



HAL
open science

Black Panther (2018) : les griffes d'un succès

Kokoévi Sossouvi

► **To cite this version:**

Kokoévi Sossouvi. Black Panther (2018) : les griffes d'un succès. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-03280659

HAL Id: dumas-03280659

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03280659>

Submitted on 7 Jul 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.

Université Paris 1 Panthéon Sorbonne
École des Arts de la Sorbonne

Black Panther (2018) : les griffes d'un succès



Kokoévi Sossouvi

Master 2 Cinéma et Audiovisuel

Cinéma, Esthétique et Création

Sous la direction de M. Vincent Amiel

Septembre 2019

RÉSUMÉ

Le rythme accéléré de production des films de super-héros ainsi que leur succès commercial répété nous invite à reconsidérer leur place dans la hiérarchie culturelle. Tandis qu'une représentation foncièrement négative des Noirs a nourri l'évolution du cinéma, un film tel que *Black Panther* (Ryan Coogler, 2018) présente une confluence d'éléments suffisamment inhabituels pour qu'on s'y attarde. Il semble ainsi que les raisons de son succès ont autant à trouver dans la représentation digne que le film propose des personnages noirs, que dans sa construction narrative innovante et que dans le genre même des films de super-héros et le symbolisme imagé qu'il permet d'exprimer. Ensuite, à travers un pacte de croyance et la création d'un attachement avec le spectateur qui perdure en dehors de la salle, une nouvelle sémiose se met en place pour enrichir la culture populaire d'autant que l'imagination est un besoin vital. Partant d'une intrigue afro-centrée, *Black Panther* porte des coups de griffes à des stéréotypes et des archétypes narratifs négatifs centenaires en portant à l'écran la beauté de corps noirs actifs et de lieux afrofuturistes. Il incère ses griffes dans la mythologie des films de super-héros en proposant des enjeux narratifs soutenus par un antagoniste multidimensionnel, une multitude de femmes fortes qui font avancer l'intrigue et un commentaire social acerbe qui nous posent la question de savoir qui nous souhaitons être dans le monde. Il appose sa griffe sur le cinéma en enrichissant l'univers cinématographique Marvel de la contribution commerciale, esthétique et culturelle d'un film qui permet une construction identitaire noire positive.

Mots clés : *Black Panther, Killmonger, Wakanda, Marvel, MCU, comics, super-héros, super-héros noirs, personnages noirs au cinéma, stéréotypes négatifs, blaxploitation, surhomme, surhumain, narration transmédia, mythe, symbole, imaginaire, sémiosphère, sémiose, culture populaire, construction identitaire noire.*

ABSTRACT

The rapid rate of production of super-hero movies and their repeated commercial success brings us to reconsider their place in our cultural hierarchy. While the history of film has been plagued with a negative representation of black characters on screen, a movie like *Black Panther* (Ryan Coogler, 2018) presents a confluence of elements unusual enough to catch our attention. It seems that the reasons of its success are to be found as much in the dignified representation of black characters that the film offers as in its innovative narrative construction as in the genre of super-hero movies itself and the visual symbolism it can convey. Then, as our disbelief is suspended and the connection with the movie continues to last outside the theatre, a new semiosis that enriches popular culture takes place because imagination is a vital human need. Supported by an afro-centric plot, *Black Panther* slashes century-long stereotypes and narrative archetypes with its claws by bringing to the screen the beauty of black bodies in action and of Afrofuturistic places. It sinks its claws into the mythology of super-hero movies by proposing a multidimensional antagonist, a strong female ensemble that drives the story forward and a strong social commentary rooted in narrative stakes that asks us to question how to carry ourselves in the world today. Finally, *Black Panther* leaves its claw marks on cinema by enriching the Marvel cinematic universe with the commercial, aesthetic and cultural contribution of a movie that allows for the construction of positive black identity.

Keywords : *Black Panther, Killmonger, Wakanda, Marvel, MCU, comics, super-heroes, black super-heros, black characters in film, negative stereotypes, blaxploitation, superman, superhuman, transmedia storytelling, myth, symbol, imagination, semiosphere, semiosis, popular culture, black cultural identity.*

SOMMAIRE

RÉSUMÉ	2
ABSTRACT	3
SOMMAIRE	4
INTRODUCTION.....	7
I. LA REPRÉSENTATION DES PERSONNAGES NOIRS AU CINÉMA.....	17
1. Une représentation foncièrement négative dès les origines du cinéma	17
2. De l'héroïsme noir	28
3. La proposition visuelle de <i>Black Panther</i>	43
Résumé.....	57
II. LA MYTHOLOGIE DES FILMS DE SUPER-HÉROS	59
1. Qu'est-ce qu'un super-héros ?	59
2. La construction narrative de <i>Black Panther</i>	69
3. La figure du super-héros comme symbole	88
Résumé.....	98
III. UNE NOUVELLE SÉMIOSE	100
1. Une macro-narration ininterrompue	100
2. La sémiosphère des films de super-héros	110
3. Un besoin vital d'imaginaire	121
Résumé.....	134
CONCLUSION	135
BIBLIOGRAPHIE	143
FILMOGRAPHIE	151
1. <i>Black Panther</i>	151
2. Les films de l' <i>Infinity Saga</i> de l'univers cinématographique Marvel	157

TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	159
TABLE DES MATIÈRES.....	161

Hier, en ouvrant les yeux sur le monde, je vis
le ciel de part en part se révolter.
Je voulais me lever, mais le silence éviscéré
reflua vers moi, ses ailes paralysées.
Irresponsable, à cheval entre le Néant et l'Infini,
je me mis à pleurer.

(Frantz Fanon,
Peau noire, masques blancs)

INTRODUCTION

Dans son livre, *Des comics et des hommes*, Jean-Paul Gabilliet présente le *comic book* (bande dessinée américaine) comme un média « subalterne ». Il affirme que « la bande dessinée ne jouit pas aux États-Unis d'un degré de légitimation culturelle comparable en quoi que ce soit aux autres arts « moyens » apparus aux XIX^e et XX^e siècles (photographie, cinéma, vidéo).¹ » Il fait également état du « ghetto culturel dans lequel évoluent les fans »², pointant du doigt comment ceux-ci sont généralement relayés au rang de « geeks »³ évoluant dans des cercles de personnes aux affinités semblables. Ce qui qualifie précisément le *comics*, c'est son protagoniste : le super-héros. Depuis la fin des années 30, ce dernier s'est installé dans la culture populaire américaine au point de devenir « le genre indigène des *comic books*, comme le western le fut pour le cinéma jusqu'aux années 50.⁴ » Adaptation cinématographique d'un média annoncé comme subalterne soutenu initialement par une petite communauté, le film de super-héros est actuellement en plein essor. Mais alors qu'il se présente également comme un sous-genre entre le film de science-fiction et le film d'action, quel statut faut-il lui accorder, dans la hiérarchie culturelle ?

