, 1966, pp. 13-19.
[164] Citation que Suger a faite graver sur le portail nord de la basilique de Saint-Denis. *Ibidem*.

le personnage affronte.

La foi constante des héros des chansons de geste, malgré les pertes subies, peut servir à révéler la foi générale des héros épiques. L'exemple de Guillaume implorant Dieu après son échec aux Aliscans et la mort ou la capture de ses neveux en est caractéristique :

> « “*Dex”, dist li quens, “com dolereuse ovraigne !*
> *En Aleschans ai perdu ma compaigne,*
> *Ja n'iert mes jor que mis cuers ne se plaigne.*
> *De mes neveux ma grant dolor m'agraigne,*
> *Qu'en prison tienent li Sarrazin d'Espaigne*
> *Desoz l'Archant, en mer, en une haigne.*
> *Dex les secore et li saint de Bretaigne !”*[165]

Sur cette prière de sept vers, six sont consacrés à la déploration, dans un langage tragique, au passé composé, temps de l'irrévocabilité, et au futur, qui teinte l’avenir de négativité douloureuse, tragique qui semble exclure tout espoir de victoire. Et pourtant, en dépit de cette fatalité qui pèse sur les épaules fatiguées du héros, le dernier vers brille d'une lueur d'espoir. Ce souhait au présent de l’indicatif s'accomplit en effet dans la seconde partie du récit ; l'intervention de Rainouart et des frères de Guillaume matérialisera celle de Dieu et des saints de Bretagne. *A posteriori*, la prière se voit effective, et la foi du héros confirmée.

À la lumière de cette prière, on peut penser que la foi est un sentiment intérieur qui permet au héros de continuer à lutter, qui lui assure un futur dont les malheurs auront été bannis. Nulle passivité ; la foi est recentrement, appel à des puissances extérieures, souvent transcendantes, et réactualisation du courage. Guillaume en appelle certes à Dieu et aux saints, mais ce sont des chevaliers francs, bien entendu guidés par la volonté divine, qui accomplissent sa prière. Par cet intime mouvement d'humble piété, le héros reconnaît son échec auprès de Dieu, et celui-ci lui accorde en retour la force qui lui permettra de vaincre enfin les Sarrasins. On peut donc dire de la foi qu'elle fait descendre de la transcendance les vertus nécessaires à la victoire dans l'immanence. Ou plutôt, que l’espoir placé dans les cieux fait prendre conscience des richesses intérieures. Grâce à la foi, le héros justifie ses actes auprès de la transcendance et de sa collectivité immanente.

Énergie intérieure, promesse d'un renversement positif à venir, la foi pousse les héros à continuer d'exister dans la lutte pour sortir de la crise. Elle est un sentiment profondément existentiel, une

---

[165] « “Mon Dieu”, dit le comte, “quelle douloureuse situation ! Aux Aliscans, j'ai perdu mes compagnons. Il ne se passera plus de jour que mon cœur n'exhale ses plaintes. Ma souffrance devient toujours plus vive à cause de mes neveux que les Sarrasins d'Espagne retiennent captifs en mer, sur un bateau, en contrebas de l'Archant. Puisse Dieu venir à leur secours, ainsi que les saints de Bretagne !” », *Aliscans*, v. 1762-1768, p. 158.

croyance métaphysique qui prend une incarnation éthique. Tout autant qu'une croyance en un dieu, elle est croyance dans la bonté de l'homme, dans sa nature ambiguë dont le héros imagine qu'elle peut accoucher d'un heureux retournement. La foi dans la transcendance est une manière indirecte, par un jeu de miroir avec le Christ crucifié, d'avoir foi en l'homme.

Celle-ci devient plus nette à mesure que le reflet des dieux s'estompe. Florence Goyet le remarque déjà à l'œuvre dans *La Chanson de Roland*, en particulier lors du duel judiciaire qui oppose Thierry et Pinabel pour savoir si Ganelon est coupable ou non. Placé sous le regard de Dieu, celui-ci n'intervient cependant jamais de manière directe, et se contente de protéger ses élus d'un mauvais coup. « L'action directe de Dieu, c'est le plus souvent cela : il préserve un chevalier en évitant qu'un coup ne soit mortel. Mais pour autant, il n'agira jamais à la place des hommes. »[166] Au contraire, la foi du champion en Dieu, la promesse d'un retournement de la situation eu égard à son droit, guide ses gestes et lui accorde la victoire.

L'analyse que fait Hélène Valmary de la fonction existentielle de la foi chez les super-héros, inspirée par la figure d'Espérance dans le mythe de Prométhée, se rapproche de celle des héros des chansons de geste : « Il ne s'agit pas de croire de manière définitive à un héroïsme acquis et inaltérable dont le super-héros incarnerait le possible, mais bien de croire dans l'instabilité de toute situation et de tout être. »[167]

On peut rapprocher la foi de Guillaume, en posture critique aux Aliscans, et celle de Batman, piégé par le Joker lorsque celui-ci, à la fin de *The Dark Knight*, lui annonce avoir placé des explosifs sur deux navires, l'un chargé de détenus et l'autre de simples passagers, et que les télécommandes pour les activer se trouvent chacune dans l'autre navire. Par cet habile et cynique stratagème, le Joker désire démontrer l'égoïsme naturel de l'homme, pensant que l'un des deux camps fera exploser l'autre pour se sauver lui-même ; Batman, qui ne peut qu'assister à ce spectacle douloureux, croit au contraire que les passagers sauront ne pas donner la mort. Malgré la tension de la séquence, montrant un homme prêt à déclencher les explosifs du navire des prisonniers pour sauver ceux qui s'estiment être les bons citoyens face à des détenus dont il juge qu'ils méritent une nouvelle condamnation, c'est finalement la foi de Batman qui est récompensée, lorsque l'un des détenus jette la télécommande à l'eau, contre-exemple éclatant de la théorie du Joker, d'autant plus que ce sauveur où renaît une authentique foi en l'homme vient des parias dont la bonne société n'attendait plus rien. La promesse du retournement vertueux s'accomplit sans passer directement par Dieu.

Dans Gotham qui tourne au chaos, soumise aux épreuves critiques du Joker et de Harvey Dent/Double face, qui eux fondent la morale humaine sur le hasard et l'anarchie la plus complète, la foi dans le prochain maintient le lien social et le respect de la vie humaine. Si Batman se sacrifie à

[166] Florence Goyet, *op. cit.*, p. 304.
[167] Hélène Valmary, *op. cit.*, p. 390.

la fin, c'est pour donner un sens à cette éthique de la foi, comme il le dit lui-même à Gordon : « Parfois, les gens méritent de voir leur foi récompensée. »

La croyance « dans l'instabilité de toute situation et de tout être » semble fondamentale dans les chansons de geste, qui mettent constamment en scène des invasions sarrasines. Ces crises à répétition, reflets des fractures internes, obligent précisément à se pencher sur l'intérieur de la collectivité. La foi redéfinit l'héroïsme. Face à la tâche sisyphéenne de repousser des cohortes incessantes d'envahisseurs, les héros des chansons de geste n'ont d'autre recours que de croire dans un avenir qui illumine, par le biais d'un cercle vertueux psychologique et éthique, leur propre présent. La foi fait prendre conscience des ressources humaines et de leur appui divin. Les héros sortent de leur solipsisme pour accepter leur insertion dans un système humain au sein duquel ils collaborent avec d'autres personnages.

*L'*imitatio christi*, étape nécessaire à la vertu du héros*

Cette constance de la foi malgré la dureté du monde et bien souvent celle des hommes rappelle la figure archétypale, motrice et centrale de la religion chrétienne : le Christ, qui, souffrant sur sa croix, croit encore en l'homme. Il semble y avoir une généalogie héroïque, qui irait des premiers martyrs jusqu'aux super-héros, qui découle de cette posture d'acceptation du sacrifice terrestre au nom d'un au-delà, spirituel ou temporel, dans lequel toutes les souffrances du monde seront rachetées et tous ceux qui les ont endurées récompensés. Dans une culture dominée par une figure aussi prégnante, les héros épiques ne peuvent que reconnaître la force et la vertu de ce geste fondateur. Dans les chansons de geste, dont la pensée chrétienne ne peut se concevoir sans la présence architecturale du Christ, et dans les films de super-héros, à l'autre bout de cette généalogie héroïque judéo-chrétienne, l'*imitatio christi* est un passage obligé dans la transformation du guerrier en symbole collectif et religieux. En un mot, en un saint. Pour devenir un héros, pour transformer la puissance orgueilleuse en vertu collective, il semble nécessaire d'accepter de connaître soi-même la Passion.

Dans la littérature médiévale, l'*imitatio christi* constitue un modèle littéraire et mental à partir duquel se pense la conception du nouveau héros. Elle lui donne forme et sens au sein d'un monde uni par le sacrifice d'un rédempteur. Il n'est donc pas rare de voir à quel point le schéma de la Passion ou du récit de martyre informe le récit de nombreuses chansons de geste, dont on a souvent rappelé à quel point elles héritent des vies de saints qui les précédent[168]. Conçues comme des tragédies, ces chansons mettent en scène un personnage qui avance peu à peu vers la mort, endurant

[168] Dominique Boutet fait une synthèse claire des liens qui unissent chanson de geste et vie de saint au début de son ouvrage *La chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique du moyen âge.* Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 1993, pp. 44-64.

les coups et les pertes de ses amis, et qui pourtant ne renonce pas à ce sacrifice héroïque qui assure le salut et la gloire de la chrétienté. Dans ces chansons de la guerre sainte, l'*imitatio christi* trouve tout son sens ; rejouer le drame fondateur du christianisme redonne sa force à une Église en pleine offensive en Espagne et en Orient.

Dans son désir de prouver la perfection de *La Chanson de Roland*, Jean Rychner montre à quel point celle-ci, si l'on omet l'épisode ultérieur de Baligant, hérite du modèle tragique[169] : le récit se décompose en effet en exposition (Charlemagne décide de soumettre Saragosse et d'envoyer un messager à Marsile) suivie d'un nœud dramatique (Ganelon trahit Charlemagne), puis de péripéties épiques (la bataille à Roncevaux et les morts d'Olivier, de Turpin et de Roland), avant qu'un dénouement *deus ex machina* ne vienne venger la mort du preux (Dieu suspendant la course du soleil pour permettre à Charlemagne de rattraper et de massacrer l'armée de Marsile). La mort du comte elle-même se prolonge sur huit laisses (168-176), dont le caractère hagiographique est manifeste : si la laisse 168 s'ouvre sur l'annonce de la mort imminente de Roland – « *Ço sent Rollant que la mort li est pres* »[170] –, il faut attendre la reprise à l'initiale de la laisse 177 pour avoir la confirmation effective de sa mort – « *Morz est Rollant, Deus en ad l'anme el ciel.* »[171]

Entre temps, le héros effectue une série de gestes (implorer Dieu, tenter de briser Durendal qu'il loue une dernière fois, battre sa coulpe et remettre son âme aux mains de Gabriel, son dernier interlocuteur) qui le préparent à la sainteté de l'au-delà et à son entrée, porté par les anges, au Paradis. Dans ses derniers instants, le guerrier quitte le monde terrestre et transforme par ces rituels le champ de bataille en lieu de son martyre. Par toute cette construction dramatique et stylistique, la chanson fait de Roncevaux un nouveau Golgotha de la chrétienté en guerre du Moyen Âge central.

Cette *imitatio christi* fait ainsi passer le héros épique du rang de valeureux guerrier à celui de saint, et donc de modèle moral et spirituel à suivre. Outre les nombreuses illustrations de la lutte et de la mort de Roland dans l'imaginaire médiéval, telles celles de Jean Fouquet dans *Les Grandes Chroniques de France*, témoins de la popularité de ce personnage exemplaire, on trouve de nombreuses imitations de son *imitiatio christi* dans les chansons de geste ultérieures. La mort de Vivien dans *Aliscans*, plus courte et placée au début du récit, possède un schéma hagiographique proche de *La Chanson de Roland*. Tout comme Roland, Vivien meurt seul dans un lieu calme, loin des rumeurs de la bataille (un arbre près de la mer au bord d'un étang), après s'être remis aux mains de Dieu. Son corps mourant est clairement présenté comme celui d'un saint, lorsque le poète précise qu'un « *plus soef fleire que basme ne piment* » [172] en émane malgré les multiples blessures, attribut spécifique de la sainteté dans la tradition chrétienne. Telle la description d'un martyr dont les

[169] Jean Rychner, *op. cit.*, pp. 117-124.
[170] « Roland sent que sa mort approche », *La Chanson de Roland*, v. 2259, p. 238.
[171] « Roland est mort, Dieu a son âme dans les cieux », *Ibid*, v. 2397, p. 248.
[172] « [Vivien] répondait une odeur suave, plus douce que le baume et le piment », *Aliscans*, v. 836, p. 108.

souffrances exaltent la dévotion spirituelle, le jongleur se plaît à multiplier les stigmates physiques de la bataille sur le corps du jeune héros :

« *Li sans li ist par ambedeus les flans ;*
Parmi le cors ot. XV. plaies grant,
De la menor fust mort un amirant. »[173]

Par accumulations antithétiques et hyperboliques – malgré toutes ses blessures, Vivien reste paisible et a encore assez de vie pour demander à son oncle de le bénir et à Dieu de le pardonner pour ses péchés –, le corps de Vivien apparaît comme un corps au-delà de la condition humaine, considérée de manière négative par la comparaison avec un émir, dans un vers rendu douloureux par les allitérations en –m et en -r. Toutes les souffrances endurées témoignent d'un sacrifice tant chevaleresque que chrétien ; la chair meurtrie signe son dépassement vers la spiritualité.

Dans cette logique de victoire sur la chair mortelle par acceptation de la souffrance physique, signe d'une grande vertu morale, la référence au Christ, archétype de cet idéal sacrificiel, se voit plus explicite encore que pour Roland : « *Encontre terre s'estendi en croisant* »[174]. Le gérondif « *en croisant* » est univoque : c'est la position même de Jésus sur la croix. Mais ici, la croix est la « *terre* », qu'il a défendue pour son oncle jusqu'à sa mort. On peut qualifier la religion de Vivien de christiano-féodale.





« *Sur l'erbe verte veit gesir sun nevuld ;*
Nen est merveille se Karles ad irur.
Descent a pied, aled i est pleins curs,
Entre ses mains ansdous prist sun nevuld,
***Sur lui se pasmet, tant par est anguissus*. »[175]**

[173] « Ses flancs étaient ensanglantés. Sur tout le corps, il présentait quinze plaies profondes ; un émir serait mort de la plus superficielle », *Ibid*, v. 839-841, p. 110.
[174] « Il s'étend face contre terre, les bras en croix », *Ibid*, v. 838, p. 108.
[175] « Sur l'herbe verte, il voit, gisant, son neveu :
rien d'étonnant que Charles soit affligé.
Il met pied à terre, il y va en courant.
Entre ses deux mains il le prend

Roland pleuré par Charlemagne (*Les Grandes Chroniques de France* illustrées par Jean Fouquet), Iron Man par le Captain (*The Avengers*).

Puisque son martyre ouvre la chanson, on peut lire *Aliscans* comme un appel à la revanche de la chrétienté de l'Europe occidentale.[176] Dans un cadre religieux qui valorise l'idéal du sacrifice douloureux, les morts qui suivent l'exemple de Jésus sur sa croix réactivent le lien social et moral à la base de l'Église et de la société et lui donnent toute sa vigueur. L'*imitatio christi* refonde la religion en lui offrant des icônes prouvant la vitalité, mille ans après, du sacrifice christique.

Moins d'un millénaire après les épopées médiévales, la structure du récit de martyre se trouve toujours centrale dans les films de super-héros, quand bien même ceux-ci se passent de Dieu. L'imagerie du corps martyrisé parcourt le genre, allant d'Iron Man, gisant épuisé au sol, son masque loin de lui, après avoir traversé une faille ouvrant sur un autre univers pour y lancer le missile nucléaire qui allait s'abattre sur New York, à Spider-Man, grièvement blessé par Octopus, porté les bras en croix par la foule du métro qui s'émerveille des stigmates que sont les déchirures de son costume, en passant par Daredevil, qui teinte de son sang le sommet de la cathédrale de Hell's Kitchen avant d'y chuter. Si Daredevil est seul, Iron Man est entouré de ses camarades et Spider-Man des passagers témoins de son combat : une communauté morale, religieuse, naît de l'expérience sensible, aussi bien visuelle que tactile, d'un nouveau martyre.

On peut noter ici la proximité entre Roland, dans l'illustration de Jean Fouquet, et Iron Man : tous deux sont immobiles, presque des gisants royaux, et pleurés par un proche. Le glorieux pathétique de ces scènes repose sur cet échange de regards entre les regrets de l'ami du défunt, personnage-relais du public, et la figure solennelle, sacralisée, du mort. La re-ligion épique naît précisément dans ces regards rendus sensibles, haptiques, qui célèbrent les exploits du défunt en contemplant son corps glorieux.

On pourrait parler pour ce type de plan de plan hagiographique. Le plan hagiographique fonctionne sur le spectacle d'un corps meurtri au nom d'une cause jugée noble. Il faut ici remonter à l'origine étymologique du mot grec *marturos*, littéralement « témoin », devenu « chez les auteurs chrétiens "celui qui témoigne de la vérité par son sacrifice" »[177]. En incluant dans un même cadre un corps dont les blessures sacrées témoignent de la vertu et de la force de son idéal et un témoin, la caméra transforme la plaie guerrière en stigmate vertueux, et achève de faire du combattant laïc un soldat d'une cause supérieure. Le plan hagiographique se définit, en termes de dispositif cinématographique, comme la vision d'un spectacle exemplaire, ou autrement dit, comme une

---

et sur lui s'évanouit, tant l'étreint l'angoisse. », *La Chanson de Roland*, v. 2876-2880, p. 282.

[176] On pourrait, à la suite d'André de Mandach qui voit dans l'épisode de Baligant un écho de la seconde Croisade, voir dans *Aliscans* la continuité d'une littérature d'appel à la croisade pour enrayer les déboires subis en Terre Sainte. André de Mandach, *Naissance et développement de la chanson de geste en Europe, t. VI : Chanson de Roland, transferts de mythe dans le monde occidental et oriental*, Genève, Droz, 1993, p. 284.

[177] *Dictionnaire historique de la langue française*, vol II, p. 2151.

conversion par une image chargée d'affectivité.

On peut visuellement comparer la plongée zénithale sur le corps meurtri de Spider-Man dans *Spider-Man 2*, qui rassemble dans un même cadre le martyr et la foule qui le porte en une nouvelle descente de croix, le plan large sur Daredevil blessé accroché à la croix de la cathédrale qui unit par sa profondeur de champ le super-héros et la ville pour laquelle il se sacrifie, les gros plans sur le visage éteint mais parfait d'Iron Man contemplé par ses amis, et l'enluminure de Jean Fouquet, qui, de manière picturale, compose un plan hagiographique qui réunit le corps de Roland et la posture endeuillée de Charlemagne, de même qu'avec les larmes versées par Guillaume sur son neveu Vivien tué aux Aliscans.



Figures christiques (*Spider-Man 2* et *Daredevil*).

En revanche, à la différence de ces martyrs solaires exposés à la vue de tous, le choix de Batman à la fin du second opus[178] de la trilogie de Nolan est bien plus sombre. Pour protéger l'image de chevalier blanc du procureur Harvey Dent, devenu un monstre meurtrier à cause du Joker, Batman accepte de se faire passer pour le tueur et de se faire traquer par la police. L'innocent prend sur lui tous les péchés de la ville pour laisser à celle-ci l'image non-ternie de l'héroïque citoyen qu'était Harvey Dent. Le sacrifice invisible de Batman (seul le policier Gordon sait ce qu'il a fait) semble plus négatif encore que celui de Jésus, car au lieu de s'offrir lui-même comme exemple, il met en avant la figure d'un citoyen, pendant que lui part en exil dans les ténèbres.

Batman n'a jamais droit à un plan hagiographique qui rendrait parfaitement clairs sa vertu et son engagement. Le Dark Knight doit toujours rester dans l'ombre, dans l'entre-deux, dans l'ambiguïté morale. Son seul acte qui aurait pu prétendre au martyre consiste en une traque ignoble menée par des chiens dans un dédale de conteneurs plongé dans les ténèbres de la nuit. Aucune luminosité ne vient souligner son sacrifice, ignoré de tous (sauf Gordon). À l'inverse, la cérémonie funéraire de Harvey Dent à la toute fin du *Dark Knight* tend au plan hagiographique, qui efface la complexité du personnage pour lui substituer une vertu lumineuse, sans failles, une vertu fédératrice et chargée d'espoir dans une cité corrompue. Mais on peut toutefois noter que ce plan frontal exclusivement

[178] *The Dark Knight*.

occupé par des officiels donne une dimension théâtrale à la cérémonie, dont le spectateur sait en outre que la voix pâle de Gordon ment. D'autant que son discours est démenti par celui qu'il tient en voix-off à son fils dans un montage parallèle. La cérémonie apparaît comme une imposture de plan hagiographique, une instrumentalisation politique, un faux martyre dont il manquerait l'élément crucial : la communion religieuse avec un peuple absent de l'écran.



Le transfert du plan hagiographique : ténèbres du martyre, lumières du mensonge politique (*The Dark Knight*).

Dans le monde sans Dieu de Gotham, la vertu du super-héros consiste à donner des limites à son action extra-légale et à offrir à la ville des exemples d'une justice légale et efficace – au contraire des violents pseudo-Batman du début du film que le super-héros rejetait –, justice humaine que l'on peut imiter.

L'*imitatio christi* se comprend comme la posture morale qui légitime la transformation du héros en icône d'une nouvelle religion, héroïque, qui tente de prendre en charge la relance d'un projet collectif pour sortir de la crise. Accédant à la sainteté, le héros sort de son rôle strictement guerrier pour se montrer porteur de valeurs morales et spirituelles.

La religion héroïque

« Nous pourrions définir comme principale caractéristique de la religion héroïque la subordination des cultes chtoniens et tribaux, qui vont de pair en règle générale, à la vénération d'un petit nombre de divinités universellement reconnues. »[179] Les propos de Chadwick permettent de bien saisir les enjeux de la religion héroïque vis-à-vis de la religion dominante.

Le terme est à entendre dans ses deux hypothèses étymologiques[180]. Comme on a vu avec les dispositifs hagiographiques à l'œuvre dans ce corpus, les héros épiques se présentent comme dépositaires d'un acte sacré, des corps qui recueillent les marques de la divinité, entrant de fait dans l'acception étymologique la plus courante de *religio*, « recueillir ». Mais, à l'image de tous ces bras qui se tendent pour soulever le corps meurtri et saint de Spider-Man dans le métro new-yorkais, on

[179] « *We may define as the predominant characteristic of heroic religion the subordination of chtonic and tribal cults, which as a rule go together, to the worship of a number of universally recognised deities* », Hector Munro Chadwick, *op. cit.*, p. 425.
[180] *Dictionnaire historique de la langue française*, vol. III, p. 3161.

peut aussi accepter le terme de *religare*, « relier », et voir comment une communauté se forme autour d'une figure fédératrice. Tous ces passagers communient de manière spirituelle autour d'une icône qui recueille leurs espoirs et leurs bonheurs, dans une scène silencieuse à la vocation hagiographique manifeste.

Comment cette religion communautaire doit-elle se situer par rapport à la grande religion structurelle du monde occidental, le christianisme ? À suivre Dean Miller, on comprend que la religion héroïque s'érige contre une certaine verticalité : « Le mode héroïque oppose une forte objection politique au monarque parce que ce dernier établit une structure verticale et métonymique. »[181] Et qu'à l'inverse, elle naît « dans les modèles horizontaux et métaphoriques qui façonnent et dominent le cœur de l'idée héroïque. »[182]

Si les notions d'autorité et d'obéissance ne s'effacent pas nécessairement, elles se diluent quelque peu dans des rapports sociaux, moraux et spirituels autrement plus complexes. L'icône étant faite de chair et d'os comme ses fidèles, leurs rapports reposent sur une essence commune partagée, qui oblige à penser une relative fraternité au sein de la condition humaine. Dans le cadre des chansons de geste, on peut dire que cette religion héroïque, loin de s'opposer aux pouvoirs divins dont elle est le fruit et le serviteur, forme un supplétif terrestre et militaire – équivalent des cultes chtoniens et tribaux décrits par Chadwick – de la religion chrétienne. L'horizontalité religieuse pousse à des choix sociaux et moraux actifs, à une foi dynamique qui devance et interprète les commandements du divin, plutôt que d'appliquer passivement les ordres d'une entité supérieure. Une religion horizontale peut se lire comme religion de la *polis*, car elle rassemble les citoyens autour des crises qui grèvent la cité.

On trouve encore une fois une béance métaphysique : unis par une icône née dans leurs rangs, les hommes sembleraient capables de s'administrer seuls. La religion héroïque pourrait signer l'abandon de la transcendance par une immanence devenue autonome. Si cela peut aisément se concevoir chez les super-héros, la question est bien plus complexe pour les héros des chansons de geste. Une religion qui se passerait de Dieu au Moyen Âge serait tout bonnement considérée comme une hérésie, et n'aurait jamais pu être tolérée par l'institution ecclésiastique. Si celle-ci a accepté l'existence d'une religion héroïque, si elle en a parfois même encouragé le développement en valorisant les héros de la foi locaux (par exemple, les moines de l'abbaye de Gellone, où serait mort Guillaume de Toulouse, un des modèles historiques du personnage littéraire de Guillaume d'Orange, ont relaté sa légende de guerrier-saint dans leurs chroniques[183]), c'est que la religion héroïque des chansons de geste ne remplissait pas un rôle religieux et politique concurrentiel, mais, bien au

[181] « *The heroic mode makes a strong political objection to the monarch because the latter establishes a vertical and metonymical structure* », Dean Miller, *op. cit.*, p. 182.
[182] « *Into the horizontal and the metaphorical patterns shaping and dominating the heart of the heroic idea* », *ibidem*.
[183] Selon Alain Corbellari, c'est grâce aux moines de Gellone que se développe le cycle de Guillaume d'Orange. Alain Corbellari, *op. cit.*, pp. 68-75.

contraire, elle a servi à l'exaltation de l'Église.

L'expression d'*essaucier sainte cretienté*[184] revient souvent dans les chansons de geste pour valoriser l'action militaire au nom de l'Église. Caractéristique de la pensée religieuse du XII^e^ siècle, on la retrouve chez Bernard de Clairvaux, dont les textes s'attachent à faire des actions héroïques de la guerre des exploits au service de Dieu : « De la mort du païen, le chrétien peut tirer gloire, puisqu'il agit pour la gloire du Christ ; dans la mort du chrétien, la générosité du Roi se donne libre cours : il fait venir le chevalier à lui pour le récompenser. Dans le premier cas, le juste se réjouira en voyant le châtiment ; dans le second, il dira : "Puisque le juste retire du fruit de sa justice, il y a sans doute un Dieu qui juge les hommes sur la terre." »[185] Tout son propos a pour but, comme l'indique le titre de son sermon, de former une « Nouvelle Milice », toute dévouée à la gloire de Dieu, à partir des forces militaires déjà existantes.

Le cycle de Guillaume d'Orange peut se lire comme une œuvre qui tente de concilier la figure cistercienne du *milites Christi* et celle, féodale, du seigneur combattant pour étendre ses terres. Guillaume réussit à unir intérêt personnel et intérêt de l'Église, car, en tant que prodigieux chef de guerre, il bénéficie d'un grand pouvoir iconique qui permet de rassembler nombre de chevaliers autour de sa personne[186].

La deuxième partie d'*Aliscans*, durant laquelle Guillaume part chercher des renforts à Laon malgré la désapprobation royale, s'apparente de ce point de vue à un idéal de croisade – plus précisément à celui de la Deuxième Croisade, pour laquelle il s'agissait de reprendre les terres chrétiennes perdues à Édesse – dans sa défense d'une terre jugée sainte, d'autant plus qu'elle a connu le martyre de Vivien. Si *La Chanson de Roland* est antérieure aux écrits de Bernard de Clairvaux, elle est elle aussi imprégnée d'un idéal de guerre sainte directement issu de la Reconquista, exprimé notamment par l'archevêque Turpin, cas singulier de prêtre-guerrier, qui sert Dieu autant par les sermons et les prêches que par les armes.

Étudiant la récupération de postures spirituelles dans la représentation des conflits féodaux, comme le martyre de Roland, Marion Bonansea donne indirectement une définition du rôle joué par la religion héroïque vis-à-vis des discours cléricaux : « Il n'y a pas, dans ces épopées, d'opposition radicale des valeurs laïques et spirituelles dans le but d'une conversion des premières, mais une utilisation de traits pouvant occasionner des conflits privés […], en faveur d'une perspective qui

---

[184] « *Ensemble avons tant grant mal enduré*
Por essaucier sainte Crestienté »
Aliscans, v. 1208-1209, p. 130.

[185] Bernard de Clairvaux, *De laude novae militia,* III, 4, c. 924B, cité par Marie-Madeleine Davy dans *Bernard de Clairvaux, Saint Bernard*, Paris, Aubier-Montaigne, 1945, p. 47.

