



HAL
open science

Les films de super-héros européens : un genre cinématographique face à la mondialisation des contenus

Enzo Furia

► To cite this version:

Enzo Furia. Les films de super-héros européens : un genre cinématographique face à la mondialisation des contenus. Sciences de l'information et de la communication. 2020. dumas-03260130

HAL Id: dumas-03260130

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03260130>

Submitted on 14 Jun 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.

Copyright

Mémoire de Master 2

Mention : Information et communication

Spécialité : Communication Médias

Option : Médias, innovation et création

Les films de super-héros européens

Un genre cinématographique
face à la mondialisation des contenus

Responsable de la mention information et communication
Professeure Karine Berthelot-Guiet

Tuteur universitaire : Jacqueline Chervin

Nom, prénom : FURIA Enzo

Promotion : 2019-2020

Soutenu le : 14/09/2020

Mention du mémoire : Bien

Remerciements

Je tiens à remercier Madame Jacqueline Chervin, directrice de ce mémoire, pour son aide et ses précieux conseils.

J'adresse également mes remerciements à Archibald Rebeche, qui a accepté d'être le rapporteur professionnel de ce mémoire, et qui m'a partagé ses connaissances sur le sujet.

Enfin, je remercie Manon Boichon qui s'est montrée disponible pour la relecture de ce travail.

Sommaire

Sommaire	4
Introduction	6
Enjeux et intérêts du sujet.....	6
Problématique.....	7
Définition des termes de la problématique.....	7
Hypothèses fondées et construction de mon argumentation.....	11
Partie 1 : Typologie du genre des films de super héros : origines, traitements et publics	14
Sous-partie 1 : Un genre cinématographique nouveau adapté et dérivé des comic books américains qui tirent eux-mêmes leurs sources de récits nés en Europe	14
Sous-partie 2 : Un genre qui répond en partie à une nouvelle demande d'un public croissant	24
Sous-partie 3 : Illustration des différences de traitement des histoires et des personnages entre les Etats-Unis et l'Europe au regard d'une demande pourtant commune	31
Partie 2 : Les raisons d'une sous-représentation	38
Sous-partie 1 : Un problème de culture en France et en Europe qui rend difficile la production de super-héros	38
Sous-partie 2 : Une différente allocation du budget disponible entre l'Europe et les Etats-Unis...	45
Sous-partie 3 : Qui est renforcée par des systèmes de production différents d'un continent à l'autre	48
Partie 3 : Les incompréhensions liées à cette situation	55
Sous-partie 1 : Une production européenne méconnue, oubliée ou disqualifiée, offrant une possibilité d'adaptation de matériaux préexistants	55

Sous-partie 2 : Une capacité à rassembler des budgets de production suffisants pour créer des œuvres du genre	61
Sous-partie 3 : Vers un renouvellement de la production européenne, en partie par le biais d'une nouvelle génération d'auteurs, plus proche des exemples états-uniens du genre	64
Conclusion.....	72
Réponse aux hypothèses	72
Réflexions et critiques sur mon travail	74
Bibliographie.....	76
Sources	78
Corpus.....	81
Table des annexes.....	I
Annexe 1	II
Annexe 2	IV
Annexe 3	V

Introduction

Enjeux et intérêts du sujet

En 2019, le film *Avengers Endgame* - produit par la Walt Disney Company, société détentrice de Marvel Entertainment¹ depuis 2009 - qui marque la fin de la phase 3 du *Marvel Cinematic Universe*² devient le plus gros succès du box-office mondial de tous les temps, couronnant la renaissance d'une vague de films de super héros hollywoodiens née dans le début des années 2000. Cette vague a été marquée par d'innombrables succès commerciaux et grands publics dans le monde entier, et a redonné au genre un rôle central dans l'industrie cinématographique.

En décembre 2020, le film français *Comment je suis devenu super-héros* sortira au cinéma. Vingt ans après le renouveau des films de super-héros aux Etats-Unis, l'industrie cinématographique européenne assiste à la sortie d'un film dont le genre semblait jusqu'alors exclusivement états-unien. Si à première vue, *Comment je suis devenu super-héros* semble être le premier film de ce genre en Europe, en réalité d'autres exemples le précèdent, bien que peu nombreux en comparaison avec l'industrie cinématographique hollywoodienne.

A l'heure où Marvel s'apprête à lancer la quatrième phase de son *Marvel Cinematic Universe* et où DC Comics s'apprête à dévoiler son *DC Multiverse*³

¹ Société composée de Marvel Studios et Marvel Comics. Marvel studios assure les adaptations cinématographiques des productions littéraires issues de Marvel Comics.

² MCU, univers cinématographique Marvel. Série de films en cours entamée avec Iron Man en 2008, mettant en scène les différents personnages Marvel, tous ces films sont liés scénaristiquement. Le MCU comprend actuellement 23 films.

³ Multivers réunissant de nombreux univers fictifs dans lesquels les histoires se déroulent. Les mondes dans ce multivers partagent un espace et un destin communs.

après avoir entamé son *DC Extended Universe*⁴ conclu par le film *La Ligue des Justiciers*, qui réunit ses principaux héros, à la manière des Avengers de Marvel ; les différentes industries cinématographiques européennes ont assisté pendant toutes ces années aux succès mondiaux de ces franchises américaines, sans s'essayer à en produire de l'autre côté de l'Atlantique, sauf à quelques rares occasions. En théorie, lorsqu'un genre est plébiscité par le public et engendre des recettes faramineuses à travers le monde entier, les producteurs des autres continents essaient de produire leurs propres films de ce genre afin d'engranger des profits à leur tour. Bien que le genre des super-héros semble être exclusivement lié aux Etats-Unis, il peut apparaître étonnant que des auteurs et des producteurs étrangers se contentent d'assister passivement à une consécration commerciale et publique sans essayer de se l'approprier.

Problématique

Ainsi, nous chercherons à comprendre pourquoi il existe une frilosité de la production cinématographique européenne de super-héros à l'égard d'un genre qui séduit pourtant le public depuis plusieurs décennies.

Définition des termes de la problématique

Définir ce que sont les super-héros est une tâche tout aussi complexe que l'est la nature de ces personnages.

⁴ DCEU, Univers cinématographique DC. Série de films produits par DC Entertainment puis par DC Films et distribués par Warner Bros., mettant en scène un univers étendu de super-héros adapté de *comics* publiés par DC Comics. Le DCEU comprend actuellement 8 films.

Il convient tout d'abord de s'intéresser à l'étymologie du terme. Ainsi, le terme « super », d'origine latine (*super*, qui signifie « au-dessus ») placé devant le nom « héros » signifie littéralement celui qui est « au-dessus du héros ». Ce mot, super-héros, a été forgé en 1938 avec la parution du premier numéro de la revue *Action Comics* consacrée aux aventures de Superman, littéralement celui qui est « au-dessus de l'homme ». Il désigne un héros fictif, que l'on retrouve principalement dans les *comics*⁵, à la télévision ou au cinéma.

Or, de nombreux auteurs se sont penchés sur le sujet, et il existe par conséquent une multiplicité de définitions du terme super-héros. C'est pourquoi, il semble judicieux, non pas d'émettre une seule définition du terme, mais d'étudier certaines des différentes définitions déjà existantes afin de mieux comprendre la nature de ces héros si particuliers.

Dans l'ouvrage *Les super-héros au cinéma*, Olivier Delcroix nous informe que « pour être un super-héros, il faut posséder au moins deux des quatre caractéristiques suivantes : Un justicier se doit d'avoir un code moral et des capacités extraordinaires d'origine humaine (expériences scientifiques ayant mal tournées, exposition à de forts rayonnements radioactifs ou mutations génétiques), extraterrestre ou surnaturelle. Ce que l'on appelle communément des « super-pouvoirs » qu'il met au service du Bien. Le super-héros est très souvent doté d'un équipement exceptionnel, constitué d'un arsenal conséquent conservé dans un endroit secret, ainsi que des moyens de transports super-performants. Le super-héros a également recours à une double identité, qui préserve son anonymat, en dehors de ses activités super-héroïques. Enfin, pas de super-héros sans costume. »⁶

Xavier Fournier opte lui aussi pour un procédé de définition non-excluante dans son ouvrage *Super-héros : une histoire française*. « La meilleure manière de procéder, c'est de dire que faire rentrer tout ce beau monde dans une seule description, un seul profil reviendrait à invalider

⁵ Bande dessinée américaine, tous les genres y sont représentés, mais les *comics* les plus connus sont ceux mettant en scènes des super-héros

⁶ Olivier Delcroix, *Les super-héros au cinéma*, Hoëbeke, 2012, p.23

trop de personnages marquants, essentiels à ce genre. Dès lors, pour reconnaître un super-héros, il vaut sans doute mieux utiliser un ensemble de critères non-exclusifs. Un super-héros a parfois (mais pas forcément) des superpouvoirs. Il lui arrive (mais pas toujours) de disposer d'une identité secrète. Il est éventuellement reconnaissable à l'usage d'un masque ou d'un uniforme distinctif. C'est généralement un justicier qui défend la veuve et l'orphelin (mais qui dans d'autres cas cherche surtout à se faire justice). Disons qu'un personnage qui correspond à un certain nombre de ces critères a des chances d'être un super-héros. »⁷

En 1993⁸, Umberto Eco en avait déjà analysé les caractéristiques. Il distinguait deux types de super-héros, ceux dotés de pouvoirs surhumains et ceux doués de facultés terrestres normales, potentialisées au maximum. En partant de ce constat, Vincent Hecquet a précisé cette typologie en classant les super-héros en trois catégories : « les non-humains (Superman, Thor, etc.) ; les humains mutants (Spiderman, les X-Men, les 4 Fantastiques, etc.), les humains entraînés ou suppléés par la technique (Batman, Iron Man, Daredevil...) »⁹. Umberto Eco a également montré dans son ouvrage *Superman au surhomme* que la double personnalité du super-héros suscite l'identification du lecteur ou du spectateur ; et c'est ce qu'affirme Claude Forest à son tour en 2010 : « à la différence des héros traditionnels, pour la quasi-totalité des personnages issus de ces *comics*, en BD puis portés au cinéma, et en particulier pour le premier d'entre eux, Superman, mais également Spider-Man ou autres X-Men, le lecteur peut aisément s'y identifier par l'âge, l'activité, le mode de vie, l'habitat. »¹⁰.

C'est donc cela la fonction sociologique d'un super-héros, or s'il permet de s'identifier à titre individuel, il ne fait pas que cela, car les processus

⁷ Xavier Fournier, *Super-héros : une histoire française*, Huginn & Muninn, 2014, p.7

⁸ Umberto Eco, *De Superman au surhomme*, B. Grasset, 1993

⁹ Vincent Hecquet, « Claude FOREST, dir., « Du héros au super héros. Mutations cinématographiques », *Théorème*, 13. », *Questions de communication*, 20 | 2011, 432-434.

¹⁰ Claude Forest, *Quel film voir ? Pour une socioéconomie de la demande de cinéma*, Presses universitaires du Septentrion, 2010 | Chapitre VII. L'émergence d'un genre – Les super-héros, p.147,164

d'identification et de réflexion qu'il convoque, doivent être envisagés à l'échelle de sociétés entières.

« Sous le masque du personnage se cache souvent un message avec plusieurs niveaux de compréhension. Les auteurs y glissent régulièrement des allusions à l'esprit du temps, à l'état du monde. Les super-héros sont des veilleurs, des témoins, des paraboles qui évoluent et qui sont différemment perçues par la société. Les super-héros sont un miroir. »¹¹

Les définitions du terme super-héros sont alors multiples tant le concept est large et incluant. Ainsi, nous nous attarderons à établir une caractérisation des films de super-héros dans la première partie de ce mémoire. Nous pouvons pour l'instant considérer, de manière non excluante, qu'un film de super-héros est un film mettant en scène un ou plusieurs super-héros.

Le genre cinématographique est un outil qui permet de classer et de segmenter les films selon leurs caractéristiques principales. Si certains films ont des caractéristiques qui peuvent correspondre à une multiplicité de genres, les genres eux-mêmes sont à la fois extensibles et compartimentables, d'où l'intérêt des sous-genres. Pour qu'un genre soit identifiable et reconnu en tant que tel, il faut généralement un grand nombre de films réalisés préalablement à l'établissement du genre en question. Mais ce n'est pas toujours le cas nous allons le démontrer au cours de ce mémoire avec le genre cinématographique qui nous intéresse, celui des super-héros.

Un film de cinéma constitue à la fois une œuvre d'art et un produit fabriqué. Partant de ce postulat, nous considérons qu'il existe donc une industrie cinématographique qui s'organise autour d'une production, d'une distribution et d'une exploitation. Nous détaillerons les caractéristiques de chacune de ces trois étapes fondamentales pour la mise à disposition d'une œuvre

¹¹ Xavier Fournier, *Super-héros : une histoire française*, Huginn & Muninn, 2014, p.7

cinématographique à son public dans la deuxième partie de ce mémoire.

Hypothèses fondées et construction de mon argumentation

Les premières pistes de réflexion après avoir choisi ce sujet ont été de se demander pourquoi y a-t-il autant de films de super-héros produits aux Etats-Unis et parallèlement, pourquoi y en a-t-il si peu en Europe ? Comment une telle différence de production peut-elle s'expliquer ?

Naturellement, nous avons pensé d'abord à l'origine des super-héros, qui nous semblait exclusivement états-unienne. Nous avons ensuite pensé à un déficit de budget qui ne permettrait pas de produire ce type de films en Europe ; puis aux différences systémiques des modes de production américains et européens.

Or, si de prime abord les réponses semblent être liées à des facteurs culturels, le public pourtant, semble avoir les mêmes attentes en ce qui concerne les films de super-héros, d'un continent à l'autre. En creusant le sujet, nous avons appris que si le genre cinématographique des super-héros est relativement récent, des exemples existent tout de même en Europe, et qui plus est, un héritage littéraire existe bel et bien. Ce genre serait donc plus ancré en Europe que ce qu'il n'y paraît. Une grande partie de cet héritage a été oubliée par le grand public et n'est donc pas exploitée.

Ainsi, ce que nous recherchons, n'est plus seulement de comprendre pourquoi il existe infiniment moins de films de super-héros en Europe qu'aux Etats-Unis, mais de comprendre pourquoi les différentes industries cinématographiques européennes ne produisent pas, ou très peu, de films de super-héros, alors que ce genre est plébiscité par une grande partie des publics européens.

Il convient donc pour cela, de s'intéresser tout d'abord au genre des super-héros, tant du point de vue cinématographique que littéraire. Nous avons émis l'hypothèse que ce genre cinématographique étant directement lié au genre littéraire apparu dans les *comic books*¹², l'un et l'autre sont alors indissociables, lorsqu'il s'agit d'analyser le succès de ce genre au cinéma dans le monde entier, malgré une apparition relativement récente. Nous avons donc étudié les origines de ce genre, son public, ainsi que son traitement pour en établir une typologie détaillée et mieux comprendre sa situation à l'échelle américaine et européenne.

Nous nous sommes ensuite interrogés sur les raisons qui déterminaient une telle différence de production entre l'industrie cinématographique hollywoodienne et européenne. Nous avons donc formulé l'hypothèse qu'une sous-représentation du genre en Europe pouvait s'expliquer par différents facteurs rationnels. Nous avons pour cela analysé comparativement et en détail les budgets de production, les différences culturelles, ainsi que les systèmes de production.

Néanmoins, malgré ces éléments de réponses, certaines de nos interrogations initiales restaient sans réponse, tant des incohérences nous apparaissaient de plus en plus évidentes. Notre dernière hypothèse est donc que les possibilités ne sont pas encore assez exploitées pour que les industries cinématographiques européennes produisent plus de films de super-héros. En ce sens, nous nous sommes intéressés aux productions audiovisuelles et littéraires européennes préalablement existantes, mais aussi aux projets qui ont bénéficié de budgets importants, et enfin à un renouvellement de l'offre qui voit le jour en même temps qu'une nouvelle génération d'auteurs qui entre sur le marché de la production audiovisuelle en Europe.

Pour mettre en œuvre une argumentation construite en réponse à ces hypothèses, nous avons visionnés des films de super-héros européens

¹² Apparus dans les années 1930 aux Etats-Unis, ce sont des périodiques de bande dessinée centrés autour d'un héros ou d'un thème publiés sous forme de fascicules d'une trentaine à une centaine de pages.

parallèlement aux films états-uniens du genre qui nous semblaient intéressants à mettre en exergue. Nous avons analysé le contenu de ces films mais également, les résultats commerciaux, les retours critiques, les chiffres liés à la production et les témoignages des participants à la fabrication de ces films.

Parallèlement à cela, nous avons étudié les systèmes de productions européens et hollywoodiens, en se concentrant sur leurs différences. Nous avons aussi recherché des informations sur la production littéraire de super-héros européenne et américaine, afin de dépasser les idées reçues à ce sujet.

Enfin, tout cela a été accompagné d'une recherche bibliographique des auteurs ayant contribué à des études relatives aux super-héros. En fil rouge, nous avons effectué une veille constante, tout au long de l'année scolaire sur les films de super-héros.

En nous appuyant sur nos hypothèses, et sur le cadre d'analyse que nous avons construit pour y répondre, nous avons structuré notre raisonnement en trois parties pour répondre à notre problématique.

Une typologie du genre des films de super-héros établit la nouveauté d'un genre cinématographique dérivé des *comic books*, qui répond à une nouvelle demande d'un public croissant, et qui illustre des différences de traitement entre les Etats-Unis et l'Europe.

Les raisons d'une sous-représentation du genre en Europe qui s'explique par un problème culturel en France et en Europe, dont découle une différente allocation des budgets disponibles, renforcée par des systèmes de production différents.

Les incohérences liées à cette situation de sous-représentation, qui se composent d'une production européenne, méconnue, oubliée ou disqualifiée, consolidée par une capacité à rassembler des budgets de production suffisants, qui semble mener vers un renouvellement de la production cinématographique européenne de super-héros.

Partie 1 : Typologie du genre des films de super héros : origines, traitements et publics

SOUS-PARTIE 1 : UN GENRE CINEMATOGRAPHIQUE NOUVEAU ADAPTE ET DERIVE DES *COMIC BOOKS* AMERICAINS QUI TIRENT EUX-MEMES LEURS SOURCES DE RECITS NES EN EUROPE

Pour définir les films de super-héros, il faut définir ce qu'est un super-héros et pour définir un super-héros, il convient de définir ce qu'est un héros.

La notion de héros est apparue pour la première fois pendant l'Antiquité. Les auteurs grecs comme Sophocle ou Homère les font naître sous la forme d'être semi-hommes, semi-dieux qui ont pour caractéristique de posséder des capacités exceptionnelles. Parmi les plus fameux, on retrouve Achille, Ulysse ou Hector, trois valeureux guerriers dont les exploits au combat sont narrés. Après l'Antiquité, la figure du héros persiste. Au Moyen-Âge, *La Chanson de Roland*, fait du neveu de Charlemagne un héros. A travers cette chanson de geste, les exploits guerriers de Roland et sa mort, victime d'une trahison, le dépeignent comme un digne héros, héritier en un sens de ses illustres prédécesseurs grecs.

Dans son ouvrage, *Les super-héros au cinéma*, Olivier Delcroix définit ainsi ce qu'est un héros : « Sous la protection tutélaire des dieux et du roi (son représentant sur terre), le héros agit souvent en solitaire. Il a des vertus frôlant le grandiose qui le classent parmi les surhommes. Par exemple, Achille est un guerrier sans pareil, qui ne saurait être vaincu que par la trahison. Ulysse est grand par sa ruse, mais ce n'est pas un demi-dieu. Au cœur des

vingt-quatre chants de *L'Odyssee*, Homère en a fait un héros, véritable fil conducteur de l'aventure. »¹³

Les héros sont en fait monnaie courante dans les récits légendaires. Qu'ils soient issus de la mythologie grecque comme Ulysse, romaine comme Hercule ou même nordique comme Thor, ces deux derniers ayant d'ailleurs été repris comme personnages de *comics*, ils sont toujours mis en avant dans ces récits.

Les super-héros, s'ils en sont les héritiers, seraient donc les héros d'une mythologie moderne directement inspirée des mythologies antiques et moyenâgeuses.

« Le super-héros s'affirme comme une nouvelle forme de mythologie moderne qui transcende la notion de patrie. »¹⁴

Mais la figure du super-héros est souvent associée au-delà du simple héros à celle du justicier, qui veille sur son quartier, sa ville, son pays, voire même le monde entier et l'univers dans certains cas. Cette figure du justicier est intéressante car elle tire aussi ses origines de récits populaires, le personnage de Robin des Bois en est un exemple reconnu. Mais la véritable bascule du justicier vers la figure d'un héros moderne s'effectue probablement au XIX^e siècle et notamment en Europe. Des personnages comme Edmond Dantès dans *Le Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas ou encore Rodolphe dans *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue, apparaissent dans ces romans-feuilletons de l'époque. En Angleterre, la baronne Orczy donne naissance à Sir Percy Blakeney dans *Le Mouron Rouge*, dont Johnston McCulley se serait inspiré pour créer Don Diego de La Vega alias Zorro de l'autre côté de l'Atlantique. A cette liste de personnage fictionnels aux capacités exceptionnelles, viennent s'ajouter Tarzan d'Edgar Rice Burroughs ou Sherlock Holmes de Conan Doyle, tous deux portés à l'écran à de maintes reprises après leur création.