À mon sens, le succès commercial répété des films de super-héros devrait en soi indiquer que ce qui se joue auprès du public va au-delà du divertissement et cautionner une analyse sociologique sinon au moins culturelle de ce phénomène. Ces dernières années, le rythme de production des films de super-héros a connu une explosion. D'un film par an en moyenne avant 2000, puis deux ou trois par la suite, on en compte au minimum cinq et souvent plus, chaque année depuis 2008⁵. Depuis le début de l'année, neuf films de super-héros sont déjà sortis sur les écrans. Aujourd'hui, l'univers des *comics* est dominé par deux grandes maisons qui se sont chacune alliées à des grands studios de productions.

¹ Jean-Paul Gabilliet. *Des comics et des hommes. Histoire culturelle des comic books aux États-Unis*. Nantes : Éditions du Temps, 2005, p. 408.

² *Ibid.*, p. 407.

³ Ce terme qui n'a pas de traduction en français fait référence de manière caricaturale à des personnes passionnées par un ou plusieurs domaines précis généralement l'informatique, les jeux vidéo et autres cultures dites de l'imaginaire.

⁴ *Ibid.*, p. 411.

⁵ Claude Forest. « L'émergence d'un genre : les super héros » in Claude Forest (Dir.) *Du héros aux super héros. Mutations Cinématographiques*. Théorème, 13. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 16.

Ainsi, les studios Warner sont dépositaires des droits de l'univers cinématographique étendu de DC Comics (*DC Comics Expanded Universe* en anglais, abrégé en DCEU) qui comporte des super-héros tels que Superman, Batman ou encore Wonder Woman et toute la Ligue des justiciers. De l'autre, on distingue Disney et Marvel Comics, avec des super-héros comme Iron Man, Captain America, Thor, Hulk et les autres Avengers⁶. Depuis plus de dix ans, l'univers cinématographique Marvel (*Marvel Cinematic Universe* en anglais, abrégé en MCU) s'est lancé dans la production quasi annuelle de *blockbusters* (films à gros budget) pour porter à l'écran les personnages de ses *comics*. Le premier volet de cette franchise cinématographique que l'on nomme communément « *Infinity Saga* », débute avec *Iron Man* (Jon Favreau, 2008) – relançant au passage la carrière de l'acteur Robert Downey Jr. pour finir, 22 films plus tard, avec *Spider-Man : Far From Home* (Jon Watts, 2019). Une quatrième phase et une nouvelle saga débiteront en 2020⁷.

De tous, Superman, est certainement le super-héros par excellence car non seulement il est le premier à entrer dans la culture *mainstream* (dominante) mais, surtout c'est bel et bien un surhomme, de surcroît, à visage découvert faignant d'être humain. Créé par Jerry Siegel et Joe Shuster en 1933, il apparaît pour la première fois en *comic book* en 1938, et au cinéma en 1978 (*Superman*, Richard Donner). Extraterrestre venu de la planète Krypton, il endosse la personnalité discrète du journaliste Clark Kent, en tous points son opposé, pour dissimuler sa véritable personne. Sur Terre, Superman possède tous les attributs héroïques : il est beau et courageux, il a une excellente maîtrise des notions du bien et du mal et sa force est sans limite, ce qui le rend quasiment immortel ; sa seule faiblesse étant la kryptonite, une roche venue de sa planète. Comme l'explique Umberto Eco, dans son ouvrage phare *De Superman au surhomme*, « De Hercule à Siegfried, de Roland à Pantagruel, en passant par Peter Pan, le héros doté de pouvoirs supérieurs à ceux du commun des mortels est une constante de l'imagination populaire.⁸ » De fait, une particularité des films de super-héros est de vouloir traduire toute l'étendue de la supériorité de ces pouvoirs. Ainsi, l'on est face à un attachement encore plus important au spectaculaire au travers de productions libérées de toute préoccupation réaliste. Ce qui

⁶ Le cas de Spider-Man est un peu particulier dans la mesure où les droits du personnage ont été acquis par Sony qui les a cédés de manière temporaire à Marvel afin que Spider-Man puisse apparaître dans le MCU.

⁷ La filmographie complète des films de l'*Infinity Saga* est présentée en annexe.

⁸ Umberto Eco. *De Superman au surhomme*. Paris : Grasset, 2014, p. 131.

distingue également le super-héros, en plus de ses super-pouvoirs naturels ou acquis, c'est aussi que cet être de pur irréalisme endosse, souvent suite à un traumatisme (tel que la destruction de sa planète pour Superman), une double identité⁹. S'alternent son identité « à la ville », proche de celle du spectateur et son identité de super-héros, généralement représentée par le costume¹⁰, tandis qu'il en internalise les oppositions : le timide et gauche Clark Kent *versus* le viril et idolâtré Superman. Cette dualité suscite l'identification en validant le spectateur dont le quotidien n'apparaît plus comme rédhibitoire pour une vision héroïque de soi. Eco voit dans cette dialectique de l'alter-ego la réponse à une inadéquation moderne :

« Clark Kent personnifie typiquement le lecteur moyen qui est obsédé par ses complexes et méprisé par ses semblables ; le moindre employé de commerce en Amérique, par un évident processus d'identification, nourrit en secret l'espoir qu'un jour, des dépouilles de sa personnalité, puisse fleurir un surhomme, capable de racheter des années de médiocrité.¹¹ »

Ainsi, le film de super-héros, forme *a priori* doublement subalterne, d'une part par l'infériorité culturelle originelle dont sont taxés les *comics* et de l'autre en raison de l'hybridation dont il est issu, à la lisière entre deux genres qui n'ont pas toujours eu vocation à donner naissance à des chefs-d'œuvre du cinéma, peut se prévaloir d'offrir un miroir sur la psyché du spectateur.

L'enjeu des films de super-héros, j'en ai posé les bases, est donc principalement d'ordre représentationnel. À cet égard, le couple DC Comics-Warner a visé juste avec un film tel que *Wonder Woman* (Patty Jenkins, 2017), interprétée par Gal Gadot et présenté comme LE film de super-héros à gros budget qui donne la vedette à un personnage féminin¹² et qui est également le premier film de super-héros réalisé par une femme. S'en est suivi une pléthore de critiques dithyrambiques inspirées de considérations féministes

⁹ Le super-héros a d'autres attributs que je m'appliquerai à nuancer et à approfondir par la suite.