[186] « [Le Sarrasin] est même l'Ennemi, tant ses relations avec le diable sont évidentes. Lutter contre lui demande à la chrétienté de mobiliser toutes ses forces vives. C'est ce que nous proposent la plupart des chansons du cycle du roi ou de celui de Guillaume d'Orange », Valérie Naudet, « Les Sarrasins dans la geste des Lorrains », in *La chrétienté au péril sarrasin?*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2000, p. 161.

demeure religieuse : la réalisation de la volonté divine, à travers le soutien de l'ordre humain qui la reproduit sur terre. »[187]

Avec la disparition de Dieu, ou son remplacement par des figures omnipotentes tels Superman ou le Dr Manhattan, la religion super-héroïque doit nécessairement reconfigurer son rapport à la société. Cette dernière a également considérablement changé : à la structuration plus hiérarchisée du Moyen Âge, dominée par l'Église, s'est substitué un ensemble kaléidoscopique d'individus aux intérêts et désirs divers, voire antagonistes, et sur cette friction constante et mutuelle se fonde la société libérale. *A priori*, celle-ci se démarque radicalement de l'idée même de religion, transcendante ou immanente, et se fonde bien plus sur le respect d'un ordre établi qu'il s'agit de maintenir. De fait, le cinéma d'action hollywoodien des années 1980-1990 met en scène la figure récurrente du policier ou du courageux citoyen rédempteurs, ne serait-ce que dans les sagas *L'Arme Fatale*[188] et *Die Hard*[189]. On ne peut pas dire de John MacLane ou de Martin Riggs qu'ils acquièrent un statut d'icône, car leurs caractères sont trop individualisés pour devenir l'angle de touche d'une nouvelle religion. Ils jouent les gardiens d'un ordre sûr de ses valeurs, et non les hérauts d'une collectivité qui cherche à sortir d'une crise morale.

Les succès planétaires que les films de super-héros de l'après 11 septembre rencontrent s'expliquent probablement par les réponses positives qu'ils apportent à un monde traumatisé par des séries de crises violentes en quête de nouvelles icônes. Sébastien Boatto qualifie ces films d'« images-réparations » : le rôle des super-héros serait de « panse[r] les traumatismes occasionnés par le 11 septembre. »[190] Ces icônes populaires fonctionneraient alors comme exorcisme et catharsis collectifs. Le sacrifice christique, le fait de porter sur leurs épaules tous les malheurs récents feraient de ces héros des réductions métonymiques de l'humanité, et, par ce phénomène de substitution, la collectivité blessée met à distance les mauvais souvenirs et se constitue un espace de deuil, de remémoration, et de thérapie au sein duquel elle peut se repenser et se redresser.

Par leur rituel hagiographique et christique, les super-héros se présentent comme des héros à la fois militaires et spirituels. Tout comme les héros de chansons de geste, ils forment une religion laïque, signe de « l'importance accordée au corps social et politique comme lieu intermédiaire de la

---

[187] Marion Bonansea, « Ambiguïtés de la guerre épique », in *La faute dans l'épopée médiévale*, *op. cit.*, p. 249.
[188] *L'Arme Fatale*/*Lethal Weapon*, Richard Donner, 1987.
L'Arme Fatale 2/*Lethal Weapon 2*, Richard Donner, 1989.
L'Arme Fatale 3/*Lethal Weapon 3*, Richard Donner, 1992.
L'Arme Fatale 4/*Lethal Weapon 4*, Richard Donner, 1998.
[189] *Piège de cristal*/*Die Hard*, John McTiernan, 1988.
58 minutes pour vivre/*Die Hard 2*, Renny Harlin, 1990.
Une journée en enfer/*Die Hard with a Vengeance*, John McTiernan, 1995.
Retour en enfer/*Live Free or Die Hard*, Len Wiseman, 2007.
Belle journée pour mourir/*A Good Day to Die Hard*, John Moore, 2013.
[190] Sébastien Boatto, *op. cit.*, p. 130.

réalisation du projet divin. »[191] Ils ne restaurent pas l'ordre antérieur au 11 septembre, désormais chimère, mais la confiance en soi d'une planète mondialisée attaquée dans ce qui était un symbole de fierté des valeurs libérales arborées. Le dispositif éthique des super-héros correspond en effet à la structure sociale d'un monde libéral : des Christs nés parmi les hommes. Leur double identité contraignante les oblige à faire des choix : grâce à ces dilemmes moraux, qui fondent bien souvent l'intrigue (tel *The Dark Knight*), le spectateur peut se projeter dans cette fiction du pouvoir.

« C'est sympa d'être Spider-Man »[192], écrit Danny Fingeroth, qui résume le dispositif religieux des super-héros. Dans un monde divisé en myriades d'individus, l'existence de super-héros qui se posent des questions permet à chaque individu de s'y identifier, et, grâce à l'effet de masse obtenu, c'est finalement toute une société qui s'interroge sur le bon usage du pouvoir, à la fois individuellement et collectivement. La religion super-héroïque, plus libérale, plus libertarienne, opère la jonction entre les désirs des individus et les besoins de la société, jonction qui se fait autour de personnages-symboles. Plus flexible pour s'adapter aux mobilités individuelles, elle n'en reste pas moins l'héritière de la religion héroïque médiévale, humble servante et prolongement laïc des valeurs chrétiennes.

Des valeurs chrétiennes à l'humilité

Il semble que l'usage des valeurs chrétiennes dans les films de super-héros soit plus complexe qu'une simple reprise ou un refus catégorique. En réalité, elles informent toujours autant la constitution de l'identité héroïque, mais ne passent plus par les mêmes canaux qu'au Moyen Âge. La grande perdante de la modernité épique, c'est l'Église. Hormis quelques figures secondaires (le prêtre de *Daredevil*, tante May dans *Spider-Man*), l'univers des super-héros est un univers dans lequel Dieu n'a plus de représentant terrestre, voire où on l'a remplacé.

Toutefois, comme le montre le schéma archétypal de l'*imitatio christi*, on pourrait dire que les valeurs chrétiennes se sont laïcisées, déchristianisées, pour s'étendre désormais à l'ensemble de l'humanité. Lawrence et Jewett voient dans cette déchristianisation de la religion le corollaire d'une spiritualisation de la politique dans l'*American monomyth*, politique qui se réduit aux actes presque magiques du héros : « Les super-héros nous procurent ainsi un accomplissement séculier de la promesse religieuse. […] Ils coupent les nœuds gordiens, soulèvent le siège du mal et restaurent l'état édénique de foi parfaite et de paix parfaite. »[193] La récupération de l'*imitatio christi* par des héros qui ne sont pas ouvertement chrétiens les transforme en rédempteurs magiciens de la

[191] Marion Bonensea, art. Cite., p. 250.
[192] « *It's fun to be Spider-Man* », Danny Fingeroth, *op. cit.*, p. 150.
[193] « *The superheroes thus provide a secular fulfillment of the religious promise.* […] *They cut the Gordian knots, lift the siege of evil, and restore the Edenic state of perfect faith and perfect peace* », Lawrence et Jewett, *op. cit.*, p. 46.

communauté.

Les valeurs chrétiennes se sont incorporées à l'idée d'héroïsme, peut-être grâce au succès des héros médiévaux et des vies de saints. Le personnage de Captain America, qui, en tant que symbole, se doit d'incarner des valeurs socialement acceptées, incarne cette permanence de l'idéal chrétien dans le super-héros. Dans ses deux films, ses vertus sont mises à l'épreuve lors de l'affrontement avec le *villain*. *Captain America : First Avenger* met en avant son humilité : héros né prolétaire, il est celui qui n'abandonne jamais ses valeurs, considérées comme sacrées, allant jusqu'à accepter de se faire frapper par un inconnu qui avait blasphémé le patriotisme américain lors d'un court-métrage de propagande. Le docteur Erskine, avec qui il trinque « Aux petits », le choisit pour en faire un super-soldat car il le considère comme le candidat le plus conscient de ses responsabilités. Dans ce même épisode, il doit affronter le Crâne Rouge, homme qui désire être un dieu et échapper à sa condition d'origine, homme dont la démesure sera la cause de sa perte (il meurt détruit par le trop grand pouvoir du Tesseract), alors que le Captain accepte humblement de rester dans l'avion et de se sacrifier pour sauver des innocents. Dans *Captain America : Le Soldat de l'Hiver*, outre sa détermination caractéristique d'un saint, sa défense infaillible de la vérité fait de lui un héros, face au SHIELD qui cultive le goût du secret et de l'ombre, fatal pour la protection de la liberté et de la démocratie. La constance éthique du Captain le rapproche des vertus chrétiennes d'un héros de chanson de geste.

On peut comprendre de la même manière l'usage des textes bibliques dans *Batman Begins* ; Ra's al Gul, rédempteur et terroriste puritain, projette un gaz hallucinogène dans Gotham en paraphrasant à sa manière le Nouveau Testament et l'Apocalypse : « L'heure est venue de répandre la Bonne Parole. Et la Parole est : panique. » Batman apparaît *a contrario* comme la figure protectrice d'Abraham sauvant les Justes d'une Apocalypse monstrueuse[194], qui ne tient pas compte des vertus cachées dans Gotham, aussi noire soit la ville.

Il faut noter le rôle éthique de ces valeurs. Réservées au héros central, elles font de lui un être sage, mesuré, dont l'action se voue au service du bien collectif. L'esprit chrétien survit au travers des super-héros afin de responsabiliser le ces créatures puissantes et extraordinaires en les dotant d'une conscience morale et politique. Le christianisme intériorisé fait de ces monstres des héros.

La chanson de geste cultive déjà cette intériorisation. Roland meurt à Roncevaux parce qu'il a refusé, par orgueil, de sonner du cor à temps comme le recommandait Olivier. Plus encore que Roland, Raoul est un être démesuré, un être de l'excès, nécessairement tragique :

« *S'en lui n'eüst un poi de desmesure*

[194] Image que j'emprunte à Hélène Valmary : « Le méchant du film de super-héros oscille entre la Genèse (Sodome et Gomorrhe) et l'Apocalypse. Le super-héros, lui, priant de sauver le Justes, est du côté d'Abraham », « Un surhomme dans la ville », in *Du héros aux super-héros. Mutations cinématographiques*, *op. cit.*, p.198.

Mieudres vasals ne tint onques droiture,
Mais de ce fu molt pesans l'aventure :
Hom desreez a molt grant painne dure. »[195]

La composition syntaxique de cet ensemble de quatre vers exprime toute la vie de Raoul. La subordonnée circonstancielle de condition, formulée par une négation au conditionnel, ouvrant ce bloc agit à la fois comme visualisation de ce qu'aurait pu être Raoul s'il avait su se contrôler, et comme preuve flagrante de son échec. La négation et le régime de l'hypothèse réfrènent d'emblée toute perspective d'avenir pour ce personnage, alors que nous ne sommes qu'au début de la chanson. William Calin caractérise l'état psychologique du personnage de « paranoïa[que] » : « il devient esclave d'une sorte de paranoïa, du sentiment que la société conspire contre lui, et, par conséquent, qu'il est autorisé à employer tous les moyens pour satisfaire ses revendications. »[196] L'épisode exemplaire d'Origny montre comment Raoul, s'opposant à la chrétienté, oublie sa conscience morale et se fait plus monstre qu'humain. Le jongleur nous invite à écouter l'histoire d'un chevalier raté, mais dont l'échec, grand, se trouve digne d'être conté.

Dans le dispositif de l'épopée occidentale, les valeurs chrétiennes jouent le rôle de mesure. Elles incarnent le bon sens de la collectivité, face auquel les héros, puissants, doivent se légitimer. Adopter les valeurs d'humilité, de sagesse et de dévouement au bien public montre l'acceptation progressive du débat épique par des héros originellement solipsistes.

Conclusion : des héros face aux crises spirituelles

L'analyse que fait Dominique Boutet de la signification spirituelle et morale de la chanson de geste pourrait s'appliquer également aux films de super-héros. Selon l'auteur, le genre prend sa source dans la scission au XII^{e} siècle entre les images du divin et du mythe impérial et la réalité de la féodalité, qui va de plus en plus vers sa « territorialisation ». Le genre naît de la « crise de représentation de l'ordre du monde »[197]. L'unité chrétienne et impériale ne va plus de soi à l'heure où l'Europe médiévale se recompose dans des unités nationales, voire régionales.

À la lumière du livre de Boutet, on pourrait dire que la chanson de geste a, en termes de fonction sociale et politique, un rôle de réunification religieuse. Face à la dislocation identitaire, ces textes

[195] « S'il n'avait quelque peu manqué de mesure, on n'aurait pas pu trouver meilleur combattant pour défendre un fief. Mais ce défaut entraîna de graves conséquences : un homme irascible aura de la peine à vivre longtemps », *Raoul de Cambrai*, v. 320-324, p. 54.

[196] « *He becomes enslaved to a form of paranoia, a feeling that society is conspiring against him and, consequent1y, that he is entit1ed to emp10y any means to obtain his rights* », William Calin, *The O1d French Epic of Revo1t: Raoul de Cambrai Renaud de Montauban, Gormond et Isembard*, Genève, Droz, 1962, p. 154.

[197] Dominique Boutet, *op. cit.*, p. 255, et de manière générale sur la signification religieuse de la chanson de geste, voir pp. 251-271.

épiques ont une portée centripète qui vise à recréer une identité collective, celle de la chrétienté française, en discutant de ses valeurs par la confrontation des héros. La chanson de geste prépare le renouveau identitaire et national et accompagne la constitution d'une monarchie française, dont elle se montre à la fois proche et critique, comme en témoignent les chansons des barons révoltés. Cette nouvelle religion a un rôle hautement civilisationnel, puisqu'elle écarte la barbarie au profit des valeurs chrétiennes[198].

On peut rapprocher ce rôle de constitution d'une religion identitaire des films de super-héros au lendemain du 11 septembre. Puiser parmi les héros de la culture populaire des *comics* restaure la fierté de citoyens traumatisés en s'appuyant sur des références qui les ont modelés. La « *pop religion* »[199] sert à des fins de rédemption et de remotivation morales de la nation. L'identité malléable des super-héros assure la jonction entre les individus et la collectivité, entre leurs désirs et leurs responsabilités.

L'immense succès de ce genre cinématographique dans les années 2000 pourrait s'expliquer par la scission entre l'image idéale de sa supériorité et de son mythe impérial que l'Amérique avait d'elle-même, image qui s'était mondialisée, et le choc brutal que constitua le 11 septembre. Là aussi, la représentation du monde est en crise. Face à cette perte de repères, les super-héros incarnent une acceptation de cette nouvelle réalité instable, « intranquille » pour reprendre les termes d'Hélène Valmary, et un dépassement de celle-ci vers l'action éthique et constructive.

Si chansons de geste et films de super-héros n'ont pas les mêmes rapports à la divinité, leur idéal partagé de civilisation et de redressement moral par la refondation d'une religion héroïque immanente semble leur donner le même rôle culturel dans des sociétés en crise.

[198] « La chanson de geste peut être interprétée comme une expression mythique, à apparence politique et historique, du choc des civilisations chrétienne et barbare, autrement dit de l'origine de la civilisation, de la pensée et de la sensibilité médiévales », Dominique Boutet, « La politique et l'histoire dans les chansons de geste », *Annales E.S.C*, 1976, p. 1129.

[199] Lawrence et Jewett, *op. cit.*, p. 251.

Chapitre 4 :
L'éthique héroïque

« Il vient toujours un temps où il faut choisir entre la contemplation et l'action. Cela s'appelle devenir un homme. Ces déchirements sont affreux. Mais pour un cœur fier, il ne peut y avoir de milieu. Il y a Dieu ou le temps, cette croix ou cette épée. »[200] La pensée de Camus dans *Le Mythe de Sisyphe*, qui fonde l'existence humaine sur un héroïsme de la révolte métaphysique, résume l'ambiguïté posée par l'existence du héros : conquérant, volontaire, il se refuse pourtant à prendre le chemin de la croix et à s'enfoncer dans les voies de la spiritualité. Son monde se situe dans l'action sur terre, parmi ses frères humains, et non dans la contemplation solitaire des cieux. Que Dieu existe ou non, il n'excuse pas le héros à se passer de morale. Pleinement humains à la différence de leurs prédécesseurs antiques, héros de chansons de geste et super-héros doivent se constituer une éthique, une déontologie de leurs pouvoirs. Dans le dispositif problématique de l'épopée, les héros doivent être responsables des points de vue qu'ils proposent.

La question de la valeur morale de ces héros ne cesse en effet de se poser au vu de leurs actions essentiellement militaires, voire mortifères. La guerre engendrant l'absolu de la mort, il faut que ces héros mesurent leurs actes et donnent un sens, une utilité reconnue publique au geste de donner la mort. Les héros doivent se donner l'image de guerriers utiles à la société et non d'assassins qui en souillent l'image. Leur *praxis* ne pouvant être débridée sous peine de se retourner contre les populations, voire contre les héros eux-mêmes, il faut lui donner des cadres. Mieux encore, il faut que le héros, dépassant la force pure et réfléchissant sur la portée de ses actes, s'impose des règles qui puissent être en accord avec les valeurs qu'il s'est promis de défendre.

Il faut voir à présent comment se construit cette éthique du héros guerrier. Après avoir esquissé une comparaison des caractères des héros de chansons de geste et des super-héros et étudié la structure morale du monde qui conditionne ces différents récits, je me concentrerai sur les rapports que le héros entretient avec les autres, ce qui m'amènera à voir quelles sont les responsabilités qu'on lui donne ou qu'il se donne à l'égard d'autrui et de lui-même.

Petit traité du caractère héroïque

L'évolution du caractère héroïque permet de saisir la différence morale qu'il y a entre le héros de chansons de geste et le super-héros. Si l'on considère le caractère comme l'« ensemble des

[200] Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1985, p. 119.

dispositions affectives constantes selon lesquelles un sujet réagit à son milieu et qui composent sa personnalité »[201], on s'aperçoit d'emblée que la constance elle-même a évolué. Roland persiste dans son héroïsme suicidaire, jusqu'au-boutiste dans son fanatisme féodo-chrétien, alors que le caractère de Spider-Man oscille constamment, à l'image de ses balancements entre les tours de New York, hésitant quant à la valeur et à l'usage à donner ses pouvoirs. La fixité rolandienne contre l'intranquillité super-héroïque. Il faut interroger dans une étude des caractères héroïques leur permanence ; autrement dit : la posture morale face au monde qui domine chez un héros.

Du côté de la chanson de geste, cette posture semble d'abord essentialiste. Le héros a un caractère donné qui évolue peu, voire aucunement. Le style formulaire, fonctionnant à la manière d'épithètes homériques quant à la qualification des héros, participe de cette essentialisation du caractère héroïque. Un vers tel que « *Rollant est proz e Oliver est sage* »[202] révèle tout ce mécanisme psychologique. Grâce à des attributs du sujet monosyllabiques, placés sous l'accent métrique (respectivement à la césure du décasyllabe et à sa clôture), et au parallélisme de la construction, la simple conjonction de coordination *e* venant partager également de part et d'autre du vers l'identité de ces deux personnages complémentaires, les héros voient leur caractère défini une fois pour toutes. La répétition stéréotypée de ce genre d'adjectifs – « *li quens Raoul ot le coraige fier* »[203], « *Li quens Guilllelmes ot mout la char hardie* »[204], « *Carles se dort, li empereres riches* »[205] – tout au long de la chanson, et de manière récurrente et dynamique en début de laisse, contribue ainsi à présenter de manière mythique le caractère des héros comme une nature morale, et non comme des qualités acquises à cultiver.

Le caractère du héros médiéval doit se révéler, et non se construire. La belle scène du retour de Guillaume, vaincu aux Aliscans, à la porte d'Orange, gardée par une fière Guibourc, est emblématique de ce processus de dévoilement de l'être profond du héros. Face aux accusations d'imposture que lui lance sa femme, puis aux reproches qu'elle lui fait quant à la défaillance de son courage[206], Guillaume en vient à son autocritique[207] et s'oblige à remonter en selle pour aller délivrer des prisonniers chrétiens et remettre en valeur sa vertu héroïque. Jean-Claude Vallecalle résume par ces mots la crise de l'héroïsme traditionnel après la défaite aux Aliscans : « Le guerrier découragé, qui se résout au compromis, n'accepte le combat que contraint et forcé et renonce à

---

[201] http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/caract%C3%A8re/13058 (consulté le 10 décembre 2015).
[202] « Roland est vaillant et Olivier est sage », *La Chanson de Roland*, v. 1093, p. 148.
[203] « Le comte Raoul au cœur farouche », *Raoul de Cambrai*, v. 1550, p. 128.
[204] « Le comte Guillaume était courageux », *Aliscans*, v. 486, p. 90.
[205] « Charles dort, le puissant empereur », *La Chanson de Roland*, v. 718, p. 118.
[206] « *Or puis je bien prover*
Que tu n'iés mie dan Guillelme le ber »,
(« Voilà la preuve que tu n'es pas le noble seigneur Guillaume »), *Aliscans*, v. 2094-2095, p. 178.
« "*Dex*"*, dist li quens,* " *com me velt esprover !* " »,
(« "Dieu", dit le comte, "comme elle veut me mettre à l'épreuve ! " »), *ibid*, v. 2100.

l'affirmation orgueilleuse de son nom et de sa gloire, est-il encore le Guillaume de la geste ? »[208] Guillaume est en ce sens un cas limite de l'héroïsme médiéval, bien mieux représenté par le tragique d'un Roland ou d'un Raoul qui vont jusqu'au bout de leur nature morale, démesurée et orgueilleuse, et apparait de ce point de vue comme à la fois l'un des héros les plus traditionnels de la chanson de geste et des plus novateurs. Sa grande fluidité morale, son goût du déguisement et de l'emprunt – il se déguise en émissaire turc pour voir Orable et Orange dans *La Prise d'Orange* et se met à parler diverses langues dans *Aliscans* pour échapper aux Sarrasins – font de lui un personnage oscillant entre le sérieux épique et le rire héroï-comique, de pair avec le burlesque de Rainouart. Cette alliance hybride le rapproche d'une certaine manière des héros Marvel, tel Hulk écrasant Thor d'un coup de poing inattendu après un duel victorieux dans *The Avengers*, dont le caractère ludique les démarque de la noirceur des héros DC, bien plus proches par leurs esprit de sérieux – dont le Batman de Nolan est la quintessence – des Roland et Raoul. Loin de la mystique et du monolithisme rolandiens ou de la sauvagerie de Raoul, Guillaume incarne un nouveau type de héros, qui ouvre « l'épopée française […] à la bouffonnerie, à la truculence, pour ne pas dire à une certaine forme d'improvisation »[209], bien plus humain car bien plus complexe, et donc en proie à des questionnements moraux auxquels échappent un Roland et un Raoul, obsédés par leur quête de gloire et de victoire.

Néanmoins, la crise de l'héroïsme de Guillaume reste provisoire, et n'est à considérer qu'en tant qu'épreuve qualifiante. Jean-Claude Vallecalle et François Suard soulignent des traits du caractère de Guillaume dont on peut certes montrer qu'ils ont une parenté esthétique avec les super-héros, mais ils n'ont pas la même finalité éthique. Tout le dispositif esth-éthique d'*Aliscans* qu'analyse Jean-Claude Vallecalle cherche à révéler un héroïsme chrétien revivifié à même de repousser les nouvelles hordes païennes. Tout naturellement, Guillaume reconstruit sa valeur dans le combat : « C'est dans l'exaltation belliqueuse, dans le *furor*, que le héros épique retrouve sa vraie nature, son identité et sa vocation. »[210]

Inversement, le déguisement, étudié par François Suard, s'il a une vocation autant stratégique que comique et participe du renouvellement du personnage épique, n'est qu'une parenthèse dans l'héroïsme de Guillaume et a d'abord pour fin son dévoilement et la révélation de la véritable nature du héros : « Le motif du déguisement apparaît donc lié à la manifestation du héros. »[211]

Le costume du super-héros va bien au-delà d'une seule révélation de l'héroïsme intérieur. « Le costume apparaît comme le signe crucial du super-héroïsme »[212], dit Richard Reynolds. Le terme de

[208] « Aspects du héros dans *Aliscans* », in *Mourir aux Aliscans*, *op. cit.*, p. 183.
[209] Alain Corbellari, *op. cit.*, p. 151.
[210] Jean-Claude Vallecale, art. cit., p. 190.
[211] François Suard, « Le motif du déguisement dans quelques chansons du cycle de Guillaume d'Orange », in *Chanson de geste et tradition épique en France au Moyen Âge*, Paris, Paradigme Édition, 2000, p. 117.
[212] « *Costume fonctiuns as the crucial sign of super-heroism* », Richard Reynolds, *op. cit.*, p. 26. Traduction d'Hélène

« crucial » est ici à rapprocher des termes de « crise » et de « critique », qui appartiennent tous au même champ lexical ; crucial est ce qui distingue, ce qui résulte d'un choix conscient. Plus qu'une simple manifestation du super-héroïsme, le costume en est l'un des critères définitoires par rapport aux héroïsmes antécédents, et notamment l'héroïsme des chansons de geste.

Au contraire des déguisements dont se sert Guillaume, le costume super-héroïque constitue le fruit d'une éducation autodidacte, d'une transformation progressive de soi en image de super-héros, ce qui amène Hélène Valmary à dire qu'il « est fortement lié à l'identité des super-héros, à la fois collectivement et individuellement. »[213] Il en est même constitutif, et en tant qu'objet dédoublé d'un Moi trouble, intranquille, il peut être le lieu d'une sublimation freudienne, d'un exorcisme personnel, d'une métamorphose de l'accident originel en attribut public, à l'image de Spider-Man mordu par l'araignée et de Batman qui fait des chauves-souris dont il a peur son emblème : « Le super-héros, par son costume, assurerait la préservation des origines, le souvenir d'où il vient, de ce moment précis où il est passé d'un corps humain à un corps hors-normes. »[214]

Sans doute est-ce là une différence capitale entre Guillaume et les super-héros. Guillaume ne prend qu'une *apparence* nouvelle, et ne s'investit pas pour ainsi dire corps et âme dans son costume. Alors que le costume super-héroïque est le lieu de la transformation d'un individu en héros, de la création d'un nouvel *être*. Le costume se voit investi corps et âme, doté d'une personnalité idéale qui vient en retour alimenter la personnalité originelle de l'être sous le costume. On pourrait utiliser les propos par lesquels Hélène Valmary conclut son analyse du costume super-héroïque pour distinguer le caractère des héros de chansons de geste et le caractère super-héroïque : « Le paradoxe des super-héros est là : c'est sous leur aspect monstrueux, déguisé, transformé, masqué qu'ils se reconnaissent ; c'est sous cet aspect là, sous le masque, le costume, une peau altérée, que leur apparence extérieure et leur intériorité se rejoignent. »[215] Tout comme le caractère qu'il contribue à forger, le costume super-héroïque ne semble donc pas tant révélation que construction de soi, alors que le déguisement de Guillaume est un leurre qui doit tomber pour mieux révéler une essence inaltérable dans la crise morale. On peut toutefois dire de Guillaume, héros polymorphe, qu'il a pu ouvrir la voie à un renouvellement de la figure héroïque, et qu'il a pu à sa manière jouer le rôle d'un ancêtre inconscient du super-héroïsme.

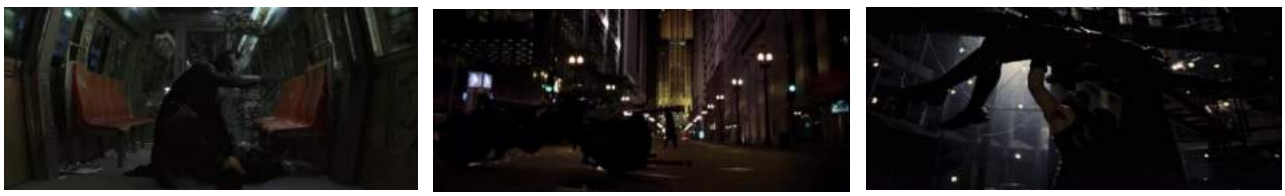
Là se situe la différence fondamentale entre les caractères du héros de chanson de geste et du super-héros. Pour ce dernier, le caractère n'est pas une vertu innée, naturelle, mais une sédimentation d'expériences morales successives, acquises au fil des années, qui détermine la perception du monde et l'orientation de ses choix éthiques, à l'image de son costume qui vient

---

Valmary.
[213] Hélène Valmary, *op. cit.*, p. 221.
[214] *Idem*, p. 228.
[215] *Idem*, pp. 228-229.

rappeler ses origines douloureuses. Le super-héros vit un drame proprement existentiel, voire existentialiste, dont Spider-Man se fait le porte-parole, à la fin du troisième opus, lorsqu'il donne une définition très sartrienne de l'identité : « ce sont nos choix qui font ce que nous sommes ». À la différence du héros de chanson de geste, il ne lui suffit pas de se lancer corps et âme dans le *furor* pour retrouver sa véritable identité.

Une brève analyse des combats de Batman montre en quoi ceux-ci fonctionnent à la fois comme révélateurs de la vertu héroïque et comme mise en doute des certitudes. Nolan construit sa trilogie autour de trois grands duels : dans *Batman Begins* avec Ra's al Gul ; *The Dark Knight* avec le Joker ; *The Dark Knight Rises* avec Bane. Face à Ra's al Gul, que le jeune Bruce Wayne pensait avoir tué dans de lointaines montagnes au début du film, Batman apprend la force de la peur, la maîtrise de soi et la méfiance vis-à-vis des certitudes définitives, lorsqu'il découvre que Duncan, son mentor, n'est autre que le terroriste Ra's al Gul, mais également l'ambivalence morale en décidant de ne pas tuer Ra's al Gul, qu'il condamne pourtant à une mort certaine en le laissant dans un métro sur le point de s'écraser. Face au Joker, Batman refuse de commettre le meurtre qui le conduirait, lui, le symbole de Gotham, à la folie et au chaos, et accepte de faire confiance, dans une cité livrée à l'anarchie par les dilemmes cruels du *villain*, à la justice légale, en lui remettant le Joker. Face à Bane, Batman découvre qu'il n'a pas le monopole de la force physique, et que pour briser le colosse, il lui faut acquérir la force morale de la peur et de l'humilité au fond de la fosse où Bane l'a jeté. Trois duels dans les ténèbres, trois séquences très éloignées des combats lumineux des Avengers, trois exemples de complexité morale dont Batman tire des enseignements. On pourrait dire, en reprenant Jean-Claude Vallecalle, que dans l'exaltation belliqueuse, le super-héros construit et affine son éthique, son identité et sa vocation.