¹³ Olivier Delcroix, *Les super-héros au cinéma*, Hoëbeke, 2012, p.23

¹⁴ Olivier Delcroix, *Les super-héros au cinéma*, Hoëbeke, 2012, p.25

Au XX^e siècle, cette figure du justicier est reprise dans les *pulps* américains, ces journaux fabriqués à base de pulpe de bois. The Shadow créé par Walter B. Gibson, lui aussi porté à l'écran, reste aujourd'hui comme une de figures de proue des *pulps*, et peut-être considéré au même titre que tous les personnages précédemment cités, comme un précurseur des super-héros. Il n'est d'ailleurs pas étonnant de constater que les *comic books*, ont été les « successeurs » directs des *pulps* dans la littérature populaire américaine.

Dans *Les super-héros au cinéma*, Olivier Delcroix nous apprend qu'« en Occident, les principales figures de héros sont avant tout nationales. »¹⁵.

Les nations Occidentales et notamment européennes telles que nous les connaissons aujourd'hui se sont pour la plupart forgées au XVIII^e siècle. Les figures héroïques sont donc utilisées dans la construction d'une identité nationale. « Les héros nationaux ont ainsi une valeur unificatrice. »¹⁶.

Quant au super-héros, il émerge un an avant le début de la Deuxième Guerre mondiale, sous l'impulsion de Joe Shuster et Jerry Siegel, deux jeunes auteurs juifs new-yorkais, fils d'immigrés d'Europe de l'Est, qui créent le personnage de Superman. Paru pour la première fois en 1938 dans la revue *Action Comics*, Superman est devenu l'archétype du super-héros, et ce très rapidement après sa parution. « La menace hitlérienne fait peur à cette jeune nation qu'est l'Amérique. La réponse est d'abord romanesque et propagandiste. Les Etats-Unis fourbissent leurs héros patriotes, à la différence près qu'ils sont costumés et bardés de super-pouvoirs et autres attitudes exceptionnelles, de Superman à Captain America, en passant par Wonder Woman, Green Lantern, Flash ou Batman. »¹⁷

Les aventures souvent manichéennes de ces super-héros sont publiées dans des *comic books* peu coûteux, et sont d'abord destinées à un public jeune.

Cependant, comme nous l'avons évoqué ces super-héros de *comic books* sont plus ou moins directement inspirés de héros de roman, parmi lesquels certains ont été portés rapidement à l'écran. Ces personnages tels qu'on les

¹⁵ Olivier Delcroix, *Les super-héros au cinéma*, Hoëbeke, 2012, p.24

¹⁶ Olivier Delcroix, *Les super-héros au cinéma*, Hoëbeke, 2012, p.24

¹⁷ Olivier Delcroix, *Les super-héros au cinéma*, Hoëbeke, 2012, p.24

connaît aujourd'hui, ont beaucoup évolué et ont été reforgés à l'écran sous des traits très proches des super-héros qui apparaîtront plus tard, à tel point qu'on pourrait les qualifier de premiers films de super-héros ?

« Et si les super-héros étaient nés au cinéma avant de naître dans la bande dessinée ? »¹⁸

Cette question soulevée par Olivier Delcroix peut surprendre mais si Superman est le premier super-héros en tant que tel de l'histoire, les ancêtres héroïques des surhommes, que nous avons cité plus haut dans ce mémoire, étaient déjà présents au cinéma bien avant 1938.

« Si la bande dessinée américaine impose effectivement auprès du grand public l'imagerie du super-héros, avec ses costumes, ses super-pouvoirs, ses super-méchants de tous horizons, et son univers sans limites, le cinéma, quant à lui, met en scène des super-héros sans qu'il soit besoin de les désigner. »¹⁹

Si quatre héros aux allures et aux caractéristiques proches des surhommes se sont démarqués dès leur apparition au cinéma : Zorro, Tarzan, Flash Gordon et The Shadow, il nous semble intéressant de se concentrer sur un seul de ces exemples particulièrement révélateur.

Le *pulp magazine All-Story Weekly* publie le 9 août 1919 le premier d'une série de cinq épisodes intitulée *The Curse of Capistrano*, de Johnston McCulley, mettant en scène le héros masqué Zorro. En 1920, Douglas Fairbanks, acteur alors surnommé *The King of Hollywood*, engage le réalisateur Fred Niblo pour réaliser l'adaptation cinématographique de ce roman. Dans ce film intitulé *Le Signe de Zorro*, Fairbanks apporte une innovation majeure à son personnage de vengeur masqué, son Zorro laisse toujours un « Z » à l'aide de la pointe de son épée après chaque combat remporté contre ses adversaires. Le fait de laisser un symbole révélant l'identité du héros, comme une signature, est devenu par la suite une des caractéristiques des super-héros. Ce signe de distinction sous forme de

¹⁸ Olivier Delcroix, *Les super-héros au cinéma*, Hoëbeke, 2012, p.7

¹⁹ Olivier Delcroix, *Les super-héros au cinéma*, Hoëbeke, 2012, p.7

symbole qu'il soit une ou plusieurs lettres ou un pictogramme est aujourd'hui un des signes qui permettent immédiatement de reconnaître et d'ancrer l'identité des super-héros dans l'imagerie collective de la pop culture. Entre autres, nous pouvons citer le Bat-signal de Batman, l'araignée de Spider-Man, l'éclair de The Flash, le bouclier de Captain America, ou bien évidemment le S de Superman.

« Zorro inaugure un bon nombre de critères qui vont bientôt servir à définir les super-héros. Dans ce film, on fait connaissance avec l'indolent hidalgo don Diego de la Vega qui, la nuit venue, se précipite dans la cachette secrète de son hacienda et se métamorphose en Zorro. Botté, capé, masqué, l'insaisissable Zorro enfourche son noir destrier Tornado pour aller combattre le détestable capitaine Ramon aux ordres du gouverneur Alvarado. Sa marque ? Un « Z » qu'il imprime à la pointe de l'épée sur le front de ses adversaires. Son pouvoir ? Le mystère et la peur qu'il suscite auprès de ses ennemis et ses excellentes capacités d'escrimeur. Les critères sont déjà là. Il ne manque que le terme... »²⁰

Si l'on résume ce qu'Olivier Delcroix expose dans son ouvrage *Les super-héros au cinéma*, Zorro est un héros à la double identité, aristocrate la journée, combattant le crime la nuit, il possède un repère secret où il opère sa métamorphose, un costume identifiable et unique, un moyen de transport iconique, il affronte des antagonistes emblématiques qui perpétuent l'injustice dans la société, il imprime une signature symbolique sur le lieu de ses exploits et il est doté de pouvoirs extraordinaires. Le constat est sans appel, *Le signe de Zorro* sorti en 1920, est le premier film de super-héros de l'histoire du cinéma.

Le succès de ce film est d'ailleurs exceptionnel et il marque le cinéma, il consacre également Fairbanks. « La suite est connue. Le Justicier masqué vêtu de noir qui combat l'injustice dans la Californie espagnole du XIX^e siècle, s'affirme comme l'ancêtre de tous les super-héros ».²¹

²⁰ Olivier Delcroix, *Les super-héros au cinéma*, Hoëbeke, 2012, p.9

²¹ Olivier Delcroix, *Les super-héros au cinéma*, Hoëbeke, 2012, p.9

Le super-héros est donc un être complexe, issu de différentes origines et sources d'inspirations non-exclusivement américaines, l'Europe est ainsi un des territoires originels de la naissance des super-héros, notamment par les écrits d'Alexandre Dumas comme nous l'avons détaillé en amont.

Un auteur européen a par ailleurs théorisé, bien avant leur consécration à l'échelle mondiale, le concept du surhomme. Die Übermensch, le surhomme de Nietzsche. Le surhomme nietzschéen se caractérise par un anticonformisme et par une absence d'aversion au conflit. « Nietzsche donne Napoléon Bonaparte en exemple historique de surhomme parce qu'il voit en lui une individualité supérieure, apte à entraîner derrière elle l'humanité en vue d'un destin digne d'elle. »²² Le surhomme est réaliste et pragmatique : il se distingue par sa capacité à voir la vérité telle qu'elle est pour préparer l'avenir. Libéré des peurs de l'homme, il agit selon son instinct et avec passion. « Sa morale est animée par la volonté de puissance, c'est-à-dire un désir volontaire vers un potentiel supérieur d'acceptation de son destin et, partant, de réalisation de soi. Enfin, Nietzsche décrit encore plus concrètement le surhomme comme un individualiste noble et courageux. »²³

Ainsi après avoir défini le super-héros et remonté ses origines et ses sources d'inspirations, il convient de s'atteler aux films de super-héros, objet de ce mémoire.

Plusieurs approches existent mais toutes semblent converger vers l'existence d'un nouveau (sous) genre cinématographique.

Le sociologue David Peyron, dans un article publié en février 2017 sur le Point.fr, esquisse sa réponse ainsi :

« Un film de super-héros est un sous-genre cinématographique présentant des caractéristiques des films d'action, de science-fiction ou de fantasy et mettant en scène les actions d'un ou plusieurs super-héros, individus qui possèdent des pouvoirs surhumains et s'en servent pour protéger la population, leurs proches. Ces films sont généralement orientés vers l'action

²² Romain Treffel, « Le surhomme de Nietzsche », <https://1000-idees-de-culture-generale.fr/>

²³ Romain Treffel, « Le surhomme de Nietzsche », <https://1000-idees-de-culture-generale.fr/>

et ont souvent en commun la présentation de l'origine des pouvoirs des super-héros ainsi que l'apparition d'un ou plusieurs super-vilains. »²⁴

Il nous semble également important de préciser que si la grande majorité des films de super-héros sont basés sur des *comics*, certains sont des scénarios originaux comme, entre autres, *Darkman* de Sam Raimi, *Incassable* de M. Night Shyamalan, *Hancock* de Peter Berg, *Chronicle* de Josh Trank ou encore *On l'appelle Jeeg Robot* de Gabriele Mainetti, bien que le titre du film et le nom du super-héros soient une référence à un manga japonais.

Ces films qui caractérisent aujourd'hui le genre super-héroïque, ont émergé au cinéma en plusieurs étapes. Leur généalogie remonte aux années 1940, lorsque les super-héros apparaissent sur la toile pour la première fois dans les *serials*, qui étaient diffusés en salle avant le début des films. Dans les années 1960, les super-héros se popularisent et sont alors adaptés à la télévision et apparaissent dans des séries « live » ou animées.

« La pénétration populaire des super-héros passera essentiellement par deux médias importants, la BD et la télévision »²⁵ nous apprend Claude Forest dans l'ouvrage *Du héros au super-héros : mutations cinématographiques*.

Mais le premier film « moderne » de super-héros qui a lancé le genre tel qu'on le connaît aujourd'hui est *Superman* de Richard Donner sorti en 1978 sur grand écran. Dans son ouvrage *Les Super-héros au cinéma*, Olivier Delcroix confirme l'importance de ce film dans la généalogie des super-héros au cinéma : « En 1978, le *Superman* de Richard Donner avec Christopher Reeve est un tel succès que le cinéma devient un support idéal pour les justiciers masqués, un nouvel Eldorado est possible. Il faut cependant que les effets spéciaux soient dignes des récits imaginés par les auteurs de *comic books*. Cette révolution frôlée dans les années 1980-1990 dans des films tels que les deux *Batman* de Tim Burton, *Darkman*, *Rocketeer* ou *Blade*, advient au début des années 2000. Les X-Men et Spider-Man lancent le bal. Avec *Batman*

²⁴ David Peyron, « A quel genre les super-héros appartiennent-ils ? », publié le 01/02/2017 sur le site LePoint.fr https://www.lepoint.fr/pop-culture/cinema/a-quel-genre-les-super-heros-appartiennent-ils-01-02-2017-2101627_2923.php#

²⁵ Claude Forest, dir., « Du héros au super héros. Mutations cinématographiques », *Théorème*, 13. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, 274 p.

Begins en 2005, Christopher Nolan reprend l'avantage jusqu'à l'arrivée des *Avengers* en 2012. »²⁶

Il s'attache aussi à replacer le contexte actuel de production des films des super-héros dominé par deux studios de production : Disney à qui appartient Marvel et Warner Bros. à qui appartient DC Comics, qui se livrent selon ses mots « une saine concurrence »²⁷. Dans ce contexte, le cinéma en s'appropriant les héros issus des *comic books*, y a insufflé ses propres codes et a redéfini un genre nouveau qui n'hésite pas à s'affranchir de certains préceptes ou symboles pour les remplacer par les siens.

« Les super-héros modernes sont post-nationaux. Depuis que le cinéma a réussi à s'en emparer avec succès, ils ont évolué. Certains critères de définition sont revus et corrigés. Les cinéastes n'hésitent plus à s'en détacher, à s'amuser avec ou carrément à les supprimer. En 2008, dans le film *Iron Man*, Tony Stark finit contre toute attente par révéler sa double identité lors d'une conférence de presse. La notion d'identité secrète a tendance à voler en éclat dans les blockbusters de super-héros d'aujourd'hui. [...] De manière générale, la réflexion autour du super-héros a pris de l'ampleur à chaque nouveau film. Ce salutaire recul critique autorise désormais l'existence de parodies, pastiches et autres détournements des règles d'or définissant les héros costumés. »²⁸

Cependant si nous parlons de super-héros depuis le début de ce travail, il faut l'entendre en tant que terme générique qualifiant les « super-humains » et donc pas en une définition genrée excluant les super-héroïnes qui existent elles aussi, dans les *comics* comme sur grand écran, même si leur représentation a souvent été très différente de leurs homologues masculins.

Vincent Hecquet s'est intéressé au sort réservé aux super-héroïnes par leurs créateurs de *comic books* et au cinéma, dans l'ouvrage *Du héros au super-héros : mutations cinématographiques*.

²⁶ Olivier Delcroix, *Les super-héros au cinéma*, Hoëbeke, 2012, p.25

²⁷ Olivier Delcroix, *Les super-héros au cinéma*, Hoëbeke, 2012, p.25

²⁸ Olivier Delcroix, *Les super-héros au cinéma*, Hoëbeke, 2012, p.25

« Parmi les super-héros, les personnages féminins sont peu nombreux, ne représentant que 16 % des 2 441 personnages créés par les éditions Marvel depuis 1939. Sur les 46 films de super-héros sortis en France depuis 1978, on ne compte que trois super-héroïnes dont les aventures furent autant d'échecs commerciaux, Supergirl (1984), Catwoman (2004) et Elektra (2005). À une trentaine d'années de distance, le premier de ces films nous paraît incroyablement saturé de clichés qui assignent la femme à un rôle passif et dévalorisé. Kera est la cousine de Superman mais, alors que celui-ci est envoyé sur terre pour le sauver d'une catastrophe inéluctable, celle-là est directement responsable de la future destruction de sa ville du fait de sa curiosité, en nouvel avatar de Pandore. En dépit de toute sa puissance, elle tombe amoureuse d'un homme faussement amoureux d'elle qui l'embrasse de force. Elle a des superpouvoirs mais ne s'en sert pas, et ne vaincra la méchante Selina que par l'action conjuguée de trois hommes qui exercent sur elle chacun une emprise. Dans les films plus récents, les super-héroïnes ne font pas non plus jeu égal avec leurs homologues masculins. Dans Les 4 Fantastiques, la scientifique Suzan Storm s'efface derrière son époux Reed Richards et son pouvoir d'invisibilité est prétexte à des scènes où elle apparaît déshabillée en public. Quant à Catwoman et Elektra, si elles s'affirment positivement en super-héroïnes, le prix à payer en est la disparition de leur double ordinaire. Leur vie de femme est entièrement abolie, quand les super-héros masculins parviennent à préserver une identité ordinaire et sociale si compliquée soit-elle. »²⁹

Il est à noter que depuis la parution de cet article en 2009, le constat sur les super-héroïnes à l'écran a un peu évolué, même si elles restent largement minoritaires, la tendance semble s'inverser. Les Avengers comptent parmi eux Black Widow depuis le premier film en 2012. La conclusion de la phase 4 du Marvel Cinematic Universe consacre Captain Marvel avec une origin story qui lui est dédiée juste avant la sortie d'*Avengers : Endgame*, dans lequel elle aura également un rôle important. Parmi les personnages secondaires des

²⁹ Vincent Hecquet, « Claude FOREST, dir., « Du héros au super héros. Mutations cinématographiques », *Théorème*, 13. », *Questions de communication*, 20 | 2011, 432-434.

différents films Avengers, on notera la présence de Scarlet Witch, Valkyrie, ou Rescue.

Parmi les X-Men Jean Grey et Mystique tiennent des rôles principaux et ce depuis le premier film X-Men sorti en 2000. Du côté de DC Comics, il faut relever deux films Wonder Woman et un *Birds of Prey*, dédié à Harley Quinn.

Enfin, parmi les futurs projets Natalie Portman reprendra le rôle de Thor dans *Thor : Love and Thunder*, Marvel a aussi annoncé une série *She-Hulk* sur Disney+.

En Europe, le film allemand *Invisible Girl* fait figure de seul film de super-héros mettant en scène en scène une super-héroïne comme personnage principal.

Ainsi, ces films de super-héros qui sont le résultat d'une multitude de sources d'inspirations et d'influences combinées, ont été construits et sont encore actuellement produits pour répondre à une demande en évolution des publics en salles de cinéma.

« Cet accroissement états-unien de l'offre s'appuie opportunément sur une modification récente de la demande qui provoque un renouvellement des genres comme cela a été le cas depuis l'origine du cinéma. De nouveaux (sous)genre naissent tandis que d'autres disparaissent, mettant en exergue des traits émergents de la société qui se fondent parallèlement sur de puissants invariants. »³⁰

³⁰ Claude Forest, *Quel film voir ? Pour une socioéconomie de la demande de cinéma*, Presses universitaires du Septentrion, 2010 | Chapitre VII. L'émergence d'un genre – Les super-héros, p.147,164

SOUS-PARTIE 2 : UN GENRE QUI REpond EN PARTIE A UNE NOUVELLE DEMANDE D'UN PUBLIC CROISSANT

Kevin Feige, Président des Studios Marvel, déclare dans le documentaire de 2014 *Marvel, La naissance d'un univers*³¹ : « On adore que nos films se démarquent. Et on adore que *Les Gardiens de la Galaxie* soit un film de science-fiction, d'action et d'aventure. Et qu'on ait des éléments de techno-thriller dans les *Iron Man*. Le nouveau *Captain America, Le soldat d'hiver* est un thriller politique. On ne croit pas que le film de super-héros soit un genre à lui tout seul. On adore combiner les sous-catégories et ajouter des éléments de super-héros dans d'autres genres. »

Que faut-il comprendre de cette déclaration du président du studio le plus prolifique du monde sur grand écran depuis plus d'une décennie ? Cela voudrait-il dire que les films de super-héros n'existent pas ? Que les films de super-héros ne seraient pas un genre à part-entière ? Si ces propos peuvent interloquer venant du président des studios Marvel, ils ne sont en réalité pas si surprenants. Kevin Feige, développe ce discours depuis quelques années déjà en réponse à ses détracteurs dont le dernier en date n'est autre que Martin Scorsese. Ce dernier avait déclaré au sujet des films Marvel lors d'une interview au magazine Empire en 2019 : « Je ne les regarde pas. J'ai essayé, vous savez. Mais ce n'est pas du cinéma [...] Bien qu'ils soient réalisés avec soin et que les acteurs fassent de leur mieux dans ce contexte, j'associe ces films à des parcs d'attractions. Il ne s'agit pas d'un cinéma d'êtres humains essayant de communiquer des expériences d'ordre émotionnel et psychologique »³². Ces propos ont été appuyés par Francis Ford Coppola qui déclarait aussi en 2019 : « Quand Martin Scorsese dit que les films Marvel ne sont pas du cinéma, il a raison car on attend du cinéma qu'il nous apprenne quelque chose, qu'il nous apporte un éclaircissement, un

³¹ Marvel Studios : *Assembling a universe*. Téléfilm documentaire diffusé pour la première fois aux Etats-Unis le 18 mars 2014 sur la chaîne ABC.