¹⁰ L'ironie en ce qui concerne Superman est que c'est sa personne qui est super-héroïque, son costume est son habit de Clark Kent.

¹¹ Umberto Eco. « Le Mythe de Superman » in « La bande dessinée et son discours ». *Communications*, 24, 1976. p. 25.

¹² Le dernier en date était *Elektra* (Rob S. Bowman, 2005), avec un budget de \$43 millions, en rien comparable au \$149 millions de *Wonder Woman*.

qui ont éclipsé toute réflexion sur les qualités cinématographiques et narratives du film¹³. Ceci est d'autant plus intéressant qu'au demeurant, l'univers des super-héros est peuplé de nombreuses super-héroïnes et que le public de ses films est majoritairement masculin. La réponse de la concurrence chez Marvel ne s'est pas fait attendre avec *Ant-man and The Wasp* [Ant-man et la guêpe] (Peyton Reed, 2018) présentant une super-héroïne, interprétée par Evangeline Lilly, partageant cette fois la tête d'affiche. Une autre réponse, plus complète, est sans nul doute *Captain Marvel* (Anna Boden et Ryan Fleck, 2019) – également co-réalisé par une femme – sorti en mars. Le rôle-titre y est interprété par Brie Larson et le succès du film au box-office a d'ores et déjà dépassé celui de *Wonder Woman*, notamment en raison de la force de la franchise Marvel au sein de laquelle les personnages se retrouvent d'un film à l'autre.

Dans ce contexte, *Black Panther* (2018), réalisé par le jeune prodige Ryan Coogler, sorti le 14 février 2018 en France et 16 février aux États-Unis, est un film de super-héros qui attire particulièrement l'attention. Avant lui, on recense sept films qui donnent la vedette à des super-héros noirs – y compris *Abar*, sorti en salle un an avant le premier *Superman*. Mais, la représentation que *Black Panther* propose des personnages noirs n'avait encore jamais été vue à l'écran d'une telle manière. Sans doute, la nomination aux Oscars, dans la catégorie reine de meilleur long-métrage – en plus de six autres – de *Black Panther*, le premier film de super-héros de l'histoire à se voir accorder une telle reconnaissance, est également à lire comme une étape importante de la légitimation culturelle du genre. D'aucuns avaient d'ailleurs prédit que la proposition, sitôt retirée, d'une nouvelle catégorie de récompense aux Oscars, *outstanding popular film* (remarquable film populaire), était directement en lien avec le succès de *Black Panther*¹⁴. En effet – car il faut s'intéresser à la cause davantage qu'à ses effets – ce film présente une confluence d'éléments suffisamment inhabituels pour qu'on s'y attarde.

Tout d'abord, les critiques de cinéma du monde entier ont couvert *Black Panther* d'éloges. L'approbation du public fut quasiment unanime. Sur le site internet Rotten

¹³ Warner avait déjà semble-t-il pressenti l'intérêt de mettre en avant des super-héroïnes dans ses films avec le personnage d'Harley Quinn (Margot Robbie) dans *Suicide Squad* (James Gunn, 2016), relativement secondaire dans les comics mais très proéminente dans le film.

¹⁴ Yohana Desta. « The Oscars Are Introducing a New Category for “Outstanding Popular Film” » *Vanity Fair* [en ligne], publié le 8 août 2018. Dernière consultation le 31 août 2019. Disponible sur: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2018/08/the-academy-oscars-changes-new-category>

Tomatoes qui permet aux spectateurs de noter les films, il a longtemps obtenu un score de 100%, soit le maximum¹⁵. Ensuite, d'un point de vue économique, *Black Panther* est un succès commercial colossal, y compris sur des territoires peu consommateurs de films en salle. Sur son marché domestique, il devance *Avengers : Infinity War* (2018) – qui réunit une trentaine de super-héros – et était le plus gros succès commercial pour un film de super-héros avec plus de \$700 millions de recette, jusqu'à la sortie d'*Avengers : Endgame* (2019), la seconde partie extrêmement anticipée d'*Avengers : Infinity War*. Sur le plan international, *Black Panther* recueille plus de \$1,346 milliards¹⁶ et se place en troisième position. En Afrique de l'Ouest, de l'Est et du Sud, malgré un parc de salles de petite envergure, il est le plus gros succès commercial de tous les temps¹⁷. S'ajoute à cette dimension économique, une composante sociale : dirigé par un réalisateur noir, le film bénéficie du deuxième plus gros budget jusqu'alors alloué à un tel réalisateur¹⁸. Ryan Coogler avait 30 ans au moment du tournage et ne signait là que son troisième film. Enfin, sa dimension culturelle est éloquente : la mise en vedette d'un super-héros africain portée par un casting quasiment entièrement noir pour des enjeux narratifs autour de la responsabilité personnelle et collective liée au pouvoir¹⁹. Le tout se joue à un moment où Hollywood accorde de plus en plus de crédit à la production cinématographique afro-américaine suite au contrecoup de la polémique « *Oscars so White* » et à l'explosion du mouvement « *Black Lives Matters* ». En témoignent les récompenses reçues ces dernières années par des films portés par des réalisateurs noirs comme *12 Years a Slave* [Douze ans d'esclavage] (Steve McQueen, 2015), *Moonlight* (Barry Jenkins, 2017) ou encore *Get Out* (Jordan Peele, 2017) pour ne citer qu'eux.

¹⁵ Il a actuellement la note 96% mais reste le film No 1 sur le site, en raison du nombre important de revues notées favorablement, qu'il a reçu. Cf. : <https://www.rottentomatoes.com/top/bestofrt/> Dernière consultation le 25 août 2019.

¹⁶ Cf. : <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=marvel2017b.htm>. Mise à jour du 3 février 2019 à 7h47 (Heure du Pacifique). Dernière consultation le 4 février 2019.

¹⁷ Lynsey Chutel, « "Black Panther" is now the highest grossing film ever in East, West and southern Africa ». *QuartzAfrica* [en ligne], publié le 21 mars 2018. Dernière consultation le 31 août 2019. Disponible sur : <https://qz.com/africa/1234258/black-panther-breaks-box-office-records-in-east-west-and-south-africa/>

¹⁸ Le plus gros budget mis à la disposition d'un réalisateur noir, d'un montant estimé à \$250 million, fut attribué à F. Gary Gray en 2017, pour la réalisation de *The Fate of the Furious* (F8). Tambay Obenson. « Ryan Coogler's "Black Panther" Is The 2nd Most Expensive Film Directed By A Black Filmmaker — Here Are The Others ». *Shadow and Act* [en ligne], publié le 16 février 2018. Dernière consultation le 31 août 2019. Disponible sur : <https://shadowandact.com/ryan-coogler-expensive-black-filmmakers-list> ,

¹⁹ C'est là où, entre autres, *Wonder Woman* pêche comme sujet d'analyse, dans la mesure où le personnage ne porte aucun conflit interne. Elle est présentée comme une arme de guerre et en bon soldat, elle n'a de cesse que de chercher à anéantir son ennemi, Hadès, le dieu de la guerre.