Trois duels dans les ténèbres : *Batman Begins, The Dark Knight* et *The Dark Knight Rises*.

Toutefois, cette évolution du caractère du héros épique vers une plus grande ambivalence morale n'est pas un fait isolé, propre aux super-héros de l'après 11 septembre. Cette inflexion vers l'intranquillité éthique doit se comprendre dans une restructuration globale de la perception morale du monde. En un mot, la transformation du héros épique en héros éthique découle d'une révolution structurelle des assises morales, dont la progressive mort de Dieu, étudiée au chapitre précédent, constitue l'un des piliers.

La structure morale du monde

La structure du caractère héroïque, essentialiste ou existentielle, stable ou mouvementée, découle de la structure morale du monde, c'est-à-dire la manière dont les valeurs morales s'agencent en fonction des acteurs humains, voire non-humains. Il faut donc voir quelle méta-structure régit l'ensemble des relations humaines.

La réponse, et la différence, pourrait sembler évidente : dans les chansons de geste, Dieu est l'entité morale supérieure à partir desquelles se construisent les notions de Bien et de Mal ; dans les films de super-héros, marqués par la morale nietzschéenne du « Dieu est mort », ou bien absorbé par ces surhommes – « Dieu mourut, à présent, nous voulons, *nous*, – que vive le surhomme ! »[216] – , la définition d'un système de valeurs paraît se faire sur le sol même de l'immanence[217]. On pourrait opposer une nature morale et une culture éthique en perpétuel devenir.

Cette conception essentialiste de l'éthique se retrouve majoritairement dans la représentation de l'ennemi sarrasin. On peut suivre ici l'analyse que fait Jean-Charles Payen de la « conception totalitaire de l'homme »[218] qui domine *La Chanson de Roland*. Par tout un vocabulaire tiré des horreurs du XX^e^ siècle, l'auteur met à jour la violence théologique de la chanson de geste : elle « fomente intentionnellement le plus sournois des racismes : le racisme religieux, celui qui excuse la honte du génocide au nom d'une foi confortablement impérialiste. »[219]

La lecture volontairement anachronique que fait Jean-Charles Payen permet de mieux saisir le processus de légitimation du génocide, notion bien entendu inexistante dans la pensée médiévale, mais qui a le mérite de faire voir comment le génocide religieux se fonde sur une naturalisation de la notion de droit et de tort.

« *Paien unt tort e chrestiens unt dreit* »[220]

dit Roland dans un style si lapidaire que l'on pourrait presque parler, comme le fait Camus à propos de Saint-Just[221], de « style guillotine ». Un pareil style, si concis qu'il interdit la réflexion, court-circuite en effet l'argumentaire théologique qui justifie cette maxime à valeur universelle. Le parallélisme syntaxique de la construction se fonde sur l'opposition d'idées simples, réduites à un groupe minimal Sujet à portée générale, définissant un peuple abstrait – Verbe *avoir* employé dans

[216] Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 369.
[217] Cf. chapitre 3, pp. 33-34.
[218] Jean-Charles Payen, art. cit., p. 133.
[219] *Ibidem*.
[220] « Les païens sont dans leur tort, les chrétiens dans leur droit », *La Chanson de Roland*, v. 1015, p. 1043.
[221] Albert Camus, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1985, p. 163.

un sens juridique – Complément d'ordre juridique, antithèse du précédent. Une telle simplicité syntaxique a un puissant impact sémantique, car elle limite les développements et les interprétations en figeant le sens dans une tournure impersonnelle.

Par son absence de mise en débat, le génocide religieux ne se revendique pas du droit romain, formulé par des lois humaines et donc contingentes, mais du droit de Dieu, inaltérable, où, pour reprendre l'expression de Bernard Guidot, « la culpabilité [est] diluée »[222]. Dans les chansons de croisade, comme *La Chanson d'Antioche* qu'analyse Guidot, la « constante présence et assistance de Dieu »[223], rare dans les chansons de geste à l'ordinaire, justifie les exactions des chrétiens envers les Sarrasins au nom d'un idéal spirituel supérieur.

Cependant, comme le montre Jean-Claude Vallecalle, ce manichéisme semble se limiter à ces quelques chansons de croisade. Commentant le vers cité plus haut, il ajoute que

« la chanson de geste est le lieu d'une tension permanente entre, d'une part, une aspiration à la simplicité manichéenne d'un monde où l'innocent et le coupable, comme au jour du Jugement, sont radicalement séparés, un monde où "*Paien unt tort e chrestien unt dreit*" et, d'autre part, la conscience plus ou moins nette de l'inquiétante complexité qui mêle ombre et lumière en chaque peuple et en chaque homme. »[224]

Le droit de Dieu ne s'applique pas dans les conflits entre seigneurs francs, où se mêlent ombre et lumière. Le traître Ganelon obtient en effet un procès. Or, pour reprendre l'analyse de Florence Goyet, « la forme même du procès signe la complexité, l'impossibilité de trancher simplement entre deux revendications »[225]. Brouillant les frontières hâtives entre droit et tort, le procès de Ganelon opère une reproblématisation des valeurs en débat : « Si l'épopée peut inventer la nouveauté, c'est justement parce qu'elle pense à travers un récit qui peu à peu renonce aux pré-jugés. Pour le dire autrement, ce que j'appelle le "retour de la confusion" est le premier temps de la polyphonie, premier temps nécessaire même s'il n'est pas encore suffisant. »[226] Y compris dans *La Chanson de Roland*, texte souvent qualifié de « clair » et « lumineux », les propositions se discutent, se disputent, afin d'aboutir à une morale fondée de manière collective sur le sol humain. La victoire qu'accorde Dieu à Thierry, dans son duel judiciaire contre Pinabel, plébiscite la solution immanente du procès :

« Le procès met en scène l'accomplissement de ce nouveau monde. Après une longue discussion et un long combat, Dieu rend visible le bon choix par la victoire du chevalier malingre. Ce miracle n'est plus un coup

[222] Bernard Guidot, « *La Chanson d'Antioche* : une culpabilité diluée ? », in *La faute dans l'épopée médiévale*, *op. cit.*, p. 157.
[223] *Ibid*, p. 153.
[224] Jean-Claude Vallecalle, « Aquilon de Bavière ou l'ambiguïté de l'innocence », in *La faute dans l'épopée médiévale*, *op. cit.*, p. 160.
[225] Florence Goyet, « Le procès dans *La Chanson de Roland* », in *Droit et violence dans la littérature du Moyen Âge*, Philippe Haugeard et Muriel Ott (dir.), (Actes du colloque de Mulhouse), Garnier, 2013, p. 21.
[226] *Ibid*, p. 29.

de force. L'affrontement a été rejoué sur le fond, le nouveau discours peut émerger comme la voix de l'avenir, les choses sont mûres, sinon dans la société du début du XII[e] siècle, du moins dans les représentations des auditeurs. L'épopée a dessiné un nouveau monde, elle l'attend. »[227]

On pourrait dire que les super-héros intériorisent le débat collectif à l'œuvre dans les chansons de geste. Surhomme nietzschéen, dont il est l'héritier sur le plan éthique, le super-héros doit réinventer de nouvelles tables de valeur dans un monde où les vieilles valeurs ont perdu la légitimité de l'entité divine. Il est « le créateur […], celui qui brise tables et anciennes valeurs »[228]. Super-héros et surhomme nietzschéen se présentent comme les nouveaux Moïse et Prométhée d'un monde sans dieu.

De même qu'« une vision de la prouesse comme "service" a été discutée et développée »[229] dans *La Chanson de Roland* par la confrontation, de même les super-héros questionnent-ils intérieurement et en se confrontant à d'autres points de vue le bien-fondé de leur service. Pour ces êtres illégaux, il s'agit de fonder une structure morale souple, capable d'intégrer de manière individuelle les points de vue des autres hommes. L'éthique qu'adoptent bon nombre de super-héros, à la suite de Nietzsche et de Camus, est tendue entre la verticalité de l'idéal à prétention universelle et l'horizontalité des rapports singuliers entre individus. Les super-héros accompliraient d'une certaine manière une éthique proprement épique, celle de la relation d'homme à homme, que Dean Miller définit comme la morale de la seconde fonction : « [Le héros] est rarement contraint par la société et sa tendance à l'intégration, car selon lui les attaches ou les rivalités personnelles et affectives d'homme à homme sont prédominantes. »[230]

Cette tension s'exprime dans la répétition de maximes personnelles tout au long des films. « Un grand pouvoir implique de grandes responsabilités » ne cesse de se répéter Spider-Man en souvenir de son oncle tué par sa faute ; « Pourquoi tombe-t-on ? Pour mieux se relever » aide Batman à surmonter les épreuves de chaque opus. Ces phrases, prononcées par un être cher et disparu (oncle Ben, le père de Bruce Wayne), assurent une cohérence de l'identité héroïque, menacée de se dissoudre à chaque nouvelle crise, en mettant à l'épreuve la vertu du héros, qui se sent obligé de la défendre s'il désire expier son trouble passé. Ainsi, alors que Peter Parker se félicitait tout d'abord d'avoir tué l'Homme-Sable[231] et d'avoir pu venger la mort de son oncle en tuant (du moins le pense-t-il un temps) celui qu'il croit son vrai meurtrier, il se repent de son assassinat en discutant avec tante May, qui lui rappelle la vertu, chrétienne, de son oncle, et sa phrase fétiche. Peter

[227] *Ibid*, p. 35.
[228] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1985, p. 279.
[229] Florence Goyet, art. cit., p. 35.
[230] « *He is rarely constrained by society and its tendency to integration, and in his view the personalize and affective ties or rivalries of man to man are predominant* », Dean Miller, *op. cit.*, p. 331.
[231] *Spider-Man 3*.

abandonne alors son costume noir et reprend l'originel, celui qui en fait un être bon et juste refusant de tuer[232].

Chez Batman, le motif est bien plus figural : il s'agit pour le héros de grandir, d'accroître humblement sa compréhension des relations humaines sans chuter dans le péché d'orgueil et de domination. Le *topos* de l'ascension dans la trilogie de Nolan est l'expression de la morale vertigineuse du super-héros : pour Batman, des efforts physiques tendus vers les limites de la condition humaine engendrent un perfectionnement moral[233]. Ces séquences reposent toutes sur un principe classique de champ/contrechamp, entre le héros solitaire et l'objet massif, doublé d'une opposition entre plongée et contre-plongée : le héros, toujours filmé en plongée, désire atteindre un sommet mythique, réputé inaccessible (la montagne de *Batman Begins*, le puits de lumière de *The Dark Knight Rises*). Une mise en scène aussi classique, sobre sans renier une certaine beauté de la lumière et des décors, exprime de manière cinématographique les ambitions éthiques de Bruce Wayne : un corps rendu sain par la purification des cimes donne naissance à un esprit sain, nettoyé de toute prétention orgueilleuse.



Ascension et initiation (*Batman Begins* et *The Dark Knight Rises*).

À l'exemple des épreuves de Batman, l'imagerie super-héroïque, nourrie d'ascensions et de déclins, de vides et de pleins, de désirs et de déceptions, déplace des problématiques chrétiennes – l'opposition entre le Ciel et la terre, le Paradis et la Chute, la grâce et le châtiment – à l'intérieur même du héros. Dans une structure morale du monde où la nécessité de Dieu paraît avoir été évacuée, la polyphonie du procès de Ganelon se fait dans le corps même du super-héros. Paradoxalement, l'intégration des pouvoirs divins dans le corps super-héroïque duplique ce dernier. Le débat sur l'avenir de la collectivité s'opère dans un corps présenté comme métonymique de la nouvelle humanité.

---

[232] « Arad [Avi Arad, le président de Marvel Entertainment à l'époque du tournage] adore les personnages Marvel et veille vraiment à les protéger. Dans le *Spider-Man*, il voulait être sûr que Spider-Man ne tue personne. » (« *Arad, loves the Marvel characters, and really cares about protecting them. In the* Spider-Man *movie, he wanted to make sure that Spider-Man never kills anybody*. », Dan Raviv, cité par Hélène Valmary, *op. cit.*, p. 209. Traduction Hélène Valmary.

[233] À l'accusation de « tortionnaire » que lui lance Bruce Wayne prisonnier, Bane répond : « Oui. Mais pas de ton corps. De ton âme. » On est là au cœur de la distinction super-héroïque entre nature et culture, entre le corps physique et le corps éthique.

Le héros au miroir de l'autre

Au-delà du clivage théologique, on voit qu'il existe une continuité entre les figures héroïques. Grâce aux rapports qu'ils entretiennent avec les autres personnages, les héros épiques mettent en débat les valeurs de la collectivité. Par un processus polyphonique, l'existence des autres impose des limitations et des responsabilités aux pouvoirs du héros.

Les épopées de notre corpus, et bien d'autres de manière générale, mettent en scène des conflits militaires, soit l'affrontement destructeur du héros et des autres. On pourrait croire que leurs rapports humains se fondent exclusivement sur la violence et l'absence de communication. Or, si une telle violence épique existe de fait, elle n'est pas aussi systématique qu'il n'y paraît : les relations que les différents personnages entretiennent prouvent le souci constant des épopées d'établir un système d'échanges dynamiques entre les figures guerrières.

La multiplication de celles-ci dans les récits militaires complexifie la figure du héros central. Gravitant autour du noyau héroïque, elles brouillent sa proposition morale et le poussent à construire une vertu au regard des autres points de vue.

Je procèderai ici par l'analyse successive de trois catégories de ces personnages-miroirs : les figurants, les ennemis, et les frères. Ces distinctions conceptuelles fonctionnent de manière similaire à celles que fait Florence Goyet entre Hector, Diomède, et Pâris, respectivement héros des premières, deuxième et troisième fonctions[234]. Sans pour autant reprendre dans mon analyse les outils duméziliens, je suivrai ici le concept grec de *sunkrisis* que Goyet utilise au sens de « parallèle qui distingue », « qui dis-crimine »[235], et qui propose ainsi une pluralité de choix pour répondre à la *krisis*.

Si le concept de « figurants » n'existe pas à proprement parler en littérature (il n'y a pas de figures anonymes et pourtant individuées qui traversent l'écran dans un récit littéraire), on peut toutefois l'appliquer aux masses anonymes qui prolifèrent dans les chansons de geste. Généralement soldatesques, ces masses fonctionnent de manière semblable aux figurants cinématographiques : elles constituent l'essentiel quantitatif de la population diégétique, et cependant elles restent dans l'ombre des héros. Leur proximité de l'action héroïque les qualifie : ces masses anonymes, opposées ou alliées au héros, forment un chœur épique contemplant et louant ses exploits.

Comparer *La Chanson de Roland* et *The Avengers*, deux œuvres mettant en scène une bataille fondatrice (l'une de la France médiévale, l'autre d'une Amérique régénérée), offre une analyse similaire quant au rôle de ces chœurs épiques. Il faut mettre en perspective la fin des laisses qui constituent le cœur de la bataille de Roncevaux et l'avant-dernière séquence du film, qui met en

[234] Florence Goyet, *op. cit.*, pp. 143-163.
[235] *Ibid*, p. 143.

scène les réactions médiatiques qui suivent la victoire à New York. Un exemple parmi d'autres, typique du style formulaire très marquant lors des mêlées entre chefs francs et sarrasins : Turpin vient de tuer l'émir Galafe, et l'armée française de s'exclamer :

> « *Dient Franceis : "Ci a grant vasselage !*
> *En l'arcevesque est ben la croce salve !"* »[236]

Ce qu'il faut mettre en relation avec l'homme arborant fièrement le bouclier de Captain America sur ses vêtements, la femme hurlant « Je t'aime, Thor ! » et l'homme se rasant de manière à imiter la barbe d'Iron Man.



L'hommage des fans (*The Avengers*).

Dans les deux cas, le chœur fonctionne de la même manière : intervenant après l'exploit, il consiste en un plébiscite unanime de la part d'un peuple fantasmé, considéré comme une masse unifiée, de la valeur du héros, de celui qu'ils estiment leur chef et leur icône[237]. Dans la chanson de geste, le chœur est désigné par un sujet pluriel à valeur générique (« *Franceis* ») qui répond à un sujet actant au singulier parfaitement défini (« *l'arcevesque* »), tandis que le chœur cinématographique forme un kaléidoscope de figurants, corps singuliers mais indéfinis au sein d'une masse plurielle qui apparaissent et disparaissent de l'écran sitôt leur réplique prononcée.

Par le soutien massif de cette collectivité mise en scène de manière mythique – *The Avengers* insiste particulièrement sur l'opposition entre les journalistes et les politiciens, suspects envers de tels justiciers n'ayant que faire des forces légales, et les figures du peuple, presque toutes unies derrière les super-héros –, le héros acquière sa légitimité politique. L'éthique du héros est avant tout esthétique : objet de regard, objet de fascination, sa vertu exemplaire convertit à son image tous les regards qui convergent vers elle, à l'image des écrans télévisés de *The Avengers* qui transforment

[236] « Les Français disent : "Quel vaillant vassal !
Avec l'archevêque, l'honneur de la crosse est sauf." », *La Chanson de Roland*, v. 1508- 1509, p. 178.
[237] Dans le cas de *The Avengers*, on assiste à une nouvelle forme d'icône : le super-héros, en plus d'être révéré, se voit désormais imité. L'héroïsme est présenté comme une contagion désirable.

les fictifs micros-trottoirs en spectacle de l'iconisation des super-héros.

De fait, ce chœur épique, renouvelé dans *The Avengers* qui s'inscrit dans la tradition des chansons de geste, se démarque du « chœur tragique, parfois empathique, parfois détaché, critique ou compatissant, [qui] annonc[e] ou comment[e] l'action mais n'interfèr[e] jamais de manière efficace »[238] qu'Hélène Valmary étudie dans les films de super-héros des années 2000. Ces chœurs tragiques, pessimistes, semblent avoir laissé place dans le cinéma de super-héros actuel à un chœur épique bien plus unanime, qui vibre littéralement au rythme des actions super-héroïques.

Cependant, si les figurants, relais du spectateur, mettent en relief la valeur de l'exploit, celui-ci préexiste au spectacle. L'éthique du héros doit se construire face à l'ennemi, au miroir de ce dernier, dans ce que Florence Goyet appellerait un « parallèle-différence ».[239]

Il faut distinguer deux types d'ennemis. D'un côté, la masse, anonyme, déshumanisée, qui se compte par dizaines de milliers de morts en sursis. Commentant *Aliscans*, dont l'invasion païenne est si nombreuse qu'elle met en crise l'héroïsme traditionnel de Guillaume, Bertrand et Vivien, Jean Subrenat note ainsi que l'unité de base de l'armée sarrasine semble de dix mille soldats.[240] Invraisemblable d'un point de vue historique, cette unité fantasmée permet dans le récit d'affirmer l'individualité et la vertu du héros par le massacre de cette dangereuse foule.[241]

S'il y a indéniablement une jouissance du foisonnement numérique, cette chair à canon trop facile à tuer ne suffit pas à construire la vertu héroïque, car la masse ne met pas le héros face à son double. Il est intéressant de voir que dans le film de super-héros, une telle orgie du massacre ne trouve vraiment son accomplissement visuel qu'à partir de *Captain America : First Avenger*, dans lequel le Captain et ses Compagnons Hurlants massacrent à tour de bras les soldats mécaniques d'HYDRA, c'est-à-dire à partir du moment où les studios Marvel décident de remettre en scène un héros solaire ouvertement patriotique, renouant par là avec toute une tradition épique du jeu de massacre. On peut ainsi lier ce que dit Jean-Charles Payen de *La Chanson de Roland* et la nouvelle conception de la guerre dans *Captain America : First Avenger* : « [Le poème] transforme la mort même en triomphe et inspire un courage suicidaire qui s'auréole de tout un panache festif. »[242] Le génocide de tant d'ennemis n'est pas acte immoral, car, sublimé par la parole épique, il devient fête triomphale de la communauté.

Auparavant, les films de super-héros reposaient essentiellement sur le duel entre le héros et son alter ego qu'est le *villain*, scène clef également dans les chansons de geste et qui reste encore au centre des dernières productions super-héroïques. Là réside le véritable parallèle-différence, là se distinguent deux choix de mode d'être : celui du super-héros, et celui si tentant du *villain*. Face à ce

[238] Hélène Valmary, *op. cit.*, p. 367.
[239] Florence Goyet, *op. cit.*, p. 141.
[240] « Les forces militaires en présence aux Aliscans », Jean Subrenat, in *Mourir aux Aliscans*, *op. cit.*, p. 176.
[241] Cf. chapitre 5, et l'analyse de la solitude héroïque de Guillaume après sa défaite aux Aliscans, p. 100.
[242] Jean-Charles Payen, art. cit., p. 232.

personnage si puissant qui a fait un choix radicalement opposé au sien quant à l'usage de ses pouvoirs, le héros construit, en creux, son éthique. Batman et Rainouart sont semblables en cela qu'ils doivent affronter des êtres proches, l'un son mentor, Ra's al Gul, (*Batman Begins*), qui utilise la force et la terreur pour purifier Gotham du péché plutôt que d'y chercher les vertueux, l'autre son père, son frère et son cousin, qu'il blesse, tue ou convertit à la foi chrétienne. « Faisant en sorte que ce qui le gêne, le trouble, lui fait peur, sorte de lui et habite le décor ou ses ennemis, le super-héros semble se vider, s'épurer pour ne garder que ce dont il est sûr : ses pouvoirs et sa fonction »[243] ; en suivant l'analyse d'Hélène Valmary, on peut dire que le héros épique s'invente une éthique en déchargeant ses pulsions, ses vices et ses erreurs sur des figures proches et lointaines, sur des doubles de lui-même, des êtres qu'il aliène et réifie pour se purger de son Ça, envers qui il faudra à un moment donné se confronter pour éprouver et confirmer ses choix vertueux. Leur vertu se construit en négatif : refus de l'absolu terroriste pour Batman, renonciation à la famille biologique et adhésion virulente et décisive au christianisme pour Rainouart.

La force du parallèle-différence de l'ennemi, c'est qu'il recoupe en partie celui du frère. Tuer son ennemi juré revient à tuer les éléments négatifs qu'il y a en soi. Plus encore que Batman, Rainouart doit affronter une part de lui-même sur le champ de bataille, car il y affronte littéralement sa famille. Pour que naisse le héros, les liens de sang qui l'attachaient à son environnement premier doivent périr et renaître sous une autre forme, morale cette fois-ci.

Cette séparation d'avec sa nature biologique est portée par le rôle du frère, réel ou symbolique, dont la disparition nécessaire apprend au héros la vertu de la juste revanche en même temps que celle du courage prudent. Les morts de Vivien dans *Aliscans* et de Bucky dans *Captain America : First Avenger* se ressemblent sur ce point ; morts en héros au cours d'une action militaire périlleuse, leurs corps, impossible à ramener à Orange pour Guillaume, perdu dans une région inconnue pour le Captain, deviennent objets de quête, car les retrouver constitue un devoir moral vis-à-vis de soi. On peut suivre ce que dit William Calin de la relation entre Raoul et son oncle Guerri, qui représente « une image terrifiante de ce que Raoul lui-même serait devenu après vingt ans de combat. »[244] Au contraire de l'ennemi juré, du *villain*, aux relations troubles et malsaines, le parallèle est ici clairement homologique[245]. En perdant son frère, le héros perd une partie de soi, perd ce qui le rattachait au monde idyllique d'avant la crise. La quête est donc autant extérieure qu'intérieure : il faut venger le héros mort pour la patrie et cher à son cœur dans le but de restaurer d'un même coup identités collective et personnelle.

---

[243] Hélène Valmary, *op. cit.*, p. 251.
[244] « *A frightening image of what Raoul himself would have become after twenty years of combat* », William Calin, *op. cit.*, p. 171.
[245] Sur le parallèle-homologie, voir Florence Goyet, *op. cit.*, p. 75.

« *Las, que ne ving tant com il fu vivant !* »[246], s'exclame Guillaume en voyant son neveu agoniser dans ses bras. De même, le Captain apprend la limite de ses superpouvoirs en voyant Bucky, par un champ/contrechamp qui met en scène l'irrémédiable déchirement fraternel, chuter dans le vide et en vain tendre son bras vers lui. La mort du frère, adoptif pour Guillaume et le Captain, fait verser le héros dans le remords, et ce remords va désormais motiver le désir de remporter la victoire pour réparer l'échec passé. Dans ces deux exemples se déploie un lyrisme funèbre, manifesté par l'injonction « *Las* » ou le regard perdu du Captain, qui révèle, sans pour autant nier sa vertu militaire, un autre versant du héros : la compassion. Par cette com-passion, issu du latin *compassio*, « souffrir avec », le héros semble mourir par procuration ; mais cette mort, loin de l'affaiblir, le rend plus fort, car elle l'anime désormais d'un juste courroux. Le reproche au conditionnel que s'adresse Guillaume après la mort de Vivien représente une marque infâme qu'il doit effacer par une action qui vengera cette mort, et le regard errant du Captain doit s'arracher à la contemplation des montagnes glacées où Bucky est tombé pour renouer avec l'action militaire. Tout comme le personnage de Landri, dans la chanson de *Doon de la Roche*, « se définit comme justicier, non seulement au sens vengeur du terme, mais également au sens de fondateur d'une justice enfin juste »[247], on peut voir que la justice héroïque naît d'une frustration individuelle transmuée en désir de revanche collective. On peut étendre aux héros de notre corpus, tous animés par un désir vengeur après la mort d'un être cher (Olivier pour Roland, le père dont l'héritage est bafoué par le roi pour Raoul ou encore la mère pour Bernier), les propos que tient Hélène Valmary : « La poursuite vengeresse de celui qui les a privés à jamais d'un ou deux de leurs parents apparaît comme fondatrice du devenir super-héroïque. »[248]




« ***Ami Rollant, Deus metet t'anme en flors,***
En pareïs, entre les glorius !
Cum en Espaigne venis* [*a*] *mal seignur !
***Jamais n'ert jurn* (*que*) *de tei n'aie dulur.* »[249]

[246] « Jamais personne ne me rendra ma joie », *Aliscans*, v. 861, p. 110.
[247] Nathalie Réniers-Cassart, « Olive, présumée coupable. Lectures d'une problématique judiciaire dans la chanson de *Doon de la Roche* », in *La faute dans l'épopée médiévale*, *op. cit.*, p. 100.
[248] Hélène Valmary, *op. cit.*, p. 296.
[249] « Ami Roland, que Dieu mette ton âme parmi les fleurs
du paradis, entre les êtres de gloire !

La chute de Bucky et le désespoir du Captain dans *Captain America : First Avenger*.

Vertu triomphante érigée en spectacle exemplaire de conversion des peuples ; vices rejetés sur la figure repoussoir de l'ennemi ; désir de justice et courage de dépasser l'échec après la mort du frère. Ces modalités de la construction de l'éthique du héros se pensent de manière croisée, car leur comparaison met en lumière des spécificités morales propres à chaque personnage. C'est le cas de Rainouart, de Raoul et de Captain America.

L'ambiguïté de Rainouart tient dans le fait que ses ennemis sont ses frères biologiques, et qu'aucuns liens moraux ne venant renforcer les liens du sang, il s'autorise à les massacrer sans guère d'états d'âme. De cette absence de frère partenaire vient peut-être également le burlesque ravageur de Rainouart ; n'ayant pas de revanche personnelle à assouvir et massacrant pourtant à tour de bras, ses actions paraissent moins fondées, plus gratuites que celles d'un Guillaume. La geste de Rainouart est spectacle du massacre d'un autre absolument vicié, d'un autre dont Rainouart s'écarte définitivement pour rejoindre le Bien chrétien.

Raoul lui aussi rejette ses frères symboliques. C'est d'abord la mise à l'écart de son ami d'enfance et compagnon Bernier, qui conduira plus tard à sa mort, mais plus encore, le fratricide qu'il désire commettre dans une guerre entre chrétiens. La poursuite cruelle et sanglante contre Ernaut, alors que celui-ci, la main coupée, demande grâce, révèle la nature fondamentalement solitaire et dominatrice de Raoul, qui, refusant le soutien d'un frère, se coupe de toute sympathie envers l'autre. N'étant pas socialisé par l'intermédiaire d'un frère, Raoul n'en apparaît que plus barbare, ne tirant de jouissance que du plaisir égoïste qu'il a à tourmenter un blessé. *Raoul de Cambrai* met en scène le spectacle tragique d'une vertu chevaleresque devenue vice social et religieux, car elle ne s'insère plus dans un système féodal fondé autant sur le respect de la hiérarchie que sur l'adoption de frères éthiques.

Quant au Captain, la souffrance de voir son frère devenir son ennemi juré, lorsqu'il découvre que le redoutable soldat mécanique qu'il affronte n'est autre que Bucky, récupéré et reconstruit par HYDRA, se voit l'enjeu du *Soldat de l'Hiver*.