³² Propos extraits de l'interview de Martin Scorsese pour le magazine Empire du mois d'octobre 2019. Interview retranscrite par Nick De Semlyen dans un article posté le 6 Novembre 2019 sur le site empireonline.com <https://www.empireonline.com/movies/features/irishman-week-martin-scorsese-interview/>

savoir, de l'inspiration. Je ne vois pas ce qu'on peut retirer du visionnage du même film, encore et encore. (...) Martin a été gentil en disant que ce n'était pas du cinéma. Il n'a pas dit que c'était méprisable, ce que j'affirme. »³³

Ainsi il n'est pas étonnant que Kevin Feige mette en avant tous les genres cinématographiques auxquels appartiennent les films de la franchise Marvel, ne les réduisant pas à un seul et unique genre bien cadré, mais en démontrant leurs caractéristiques différentes d'un film à un autre. Selon lui, même si tous ces films sont liés les uns aux autres, ils ont aussi une existence propre faisant de chacun d'entre eux une œuvre cinématographique unique et non pas seulement une composante d'un ensemble de produits commerciaux.

Ces polémiques et l'ampleur qu'elles prennent à Hollywood, peuvent démontrer plusieurs points. Tout d'abord que le genre des films de super-héros, bien qu'il ne soit pas encore totalement défini et arrêté, prend de l'importance et s'affirme comme un genre à part entière. Cela nous montre aussi que ces films réveillent un clivage ancien entre art noble ou culture élitiste et art ou culture populaire. Ce même clivage qui différencie la bande dessinée ou les *comic books* desquels sont adaptés la plupart des films de super-héros et la littérature. Si la bande dessinée a souvent été considérée comme une sous-littérature, alors il n'est pas étonnant que les films de super-héros soient aussi considérés comme du sous-cinéma, et non pas comme une forme d'art noble relevant du 7^{ème} art.

Ainsi, ce clivage et ces polémiques viennent appuyer une fracture populaire, mais surtout la naissance d'une nouvelle demande dont la croissance dans un premier temps assez lente, est devenue exponentielle depuis le début des années 2000.

« Clairement, les films de super-héros sont devenus une réalité incontournable en termes de recettes au box-office mondial. En soixante-dix

³³ Propos rapportés par le magazine IndieWire lors de l'édition 2019 du Festival Lumière de Lyon

ans, les Etats-Unis sont ainsi passés de la fabrique du héros à celle du super-héros. »³⁴

Qu'en est-il de l'Europe ? La greffe du héros au super-héros a-t-elle pris ? La transition n'a évidemment pas été aussi spontanée et naturelle qu'aux Etats-Unis, et nous allons en aborder les raisons tout au long de ce mémoire. Mais revenons aux origines des représentations super-héroïques au cinéma jusqu'à leur affirmation comme un nouveau genre cinématographique.

Alors qu'ils suscitent un engouement du cinéma dès les années 1940, en étant adaptés dans des serials, cela s'explique par un élan patriotique du au contexte de guerre mondiale, les super-héros vont ensuite s'avérer compliqués à porter sur grand écran avec succès. Et ce jusqu'au début des années 2000, sauf pour quelques exceptions que nous détaillerons par la suite. S'ils posent en effet beaucoup de problèmes aux producteurs et aux réalisateurs, c'est essentiellement pour des raisons techniques, voire technologiques. Restituer fidèlement les aventures fantastiques et les exploits de ces héros aux pouvoirs surhumains à l'écran semble impossible à l'ère des effets spéciaux mécaniques.

« Les capes volent parce qu'un ventilateur a été placé derrière le comédien. Les acteurs sont sanglés avec des câbles sur fond vert, et les décors sont peints à la main. L'illusion de la réalité n'est pas vraiment au rendez-vous. Parfois le ridicule si. »³⁵

Pendant cette période, la deuxième moitié du XX^e siècle, deux films sortent du lot et ont eu une influence considérable sur le genre : *Superman* de Richard Donner, sorti en 1978 et *Batman* de Tim Burton, sorti une décennie plus tard en 1989. Il n'est pas surprenant de retrouver deux des super-héros les plus iconiques, incarnés dans ces films respectivement par Christopher Reeve et Michael Keaton. Ces deux super-héros de la firme DC Comics, rachetée par Warner Bros. en 1969, dominent ces années avec 3 films Superman et 4 films Batman. Tandis que le seul super-héros Marvel marquant au cinéma sera Blade en 1998, mais avec un succès mitigé.

³⁴ Olivier Delcroix, *Les super-héros au cinéma*, Hoëbeke, 2012, p.25

Les années 2000 représentent un véritable tournant pour le genre avec un grand accroissement de la production de ces films et un succès public toujours plus au rendez-vous. Et ce succès n'est pas qu'un phénomène états-unien car il est également présent en Europe et notamment en France. « En France, vingt films de ce type sont sortis en salle entre 2002 à 2007, soit autant qu'entre 1970 à 2000. Ils rencontrent un succès grandissant, tel Spiderman qui fut troisième au box-office français en 2007. Aux États-Unis, l'épisode de Batman Le chevalier noir (*The dark knight*, 2008) a rapporté à ce jour la plus grosse recette commerciale de tous les temps derrière Titanic (1997). Ce succès massif et universel peut surprendre si l'on considère que le genre n'est finalement constitué que d'un nombre réduit de blockbusters. »³⁶

2008, année marquée par la sortie de *The Dark Knight* de Christopher Nolan, est également l'année de sortie d'Iron Man de Jon Favreau et de L'Incroyable Hulk de Louis Leterrier, qui sont les deux films qui lancent le *Marvel Cinematic Universe*. Iron Man étant un succès critique et public universel, c'est l'instigateur qui a permis à Marvel de produire les 23 films sortis depuis et d'asseoir sa domination sur le genre des super-héros, en faisant un des genres les plus prolifiques d'Hollywood. L'exemple le plus parlant étant *Avengers : Endgame* sorti en 2019 qui est devenu le film le plus rentable de l'histoire du cinéma avec 2,8 milliards de dollars de recettes au box-office mondial.

De plus, trois films Avengers font partie des dix films les plus vus de l'histoire du cinéma. Si l'on étend la liste aux vingt premiers films, on compte sept films de super-héros et treize dans le top 30, soit plus d'un tiers de films de super héros parmi les trente plus gros succès au box-office mondial de l'histoire du cinéma.³⁷

³⁵ Olivier Delcroix, *Les super-héros au cinéma*, Hoëbeke, 2012, p.27

³⁶ Vincent Hecquet, « Claude FOREST, dir., « Du héros au super héros. Mutations cinématographiques », *Théorème*, 13. », *Questions de communication*, 20 | 2011, 432-434.

« Quoique né aux États-Unis, cet engouement récent des super-héros qui s'observe dans tous les pays développés répond à une demande populaire indéniable »³⁸.

En ce qui concerne la France, 13 films de super héros sont classés parmi les 100 meilleurs au box-office entre 2010 et 2019, tous au-dessus de trois millions d'entrées. 50 films de super-héros comptabilisent plus d'un million d'entrées en France à partir de l'année 2000.³⁹ Nous précisons que tous ces films sont d'origine états-unienne. Nonobstant, nous observons une véritable montée en puissance du genre auprès du public français en salle. La tendance en France et en Europe est la même qu'aux Etats-Unis, les films de super-héros s'imposent comme des succès commerciaux, avec des résultats croissants au box-office.

C'est ce que confirme Claude Forest dans son ouvrage *Quel film voir? Pour une socioéconomie de la demande de cinéma*, il évoque une progressive montée en puissance du genre en France, se faisant en plusieurs étapes qui correspondent en tous points avec l'évolution que nous avons observé aux Etats-Unis. « Globalement, le public visé a coïncidé avec celui qui a été atteint, mais deux périodes sont à envisager. Une lente introduction durant plus de deux décennies, avec une première phase (jusqu'en 1993) au cours de laquelle les sorties seront épisodiques où un seul (voire aucun) film sortira chaque année malgré souvent un succès non négligeable (1 à 2 millions d'entrées), et une seconde phase, jusqu'en 2000, où d'autres essais seront tentés, un peu plus nombreux, mais sans emporter une adhésion qui ne se développera nettement que très récemment, à partir de 2001. Ainsi une vingtaine de titres sortiront sur les écrans de leur origine jusqu'en 2001, mais autant dans les six ans seulement qui suivent (2002-2007), cette période attirant le double de spectateurs français (40 millions) que tous leurs

³⁷ Statistiques boxofficemojo.com, voir Annexe 1 p.

³⁸ Claude Forest, *Quel film voir ? Pour une socioéconomie de la demande de cinéma*, Presses universitaires du Septentrion, 2010 | Chapitre VII. L'émergence d'un genre – Les super-héros, p.147,164

³⁹ Statistiques « Box-office français de 2010 à 2019 sur le site fr.wikipedia.org https://fr.wikipedia.org/wiki/Box-office_fran%C3%A7ais_de_2010_%C3%A0_2019

prédécesseurs réunis depuis leur apparition sur les grands écrans français. »⁴⁰

« Avec désormais deux à cinq films annuels produits, et surtout quatre à neuf millions de spectateurs chaque année en France, la véritable naissance d'un (sous)genre a été observée et le rythme de l'offre ne faiblira pas dans l'immédiat. »⁴¹

Toujours dans ce même ouvrage, Claude Forest établit un constat : « Seuls les héros emblématiques et déjà médiatisés ont pu s'avérer moteurs de la demande pour ce genre, fédérant l'attente des spectateurs. »⁴², preuve à l'appui : « Superman, saura séduire plus de 2,3 millions de français dans son premier opus, [...] les X-men augmenteront un public déjà élevé de 50 % (2,9 M d'entrées pour le second en 2003) avant le troisième opus en 2006 qui fidélisera autant de spectateurs. [...] Quant à Batman, il atteindra des sommets en son sixième opus (*The Dark Knight*) avec plus de trois millions d'entrées en France. Il battra surtout les records de recettes aux USA, preuve d'un maintien d'intérêt pour la thématique mise en scène et pour le personnage, peut-être davantage que pour les acteurs qui l'incarnent. [...] Spiderman, avec ses presque 7 millions de spectateurs et sa troisième place au box-office français de l'année 2002 se placera en haut du BO de tous les pays industrialisés. »⁴³

Si cette affirmation, que seuls les super-héros déjà médiatisés et connus du grand public est avérée lors de la parution de cet ouvrage, elle semble aujourd'hui largement réfutable au vu des succès colossaux des *Iron Man*, *Captain Marvel*, *Black Panther*, *Ant-Man* ou encore *Les Gardiens de la Galaxie*, super-héros relativement méconnus du grand public avant qu'un film leur soit consacré, témoignant d'un intérêt du public pour le genre des super-héros supérieur au super-héros en lui-même.

⁴⁰ Claude Forest, *Quel film voir ? Pour une socioéconomie de la demande de cinéma*, Presses universitaires du Septentrion, 2010 | Chapitre VII. L'émergence d'un genre – Les super-héros, p.147,164
Voir graphique en annexe 2 p.

⁴¹ Claude Forest, *Quel film voir ? Pour une socioéconomie de la demande de cinéma*, Presses universitaires du Septentrion, 2010 | Chapitre VII. L'émergence d'un genre – Les super-héros, p.147,164

⁴² Claude Forest, *Quel film voir ? Pour une socioéconomie de la demande de cinéma*, Presses universitaires du Septentrion, 2010 | Chapitre VII. L'émergence d'un genre – Les super-héros, p.147,164

Le public des *comic books* peut être relativement délimité et identifié, comme le démontre David Peyron : « Les *comics* sont venus combler un manque pour un public avide de récits de science-fiction dépaysants pleins de rebondissements et d'action. Les super-héros n'auraient pas pu connaître un tel succès sans une communauté de fans (un fandom) déjà constituée. C'est au cœur de ce fandom de la science-fiction américaine qu'ils se sont épanouis, et si, aujourd'hui, ils ont dépassé cette niche du fait de leur popularité cinématographique, on peut toujours observer des points communs sociologiques entre les fans les plus acharnés de l'univers Marvel et les lecteurs typiques de science-fiction. »⁴⁴

Mais il soulève aussi le fait que leur popularité cinématographique a permis aux super-héros de conquérir un nouveau public, pas forcément avide de *comics*. Nous constatons donc la naissance d'un public en demande de films de super-héros, qui peut être fan du genre cinématographique, sans être fan du genre littéraire. C'est à cette demande que les studios de production américains se sont efforcés de répondre depuis quelques décennies, sans pour avoir fait beaucoup d'émules en Europe. Même si quelques exceptions européennes existent.

« Nous verrons si les auteurs français ou européens sauront emprunter ce chemin, en le suivant strictement ou en innovant, mais les trois décennies écoulées depuis l'apparition des super-héros au cinéma n'ont fait qu'illustrer leurs totales inexistence et inaptitudes à se saisir de l'émergence de ce nouveau (sous)genre cinématographique. Et pourtant des nouveaux mondes à créer sont possibles, ces BD ont également baigné l'enfance et l'univers d'autres créateurs qu'étatsuniens, et la demande de tels films existe. »⁴⁵

⁴³ Claude Forest, *Quel film voir ? Pour une socioéconomie de la demande de cinéma*, Presses universitaires du Septentrion, 2010 | Chapitre VII. L'émergence d'un genre – Les super-héros, p.147,164

⁴⁴ David Peyron, « A quel genre les super-héros appartiennent-ils ? », publié le 01/02/2017 sur le site LePoint.fr https://www.lepoint.fr/pop-culture/cinema/a-quel-genre-les-super-heros-appartiennent-ils-01-02-2017-2101627_2923.php#

⁴⁵ Claude Forest, *Quel film voir ? Pour une socioéconomie de la demande de cinéma*, Presses universitaires du Septentrion, 2010 | Chapitre VII. L'émergence d'un genre – Les super-héros, p.147,164

SOUS-PARTIE 3 : ILLUSTRATION DES DIFFERENCES DE TRAITEMENT DES HISTOIRES ET DES PERSONNAGES ENTRE LES ETATS-UNIS ET L'EUROPE AU REGARD D'UNE DEMANDE POURTANT COMMUNE

La vague des films de super-héros dans les années 2000 s'explique en partie par un contexte post-11 Septembre aux Etats-Unis. « Il est révélateur que, apparus à la veille de la Seconde Guerre mondiale et popularisés durant la Guerre froide, les super-héros sont adaptés au cinéma au moment où les États-Unis entrent en lutte contre le terrorisme. »⁴⁶

Les 3 films Spiderman de Sam Raimi en sont particulièrement révélateurs. On y observe Spiderman rattraper des gens tombant de gratte-ciels ou voler devant le drapeau américain par exemple. En France, on imagine difficilement un film de super-héros français combattant un ennemi métaphore du terrorisme, être porté à l'écran suite aux attentats du 13 Novembre, par exemple. Cela n'a d'ailleurs pas été fait, alors que les super-héros français existent bel et bien. Malgré une réaction de l'offre de production culturelle très différente en Europe et Outre-Atlantique, nous constatons, comme le souligne Vincent Hecquet que « Les différences culturelles de ces spectateurs, voire leur réticence ou leur refus de l'idéologie nationaliste états-unienne, rend peu sérieuse l'hypothèse d'un patriotisme outrancier comme unique vecteur de succès depuis 2001, en raison d'une bannière étoilée ou d'un building, symboliques ou réels, qui apparaîtrait derrière chaque plan (notamment de *Spider-Man*). ». En ce qui concerne *Spider-Man 2* « la France – peu suspecte de soutenir la politique américaine en général, et celle de Bush en Irak en particulier – plaçant le film à la 4e place du BO avec 5,4 millions de spectateurs. »⁴⁷

⁴⁶ Vincent Hecquet, « Claude FOREST, dir., « Du héros au super héros. Mutations cinématographiques », *Théorème*, 13. », *Questions de communication*, 20 | 2011, 432-434.

⁴⁷ Vincent Hecquet, « Claude FOREST, dir., « Du héros au super héros. Mutations cinématographiques », *Théorème*, 13. », *Questions de communication*, 20 | 2011, 432-434.

Et en fin de compte, ce qui est mis à l'œuvre ici c'est la capacité d'exportation planétaire des films hollywoodiens. A l'inverse, les différentes industries cinématographiques européennes, à l'exception du Royaume Uni qui jouit d'une proximité culturelle avec les Etats-Unis, ont en commun le fait qu'elles s'exportent très peu. Le genre des super-héros au cinéma est un des exemples les plus concrets de la suprématie d'Hollywood en termes de capacité d'exportation de ses produits.

« Si le 11 septembre 2001 a indéniablement joué un rôle au niveau de la production états-unienne de films de super héros, le succès d'une partie de ces titres dans tous les pays traditionnellement réceptifs aux canons de l'industrie hollywoodienne montre qu'une fois de plus celle-ci a su se servir d'éléments lui appartenant en propre, les digérer, et les resservir en incorporant des ingrédients invariants aptes à séduire les spectateurs des différents continents. »⁴⁸

Pour autant, parler d'une offre de films de super-héros européens inexistante, n'est pas tout à fait exacte, il apparaît plus juste d'évoquer une offre en inadéquation partielle avec la demande.

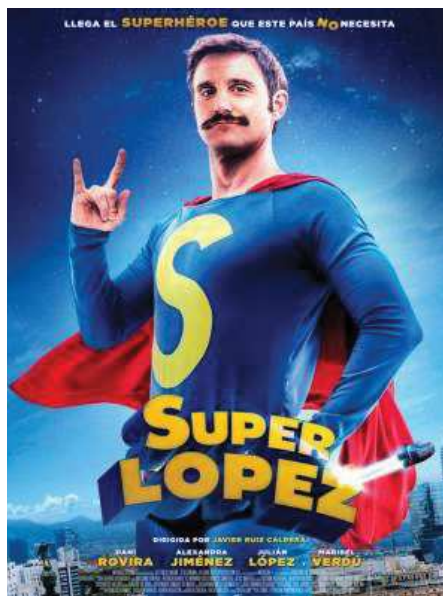
En effet les rares films de super-héros européens sont très souvent destinés à un public jeune, ce qui était le cas des *comics* à l'origine, mais pas des premiers films de super-héros comme les *Superman* de Richard Donner ou les *Batman* de Tim Burton qui étaient plutôt destinés à des publics adultes. *Batman* de Burton est un film très sombre et montre une face cachée de l'Amérique, sa part d'ombre, dans un style gothique et poétique propre au réalisateur avec une certaine profondeur, très loin d'un « film pour enfant ».

En évoquant les films de super-héros européens destinés à un public jeune, nous pensons notamment à *Ant-boy*, trilogie de films danois dont la comparaison avec son homologue américain, *Ant-man* rend parfaitement compte de cette différence de cible. On notera aussi *Invisible boy* en Italie, *Invisible Girl* en Allemagne ou *Benoît Brisefer* en France.

⁴⁸ Claude Forest, *Quel film voir ? Pour une socioéconomie de la demande de cinéma*, Presses universitaires du Septentrion, 2010 | Chapitre VII. L'émergence d'un genre – Les super-héros, p.147,164

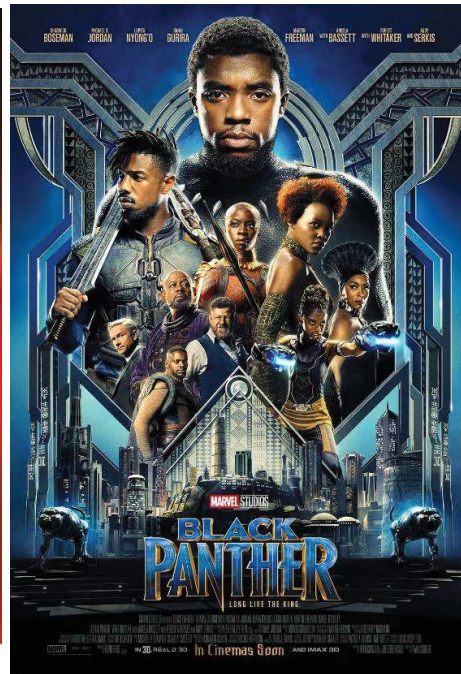
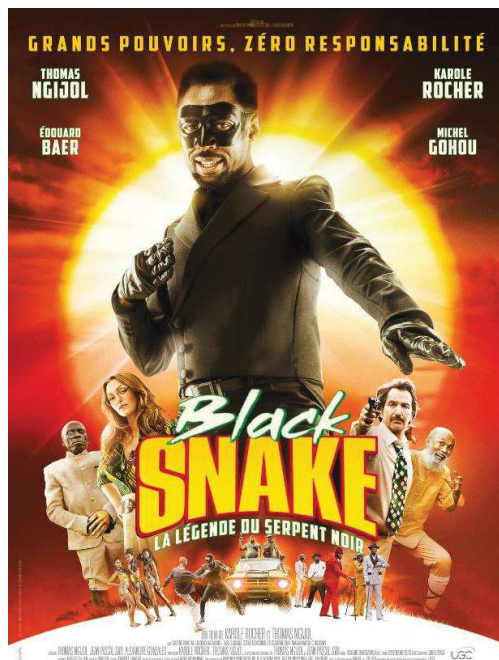
Les titres de ces films et les noms de super-héros qui y sont mis en scène avec le suffixe « Boy » ou « Girl » quand leurs homologues américains sont pour la plupart « Man » ou « Woman », sont très parlants. Ces films montrent tous des héros enfants ou adolescents. Et sont pensés et fabriqués pour être destinés à un public exclusivement jeune et en fin de compte pas vraiment grand public car trop excluant pour les adultes.