Né de l'imagination de deux auteurs blancs, Stan Lee et Jack Kirby, Black Panther est le premier super-héros noir dépeint dans un *comics*. Il fait sa première apparition en juillet 1966 dans le numéro 52 des *Fantastic Four [Les Quatre Fantastiques]*, au plus fort du mouvement américain pour les droits civiques, avant d'obtenir sa série personnelle en 1977. Le message porté par la création d'un tel personnage est si fort que la légende veut, à tort, que dès octobre 1966, l'emblématique mouvement contestataire afro-américain, The Black Panther Party s'en soit inspiré pour le choix de son propre nom²⁰.

Le personnage de Black Panther apparaît pour la première fois à l'écran dans *Captain America : Civil War*. Le prince T'Challa (Chadwick Boseman) accompagne son père, T'Chaka, le roi du Wakanda (John Kani), à une conférence des Nations Unies à Vienne. Mais, le roi T'Chaka est tué par l'explosion d'une bombe sous les yeux impuissants de son fils qui ne tarde pas à enfiler le costume de Black Panther pour le venger. Le film de Coogler, dix-huitième opus de la « macro-narration » *Infinity Saga*, célèbre, peu de temps après le décès de T'Chaka, le retour chez lui de T'Challa, dans la nation africaine fictive reculée et technologiquement avancée du Wakanda, pour être couronné roi. Cependant, T'Challa est mis au défi par des prétendants internes au trône ainsi que des ennemis du pays. Il est alors amené à les combattre en dehors et au sein même du Wakanda. Le film met particulièrement en scène le conflit entre T'Challa et Erik « Killmonger » Stevens (Michael B. Jordan). Les deux hommes s'affrontent physiquement mais aussi idéologiquement sur la politique du Wakanda. T'Challa prône son isolationnisme ancestral alors que Killmonger souhaite le partage de sa technologie militaire avec les peuples afro-descendants partout dans le monde, afin qu'ils puissent se libérer de leurs oppresseurs²¹.

Parce qu'un film exprime bien plus que l'histoire qu'il raconte, et c'est là tout son intérêt, je propose d'explorer les raisons du succès de *Black Panther* en adoptant une approche pluridisciplinaire. Si la perspective esthétique domine, j'adopterai un prisme tantôt historique, tantôt philosophique et tantôt sociologique pour éclairer un propos qui ne peut éviter d'être politique de par la nature polarisante de toute question ethnique et

²⁰ Le *comics Black Panther* s'est ainsi renommé *Black Leopard* pour un temps avant de retrouver son nom originel. Quant au Black Panther Party, il est plus vraisemblable que son nom soit une référence à l'emblème de la mascotte du *Clark College* d'Atlanta aisément représentatif du slogan « *Black Power* », à une époque où les partis politiques étaient tenus de présenter une identification visuelle pour le bénéfice des votants analphabètes.

²¹ Je propose en annexe un synopsis détaillé du film.

des réflexions qui en découlent concernant la société dans laquelle nous vivons. En définitive, il s'agira de proposer une étude esthétique nourrie d'une analyse documentaire référençant des films de tout genre mettant en scène des personnages noirs. Je porterai une attention toute particulière aux films de super-héros, bien entendu, mais m'intéresserai également aux *comics* dont ils sont issus. Mon ambition principale est de démontrer pourquoi *Black Panther* est un film important pour le public noir. Ma problématique centrale est de savoir : quelle est la proposition spectatorielle de *Black Panther* ? Quels sont les déterminants de la demande à laquelle le film répond ? Le genre des films de super-héros lui-même est-il décisif dans son succès ? Comment un tel film influence-t-il la culture populaire ? Quelle question *Black Panther* nous pose-t-il ?

Trois axes principaux d'analyse se dégagent. Tout d'abord, un enjeu important tient à la représentation des personnages noirs que le film propose. La première partie sera donc consacrée à élucider cette thématique. Le problème de la représentation visuelle est intrinsèque. Représenter, c'est dépeindre, amener à l'esprit une description. Ensuite, représenter, c'est présenter à nouveau, c'est l'idée que ce à quoi je fais face existe réellement et est simplement porté à ma vue, à ma connaissance. Enfin, représenter, c'est également remplacer, prendre la place de (être le représentant de), et par extension, s'exprimer au nom de. C'est ainsi qu'à partir d'une représentation, s'installe le sentiment d'être face à un référent ontologique. Mais lorsque la représentation à laquelle je suis confrontée est erronée, quelle expérience m'est-il alors proposée ? Quelles sont les conséquences de la représentation foncièrement négative des Noirs qui a nourri l'évolution du cinéma autour d'une typologie codifiée de personnages noirs et d'archétypes narratifs spécifiques, jusqu'à aujourd'hui ? Comment les stéréotypes qui ont été donnés aux spectateurs noirs de voir à répétition ont-ils conditionné leur perception d'eux-mêmes ? Cette partie sera l'occasion de proposer une historiographie de la représentation des Noirs au cinéma ainsi qu'une nomenclature des personnages types qui les mettent en scène, avant d'aborder l'émergence du héros noir né de la *blaxploitation* et de son évolution vers un modèle super-héroïque. Fort de cet héritage, comment *Black Panther* se propose-t-il d'offrir une expérience spectatorielle innovante à travers l'expression de l'africanité de ses personnages et la représentation du Wakanda ? Cette question sera abordée sous l'éclairage des deux concepts foucauldien de « corps utopique » et d'« hétérotopies ». Il

semble en effet que chaque personnage se distingue visuellement au point de faire de son corps « l'acteur principal de toutes les utopies »²² dans un pays fantasmé, un « contre-espace », une « utopie située [...] hors de tous lieux »²³, comme Michel Foucault l'exprime. *Black Panther* porte-il des coups de griffe aux visages de stéréotypes centenaires ?