Le dernier duel se construit sur ce conflit entre devoir démocratique et solidarité affective : le Captain doit écarter Bucky de sa route s'il veut détruire les héliporteurs, mais refuse en même temps de blesser son frère d'adoption. Le champ/contrechamp qui se met en place dans cette séquence reprend celui élaboré lors de la chute de Bucky : le conflit physique vient se doubler d'une élégie du regard du super-héros. La tactique du Captain est de restaurer la relation de frère qu'il avait avec Bucky par une conversion du regard : le processus commence lorsque Captain America

---

En Espagne quel mauvais seigneur tu as suivi !
Jamais il ne sera de jour que pour toi je ne souffre », *La Chanson de Roland*, v. 2898-2901, p. 284.

rappelle à Bucky son nom, puis lui déclare ne pas vouloir « [s]e battr[e] avec [lui] » et qu'il « es[t] [s]on ami », avant de laisser tomber son emblématique bouclier pour accepter dans un nouveau geste sacrificiel d'encaisser les coups. L'axe de la caméra bascule alors en contre-plongée, alignant dans un plan moyen l'arrière du crâne tuméfié du Captain et le visage furieux du Soldat de l'Hiver, contemplant sur la figure de son ami les ravages de ses coups. La substitution d'un plan qui les réunit tous deux au champ/contrechamp qui en faisait des adversaires exprime cette réconciliation qui passe par le regard, et qui amène Bucky, par un renversement des rôles, à sauver le Captain de la destruction de l'héliporteur et de la noyade après sa chute dans le fleuve. Le plan est caractéristique de ce que j'ai appelé un plan hagiographique : adoptant le point de vue du martyr, du « témoin », la caméra donne à voir le processus de conversion morale qu'opère tout martyre sur son public.



Le chemin de Damas de Bucky : de la vision de l'ennemi martyrisé à la salvation de l'ami oublié.

Refaire de l'autre le frère qu'il était, refaire naître le désir dans ce corps humain mécanisé, voilà le problème fondamental de la relation entre Bucky Barnes et Captain America. Et c'est à nouveau par le martyre, par l'exhibition de stigmates qui font de tout spectacle un dispositif de conversion affective et morale, que l'ennemi mécanisé voit sa vision du monde se troubler, se teinter de souvenirs perdus, et retrouve une part d'humanité dans ce corps qu'on lui a bafoué.

Tout ce système d'échanges dynamiques que j'ai analysé dément l'idée d'un mépris envers autrui qui serait le propre des épopées. Au contraire, mettant en scène des affrontements gigantesques au sein desquels cohabitent des masses et des individus singularisés, les épopées travaillent la diversité des relations humaines, jusque dans le conflit le plus meurtrier. « Alors que le super-héros pourrait croire que tous ses désirs sont réalisables avec les nouveaux pouvoirs qui sont les siens, le transfert de l'obstacle, dans un autre corps, est ce qui lui permet de rester humain »[250] : on pourrait ainsi appliquer ce propos d'Hélène Valmary à l'ensemble des héros épiques, et dire que la confrontation à la diversité de l'altérité révèle l'humanité, au sens moral et biologique du terme, du héros. Une des caractéristiques du genre épique pourrait donc être la circulation morale du héros dans un monde

[250] Hélène Valmary, *op. cit.*, p. 249.

aux tensions exacerbées. Autrement dit, dans une structure en crise, le héros s'invente des responsabilités individuelles et relationnelles qui font émerger un nouvel ordre depuis le chaos.

Le héros face à ses responsabilités

Étudiant la « condition de roi », Dominique Boutet définit ce qu'on pourrait appeler une morale interactionnelle, pragmatique, qui fonctionne aussi bien pour Charlemagne et Arthur que pour les héros de ce corpus :

« L'acte royal de justice n'a rien d'automatique, il ne s'impose jamais comme un absolu, transcendant à tout pouvoir terrestre : il doit être le fruit d'un dosage, parce que avant d'être un acte morale il est un acte social, et que le roi l'exerce moins en tant que représentant de la Justice divine qu'en tant que suzerain imbriqué dans une chaîne de relations purement terrestres. Le roi, ici, n'est pas entre Dieu et les hommes : il est pleinement, qu'il le veuille ou non, au milieu des hommes. »[251]

La morale épique se construit précisément « au milieu des hommes », dans un système polyphonique qui oblige chaque membre à se tenir responsable de ses actes. D'où le questionnement constant sur la notion de Bien. Quel est ce Bien ? et par rapport à quoi et à qui se définit-il ?

Comme on l'a vu, ce Bien peut faire partie intégrante du mode de pensée épique. *La Chanson de Roland* et *Aliscans* font peu de cas de la vie des païens, hormis lorsqu'ils se convertissent, car elles ont un mode de pensée christianocentré : c'est l'appartenance à la sphère chrétienne qui valorise la vie. Avec les nouvelles productions Marvel, on arrive vers une forme nouvelle de manichéisme, plus cosmique, qui oppose cette fois la sphère humaine, anthropomorphe, à la sphère non-humaine. *The Avengers* et *The Avengers : l'Ère d'Ultron*, mettant en scène respectivement des invasions de monstres hideux venus d'un autre plan galactique et de robots, ancrent un manichéisme anthropocentré à l'écran. Il en va de même pour *Les Gardiens de la Galaxie*, encore plus marqué, car le film, qui se déroule dans une autre galaxie, oppose de bons humains et humanoïdes à d'orgueilleuses et repoussantes créatures désirant la mort et la conquête de toutes choses.

Toutefois, il en va de l'évolution éthique de ces productions comme de la nature des récits : on assiste à un chiasme entre les chansons de geste plus tardives – le cycle des révoltés – et les films de super-héros du début des années 2000 – d'avant 2008 et le lancement du *Marvel Cinematic Universe*[252]. Dans *Raoul de Cambrai* comme dans les *Dark Knight* de Nolan, la définition du Bien est en crise, et cette crise forme le cœur du récit. Si Raoul est essentiellement violent, sa cause n'en demeure pas moins juste selon le droit féodal, car, déshérité par Louis et recevant de lui le Vermandois en lieu et place du Cambrésis, il ne fait que récupérer ce qui lui revient de droit. Or,

[251] Dominique Boutet, *Charlemagne et Arthur*, p. 102.
[252] Hormis la trilogie de Nolan, mais celle-ci avait commencé dès 2005.

Louis attise à escient les tensions entre seigneurs du Nord, provoquant par cette cession territoriale la guerre entres les fils d'Ybert, seigneur légitime du Vermandois, et Raoul et ses hommes, qui revendiquent ladite terre au nom de l'empereur. Le pouvoir politique supérieur est directement mis en cause, parce qu'il bafoue le système féodal au nom d'intérêts privés, comme le Guerri le Roux :

> « *Cis rois est fel – gel taing a sousduiant !*
> *Iceste guere, par le cors Saint Amant,*
> *Commença il – se sevent li auqant*. »[253]

Dans cet exemple, la posture du roi au sein du système féodal est la cible des attaques. Les adjectifs « *fel* » et « *sousduiant* », appliqués à la personne royale, sont insolents, et même subversifs ; dans un système politique qui repose sur la *fides*, la confiance en l'autre et le respect de ses engagements personnels, être *fel* – donc manquer à ses engagements[254] – et *sousduiant* – tromper, abuser[255] –met en péril le fondement même de l'ordre *féodal*, cet ordre du bon sens communément admis par ceux qui « *sevent* », « *li auqant* ». Guerri reproche à Louis sa bassesse éthique qui mine le régime politique.

Il en va de même pour Batman, qui part en croisade contre un patron de la pègre, Falcone, protégé par une justice et une police corrompues dans le but de protéger Gotham et ses citoyens. Puisque la justice et la police, parmi les piliers de l'ordre démocratique dans la tradition libérale, vacillent, le héros doit montrer l'exemple, faire preuve de vertu, et rétablir la morale propre à ce qu'il estime le bon système politique.[256]

Batman et Raoul, mais également Roland, Guillaume et Captain America, s'imposent ainsi comme devoir moral de faire tout ce qui est en leur pouvoir pour le triomphe de leur cause, y compris, dans le cadre des héros négatifs, lorsqu'elle doit passer par l'illégalité. Toutefois, la responsabilité qui incombe aux héros médiévaux et aux super-héros n'a pas la même valeur juridique, car leur inscription dans le monde public diffère.

Même révolté, un héros de chanson de geste reste un chef, un seigneur, dont l'entourage fidèle partage ses vues. Il peut se montrer fier de ses actes en public, sans verser dans l'orgueil, à l'image

---

[253] « Ce roi est cruel – il est traître, à mon avis ! C'est lui, sur les reliques de saint Amand, qui est à l'origine de cette guerre – tout le monde le sait », *Raoul de Cambrai*, v. 5188-5190, p. 342.
[254] Définition ATILF : http://atilf.atilf.fr/scripts/dmfX.exe?LEM=f%E9lon;XMODE=STELLa;FERMER;;AFFICHAGE=0;MENU=menu_dmf;;ISIS=isis_dmf2015.txt;MENU=menu_recherche_dictionnaire;OUVRIR_MENU=1;OO1=2;s=s104d3704;LANGUE=FR (consulté le 25 février 2016)
[255] Définition ATILF : http://atilf.atilf.fr/scripts/dmfX.exe?LEM=souduire;XMODE=STELLa;FERMER;;AFFICHAGE=0;MENU=menu_dmf;;ISIS=isis_dmf2015.txt;MENU=menu_recherche_dictionnaire;OUVRIR_MENU=1;OO1=2;s=s104d3704;LANGUE=FR (*idem*)
[256] *Batman Begins*.

de Guillaume dont le nez tranché devient iconique, car il disposera toujours d'une certaine médiatisation et d'une légitimité politique.

Au contraire, bon nombre de super-héros ne peuvent être fiers de leurs actes, car, considérés comme dangereux et monstrueux (Batman et Hulk sont traqués par la police et l'armée), ils sont contraints de vivre dans l'ombre. On peut parler d'une véritable politique de l'emblème héroïque : aux gonfanons tendus pour la bataille dans les chansons de geste et au *curb nez* fièrement arboré de Guillaume répondent les cicatrices intérieures et cachées que sont l'ablation des ovaires qu'a subie Black Widow[257], le cœur artificiel de Tony Stark qui le met en danger de mort[258] et le Hulk qui vit dans Bruce Banner. Mais le mal intérieur se contrôle et se transforme en force, en un double auxiliaire de soi-même, à l'exemple de Bruce Banner, qui se sert de sa monstruosité pour repousser les Chitauris, révélant à Captain America un précepte de vie, une sagesse pour contrôler le Hulk : « C'est mon secret, Captain. Je suis toujours en colère. »[259]

On pourrait de ce point de vue considérer tout costume super-héroïque comme une manière de dépasser cette honte en exhibant de manière indirecte une cicatrice intérieure, tels le cœur malade d'Iron Man devenu source d'énergie lumineuse de ses armures et le costume en forme de chauve-souris de Batman qui conjure le traumatisme de la chute au fond du puits dans son enfance. Le mal tenu secret, ainsi projeté à l'extérieur de soi, est réifié, apprivoisé, contrôlé sous la forme d'un double négatif et complémentaire de sa personnalité. Bruce Wayne se fait le théoricien de cette sublimation de la cicatrice intérieure en emblème héroïque dans *Batman Begins*. Lorsqu'Alfred lui demande pourquoi il emprunte la forme des chauves-souris, le futur Batman répond : « Elles m'effraient. Que mes ennemis partagent mon effroi. »

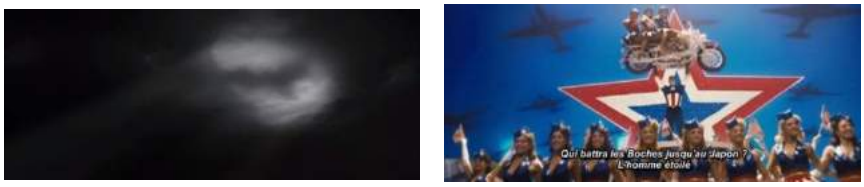


Extérioriser pour mieux apprivoiser : Bruce Wayne et les chauves-souris (*Batman Begins*), Bruce Banner transformant sa colère en force (*The Avengers*).

On voit donc qu'il existe un continuum entre ces cicatrices intérieures, signes d'une monstruosité refoulée socialement inacceptable, et les emblèmes super-héroïques reconnus par la société : ainsi du Bat-Signal (que doit toutefois briser Gordon à la fin du *Dark Knight*), du costume aux couleurs

[257] Ce que l'on découvre dans *The Avengers : l'Ère d'Ultron*.
[258] Au cœur de l'intrigue d'*Iron Man 2*.
[259] *The Avengers*.

du drapeau américain de Captain America, ou de la remise des clefs de New York à Spider-Man[260]. Héros de l'ombre et héros de lumière.



Hommages nocturne et solaire : le Bat-Signal (*Batman Begins*) et la tournée officielle du Captain (*Captain America : First Avenger*).

À cause de cette dualité entre le public et le privé, entre le devoir d'utiliser ses pouvoirs pour protéger la population et la monstruosité de ses pouvoirs, la question de la responsabilité de ses actes torture bien plus le super-héros que le héros de chansons de geste. Pour ne pas être le *villain*, monstre en marge de la société, le super-héros, se construisant en négatif de celui-ci, projette ses désirs sombres sur lui et se purge ainsi de l'intérieur par la figure du double ; épuré de tous désirs néfastes à la société, son rôle répond à l'éthique du surhomme que définit Zarathoustra, c'est-à-dire d'un homme souverain de lui-même : « Qui à lui-même ne peut commander, celui-là doit obéir. Et plus d'un se peut commander, mais de beaucoup s'en faut encore qu'également il s'obéisse ! »[261]

N'étant jamais un chef reconnu, il doit prouver à la société son utilité ; d'où cette interrogation fondamentale sur la valeur de ses actions, évaluées selon l'intérêt qu'elles ont à la fois pour la société et pour lui-même. Alors qu'il découvre que le Joker a menti sur les places respectives d'Harvey Dent et de Rachel Dawes, Batman accepte cependant de sauver Dent, sachant pertinemment que Rachel mourra au même instant.[262] Le super-héroïsme est fondamentalement monstrueux, car sur la corde raide du rejet social et de la nécessité de sauver cette collectivité qui bien souvent le hait. Les propos de Zarathoustra illustrent ce dilemme du héros contemporain : « Qui sa propre vertu s'invente, il faut que les gens de bien le crucifient. Telle est la vérité. »[263]

En somme, ces deux types de héros répondent à une même injonction, attribuée à Edmund Burke : « Pour que le mal triomphe seule suffit l'inaction des hommes de bien. »[264] Autrement dit, celui qui a le pouvoir d'arrêter le mal, considéré comme une déliquescence sociale, a le devoir d'utiliser ce pouvoir. « Un grand pouvoir implique de grandes responsabilités » : le slogan de Spider-Man résume à lui seul cette loi de Gabor héroïque.

---

[260] *Spider-Man 3*.
[261] Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 263.
[262] *The Dark Knight*.
[263] *Ibid.*, p. 279.
[264] « *The only thing necessary for the triumph of evil is for good men to do nothing* », cité par Danny Fingeroth, *op. cit.*, p. 161.

Face à une crise, le héros propose une réponse, qu'il défend et qu'il rend crédible par sa confrontation à d'autres points de vue. Dans le dispositif fictionnel, une idée qui résiste aux attaques peut servir de modèle, dans la société réelle. La responsabilité des héros devant leurs actes semble une responsabilité à modèle réduit devant leur société.

Conclusion : « Ce sont nos choix qui font ce que nous sommes, et nous avons toujours la liberté d'opter pour le bien »[265]

Obliger ses créatures fantasmées à des choix moraux : c'est ce que semble faire chaque société vis-à-vis des héros qu'elle se fabrique. Il ne s'agit pas d'avoir de simples gardiens, mais d'avoir des gardiens responsables et sujets de leurs actes, capables d'en assumer toutes les conséquences ; les récits épiques forment des fictions éthiques du pouvoir, modèles moraux pour les dirigeants et les hommes d'action, mais également, dans le cadre des films de super-héros, pour l'*Everyman*, le *common man*, pour qui le film se présente comme une question qui lui serait posée personnellement de savoir ce qu'il ferait de tant de pouvoirs.

Si la plupart de ces héros définissent le Bien en termes de sécurité et de justice, tous ne vont pas aussi loin dans l'incarnation de l'éthique héroïque. Face à des Roland, des Thor, des Guillaume et des Captain America à l'héroïsme tranquille, peu perplexes quant à la justice de leur cause, on trouve des Raoul à l'héroïsme superbement tragique et dépassé, des Batman, des Vivien et des Spider-Man qui assument ouvertement la dimension christique de leur héroïsme, ainsi que des Hulk et des Iron Man[266] qui finissent par se ranger pour espérer une vie normale. Cependant, tous, intégrés dans le dispositif polyphonique de l'épopée, voient leur point de vue discuté par les autres personnages – Roland par Olivier, Guillaume par Guibourc, Captain America par Peggy– de manière à travailler de manière collective une solution à la crise.

« Si rien n'est vrai [depuis la mort de Dieu], rien n'est permis »[267] disait Camus pour résumer la pensée de Nietzsche. Cette formule semble s'appliquer également aux héros épiques. L'existence ou l'inexistence de Dieu ne dédouane pas le héros de se doter d'une éthique responsable vis-à-vis de sa société ; cette éthique, à la fois conquérante, protectrice, et humble, transforme ces forces de la nature, potentiellement dangereuses, en forces morales au service d'une collectivité et de son image. L'existence de tels pouvoirs oblige le sujet héroïque à une maîtrise de soi héroïque.

[265] Spider-Man à la toute fin de *Spider-Man 3*.
[266] Hulk fuit loin de Betty à la fin de *Hulk* et Iron Man détruit ses armures pour vivre sa vie de couple avec Pepper à la fin d'*Iron Man 3*.
[267] Albert Camus, *L'homme révolté*, *op. cit.*, p. 98.

Partie 3 :
Le héros et les autres

L'étude de l'intériorité héroïque met en lumière le jeu d'équilibre existentiel sur lequel repose le héros. Plus que n'importe quel autre type de héros (romanesque, mystique, romantique par exemple), la politique de l'extériorité caractérise le héros épique. Son rapport à l'altérité se pense systématiquement par le prisme de l'utilité sociale : il doit être protecteur du peuple, héraut de l'image collective, justicier des victimes et pourfendeur des ennemis. Sa raison d'être est une raison proprement *politique*, car il représente une force utile pour rassembler une collectivité ou souder une identité.

Cette dernière partie se propose de revenir à l'extériorité du héros, mais cette fois-ci à partir de son intériorité. Après l'avoir étudié de l'extérieur sous le prisme de ses représentations, après avoir pénétré son intériorité psychologique, morale et religieuse, il s'agit de voir comment le héros perçoit le monde et les êtres qui le peuplent, c'est-à-dire comment il s'inscrit politiquement dans le monde.

Le cinquième chapitre présente une approche un peu plus théorique que les précédents, en suivant l'idée de Miller de « modes héroïques »[268] propres à définir des genres artistiques selon le type de héros. Il reviendra sur cette dualité entre intériorité et extériorité à travers la question de l'égoïsme et de son refoulement, qu'il analysera de manière diachronique en mettant en exergue l'inflexion progressive d'un mode épique vers un mode épico-romanesque, dominant chez les super-héros contemporains mais déjà amorcé par les « chansons d'aventure ».

Le sixième et ultime chapitre s'attardera enfin sur les rapports intenses et complexes entre le héros épique et le peuple. Il s'agira d'étudier la posture politique du héros : s'il n'est pas reconnu en tant que chef de l'exécutif politique, et s'il se montre souvent défiant vis-à-vis des institutions ordinaires de la politique, il ne remplit pas moins une fonction politique majeure, qui peut parfois confiner à la subversion, auprès de ce peuple qu'il travaille et qui le travaille.

[268] Dean Miller, *op. cit.*, p. 182.

Chapitre 5 :
Égoïsme salutaire, altruisme nécessaire

« Ce qui chez l'homme est grand, c'est d'être un pont, et de n'être pas un but : ce que chez l'homme on peut aimer, c'est qu'il est un *passage* et un *déclin*. »[269] Dans sa prose magnifiant le statut paradoxal de l'existence humaine, qui n'a de sens que dans le dépassement héroïque de ses limites, au travers de cette curieuse mais riche métaphore de l'homme-pont, Nietzsche/Zarathoustra définit indirectement la condition du héros. Celui-ci est « une corde entre la bête et le surhomme tendue – une corde tendue au-dessus de l'abîme »[270], c'est-à-dire qu'il se définit de manière existentielle par la tension éthique qui l'habite et le pousse à vivre des aventures qui le feront grandir. Sans conflit intérieur à résoudre, pas d'héroïsme ; mais ce conflit, à l'instar des métaphores nietzschéennes, se fait image du conflit métaphysique dans l'âme humaine, « entre la bête et le Surhumain », entre l'animal et le dieu.

On pourrait qualifier les différents types d'héroïsme en fonction des tensions qui les définissent : métaphysique lorsqu'il met aux prises les hommes et les dieux, tel que dans les accents de révolte de l'*Odyssée* ; lyrique lorsqu'il oppose le cœur et le devoir, à l'image du *Cid*, d'*Hernani* ou d'*Andromaque* ; religieux, lors d'une guerre sainte, telles les chansons de croisade que sont *La Chanson d'Antioche* ou *La Conquête de Jérusalem* ; burlesque, si l'on peut dire, quand le texte défigure les *topoï* héroïques en les rapprochant des plaisirs prosaïques, à l'image d'un *Gargantua*, d'un *Pantagruel* ou d'un *Virgile travesti*. Ces différents modes de l'identité héroïque, définie par sa tension, ne sont pas contradictoires, et peuvent bien souvent se recouper pour engendrer de nouvelles configurations.

Dans le cadre du mode épique, l'identité héroïque se concentre sur les rapports politiques qu'entretient le héros avec la collectivité qu'il représente. De là, plusieurs modes parallèles sont possibles : lyrique, dès lors que ses intérêts personnels, et plus particulièrement sentimentaux, sont mis en danger ; religieux, si le héros se fait représentant d'une communauté définie par sa foi ; voire métaphysique, lorsque le héros s'en prend aux dieux.

Dans la comparaison entre chansons de geste et films de super-héros, il est intéressant de noter d'emblée une évolution de ces modes : les Roland et les Guillaume des premières chansons, articulés sur un mode politico-religieux, qui n'exclut pas cependant le mode lyrique lorsque survient l'être aimé, se voient concurrencés par des héros plus sombres, tels que Raoul, Renaud et Ogier, dont le lyrisme s'amenuise au profit de la révolte métaphysique et politique. Au bout de cette

[269] Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 27.
[270] *Idem,* p. 26.

évolution générique, qui met en relief le statut paradoxal du héros au sein de la condition humaine et les conséquences morales qui lui en incombent, on trouverait les super-héros, qui tendent entre la protection politique d'une collectivité, la responsabilité éthique de leur ontologie et la mise en crise de leur amour pour une personne ordinaire.

Cette dialectique entre individualité et collectivité se trouve dans bon nombre d'autres genres – la tragédie ou le roman pour ne citer qu'eux. En définissant ainsi un mode de vie et un positionnement propres au héros épique, j'aimerais voir en quoi l'on peut dire que l'ensemble des chansons de geste ou des films de super-héros n'est pas nécessairement épique, car certaines œuvres sur leurs marges envisagent un autre type d'héroïsme.

Cette dialectique sera tout d'abord analysée à travers un double mouvement : il faut voir comment le héros épique se transforme en objet de regards et quelle forme narrative prend cet apprentissage du rôle. Cela m'amènera à voir en quoi certaines œuvres, voire certaines tendances des œuvres de ce corpus, mettent plus l'accent sur l'introspection du héros que sur son rôle social et politique, ce qui me semble caractéristique d'une inflexion généralisée, depuis les chansons de geste, vers le genre romanesque.

Le héros, objet de regards

Créature fascinante, être suscitant l'admiration par ses exploits et sa représentation idéalisée, le héros produit des images tout autant qu'il est produit par elles. Les illustrations récurrentes des scènes-clefs de *La Chanson de Roland* dans les manuscrits médiévaux peuvent se rapprocher des multitudes de produits dérivés issus des films de super-héros. Se déguiser en super-héros ou invoquer l'un des héros des chansons de geste avant une bataille[271] relèvent d'une même logique ; toutes ces productions, aussi diverses et éloignées soient-elles, ont un objectif commun : inscrire cet extraordinaire être fantasmé dans la réalité du monde social.

Le mode épique met donc en œuvre la construction d'un regard social capable d'assimiler le caractère exceptionnel du héros. Oscillant entre Bien et Mal, entre protection de la communauté et menace pour celle-ci, le héros, par sa nature qui le place au-delà et en-deçà de la condition humaine, génère des regards sociaux ambigus, à même de prendre en compte les deux pôles de son identité.

Le héros de chanson de geste, s'il semble l'objet d'un regard indéniablement plus positif que les super-héros, n'en est pas pour autant figé dans une représentation monolithique. Certes, on le présente d'emblée comme naturellement supérieur, héros inné[272], mais cela n'excuse pas d'avance

[271] On connaît l'exemple historique du jongleur Taillefer entonnant *La Chanson de Roland* pour galvaniser les troupes normandes avant la bataille d'Hastings, évoqué par Wace dans son *Roman de Brut*. Voir Martin Aurell, *Le Chevalier lettré : Savoir et conduite de l'aristocratie aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Fayard, 2011, p. 135.
[272] Cf. l'analyse du rôle des adjectifs qualificatifs dans les chansons de geste au chapitre 4, p. 51.

ses gestes auprès de la collectivité. Dans un dispositif polyphonique, même un héros monolithique devient objet de regards et de jugements.

Des héros aussi positifs que Roland et Guillaume en sont des exemples. Comme l'a bien montré Florence Goyet, le problème que pose Roland réside dans l'usage de son courage, dans ce que le texte nomme le *service*. Quoique admiratif des prouesses du chevalier, le poète de *La Chanson de Roland* met en scène le regard nuancé que porte la société féodale sur le fanatisme guerrier de Roland à travers le personnage d'Olivier, incarnation de la sagesse chevaleresque qui sait accepter l'aide d'autrui. Alors que son compagnon l'exhorte à sonner du cor pour prévenir l'armée de Charlemagne et ainsi éviter une déroute face aux Sarrasins, Roland campe sur ses positions, par orgueil personnel, et se réjouit d'avance de la gloire qu'il tirera de son sacrifice :

> « *Respunt Rollant : "Jo fereie que fols !*
> *En dulce France en perdreie mon los.*
> *Sempres ferrai de Durendal granz colps*
> *Sanglant en ert li branz entresqu'a l'or."* [273]

L'usage répétitif de la première personne du singulier, associée ici à un lieu – la « *dulce France* » – et à deux temps – le futur, celui de la bataille à venir, s'oppose au conditionnel, signe de l'échec hypothétique –, révèle l'orgueil de Roland, orgueil de celui qui désire les palmes du martyre et les lauriers du vainqueur aux yeux de sa communauté. Le désir de Roland est discuté, et discutable.

> « Les positions antithétiques qu'[Olivier et Roland] vont défendre ne sont pas hiérarchisables simplement, l'une étant valide et l'autre pas. Au contraire, toute la mise en scène de leur affrontement montre la difficulté à trancher. Le texte a rendu clair que tous deux sont en accord sur la nécessité d'être un bon vassal […] Le débat peut alors porter sur l'essentiel : la définition de la grandeur. Comment être le meilleur vassal ? Où est la grandeur ? Que doit-on choisir ? et que blâmer ? » [274]

Chez Guillaume, le problème porte là aussi sur son courage, déprimé au sortir de la défaite d'Aliscans, mais la mise en scène est l'inverse de *La Chanson de Roland* ; alors que dans cette dernière œuvre, il s'agissait de tempérer la fureur rolandienne en l'insérant dans un débat sur le *service*, dans *Aliscans*, il s'agit au contraire de relancer le courage personnel au nom de la défense de la communauté. C'est là l'enjeu de la scène de Guillaume interrogé par une Guibourc prudente et circonspecte sous les murs d'Orange, scène qui se construit justement autour du regard de l'être

[273] « Roland répond : "Ce serait une folie !
En douce France j'en perdrais ma gloire.
Aussitôt, de Durendal, je frapperai de grands coups ;
Sa lame en saignera jusqu'à la garde d'or" », *La Chanson de Roland*, v. 1053-1056, pp. 144-146.
[274] Florence Goyet, art. cit., p. 33.

aimé. Le regard de Guibourc, reconnaissant le visage de Guillaume mais n'y décelant traces de sa vertu[275], et le regard de Guillaume, cherchant celui de sa femme pour briller à ses yeux en allant délivrer des prisonniers chrétiens[276], ainsi mis en parallèle, construisent une scène à la fois épique et lyrique, en cela proche des exploits de Lancelot sous le regard de Guenièvre dans *Le Chevalier à la Charrette*[277]. Ce mélange des styles permet la réunion de l'intériorité et de la représentation du héros. S'offrant à nouveau comme digne objet de regard, Guillaume retrouve la place de preux défenseur de la chrétienté qu'il avait temporairement perdue.

Le statut du héros évolue en fonction du regard posé sur lui. À l'image du problématique Raoul, tour à tour valeureux guerrier et cruel sanguinaire, le regard porté par la communauté des personnages sur le héros le fait évoluer dans un espace social complexe, en relief. La multiplicité des jugements émis à son encontre – aussi bien les conseils prudents d'Aalais, les appels à la réconciliation de Bernier, les colères de Guerri le Roux ou les flatteries de Louis – construisent un espace politique horizontal, au sens où la vision solipsiste, et sauvage, du personnage de Raoul se voit discutée, débattue, sur le plan humain, afin de savoir si elle est bénéfique ou non pour la communauté.

On pourrait dire que les super-héros, sortis de la définition essentialiste de l'héroïsme pour aller vers de plus nombreuses métamorphoses, intériorisent les regards problématiques posés sur leur corps. Comme les héros de chansons de geste, ils se meuvent sur un plan vertical ascension/chute hérité du christianisme et sur un plan horizontal dans lequel l'image qu'ils renvoient peut être alternativement admirative ou distanciée. Mais à la différence de Roland et de Raoul (et non pas de Guillaume, héros métamorphe et sensible aux regards des autres), le regard d'autrui les aide à construire leur exemplarité, comme on le verra avec Batman. Ils semblent ainsi prolonger en l'intériorisant la polyphonie horizontale à l'œuvre dans les chansons de geste, qui met en perspective les différentes conceptions du monde portées par les héros épiques.