Reste ensuite la seconde catégorie de films de super-héros européens : les comédies parodiques du genre comme *Fantômas*, ou plus récemment *Black Snake*, *Super Lopez* ou encore *SüperTürk*. Pour faire un film de super-héros, et particulièrement en France, l'ironie et le recul par rapport au genre a souvent été la solution. Ces films jouent sur un registre qui existe aussi aux Etats-Unis avec des exemples comme *Mystery Men* de Kinka Usher, *Super* de James Gunn ou *Kick-Ass* de Matthew Vaughn. Nous précisons que les films *Kick-Ass*, qui sont techniquement des co-productions anglo-américaines, ne seront pas considérés tout au long de ce mémoire comme des films de super-héros européens. En effet, les liens entre Hollywood et l'industrie cinématographique anglaise sont très développés, certains films hollywoodiens viennent donc tourner dans les studios londoniens pour différentes raisons. A notre sens, *Kick-Ass* est un film hollywoodien, au regard du casting et de la production notamment.



Affiche espagnole du Film Super Lopez de Javier Ruiz Caldera, sorti en 2018

Le film espagnol Super Lopez, a créé l'évènement et est devenu le deuxième film le plus rentable de l'année 2018 en Espagne. Avec un budget de 7,3 millions d'euros, il rapportera 14,3 millions de dollars. Ce film est tiré du *comic book* éponyme, parodie hispanique de Superman. Il peut être considéré comme l'équivalent espagnol de notre Superdupont⁴⁹, qui n'a en revanche jamais été adapté au cinéma. Le film Super Lopez a été un grand succès public et critique en Espagne, les fans du comic lui ont cependant reproché de ne pas reproduire fidèlement l'œuvre originale. En résumé, le film est considéré comme un très bon divertissement mais une mauvaise adaptation. Au vu du succès, l'essai s'avère tout de même largement concluant. Le film Black Snake est à quant à lui un scénario original, sorti en 2019, un an après le succès planétaire de Black Panther. Cette comédie parodique mettant elle aussi en scène un super-héros noir comme personnage principal du film, est néanmoins un des plus gros échecs commerciaux de l'année 2019 en France. Resté seulement 5 semaines en salle et cumulant 174 422 entrées, le film rapporte à peine 1 million d'euros pour un budget de 9,5 million d'euros.



Affiche française du film Black Snake de Thomas Ngijol, sorti en 2019 / Affiche américaine du film Black Panther de Ryan Coogler, sorti en 2018

⁴⁹ Bande dessinée française créée par Jacques Lob et Marcel Gotlib, parue pour la première fois en 1972.

Nous noterons enfin la présence parmi ces films d'un OVNI : Vincent n'a pas d'écaillés, avec son traitement film d'auteur du genre des super-héros et ses « effets-spéciaux bio »⁵⁰ selon Vimala Pons, actrice du film. Nous nous attarderons sur ce film pour en étudier un peu plus en détail la réception, étant donné son caractère inédit.

La presse française le qualifie de premier super-héros français à l'ère des Marvel au cinéma, preuve d'une méconnaissance du genre en France, tombé dans l'oubli du grand public et des observateurs. Mais c'est aussi la preuve d'une attente envers ce genre en France, d'un engouement et d'un sujet vendeur.

Voici des extraits respectifs d'articles de GQ magazine et des Inrockuptibles parus à l'occasion de la sortie du film : « D'ailleurs, si Vincent n'a pas d'écaillés n'est pas exactement un film de super-héros, il ne se prive pas de multiplier les clin d'œil au genre. Ainsi de cette scène où le héros se verse de l'eau sur le bras pour faire la démonstration de son pouvoir à sa petite-amie Lucie (Vimala Pons, La Fille du 14 juillet), qu'il vient à peine de rencontrer, et où il simule une transformation douloureuse à la Hulk. Ou de ce baiser inversé qui évoque le Spiderman de Sam Raimi. Sans parler du moment où il enfile une combinaison de nage dans laquelle on est aussitôt tenté de voir un costume.

En ce sens, le film est une variation artisanale autour d'un genre, un film Marvel primitif qui recourt à des effets mécaniques à l'heure du tout numérique : "Tous les effets spéciaux, ont été tourné 'à l'ancienne', ce sont des trucages proches de la magie et du cirque. Je suis très attaché à cette manière artisanale de faire du cinéma, explique Thomas Salvador, avant d'insister sur la dimension humaine des pouvoirs de son personnage : "Vincent ne fait rien de surnaturel à proprement parler : il nage juste plus vite

⁵⁰ Propos extraits de la conférence au Comic-con de Paris, le 26 octobre 2019 pour la présentation du film *Comment je suis devenu super-héros*. Vidéo publiée sur la chaîne Youtube du média Mulderville le 26 octobre 2019
<https://www.youtube.com/watch?v=8eGFeqxIhDM>

et saute plus haut que les autres, mais il ne vole pas et il ne voit pas à travers les murs".

La modestie du pouvoir de Vincent explique peut-être que le spectateur l'accepte d'emblée, sans exiger d'explications. Mais cette adhésion est également due à la foi du réalisateur lui-même dans son programme fantaisiste, assez rare et osé dans le cinéma français : "Le principal problème avec Vincent n'a pas d'écaïlles se pose au niveau de la croyance, confirme Thomas Salvador. Il vaut mieux ne pas avoir de doute quand on imagine un personnage avec des pouvoirs, sinon on arrête de suite. Quand on est cinéaste, le doute, on peut l'avoir sur le choix d'un angle de caméra, mais pas sur le postulat fondateur d'un film." »⁵¹

« Un genre a priori américain, le film de superhéros, auquel il rend un hommage décalé. Après le Ch'tider-Man de Bruno Dumont, place à Speedoman !

A la dépense du film de superhéros américain, Salvador oppose une économie toute française – économie au double sens : financier et visuel. Réalisé pour un budget modeste et sans palette graphique (si ce n'est pour gommer efficacement les câbles, plus vieux trucage du monde), avec pour seules armes une prodigieuse ingéniosité et une merveilleuse générosité, Vincent n'a pas d'écaïlles vient du cinéma primitif, celui de Méliès et de Keaton, lorsqu'il n'y avait ni Dolby ni effets spéciaux numériques pour clouer les spectateurs sur leurs peu confortables fauteuils. »⁵²

Le film est un succès critique, il a joui d'une bonne presse, amusée par l'originalité du film, cependant il reste dans l'anonymat du box-office avec un 81 332 entrées et une distribution assez réduite qui ne l'a pas aidée à attirer plus de public. Ces chiffres sont finalement dans la norme, pour un film d'art et d'essai, qui plus est premier long-métrage de son réalisateur Thomas Salvador. Vincent n'a pas d'écaïlles relève en effet plus du film d'auteur que

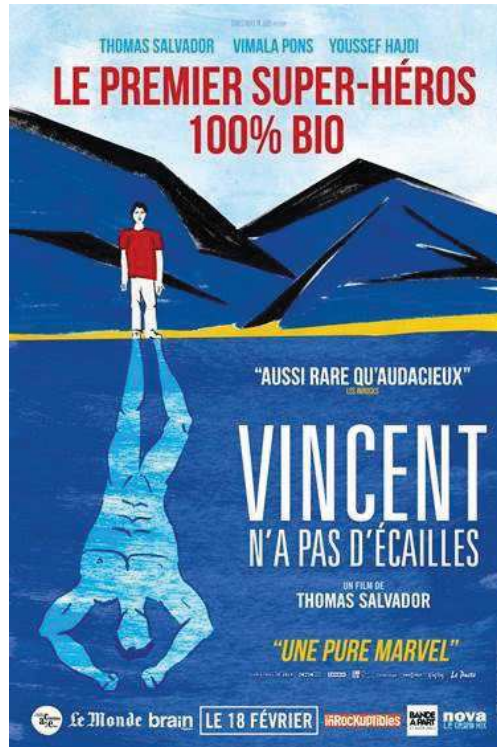
⁵¹ Extrait de l'article « Vincent n'a pas d'écaïlles : la comédie française qui défie Marvel » de Toma Clarac, publié le 18 février 2015 sur le site gqmagazine.fr

<https://www.gqmagazine.fr/pop-culture/interview/articles/vincent-n-a-pas-d-ecailles-thomas-salvador/24131>

⁵² Extrait de l'article « Vincent n'a pas d'écaïlles : un premier film éblouissant » de Jacky Goldberg publié le 17 février 2015 sur le site lesinrocks.com

<https://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/vincent-na-pas-decailles/>

du film de genre, ce qui l'éloigne des autres films de super-héros. La bulle d'intérêt critique qui a accompagné sa sortie reste tout de même intéressante à souligner, au vu du paysage super-héroïque français au cinéma.



Affiche française du film Vincent n'a pas d'écailles de Thomas Salvador, sorti en 2015

Il convient aussi de noter la présence d'une petite vague « industrielle » de films de super-héros dans les années 1970 en Italie avec Superargo, Diabolikus et Satanik. Ces films, très peu ambitieux sont relativement tombés dans l'oubli et sont aujourd'hui considérés par une partie du public comme des « nanars ». Le rendu global est très « kitsch » à l'image d'une vague de films italiens de l'époque, et les scénarios sont très simplistes et stéréotypés. Mais il reste intéressant de voir une première volonté de produire une quantité conséquente de films en peu de temps dans le cadre d'une production cinématographique italienne industrialisée. C'est une tentative de poser un univers avec différents super-héros et super-vilains que l'on retrouve dans des suites.

Partie 2 : Les raisons d'une sous-représentation

SOUS-PARTIE 1 : UN PROBLEME DE CULTURE EN FRANCE ET EN EUROPE QUI REND DIFFICILE LA PRODUCTION DE SUPER-HEROS

« La vogue des super-héros tient également à ce qu'il s'agit de personnages déjà connus du public, qui ont pu être longuement popularisés et adaptés à son goût. La plupart d'entre eux ont mis une quarantaine d'années à être portés sur grand écran depuis leur création en bande dessinée. Tel est le cas pour Superman (créé en 1933 en bande dessinée et adapté en 1979 au cinéma),⁵³ les 4 Fantastiques (1961/2005), Spiderman (1962/2002), Daredevil (1964/2003) et les X-Men (1975/2000). Ce délai peut s'expliquer par des raisons techniques avec le besoin de disposer des effets spéciaux nécessaires à un rendu satisfaisant de leurs aventures. Il tient également au temps de passage d'un genre populaire – la bande dessinée pour enfants et adolescents – à un genre davantage valorisé. Durant cet intervalle, plusieurs héros ont été mis en scène à la radio (Superman à partir de 1941), à la télévision (Batman, Superman, Hulk) ou en dessins animés (Spiderman) devenant familiers à deux générations au moins. »⁵³

Les super-héros français existent depuis bien plus de 40 ans, certains ont plus de 8 décennies d'ancienneté, mais ils n'ont encore jamais été portés à l'écran. Une des raisons est que ces héros n'ont jamais atteint un autre média que la bande dessinée, et qu'ils n'ont donc pas été popularisés en dehors

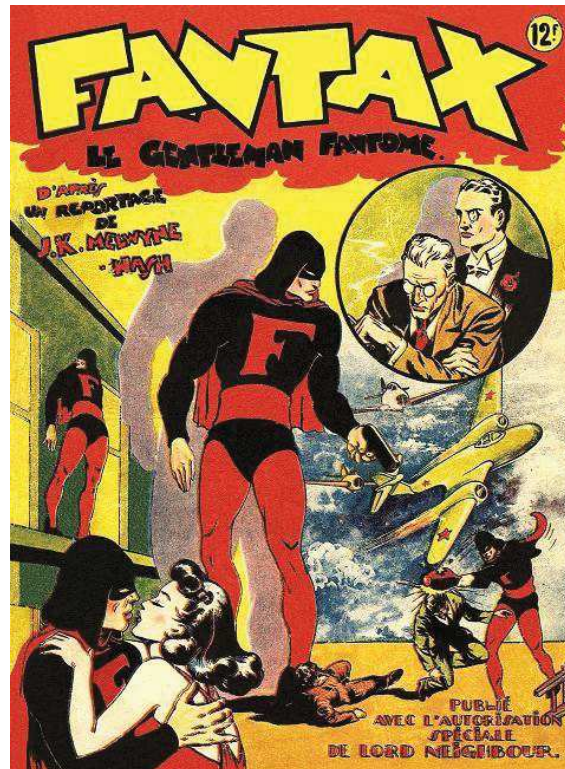
⁵³ Vincent Hecquet, « Claude FOREST, dir., « Du héros au super héros. Mutations cinématographiques », *Théorème*, 13. », *Questions de communication*, 20 | 2011, 432-434.

d'une communauté de lecteurs de bande dessinée française, qui plus est de *comics* français. Et pourtant, le cinéma français n'est pas étranger aux adaptations filmiques de bande dessinées. Les films Astérix sont parmi les plus gros succès mais aussi les plus gros budgets de production du cinéma français. Astérix est bien évidemment un héros dont la popularité en France est massive et qui n'a pas attendu d'être adapté en film en prise de vue réelle pour atteindre sa renommée. Les films animés Astérix sont parmi les plus diffusés à la télévision française.

Cela dit, nous remarquons que le public international est prêt à découvrir de nouveaux super-héros au cinéma, et si cette demande existe, pour quelles raisons, une offre de super-héros français ne trouverait-elle pas son public ? Nous savons que le tournant pour les super-héros américains a eu lieu durant la seconde guerre mondiale, période durant laquelle certains héros comme Captain America ont été mis à contribution dans l'effort de guerre, et plus précisément la propagande qui en a découlé. En France, nos super-héros qui existaient avant la Seconde Guerre Mondiale, et donc très peu de temps après leur création aux Etats-Unis, n'ont pas pu bénéficier de ce tournant. C'est d'ailleurs la période de l'après-guerre qui leur a été fatale en raison d'une série de décisions gouvernementales hostiles à la bande dessinée et en grande partie aux *comics*.

En effet avec la loi du 16 juillet 1949, le Garde des sceaux, Robert Lecourt, crée la commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence. Cette commission a pour objectif de surveiller les publications destinées aux plus jeunes et elle a le pouvoir de sanctionner les éditeurs ou d'interdire l'importation ou la publication de certaines histoires. C'est cette commission qui a tué dans l'œuf toute une génération de super héros français nés après-guerre car jugés comme violents, sujets à caution scientifiquement, ou encore dangereux. Un éditeur en a particulièrement fait les frais : Pierre Mouchot alias Chott, le

co-créateur de *Fantax* avec Marcel Navarro. Créé en 1946, *Fantax* est un des premiers super-héros français à paraître dans la presse et est probablement le plus connu de son époque. Sa publication s'arrête pourtant en 1949 à cause de la censure. S'en suivent plusieurs procès qui le handicapent d'un point de vue financier. La justice finit par donner raison à Pierre Mouchot en 1957, ce qui lui permettra de relancer *Fantax* en 1959, sans atteindre son succès d'il y a dix ans. Finalement, une décision de la cour de cassation annule de jugement de 1957, les procédures judiciaires recommencent et en 1961, Pierre Mouchot est condamné à un mois de prison ferme et 500 francs d'amende. Le motif est qu'il a exposé « la violence et le banditisme sous un jour favorable ». Ruiné, cela l'incitera à fermer sa société et arrêter l'édition. Actuellement, Pierre Mouchot reste le seul éditeur condamné à 1 mois de prison et 500 francs d'amende. Cette affaire marquera profondément le milieu de l'édition de presse à destination de la jeunesse en France, ce qui causera notamment beaucoup d'auto-censure.



Fantax, 1^{ère} série

Parmi ces éditeurs français, Lug, basé à Lyon, publiait la revue *Fantask* en

1969, dans laquelle apparaissaient pour la première fois en France les séries Marvel *Fantastic Four*, *Silver Surfer* et *Amazing Spider-Man*. Après seulement sept numéros parus, la publication de la revue fut arrêtée, censurée par la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence⁵⁴ qui proclama : « Cette publication est extrêmement nocive en raison de sa science-fiction terrifiante, de ses récits au climat angoissant et assortis de dessins aux couleurs violentes. L'ensemble de ces visions cauchemardesques est néfaste à la sensibilité juvénile. »

En 2001, les éditions Lug ayant été rachetées par la société Semic entre temps, *Fantask* effectue son retour sous la forme d'un bimestriel, mais le succès n'étant pas au rendez-vous, la publication s'arrête à nouveau en 2002.

En Italie, la situation politique du pays, puis les ravages de la 2nde guerre mondiale frappent de plein fouet la presse pour la jeunesse et ceux qui l'éditent.

Dès son arrivée au pouvoir, en 1922, le régime fasciste met en place une surveillance de l'information en créant un bureau de la presse. En 1937, le ministère de la Culture populaire, à peine créé, durcit la censure en prenant exemple sur l'Allemagne qui a interdit les *comics* américains ainsi que le cinéma hollywoodien. Il s'agit de réunir les italiens à travers une totale italianisation de la culture. En 1938, son ministre, Dino Alfieri, proclame que : « la presse pour la jeunesse devra avoir une ambition éducative exaltant l'héroïsme italien, surtout militaire, la race italienne l'histoire passée et présente »⁵⁵

Tout ceci entraîne inéluctablement une crise du marché, les lecteurs ne s'intéressant plus aux *comics*. Pour preuve, les chiffres de diffusion de *L'Avventuroso*⁵⁶, chutent à 100 000 exemplaires.

⁵⁴ CSCJP

⁵⁵ Isabelle Antonutti, « Fumetto et fascisme : la naissance de la bande dessinée italienne », *Comicalités* [En ligne], Histoire et géographie graphiques, mis en ligne le 04 mars 2013
<http://journals.openedition.org/comicalites/1306>

⁵⁶ Publié d'octobre 1934 à mai 1943 par les éditions Nerbini, ce périodique pour enfants diffuse à ses débuts principalement des adaptations de romans populaires d'aventure et des comic strips américains d'aventure : Le Fantôme, Flash Gordon, Red Barry, Terry et les Pirates. Il est le *fumetto* le plus populaire de l'époque en Italie.

« L'entrée en guerre des Etats-Unis accélère l'offensive du ministère contre l'américanisation des bandes dessinées importées ou copiées. Un examen préventif de toutes les publications est institué en octobre 1941. Chaque magazine doit contenir au moins 30 % de texte et les bulles sont interdites. En janvier 1942, il supprime de nombreux récits complets. Le dernier numéro de *L'Avventuroso*, sort le 28 février 1943. [...] La première époque des *comics* américains est finie. [...] Même si les illustrés cessent de paraître en 1943, quand la guerre ravage l'Italie, parmi les partisans qui luttent pour la libération du pays, beaucoup prennent des pseudonymes comme Mandrake ou Gordon. Entre surveillance, interdiction, compromis, contournement et corruption, la censure s'est organisée progressivement et elle a fini par complètement annexer la production. »⁵⁷



L'Avventuroso n°1, paru le 14 octobre 1934, aux éditions Nerbini

⁵⁷ Isabelle Antonutti, « Fumetto et fascisme : la naissance de la bande dessinée italienne », Comicalités [En ligne], Histoire et géographie graphiques, mis en ligne le 04 mars 2013 <http://journals.openedition.org/comicalites/1306>

Ce que nous qualifions ici de problème culturel en Europe, qui rend difficile la production de super-héros européens, ne touche pas que la presse, mais s'étend aussi au cinéma.

Le cycle de vie du cinéma français connaît son pic de fréquentation en salles entre 1947 et 1957. Depuis, il n'a jamais réussi à atteindre ce niveau même s'il n'existe pas de flux perpétuellement en décroissance, nous observons des pics de croissance et des rechutes qui s'alternent. Pourtant, la France dispose du plus grand nombre de salles de cinéma en Europe. 2044 établissements soit 5842 écrans. La numérisation y est achevée. 70% des français disposent d'un cinéma près de chez eux, y compris en zone rurale. C'est le parc le plus dense d'Europe avec 9,2 écrans pour 100 000 habitants.

En 2016, les salles de cinéma enregistrent 213 millions d'entrées dont 35% pour des films français. Cela correspond à 75 films français et 111 films américains. Parmi les films comptabilisant plus d'un million d'entrées, ce sont 18 films français et 31 films américains. La France est donc la première puissance européenne en termes de cinéma. Pour comparaison : au Royaume-Uni, sur 168 millions d'entrées, la part de marché national est de 7%, en Allemagne, ce sont 23% de part de marché national sur 121 millions d'entrées, en Italie, 29% sur 112 millions d'entrées et en Espagne, 18% sur 102 millions d'entrées.

En détail, sur les 213 millions d'entrées en France, nous recensons 52% de films états-uniens. Les 3 plus gros succès sont *Zootopia* (4,8 millions d'entrées), *Vaiana* (3,8 millions d'entrées) et *The Revenant* (3,7 millions d'entrées). Et 35 % de films français, dont les plus grands succès sont *Les Tuches 2* (4,6M d'entrées), *Camping 3* (3,6M d'entrées) et *Radin!* (2,9M d'entrées). Soit 3 comédies grand public.