Ensuite, j'interrogerai la spécificité du genre des films de super-héros pour en offrir un décryptage réhabilitant à travers un retour à la source, c'est-à-dire aux *comics* mais également aux panthéons grec et folklorique. Tout d'abord, quelle définition proposer du super-héros ? Quels sont ses attributs ? Ensuite, quelle est la portée du jeu d'altérité entre le super-héros et son antagoniste ? La puissance du dernier a-t-elle vocation à soutenir la représentation méliorative du premier ? Ces questions poseront la base d'une étude de la construction du récit de *Black Panther* qui montreront comment le film déplace et amplifie les propositions narratives de manière à davantage mettre en avant le mythe héroïque et la notion de super-héros comme symbole, effleurés plus haut. En effet, en adoptant la structure narrative du « voyage du héros », sous la forme d'un *Bildungsroman* visuel accéléré, le film semble inviter à une réflexion sur comment devenir soi dans le monde. Comment faut-il comprendre la quête de T'Challa, alors que pour endosser entièrement son rôle de Black Panther, il doit se libérer de l'autorité du père et assumer celle du chef, c'est-à-dire, en écho à la conception de l'autorité selon Alexandre Kojève, renoncer au passé et inventer l'avenir ? L'exploration de cette thématique ouvre une promenade philosophique qui se prolonge aux abords du « complexe de Prométhée » exprimé par Gaston Bachelard. La grandeur des super-héros a-t-elle matière à éveiller en chacun une quête d'émancipation qui se libère de tout déterminisme et pour laquelle sont convoquées « toutes les tendances qui nous poussent à *savoir* autant que nos pères, plus que nos pères, autant que nos maîtres, plus que nos maîtres »²⁴ ? Ensuite, à la faveur d'un détour par le concept nietzschéen de *surhomme* avec la notion de dépassement qu'il impose, et qui est également inhérente au super-héros qui ne se contente jamais de son état ordinaire, faut-il admettre la radicalité de ce dernier comme le déterminant principale de la demande du public ? S'il est vrai que « l'homme est ainsi fait qu'il rêve d'être dieu et il décrit

²² Michel Foucault. « Le corps utopique » in *Le corps utopique* suivi de *Les hétérotopies*. Paris : Nouvelles éditions lignes, 2009, p. 14-15.

²³ *Ibid.*, p. 24-25.

²⁴ Gaston Bachelard. *La psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard. 1992 [1949], p. 30 [Accentuation d'origine].

inlassablement son fantasme »²⁵, l'étendue des pouvoirs du super-héros n'a-t-elle d'égal que la démesure des aspirations humaines ? Comment *Black Panther* incère-t-il ses griffes dans la mythologie des films de super-héros ?

Enfin, la complexité même de l'univers cinématographique Marvel (MCU), dans lequel s'inscrit *Black Panther* nécessitera une exploration pour comprendre les conditions qui permettent au spectateur de s'identifier à un personnage dont les caractéristiques transcendent celles de l'humanité ordinaire. Alors que le film d'action se caractérise par un rapport particulier à la crédibilité, le film de super-héros se distingue par sa proximité au film de science-fiction. Il invite le spectateur à suspendre tout incrédulité et à entrer dans un « pacte de croyance » avec la diégèse. Initié par le *comics* originel et renforcé par une déclinaison sur des supports multiples de merchandising, notamment les jeux-vidéos, ce pacte participe d'une stratégie de création d'attachement, soutenue par un modèle économique basé sur la « répétition différenciée » dans un contexte de concentration des facteurs de production et de diffusion des œuvres créatives (qu'il s'agisse de livres, de musique ou de films)²⁶. Cette narration transmédia quasi ininterrompue amène-t-elle à redéfinir le personnage de cinéma comme le résultat d'un « ensemble de processus d'abstraction »²⁷, au point de l'envisager comme un « personnage conceptuel », selon la formule de Gilles Deleuze et de Félix Guattari, non plus issu, cette fois, de la conscience de son auteur mais d'un inconscient collectif en mal de représentation ? Comment, à travers ce pacte de croyance sans cesse renouvelé par une stratégie de création d'attachement savamment pensée, le système de l'imaginaire super-héroïque engendre-t-il le développement d'une sémiologie particulière ? Les films de super-héros du MCU s'organisent autour d'un univers imaginaire qui superpose les mondes et les histoires de ses différents personnages. Cet univers présente également la caractéristique de présupposer une totalité qui, méthodologiquement, précède les éléments qui la composent (un film unique et la franchise à laquelle il appartient). Pour ces raisons, le fonctionnement sémiotique général de cette macro-narration peut-il être décrit à travers le concept de « sémiosphère »

²⁵ Chantal Delsol. *L'irrévérence : essai sur l'esprit européen*. Paris : Mame. 1993, p. 109.

²⁶ Lucien Véran et Fabienne Chameroy « Modalités de captation et de conservation des publics au sein des industries créatives numérisées. Rareté, répétition différenciée et lien », *La Revue des Sciences de Gestion* 2015/5 (N° 275-276).

²⁷ Nicole Brenez. *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*. Paris : De Boeck Supérieur, « Arts & Cinéma », 1998, p. 183.

introduit par Youri Lotman ? La sémiosphère réfère à la fois à l'espace hors duquel la sémiose est impossible mais également aux éléments qui permettent cette sémiose et se caractérise par une « présomption de sémioticité ». Autrement dit, les participants à l'acte de communication ont une connaissance commune préalable du contexte interprétatif qui régit l'échange d'information. Se profile, par la suite, une connivence internationale aux expressions multiples parmi les spectateurs qui enrichit la culture populaire. Ainsi, les films de super-héros amènent-ils à considérer avec Henri Bergson via Gilbert Durand la résonance de la « fonction fabulatrice » de l'imagination qui, dès lors, « se définit comme une réaction défensive de la nature contre la représentation par l'intelligence, de l'inévitabilité de la mort »²⁸ ? Est-ce ainsi que *Black Panther* appose sa griffe au panthéon collectif ?

²⁸ Gilbert Durand. *L'imagination symbolique*. Paris : Presses Universitaires de France, 2008 [1964], p. 116-7.

I. LA REPRÉSENTATION DES PERSONNAGES NOIRS AU CINÉMA

1. Une représentation foncièrement négative dès les origines du cinéma

a. Entre caricature et haine

Dès 1895, Edison filme les Antilles et ainsi porte à l'écran des personnes à la peau noire²⁹. Les vues des Frères Lumières de 1896 en font tout autant³⁰. Si la représentation des Noirs dans les premiers jours du cinéma se veut caricaturale, elle prend rapidement une dimension plus sombre.