La différence pourrait se trouver non pas de manière inhérente aux deux genres étudiés, mais dans les modalités de réception du regard. Sur le continuum de la réception par le personnage, on aurait d'un côté un pôle purement polyphonique, dans lequel le personnage, solipsiste, ne renie pas son ambition mais se voit contesté par les autres personnages, à la manière de Roland et Raoul. De l'autre côté, les débats polyphoniques auraient plus d'incidences sur l'individu héroïque : les Guillaume, les Batman et les Spider-Man s'appuient sur les jugements portés sur leurs actions pour remettre en question leurs conceptions du monde. Entre ces deux pôles idéaux, on trouverait des cas hybrides, tels que les Avengers et Captain America, qui ne tiennent compte que du regard de leurs

[275] *Aliscans*, v. 2083-2099, p. 178.
[276] *Ibidem*, v. 2101-2107.
[277] Voir le très beau combat de Lancelot et Méléagant à la cour de Baudemagu, v. 6634-6757, éd. Michel Zink, Paris, Livre de Poche, coll. Lettres Gothiques, 1994, pp. 605-608.

admirateurs et font peu de cas des récriminations.



L'enflure épique, le spectacle des regards, le corps sexualisé : « Je me sens plus grand » (*Captain America : First Avenger*) attire le regard féminin sur le torse bombé.

Le personnage de Batman montre le passage d'un pôle à l'autre en prolongeant le modèle de Raoul: ce ne sont pas leurs exploits qui sont mis en doute (indéniablement exceptionnels pour les deux), mais leur valeur et leur utilité sociales. L'héroïsme lui-même est en crise dans ces œuvres. Dans *Raoul de Cambrai*, l'héroïsme traditionnel, archaïque dans l'égoïsme de ses querelles de fief, n'est plus de rigueur ; dans la trilogie de Nolan, l'existence d'un être s'accordant un droit de justice extra-légal, dans la lignée des *vigilantes* de l'Ouest, se débat[278]. On peut dire de cette trilogie qu'elle est l'histoire d'un nom, dont la valeur oscille selon les besoins de Gotham. Après l'établissement d'une réputation de parfait combattant du crime et du mal dans *Batman Begins*, le héros se confronte à un regard social qui le défigure et le rapproche de la monstruosité et de la criminalité, – ce dont le Joker, en lui exposant la complémentarité qui existe entre eux deux, se fait le symbole en même temps que le repoussoir – avant d'accepter cette déchéance au nom du bien collectif dans *The Dark Knight*. *The Dark Knight Rises*, dernier volet, est, comme son nom l'indique, l'histoire de la renaissance de Batman, rappelé cette fois par Gothamelle-même et rencontrant enfin un regard positif, un regard de reconnaissance qui ne lui permet pas cependant de vivre au grand jour. L'évolution de l'icône du le Bat-Signal est significative des transformations du culte public à l'égard de Batman : Batman passe progressivement du scoop journalistique au mythe collectif.






Évolution de l'aura de Batman : de la star médiatique (*Batman Begins*) à la déchéance (*The Dark Knight*),

[278] C'est encore plus le cas dans *The Dark Knight Returns* : Frank Miller met en scène un débat médiatique entre les pro-Batman et les anti-Batman qui accompagne systématiquement, juxtaposé aux cases d'actions, les exploits du héros.

puis à la reconnaissance publique (*The Dark Knight Rises*).

Raoul et Batman s'inscrivent tous deux dans un dispositif médiatique d'évaluation de leurs actions. Mais, à la différence du tragique Raoul, qui ne prend pas en compte les objections formulées à son égard et se dérobe par là même aux exigences de discussion politique de ses actes, Batman, héros réflexif, intériorise les critiques, jusqu'à disparaître un temps donné (entre la fin de *The Dark Knight* et le retour contre Bane dans *The Dark Knight Rises*) afin de se reconstruire un rôle plus conforme aux désirs de la collectivité.

Tour à tour objet d'admiration et de dégoût, miroir et obstacle au regard identitaire, le héros fonctionne comme le prisme de Newton : son intériorité, que cherchent à dévoiler les jugements sociaux, doit canaliser l'extérieur et de le diffracter pour mieux en révéler les fondements. La question est à présent de savoir comment ce prisme s'adapte à son environnement, autrement dit, comment le héros apprend son rôle social et politique.

L'apprentissage du rôle

On a déjà vu la grande différence qui existe, du point de vue de la formation du héros, entre la chanson de geste et le film de super-héros. Cette différence idéologique trouve, sur le plan littéraire, un modèle générique apte à marquer cette évolution des personnages. À la chanson de geste, il faut une forme capable de célébrer des personnages quasi-immuables ; aux films de super-héros, il faut une structure à même de supporter les oscillations et les fluctuations de ces êtres en quête d'eux-mêmes. La mémoire du passé contre le devenir, la stabilité contre le changement ; le récit légendaire contre le roman d'apprentissage.

La critique de la chanson de geste a longuement insisté sur le rôle mémoriel et communautaire qu'elle joue dans la société médiévale, dont elle participe autant à la conservation qu'à la construction. Dans son étude stylistique de la chanson de geste, Jean Rychner prend pour axiome la stricte oralité du genre, et tente de déceler à partir des laisses les moyens rhétoriques et prosodiques dont le jongleur use pour faire communier son public autour de la légende : « Ces artifices professionnels contribuent à lier, en une trinité organique, le jongleur, son récit et son public. »[279] La fonction légendaire de la chanson de geste – au sens propre, « ce qui doit être lu » – est étudiée de manière encore plus littéraire, et non plus exclusivement orale comme l'imaginait Rychner, par Dominique Boutet, qui cherche dans les textes les moyens techniques de la « célébration » proprement épique : « La véritable structure d'une chanson de geste, ce n'est pas le découpage logique du récit, c'est un système d'accentuations, un ensemble disposés en fonction de la valeur

[279] Jean Rychner, *op. cit.*, p. 66.

émotionnelle de la matière traitée, en liaison avec la recherche d'un ton. » [280]

Ce style formulaire, répétitif, caractéristique du genre, transforme l'Histoire en légende. Bien qu'il y ait une intrigue, une dimension narrative non-négligeable, et dont le poids va croissant avec l'évolution du genre aux XIII[e] et XIV[e] siècles, le caractère chanté, formulaire reste primordiale dans la communion épique.

On pourrait croire que ce style caractérisant définit des places immuables pour les héros. Or, comme on l'a vu avec le procès de Ganelon, les changements d'apparence de Guillaume ou la mort de Raoul, leur caractère intangible a vocation à se faire mettre en crise. Il semblerait que le confort seigneurial dont ces chefs jouissent au début de leur chanson doive être éprouvé, afin de juger si le héros se montre digne de son rang. Guillaume, être aux multiples identités, se fait le champion de cette chevalerie mouvante : il accepte les changements d'apparence provisoires pour révéler la constance de sa valeur morale. Le cycle protéiforme de Guillaume d'Orange pourrait se lire comme une série d'épreuves qualifiantes mettant à jour les adaptations de l'idéal chevaleresque dans un monde féodal en mutation permanente.

Les films de super-héros quittent cette esth-éthique de la révélation pour se rattacher à la tradition romanesque de l'apprentissage. Il faut voir la « structure super-héroïque »[281] dont Hélène Valmary fait un schéma prototypique pour bien comprendre à quel point le film de super-héros est redevable du roman d'aventures, lui-même hérité du roman arthurien :

> « (a) La plupart des films de super-héros commencent sur l'enfance du personnage ou d'un personnage, enfance entachée d'un drame (drame 1).
>
> (b) Le personnage apparaît, à l'âge qui sera le sien durant le reste du film, en simple être humain.
>
> (c) L'accident faisant survenir ses pouvoirs advient.
>
> (d) Le héros apprend à les maîtriser avant qu'un nouveau drame (drame 2) ne le décide à mettre ses pouvoirs au service de la lutte contre le crime.
>
> (e) Il lutte contre des ennemis de toutes sortes jusqu'à ce qu'un ennemi surgisse sur lequel le super-héros concentrera tous ses efforts.
>
> (f) L'amour de et pour une femme le fait hésiter à renoncer à sa mission pour vivre cette histoire d'amour. Mais le discours d'un tiers le convainc, le rappelle à son rôle.
>
> (g) Le super-héros réussit à vaincre son ennemi. Il renonce à son amour.
>
> (h) Dans un élan final, le super-héros se promet à de nouvelles aventures. »[282]

Doté d'un nouveau corps, de nouveaux pouvoirs et de nouvelles responsabilités, le super-héros doit passer du rang d'élève ou d'observateur – pour des héros comme Peter Parker et Bruce Banner qui

[280] Dominique Boutet, *La chanson de geste*, p. 191.
[281] Hélène Valmary, *op. cit.*, p. 325.
[282] *Ibid*, pp. 325-326.

n'ont pas de maître – à celui de maître de soi. Structurellement, le film de super-héros a plus à voir avec le roman picaresque et le roman populaire qu'avec l'épopée, car il ne cherche pas à célébrer des hauts-faits fondateurs d'une société. Cependant, il faut voir en quoi ces œuvres inventent une nouvelle forme épique, dont la souplesse et les métamorphoses épousent celles de l'individualisme des sociétés libérales. Le roman d'apprentissage, qui expose la création d'un être au sein d'une société considérée comme un conglomérat de tels êtres, lorsqu'il se combine à des invariants héroïques – la force, la justice, le caractère exceptionnel –, devient la nouvelle structure épique.

Le succès planétaire de ces récits d'hommes ordinaires devenus extraordinaires révèle à quel point ils travaillent une pensée tout à fait contemporaine de l'individu, à la fois œuvrant pour le monde et pour soi-même. Cet apprentissage du rôle super-héroïque s'apparente à ce que Florence Goyet appelle « le paradigme d'Héraklès » : le destin de ce héros aussi puissant qu'un dieu qui accepte cependant d'intégrer sa force dans le système social olympien et le système social humain montre comment la collectivité « acculture le géant », le « civilise », « encadre le fléau »[283]. S'inscrivent dans ce paradigme un Spider-Man, un Batman ou un Hulk, créatures nouvelles qui hésitent entre justice collective et vengeance privée, et dont le parcours, fondé sur la rencontre brutale avec un monde redevenu nouveau pour ce nouvel homme, hérite à la fois du roman d'apprentissage pour l'intégration sociale du *freak* et du roman d'initiation pour le perfectionnement intérieur du héros.

De l'introspection du héros

La tension héroïque porte sur deux plans : la projection du héros dans le monde et la projection du monde dans le héros. Il importe de savoir comment les regards extérieurs impactent sur l'intériorité du héros.

Ce problème d'ordre intimiste montre le caractère anti-épique de certaines des œuvres étudiées. Nombre de films de super-héros ne sont pas épiques, à l'exemple de *Hulk* et d'*Elektra*. Ces deux films ne fonctionnent pas comme des romans d'apprentissage, mais comme des introspections psychologiques ; la linéarité de l'intrigue constamment brisée par des flash-backs récurrents, obsédants[284], crée une énigme que le personnage tente de comprendre, énigme qui le mène vers toujours plus d'inconscient. Explorant la complexité des rapports que le héros entretient avec le monde, dont on s'aperçoit qu'il ne le surplombe pas nécessairement, ces films déconstruisent l'idée d'un caractère héroïque monolithique, illustration d'un trait moral. Ces destins au romanesque ambigu, se rapprochant par leur dimension introspective des romans de Joyce, de Proust ou de

[283] Florence Goyet, *op. cit.*, p. 123.

[284] Le flash-back reste cependant très utilisé dans la plupart des films de super-héros (l'obsession du meurtre originel chez Batman et Spider-Man, la hantise du père pour Iron Man, le souvenir de l'échec pour Captain America) ; à un moment donné, tout super-héros doit faire face à son passé.

Sarraute, ne rencontrent pas l'épopée, car seul le désir personnel est mis en avant : Hulk cherche à échapper à l'armée et au pouvoir, Elektra à son monde d'assassins. En se révoltant, en coupant les liens avec des organisations qui pourraient leur accorder le pouvoir politique et symbolique digne d'un héros, ces personnages s'interdisent toute communion avec le peuple. Ils ne sont pas des porte-paroles, mais des porte-étendards de leur cœur.



Les portes de l'inconscient : le meurtre originel (*Hulk*) et la maison natale, habitée par les fantômes familiaux (*Elektra*).

Une brève comparaison de *Hulk* avec le *reboot* de Louis Leterrier, *L'incroyable Hulk* (*The Incredible Hulk*, 2008), et le même personnage dans *The Avengers* montre comment le destin romanesque de ce *freak* peut devenir épique. Alors que le personnage d'Ang Lee trouvait une solution à son problème dans l'errance et la fuite, disparaissant physiquement de l'écran pour habiter, dans le rêve de Betty, au plus profond de la forêt amazonienne, les autres adaptations résolvent sa dualité entre monstruosité asociale et force herculéenne en construisant une bonne monstruosité, dont les figures-repoussoirs, les doubles ennemis, sont respectivement l'Abomination – un ancien commando assoiffé de pouvoir – et les Chitauris. En dehors de l'exacerbation physique, la bonne monstruosité est la même que celle d'un Spider-Man, d'un Batman ou d'un Superman : il s'agit de mettre les pouvoirs exceptionnels du *freak* au service de la protection de la société. Dans les deux films, la séquence finale repose sur une bataille en plein New York ; dans les deux films, la bonne monstruosité vient conjurer le 11 septembre. Lorsque son désir individuel d'intégration sociale rencontre le besoin collectif de protection, Hulk passe du romanesque à l'épique, et la mise en scène des affrontements de quelques combats d'échauffement à une bataille finale démesurée. La différence entre le Hulk romanesque, individualiste, et le Hulk épique, soucieux du collectif, peut se résumer par ce que dit Jean-Claude Vallecalle des héros d'*Aliscans* : « Le héros épique n'est pas un solitaire ou un individualiste : il tire au contraire sa force ou, par delà la mort, sa justification de la cohésion et de la solidarité du groupe. »[285]

[285] Jean-Claude Vallecalle, art. cit., p. 192.





Hulk épique : face à l'Abomination (*L'incroyable Hulk*) et aux Chitauris (*The Avengers*).

On trouve une évolution inverse aux films de super-héros dans la chanson de geste. Si le caractère moral du personnage n'évolue guère, son destin narratif l'éloigne de plus en plus des champs de bataille et des objectifs traditionnels de l'épopée. Tout comme les super-héros, les héros de chansons de geste ne surplombent pas le monde par leur vertu absolue, mais se confrontent à lui, et cherchent à se définir de manière personnelle par contraste avec les autres personnages au fur et à mesure de l'histoire du genre et de son inflexion vers la « chanson d'aventures »[286].

La composition de *Raoul de Cambrai* en est tout à fait caractéristique. Elle fut vraisemblablement construite en trois temps, par trois auteurs distincts. La chanson de Raoul proprement dite, de sa naissance à sa mort face à Bernier ; la poursuite de la guerre par son neveu Gauthier et son oncle Guerri le Roux, jusqu'à la paix avec les fils d'Ybert, partie toujours aussi épique ; enfin les aventures de Bernier après la guerre, qui le mènent en quête de son fils en Espagne jusqu'à sa mort dans une embuscade tendue par Guerri le Roux. Cette dernière partie se distingue, du point de vue de la focalisation du récit, des deux précédentes : si ces dernières couplaient systématiquement une collectivité et un groupe de héros, la dernière partie se concentre exclusivement sur Bernier et ses désirs. N'étant plus le chef d'une communauté quelconque, le héros se rapproche du modèle du chevalier errant, en quête d'aventures et de désirs, qui s'invente une éthique au fur et à mesures des épreuves qu'il passe. Gardant la structure d'une chanson de geste mais perdant le mode épique de ses débuts au profit d'un mode romanesque, la dernière partie de *Raoul de Cambrai* s'inscrit dans la distinction que fait Chadwick entre le roman et l'épopée : « La différence repose entre le politique et le non-politique, ou entre le national et le non-national. »[287]

Vers le romanesque

L'exemple de Bernier est caractéristique de l'inflexion qu'a prise le mode épique vers le mode romanesque. Empruntant ses thèmes (armes et amour, fils perdu à retrouver) au roman, genre à la

[286] Je renvoie à l'analyse que fait Dominique Boutet sur les évolutions de la chanson de geste et son inflexion vers la chanson d'aventures, *op. cit.*, pp. 195-227.
[287] Hector Munro Chadwick, *op. cit.*, p. 335.

mode et genre moderne, la chanson de geste plus tardive[288] – et *Raoul de Cambrai* dans sa version remaniée en est l'un des prototypes – bascule vers ce que la critique a désormais appelé « chanson d'aventures », qui garde la structure formelle de la chanson de geste mais s'apparente thématiquement au roman.

Cette hybridité de la chanson d'aventures la rapproche du film de super-héros, dont on a vu qu'il n'est pas intrinsèquement épique ; avec la « chanson d'aventures », on voit qu'un genre n'est pas en lui-même épique. Tout comme Bernier et Guillaume, les super-héros doivent tous éprouver l'opposition entre le devoir politique et moral et l'amour qu'ils portent pour l'être aimé : Spider-Man hésite entre New York et Mary-Jane dans le deuxième opus, Batman entre Gotham et Rachel, Daredevil entre la vengeance de son père et l'impossibilité de révéler la vérité à Elektra, Hulk entre la fuite et l'amour de Betty, etc… Même les héros solaires, moins torturés, du récent *Marvel Cinematic Universe* sont en proie à ce dilemme entre le bonheur individuel et le bonheur collectif ; l'amour est une faiblesse qui révèle leur humanité, et par là, leur force. Pepper enfonce sa main au cœur, littéralement, de Tony Stark ; Captain America embrasse Peggy juste avant de s'embarquer dans l'avion qui le fera disparaître; Thor apprend l'humilité humaine par amour de Jane Foster.



Baiser fatal, baiser final, baiser funèbre (*Captain America : First Avenger*).

L'amour pour un être humain (exclusivement des femmes dans les chansons de geste et les adaptations cinématographiques actuelles de super-héros, mais plusieurs *comics* ont déjà mis en scène des amours homosexuelles[289]) rattache le héros à l'humanité et libère ainsi le *freak* de ses doutes quant à sa nature. Il trouve en la femme un double et un autre qui le comprend, l'accepte, et le pousse à une action vertueuse. Le regard de Guibourc sur Guillaume délivrant les prisonniers revitalise son héroïsme, de même que celui de Peggy sur Captain America l'oblige à s'arracher à un spectacle promotionnel qui lui ôte toute virilité et à libérer les prisonniers d'HYDRA.

[288] « La matière plus romanesque (amour, mariage, enlèvements, pèlerinage, déguisement, potion magique, etc.) de cette dernière section trahit une date tardive », William Kibler, *op. cit.*, p. 16.

[289] Marvel, sensible aux évolutions sociales, a la première représenté un mariage homosexuel entre les super-héros Northstar (historiquement le premier super-héros gay) et Kyle Jinadu dans le numéro 51 des *Astonishing X-Men*, qui fait suite aux propos d'Obama favorables au mariage homosexuel.

À l'inverse, les deux héros dont on ne connaît pas la femme de leur vivant apparaissent les moins humains de tous. Les poètes ne désignent les femmes de Roland et de Raoul – respectivement Aude et Hélène – qu'à la mort de leur fiancé, et aussitôt qu'elles apprennent la nouvelle, elles rompent avec la vie (Aude meurt de chagrin, Hélène se retire au couvent). À la différence de Guillaume, qui opère une révolution intérieure sur les conseils de Guibourc, les couples Roland/Olivier et Raoul/Bernier n'aboutissent pas à la conversion morale du héros principal. Certes, on le conteste et on discute sa vision du monde, mais, engoncé dans son solipsisme, il poursuit sa logique essentialiste jusqu'au bout. Peut-être pourrait-on dire que les couples masculin/masculin servent de contrepoids politique à un héroïsme débridé là où les couples masculin/féminin jouent un rôle réflexif qui pousse à une prise de conscience morale. L'amour fonctionnerait comme véritable force de civilisation des excès guerriers.

L'apparition de l'amour dans la chanson de geste, phénomène déterminant dans l'histoire de l'épopée[290], fait ainsi émerger un nouvel héroïsme. Dès le XII^{e} siècle, il semble que la société médiévale se mette à penser des individus et non plus seulement des ordres sociaux. Ces individus ne s'affranchissent pas pour autant de la société au sein de laquelle ils se meuvent. Il faut désormais les doter d'une éthique qui leur fasse prendre conscience de leurs pouvoirs et de leurs obligations envers leur collectivité.

L'amour semble un de ces moyens d'obligation et de civilisation morales capables d'adoucir et de raisonner ces héros, potentiels monstres d'égoïsme. *Hulk* met visuellement en scène ce pouvoir de l'amour, lorsque Hulk, énervé, fond et retrouve apparence humaine sous le regard apaisant de Betty. Dans le cadre de notre corpus, on peut contester les mots de Lawrence et Jewett, qui disaient que « les héros monomythiques suppriment leurs désirs pour atteindre une perfection désintéressée qui interdit tout épanouissement personnel. »[291] Au contraire, les sentiments qu'il a pour autrui poussent le héros à lutter pour la justice et la protection sociale. L'amour rend le héros plus parfait, car il contribue à diminuer les barrières de l'altérité, du moins au sein d'une collectivité, alors que la « perfection désintéressée » d'un Rambo ou d'un William Munny[292], auxquels se réfèrent plus souvent Lawrence et Jewett, n'aboutit qu'à la création de héros guerriers, dont le caractère violent et brutal est peu propice à l'établissement d'une religion héroïque.

Le diptyque « armes et amour » est un des piliers de ce mode épique moderne que l'on pourrait nommer « épico-romanesque », ou « épique individuel ». Ce mode fait de la tension entre intériorité et extériorité, désir et monde, cœur et devoir, une source féconde, un dépassement du héros vers le collectif sans qu'il s'y dissolve : le héros moderne est tout à la fois porte-parole de sa communauté et

[290] Sur cette question, voir l'ouvrage de Jean-Charles Huchet qui fait le lien entre la nouvelle figure de la femme dans la littérature médiévale et l'émergence du roman antique. Huchet, *Le roman médiéval*, Paris, PUF, 1984, 256 p.
[291] « *Monomythic heroes suppress their needs in order to achieve a slefless perfection that requires no personal fulfillment* », Lawrence et Jewett, *op. cit.*, p. 357.
[292] Personnage joué par Clint Eastwood dans *Impitoyable*/*Unforgiven*, Clint Eastwood, 1992.

porte-étendard de son cœur.

Conclusion : de l'inflexion du mode épique

L'inflexion que prend le mode épique vers une plus grande introspection psychologique se comprend avec la pensée sociale de son époque de production. Il y a une réelle politique de l'intériorité héroïque et de ses rapports avec le monde. À travers l'évolution de la figure héroïque se révèle la pensée qu'une société a d'elle-même.

L'inflexion générale que prend le mode épique traditionnel vers le romanesque est caractéristique d'une évolution de la conception de l'individu, désormais détaché d'une structure hiérarchique au sein de laquelle il ne valait guère. Cette évolution sociologique, philosophique et littéraire de la notion d'héroïsme se voit renouvelée par la société libérale du XX^{e} siècle à travers la figure des super-héros, objets d'un dilemme intérieur quant à leur place dans le monde, dilemme repris et accentué dans le cinéma des années 2000 et de l'après 11 septembre. La révolution esth-éthique du cycle des barons révoltés représente une figure matricielle dans la redéfinition de l'héroïsme contemporain, qui place désormais le politique non plus sous la mystique d'un chef, mais sous le signe d'un questionnement éthique personnel.

Chapitre 6 :
Le héros et le peuple

Production imaginaire et mythique d'une société donnée, conforme à des codes et des fonctions structurellement invariants, le héros ne se réduit pas cependant à un simple objet de divertissement. Les rapports qu'il entretient avec sa collectivité sont plus que des fables révélatrices d'un certain cadre de pensée ; les rapports ambigus qui lient le héros et son peuple expriment une certaine conception du politique.

Cette conception repose sur un régime politique bien spécifique, le régime héroïque. Structurellement, quels que soient l'époque et le lieu, le héros et son peuple sont liés d'une manière quasi-organique, *supra-politique*. Il s'agit rarement d'un système politique avec des règles strictes, des textes encadrant les pouvoirs et définissant les devoirs de chacun et des institutions chargées de contrôler les excès du pouvoir en place. Ce régime refuse l'institutionnalisation.

Au contraire, mythique, hyperbolique, il travaille directement les notions hautement politisées de représentation, de justice, de sécurité, de liberté, sans passer par des cadres politiques institutionnels. On pourrait suivre le principe de l'*American monomyth* et l'étendre à toute production épique en général. Il semble y avoir un monomythe épique, qui a pour principe la mise en crise de l'administration quotidienne et la nécessité de recourir à des êtres extraordinaires pour refonder politiquement la vie collective. À partir de ce monomythe, fondé sur la violence et la force considérées comme outils de construction communautaire, on peut tenter de définir quels rapports unissent le héros et ce peuple qui l'a produit et qui lui confère tout pouvoir.

Pour étudier la question du peuple épique, il faut d'abord s'interroger sur ses représentations, qui caractérisent son statut au sein du récit. Plurielles, elles nouent un système de relations ambivalentes entre le héros et le peuple : le rôle politique attribué au héros se questionne au sein de ce système polyphonique. Mais l'existence d'un être exceptionnel et aussi puissant limite les rôles du peuple, en général réduit à suivre les mouvements et les passions du héros. Cette organicité qui unit héros et peuple me semble l'expression d'un régime politique particulier, indépendant des institutions ordinaires : le régime politique héroïque, dont il s'agira d'observer les modalités.

Représentations du peuple

Mais d'abord, de quel peuple parle-t-on ? Quelle définition doit-on prendre du peuple ?

Politique[293] ? Ethnique[294] ? Sociologique[295] ? Voire visuelle[296] ? Si ces définitions ont chacune un sens spécifique, elles se mêlent bien souvent tant à l'écran que dans les textes dans la représentation d'une masse océanique, informe et puissante, face à laquelle le héros doit se mesurer pour en tirer valeur et légitimité. Le peuple est le ciment idéologique et visuel de toute épopée.

Néanmoins, au sein de la vaste mouvance épique, les modes de représentation du peuple diffèrent selon les époques, les lieux et les besoins, qui infléchissent sa définition selon des prismes idéologiques qu'il s'agit d'analyser. Le peuple de *La Chanson de Roland* n'est ni celui de *The Dark Knight Rises*, ni de *Raoul de Cambrai*. La relation organique entre un héros et un peuple doit se comprendre dans une typologie des peuples épiques.

La Chanson de Roland, indéniablement, dans le cadre de notre corpus, la chanson de geste la plus patriotique, pour ne pas dire « nationaliste » de manière anachronique, se comprend dans le contexte du Moyen Âge central, au cours duquel se forment lentement des identités nationales en dépit des rêves d'union impériale et chrétienne. C'est aussi l'époque de la Reconquista, de la conquête normande de la Sicile et de l'apogée de Cluny. Cet esprit de chrétienté rénovée, fruit de la réforme grégorienne, anime les croisades. *La Chanson de Roland* s'interprète selon le double prisme de fragmentation nationale et de vitalité militaire occidentale. La représentation du peuple dans *La Chanson de Roland*, aussi bien franc que sarrasin, en fait un peuple d'hommes en armes. Il semble que la France et l'Islam dans leur intégralité soient contenus dans ces noms indéfinis qui pulsent les vers épiques :

> « *Franc et paien merveilus colps i rendent.* »[297]

Au moyen de l'hyperbole épique et de la relative abstraction d'un peuple, défini tant politiquement qu'ethniquement, le poète de *La Chanson de Roland* insuffle l'idée d'une France unie, avant-garde victorieuse de la chrétienté et digne héritière de Charlemagne. À l'opposé de cette France solaire, la masse païenne, dont *Aliscans* exploite le caractère désordonné et démesuré :

> « *Voit des paiens toz les vaus encombrez,*
> *Et les granz pleins et les puis arestez.*

[293] « Désigne un collectif abstrait d'appartenance, dont les limites épousent une communauté culturelle et juridique inscrite sur un territoire, et que l'on considère porteur des qualités politiques de légitimité et de souveraineté », Federico Tarragoni, « Peuple », *in Dictionnaire critique et interdisciplinaire de la participation*.
http://www.participation-et-democratie.fr/fr/dico/peuple (consulté le 5 mai 2016)
[294] « Nation », *idem*.
[295] « Le plus grand nombre, la masse des gens, par opposition à ceux qui s'en distinguent par leur niveau social, culturel, ou par opposition aux classes possédantes, à la bourgeoisie »,
http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/peuple/60039 (consulté le 3 février 2016).
[296] « Grand nombre de personnes dans un endroit », *idem*.
[297] « Francs et païens échangent de merveilleux coups », *La Chanson de Roland*, v. 1397, p. 172.

Tot le païs en estoit si pueplez
Qu'il n'i avoit ne passage ne guez
Ou il n'eüst .M Sarrazins armez. »[298]

L'accumulation redondante d'hyperboles et de substantifs à caractère général, l'abondance numérique et l'opposition paronomastique entre *paiens* et *païs*, qui fait entendre la peur d'une conquête territoriale, font de ce peuple une menace globale. On peut de plus imaginer un contraste chromatique sous-entendu entre les masses noires des Sarrasins et les paysages lumineux du Midi, qui contribue à faire de cette invasion une souillure du sol français et chrétien. Visuellement, le peuple ennemi bouche l'horizon, interdit tout avenir à la communauté française et à son héros.