D'après le CNC, 2016 est une année remarquable, c'est le « meilleur chiffre depuis 50 ans », mais toujours en dessous du pic post-seconde guerre mondiale, la situation de déclin est donc encore observée. En 2018, 200 millions d'entrées sont comptabilisées. Les français vont deux fois moins au cinéma qu'il y a 60 et 70 ans (47-57), mais ils voient dix fois plus de films à domicile qu'à cette époque. Sur 100 films vus chaque année, 2

sont vus en salle et 98 à domicile, que ce soit à la télévision, en DVD, en replay, ou en VOD.

Le magazine *Le Film français* du 15 février 2019, classe les 150 films sortis en France en 2018 en fonction de leur rentabilité⁵⁸. Neuf des dix films les plus rentables de l'année sont des comédies. Et seuls deux films sont bénéficiaires en salles : *Les Tuche 3* et *L'amour flou*. A l'inverse, si un film américain n'amortit pas ses coûts en salles uniquement sur le territoire domestique⁵⁹, il est considéré comme un échec.

La société de production EuropaCorp, fondée et dirigée par Luc Besson, se distingue sur le territoire Européen pour sa capacité à produire des grosses productions de films d'action ou encore de science-fiction. C'est la société qui semble la plus apte à pouvoir produire un film de super-héros européen. S'ils ne l'ont jamais fait jusqu'à présent, certains propos de Luc Besson, rapportés par le magazine *Première* et le média *écranlarge.com* nous éclairent sur cette décision.

« C'était super il y a dix ans quand on a eu le premier *Spider-Man* et le premier *Iron Man*. Mais maintenant on en est au numéro cinq, six, sept... Le super-héros travaille avec un autre super-héros, mais ce n'est pas la même famille. Je suis perdu. [...] Ces films sont là pour montrer la suprématie de l'Amérique et à quel point ils sont super. Enfin, quel pays dans le monde aurait le cran d'appeler un film *Captain Brésil* ou *Captain France* ? Personne ! On aurait honte et on se dirait qu'on ne peut pas faire ça. Ils peuvent. Ils peuvent appeler un film *Captain America* et tout le monde trouve ça normal. Je ne suis pas là pour la propagande, je suis là pour raconter une histoire. ».⁶⁰

« C'est vraiment très dur pour moi de m'identifier à un superhéros parce qu'il

⁵⁸ C'est-à-dire le coût de production rapporté aux entrées en salles

⁵⁹ Le box-office américain comptabilise les recettes enregistrées dans les salles aux Etats-Unis et au Canada

⁶⁰ Propos extraits de l'article « Luc Besson est 'carrément fatigué' par les films de super-héros et leur 'propagande' », de François Léger, publié le 11 août 2017 sur le site [premiere.fr](https://www.premiere.fr/Cinema/Luc-Besson-est-carrement-fatigue-par-les-films-de-super-heros-et-leur-propagande)
<https://www.premiere.fr/Cinema/Luc-Besson-est-carrement-fatigue-par-les-films-de-super-heros-et-leur-propagande>

a des superpouvoirs. Et je n'ai pas de superpouvoir, comme tout le monde. Tout ce que je peux faire est d'admirer ses capacités surhumaines et dire 'Merci de m'avoir sauvé la vie, moi, pauvre petit être humain ridicule'. Je n'aime pas cette relation héros-victime. Je ne peux m'identifier à eux car je ne suis pas comme eux. »⁶¹

SOUS-PARTIE 2 : UNE DIFFERENTE ALLOCATION DU BUDGET DISPONIBLE ENTRE L'EUROPE ET LES ETATS-UNIS...

Cette différence culturelle entre l'Europe et les Etats-Unis entraîne donc des différences de répartition des budgets selon les projets filmiques et le genre auquel ils sont rattachés.

Parmi les 33 films réalisés avec les plus gros budgets de production du cinéma français⁶² - nous avons choisis de relever uniquement les films avec un budget supérieur à 30 millions d'euros, ce qui à notre sens permet de parler de grosses productions a minima et de super productions pour les films les plus haut placés de ce classement - seulement six ne sont ni produits par EuropaCorp, ni des comédies.

16 sont de Luc Besson ou produits par EuropaCorp, il y a donc un presque monopole d'une société de production sur le marché des films à gros budgets en France.

On compte ensuite 11 comédies, genre favori, du public français en salle, et genre de prédilection des producteurs car il représente le moins de risque. On en compte d'ailleurs 5 avec Dany Boon, un des acteurs favoris des français et

⁶¹ Propos extraits de l'article « Pourquoi Luc Besson n'aime pas les films de super-héros », de Alexis Vielle, publié le 2 août 2017 sur le site [ecranlarge.com](https://www.ecranlarge.com)
<https://www.ecranlarge.com/films/news/995504-pourquoi-luc-besson-n-aime-pas-les-superheros>

⁶² Voir tableau en annexe 3, p.

qui offre des garanties de retour sur investissement aux producteurs, il a d'ailleurs souvent été l'acteur le mieux payé du cinéma français.

Il semble alors rester peu de place pour les films de super-héros, cependant ces budgets évoqués plus haut seraient suffisants pour réaliser des films de super-héros ambitieux et soignés visuellement, avec des effets spéciaux réussis.

Afin de mieux comprendre les mécaniques et les décisions qui déterminent l'allocation de ces budgets de production, penchons-nous sur les différents acteurs de la filière du cinéma français.

Il y a 3 étapes fondamentales qui permettent à un film d'exister en salles de cinéma.

La production, ou la réunion des hommes et de l'argent, qui sont les éléments nécessaires à la fabrication d'un film. Ensuite, la distribution, ou la valorisation commerciale du film qui permet d'assurer la remontée des recettes, l'argent est avancé avant le tournage du film. Et enfin, l'exploitation, ou la mise en relation de l'offre des films avec le public. C'est à cette étape qu'appartient la salle physique et le projecteur. Sur l'achat d'un billet de cinéma, il y a une taxe Taxe Spéciale Additionnelle⁶³ de 10,72% qui permet au Centre National du Cinéma et de l'image animée⁶⁴ de vivre. En 2016, une des années les plus rentables du cinéma français récent, les recettes issues des guichets de cinéma s'élevaient à 1387,7 milliards d'euros. Le CNC est donc financé par trois biais. La TSA que nous venons d'évoquer, la Taxe sur les Services de Télévisions⁶⁵ qui concerne les éditeurs et les distributeurs, et la Taxe sur Vente des Vidéos⁶⁶ (en version physique ou dématérialisée).

Pour illustration, en 2014 le CNC recensait un budget de 665 millions d'euros, dont 140 millions issus de la TSA, 504 millions issus de la TST et 21 millions issus de la TVV.

⁶³ TSA

⁶⁴ CNC

⁶⁵ TST

⁶⁶ TVV

Sont également impliqués les industries techniques, qui font partie des professions ayant le régime intermittent depuis 2015. Les entreprises de ce secteur sont fortement atomisées et concentrées pour la plupart en région parisienne. Elles sont directement liées à l'innovation et adaptation technologique, la révolution numérique a énormément fait évoluer les outils de travail, ce qui a entraîné de très forts coûts à la charge de ces entreprises pour qu'elles puissent rester compétitives. Et justement, la concurrence entre ces entreprises est très forte, à la fois en France mais également avec l'international. La réalisation d'effets spéciaux en France est fortement concurrencée par les studios indiens et canadiens, entre autres.

Le financement du cinéma est directement indexé sur deux activités audiovisuelles liées au cinéma, la télévision et la publicité. Ces trois secteurs ont un rapport fondamental les uns avec les autres : la télévision a besoin de la publicité et le cinéma a besoin de la télévision. Canal + est un acteur très important, il achète près de 80% de la production depuis 13 ans, et ne laisse donc que très peu de la production aux autres chaînes. En mai 2015, un accord est négocié pour 5 ans, avant la reprise du groupe par Vivendi et Vincent Bolloré. Cet accord stipule que Canal + se doit de consacrer 12,5% de son chiffre d'affaire au cinéma, soit 225M€ par an sur 105 films. Cet accord envoie un message montrant le déclin d'attrait de la chaîne, par le biais de la baisse de ses investissements. En Octobre 2017, Canal + a annoncé une baisse des investissements de 35M€ dans le cinéma français, soit 15% de moins dans son chiffre d'affaire.

Pour financer un film en France, deux procédures sont nécessaires : le devis du film et le plan de financement.

Les charges du devis sont réparties ainsi : 58% sont attribués aux salaires, 36% à la technique et 6% aux frais divers.

Quant au plan de financement, il se compose ainsi : L'apport personnel du producteur, qui doit être au minimum de 15%. Le producteur va chercher des producteurs et distributeurs étrangers à un niveau de 11%. Les distributeurs qui font des avances aux producteurs représentent une part d'environ 5%. Viennent ensuite les Société pour le financement

cinématographique et audiovisuel⁶⁷ à hauteur de 4%. La cession des droits du film à l'exploitation, la partie commerciale de la production est également présente dans le plan de financement. S'en suivent les aides de l'Etat par le CNC et les aides régionales qui représentent 11% du total. Et enfin, Les télévisions à hauteur de 37%.

SOUS-PARTIE 3 : QUI EST RENFORCEE PAR DES SYSTEMES DE PRODUCTION DIFFERENTS D'UN CONTINENT A L'AUTRE

« Il convient toutefois de noter que la domination récente de ces super héros au cinéma coïncide également avec la domination économique des deux entreprises historiques d'édition de *comics*, le duopole Detective Comics et Marvel (mais essentiellement ce dernier), sur ce secteur. Un autre éditeur secondaire est sans doute Dark Horse qui publie notamment les aventures de *Hellboy* adapté en 2003 au cinéma, mais qui est nettement plus faible économiquement. L'identité des éditeurs n'est évidemment pas pour rien avec celle des super-héros au cinéma, et plus précisément dans leur ordre d'apparition – ou de non adaptation. »⁶⁸

Et effectivement le poids des éditeurs français de *comics* comparé aux mastodontes américains est immensément faible. Parmi les plus gros éditeurs de *comics* en France actuellement, on retrouve Glénat, Panini ou encore Urban Comics dont le poids (tout relatif par rapport aux éditeurs de *comics* américains) est dû à l'achat de licences de *comics* américains.

Si l'on se penche sur les éditeurs de *comics* français, l'échelle se réduit encore. Or, Marvel était proche de la faillite en 1995 et s'en est sortie en grande partie grâce à la décision du nouveau PDG Avi Arad de créer Marvel

⁶⁷ SOFICA, qui permettent aux particuliers de défiscaliser une partie de leurs revenus.

⁶⁸ Claude Forest, *Quel film voir ? Pour une socioéconomie de la demande de cinéma*, Presses universitaires du Septentrion, 2010 | Chapitre VII. L'émergence d'un genre – Les super-héros, p.147,164

Studios en 1998 et de produire des films ce qui permit ensuite de faire des profits sur les produits dérivés. S'en suivent plusieurs succès en co-production avec des grands studios hollywoodiens comme les *X-Men* avec la 20th Century Fox ou les *Spider-Man* avec Sony Columbia Pictures. Marvel va ensuite produire des films en autonomie en tant que studio indépendant jusqu'à *Iron Man* en 2008 qui rapportera 585 millions de dollars de recettes. En 2009, Disney rachète Marvel pour 4 milliards de dollars. Ce rachat permettra la mise en œuvre du fameux Marvel Cinematic Universe. En ce qui concerne DC Comics, l'autre géant de la fabrique des super-héros, il est racheté dès 1969 par Warner Bros. Cela donnera lieu en 1978 au premier film *Superman*, puis dans la décennie qui suit au film *Batman*. Ces deux films qui, comme nous l'avons déjà évoqué, sont les premiers films de super-héros modernes en tant que super productions et dont la création est la condition sine qua non qui rend possible la vague de super-héros qui déferle sur les box-offices de tous les pays industrialisés depuis le début des années 2000.

Cette toute puissance, des deux éditeurs de *comics* américains émane donc fondamentalement de la puissance du cinéma et des studios hollywoodiens.

En France, comme nous allons le décortiquer dans cette partie, ce système de studios n'existe pas et très peu de sociétés de production audiovisuelles peuvent se permettre d'intégrer une société extérieure en son sein. Cependant, nous n'avons pas assisté ne serait-ce qu'à des contrats de co-production ou d'accords pour produire des films de super-héros français.

Le CNC les classent deux catégories : les films à initiative française et les films à initiative étrangère. En 2016, sur 283 films agréés CNC, 221 films sont à initiative française contre 62 à initiative étrangère. Sur ces 283 films, sont comptabilisés, 10 films d'animation, 44 films documentaires et 229 films de fiction.

En étudiant plus en détail les sociétés de production en France sur l'année 2016, nous observons que les plus grosses maisons de productions

françaises produisent peu de films chaque année. Uniquement deux en font au maximum cinq par an. Et seulement deux films par an coûtent plus de 50 millions d'euros, cinq se situent entre 20 et 50 millions d'euros.

209 sociétés de production ont fait 283 films en 2016. Mais il y en a énormément d'autres qui ne produisent pas, certaines entreprises sont créées uniquement pour un film par exemple.

Il y a une forte production de films mais un faible amortissement en salles, beaucoup de ces 283 films ne resteront presque pas au cinéma.

Il n'y a pas énormément d'argent investi dans le marketing. En France, l'accroissement du financement par les télévisions a petit à petit supprimé une forte part du risque pour les producteurs. Là où aux Etats-Unis, un échec commercial est dangereux car beaucoup de risques ont été assumés par les producteurs, en France, en cas d'échec, la perte d'argent est relativement faible pour les producteurs.

Et en France, le genre qui offre le plus de garanties de succès, c'est la comédie. Il y a indéniablement une faiblesse la production en ce qui concerne le genre fantastique, la science-fiction, et donc les super-héros...

Si l'on compare la France avec les Etats-Unis, les Etats-Unis ont le *copyright*, quand la France a le droit d'auteur. Donc aux USA, les *majors* ont le *final cut* et organisent les projections tests. Le cinéma indépendant est distribué par les *majors* aux USA. Un tiers des films ne sortent pas en salle car le lobby de la profession décide que le film n'y rencontrera son public. Ces films sortent directement en DVD ou VoD. Aux Etats-Unis, la part du marketing est de 50% contre 5 à 10% en France.

En France, l'accroissement du financement par les télévisions a entraîné une absence progressive de risque pour les producteurs. La référence n'est plus uniquement la salle. Les maisons de production sont très petites. Le cinéma français s'exporte peu. Le public des films d'auteurs vieillit de plus en plus.

Intéressons-nous donc à l'industrie cinématographique hollywoodienne. Elle est répartie en six studios qui dominent le marché, le « *big six* ». Walt Disney Studios, le seul complètement indépendant, Sony Pictures Entertainment, qui appartient à Sony Corp, La XXth Century Fox, qui appartient à Disney, et anciennement à la news corporation de Rupert Murdoch, NBC Universal, qui

appartient à Com Cast, Warner Bros., qui appartient à AT&T et Paramount Pictures, qui appartient à Viacom. Beaucoup des autres studios se font racheter par ces studios. A ce « *big Six* », on pourrait aujourd'hui rajouter Netflix.

Des villes dans la ville sont construites : « *Sony lot* », « *Paramount lot* » « *Universal lot* » avec toutes les entreprises travaillant pour le groupe. Le studio peut alors se diversifier en promoteur immobilier pour les entreprises.

Le studio est une banque. Ils ont un rôle important dans la recherche de crédits d'impôts. Dans le monde entier, il y a des exonérations d'impôts et le studio en tant que banque va chercher ces « *tax shelters* » pour chercher de la liquidité.

Le studio gère le *copyright*. Aux Etats-Unis c'est un capital inestimable. Il relève plus d'une logique économique. Alors qu'en France le droit d'auteur est un droit moral, aux Etats-Unis c'est un droit économique.

Le studio négocie également avec la Motion Picture Association of America⁶⁹, les dates de sortie des films. C'est la MPAA qui attribue ces dates, et peut donc avantager certains films au box-office en leur réservant les meilleurs créneaux de l'année comme pendant les vacances scolaires ou les fêtes religieuses.

C'est aussi le studio qui décide du démarrage du film, qui juge si l'argent est suffisant pour lancer le tournage. Le studio prend tous les risques et va petit à petit essayer de trouver son public, en fonction de ça, il « *green-light* »⁷⁰ ou non une production. Il est question de chercher le public potentiel de ce film, et donc l'outil utilisé pour cela est le marketing en faisant notamment des projections test. Environ 50% des dépenses sont consacrées au marketing, c'est au centre de la production culturelle mainstream. Les recettes au box-office sont généralement réparties ainsi : 40% sur le sol américain (USA + Canada) et 60% à l'international. La part domestique est donc en train de baisser, au profit de la part internationale, ce qui est probablement un des résultats de la culture mainstream et de la mondialisation.

⁶⁹ MPAA, association interprofessionnelle américaine qui défend les intérêts des six plus grands studios hollywoodiens sur le territoire américain. Elle assure également la classification des films aux Etats-Unis et gère la salle de cinéma du Président des Etats-Unis.

Par définition, un blockbuster c'est un film qui explose l'économie locale. « On n'a pas appelé cette industrie un show-art, on l'a appelé un show-business », Samuel Goldwyn, co-fondateur de la Metro-Goldwyn-Mayer.

Le film français qui a été conçu dans une logique la plus proche d'un blockbuster hollywoodien est sans aucun doute *Valerian*, de Luc Besson. Ce film a bénéficié du budget de production le plus élevé de l'histoire du cinéma français.

Valerian est une production d'EuropaCorp. Cette société a été créée en 2000 par Luc Besson et Pierre Ange le Pogam. Besson veut contrôler la chaîne de fabrication des films, en réalisant, produisant et distribuant. C'est la société de production française qui vend le plus à l'étranger, c'est d'ailleurs le moteur d'EuropaCorp.

En 2008, *Taken* réalisé par Pierre Morel avec un budget de 22 millions de dollars, scénarisé et produit par Luc Besson réunira 1 million de spectateurs en France. Mais il rapportera 145 millions de dollars aux USA, et 221 millions de dollars dans le reste du monde.

En 2014, *Lucy* est devenu le plus gros succès du cinéma français à l'étranger. Quatre des cinq plus gros succès sont produits par EuropaCorp : *Lucy*, *Taken*, *Taken 2* et le *Cinquième Élément*.

En 2016, le crédit d'impôt en France change, notamment grâce aux négociations d'EuropaCorp avec Bercy. Avant 2016, le crédit d'impôt était alloué que si le film était tourné en langue française et plafonnait à 4 millions d'euros. Désormais, il plafonne à 30 millions d'euros, mais plusieurs conditions s'appliquent. Le film doit être réalisé sur le territoire français, les films nécessitant plus de 15% de plans avec effets spéciaux n'y sont pas éligibles.

Revenons au cas du film *Valerian*, sorti en 2017.

1500 personnes ont travaillé sur ce film en 5 mois. Sur les 198M€, 74,7M€ dépensés en France, mais les effets spéciaux ont été fait ailleurs, chez ILM,

⁷⁰ Donner son accord pour la sortie d'un film

société qui compte Disney parmi ses clients, et WETA, qui a signé les effets spéciaux sur le film *Avatar* de James Cameron, pour 123,3 millions d'euros. *Valerian* a été financé à hauteur de 3,2 millions d'euros par TF1, 4 millions par OCS et 1,8 millions par les chaînes en clair.

188,5 millions d'euros ont été apportés en fond propre par Europacorp.

Au box-office US il ne rapporte que 39 millions de dollars, alors que *Lucy* avait rapporté 126 millions de dollars. Il rapportera 225 millions de dollars au box-office mondial contre 46 millions de dollars pour *Lucy* en comparaison. Au lancement du film, les professionnels jugeaient que le film devait dégager entre 300 et 400 millions de dollars dans le monde pour envisager une suite. Ces résultats sont catastrophiques pour EuropaCorp et son action en bourse dégringole. Le mauvais chiffre au box-office s'abat également sur les partenaires du film TF1 et OCS. Fundamental augmente son capital à hauteur de 27% et devient le deuxième actionnaire d'Europacorp. Luc Besson (Front Line) se laisse diluer à 31,6%.

Hollywood et son système de studio que nous avons étudié, fait souvent appel à des réalisateurs étrangers, et les français ne font pas exception. Des réalisateurs français ont tourné des films de super-héros aux Etats-Unis et ont par la suite partagé leur expérience. Ces retours sont très instructifs pour comprendre les différences entre les systèmes et la culture cinématographique américaine et européenne.