Le documentaire *13th* (Ava DuVernay, 2016), récompensé par l'Emmy du meilleur documentaire, est consacré à la mise en application du treizième amendement à la Constitution des États-Unis qui interdit l'esclavage et la privation de liberté sauf pour les personnes condamnées. La réalisatrice afro-américaine, Ava DuVernay y explore les liens entre politique carcérale et ethnique, notamment à travers la représentation des Noirs dans l'imaginaire collectif véhiculée également par le cinéma. Ainsi, elle note l'impact négatif de *Birth of a Nation [Naissance d'une nation]* (D. W. Griffith, 1915) jusque dans la sphère politique. Considéré comme le premier *blockbuster*, film à gros budget, de l'histoire, ce film est également l'un des plus racistes jamais tournés³¹. Le film propose une héroïsation du Ku Klux Klan à travers une représentation haineuse des Noirs (interprétés par des acteurs blancs aux visages grimés) comme une population dont les instincts seraient naturellement criminels et qu'il faudrait donc réprimer par tous les moyens. La force néfaste du film est qu'il place sa fiction au sein d'éléments historiques datés, dans des décors reconstruits quasiment à l'identique, tels que l'assassinat d'Abraham Lincoln au Ford's Theatre. « Ainsi, sous des apparences de reconstruction historique, en s'appuyant sur des faits authentiques [...] le cinéaste opère un détournement de l'Histoire et fait du premier chef-d'œuvre du cinéma mondial une puissante œuvre de propagande

²⁹ L'Odyssée du cinéma [en ligne]. Dernière consultation le 15 novembre 2018. <http://www.odysseeducinema.fr/Afro-americain.php>

³⁰ Régis Dubois. *Les Noirs dans le cinéma français. De Joséphine Baker à Omar Sy*. Paris: LettMotif, 2016. p. 15.

³¹ Régis Dubois. *Le cinéma noir américain des années Obama (2009-2016)*. Paris : LettMotif, 2017, p. 83.

mensongère.³² » Cependant, dès sa sortie, le film est encensé et diffusé en projection privée à la Maison Blanche par le Président Woodrow Wilson. Cette approbation au plus haut sommet de la politique américaine ne fut pas sans conséquence sur les sphères institutionnelles, y compris législatives. Le film rencontra un immense succès populaire qui ne fut démenti que par *Gone with the Wind* [*Autant en emporte le vent*] en 1940 – un film qui comporte également, d’ailleurs, son lot de caricatures des Noirs tout comme le livre dont il est adapté. L’éminente intellectuelle bell hooks, penseuse de la question noire aux États-Unis, rappelle toute la portée du racisme étatsunien : « ... le racisme est oppressif, non pas parce que les Blancs ont des préjugés sur les Noirs (ils pourraient avoir de tels sentiments et nous laisser en paix) mais parce que c’est un système qui promeut la domination et la subjugation [...] Les préjugés que certains Noirs peuvent exprimer envers les Blancs ne sont en rien liés à un système de domination qui nous conférerait un quelconque pouvoir de contrôler la vie et le bien-être des Blancs de manière coercitive. Ceci doit être compris.³³ » Jusqu’à aujourd’hui, les livres d’histoire du cinéma ne manquent pas de citer *Birth of a Nation* comme le premier long-métrage moderne, inventeur de la grammaire du cinéma, tout en n’apportant qu’un timide avertissement sur son contenu raciste³⁴.

À la même époque, les « *race movies* », films réalisés par des Noirs avec une distribution entièrement noire, étaient en expansion depuis *The Railroad Porter* (1913) de William Jones Foster considéré comme le premier film afro-américain³⁵. Ces films ont connu un grand essor grâce notamment à Oscar Micheaux, à la sensibilité militante, qui fut certainement le plus grand réalisateur de *race movies* de son temps (avec plus de 40 films à son actif entre 1919 et 1948), ainsi qu’à Spencer Williams qui se distingue par la qualité

³² Régis Dubois. *Le cinéma des Noirs américains entre intégration et contestation*. Paris/Condé-sur-Noireau : Le Cerf/Corlet, 2005, p. 20.

³³ Ma traduction : « ... racism is oppressive not because white folks have prejudicial feelings about blacks (they could have such feelings and leave us alone) but because it is a system that promotes domination and subjugation [...] The prejudicial feelings some blacks may express about whites are in no way linked to a system of domination that affords us any power to coercively control the lives and well-being of white folks. That needs to be understood. » in bell hooks. *Black looks: Race and representation*. Boston: South End Press. 1992, p. 15.

³⁴ René Prédal. *Histoire du cinéma*. Des origines aux années 2000. Abrégé pédagogique. Condé-sur-Noireau: Editions Charles Corlet, Département CinémAction, 1994, p. 39.

³⁵ Raphaël Bassan. « Noir américain cinéma », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Dernière consultation le 2 février 2018.

artistique plébiscitée de ses films³⁶. Le rayonnement des *race movies*, créés dans le circuit indépendant sous-financé, resta cependant très contenu en raison de leur faible distribution comparé aux films *mainstream*. Malgré son militantisme et son désir d'œuvrer pour l'élévation des Noirs, Micheaux refusait l'idée que la production culturelle afro-américaine devait se positionner simplement comme une réponse à la représentation des Noirs par les Blancs. Ainsi, il a insisté sur la diversité et la complexité de l'image des Noirs dans ces films, au risque de ne pas toujours les présenter de manière positive. Mais lorsqu'il s'agissait de traiter, par exemple, de la criminalité noire, ses films prenaient soin de replacer ces représentations dans leur contexte social et politique pour nier toute notion d'une propension biologique au mal chez les Noirs, à l'inverse de ce que perpétuait « l'idéologie raciste du cinéma blanc » à la même époque³⁷. Ainsi, sans brimer sa liberté créative, Micheaux s'est évertué à démonter nombre de stéréotypes, notamment de l'ordre du colorisme³⁸, comme dans un film tel que *Ten Minutes To Live* (1932), par exemple, où, au sein d'une intrigue à rebondissements, la carnation claire n'est pas un gage mélioratif³⁹. Mais, cela n'a pas été le cas de tous les *racess movies*. Inévitablement, parce qu'ils ont été réalisés dans une Amérique ségrégationniste institutionnellement raciste, certains *racess movies* n'ont pas manqué de véhiculer eux-mêmes des stéréotypes. Comme le décrit Melvin Van Peebles, réalisateur afro-américain, pionnier de la *blaxploitation* : « Beaucoup de ces vieux films étaient racistes à leur manière. Le mythe de la suprématie blanche était tellement ancré que les cinéastes afro-américains l'avaient accepté, traitant les Noirs eux-mêmes comme une catégorie de classe culturelle plutôt que raciale, avec des héros et des héroïnes à la peau immanquablement plus claires que les méchants.⁴⁰ »

³⁶ L'Odyssée du cinéma. *Op. cit.*

³⁷ Ma traduction : « racist ideology, in white cinema » in bell hooks. *Op. cit.*, p. 136-138.