Ici, la définition visuelle du peuple est négative, car elle entre en contraste avec la solitude héroïque de Guillaume, seul survivant de son armée. Les relations entre le héros et le peuple sont toujours dissymétriques : à chaque fois se rejoue l'opposition entre l'unique et le tout, l'individu et le collectif, l'élu et la masse. En bien, lorsqu'elle transforme la masse célébrée en puissance océanique. En mal, lorsqu'elle oppose un Bien réduit à peau de chagrin et les puissances démoniaques des Autres.

The Avengers hérite de cette représentation océanique du peuple. L'invasion cosmique de monstres hideux rapproche soudainement le film de super-héros, jusqu'ici centré sur des problèmes de dualité interne au héros projetés à l'extérieur, des films d'invasion – les extraterrestres d'*Independence Day* (Roland Emmerich, 1996) et de *La Guerre des Mondes* (*War of the Worlds*, Steven Spielberg, 2005) – et des films de *fantasy* – les Orcs, les Gobelins et les Ourouk-Haï du *Seigneur des Anneaux*. Parallèlement à ce grossissement et à cette déformation des masses ennemies, ouvertement hostiles dans un contexte manichéen alors qu'elles n'étaient auparavant que des poignées d'individus ambitieux, on assiste à une amplification numérique et politique du peuple, très présent – sous la forme de victimes innocentes, fragmentées dans une série de plans – dans la bataille finale. Par sa mise en scène d'une bataille entre peuples, *The Avengers* semble le premier film de super-héros explicitement épique[299].

[298] « Il [Guillaume] voit toutes les vallées envahies, les vastes plaines et les hauteurs recouvertes par les païens. Le pays tout entier en fourmillait tellement qu'il n'existait ni passage, ni gué où il n'y eût mille Sarrazins armés », *Aliscans*, v. 730-734, p. 104.

[299] Cette nouvelle esth-éthique épique se prépare déjà dans *Captain America : First Avenger* (les masses de soldats mécaniques d'HYDRA) et *Thor* (les hordes hideuses de géants des glaces). Ces héros, plus monolithiques qu'Iron Man, Hulk, Black Widow et Hawkeye, apportent une plus-value épique aux Avengers.



La masse et le détail : représentations du peuple dans la bataille (*The Avengers*).

Le rapprochement avec *La Chanson de Roland* se justifie dans cette optique : alors que *La Chanson de Roland* mettait en forme les prémices d'une conscience nationale française, *The Avengers* reconstruit une identité abîmée. C'est le « film symbolique du retour de l'Amérique et de son désir de revanche face aux humiliations subies depuis dix ans »[300], dit Laurent Aknin. La forme épique apparaît dès lors comme l'outil démiurgique idéal pour construire des consciences encore ou redevenues plastiques.

La continuité visuelle dans la représentation et le rôle du peuple entre *La Chanson de Roland*, poème de l'éveil d'une conscience nationale, et *The Avengers*, réactualisation sous l'ère Obama du slogan reaganien « *America is back !* », ne se retrouve pas *Raoul de Cambrai*, et dans le cycle des barons révoltés à sa suite, bien plus proche par ses enjeux visuels et narratifs d'œuvres comme la trilogie *Dark Knight*, *Spider-Man* ou *Daredevil*. Les enjeux politiques de *Raoul de Cambrai* se jouent à l'échelle bien plus petite de la guerre de fiefs, qui limite la démesure épique et l'abstraction cosmique. *Raoul de Cambrai* se présente en effet comme la seule chanson de geste à mettre en scène une guerre civile :

> « *Les os se voient, molt se vont redoutant ;*
> *D'ambe deus pars se vont reconnissant.* »[301]

Le poète renverse le *topos* épique du choc aveugle de deux masses ennemies. Alors que païens et chrétiens sont d'ordinaire animés d'une haine implacable et généralisée, ici, ce n'est pas la haine qui est mise en avant, mais la reconnaissance de l'autre, d'un frère dans celui que l'on a à combattre. La guerre civile de *Raoul de Cambrai* se rapproche du conflit fratricide entre Captain America et Bucky, analysé plus haut, ainsi que du *cross-over* Marvel *Civil War*, qui divise les super-héros en raison eux aussi de leur soumission (le camp d'Iron Man) ou non (le camp de Captain America) à un pouvoir politique supérieur.

Cette pause narrative, juste avant la bataille, annonce, par son lyrisme élégiaque, la tragédie que

[300] Laurent Aknin, *op. cit.*, p. 156.
[301] « Les armées s'observaient et se redoutaient fort ; des deux côtés les ennemis se reconnaissaient », *Raoul de Cambrai*, v. 2219-2220, p. 168.

constitue toute guerre civile et le gâchis qu'elle représente pour la noblesse du pays. William Kibler oppose ainsi la représentation de la violence dans *La Chanson de Roland* et dans *Raoul de Cambrai* en la recontextualisant : « Quand tout le *Roland* trouvait son unité dans la bataille de Roncevaux, ses préparatifs et ses conséquences, *Raoul* est caractérisé par une diversité de personnages et un chaos dans les combats, ce qui reflète l'instabilité aristocratique de la fin du XII[e] siècle. »[302]

Raoul de Cambrai met en scène un paradoxe dans la représentation de l'horreur : d'enjeu moindre et avec moins d'effectifs que Roncevaux, Aliscans ou New York, la bataille culmine dans l'horreur des combats. Ceci tient au fait que les forces en présence sont toutes considérées comme humaines, égales ; il n'y a pas dissymétrie entre les hommes et les monstres. Tuer l'autre, c'est tuer un frère.

Raoul de Cambrai et la trilogie *Dark Knight* partagent une même définition du peuple : il est à la fois objet politique de souveraineté et communauté unie par des liens culturels. Or, dans les deux œuvres, la crise naît à l'intérieur de la communauté, alors que les communautés de *La Chanson de Roland*, *Aliscans* et *The Avengers* se voient ébranlées par une menace extérieure qui les pousse à se redéfinir. *Raoul de Cambrai*, *The Dark Knight* et *The Dark Knight Rises* problématisent la dimension fratricide de tout conflit humain. On peut ainsi rapprocher la bataille de *Raoul de Cambrai* et la séquence des ferries dans *The Dark Knight*, séquences qui posent la même question : nous qui nous combattons, sommes-nous du même peuple ?

Les acceptions plurielles du peuple dans les productions épiques traduisent la pensée globale, systémique, qui semble le propre de l'épopée. L'épopée paraît envisager une collectivité, voire un monde, par un double prisme : les structures en place et les icônes tisseuses de lien social. Dans ce type de pensée organique, qui met en corrélation les structures et les individus exceptionnels, se dessine une analogie évidente entre les représentations du peuple et les représentations du héros.

Le statut du héros

Tout comme le peuple, le héros obéit à une définition plurielle. Il est à la fois objet éthique – un exemple de prouesse, de vaillance et de résistance – et un objet politique – celui qui accomplit le destin de son peuple. Si les deux définitions sont complémentaires, leur configuration est mouvante, donnant parfois naissance à de la conflictualité.

Se pose la question du statut du héros envers la collectivité : le considère-t-elle comme objet politique, un chef capable de la faire triompher, ou objet éthique, un guide moral opérant la rédemption de chacun et de tous ? L'étude des différentes configurations entre les dimensions éthique et politique de l'héroïsme permet de saisir les rapports entre le peuple et le héros.

Il est possible bien entendu de concilier éthique et politique. Cette configuration dominante donne

[302] William Kibler, *op. cit.*, p. 8.

lieu à un héroïsme solaire et triomphant, celui d'un Roland, d'un Guillaume ou d'un Captain America. Ces personnages sont dans une situation plus qu'avantageuse, car leur noblesse morale est reconnue par l'institution, qu'il s'agisse de l'empire carolingien ou du gouvernement des États-Unis – mais cette reconnaissance institutionnelle du Captain se limite au seul *Captain America : First Avenger*, dans les temps héroïques mythifiés de la Seconde Guerre mondiale. Ces trois héros sont à la fois chefs politiques et symboles vertueux. Il est remarquable que Ganelon fasse un portrait de Roland qui résume en un vers, dont la tournure exceptive nimbe la figure de Roland d'une aura sacrée, cette brillante complémentarité de la reconnaissance éthique et de la reconnaissance politique :

« *N'avez baron de si grant vasselage.* »[303]

Il faut néanmoins nuancer le caractère politique de Captain America. Indéniable objet politique, super-soldat façonné par un gouvernement en guerre pour vaincre Hitler et le Crâne Rouge, il n'a cependant aucun pouvoir exécutif. La politique du Captain équivaut au pouvoir iconique de rassembler une nation autour d'un but commun, à l'instar de la scène de *Captain America : First Avenger* où il revient victorieux de la forteresse d'HYDRA, au centre d'un plan large, sans pour autant attirer le regard sur son uniforme terne, à la tête de ses compagnons mais sans en être le chef. On peut appliquer à cette scène les propos de Dean Miller, qui définit le meneur héroïque comme « principalement ou même essentiellement exemplaire »[304]. Le blouson de cuir laisse entrevoir une partie du costume aux couleurs de la bannière étoilée ; le pouvoir politico-symbolique du Captain existe par sa noblesse morale. Il fait partie intégrante des Compagnons Hurlants, et par sa bravoure au combat, ses pairs le reconnaissent comme chef moral. Ici, le Captain se fait l'exemple du bon soldat patriote. Reconnaissance militaire des compagnons, reconnaissance populaire du public américain et reconnaissance institutionnelle se rejoignent pour façonner une icône patriotique.



Retour du héros, retour des héros : costume iconique et costume militaire (*Captain America : First Avenger*).

[303] « Vous n'avez pas de baron qui soit si bon vassal », *La Chanson de Roland*, v. 744, p. 120.
[304] « [*Heroic leadership*] *is mainly or even essentially exemplary* », Dean Miller, *op. cit.*, p. 374.

Néanmoins, il faut d'ores et déjà constater que cette reconnaissance se fait par l'action directe, et non par une quelconque forme d'élection ; c'est toujours par le biais du spectaculaire, ce que Lawrence et Jewett appellent le *credotainment*[305], que le héros consacre sa légitimité politique. Les deux auteurs jugent le *credotainement* dangereux au sein d'un régime prétendument démocratique : « Il se présente comme un meneur sans payer le prix des relations politiques et sans répondre aux préférences de la majorité. »[306] En effet, le peuple n'est pas représenté comme une assemblée autonome, exprimant clairement au héros ses orientations politiques. Par un processus presque magique, le héros se charge d'extérioriser des demandes muettes ; au nom du peuple, il définit des aspirations populaires, sans se référer à un quelconque organe politique.

Les barons révoltés ont une trajectoire inverse au Captain America. La gloire de Steve Rogers vient du mérite d'avoir construit sa propre noblesse. Au contraire, déchus de leur rang par l'institution royale, les barons tels Raoul, Renaud et Ogier se révoltent parce qu'il n'y a plus imbrication entre héroïsme éthique et héroïsme politique.

Fait notable, la révolte des barons ne suppose pas l'union de leurs intérêts et de ceux du peuple. Dominique Boutet montre que « les grands rebelles, lorsqu'ils ne sont pas plus ou moins aveuglés par le ressentiment, ne demandent qu'à servir de leur mieux leur roi. »[307] Le peuple en armes des chansons de geste semble se réduire à un système féodal où prime la relation d'homme à homme. Le geste des barons s'interprète comme demande de reconnaissance institutionnelle de sa valeur morale ou militaire ; on peut ainsi expliquer les motivations de Raoul, qui désire obtenir un fief au vu des exploits de son père, d'Ogier, qui exige réparation pour la mort de son fils, tué par le fils de Charlemagne, et de Renaud, en quête du pardon de l'empereur. « La rébellion est liée à une problématique de la valeur et du pouvoir, et jamais à une inadéquation *sociale* entre la personne et la condition royale. »[308]

La peur d'une déchéance de l'aristocratie face aux progrès du pouvoir royal anime l'héroïsme des chansons de geste. Dans ces épopées produites par et pour la noblesse, la question du *service* du vassal envers le suzerain se trouve au centre. Les chansons de geste pourraient avoir comme rôle politique dans la société féodale la construction de rapports réciproques et mesurés entre le pouvoir royal et l'aristocratie. Suivant Florence Goyet, on voit *La Chanson de Roland*, au travers des personnages d'Olivier, chevalier au service d'une cause supérieure, Thierry, qui place la justice entre les mains du roi, et Charlemagne, qui incorpore dans l'image impériale les prouesses de

[305] Le *credotainment* est un dispositif de conversion idéologique de masse qui se fait par le divertissement. Lawrence et Jewett, *op. cit.*, p. 285.
[306] « *He offers a form of leadership without paying the price of political relationships ot responding to the preferences of the majority* », Lawrence et Jewett, *op. cit.*, p. 48.
[307] Dominique Boutet, *Charlemagne et Arthur.*, p. 150.
[308] *Ibid*, p. 36.

Roland, travailler la mise en place d'une féodalité responsable devant le souverain politique. Suivant Nadine Serrouya, on voit *Raoul de Cambrai* travailler le devoir de responsabilité d'un roi devenu trop puissant devant l'aristocratie féodale : « Despote impotent, l'empereur a donc négligé son devoir envers son peuple et ses responsabilités de juge et détenteur impartial de la loi. »[309]

Produits par des sociétés démocratiques, les films de super-héros reconfigurent le statut du héros. N'étant pas politiquement reconnu, il ne se justifie plus devant les pouvoirs en place. En revanche, issu des gens ordinaires, il cherche une reconnaissance sociale, publique. La responsabilité envers le peuple est la condition *sine qua non* de l'héroïsme contemporain. On saisit là son caractère « populiste » : il tente une communion directe avec le peuple qui court-circuite les institutions légales.

Nécessairement versatile, vulnérable, son statut oscille entre légalité et illégalité, reconnaissance et marginalité, lumières et ombres. Spider-Man accède à la reconnaissance publique de la ville de New York lors de la cérémonie de la remise des clefs de la ville, mais doit s'en montrer digne en affrontant ses démons intérieurs.[310] C'est toute la symbolique du Bat-Signal, tour à tour affiché comme emblème de la justice de Gotham et traqué comme signe de la criminalité. Captain America passe des fausses lumières de la scène promotionnelle aux ténèbres d'HYDRA, où s'illustre son véritable héroïsme.[311]

Captain America : Le Soldat de l'Hiver représente l'un des films qui thématise le plus la dualité politique du super-héros. L'intrigue du film, qui met en scène un SHIELD, en réalité manipulé par les agents d'HYDRA, obsédé par le tout-sécuritaire et la surveillance généralisée pour mieux contrôler les populations civiles, s'inscrit dans la continuité des révélations d'Edward Snowden et de Wikileaks[312]. Le choix de faire du SHIELD une réincarnation du Dr Zola et d'HYDRA en dit long sur les menaces du tout-sécuritaire : un système aussi totalisant ne semble mener qu'à une résurrection du totalitarisme nazi. D'où le choix de mettre en avant Captain America, icône historique et populaire de la lutte contre le nazisme, qui devient au détour du film l'emblème des libertés publiques contre la tentation sécuritaire. On pourrait appliquer à sa révolte les propos de Daniel Madelénat, qui voit dans la figure du révolté la « métamorphose la plus actuelle de

---

[309] Nadine Serrouya, *op. cit.*, pp. 68-69.
[310] Dans *Spider-Man 3*.
[311] Dans *Captain America : First Avenger.*
[312] Wikileaks est une organisation non-gouvernementale fondée par Julian Assange qui protège les lanceurs d'alerte et qui divulgue des documents tenus secrets révélant des affaires de corruption, d'espionnage ou de violations des droits de l'homme. Elle a notamment publié des télégrammes diplomatiques américains en 2011.
Edward Snowden en est l'un des lanceurs d'alerte les plus célèbres et les plus réprimés, puisqu'après avoir révélé en 2013 la mise sur écoute par la NSA de nombreux chefs d'État européens, il a dû fuir à Hong-Kong, puis à Moscou pour échapper à son inculpation par le gouvernement américain.
Je suis l'analyse que fait Francis Chateauraynaud dans son article « Lanceur d'alerte », *in* Ilaria Casillo (dir.), *Dictionnaire critique et interdisciplinaire de la participation*, Paris, GIS Démocratie et Participation, 2013.
http://www.dicopart.fr/fr/dico/lanceur-dalerte (consulté le 4 mai 2016).

l'héroïsme épique » :

« L'homme se dresse seul contre le Léviathan, affronte à mains nues le monstre froid, brise le silence totalitaire. […] Il combat désormais la nécrophilie et l'anonymat des logiques de la tyrannie ; il refuse la cruelle *maia* du théâtre politique et les gesticulations de ses ombres ; solaire révolte. »[313]

En suivant l'étude que Sarah Baudelle-Michels fait des demandes de grâce de Renaud de Montauban dans la chanson éponyme, on voit que Captain America, Black Widow et Falcon basculent en toute conscience dans l'illégalité. « [Ils] se sent[ent] coupable[s] mais non responsable[s] »[314] du déni de justice à l'origine de leur révolte. La subversion super-héroïque d'institutions corrompues se fait toujours au nom de la défense lumineuse de la démocratie américaine et libérale contre ses spectres intérieurs.




La corruption des élites (*Captain America : Le Soldat de l'Hiver*) : de la paresse luxueuse à l'armement totalitaire. « Face aux errements du politique, [Captain America] incarne avec une magnanimité exemplaire, le destin de l'être d'exception qui refuse de se chercher des circonstances atténuantes. »[315]

Dans le super-héroïsme, l'éthique du héros permet la jonction avec le peuple. Présenté comme l'un des membres de ce peuple, le super-héros un conservatisme subversif, qui assure le maintien des valeurs attribuées au peuple face aux tentations de l'évolution négative, voire de la révolution. L'éthique devient politique.

Que fait le peuple ?

Dans les deux genres étudiés, on peut constater le lien invariable et intrinsèque du peuple épique et des mouvements du héros. Tous deux semblent faire partie d'un grand organisme. Il y a une forme d'effet papillon dans cette imbrication interactive : tout mouvement de l'un des membres se voit amplifié dans la réaction de l'autre. Cette organicité politique peut se décliner à travers trois configurations récurrentes entre héros et peuple : l'appel à l'aide, la bataille et la fête.

[313] Daniel Madelénat, *op. cit.*, pp. 250-251.
[314] Sarah Baudelle-Michels, « "La Merci vos en quier" : trahison et pardon dans *Renaud de Montauban* », in *La faute dans l'épopée médiévale*, *op. cit.*, p. 40.
[315] *Ibid*, p. 43.

Appeler à l'aide semble en effet l'un des traits structurels du peuple épique dans les films de super-héros. « Dans le film de super-héros, le figurant est massivement une victime innocente qui doit être sauvée »[316], écrit Hélène Valmary, qui souligne de fait une certaine féminité négative du figurant. Visuellement ou littéralement, la communauté en danger se rapproche régulièrement de la demoiselle en danger qu'un héros viril doit protéger. La définition féminine du peuple vulnérable n'a fait que s'accroître avec la redéfinition de la condition des femmes à partir de la Renaissance et surtout du XIX^{e} siècle.[317] On trouve bien plus de femmes, et de manière métonymique, de familles menacées à sauver dans les films de super-héros que dans les chansons de geste.

Au milieu de New York en flammes et des civils en fuite, la caméra de *The Avengers* s'attarde sur une jeune femme blonde qui s'extirpe d'un bus avec l'aide de Captain America ; on trouve de même à la fin du film, lors des réactions plurielles à l'intervention des Avengers, une jeune femme hurlant « Je t'aime, Thor ! ». Le peuple et la femme passifs se voient ainsi associés dans une même logique de protection. Très attachés à la définition d'un film authentiquement démocratique, Lawrence et Jewett critiquent cette passivité du peuple, simple spectateur des exploits du héros : « Les citoyens sont seulement membres d'une *démocratie spectatorielle*, dans laquelle ils sont les témoins passifs de leur rédemption par un super-héros. »[318] Derrière cette démocratie spectatorielle, on voit poindre l'idée que le peuple ne doit s'occuper que de son foyer, de sa famille, de la paix. Ses actions et revendications politiques ne peuvent se faire qu'à travers la médiation du héros.

Man of Steel présente clairement cette idéologie des ménages en paix lorsque Zod, général en chef des rebelles kryptoniens, oblige le jeune Superman à le tuer en menaçant une famille archétypale : un père, une mère, un garçon et une fille. Le cadre, très serré sur les visages effrayés de la famille, très mouvementé, obstrué par les rayons lasers de Zod, a une fonction éminemment pathétique : la peur mise au premier plan doit parler à la conscience du héros, et lui faire commettre un meurtre au nom de la protection des innocents. La fragilité du peuple super-héroïque sert de faire-valoir au super-héros, qui, par son efficacité trouve le moyen de remplacer l'État dans sa logique sécuritaire.



[316] Hélène Valmary, *op. cit.*, p. 366.
[317] Sur cette redéfinition, voir l'ouvrage très éclairant de Sophie Cassagnes-Brouquet, *Chevaleresses. Une chevalerie au féminin*, Paris, Perrin, coll. Pour l'Histoire, 2013, 240 p.
[318] « *Citizens are merely members of a* spectator democracy *in which they passively witness their redemption by a superhero* », Lawrence et Jewett, *op. cit.*, p. 29.

Appeler à l'aide est beaucoup moins fréquent dans les chansons de geste. D'une part, le peuple étant le plus souvent un peuple d'hommes en armes n'en a pas besoin, car il va de lui-même au-devant des combats. Héroïque, le peuple suit sans hésiter Roland dans son refus de sonner de l'olifant. D'autre part, le héros de chanson de geste ne se définit pas tant par son rôle de gardien du peuple que par son rôle de champion d'idéaux plus transcendants, d'ordre divin. En défendant l'idéal et le peuple de la chrétienté plus abstraits que celui des super-héros, le guerrier se fait héros. Protéger des populations faibles au lieu d'aller massacrer des hordes païennes ne semble pas un moyen de briller dans la chanson de geste.

Cet appel à l'aide est même régulièrement détourné. Une brève étude du caractère féminin du peuple des chansons de geste montre en quoi celui-ci diffère, dans un sens positif, des films de super-héros. Guibourc, on l'a déjà vu, prend d'elle-même la défense d'Orange, en compagnie de ses dames, tandis que Guillaume s'en va chercher des renforts. Féminin, le peuple n'est aucunement passif. À l'inverse, la mise en danger d'un peuple féminin constitue une épreuve fatale pour le héros. Le funeste épisode d'Origny, dans lequel Raoul se plaît à massacrer toute une abbaye de nonnes, révèle son caractère sanguinaire :

> « *R[aous] repaire ; fait ot le destorbier –*
> *les nonnains fist ardoir et graaillier.* »[319]

L'apposition « *fait ot le destorbier* » a une fonction critique ; alors que l'apposition fonctionne de manière topique dans les chansons de geste comme qualification méliorative (« *Le ber Rollant* »), ou neutre (« *Guerri le roux* », « *Guillelmes al curb nez* »), elle sert ici de déictique accusateur, renvoyant, par un processus anaphorique, à l'acte cruel perpétré par Raoul. La distinction que l'apposition opère n'est pas la distinction aristocratique du bon chevalier, mais celle infâmante d'un nouveau Caïn.

Venir à la rescousse d'un peuple féminin ne semble donc guère l'apanage des héros de chansons de geste. La qualification de ces héros dans leurs rapports avec le peuple se fait dans la bataille. Le héros devient un preux aux côtés d'un peuple mâle et guerrier – hormis le cas de Guillaume avec Guibourc, mais Guibourc est loin de représenter les stéréotypes contemporains de la féminité. Si rescousse il y a, elle doit entraîner une bataille, car la bataille représente l'épreuve qualifiante. Ainsi, ce qui compte véritablement dans la libération des prisonniers chrétiens par Guillaume n'est

[319] « Raoul revint, celui qui avait semé la mort : il avait fait brûler et carboniser les religieuses », *Raoul de Cambrai*, v. 1363-1364, p. 116.

pas tant leur délivrance que le retour dans la mêlée furieuse exigé par Guibourc pour éprouver la valeur militaire de son époux.

Dans la bataille se noue le lien indéfectible entre le héros et le peuple. Leurs actions apparaissent symétriques ; les succès du héros poussent les troupes au succès. Il y a dans la mise en scène des batailles épiques un effet d'entraînement de la valeur héroïque, une succession de causes et d'effets dont le point de départ réside dans l'état d'âme du héros. *La Chanson de Roland* sait mettre en scène cette distribution de la *furor*. La première partie de la bataille semble gagnée par les Francs, grâce aux exploits des douze pairs, qui entraînent à leur tour les exploits de l'armée tout entière. Le système des assonances exploite grandement la causalité des coups, comme dans cet extrait :

> « *Mult ben i fiert Oliver e Rollant,*
> *Li arcevesques plus de mil colps i rent,*
> *Li .XII. per ne targent nient,*
> *Et li Franceis i fierent comunement.* »[320]

Ces quatre vers opèrent une hiérarchie explicite de la valeur militaire grâce à l'effet de souffle épique : née sous les coups fougueux d'Olivier et Roland, dont le nom scande la laisse, elle gagne ensuite l'archevêque Turpin, troisième héros de la bataille, puis les douze pairs, et enfin le reste de l'armée. Le rythme oratoire, composé de séquences s'enchaînant les unes aux autres et s'achevant dans cette conjonction de coordination *Et* du quatrième vers, opère à l'oreille le transfert de la *furor*. Un véritable processus de contagion héroïque se met en œuvre.

Inversement, si l'une des deux parties de cette organicité vient à défaillir, l'autre en est fatalement touchée. La blessure mortelle que subit Olivier peut s'expliquer par cette causalité interactive ; l'armée française décimée, il devient vulnérable et le païen Marganice le blesse à mort[321].

Le peuple des chansons de geste apparaît donc moralement et psychologiquement lié au héros. Ceci peut s'expliquer au sein du système féodal : mutuellement liés par des obligations politiques et morales, seigneur (le héros) et vassaux (le peuple en armes) endurent les mêmes épreuves.

Les films de super-héros, à caractère démocratique et libéral, mettent en scène une individuation plus forte des deux parties. Si peuple et héros entretiennent des rapports interactifs, ils disposent chacun d'une grande marge de manœuvre, d'une relative liberté de choix.

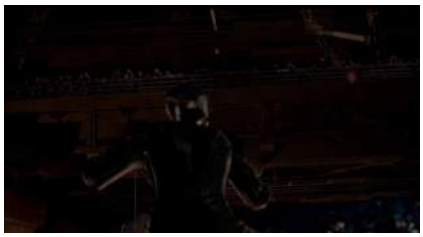
La trilogie *Spider-Man* est sans doute la plus emblématique à cet égard. On découvre dans les deux premiers opus un peuple pluriel, à l'image de New York, venir en aide au héros de son propre

---

[320] « Olivier et Roland frappent à tour de bras,
L'archevêque rend plus de mille coups,
Les douze pairs ne perdent pas leur temps,
Et les Français frappent tous ensemble », *La Chanson de Roland*, v. 1413-1416, p. 172.

[321] *La Chanson de Roland*, v. 1940-1947, p. 212.

gré. Dans *Spider-Man*, des passants sur le pont caillassent le Bouffon Vert pour protéger leur icône en difficulté. Un de ces volontaires exprime verbalement l'organicité qui s'est nouée entre Spider-Man et New York : « Attaquer Spidey, c'est attaquer New York ! L'attaquer, c'est nous attaquer nous tous ! » Dans *Spider-Man 2*, les passagers du métro, dans une scène très christique, recouvrent le visage découvert de Peter Parker de son masque super-héroïque. Dans les deux cas, le peuple agit par choix ; il utilise sa liberté pour sauver ce qu'il estime l'un de ses meilleurs représentants.




L'organisme héroïque : des cailloux contre le Bouffon Vert (*Spider-Man*) à la communion des mains (*Spider-Man 2*).

« *Oncles, dit il, ne vos chaut de fuïr ;*
bataille ara R[aous], n'i puet faillir,
***si fiere et dure con il porra soufrir.* »[322]**

On en vient à la dernière configuration : la fête. Lors de la fête qui suit l'affrontement, la communauté reconnaît et institue la valeur et le rôle de son héros. Les fêtes scandent *Aliscans* : la première, donnée à Laon par le roi alors qu'il devrait envoyer ses troupes au secours d'Orange, est un mensonge, raison pour laquelle Guillaume refuse d'y participer. Mais la seconde fête, après la victoire, consacre le triomphe de Guillaume, de Bertrand et surtout de Rainouart, baptisé, marié à Aélis et reconnu comme le frère de Guibourc. « La *joie* est d'abord la manifestation sociale de l'*amor*, sa traduction dans les rapports quotidiens entre le roi et sa collectivité. »[323] « Fait social total »[324], la fête réunit la communauté au sortir de la crise autour d'une vie collective refondée.

La fête médiatique qui conclut *The Avengers* est similaire à celle d'*Aliscans*, hormis un détail crucial : la dualité entre réactions politiciennes et réactions populaires. La fête met en scène la scission entre institutions politiques et désirs du peuple, avec qui communient pleinement les super-héros. Dans les films de super-héros, comme dans l'*American monomyth* en général, voire dans ce monomythe épique, la fête institue une autre politique, concurrente de la politique légale, au nom de la souveraineté du peuple.

[322] « Mon oncle [Ernaut], dit [Rocoul], inutile de fuir : Raoul aura sa bataille et sans faute, la plus cruelle et la plus rude qu'il ait jamais connue ! », *Raoul de Cambrai*, v. 2724-2726, p. 200.
[323] Dominique Boutet, *op. cit.*, p. 362.
[324] *Ibid*, p. 368.