Pitof, le réalisateur de *Catwoman*, sorti en 2004, a par la suite déclaré quant à sa marge de liberté sur le projet en tant que réalisateur : « Tout est très cadré. Le studio établit le projet et ses directions. Le réalisateur, employé, doit fabriquer. Il n'est pas un auteur comme on peut le considérer en France. »⁷¹

Louis Leterrier, réalisateur de *L'incroyable Hulk*, sorti en 2008, s'est épanché sur la genèse du projet qui lui a été confié : « Quand je suis arrivé, [L'Incroyable Hulk] était mon premier film à Hollywood, et je voulais vraiment

⁷¹ Propos extraits de l'article « Catwoman : interview de Pitof », de Didier Verdurand, publié le 7 septembre 2004 sur le site [ecranlarge.com](https://www.ecranlarge.com)
<https://www.ecranlarge.com/films/interview/900723-pitof-catwoman>

travailler avec Marvel et faire ce film avec des acteurs américains. Et puis ils étaient là, 'Oh, bienvenue, bienvenue. Super nouvelle, Louis. On a une date de sortie. Et c'est dans un an'. Je me disais 'Fantastique, on va y aller. Où est le script ?' Ils m'ont répondu 'En fait, c'est un problème, nous n'avons pas de script'. »⁷²

A propos du casting, il raconte : « je voulais caster Mark Ruffalo en Hulk, et Marvel a répondu 'non, tu devrais prendre Edward Norton parce qu'il est plus connu' »⁷³.

Et enfin, il explique sur le pouvoir du studio dans la construction narrative du film : « La première partie du film est mienne, la seconde est plus celle à laquelle s'attend le studio d'un film Hulk. ». ⁷⁴

Ces retours d'expériences de réalisateurs ayant débuté leur carrière par des projets produits en France, puis ayant eu des expériences à Hollywood, montrent bien la différence entre les systèmes de production intégrés à l'industrie cinématographique française, et par extension européenne, et l'industrie cinématographique états-unienne.

⁷² Propos extraits de l'article « Le Choc des Titans, Hulk : Louis Leterrier règle ses comptes avec Hollywood ! », publié le 29 mai 2013 sur le site purepeople.com

https://www.purepeople.com/article/louis-leterrier-la-3d-du-choc-des-titans-etait-absolument-horrible_a121801/1

⁷³ Propos extraits de l'article « Le Choc des Titans, Hulk : Louis Leterrier règle ses comptes avec Hollywood ! », publié le 29 mai 2013 sur le site purepeople.com

https://www.purepeople.com/article/louis-leterrier-la-3d-du-choc-des-titans-etait-absolument-horrible_a121801/1

⁷⁴ Propos extraits de l'article « Le Choc des Titans, Hulk : Louis Leterrier règle ses comptes avec Hollywood ! », publié le 29 mai 2013 sur le site purepeople.com

https://www.purepeople.com/article/louis-leterrier-la-3d-du-choc-des-titans-etait-absolument-horrible_a121801/1

Partie 3 : Les incompréhensions liées à cette situation

SOUS-PARTIE 1 : UNE PRODUCTION EUROPEENNE MECONNUE, OUBLIEE OU DISQUALIFIEE, OFFRANT UNE POSSIBILITE D'ADAPTATION DE MATERIAUX PREEXISTANTS

Dans les années 1970, la commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence devient plus permissive et des ventes plus importantes de bandes dessinées sont enregistrées. Des nouvelles revues émergent. Parmi celles-ci, *Mustang*, un magazine des éditions Lug qui publiait anciennement des *fumetti*⁷⁵ mettant en scène des cow-boys, publie désormais des *comics* de super-héros français. Ces 3 *comics* sont : *Mikros*, *Photonik* et *Ozark*. 17 numéros seront publiés mais *Mustang* reviendra finalement en 1981 aux histoires de cow-boys, jugeant le succès trop limité. Ces séries de super-héros ne meurent pas pour autant et sont transférées au sein d'autres magazines. *Mikros*, créé par Jean-Yves Mitton et Marcel Navarro⁷⁶, sera publiée par la suite dans la revue *Titans*⁷⁷, appartenant aussi aux éditions Lug, jusqu'en 1996. *Photonik*, créé par Ciro Tota, connaîtra lui une seconde série dans la revue mensuelle *Spidey*⁷⁸, jusqu'en 1987, avant que quelques épisodes ne

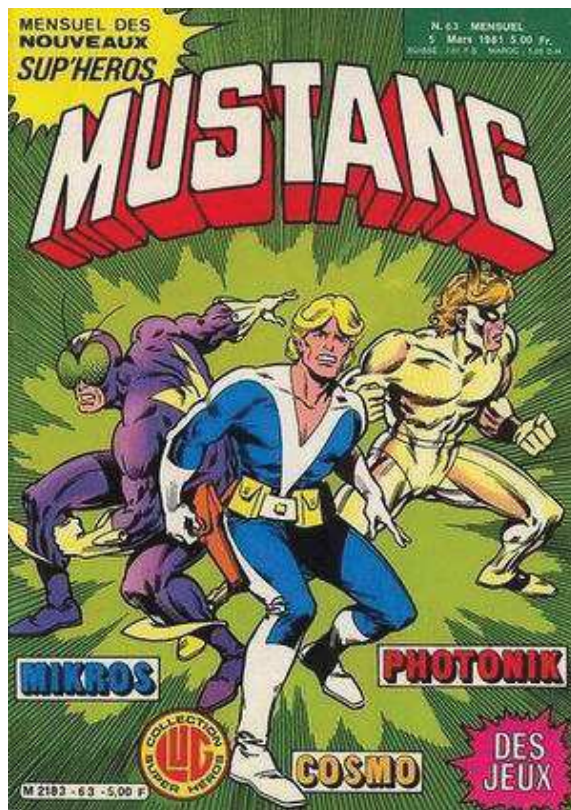
⁷⁵ Nom donné en Italie à la bande dessinée. « *Fumetti* » signifie « petites fumées », en référence à l'aspect des bulles servant à faire parler les personnages. En Italie, la BD se décline le plus souvent en fascicules de kiosques et non en albums cartonnés comme en France. Les personnages de fumetti les plus connus sont : *Tex Willer*, *Diabolik*, *Blek le roc (Il Grande Blek)*, Alan Ford, *Zagor*, *Capt'ain Swing (Il Comandante Mark)* et *Pépito*. On les retrouve tous publiés en France en petit format.

⁷⁶ Il fut aussi co-créateur de *Fantax*

⁷⁷ Également propriété des éditions Lug

⁷⁸ Également propriété des éditions Lug

soient réédités en 1999 aux éditions Delcourt. *Ozark* connaîtra également plusieurs rééditions de 1982 à 2003.



Revue Mustang, n°81, 5 Mars 1981

Un autre magazine qui aura marqué l'histoire des *comic books* en France est très certainement la revue *Strange*.

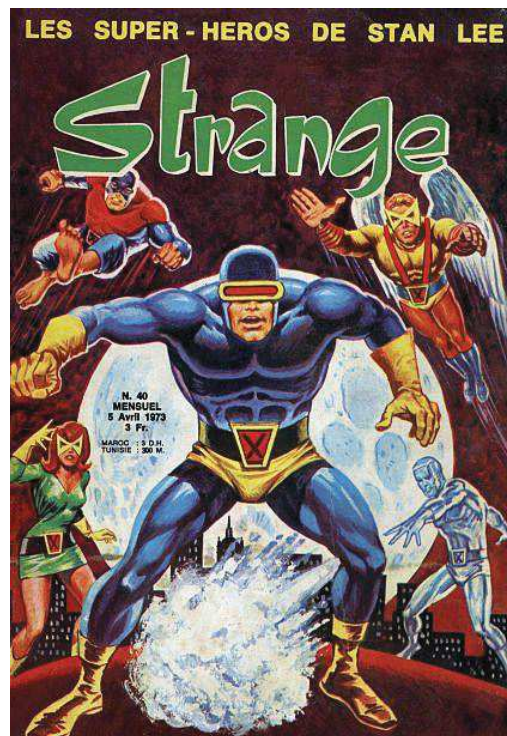
Publié de janvier 1970 à mars 1998 par les éditions Lug puis Semic, après qu'ils aient racheté Lug, la revue prend la relève de *Fantask*, arrêté pour cause de censure. *Strange* a donné naissance à plusieurs autres magazines : *Spécial Strange*, *Strange Spécial Origines*, *Strange Vacances*, *Strange Spécial Jeux*. Le succès de *Strange* conduira Lug à lancer d'autres magazines comme *Titans*, *Spidey*, *Nova* ou encore *Planète des Singes*.

En 2007, Organic Comix qui publia notamment la revue *Reptile*, relance la revue, en publiant des BD et articles souvent inédits. Cette version prend fin en 2011 avec la parution du numéro 350.

Strange aura contribué à publier en France bon nombre de séries Marvel, parmi lesquelles *X-Men*, *Captain Marvel*, *Les Eternels*, *Spider-Man*, *Deadpool*,

Iron Fist ou encore *Daredevil*. Puis dans les années 1990, des séries DC Comics comme *Batman*, *Wonder Woman* et *Flash*.

Après sa renaissance en 2007, *Strange* mettra également à l'honneur des productions françaises comme *Megasauria* de Jean Depelley et Jean-Marie Arnon, *Fantask Force* de Reed Man et *Le Résistant* ainsi que *L'Archer Blanc* toutes deux signées François Corteggiani et Jean-Yves Mitton.



Revue Strange, n°40, 5 Avril 1973

En Italie, ces personnages héroïques aux pouvoirs surhumains sont entrés dans la culture et les mémoires de toute une génération, malgré une histoire liée à la censure et au plagiat, les super-héros des *fumetti*, ont laissé une empreinte dans la mémoire collective des italiens, comme le confirme Isabelle Antonutti : « Les lecteurs ont gardé ces personnages de leur enfance en mémoire, ils seront les animateurs de la redécouverte de ce pan d'histoire culturelle dans les années 1960. Le *fumetto* s'est ancré dans la culture des Italiens. »⁷⁹

⁷⁹ Isabelle Antonutti, « Fumetto et fascisme : la naissance de la bande dessinée italienne », *Comicalités* [En ligne], Histoire et géographie graphiques, mis en ligne le 04 mars 2013 <http://journals.openedition.org/comicalites/1306>

Nous avons déjà évoqué Fantax parmi les super-héros français les plus anciens, il convient aussi de citer Fulguros, Atomas et Vega la magicienne.

Mais il existe un super-héros français encore plus vieux que Fantax et consorts, c'est Le Nyctalope, explorateur, détective et agent des services secrets français. Dôté, comme son nom l'indique de Nyctalopie mais aussi d'un cœur artificiel qui ralentit son vieillissement. Léo Saint-Clair alias Le Nyctalope, est né en 1911 sous la plume de Jean de La Hire qui développera ses aventures jusqu'en 1955 à travers des romans-feuilletons. Le Nyctalope est un grand succès commercial dans la première moitié du XX^e siècle. Suite à la condamnation de Jean de La Hire pour faits de collaboration, le personnage tombera dans l'oubli. Il finira par être redécouvert par le public, notamment en apparaissant en 2007 dans la bande dessinée *La ligue des gentlemen extraordinaires* d'Alan Moore – créateur de *Watchmen* et *V pour Vendetta* – et Kevin O'Neill. Les deux créateurs mettront également en scène dans leur bande dessinée, deux autres héros français, Fantômas et Arsène Lupin. En 2009, il devient un personnage de *La Brigade chimérique* de Serge Lehman, Fabrice Colin et Gess. En 2013, Le Nyctalope aura droit à sa propre série, *L'œil de la Nuit* - aux éditions Delcourt - qui racontera l'origine de ses pouvoirs et de ses aventures, sous la plume et le pinceau de Serge Lehman et de Gess.

Serge Lehman, co-créateur donc de *La Brigade chimérique*, *L'œil de la Nuit*, *Masqué* ou encore scénariste du film *Immortel*⁸⁰ d'Enki Bilal, qui ressuscite bon nombre de super-justiciers français, affirme à propos des films de super-héros en France : « Fantômas a survécu à la censure post-guerre car les auteurs qui l'ont repris ont su tourner le personnage en dérision. [...] L'ironie est la clé en France pour faire des super héros. »⁸¹

⁸⁰ Film de science-fiction français sorti en 2004 et réalisé par Enki Bilal, inspiré de la trilogie *Nikopol*, bande dessinée du même Enki Bilal.

⁸¹ Propos extraits de la vidéo « Qui a tué les super-héros français ? - Gymnastique | ARTE » publiée sur la chaîne Youtube d'Arte le 9 mai 2019
https://www.youtube.com/watch?v=QjY_owfAF3M

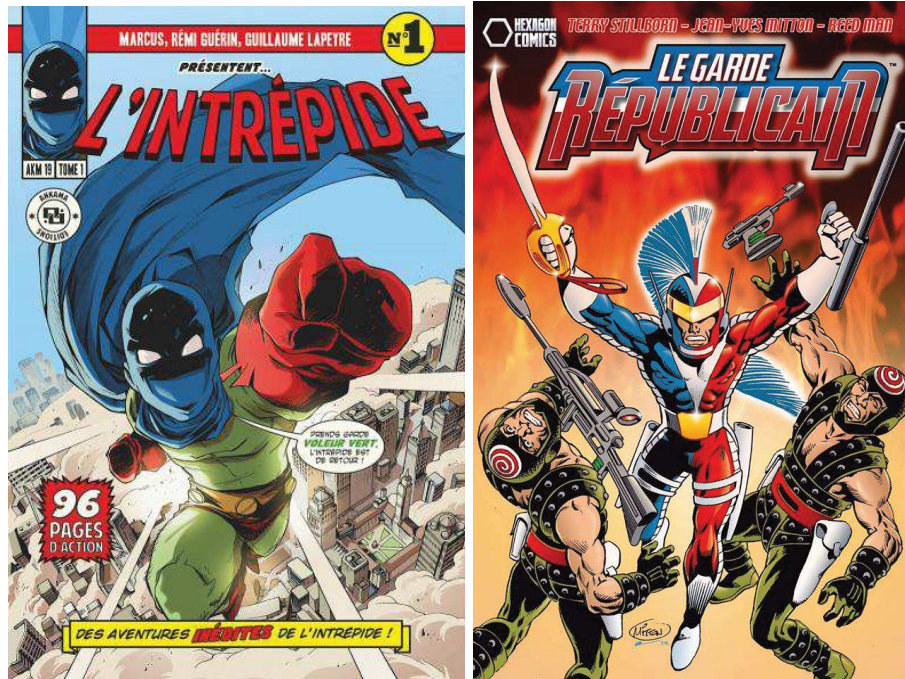
S'il y a un super-héros français qui manie l'ironie à merveille, c'est bien Super-Dupont créé en 1972 par Jacques Lob et Marcel Gotlib. Première parodie populaire de super-héros, il a en quelque sorte ouvert la voie aux *Mystery Men*, à *Hancock* ou encore à *Kick-Ass*, ces super-héros qui se prennent moins au sérieux.

Dans son ouvrage *Les super-héros au cinéma*, Olivier Delcroix affirme la légitimité des super-héros au second degré : « Injecter un peu de second degré au cœur de ces univers fictifs, c'est reconnaître leur puissance mythologique et finalement valider leur importance sociologique »⁸².

Il nous paraît désormais incontournable d'évoquer, parmi les créations européennes d'univers super-héroïques alliant l'ironie aux aventures fantastiques mais cette fois sans donner dans la parodie, la série *Hero Corp* de Simon Astier qui a été développée pendant 5 saisons de 2008 à 2017, diffusée notamment sur France 4. Elle est également déclinée par la suite en bande dessinée, par Simon Astier et Marco Failla aux éditions Soleil.

Plus récemment, de nouveaux super-héros ont fait leur apparition en France, parmi lesquels *Le Coq gaulois* de Pascal Pelletier, *Le Garde républicain* de Thierry Mornet, *Fox-Boy* de Laurent Lefeuvre, *L'intrépide* de Guillaume Lapeyre ou encore le super-vilain *Bad Ass* de Herik Hanna et Redec.

⁸² Olivier Delcroix, *Les super-héros au cinéma*, Hoëbeke, 2012, p.25



L'intrépide, n°1 / Le Garde Républicain, Version 2054, Tome 1

Enfin, parmi les retranscriptions à l'écran de super-héros français, nous notons la réalisation de deux courts-métrages. *Le Nyctalope*, film de dix minutes, réalisé par l'association bretonne Carpeta en 2014, qui rend hommage au personnage du Nyctalope créé par Jean de la Hire dont nous avons étudié les différentes représentations littéraires. Mais aussi *Powerless*, film de quinze minutes, réalisé par David Sarrio en 2015, qui met en scène le Captain Power, super-héros embauché pour représenter la firme Global Electric dans une mégapole contemporaine. Deux essais certes, plutôt anonymes, mais qui laissent entrevoir des possibilités de développement à l'écran de super-héros européens.

SOUS-PARTIE 2 : UNE CAPACITE A RASSEMBLER DES BUDGETS DE PRODUCTION SUFFISANTS POUR CREER DES ŒUVRES DU GENRE

Tout ce matériel et cette richesse culturelle pré-existante, mis à disposition d'une industrie cinématographique qui, comme nous l'avons constaté, dispose d'une capacité à allouer des budgets de production importants à certains projets. Ces budgets n'ont certes pour l'instant pas encore été consacré à des films de super-héros en Europe, mais la possibilité de faire une super production super-héroïque européenne, et particulièrement en France, existe bel et bien.

Nous avons déjà évoqué le cas particulier qu'est EuropaCorp dans le paysage audiovisuel français et européen. Si leur capacité à construire des films à très gros budgets n'est plus à prouver, la situation financière de l'entreprise ne devrait pas permettre à l'entreprise de continuer sur cette voie à court ou moyen terme. De plus, la probabilité de voir EuropaCorp produire un film de super-héros européen est très faible, au vu des propos de son président Luc Besson, que nous avons détaillé dans la deuxième partie de ce mémoire.

En revanche, le deuxième film le plus coûteux de l'histoire cinéma français est qui plus est une adaptation de bande dessinée : *Astérix aux Jeux Olympiques*. Le film a bénéficié d'un budget de production de 113 millions de dollars. A titre de comparaison, *Logan* de James Mangold, sorti en 2017 a coûté 97 millions de dollars et a rapporté de 619 millions de dollars au box-office. *Deadpool* a coûté 58 millions de dollars pour des recettes au box-office qui s'élèvent à plus de 783 millions de dollars, sa suite, *Deadpool 2* a nécessité un budget de production de 110 millions de dollars et a rapporté plus de 785 millions de dollars.

Astérix aux Jeux Olympiques a rapporté 133 millions de dollars. Ce film est une production française mais qui en invitant au casting de nombreux comédiens européens, a réussi à récolter des fonds émanant de ces autres pays européens, ce qui avait déjà été le cas dans une moindre

mesure pour le film *Astérix et Obélix contre César*. On retrouve respectivement au casting l'acteur espagnol Santiago Segura, les acteurs italiens Luca Bizzarri, Paolo Kessisoglu et Vanessa Hessler et l'acteur allemand Michael Herbig. Cette opération a permis de récupérer 43 millions d'euros émanant de producteurs espagnols, italiens et allemands.

Parmi les autres co-productions européennes, un film se détache, c'est *Alexandre* d'Oliver Stone, sorti en 2004, avec ses 155 millions de dollars de budget pour ses 167 millions de dollars de recettes. Le film est une co-production entre l'Allemagne, la France, l'Italie, les Pays-Bas, le Royaume-Uni et les Etats-Unis, mais les têtes d'affiche du film sont bien américaines : Colin Farrell, Angelina Jolie, Jared Leto, Anthony Hopkins et Val Kilmer, entre autres.

Ces deux films ont néanmoins un autre point commun, celui d'avoir été très mal reçu par la critique et mal-aimé du public.

Si rassembler un gros budget pour faire un film européen n'est donc pas mission impossible, il reste tout à fait possible de réaliser un film de super-héros « au premier degré », et non pas seulement une comédie parodique du genre super-héroïque.

Le film *Chronicle* réalisé par Josh Trank – qui réalisera en 2015 le *reboot* des 4 Fantastiques – et sorti en 2012, est un exemple de film de super-héros à petit budget et réussi d'un point de vue de l'accueil critique et du public. En effet avec un budget de 12 millions de dollars, il engrangera 126 millions de dollars de recettes.

Le parti pris de narration et de réalisation de ce film est de raconter l'histoire à travers une vidéo retrouvée, un film dans le film. Ce procédé port le nom de *found footage*, littéralement images trouvées en français. Souvent utilisé à la base pour les films d'horreur comme *Cloverfield* ou *Rec*, il a par la suite même été réinvesti dans des comédies d'action comme *Projet X* ou *Babysitting* en France. Et ce procédé en permet effectivement de justifier des images de « mauvaise qualité », une caméra qui bouge... Il permet aussi de ne filmer qu'une partie des scènes, de ne pas montrer tout ce qui se passe et notamment ce qui coûte le plus cher visuellement. C'est donc un procédé très

malin, qui permet de réaliser des scènes d'action très immersives à prix réduit et de donner un ton singulier au film.