³⁸ « Ce phénomène que l'on nomme "colorisme" et qui consiste à considérer une personne différemment selon la couleur plus ou moins foncée de sa peau, n'est pas nouveau et remonte à l'esclavage, à cette époque où les Métis nés du viol des esclaves par les maîtres blancs devenaient "nègre de maison" alors que les "nègres des champs", plus noirs, plus "africains" et moins bien lotis demeuraient tout en bas de l'échelle sociale. » in Régis Dubois. *Le cinéma noir américain des années Obama (2009-2016)*. *Op. cit.*, p. 122.

³⁹ bell hooks. *Op. cit.*, p. 143.

⁴⁰ Ma traduction : « Many of these old films were racist in their own right. The myth of white supremacy was so pervasive that the African-american film makers accepted it, treating blacks themselves as a cultural class category rather than a racial one, with the heros and heroines invariably lighter skins than the villains. » [TC 20:20-20:46] in Mark Daniels. *Melvin Van Peebles' Classified X*. France, États Unis, Royaume-Uni, 1998. 52 minutes.

Une douzaine d'années après *Birth of a Nation*, *The Jazz Singer* [Le chanteur de jazz] (Alan Crosland, 1927) s'impose comme le premier film « parlant » de l'histoire du cinéma. Le personnage principal, incarné par Al Johnson, y interprète un artiste en déroute qui s'affuble d'un « *blackface* », grimage grossier au cirage, pour se faire passer pour un Noir et se faire engager comme pianiste. Si dans *Birth of a Nation*, le recours au grimage relevait du département maquillage – ce qui n'excuse rien – ici, il est entièrement intégré à la diégèse du film. C'est vers la fin des années 1820 que les *minstrel shows*, spectacles mélangeant chants, danses, musique, et intermèdes comiques qui popularisent la figure du « *coon* » (bouffon), introduisent la pratique du grimage. Interprétés d'abord par des acteurs blancs qui se noircissent le visage, après la Guerre de Sécession, des acteurs noirs y participent également. Progressivement, les attentes du public, en matière de représentation visuelle, deviennent telles que même les Noirs sont contraints de se grimer le visage. Ce fut ainsi le cas de Joséphine Baker, par exemple, au tout début de sa carrière⁴¹. La popularité des *minstrel shows* ne décline réellement aux États-Unis que vers 1950 mais en Grande-Bretagne, par exemple, quand la BBC cesse, en 1978, de diffuser des *minstrel* avec des acteurs aux visages grimés, le dernier en date, *The Black and White Minstrel*, attire une audience de seize à dix-huit millions de téléspectateurs chaque samedi soir⁴².

b. Une typologie du mépris

Cinéaste prodige issu des quartiers populaires de la Californie, Ryan Coogler filme les Noirs. Ses deux premiers films donnent la vedette à Michael B. Jordan dans des rôles où l'ethnicité noire du personnage est centrale. Son premier film, *Fruitvale Station* (2013, produit par Forest Whitaker) est basée sur une histoire vraie. Il raconte ce que seront les vingt-quatre dernières heures de la vie d'Oscar Grant, un jeune afro-américain, victime de la violence policière. Le film ouvre au Festival Sundance de Robert Redford. Il y gagne le Grand Prix du Jury et le Prix du Public dans la catégorie films dramatiques U.S. À Cannes, il remporte le Prix du Meilleur Premier Film dans la sélection *Un Certain Regard*. Quant à *Creed* (2015), son dépoussiérage de l'histoire de Rocky, il vaut une nomination aux Oscars

⁴¹ Stephen Bourne. *Black in the British Frame: Black people in British film and television, 1896-1996*. London : Continuum, 1998, p. 2.

⁴² *Ibid.*, p. 5.

à Sylvester Stallone. Coogler sait filmer les Noirs. Mais se doute-il que les personnages noirs qu'il dépeint dans ses films, jusqu'à *Black Panther*, entrent dans des catégories stéréotypées inventées par un système hollywoodien raciste ?

L'esthétique fantasmée dans l'exagération de la pigmentation et des soi-disant dispositions et pulsions naturelles du personnage noir au cinéma se met en place selon une typologie particulière que Melvin Van Peebles détaille dans son très partisan documentaire indépendant *Classified X*⁴³ qui retrace l'évolution de la représentation des Noirs dans le cinéma américain. Ce que met en perspective Van Peebles, en dénonçant ces stéréotypes, c'est leur impact sur la construction de l'identité noire aux États-Unis. Par exemple, il pointe du doigt comment jeune adolescent en observant le décalage entre les portraits caricaturaux des Noirs dans les films et les Noirs dignes qu'il côtoyait au quotidien, il se rendit compte que « Hollywood semait le désordre dans mon esprit »⁴⁴. Il faut comprendre que « l'image des noirs a été formulée selon un ordre normatif de supériorité blanche, ce qui a déformé les apparences culturelles et humaines des Noirs, les a relégués dans des rôles spécifiques, et a créé une relation de subordination avec les Blancs⁴⁵. » À travers le recours répété au stéréotype négatif, la représentation des Noirs au cinéma influe sur leur condition d'être humain dans la société. L'éminent sociologue et théoricien de la culture, Stuart Hall explique que la finalité du recours au stéréotype est de « figer un sens ». Pourtant, dans l'absolu « un sens ne peut jamais être éternellement figé »⁴⁶ : un nouveau sens finit toujours par émerger en matière de représentation. De nouvelles connotations viennent accompagner le sens original, permettant à un nouveau sens de prendre vie. Mais, certains stéréotypes ont la vie longue. Ainsi, on retrouve dans *Classified X* la typologie déjà présentée dans le livre anthologique de Donald Bogle *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies*

⁴³ Mark Daniels. *Op. cit.*

⁴⁴ Ma traduction : « Hollywood was messing with my mind » *in Ibid.*

⁴⁵ Ma traduction : « Black imagery was formulated through the normative order of White supremacy, which distorted Blacks' cultural and human appearances, relegated them to particular roles, and created a subordinate relationship with Whites » *in* Tia C. Tyree et Liezille J. Jacobs. « Can You Save Me?: Black Male Superheroes in Hollywood Film ». *Spectrum : A Journal on Black Men*. Indiana University Press. Vol. 3, No. 1 (Autumn 2014), p. 3.