Le régime politique héroïque

Ce dernier exemple emblématise les rapports conflictuels entre les héros épiques et les institutions politiques sur la question du peuple. On pourrait objecter que *The Avengers* s'inscrit pleinement dans l'*American monomyth*, mais il se trouve que Roland, Raoul, Guillaume et nombre de héros épiques qui n'ont rien d'américain suivent la même logique de défiance vis-à-vis des pouvoirs en place. Plutôt que de limiter ce monomythe aux seuls États-Unis, il faut envisager l'existence d'un monomythe épique transfrontalier et trans-séculaire.

Le problème que soulève ce monomythe pourrait se résumer ainsi: en qui le peuple se fie ? vers des institutions légalement chargées de sa protection mais inefficaces, ou vers des héros dont l'efficacité est assurée à défaut de la légalité ? Le monomythe épique met en place deux systèmes politiques rivaux : le système institutionnel et le système insurrectionnel.

On peut tenter de définir une ébauche du régime politique héroïque en comparant l'opposition de ces deux systèmes politiques dans ce corpus.

Tout d'abord, il faut noter la mystique du chef, qui a certes évolué mais qui reste un invariant épique. Elle opère la communion entre un peuple et un héros. Tacite et *de facto*, cette communion se situe aux antipodes de la constitution, écrite et *de jure*. La communion repose sur un culte de l'efficacité et de la force, alors que la constitution dresse des limites et des contrôles. La communion ouvre vers l'infini et la démesure, la constitution met en place un système de mesure et de finitude. La communion est reconnaissance populaire du héros.

On peut mettre en parallèle les propos des Francs envers Roland et ceux de Gordon pour Batman :

> « *Ambure ocist seinz nul recoevrement,*
> *E cil d'Espaigne s'en cleiment tuit dolent.*
> *Dient Franceis : "Ben fiert nostre guarent !"* »[325]

Tandis que Gordon dit à son fils, qui ne comprend pas la traque de Batman, les derniers mots de *The Dark Knight* : « Parce qu'il est le héros que Gotham mérite. Pas celui dont on a besoin aujourd'hui... Alors nous le pourchasserons. Parce qu'il peut l'endurer. Parce que ce n'est pas un héros. C'est un Gardien silencieux... qui veille et protège sans cesse. C'est le Chevalier Noir. » Dans les deux exemples, le peuple, qu'il soit représenté comme tout générique ou comme figure isolée du bon sens et de la vérité, fonctionne comme un chœur antique révélant la valeur du héros. Cette fonction assignée au peuple est définitoire du régime politique héroïque : le moteur de la politique

[325] « Il les tue tous deux sans aucun recours.
Et ceux d'Espagne en clament tous leur douleur.
Les Français disent : "Il frappe bien, notre protecteur !" », *La Chanson de Roland*, v. 1650-1652, p. 190.

héroïque, c'est la force et le succès.[326]

Ceci nous amène au second point de comparaison : les institutions ordinaires sont nécessairement inefficaces, voire corrompues. Le peuple semble avoir besoin d'un chef, aussi bien politique que moral, qui puisse prendre le relais d'un système légal en faillite. Le héros épique, dépositaire du bon sens populaire, se révolte contre des pratiques institutionnelles qu'il estime injustes ou inefficaces. En termes duméziliens, Dean Miller résume cette nécessaire confrontation entre le héros et le roi par une opposition entre la seconde et la première fonctions[327]. Usant de leurs capacités militaires, les guerriers entrent en lutte contre les institutions ordinaires afin de résoudre le dysfonctionnement politique et contribuer à mettre en place de meilleures structures de pouvoir.

On retrouve un tel enjeu dans le cycle de Guillaume d'Orange : un simple vassal se hisse au rang de héros national, car il est le seul capable de protéger son faible souverain (*Le Couronnement de Louis*), d'étendre les terres de France malgré la lâcheté royale (*Le Charroi de Nîmes*, *La Prise d'Orange*) et d'injurier le roi et son épouse pour obtenir des renforts en vue de contrer une invasion sarrasine (*Aliscans*). Guillaume pourrait être un prototype du *Good Bad Boy*[328] du cinéma d'action américain, « celui qui sort du rang juste assez pour n'en être que plus admirable, d'autant plus que la hiérarchie à laquelle il s'oppose, toujours à bon escient, se révèle souvent corrompue ou infiltrée par l'ennemi. » *Raoul de Cambrai* poursuit la dégradation de la figure de Louis en mettant en scène ses déboires, notamment dans la deuxième partie, face à des féodaux qui comprennent la manipulation royale dont ils ont été victimes :

> « *Cest coart roi doit on bien essillier,*
> *Car ceste guerre nos fist il commencier,*
> *Et mon neveu ocire et detranchier.* »[329]

On remarque ici encore une des caractéristiques du style de *Raoul de Cambrai*, qui dessine le futur cycle de la révolte : employant les *topoï* de la chanson de geste dans un contexte différent de la guerre sainte, le jongleur leur confère une aura tragique. En déplaçant des termes militaires, positifs quand ils s'appliquent à l'encontre des Sarrasins, sur un champ de bataille du Nord de la France qui oppose deux armées partageant les mêmes valeurs, voire le même sang, le poète met en crise le manichéisme théologique qui présidait aux chansons de geste et la figure immaculée et monolithique du roi franc. Par le renversement des *topoï* de la guerre et la coalition des armées

[326] Pour une analyse plus ample, se référer au chapitre 4, pp. 56-58.
[327] Voir Dean Miller, *op. cit.*, p. 178.
[328] Charlotte Sanson, « *Good Bad Boy* des années 90 », in *Du héros aux super-héros. Mutations cinématographiques*, p. 110.
[329] « Il faut détruire ce couard de roi qui est à l'origine de cette guerre, et qui a fait tuer et massacrer mon neveu ! [c'est Guerri le Roux qui parle] », *Raoul de Cambrai*, v. 5244-5246, p. 346.

féodales contre le roi, le poète de *Raoul de Cambrai* met l'accent sur le fondement du cycle des barons révoltés : la dissociation entre le peuple féodal et la souveraineté royale.

La décision que prennent les barons met en exergue le conflit entre les deux systèmes politiques : estimant que leur souverain légal a perdu sa légitimité, ils prennent les armes contre lui. La deuxième partie de *Raoul de Cambrai* travaille le fantasme d'un régime politique héroïque qui, en ce XII^e^ siècle naissant, s'apparente à une féodalité très indépendante de la volonté centralisatrice du roi. Ce conflit dans la fiction renvoie historiquement aux avancées du pouvoir royal et parisien de Philippe-Auguste[330], qui marquent une rupture par rapport à la tradition politique des assemblées de barons que décrit Chadwick : « Il était de coutume que le roi consulte son conseil ou sa cour quand des problèmes épineux ou dangereux survenaient. »[331] Au travers du phénomène littéraire et social de la chanson de geste, une féodalité sur le déclin s'invente une lutte éternelle entre preux chevaliers et rois corrompus.

Les très patriotiques Captain America et Avengers obéissent à la même logique de révolte envers une institution corrompue, manipulatrice : le SHIELD. Si *Captain America : Le Soldat de l'Hiver* admire la puissance technologique et militaire spectaculaire du SHIELD, elle reste toutefois un spectacle de l'effroi qui masque l'idéologie du tout-sécuritaire, de la surveillance de masse et des actions de l'ombre d'un organisme secret métaphorique de la politique américaine sous l'ère Bush et des services d'espionnage de la NSA dévoilés par Edward Snowden. La mise en avant des héros solaires de l'ère Obama, plus proches du peuple et agissant en son nom, a pour fonction d'éclairer ces ténèbres politiciennes.

Ce faisant, le spectacle super-héroïque du *Marvel Cinematic Universe* révèle une des constantes de la critique épique vis-à-vis des institutions : elles tendent à s'autonomiser et à ne défendre plus que leurs propres intérêts, au détriment du pacte originel et fondateur de la société, serment d'hommage ou Constitution sacrée. Grâce à leur pouvoir iconique, les héros épiques rompent avec cette politique politicienne et rejoignent le peuple dans une mystique de la politique.

Le système insurrectionnel a pour but le rétablissement d'un ordre contractuel que les institutions ont brisé, par choix ou par faiblesse. Par définition, l'insurrection ne peut durer qu'un temps, exceptionnel et décisif, avant de réinstaurer un nouvel ordre. Le personnage subversif de V explicite ce rôle épurateur et fondateur de l'insurrection : « Avec l'anarchie vient l'âge de l'*Ordnung*, l'ordre vrai, qui n'est pas l'ordre imposé. L'âge de l'*Ordnung* commencera quand le cycle de folie incohérente, de *Verwirrung*, révélé par ces appels, sera retombé. »[332] Mais ceci nous mène au dernier point structurel du régime politique héroïque : à quel ordre donne naissance l'insurrection ?

---

[330] Voir l'article de Reto Bezzola, *op. cit.*

[331] « *It was customary for the king to consult his council ou court when any questions involving difficulty or danger arose* », Hector Munro Chadwick, *op. cit.*, p. 370.

[332] *V pour Vendetta*, Alan Moore, Panini Comics, 2009, p. 187.

L'insurrection héroïque débouchant dans une institution, il importe de savoir quel *Ordnung* est le plus légitime, le plus vrai, étant donné que la vérité politique, selon V et les héros épiques, représente l'adéquation d'un régime avec la source de sa souveraineté.

Cette insurrection revêt un caractère à la fois révolutionnaire et réactionnaire. *Raoul de Cambrai* et *The Dark Knight Rises* en sont deux œuvres marquantes. Toutes deux opposent le passé idéalisé d'avant la catastrophe (la guerre manipulée par Louis, la fausse révolution de Bane à Gotham) au temps présent, corrompu et illégitime (la mauvaise souveraineté royale, la Terreur mise en place par Bane). Les héros s'insurgent contre le pouvoir en place pour remettre en place le régime antérieur, sans prendre en compte les avancées politiques du régime ainsi renversé. Gauthier, Guerri et les fils d'Ybert interdisent à Louis toute ingérence dans le système féodal, alors que Batman, à la tête d'un peuple uniquement viril et policier, nettoie Gotham de la pègre terroriste et révolutionnaire. Dans le dernier volet de Nolan, Batman semble à la fois crypto-fasciste et libertaire jusqu'au-boutiste : son unique sortie en plein jour se place sous la mystique du chef, de la force et de l'ordre, typique du populisme fasciste, qui réduit à néant toutes les mesures égalitaires de Bane, assimilées à du terrorisme. On hésite ainsi entre un État fasciste et conservateur et une démocratie ultra-directe dans laquelle l'insurrection populaire permet le juste retour d'un ordre citoyen primant sur les institutions[333]. La mise en scène est d'autant plus frappante que le film sort un an après les événements d'Occupy Wall Street[334], dont les manifestations pacifiques se transforment à l'écran en actes terroristes.

Les catégories proposées par David Quint dans *Epic and Empire* permettent une lecture comparée de *Raoul de Cambrai*, *The Dark Knight Rises* et *The Avengers*. Hantées par le spectre de la défaite, ces trois œuvres sont durablement marquées par l'esthétique de la « romance », dans la lignée de *La Pharsale*. Les épopées qui, comme celle de Lucain, forment un chant des vaincus, tentent essentiellement de miner la téléologie épique des vainqueurs, et de « faire l'expérience d'une contingence qu'ils sont impuissants à façonner en vue de leurs propres fins »[335]. Rendre l'Histoire hasardeuse suppose écarter tout destin triomphaliste, tout destin augustéen. Cependant, là où *Raoul de Cambrai* multiplie les revers et les coalitions dans un effondrement général du système monarchique qui se rapproche de la romance des vaincus, *The Avengers* et *The Dark Knight Rises*

---

[333] Cf l'article du *Monde* à propos de la polémique qu'avait suscitée le film à sa sortie : http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/08/01/le-batman-de-chris-nolan-est-il-de-gauche-ou-de-droite_1740638_3246.html (consulté le 11 février 2016).

[334] Le mouvement Occupy est né à New-York en 2011. Il s'agissait initialement d'occuper pacifiquement la place de Zuccotti Park pour recréer une expérience démocratique qui rassemble les « 99% » contre les « 1% » de Wall Street et de ses défenseurs.
Je suis l'article de Donatella Della Porta et Lorenzo Mosca, « Indigné », *in Dictionnaire critique et interdisciplinaire de la participation*.
http://www.participation-et-democratie.fr/en/dico/indigne (consulté le 4 mai 2016).

[335] « [*The loosers*] *experience a contengency that they are powerless to shape to their own ends* », David Quint, *op. cit.*, p. 9.

infléchissent cette représentation chaotique de l'Histoire vers un nouvel ordre. Ces deux films renversent un destin qui aurait fait des peuples représentés des vaincus humiliés. On pourrait presque dire que les visions du chaos en plein New York dans *The Avengers* trouvent leur solution dans *The Dark Knight Rises*, sorti la même année, où ce peuple dispersé retrouve sa force dans une coalition policière. Ces deux films pourraient fonctionner comme des rappels à l'ordre après le mouvement Occupy, qui niait précisément le destin impérialiste et une certaine téléologie capitaliste.



Le vrai peuple de Gotham : l'ordre policier (*The Dark Knight Rises*).
« *Li baron furent et serré et rengié.* »[336]

Du chaos émerge donc un nouvel ordre. L'*Ordnung* de *Raoul de Cambrai* repose sur un système féodal qui tient le roi à distance, celui de *The Dark Knight Rises* sur une démocratie libérale avec toutes ses imperfections et inégalités. Ces deux œuvres emblématisent la définition du « mode héroïque » que donne Dean Miller : « Le mode héroïque oppose une forte objection politique au monarque parce que ce dernier établit une structure verticale et métonymique. »[337] Le roi Louis déséquilibre un ordre fondé sur des relations d'homme à homme, tandis que l'État américain refuse d'intervenir dans Gotham prise en otage et préfère négocier avec les terroristes. Cette domination froide, métonymique, qui substitue aux héros débordants d'énergie et de vie des sujets à administrer, se trouve au centre de la critique héroïque du pouvoir.

Toutefois, ces deux œuvres restent marquées par la fatalité et la mort, symbolique ou réelle, du héros. De manière générale, l'insurrection épique, conservatrice fonctionne comme une purgation médicale, un remède contre la progression d'un mal au sein de l'organisme social déséquilibré. Guillaume injurie Louis pour sauver son royaume ; Captain America brave le SHIELD pour le purger des spectres d'HYDRA ; Roland se sacrifie pour la chrétienté et Charlemagne ; les Avengers désobéissent aux gouvernements internationaux pour protéger le peuple new-yorkais d'un nouvel 11 septembre.

---

[336] « Les barons étaient disposés en rangs serrés », *Raoul de Cambrai*, v. 2204, p. 168.
[337] « *The heroic mode makes a strong political objection to the monarch because the latter establishes a vertical and metonymical structure* », Dean Miller, *op. cit.*, p. 182.

L'analyse que fait Florence Goyet des deuxième et troisième batailles de *La Chanson de Roland* montre comment l'insurrection héroïque redonne leur légitimité aux institutions refondées. Jusqu'alors cantonné au rôle de roi de première fonction auquel désobéit son neveu attiré par la gloire personnelle, Charlemagne se substitue au rôle de chef de guerre que tenait Roland. « À travers ce choix [de mettre en scène la figure archaïque de l'empereur Charlemagne], le texte va beaucoup plus loin qu'une simple remise en ordre. Il invente une nouvelle façon d'être au monde, celle d'un ordre féodal organisé comme une hiérarchie de fidélités ascendantes. »[338] Le sacrifice privé de Roland trouve ainsi un débouché politique dans le modèle de guerrier chrétien qu'il offre à son oncle. En reprenant le rôle de son neveu, l'empereur cumule ainsi première et deuxième fonctions, au sein d'une royauté restaurée après les faiblesses monarchiques du XI^{e} siècle.

L'analyse littéraire de Florence Goyet se voit corroborée par les propos de Marc Bloch à propos des révoltes féodales : « Les rébellions étaient fréquentes. Mais d'anti-roi, point. »[339] L'insurrection héroïque constitue le garde-fou du régime institutionnel ; elle le conteste pour l'obliger à retrouver sa vérité. Elle en est partie intégrante et repoussoir.

Conclusion : le peuple épique, arbitre du pouvoir

Malgré les différences de régime politique dans ce corpus, on y décèle la même poussée d'un système politique insurrectionnel menée par les héros épiques. Assainissement moral et politique des institutions précédentes et (re)mise en place de l'*Ordnung*, l'insurrection vient refonder une collectivité en l'amenant à sortir d'un modèle politique défaillant.

Il faut noter le rôle du peuple épique au sein de cette restauration. Plus limité dans l'aristocratique chanson de geste que dans le film de super-héros, qui effleure parfois les tentations populistes, il constitue toujours le point de départ de l'insurrection, le fondement idéologique de la révolte. Par « peuple », il faut ici entendre les définitions politique et culturelle du mot. On peut donc parler d'un « peuple féodal » dans *Raoul de Cambrai*, c'est-à-dire de l'ensemble des chevaliers qui appartiennent au système politique menacé par les prétentions royales et qui font corps contre celles-ci, de même que d'un « peuple chrétien » pour *La Chanson de Roland* ou *Aliscans*. Quant au peuple des films de super-héros, il est à la fois très américain, et, par métonymie, représentatif de l'ensemble de l'humanité. L'épopée travaille la crise de la souveraineté et de la cohésion populaires.

Sur ce ferment de crise naissent les héros épiques. Ils proposent un nouvel ordre vrai. Ils sont à la fois champions, hérauts et prêtres de la communauté : champions qui la défendent ; hérauts qui la représentent ; prêtres qui la soudent et la guérissent par magie.

[338] Florence Goyet, *op. cit.*, p. 318.
[339] Marc Bloch, *La Société féodale*, Paris, Albin-Michel, 1939-40, tome II, p. 163.

À quoi sert donc ce peuple épique, si passif et si nécessaire ? Pas seulement à la valorisation du héros. Le peuple, dans l'épopée, est le juge du pouvoir, l'arbitre supérieur qui définit un bon et un mauvais usage du pouvoir. Le souverain institutionnel doit rendre des comptes à la communauté dont il a la charge et qui l'a installé à son poste ; si l'institution se détache de la souveraineté populaire, alors elle encourt le risque de l'insurrection. Sans aller jusqu'à faire de toute épopée un modèle de démocratie et de répartition des pouvoirs, on peut cependant voir dans ce genre fondamentalement politique une mise en scène du contrôle et des limites des pouvoirs.

Conclusion

L'objet de cette étude était de rapprocher les rôles et les représentations des héros des premières chansons de geste et des super-héros de l'après 11 septembre. Après avoir mené une sociologie de l'apparence héroïque, une étude de la morale héroïque et enfin une analyse de la politique de l'épopée, il semble tout d'abord que les super-héros réactualisent à leur manière la figure du héros épique et d'autre part que les chansons de geste du XII^{e} siècle et les films de super-héros des années 2000 jouent une fonction sociale et politique similaire quant à la formation d'une identité collective encore plastique.

On peut néanmoins dresser quelques grandes lignes d'évolution entre les deux genres pour sortir de l'idée d'un schéma épique stable et éternel. Inconsciemment, les super-héros modernes puisent dans les modèles épiques du Moyen Âge. Le phénomène d'individuation de plus en plus nette qui caractérise le super-héros américain se situe dans l'inflexion générale qui affecte les chansons de geste plus tardives que *La Chanson de Roland*. Certes, Dean Miller dit du héros épique que son « solipsisme évite ou se dresse activement contre toute logique sociale systématique par laquelle un groupe particulier est constitué et agit en conséquence »[340] ; mais le solipsisme sacrificiel d'un Roland, dont le dévouement, s'il grandit sa renommée personnelle, se consacre tout entier à la défense de la *dulce France*, diffère de l'individualisme d'un Guillaume d'Orange, qui, par l'amour qu'il porte à sa femme et à ses neveux, ne peut être réellement qualifié de héros solitaire, encore moins de solipsiste.

L'apparition de l'amour dans la chanson de geste, et encore plus dans le roman médiéval, a redéfini en profondeur les rapports du héros épique à sa collectivité. Les héros solipsistes et sacrificiels tels que Roland ou Raoul, dont l'orgueil de briller aux yeux de la collectivité n'est pas tempérée par le regard plus proche et plus humanisé de l'être aimé, se voient concurrencés par des héros plus mesurés, plus courtois, plus sociables en un mot, dont Guillaume représente l'un des modèles pour la chanson de geste. Grâce à l'amour, le héros épique trouve en même temps que des intérêts personnels d'autres motifs de défendre la collectivité : protéger l'être aimé revient à humaniser une identité collective jusque-là assez distante et abstraite, en même temps qu'elle la singularise et la distingue au sein d'entités plus générales.

J'ai qualifié de « mode épico-romanesque » ce mélange d'intérêts personnels et collectifs, du romanesque et de l'épique, qui me semble au cœur des films de super-héros. Ce mode paraît le plus à même de représenter des trajectoires individuelles au sein des structures sociales plus souples du

[340] « *This solipsism avoids or actively stands against that systematic social logic by which a particular group is constituted and operates there after* », Dean Miller, *op. cit.*, p. 186.

monde libéral, dans lesquelles la mobilité et la quête de son propre intérêt sont fortement valorisées. Succès et échecs amoureux ascensions et chutes, dépressions et victoires du super-héros font partie d'un même paradigme : cette ambivalence de la figure héroïque, bousculée, complexifiée, intranquille, est à l'image de l'homme moderne dans une société libérale. Surhomme, il doit s'inventer son propre destin dans une société sans rangs institutionnalisés.

Il faut recontextualiser le développement de ce mode épico-romanesque : il apparaît plus tard dans la chanson de geste, immédiatement après le 11 septembre dans les films de super-héros. Dans les deux cas, il s'agit d'une réponse artistique à une transformation radicale de l'identité collective : Guillaume et encore plus Raoul se font l'écho des préoccupations nobiliaires face aux progrès du pouvoir royal qui empiètent sur le système féodal, tandis que les super-héros intériorisent l'idée d'une déchéance morale de l'Amérique touchée par les attentats. Que ce soit la féodalité du XII^{e} siècle ou les États-Unis du début du XXI^{e}, une forme de déformation négative d'une identité fantasmée paraît s'accompagner du développement de héros épico-romanesques, qui intériorisent la douleur collective en même temps qu'ils proposent une manière de dépasser le désespoir. En ce sens, Raoul, Spider-Man et Batman apparaissent comme des héros brisés mais réparateurs : la déchéance politique se réfléchit dans l'image d'un héros en proie à des doutes moraux, qui, précisément parce qu'il doute, définit une éthique de la justice.

Le mode épique plus traditionnel surgit à l'inverse lorsqu'une identité collective se forme. Là où le mode épico-romanesque répond à une déception communautaire, le mode épique se fait l'expression d'une identité conquérante, optimiste quant à son avenir. La même énergie triomphaliste innerve *La Chanson de Roland*, la seconde partie d'*Aliscans*, *Captain America : First Avenger* et *The Avengers*. Ces œuvres agissent comme des réparations d'un événement historique traumatique, dont elles enflent les proportions pour confiner à la gloire : le combat d'arrière-garde mené par le comte Roland contre quelques groupes de Vascons à Roncevaux est transmué en une bataille décisive entre vingt mille Francs et des centaines de milliers d'ennemis de la chrétienté, le souvenir de la razzia musulmane de 793 et de la modeste défaite du comte Guillaume de Toulouse lors de la bataille de l'Orbieu est vengé dans la seconde partie d'*Aliscans*[341], tandis qu'une attaque terroriste contre un bâtiment symbolique bien précis à New York devient menace d'invasion extraterrestre sur le sol américain dans *The Avengers*. On peut lire ces épopées comme des reconstructions historiques *a posteriori*, desquelles émerge une identité plus unie, plus ferme, plus ambitieuse.

On pourrait postuler au vu de cette évolution inverse une loi du genre épique. Lorsque la société

341 Voir à ce sujet l'article d'Elie Griffe, « La razzia sarrasine de 793 en Septimanie. Bataille de l'Orbieu ou Bataille de l'Orbiel ? », *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, volume 53, n° 211, 1941, pp. 225-236 (consulté le 22 mars 2016).
http://www.persee.fr/doc/anami_0003-4398_1941_num_53_211_5522

est solide, optimiste et organiquement liée, elle produit des héros solaires, voire monolithiques, qui tendent à l'institutionnalisation : on trouve dans cette catégorie Roland, les preux de Roncevaux (hormis Olivier, qui conteste le fanatisme de Roland) et les Avengers. À l'inverse, lorsqu'une société dont les valeurs fondamentales sont en crise tend vers la désagrégation en une pluralité d'individus, ses héros se complexifient, se divisent, et deviennent de plus en plus insurrectionnels. On peut ici suivre les propos de Chadwick à propos de l'âge héroïque : « Dans les hauts rangs, la loi tribale a perdu sa force ; et son déclin laisse les individus libres de toute obligation envers la famille et la communauté. »[342] Le personnage de Raoul représente une bascule dans l'histoire de la chanson de geste : la *furor* solitaire qui l'anime comme Roland ne conduit plus à la gloire, mais à la sauvagerie. Le monolithisme rolandien, vertueux, devient tragique.

L'état moral d'une collectivité semble déterminer la production du type d'épopée. « Moins l'ordre politique et social est conforme à un modèle spirituel absolu, moins la guerre privée est dénoncée de façon catégorique par le texte comme une faute, et moins elle est effectivement punie dans le récit »[343], dit Marion Bonensea pour expliquer la plus ambiguïté morale qui pèse sur les barons révoltés – et, dans le cadre de ce corpus, sur les super-héros de l'avant-*MCU*. Lorsque l'identité se raffermit, le mode épique prend le pas sur le mode épico-romanesque, plus lié au deuil et à l'intériorisation individuelle de la douleur générale. *La Chanson de Roland* et *Aliscans* mettent en scène des événements traumatiques antérieurs de trois ou quatre siècles, alors que le *Marvel Cinematic Universe*, dont *The Avengers* constitue le point d'orgue, met un terme à toute une tradition déceptive du super-héros pour conjurer de manière mythistorique le souvenir du 11 septembre.

Les nouveaux super-héros Marvel ne renient pas complètement l'héritage de leurs prédécesseurs, mais marquent une distance vis-à-vis des interrogations existentielles d'un Spider-Man, d'un Hulk, d'une Elektra et d'un Batman. L'existentialisme super-héroïque, qui prenait racine dans la crise politique intériorisée en crise morale que traversaient les États-Unis, semble ne plus avoir autant cours dès lors que la crise est en partie résorbée, bien que l'étude psychologique de ces super-héros reste au cœur de leurs adaptations respectives. On peut toutefois observer que les Avengers travaillent de nouveau de concert avec le gouvernement et le peuple américains, tout en restant défiants envers les pouvoirs institutionnels, de la même manière que Roland et Guillaume servent Charlemagne et Louis. Aussi indépendants soient-ils, ces héros épiques renouent avec les institutions ordinaires, moyen légal et légitime de communier avec le peuple.

On peut constater à quel point la figure héroïque sert de modèle existentiel, si ce n'est existentialiste, sous la plume de nombre de critiques. Approcher le héros épique, comme le font

[342] « *In the higher ranks tribal law has ceased to maintain its force ; and its decay leaves the indidual free from obligations both to the kindred and to the community* », Hector Munro Chadwick, *op. cit.*, p. 460.
[343] Marion Bonensea, art. cité., p. 246.

Dean Miller et Daniel Madelénat, semble donner un certain lyrisme à un discours qui se veut théorique. « Conjuguant ainsi l'éclat de la transcendance, et la grandeur émouvante d'une vie qui se donne et se répand pour se racheter du temps, homme d'action saturé d'énergie et de dynamisme, numineux, esthétique, le héros fournit un modèle de comportement »[344] : on pourrait croire que cette période rhétorique, à la cadence majeure très marquée, rythmée par des parataxes en apposition et un vocabulaire qui reprend les *topoï* héroïques, provient d'une épopée, mais il s'agit bien d'un extrait de Daniel Madelénat. Loin de nuire à un propos académique, un tel style révèle à quel point la figure du héros épique forme un modèle dynamique qui rend vibrante et chargée d'énergie toute écriture qui s'en saisit. Il paraît nécessaire, pour aborder le héros épique, d'avoir une écriture à même de rendre toute la passion vitale qui l'habite.

L'exemple de Madelénat rend ainsi visible le lien profondément affectif qui unit le héros épique et son public. Il semble qu'une telle figure canalise et extériorise sous une forme dynamique l'inconscient collectif d'une société ; de ce point de vue, elle est l'aboutissement d'un processus de mise en image de problématiques sociétales, de fonds mythiques et de questionnements politiques. « L'épopée achève […] la puissance émancipatrice qui sommeillait dans les récits les plus anciens ; elle devient ce qu'elle était dès sa naissance : une fabrique d'individus et de conduites exemplaires qui accompagne le surgissement et l'évolution des civilisations. »[345] Former le héros épique revient à former une image désirée et désirable de l'identité de la communauté afin d'infléchir le cours de l'Histoire.

Car l'« élan biophile » qui anime le héros épique ne reste pas cantonné au plan de la diégèse, mais, par la puissance vibratoire du genre, vient réunir dans une même unité de souffle toute une collectivité. Danny Fingeroth va plus loin en écrivant que les super-héros « font partie de l'ADN de notre culture »[346], associant de manière biologique la collectivité et ses héros. Le héros jouerait le rôle de pivot dans la communion de nature organique entre des individus disparates.