Pour son film *The Host*, réalisé en 2006, le réalisateur Bong Joon-Ho expliquait que chaque scène où le monstre apparaissait coûtait un million de dollars, ne disposant que de 11 millions de dollars de budget, il avait alors multiplié les scènes tournées avec une vue subjective du monstre, pour justement ne pas le montrer à l'écran mais rendre tout de même des scènes d'actions grandioses et là aussi très immersives. Le film récoltera 90 millions de dollars de recettes au box-office mondial et est aussi un véritable succès salué par la critique. Bien que ce ne soit pas un film de super-héros, cet exemple nous semble intéressant pour montrer qu'un film de science-fiction peut être réussi avec un budget raisonnable.

Les films de super-héros justement se développent et des projets naissent à travers le monde :

En 2018, Sang-ho Yeon réalise *Psychokinesis* pour Netflix, un film de super-héros sud-coréen.

En 2019, Joko Anwar réalise lui *Red Storm*, un film de super-héros indonésien, qui sortira directement en VoD et DVD en Europe au mois d'août 2020.

En 2017, le film russe *Guardians* de Sarik Andreasyan sortait lui au cinéma. Ce film reprend tous les codes des films de super-héros Marvel, et peut faire penser à Avengers, tant la recette semble copiée, en y ajoutant bien sûr des éléments de culture et des symboles russes.



Affiche française du film Guardians de Sarik Andreasyan, sorti en 2017

Ainsi, si les super-héros se mondialisent à ce point, l'Europe ne devrait pas rester inerte face à cette vague, notamment au vu des possibilités exposées dans cette troisième partie.

SOUS-PARTIE 3 : VERS UN RENOUVELLEMENT DE LA PRODUCTION EUROPEENNE, EN PARTIE PAR LE BIAIS D'UNE NOUVELLE GÉNÉRATION D'AUTEURS, PLUS PROCHE DES EXEMPLES ETATS-UNIENS DU GENRE

Nous assistons donc à une nouvelle offre de films de super-héros qui émerge à peine en Europe. De jeunes auteurs et réalisateurs qui ont grandi en lisant des *comic books* et qui cherchent aujourd'hui à les transposer dans leurs œuvres, en créant des films de super-héros européens ambitieux et conçus

comme appartenant au genre cinématographique créé aux Etats-Unis, sans pour autant copier les films de super-héros américains. Les codes du genre sont repris et ré-exploités en y injectant des éléments de culture propres.

Nous allons nous intéresser à deux films en particulier. Le premier de ces deux films est *On l'appelle Jeeg Robot* de Gabriele Mainetti sorti en 2017 en France, soit deux ans après sa première sortie en festival et plus d'un an après sa sortie en salle en Italie. *On l'appelle Jeeg Robot* remporte notamment le prix du jury du festival du film fantastique de Gérardmer en 2017 ainsi que 7 David di Donatello, l'équivalent des Césars ou des Oscars en Italie, dont meilleur réalisateur débutant, meilleur producteur, meilleur acteur, meilleure actrice, meilleur acteur dans un second rôle, meilleure actrice dans un second rôle et meilleur monteur. Ce film qui dispose d'1,7 millions d'euros de budget réalise 6 millions d'euros de recettes au box-office, sachant qu'il ne sortira que dans trois pays avec une distribution très réduite en France et en Espagne.

Ce film a une construction scénaristique assez proche d'un film Marvel ou DC Comics malgré un budget infiniment moindre. C'est une *origin story* assez classique, un homme ordinaire subit un accident dans lequel il entre en contact avec une mystérieuse substance radioactive. Après que son corps ait ingéré et réussi à survivre à cette substance, le héros se découvre des pouvoirs surhumains qu'il va utiliser pour combattre ses ennemis. Or ici, l'homme ordinaire, sujet de la transformation en super-héros est un malfrat poursuivi par la police qui survit tant bien que mal dans les basfonds de la banlieue romaine. Et c'est ce parti pris de base, celui de l'anti-héros qui va devenir super-héros – que l'on retrouve aussi dans le film *Ant-Man* par exemple – qui permet au réalisateur de transposer le film de super-héros en film italien en reprenant des codes de la culture et du cinéma italien. On y retrouve donc des codes des films de mafia, on y observe des grands monuments qui symbolisent l'Italie à travers comme le Colisée, l'affrontement final du film entre le héros et le super-vilain se déroule au *Stadio Olimpico* de Rome pendant le derby Lazio-Roma, véritable monument de la culture sportive italienne et romaine. Ce film est d'ailleurs un véritable film romain – comme l'est *La Grande Bellezza* de Paolo Sorrentino dans un tout autre style

- il met en avant la ville de Rome. La ville est montrée sous tous ses angles, à la fois belle, fastueuse et touristique. Mais également, sale, sombre, marginale, en proie à la Mafia et à la pauvreté.



Image du film On l'appelle Jeeg Robot de Gabriele Mainetti, sorti en 2017

Ainsi, la constante du super-justicier qui veille sur sa ville est respectée, notamment avec un clin d'œil aux super-héros américains tel Spider-man ou Batman dans la dernière scène où le héros est sur le toit du Colisée, surplombant la ville, et enfile son masque avant de se jeter dans le vide pour aller combattre l'injustice.

L'influence des mangas japonais dans ce film est également très forte, presque autant que celle des *comics* américains, le nom du personnage Jeeg Robot étant tiré de la série animée japonaise *Steel Jeeg* créée par Go Nagai et Tatsuya Yasuda.

On l'appelle Jeeg Robot est un film de super-héros italien hybride, un des seuls exemples de ce type en Europe.

Le réalisateur et producteur du film, Gabriele Mainetti, s'est exprimé sur la difficulté de produire un film de super-héros en Italie. Il a en effet été très compliqué de trouver des financements pour faire ce film et il a dû se résoudre à l'auto-produire pour que son film voie le jour et puisse être diffusé en salles de cinéma.

« Cela a été très compliqué, je suis allé voir des producteurs avec une histoire d'environ 15 pages que nous avons écrit. Nous avons besoins d'argent pour écrire le scénario et personne ne voulait nous en donner. Ils disaient 'En Italie, les films de genre ne fonctionnent pas'. Il n'y a que les comédies et le cinéma d'auteur qui marche. Et si tu fais du cinéma d'auteur, même si le film est un échec, ce n'est pas grave car tu fais du cinéma d'auteur. J'adore le genre, pour moi le genre est juste un instrument qu'on utilise pour raconter une histoire. J'ai essayé de faire comprendre aux producteurs ce que je voulais faaire mais ils ne comprenaient pas. Ils disaient 'Tu veux faire un film de super-héros, mais c'est quelque chose qui appartient aux américains, ça ne nous appartient pas. Donc tu vas échouer, tu n'as pas les capacités. Nous n'avons jamais fait quelque chose de ce genre. Je ne me fie pas à ton idée'. Je suis allé voir tous les grands producteurs en Italie. Au final, comme j'avais moi-même produit tous mes courts-métrages, je me suis dit que j'allais le produire moi-même. Cela m'a pris beaucoup de tempset au final, et en fin de compte, j'ai réussi. Le film a été un grand succès en Italie, des femmes de 70 ans aux enfants de 12 ans. »⁸³

Le deuxième film auquel nous allons nous intéresser dans le cadre d'un renouvellement de l'offre de super-héros en Europe est *Comment je suis devenu super-héros de Douglas Attal*. Ce film sortira en décembre 2020, nous ne pourrons donc pas nous pencher sur les résultats du film au box-office ni son accueil critique et les réactions du public suite au visionnage, nous ne pourrons pas non plus analyser le film en détail. Mais nous allons cependant étudier la réception critique et publique de l'annonce de la sortie d'un tel film. Nous allons également étudier les éléments de production et de fabrication du film que nous connaissons déjà en nous appuyant notamment sur les témoignages et interviews du réalisateur de *Comment je suis devenu super-héros*, Douglas Attal. Le film devait initialement sortir le 14 octobre 2020, mais sa sortie a été repoussée en raison de la pandémie de covid-19.

⁸³ Propos extraits de l'interview « JEEG ROBOT : Un super héros italien ? », diffusée en direct sur la chaîne Facebook d'Allociné le 24 avril 2017

Il convient de rappeler que ce projet avait initialement été dévoilé au grand public lors de la Comic Con de Paris en 2015. L'équipe du film est revenue à la Comic Con de Paris en 2019 pour présenter la première bande annonce ainsi que le casting du film. C'est donc un film qui a mis beaucoup de temps à devenir une réalité, il sortira 5 ans après avoir été dévoilé pour la première fois au grand public.

Nous précisons également que ce film est une adaptation du roman éponyme de Gérald Bronner publié en 2007. Douglas Attal, le réalisateur, qui a travaillé sur l'adaptation du roman en scénario avec Gérald Bronner, est donc également co-auteur du film.

En ce qui concerne le traitement du thème des super-héros, nous savons déjà, que le film sera assez noir, proche d'un polar ou d'un thriller. On y retrouvera des super-héros en prise avec leur identité et on les découvrira dans leur intimité. Le scénario s'intéresse à la personnalité de ces personnages empreints de complexité, ainsi que leur place dans la société dans laquelle ils vivent, société où la présence de super-héros est banalisée et acceptée. Quant au traitement de la ville, l'intrigue se déroule à Paris. Douglas Attal a déjà annoncé qu'il avait voulu éviter de montrer « un aspect carte postale »⁸⁴ de la ville. Et qu'il souhaitait plutôt « filmer dans des quartiers que l'on voit moins souvent au cinéma »⁸⁵. Il ajoute à cela : « On a beaucoup tourné dans le 18^{ème} et le 19^{ème} arrondissement de Paris, pour qu'il y ait un côté un peu populaire, très mélangé, pour éviter ce Paris qu'on pourrait attendre dans un film de super-héros et prendre les choses à contre-pied là-dessus. »⁸⁶

Nous remarquons sur ce projet, une volonté semblable à celle de Gabriele Mainetti pour *On l'appelle Jeeg Robot*, c'est-à-dire, mettre en scène des

⁸⁴ Propos extraits de la conférence au Comic-con de Paris, le 26 octobre 2019 pour la présentation du film *Comment je suis devenu super-héros*. Vidéo publiée sur la chaîne Youtube du média Mulderville le 26 octobre 2019

<https://www.youtube.com/watch?v=8eGFeqxIhDM>

⁸⁵ Propos extraits de la conférence au Comic-con de Paris, le 26 octobre 2019 pour la présentation du film *Comment je suis devenu super-héros*. Vidéo publiée sur la chaîne Youtube du média Mulderville le 26 octobre 2019

<https://www.youtube.com/watch?v=8eGFeqxIhDM>

⁸⁶ Propos extraits de la conférence au Comic-con de Paris, le 26 octobre 2019 pour la présentation du film *Comment je suis devenu super-héros*. Vidéo publiée sur la chaîne Youtube du média Mulderville le 26 octobre 2019

<https://www.youtube.com/watch?v=8eGFeqxIhDM>

personnages torturés et complexes dans des univers qui dénotent de ce le public peut s'attendre à voir.

Ces deux films qui nous semblent assez proches l'un de l'autre, et selon nous, ils peuvent devenir les deux films fondateurs d'un genre européen de films de super-héros.



*Image promotionnelle du film Comment je suis devenu super-héros, de Douglas Attal /
Affiche italienne du film On l'appelle Jeeg Robot, de Gabriele Mainetti, sorti le 25 février
2016*

Mais *Comment je suis devenu un super-héros* et *On l'appelle Jeeg Robot* ont aussi en commun d'avoir été très compliqués à produire, ce sont des projets qui ont nécessité beaucoup de temps et d'investissement personnel de leurs auteurs pour qu'ils soient portés à terme. Nous avons déjà évoqué les difficultés de Gabriele Mainetti à produire son film de super-héros en Italie. Les propos de Douglas Attal à ce sujet font écho à ceux de son homologue italien.

« Cela a été long et compliqué. La genèse du projet est longue pour ces raisons là mais aussi parce que nous avons mis du temps à trouver le bon ton. Mais c'est vrai que c'est compliqué de produire des films de genre en France. On a eu un distributeur, Warner, qui nous a beaucoup soutenu, et sans lequel je ne suis pas sûr qu'on aurait pu faire le film. Mais il faut se battre, il faut convaincre et il faut se défoncer pour arriver à faire un film comme cela. On a mis un peu de temps mais j'ai l'impression que cela vaut le

coup. »⁸⁷

Dans une interview accordée au site *Syfy.fr* dans le cadre de la promotion de son film, il confirme là aussi une appréhension des producteurs vis-à-vis du genre des films de super-héros en France.

« Il y avait une défiance naturelle. On a entendu des ‘Les films de super-héros français, est-ce qu’on sait faire ?’. Les gens comprenaient que je voulais faire un vrai film de super-héros. C’est peut-être aussi ça qui les rendait un peu méfiants. Les réserves portaient sur la faisabilité. Les gens pensent qu’ici on ne sait pas faire d’effets spéciaux. Alors que si l’on regarde les films américains, beaucoup font appel à des français. Par exemple, pour les designs, j’ai profité du talent d’Aleksi Briclot (qui travaille d’habitude pour Marvel). »⁸⁸

Nous précisons cependant que le film *Comment je suis devenu super-héros* a bénéficié d’un budget de production de 15 millions d’euros, contrairement aux 1,7 millions d’euros de *On l’appelle Jeeg Robot*. Il est possible que le succès de ce dernier ait eu des retombées positives pour la mise en œuvre de *Comment je suis devenu super-héros* dans de meilleures conditions budgétaires. Par ailleurs, le film est distribué par Warner Bros., société qui a porté à l’écran, entre autres, Superman, Batman et Wonder Woman.

Douglas Attal précise d’ailleurs que les projets de films de genre semblent être de plus en plus mis en œuvre sous l’impulsion d’une nouvelle génération d’auteurs nés à partir des années 1980. « Il y a plus de films de genre récemment. Mais on sent qu’il y a une envie des gens de ma génération d’aller vers le genre parce que l’on a baigné là-dedans. Je suis né dans les années 1980 qui était une période très riche là-dessus. »⁸⁹

⁸⁷ Propos extraits de la conférence au Comic-con de Paris, le 26 octobre 2019 pour la présentation du film *Comment je suis devenu super-héros*. Vidéo publiée sur la chaîne Youtube du média Mulderville le 26 octobre 2019

<https://www.youtube.com/watch?v=8eGFeqxIhDM>

⁸⁸ Propos extraits de l’article « Quand des français se lancent dans le film de super-héros ! », de Xavier Fournier, publié sur le site *syfy.fr*

<https://www.syfy.fr/news/quand-des-francais-se-lancent-dans-le-film-de-super-heros>

⁸⁹ Propos extraits de l’article « Quand des français se lancent dans le film de super-héros ! », de Xavier Fournier, publié sur le site *syfy.fr*

<https://www.syfy.fr/news/quand-des-francais-se-lancent-dans-le-film-de-super-heros>

Enfin, il existe des films de super-héros européens, même s'ils sont plutôt destinés à un public jeune, qui ont été déclinés. Le jeune super-héros danois Ant-boy a eu droit à une trilogie entre 2013 et 2016. Tandis que le non-moins jeune italien Invisible boy a lui connu une suite sortie en salles en 2018.

Nous rappelons également que des réalisateurs européens ont déjà réalisé des films de super-héros pour de grands studios hollywoodiens, comme Louis Leterrier pour *L'incroyable Hulk* de Marvel ou Michel Gondry pour le *Frelon vert* de Sony Columbia Pictures.

La mythologie, les films pionniers, les premières extensions d'univers et le savoir-faire sont donc réunis pour que les différentes industries cinématographiques européennes s'emparent du genre des films de super-héros. Le succès commercial des prochains films de super-héros européens qui sortiront sera probablement l'élément déterminant pour sceller l'avenir de ce genre au sein des industries cinématographiques européennes.

Conclusion

Réponse aux hypothèses

Tout au long de ce travail de recherche, et sur la base des hypothèses que nous avons formulées, nous avons pu identifier dans un premier temps les différents aspects du genre super-héroïque au cinéma, puis les caractéristiques des systèmes de productions intégrés au sein des différentes industries cinématographiques européennes en comparaison avec le système de production propre à l'industrie hollywoodienne.

Il est évident que le genre des super-héros tel que nous le connaissons aujourd'hui s'est formé aux Etats-Unis, tout d'abord dans la littérature à destination de la jeunesse, puis à la radio et à la télévision, jusqu'à sa consécration au cinéma. Ce dernier média a permis de créer un genre, qui n'est pas une simple adaptation à l'écran des *comic books*, mais qui a insufflé ses propres codes et les canons de l'industrie hollywoodienne pour se placer tout en haut du box-office mondial.

Nous avons établi ce qu'est un super-héros en définissant ce qu'est un héros et ce que le concept des super-justiciers de *comic books*, doit à ses ancêtres mythologiques et populaires, nés à l'Antiquité en Europe, puis développés tout au long du Moyen-Âge toujours en Europe, et refondés au XIX^e siècle encore en Europe, à travers des figures mystérieuses très proches des super-héros. Nous avons aussi appris que les films de super-héros existaient déjà en un sens, sans qu'on les caractérise ainsi, avant les *comic books*. Ainsi, ce genre éminemment américain est en réalité plus mixte que ce que nous percevons, et n'est pas la propriété exclusive de l'industrie cinématographique

américaine, bien que tout porte à y croire. Ce qui est apparu évident en étudiant les super-héros c'est que ces derniers sont un miroir, le lecteur comme le spectateur s'y identifie, et la société s'y observe, son image s'y reflète au fil des aventures héroïques.

« Et pourquoi n'y aurait-il que les Américains qui se regardent dans le miroir ? Car pour beaucoup de lecteurs, de spectateurs (et de critiques) le super-héros s'identifie (et peut-être avant tout) par un dernier trait : son origine géographique. Le super-héros serait avant tout un pur produit de l'Amérique, d'autres surhommes attendent. Ils ne sont pas morts. Ils ne sont pas partis. Ils n'ont pas disparu... Il y a les puissants et les désuets, les majestueux et les poussiéreux, ceux qui viennent de l'ombre et d'autres qui baignent dans la lumière. Ils ont commun d'avoir marché à coups de passion, celle de leurs auteurs, de leurs éditeurs, de leurs lecteurs [...] le super-héros est un genre éminemment français. Et cela ne date pas d'hier... »⁹⁰

Cependant, pour de nombreuses raisons et pendant de nombreuses années, les différentes industries cinématographiques européennes et particulièrement en France, ne se sont jamais saisies de ce genre, à l'exception de parodies ou de quelques œuvres destinées à un public particulièrement jeune. Le genre cinématographique produit en Europe qui s'est imposé en salles, et dans l'esprit des producteurs comme plebiscité par le public, est la comédie. Le cinéma de genre en revanche ne dispose que d'une petite fenêtre d'exploitation et ne se voit que très rarement attribuer des budgets de production à la hauteur des ambitions de ses auteurs. Les systèmes de production organisés au sein des industries cinématographiques européennes ne favorisent pas la création d'œuvres cinématographique de genre, et encore moins du genre des super-héros, à l'inverse d'une production hollywoodienne aux antipodes.

Le genre des films de super-héros ne nous appartiendrait donc pas, en tant qu'euro-péens, alors que le marché existe aussi bien en Europe qu'aux Etats-

⁹⁰ Xavier Fournier, *Super-héros : une histoire française*, Huginn & Muninn, 2014, p.7

Unis. De plus, la faisabilité de ces projets est tout à fait envisageable en Europe, à une échelle plus large que celle des simples essais. Les matériaux préalables à la fabrication d'œuvres cinématographiques super-héroïques et l'héritage culturel existent bel et bien, et sont prêts à être utilisés, adaptés, et développés au cinéma. Le public étant également présent, il ne reste plus qu'à faire rencontrer ce public avec des œuvres cinématographiques super-héroïques produites localement. Une nouvelle génération d'auteurs semble sur le point de s'en saisir et le genre super-héroïque pourrait s'épanouir au sein des industries cinématographiques européennes prochainement.

Réflexions et critiques sur mon travail

Nous aurions aimé, si le contexte de préparation de ce mémoire avait été différent, nous entretenir avec des professionnels du secteur, des auteurs, des producteurs, des réalisateurs capables d'apporter une plus-value aux témoignages recueillis à travers la presse et utilisés tout au long de ce travail de recherche. Ces entretiens avec des personnalités agissant au sein des industries cinématographiques en Europe auraient permis d'apporter une vision « de l'intérieur » à nos arguments, et de construire une analyse plus précise et éclairée.

Nous aurions également voulu étudier plus en profondeur la totalité des systèmes de production européens et des industries auxquelles ils s'intègrent, plutôt que de se concentrer sur la France, dans une moindre mesure sur l'Italie, et très parcimonieusement sur d'autres Etats européens. Un choix a cependant du être effectué pour que ce mémoire reste lisible dans la limite du volume imposé. C'est pourquoi nous avons décidé d'étudier de plus près les situations françaises et italiennes en comparaison avec la situation états-unienne dans un souci de précision et de clarté, dans la mesure où les

sources auxquelles nous avons eu principalement accès concernaient ces deux pays européens en particulier.

Il pourrait donc être intéressant d'étendre l'objet d'étude de ce mémoire d'un point de vue géographique, mais également thématique. Il nous semble effectivement opportun d'étudier, sous le prisme adopté dans ce travail de recherche pour les films de super-héros, les films de genre. Le cinéma de genre en Europe semble jusqu'à présent connaître un destin semblable du point de vue de tous ses sous-genres. Il serait donc particulièrement intéressant de ne pas se limiter à un seul de ses sous-genres, mais d'aborder la problématique d'un point de vue plus englobant ; des exemples récents de films de genre semblent, au même titre que les films de super-héros, prendre de plus en plus d'importance au sein des industries cinématographiques européennes.

Bibliographie

Ouvrages :

Claude Forest,
Quel film voir ? Pour une socioéconomie de la demande de cinéma, Presses universitaires du Septentrion, 2010

Olivier Delcroix,
Les super-héros au cinéma, Hoëbeke, 2012

Umberto Eco,
De Superman au surhomme, B. Grasset, 1993

Xavier Fournier,
Super-héros : une histoire française, Huginn & Muninn, 2014

Revues :

Claude Forest, dir.,
« Du héros au super héros. Mutations cinématographiques », *Théorème*, 13.
Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, 274 p.

Isabelle Antonutti,
« Fumetto et fascisme : la naissance de la bande dessinée italienne », *Comicalités* [En ligne], Histoire et géographie graphiques, mis en ligne le 04 mars 2013
<http://journals.openedition.org/comicalites/13>

Vincent Hecquet,
« Claude Forest, dir., « Du héros au super héros. Mutations
cinématographiques », *Théorème*, 13. », *Questions de communication*,
n°20, 2011, p.432-434.

Sources

Sites Internet :

- Allociné

« JEEG ROBOT : Un super héros italien ? », interview de Gabriele Mainetti, diffusée en direct sur la chaîne Facebook d'Allociné le 24 avril 2017

- Conférence au Comic-con de Paris, le 26 octobre 2019 pour la présentation du film *Comment je suis devenu super-héros*.

Vidéo publiée sur la chaîne Youtube du média Mulderville le 26 octobre 2019

<https://www.youtube.com/watch?v=8eGFeqxlhDM>

- Ecran Large

Alexis Vielle, « Pourquoi Luc Besson n'aime pas les films de super-héros », publié le 2 août 2017

<https://www.ecranlarge.com/films/news/995504-pourquoi-luc-besson-n-aime-pas-les-superheros>

Didier Verdurand, « Catwoman : interview de Pitof », publié le 7 septembre 2004

<https://www.ecranlarge.com/films/interview/900723-pitof-catwoman>

- Empire Online

Nick De Semlyen, « The Irishman Week: Empire's Martin Scorsese Interview », publié le 6 novembre 2019

<https://www.empireonline.com/movies/features/irishman-week-martin-scorsese-interview/>

- GQ magazine

Toma Clarac, « Vincent n'a pas d'écaillés : la comédie française qui défie Marvel », publié le 18 février 2015

<https://www.gqmagazine.fr/pop-culture/interview/articles/vincent-n-a-pas-d-ecailles-thomas-salvador/24131>

- Gymnastique | ARTE

« Qui a tué les super-héros français ? », publié sur la chaîne Youtube d'Arte le 9 mai 2019

https://www.youtube.com/watch?v=QjY_owfAF3M

- IndieWire

Zack Sharf, « Francis Ford Coppola Clarifies 'Despicable' Marvel Quote, Says Films Lack Risk », publié le 29 Octobre 2019

<https://www.indiewire.com/2019/10/francis-ford-coppola-clarifies-marvel-despicable-1202185861/>

- Le Point POP

David Peyron, « A quel genre les super-héros appartiennent-ils ? », publié le 1^{er} février 2017

https://www.lepoint.fr/pop-culture/cinema/a-quel-genre-les-super-heros-appartiennent-ils-01-02-2017-2101627_2923.php#

- Les Inrockuptibles

Jacky Goldberg, « Vincent n'a pas d'écaillés : un premier film éblouissant », publié le 17 février 2015

<https://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/vincent-na-pas-decailles/>

- Première

François Léger, « Luc Besson est 'carrément fatigué' par les films de super-héros et leur 'propagande' », publié le 11 août 2017

<https://www.premiere.fr/Cinema/Luc-Besson-est-carrement-fatigue-par-les-films-de-super-heros-et-leur-propagande>

- Pure People

« Le Choc des Titans, Hulk : Louis Leterrier règle ses comptes avec Hollywood ! », publié le 29 mai 2013

https://www.purepeople.com/article/louis-leterrier-la-3d-du-choc-des-titans-etait-absolument-horrible_a121801/1

- Syfy

Xavier Fournier, « Quand des français se lancent dans le film de super-héros ! »

<https://www.syfy.fr/news/quand-des-francais-se-lancent-dans-le-film-de-super-heros>

- Wikipedia

« Box-office français de 2010 à 2019 »

https://fr.wikipedia.org/wiki/Box-office_fran%C3%A7ais_de_2010_%C3%A0_2019

Documentaires :

- Marvel Studios : Assembling a universe

Téléfilm documentaire diffusé pour la première fois aux Etats-Unis le 18 mars 2014 sur la chaîne ABC.

Corpus

Films :

- *Ant-boy*, Ask Hasselbalch, 2013
- *Ant-boy 2*, Ask Hasselbalch, 2014
- *Antboy 3*, Ask Hasselbalch, 2016
- *Ant-Man*, Peyton Reed, 2015
- *Avengers : Endgame*, Anthony & Joe Russo, 2019
- *Batman*, Tim Burton, 1989
- *Benoît Brisefer*, Manuel Pradal, 2014
- *Black Panther*, Ryan Coogler, 2018
- *Black Snake*, Thomas Ngijol, 2019
- *Chronicle*, Josh Trank, 2012
- *Comment je suis devenu super-héros*, Douglas Attal, 2020
- *Fantômas*, André Hunebelle, 1964
- *Guardians*, Sarik Andreasyan, 2017
- *Invisible boy*, Gabriele Salvatores, 2014
- *Invisible boy 2*, Gabriele Salvatores, 2018
- *Invisible girl*, Markus Dietrich, 2019
- *Lucy*, Luc Besson, 2014
- *On l'appelle Jeeg Robot*, Gabriele Mainetti, 2015
- *Psychokinesis*, Sang-ho Yeon, 2018
- *Red Storm*, Joko Anwar, 2019
- *Vincent n'a pas d'écailles*, Thomas Salvador, 2014
- *Satanik*, Piero Vivarelli, 1968
- *Spider-man*, Sam Raimi, 2002
- *Spider-man 2*, Sam Raimi, 2004
- *Superman*, Richard Donner, 1978
- *SüperTürk*, Tamer Karadağlı, 2012

- *Super Lopez*, Javier Ruiz Caldera, 2018
- *Superargo contre Diabolikus*, Nick Nostro, 1966
- *Supersonic Man*, Juan Piquer Simón, 1979
- *Valérian et la Cité des mille planètes*, Luc Besson, 2017
- *X-Men*, Bryan Singer, 2000

Table des matières

Sommaire	4
Introduction	6
Enjeux et intérêts du sujet.....	6
Problématique.....	7
Définition des termes de la problématique.....	7
Hypothèses fondées et construction de mon argumentation.....	11
Partie 1 : Typologie du genre des films de super héros : origines, traitements et publics	14
Sous-partie 1 : Un genre cinématographique nouveau adapté et dérivé des comic books américains qui tirent eux-mêmes leurs sources de récits nés en Europe	14
Sous-partie 2 : Un genre qui répond en partie à une nouvelle demande d'un public croissant	24
Sous-partie 3 : Illustration des différences de traitement des histoires et des personnages entre les Etats-Unis et l'Europe au regard d'une demande pourtant commune	31
Partie 2 : Les raisons d'une sous-représentation	38
Sous-partie 1 : Un problème de culture en France et en Europe qui rend difficile la production de super-héros	38
Sous-partie 2 : Une différente allocation du budget disponible entre l'Europe et les Etats-Unis...	45
Sous-partie 3 : Qui est renforcée par des systèmes de production différents d'un continent à l'autre	48
Partie 3 : Les incompréhensions liées à cette situation	55
Sous-partie 1 : Une production européenne méconnue, oubliée ou disqualifiée, offrant une possibilité d'adaptation de matériaux préexistants	55
Sous-partie 2 : Une capacité à rassembler des budgets de production suffisants pour créer des œuvres du genre	61

Sous-partie 3 : Vers un renouvellement de la production européenne, en partie par le biais d'une nouvelle génération d'auteurs, plus proche des exemples états-uniens du genre	64
Conclusion.....	72
Réponse aux hypothèses	72
Réflexions et critiques sur mon travail	74
Bibliographie.....	76
Sources	78
Corpus.....	81
Table des annexes.....	I

Table des annexes

Annexe 1	II
Annexe 2	IV
Annexe 3	V

ANNEXE 1

Liste des 30 plus gros succès au box-office mondial de l'histoire du cinéma :

Captures d'écran de la page « Liste des plus gros succès du box-office mondial » sur le site fr.wikipedia.org

https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_plus_gros_succ%C3%A8s_du_box-office_mondial#cite_note-10

Tableau élaboré sur la base des statistiques recensées sur la page « All Time Worldwide Box Office Grosses » sur le site boxofficemojo.com (consulté le 22 juillet 2019).

https://www.boxofficemojo.com/chart/top_lifetime_gross/?area=XWW

□ : indique les films en diffusion la semaine se terminant le 19 mars 2020, c'est-à-dire avant que les cinémas suspendent leurs activités dans de nombreux pays en raison de la pandémie de Covid-19.

Liste des 50 plus gros succès du box-office mondial^{a1}

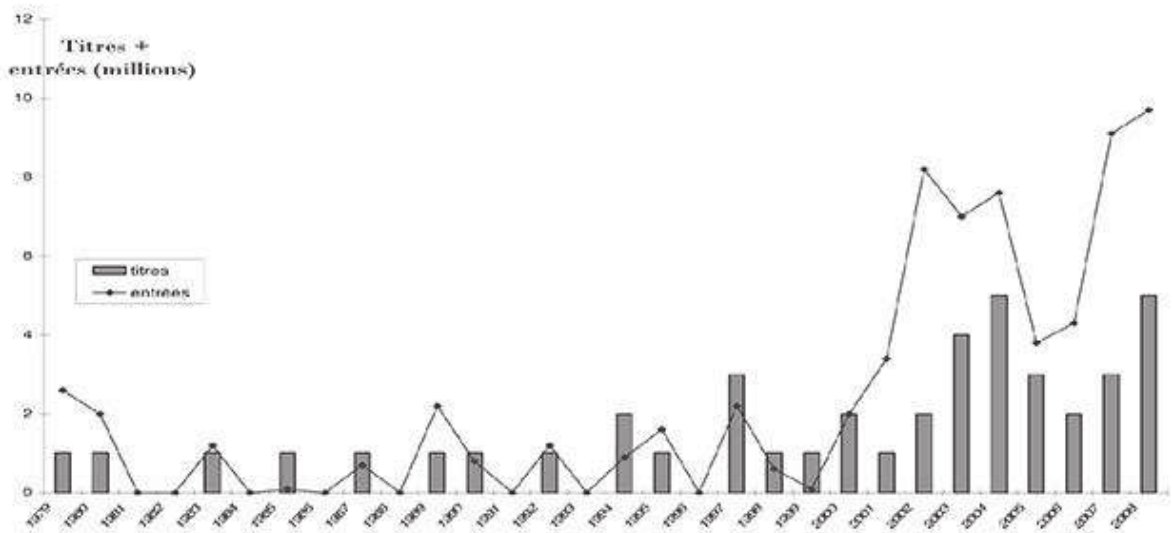
Rang ↕	Titre ↕	Réalisateur ↕	Année ↕	Pays d'origine ↕	Budget (USD) ↕	Recettes (USD) ↕
1	<i>Avengers: Endgame</i>	Anthony et Joe Russo	2019	🇺🇸 États-Unis	356 000 000 \$	2 797 800 564 \$ ^{a2}
2	<i>Avatar</i>	James Cameron	2009	🇺🇸 États-Unis	237 000 000 \$	2 790 439 000 \$ ^{a3}
3	<i>Titanic</i>	James Cameron	1997	🇺🇸 États-Unis	200 000 000 \$	2 194 439 542 \$ ^{a4}
4	<i>Star Wars, épisode VII : Le Réveil de la Force</i>	J. J. Abrams	2015	🇺🇸 États-Unis	245 000 000 \$	2 068 223 624 \$ ^{a5}
5	<i>Avengers: Infinity War</i>	Anthony et Joe Russo	2018	🇺🇸 États-Unis	—	2 048 359 754 \$ ^{a6}
6	<i>Jurassic World</i>	Colin Trevorrow	2015	🇺🇸 États-Unis	150 000 000 \$	1 670 400 637 \$ ^{a7}
7	<i>Le Roi lion</i>	Jon Favreau	2019	🇺🇸 États-Unis	260 000 000 \$	1 656 943 394 \$ ^{a8}
8	<i>Avengers</i>	Joss Whedon	2012	🇺🇸 États-Unis	220 000 000 \$	1 518 812 988 \$ ^{a9}
9	<i>Fast and Furious 7</i>	James Wan	2015	🇺🇸 États-Unis	190 000 000 \$	1 515 047 671 \$ ^{a10}
10	<i>La Reine des neiges 2</i>	Chris Buck Jennifer Lee	2019	🇺🇸 États-Unis	—	1 450 026 933 \$ ^{a11}
11	<i>Avengers : L'Ère d'Ultron</i>	Joss Whedon	2015	🇺🇸 États-Unis	250 000 000 \$	1 402 805 868 \$ ^{a12}
12	<i>Black Panther</i>	Ryan Coogler	2018	🇺🇸 États-Unis	—	1 346 913 161 \$ ^{a13}
13	<i>Harry Potter et les Reliques de la Mort : Partie 2</i>	David Yates	2011	🇬🇧 Royaume-Uni 🇺🇸 États-Unis	—	1 341 932 398 \$ ^{a14}
14	<i>Star Wars, épisode VIII : Les Derniers Jedi</i>	Rian Johnson	2017	🇺🇸 États-Unis	317 000 000 \$	1 332 539 889 \$ ^{a15}
15	<i>Jurassic World: Fallen Kingdom</i>	J.A. Bayona	2018	🇺🇸 États-Unis	170 000 000 \$	1 308 467 944 \$ ^{a16}
16	<i>La Reine des neiges</i>	Chris Buck Jennifer Lee	2013	🇺🇸 États-Unis	150 000 000 \$	1 280 802 282 \$ ^{a17}
17	<i>La Belle et la Bête</i>	Bill Condon	2017	🇺🇸 États-Unis	160 000 000 \$	1 263 521 126 \$ ^{a18}
18	<i>Les Indestructibles 2</i>	Brad Bird	2018	🇺🇸 États-Unis	—	1 242 805 359 \$ ^{a19}
19	<i>Fast and Furious 8</i>	F. Gary Gray	2017	🇺🇸 États-Unis	250 000 000 \$	1 236 005 118 \$ ^{a20}
20	<i>Iron Man 3</i>	Shane Black	2013	🇺🇸 États-Unis	200 000 000 \$	1 214 811 252 \$ ^{a21}
21	<i>Les Minions</i>	Kyle Balda Pierre Coffin	2015	🇺🇸 États-Unis	74 000 000 \$	1 159 398 397 \$ ^{a22}
22	<i>Captain America: Civil War</i>	Anthony et Joe Russo	2016	🇺🇸 États-Unis	250 000 000 \$	1 153 296 293 \$ ^{a23}
23	<i>Aquaman</i>	James Wan	2018	🇺🇸 États-Unis	—	1 148 161 807 \$ ^{a24}
24	<i>Spider-Man: Far From Home</i>	Jon Watts	2019	🇺🇸 États-Unis	160 000 000 \$	1 131 927 996 \$ ^{a25}
25	<i>Captain Marvel</i>	Anna Boden Ryan Fleck	2019	🇺🇸 États-Unis	—	1 128 274 794 \$ ^{a26}
26	<i>Transformers 3 : La Face cachée de la Lune</i>	Michael Bay	2011	🇺🇸 États-Unis	195 000 000 \$	1 123 794 079 \$ ^{a27}
27	<i>Le Seigneur des anneaux : Le Retour du roi</i>	Peter Jackson	2003	🇺🇸 États-Unis 🇳🇿 Nouvelle-Zélande	94 000 000 \$	1 120 424 614 \$ ^{a28}
28	<i>Skyfall</i>	Sam Mendes	2012	🇬🇧 Royaume-Uni 🇺🇸 États-Unis	200 000 000 \$	1 108 561 013 \$ ^{a29}
29	<i>Transformers : L'Âge de l'extinction</i>	Michael Bay	2014	🇺🇸 États-Unis	210 000 000 \$	1 104 054 072 \$ ^{a30}
30	<i>The Dark Knight Rises</i>	Christopher Nolan	2012	🇺🇸 États-Unis 🇬🇧 Royaume-Uni	250 000 000 \$	1 081 041 287 \$ ^{a31}

ANNEXE 2

Graphique: Les films de super héros distribués en France (1979 – 2008)

Claude Forest, *Quel film voir ? Pour une socioéconomie de la demande de cinéma*, Presses universitaires du Septentrion, 2010 | Chapitre VII. L'émergence d'un genre – Les super-héros, p.147,164

<http://books.openedition.org/septentrion/docannexe/image/44013/img-1.jpg>



Sources : CNC, Le film français, Variety

ANNEXE 3

Liste des 33 films les plus chers de l'histoire du cinéma français :

Captures d'écran de la page « Liste des films français les plus chers » sur le site fr.wikipedia.org

https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_films_fran%C3%A7ais_les_plus_chers

Rang	Films	Réalisateur	Année	Budget
1	<i>Valérian et la Cité des mille planètes</i>	Luc Besson	2017	226 000 000 \$
2	<i>Astérix aux Jeux olympiques</i>	Thomas Langmann et Frédéric Forestier	2008	113 000 000 \$
3	<i>Le Cinquième Élément</i>	Luc Besson	1997	90 000 000 \$
4	<i>Arthur 3 : La Guerre des deux mondes</i>	Luc Besson	2010	78 000 000 \$
5	<i>Arthur et les Minimoys</i>	Luc Besson	2006	75 000 000 \$
6	<i>Jeanne d'Arc</i>	Luc Besson	1999	74 000 000 \$
7	<i>Arthur et la Vengeance de Malthazard</i>	Luc Besson	2009	73 000 000 \$
8	<i>Astérix et Obélix : Au service de Sa Majesté</i>	Laurent Tirard	2012	70 000 000 \$
	<i>Babylon A.D.</i>	Mathieu Kassovitz	2008	70 000 000 \$
9	<i>Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre</i>	Alain Chabat	2002	58 000 000 \$
	<i>Oliver Twist</i>	Roman Polanski	2005	58 000 000 \$
10	<i>Taken 3</i>	Olivier Megaton	2015	57 000 000 \$
	<i>Un long dimanche de fiançailles</i>	Jean-Pierre Jeunet	2004	57 000 000 \$
11	<i>Astérix et Obélix contre César</i>	Claude Zidi	1999	50 000 000 \$
12	<i>La Révolution française</i>	Robert Enrico et Richard T. Heffron	1989	47 000 000 \$
13	<i>Sur la piste du Marsupilami</i>	Alain Chabat	2012	45 000 000 \$
14	<i>Pourquoi j'ai pas mangé mon père</i>	Jamel Debbouze	2015	44 000 000 \$
	<i>From Paris with Love</i>	Pierre Morel	2010	44 000 000 \$
15	<i>Taken 2</i>	Olivier Megaton	2012	43 000 000 \$
16	<i>Lucy</i>	Luc Besson	2014	40 000 000 \$
17	<i>Raid Dingue</i>	Dany Boon	2017	38 000 000 \$
18	<i>Supercondriaque</i>	Dany Boon	2014	36 000 000 \$
	<i>Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec</i>	Luc Besson	2010	36 000 000 \$
19	<i>Colombiana</i>	Olivier Megaton	2011	35 000 000 \$
	<i>Le Pianiste</i>	Roman Polanski	2002	35 000 000 \$
20	<i>Le Transporteur 2</i>	Louis Leterrier	2005	32 000 000 \$
	<i>HHhH</i>	Cédric Jimenez	2017	32 000 000 \$
21	<i>Le Transporteur 3</i>	Olivier Megaton	2008	31 000 000 \$
22	<i>Malavita</i>	Luc Besson	2013	30 000 000 \$
	<i>Un plan parfait</i>	Pascal Chaumeil	2012	30 000 000 \$
	<i>Rien à déclarer</i>	Dany Boon	2011	30 000 000 \$
	<i>Micmacs à tire-larigot</i>	Jean-Pierre Jeunet	2009	30 000 000 \$