Je prendrai à cet égard un exemple que m'a fourni un camarade, qui a vécu la sortie d'*Iron Man* à New York en 2008. Lors de la première scène de combat, qui voit le tout nouveau super-héros écraser ses ravisseurs terroristes (on est tenté de parler de *paienie* tant ils condensent tous les ennemis fantasmés de l'Amérique), un spectateur s'est levé pour crier : « *Go America !* » Une telle emphase se comprend dans le contexte cinématographique et historique de 2008 : alors que l'image du pays s'était considérablement dégradée sous l'ère Bush dans les interventions difficiles en Afghanistan et en Irak et que le cinéma américain, dans la tradition du cinéma de la guerre du Vietnam, travaillait cette déchéance identitaire, voilà un film qui revient à un patriotisme qui prend acte de la situation périlleuse des Américains – Tony Stark prisonnier en Afghanistan – et qui en

[344] Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 57.
[345] *Ibid*, p. 114.
[346] Danny Fingeroth, *op. cit.*, p. 171.

propose le dépassement héroïque. Le premier film du *Marvel Cinematic Universe* réussit pleinement son défi : mettre fin à la période de deuil et faire de nouveau communier les Américains autour de valeurs positives.

Pareil exemple contemporain prouve la validité de la thèse de Florence Goyet, selon qui l'épopée sert pour les sociétés en crise de « texte qui fait progresser leur compréhension du réel », d'« outil intellectuel dont la portée est si grande qu'elle transforme en profondeur la vision du monde des hommes de leur époque. »[347] Pleinement performative, elle change les modèles politiques en « reconstru[isant] la société par l'imaginaire »[348]. Concluant son étude sur les figures littéraires de Charlemagne et Arthur, Dominique Boutet donne une définition du mythe qui correspond au rôle culturel jouée par les épopées : « Il peut se définir comme un ensemble de relations intellectuelles dialectiques entre le réel et l'imaginaire, cristallisées autour d'un personnage emblématique, pour dire, clarifier, explorer l'ordre et le sens du monde. »[349]

Eu égard au succès commercial des films du *MCU*, il est probable qu'un tel exemple a dû se reproduire, et qu'ainsi, de manière concrète, les nouveaux films de super-héros reprennent le pouvoir organique des premières chansons de geste. Il semble bien que l'épopée soit le grand genre de la fusion des altérités en une identité commune. Dans un processus doublement dynamique, elle se fait figure-miroir de l'inconscient collectif et figure exemplaire pour le développement personnel.

Si mon étude se concentrait sur un point précis, elle a cependant tenté de montrer qu'on pouvait comparer des productions artistiques et culturelles qui avaient *a priori* peu de points communs. Franchir siècles et continents a pour grand intérêt de mettre à nu des mécanismes sociaux et des structures collectives plus difficiles à déceler lorsque l'on fait partie intégrante de la société que l'on désire étudier. Dégagé d'une vision quelque peu myope, le point de vue s'éclaircit et aperçoit mieux les rouages du monde social. Le procédé suscite une multiplicité d'échanges interactifs : il arrache les films de super-héros à l'actualité cinématographique, à cette avalanche de blockbusters pluriannuels bien souvent objets de mépris, et les resitue dans une pensée plus critique du contemporain ; dans le même mouvement, il redonne une vivante actualité aux chansons de geste et en fait des miroirs qui déforment pour mieux dévoiler notre réalité.

Mon approche pluridisciplinaire et intermédiatique a voulu prouver l'existence de certaines lois sociales de la production artistique et culturelle, mais elle doit pour valider son propos mettre à l'épreuve ses conclusions en les étendant à d'autres formes et d'autres genres. On peut par exemple imaginer de futures comparaisons destinées à valider ou invalider ces thèses sur l'ensemble des genres guerriers. De telles études pourraient ainsi porter sur les rapports entre la *fantasy* des films de Peter Jackson et le merveilleux arthurien, entre les romans antiques et les néo-péplums, les

[347] Florence Goyet, *op. cit.*, p. 549.
[348] Dominique Boutet, *op. cit.*, p. 319.
[349] *Ibid*, p. 610.

épopées de la conquête spatiale et les récits de voyages exotiques, etc… L'idée serait de repérer les productions proprement épiques de notre âge en les rapprochant de modèles historiques inconscients. Inversement, on pourrait aussi travailler les structures communes à des discours guerriers anti-épiques, en comparant par exemple les films de guerre et les chroniques historiques, les romans arthuriens et certains *actioners* hollywoodiens.

Par ce jeu permanent de comparaisons, on pourrait peut-être parvenir à définir une esth-éthique propre à chaque genre, à chaque époque, à chaque société. Autrement dit, révéler le rêve que porte chaque œuvre.

Bibliographie

Corpus secondaire des chansons de geste :

- *La Chanson de Guillaume*, anonyme[350]
- *Le Couronnement de Louis*, anonyme, première moitié du XII^e siècle
- *Le Charroi de Nîmes*, anonyme, première moitié du XII^e siècle
- *Renaud de Montauban*, anonyme, fin du XII^e siècle
- *La Chanson d'Antioche*, Richard le Pèlerin et Graindor de Douai, fin du XII^e siècle
- *Le Chevalier de la Charrette*, Chrétien de Troyes, vers 1180
- *La Chanson des Saisnes*, Jean Bodel, entre 1180 et 1202
- *La Chevalerie Ogier*, anonyme, vers 1192-1200
- *La Prise d'Orange*, anonyme, fin du XII^e ou début du XIII^e siècles
- *Girart de Vienne*, Bertrand de Bar-sur-Aube, fin du XII^e ou début du XIII^e siècles

Comics *de super-héros :*

- COLLECTIF, *0. Prélude*, Panini Comics, coll. Marvel Deluxe, 2015, 296 p.
- COLLECTIF, *1. Guerre civile*, Panini Comics, coll. Marvel Deluxe, 2008, 296 p.
- COLLECTIF, *2. Vendetta*, Panini Comics, coll. Marvel Deluxe, 2008, 296 p.
- COLLECTIF, *3. La mort de Captain America*, Panini Comics, coll. Marvel Deluxe, 2008, 296 p.
- COLLECTIF, *4. Journal de guerre*, Panini Comics, coll. Marvel Deluxe, 2012, 296 p.
- COLLECTIF, *5. Choisir son camp*, Panini Comics, coll. Marvel Deluxe, 2013, 296 p.
- COLLECTIF, *6. Comment j'ai gagné la guerre*, Panini Comics, coll. Marvel Deluxe, 2014, 280 p.
- MILLER, Frank, *The Dark Knight Returns*, Urban Comics, coll. DC Essentiels, 2013 (1986), 240 p.
- MOORE, Alan, Lloyd, David, *V pour Vendetta*, Panini Comics, coll. Vertigo Deluxe, 2009 (1982-1988), 296 p.
- MOORE, Alan, GIBBONS, Dave, *Watchmen*, Urban Comics, coll. DC Essentiels, 2012, (1986-1987), 464 p.

Bibliographie générale :

- CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais,

[350] En ce qui concerne les connaissances actuelles des dates et des auteurs envisagés, je me suis référé à Arlima. http://www.arlima.net/ (consulté le 28 mars 2016)

1985 (1942), 192 p.
–, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1985 (1951), 382 p.
- CHADWICK, Hector Munro, *The Heroic Age*, Cambridge, University Press of Cambridge, 1912, 478 p.
- ECO, Umberto (dir.), *Histoire de la beauté*, Paris, Flammarion, 2004, 438 p.
–, *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007, 453 p.
- GOYET, Florence, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Champion, 2006, 592 p.
- MADELENAT, Daniel, *L'Épopée*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Littératures Modernes, 1986, 264 p.
- MILLER, Dean, *The Epic Hero*, John Hopkins University Press, Baltimore and London, 2000, XIV + 501 p.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1977 (1872), 320 p.
–, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1985 (1883-1885), 512 p.
- SAÏD, Suzanne, « Deux noms de l'image en grec ancien : idole et icône », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, volume 131, n° 2, 1987, pp. 309-330.
- QUINT, David, *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton, Princeton University Press, 1993, 448 p.

<u>*Bibliographie de la chanson de geste :*</u>

- BANCOURT, Paul, *Les Musulmans dans les chansons de geste du cycle du roi*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1982, 1080 p.
- BLOCH, Marc, *La Société féodale*, Paris, Albin-Michel, 1939-40, t. II, 710 p.
- BOUTET, Dominique, « La politique et l'histoire dans les chansons de geste », *Annales E.S.C*, 1976
–, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, Paris, Honoré Champion, 1992, 656 p.
–, *La Chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique du moyen âge,* Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 1993, 272 p.
- BEZZOLA, Reto R., « De Roland à Raoul de Cambrai », in *Les Origines et la formation de la littérature courtoise en Occident 500-1200*, t. II : *La Société féodale et la transformation de la littérature de cour*, Paris, Champion, 1960, pp. 495-517.
- CALIN, William, *The Old French Epic of Revolt: Raoul de Cambrai, Renaud de Montauban, Gormond et Isembard*, Genève, Droz, 1962, 236 p.
- CORBELLARI, Alain, *Guillaume d'Orange ou la naissance du héros médiéval*, Paris, Klincksieck,

coll. « Les grandes figures du Moyen-Âge », 2011, 264 p.

- DUFOURNET, Jean (dir.), *Mourir aux Aliscans*, Paris, Champion, 1993, 244 p.

- GEARY, Patrick J., « Vivre en conflit dans une France sans État : typologie des mécanismes de règlement des conflits (1050-1200) », *Annales E.S.C*, 1986, pp. 1107-1133.

- GOYET, Florence, « Le procès dans *La Chanson de Roland* », in *Droit et violence dans la littérature du Moyen Âge*, HAUGEARD, Philippe et OTT, Muriel (dir.), (Actes du colloque de Mulhouse), Garnier, 2013, pp. 21-38.

- GRISWARD, Joël H., *Archéologie de l'épopée médiévale*, Paris, Payot, 1981, 341 p.

- JONES, Catherine M., « La « fuite du monde » dans la chanson de geste et le western », in *Epic Studies. Acts of the 17th International Congress of the Société Rencesvals for the Study of romance Epic, Storrs, Connecticut, July 22-28 2006*, pp. 243-254.

- LACY, Norris J., « Épopée et cinéma », in *Epic Studies. Acts of the 17th. International Congress of the Société Rencesvals for the Study of romance Epic, Storrs, Connecticut, July 22-28 2006*, pp. 83-96.

- LANGENBRUCH, Beate, « La chanson de geste à ses débuts : un univers masculin ou non ? », in *Actes du 19e Congrès International de la Société Rencesvals*, Oxford, Wadham College, 13-17 août 2012.

- MANDACH (DE), André, *Naissance et développement de la chanson de geste en Europe, t. VI : Chanson de Roland, transferts de mythe dans le monde occidental et oriental*, Genève, Droz, 1993, 401 p.

- NAUDET, Valérie, « Les Sarrasins dans la geste des Lorrains », in *La chrétienté au péril sarrasin?*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2000, 348 p.

- PAYEN, Jean-Charles, « Une poétique du génocide joyeux : devoir de violence et plaisir de tuer dans la *Chanson de Roland* », *Olifant*, 6, Spring-Sommer 1979, pp. 226-236.

- RIBEMONT, Bernard (dir.), *Crimes et châtiments dans la chanson de geste*, Paris, Klincksieck, 2008, 368 p.

–, *La faute dans l'épopée médiévale. Ambiguïté du jugement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2012, 256 p.

- RYCHNER, Jean, *La Chanson de geste, essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1999 (1955), 176 p.

- SERROUYA, Nadine, *Analyse et étude littéraires de Raoul de Cambrai*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1968, 91 p.

Bibliographie du film de super-héros :

- AKNIN, Laurent, *Mythes et idéologie du cinéma américain*, Paris, Vendémiaire, 2012, 224 p.
- BAURIN, Camille, « Le super-héros contemporain. Uchronie et réinterprétation fictionnelle de l'Histoire », *Mots. Les langages du politique*, 99 | 2012, mis en ligne le 15 septembre 2014
- *CAHIERS DU CINEMA (LES)*, « Dans l'ombre du 11 septembre », juillet/août 2005, n°603, pp. 34-38
- ECO, Umberto, *De Superman au surhomme*, Paris, Le Livre de Poche, 1993, 252 p.
- FINGEROTH, Danny, *Superman on the Couch. What Superheroes Really Tell Us about Ourselves and Our Society ?*, New York/London, Continuum, 2004, 208 p.
- FOREST, Claude (dir.), *Du héros aux super héros. Mutations cinématographiques*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, 274 p.
- REYNOLDS, Richard, *Super heroes : A Modern Mythology*, Jackson, University Press of Mississipi, 1992, 134 p.
- SHELTON LAWRENCE, John & JEWETT, Robert, *The Myth of the American Superhero*, Michigan/U.K, William B. Eerdmans Publishing Company, 2002, 436 p.
- TAYLOR, Aaron, « "He's Gotta Be Strong, and He's Gotta Be Fast, and He's Gotta Be Larger Than Life" : Investigating the Engendered Superhero Body », *The Journal of Popular Culture*, Vol.40 n°2, Bessey Haal/Malden, Popular Culture Association/Blackwell Publishing, 2007, pp. 344-360.
- VALMARY, Hélène, *Origines et poétique d'un héroïsme intranquille : les super héros dans le cinéma américain (2000-2009)*, Paris, Presses Université Panthéon-Sorbonne, 2011, 518 p.

Filmographie

Corpus principal

***Batman Begins*, Christopher Nolan, 2005**

Réalisation : Christopher Nolan
Sujet et scénario : Christopher Nolan et David S. Goyer, basé sur une histoire de David S. Goyer, d'après les personnages de DC Comics créés par Bob Kane et Bill Finger
Photographie (couleur) : Wally Pfister
Décors : Nathan Crowley
Costumes : Lindy Hemming
Montage : Lee Smith
Musique : Hans Zimmer et James Newton Howard
Production : Emma Thomas, Charles Roven, Larry J. Franco, Benjamin Melniker, Michael E. Uslan et Cheryl A. Tkach (Warner Bros.)
Interprétation : Christian Bale (Bruce Wayne/Batman), Michael Caine (Alfred Pennyworth), Liam Neeson (Henri Ducard/Ra's al Gul), Cilian Murphy (Dr Jonathan Crane/L'Épouvantail), Katie Holmes (Rachel Dawes), Gary Oldman (Jim Gordon), Morgan Freeman (Lucius Fox), Tom Wilkinson (Carmine Falcone)
Format : 35 mm
Durée : 134 minutes

***The Dark Knight*, Christopher Nolan, 2008**

Réalisation: Christopher Nolan

Sujet et scénario : David S. Goyer, d'après une histoire originale de Christopher et Jonathan Nolan et l'univers créé par Bob Kane et Bill Finger

Photographie (couleurs) : Wally Pfister

Décors : Nathan Crowley et Peter Lando

Costumes : Lindy Hemming

Montage : Lee Smith

Musique : Hans Zimmer et James Newton Howard

Production : Christopher Nolan, Emma Thomas, Charles Roven, Benjamin Melniker et Michael E. Uslan (Warner Bros.)

Interprétation: Christian Bale (Bruce Wayne/Batman), Michael Caine (Alfred Pennyworth), Heath Ledger (Le Joker), Aaron Eckhart (Harvey Dent/Double face), Maggie Gyllenhaal (Rachel Dawes), Gary Oldman (Jim Gordon), Morgan Freeman (Lucius Fox)

Format : 35 mm

Durée : 153 minutes

***Captain America : First Avenger*, Joe Johnston, 2011**

Réalisation : Joe Johnston

Scénario : Christopher Markus et Stephen McFeely, d'après les personnages créés par Joe Simon et Jack Kirby

Décors : Rick Heinrichs

Costumes : Anna B. Sheppard

Photographie (couleur) : Shelly Johnson

Montage : Robert Dalva et Jeffrey Ford

Musique : Alan Silvestri

Production : Kevin Feige et Stephen Broussard (Marvel Studios)

Interprétation: Chris Evans (Steve Rogers/Captain America), Hayley Atwell (Peggy Carter), Sebastian Stan (James « Bucky » Barnes), Tommy Lee Jones (Chester Philipps), Hugo Weaving (Johann Schmidt/Crâne rouge), Dominic Cooper (Howard Stark), Toby Jones (Arnim Zola), Stanley Tucci (Dr Erskine), Samuel L. Jackson (Nick Fury)

Format : 35 mm

Durée : 119 minutes

***The Avengers*, Joss Whedon, 2012**

Réalisation : Joss Whedon

Scénario : Joss Whedon, d'après une histoire originale de Joss Whedon et Zak Penn et les personnages créés par Jack Kirby et Stan Lee

Décors : James Chinlund

Costumes : Alexandra Byrne

Photographie (couleur) : Seamus McGarvey

Montage : Jeffrey Ford et Lisa Lassek

Musique : Alan Silvestri

Production : Kevin Feige (Marvel Studios et Paramount Pictures)

Interprétation: 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), Tom Hiddleston (Loki), Samuel L. Jackson (Nick Fury), Clark Gregg (Phil Coulson), Cobie Smulders (Maria Hill), Stellan Skarsgård (Erik Slevig), Gwyneth Paltrow (Pepper Potts)

Format : 35 mm

Durée : 142 minutes

***The Dark Knight Rises*, Christopher Nolan, 2012**

Réalisation: Christopher Nolan

Sujet et scénario : Christopher et Jonathan Nolan, d'après une histoire originale de Christopher Nolan et David S. Goyer et l'univers créé par Bob Kane et Bill Finger

Photographie (couleurs) : Wally Pfister

Décors : Nathan Crowley et Kevin Kavanaugh

Costumes : Lindy Hemming

Montage : Lee Smith

Musique : Hans Zimmer

Production : Christopher Nolan, Emma Thomas et Charles Roven (DC Entertainment, Legendary Pictures, Syncopy Films et Warner Bros.)

Interprétation: Christian Bale (Bruce Wayne/Batman), Michael Caine (Alfred Pennyworth), Tom Hardy (Bane), Anne Hathaway (Selina Kyle/Catwoman), Gary Oldman (Jim Gordon), Marion Cotillard (Miranda Tate/Talia al Gul), Joseph Gordon-Lewitt (Robin John Blake), Morgan Freeman (Lucius Fox), Matthew Modine (Peter Foley)

Format : 35 mm (Kodak - Fujifilm)/ IMAX - 70 mm - 2,35:1 (Panavision) - DTS / SDDS / Dolby Digital

Durée : 165 minutes

***Captain America : Le Soldat de l'Hiver*, Anthony et Joe Russo, 2014**

Réalisation : Anthony et Joe Russo

Scénario : Christopher Markus et Stephen McFeely, d'après les personnages créés par Joe Simon et Jack Kirby

Décors : Peter Wenham

Costumes : Judianna Makovsky

Photographie (couleur) : Trent Opaloch

Montage : Mary Jo Markey

Musique : Henry Jackman

Production : Kevin Feige (Marvel Studios)

Interprétation: Chris Evans (Steve Rogers/Captain America), Scarlett Johansson (Natasha Romanoff/Black Widow), Samuel L. Jackson (Nick Fury), Robert Redford (Alexander Pierce), Sebastian Stan (James « Bucky » Barnes/Le Soldat de l'Hiver), Anthony Mackie (Sam Wilson/Falcon), Cobie Smulders (Maria Hill), Toby Jones (Arnim Zola)

Format : 35 mm

Durée : 136 minutes

Corpus secondaire

- *Superman*, Richard Donner, 1978
- *Batman*, Tim Burton, 1989
- *Batman: le Défi*, Tim Burton, 1992
- *X-Men*, Bryan Singer, 2000
- *Spider-Man*, Sam Raimi, 2002
- *Daredevil*, Mark Johnson, 2003
- *X-Men 2*, Bryan Singer, 2002
- *Hulk*, Ang Lee, 2003
- *Spider-Man 2*, Sam Raimi, 2004
- *Catwoman*, Pitof, 2004
- *Elektra*, Rob Bowman, 2005
- *Superman Returns*, Bryan Singer, 2006
- *X-Men. L'affrontement final*, Brett Ratner, 2006
- *Spider-Man 3*, Sam Raimi, 2007
- *Les Quatre Fantastiques et le Surfer d'argent*, Tim Story, 2007
- *Iron Man*, Jon Favreau, 2008
- *L'incroyable Hulk*, Louis Leterrier, 2008
- *Watchmen, les gardiens*, Zack Snyder, 2009
- *Iron Man 2*, Jon Favreau, 2010
- *Thor*, Kenneth Brannagh, 2011
- *Iron Man 3*, Shane Black, 2013
- *Thor : Le Monde des ténèbres*, Alan Taylor, 2013
- *Man of Steel*, Zack Snyder, 2013
- *Les Gardiens de la galaxie*, James Gunn, 2014
- *Avengers: l'Ère d'Ultron*, Joss Whedon, 2015

Index

11 septembre, 5, 9, 19, 20, 21, 22, 33, 76, 80, 86, 114, 118, 138, 140, 141, 142
Aalais, 37, 108
Abomination (l'), 43, 114
Achille, 34, 45, 49, 58
Aélis, 43, 44, 50, 51, 132
Afro-Américains, 46
Aliscans, 7, 18, 19, 20, 23, 38, 39, 43, 47, 48, 49, 50, 55, 65, 69, 70, 75, 83, 93, 94, 98, 108, 114, 120, 123, 132, 134, 139, 141, 142
Aliscans (bataille des), 66, 71, 82, 108, 123
Américains, 144
Aude, 52, 116
Avengers : l'Ère d'Ultron, 9, 98
Avengers (The), 9, 18, 19, 20, 21, 25, 32, 33, 41, 56, 59, 70, 83, 91, 92, 98, 100, 113, 114, 121, 122, 123, 128, 132, 136, 137, 141, 142
Avengers (The), 7, 13, 19, 20, 25, 32, 34, 52,, 85, 109, 121, 128, 135, 138, 142, 143
Aymeri de Narbonne, 26
Bane, 41, 85, 89, 110, 136
Banner, 100
Batman, 7, 11, 13, 25, 26, 27, 34, 40, 41, 51, 52, 53, 66, 67, 72, 78, 83, 84, 85, 89, 90, 93, 94, 99, 100, 101, 102, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 133, 136, 141, 142
Batman : le Défi, 11, 52, 53
Batman Begins, 21, 51, 78, 85, 86, 89, 93, 99, 100, 101, 109, 110
Bat-Signal, 101, 110, 126
Bauduc, 47
Ben (oncle), 89
Bernier, 39, 55, 62, 95, 96, 108, 115, 117
Bertrand, 26, 39, 93, 132
Black Widow, 42, 44, 52, 54, 100, 121, 127
Blanchefleur, 23
Bouffon Vert (le), 131
Bucky, James Buchanan, 7, 94, 96
Burton, Tim, 11, 52, 53
Captain America, 6, 7, 14, 20, 27, 32, 33, 41, 42, 46, 48, 51, 53, 56, 62, 77, 91, 93, 94, 96, 99, 101, 102, 109, 113, 116, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 135, 138
Captain America : First Avenger, 27, 51, 62, 77, 93, 101, 109, 116, 121, 124, 141
Captain America : Le Soldat de l'Hiver, 46, 78, 96, 126, 135
Carter, Peggy, 44, 51, 102, 116
Catwoman, 41, 52, 53, 54
Catwoman, 41, 52, 53
Charlemagne, 23, 26, 34, 68, 70, 71, 98, 107, 120, 126, 138, 143
Chitauris, 18, 21, 23, 43, 48, 114
Civil War, 122
Clairvaux, Bernard de, 74
Compagnons Hurlants (les), 93, 124
Crâne Rouge, 78, 124
Daredevil, 40, 41, 52, 65, 70, 71, 115
Daredevil, 21, 52, 65, 72, 77, 122
Dawes, Rachel, 25, 51, 101, 115
DC Comics, 9, 83
Dent, Harvey, 25, 67, 72, 101
Desramé, 19, 26
Durendal, 68
Eisner, Will, 10
Elektra, 41, 52, 54, 113, 115, 142
Elektra, 52, 113
Ernaut, 39, 96, 132
Erskine (docteur), 78
États-Unis (les), 6, 29, 42, 64, 80, 91, 122, 124, 133, 141, 142, 144
Falcon, 46, 127
Foster, Jane, 116
France, 64, 91, 107, 120, 134, 140
Francs, 130, 133, 141
Fury, Nick, 46
Ganelon, 23, 24, 34, 36, 37, 66, 68, 87, 111, 124
Gauthier, 115, 136
Gordon, Jim, 67, 72, 101, 133
Gotham, 25, 41, 53, 67, 73, 78, 85, 93, 99, 109, 115, 126, 133, 136, 137
Guerri le Roux, 94, 99, 108, 115, 136
Guibourc, 7, 38, 39, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 82, 83, 102, 108, 116, 129, 130, 132
Guillaume d'Orange, 5, 7, 13, 19, 20, 21, 23, 26, 33, 37, 48, 50, 52, 54, 56, 59, 61, 65, 71, 75, 82, 83, 93, 94, 99, 100, 102, 105, 107, 108, 111, 115, 116, 121, 124, 129, 130, 132, 133, 138, 140, 143
Hawkeye, 121
Hélène, 116
Hermenjart, 49
Homme-Sable (l'), 89
Hulk, 40, 41, 48, 59, 83, 100, 102, 112, 113, 115, 117, 121, 142
Hulk, 9, 21, 102, 113, 117

HYDRA, 63, 64, 93, 96, 116, 121, 124, 126, 127, 138
Iron Man, 27, 28, 32, 40, 41, 48, 54, 70, 71, 91, 100, 102, 113, 116, 121, 122, 144
Iron Man, 9, 28, 33, 46, 56, 144
Iron Man 2, 100
Iron Man 3, 32, 102
Joker (le), 66, 67, 72, 85, 101, 109
Kirby, Jack, 10
L'incroyable Hulk, 113
Lee, Stan, 10, 31, 32
Loki, 19, 23, 32, 42, 59
Louis, 22, 23, 26, 38, 95, 99, 108, 132, 134, 136, 137, 138, 143
Man of Steel, 41, 129
Manhattan (docteur), 58, 75
Marsile, 68
Marvel, 9, 31, 32, 45, 83, 93, 98, 116, 142
Marvel Cinematic Universe, 9, 21, 32, 33, 56, 98, 116, 135, 142, 144
May (tante), 77, 89
Miller, Frank, 33, 109
New York, 19, 20, 27, 32, 41, 58, 70, 82, 91, 101, 114, 115, 123, 126, 128, 131, 137, 142
Nolan, Christopher, 7, 9, 53, 72, 83, 85, 89, 98, 136
Octopus, 70
Odin, 23
Ogier le Danois, 34, 106, 125
Olivier, 7, 24, 39, 55, 56, 68, 78, 82, 95, 102, 107, 116, 126, 131, 142
Orange, 38, 50, 51, 52, 82, 83, 94, 108, 129, 132
Orbieu (bataille de l'), 141
Origny, 61, 79, 130
Pinabel, 66, 88
Pitof, 53
Potts, Pepper, 54, 102, 116
Quatre Fantastiques (*Les*), 33
Quatre Fantastiques et le Surfer d'argent (*Les*), 31
Ra's al Gul, 85, 93
Raimi, Sam, 9
Rainouart, 7, 26, 37, 39, 47, 48, 50, 65, 83, 93, 94, 96, 132
Raoul de Cambrai, 7, 13, 21, 24, 26, 27, 33, 34, 39, 56, 61, 62, 78, 83, 94, 95, 96, 98, 99, 102, 105, 108, 109, 111, 115, 116, 123, 125, 130, 133, 140, 141, 142
Raoul de Cambrai (chanson), 21, 22, 39, 49, 62, 96, 98, 109, 114, 115, 122, 123, 126, 134, 136, 137, 138
Ra's al Gul, 78
Renaud de Montauban, 34, 105, 125, 127
Roland, 5, 7, 21, 23, 24, 26, 33, 34, 39, 52, 55, 56, 64, 68, 69, 70, 71, 75, 78, 82, 83, 87, 95, 99, 102, 105, 107, 108, 109, 116, 124, 126, 129, 131, 132, 133, 138, 140, 141, 142, 143
Roland (La Chanson de), 6, 7, 21, 22, 24, 29, 33, 34, 49, 54, 55, 56, 66, 68, 69, 75, 86, 88, 91, 93, 98, 106, 107, 120, 122, 123, 126, 130, 138, 139, 140, 141, 142
Roncevaux (bataille de), 21, 23, 30, 56, 68, 69, 78, 91, 123, 141, 142
Ross, Betty, 102, 114, 115, 117
Sarrasins, 5, 19, 20, 37, 43, 47, 48, 83, 87, 107, 121
SHIELD, 56, 78, 127, 135, 138
Spider-Man, 9, 12, 27, 40, 41, 44, 51, 53, 54, 58, 70, 71, 73, 77, 82, 84, 85, 89, 101, 102, 109, 112, 113, 114, 115, 126, 131, 141, 142
Spider-Man, 9, 33, 40, 41, 44, 77, 122, 131
Spider-Man 2, 9, 21, 71, 115, 131
Spider-Man 3, 9, 51, 89, 101, 102, 126
Superman, 6, 11, 12, 28, 41, 53, 75, 114, 129
The Dark Knight, 9, 25, 33, 34, 41, 66, 72, 76, 85, 86, 101, 109, 110, 123, 133
The Dark Knight Returns, 25, 33, 109
The Dark Knight Rises, 9, 33, 41, 52, 53, 85, 86, 89, 109, 110, 123, 136, 137
Thierry, 66, 88, 126
Thor, 23, 32, 41, 45, 48, 56, 83, 91, 102, 116, 128
Thor : Le Monde des Ténèbres, 21, 32
Thor, 21, 23, 32, 121
Turpin, 7, 68, 75, 91, 131
V pour Vendetta (*comic book*), 25, 135
Vivien, 7, 19, 26, 69, 71, 75, 93, 94, 102
War Machine, 46
Watchmen (*comic book*), 25
Watson, Mary-Jane, 44, 51, 54, 115
Wayne, Thomas, 89
X-Men, 9
Zola (docteur), 127