⁴⁶ Ma traduction : « meaning can never be finally fixed » *in* Stuart Hall (1997), « The Spectacle of the "Other" », *in* Stuart Hall (Ed.) *Representation: cultural representations and signifying practices*. London : Sage Publications, p. 270. Par souci de cohérence théorique, je m'en tiendrai aux idées de Stuart Hall pour analyser le fonctionnement de la langue et le processus de communication car je n'ai ici pas d'autre objectif que de proposer une étude de *Black Panther*.

& *Bucks*⁴⁷. Cette typologie est constamment complétée par la critique⁴⁸ mais l'on peut néanmoins proposer la nomenclature suivante.

Tableau 1: Typologies de la représentation stéréotypées des Noirs au cinéma

Stéréotype	Description	Films
<i>Buck</i> (le Bouc)	Personnage bestial par excellence autant en raison d'un désir sexuel insatiable que par amour du chaos.	<i>Birth of a Nation</i> (1915), <i>The Colour Purple</i> [La couleur pourpre] (1985)
<i>Tom</i> (le domestique servile)	Homme docile et serviable prêt à tous les sacrifices pour ses maîtres.	<i>Uncle's Tom Cabin</i> (1914 et 1927), <i>The Littlest Rebel</i> (1935), <i>Driving Miss Daisy</i> [Miss Daisy et son chauffeur] (1989), <i>Django Unchained</i> (2012)
<i>Coon</i> (le comique)	Bouffon amuseur, maladroit et foncièrement idiot.	<i>Ten Pickaninnies</i> (1904), Les films de Stepin Fetchit, <i>Baby Boy</i> (John Singleton, 2001)
<i>Tragic Mulatto/Pinky</i> (la tragique métisse)	Jeune femme noire à la peau claire, voire blanche, soumise à un destin tragique du fait de ses origines mixtes.	<i>The Debt</i> (1912), <i>Pinky</i> [L'Héritage de la chair] (1949)
Mammie	Nourrice protectrice bien en chair, équivalent féminin du <i>tom</i> .	<i>Gone with the Wind</i> (1940), <i>The Help</i> [La couleur des sentiments] (2011)
<i>Thug</i> (le délinquant)	Jeune Noir, ou bien agressif et en marge du système, ou bien résilient peinant à s'extirper d'une vie familiale instable.	<i>Boyz n the Hood</i> (1991), <i>Menace to Society</i> [Esprits rebels] (1995), <i>Attack the Block</i> (2011)
<i>Eternal Sidekick /Sassy Confidente</i> (L'éternel acolyte/l'espiègle confidente)	L'ami (e) sur lequel/laquelle le personnage blanc peut toujours compter en tant que partenaire professionnel ou conseiller sentimental.	<i>Casablanca</i> (1942), La franchise <i>Lethal Weapon</i> [L'arme fatale] (1987, 1989, 1992, 1998), <i>Clueless</i> (1995), <i>Eat, Pray, Love</i> [Mange, prie, aime](2010), <i>The Silverlining Playbook</i> [Happiness Therapy] (2012)

⁴⁷ Donald Bogle. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*. New expanded version. New York: Continuum Publishing, 1991.

⁴⁸ Nadia Latif et Leila Latif. « How to fix Hollywood's race problem » *The Guardian* [en ligne], publié le 18 janvier 2016. Dernière consultation le 31 août 2019. Disponible sur <https://www.theguardian.com/film/2016/jan/18/hollywoods-race-problem-film-industry-actors-of-colour>

<i>Magical Negro</i> (Le Noir magique)	Personnage sage, souvent folklorique avec une dimension spirituelle ou une connexion à des forces magiques.	<i>Ghost</i> (1990), <i>The Green Line</i> [<i>La ligne verte</i>] (1999), <i>The Legend of Bagger Vance</i> [<i>La Légende de Bagger Vance</i>] (2000)
L'athlète surhumain	Personnage à qui il est permis de réaliser son potentiel physique grâce à l'intervention d'un personnage blanc.	<i>Jerry Maguire</i> (1996), <i>The Blind Side</i> (2009), <i>Creed</i> [<i>Creed : L'Héritage de Rocky Balboa</i>] (2015)

À ces représentations stéréotypées, il faut également ajouter des schémas narratifs spécifiques dans les films mettant en scène des personnages noirs. En effet, un autre legs néfaste de *Birth of a Nation*, est la mise en place d'un archétype narratif qui perdure jusqu'aujourd'hui, à travers deux composantes : les concepts du « *white savior* » ou « sauveur blanc » et du « châtiment du Noir comme *happy end* »⁴⁹.

Le « sauveur blanc » est mis en lumière lors de l'arrivée triomphale des cavaliers du Ku Klux Klan pour sauver la famille Cameron réfugiée dans une cabane encerclée par des soldats noirs. La déclinaison moderne de cette figure est l'intervention d'un personnage blanc au profit d'une minorité ethnique pour l'extraire d'une situation difficile (pauvreté, exclusion, racisme, etc.). Une pléthore de films a usé du concept. On compte plus de 10 films oscarisés ces 25 dernières années avec un « sauveur blanc »⁵⁰. Cette année encore l'Oscar du meilleur film a été décerné à *Green Book* [*Green Book : Sur les routes du sud*] (Peter Farrelly, 2018) qui raconte l'histoire de Dr. Don Shirley (Mahershala Ali), un musicien afro-américain de génie, à travers le regard de son chauffeur blanc (Viggo Mortensen) à grand renfort de clichés et d'erreurs biographiques. On peut noter également l'intervention de Samuel Bass, un canadien blanc (Brad Pitt, également producteur du film), dans *12 Years a Slave* (2016) – également récompensé par l'Oscar du meilleur film – du réalisateur britannique noir Steve McQueen, qui se voulait pourtant résolument irrévérencieux. Dans le film, Bass transmet un courrier de Solomon Northup, un homme noir libre enlevé dans le Nord puis vendu comme esclave dans le Sud, à l'entourage de ce dernier permettant plus

⁴⁹ Régis Dubois. *Images du Noir dans le cinéma américain blanc (1980-1995)*. Paris : Éditions L'Harmattan, 1997, pp. 50-52.

⁵⁰ David Sirota. « Oscar loves a white savior », *Salon* [en ligne], publié le 21 février 2013. Dernière consultation le 31 août 2019. Disponible sur : https://www.salon.com/2013/02/21/oscar_loves_a_white_savior/

tard sa libération suite au témoignage en sa faveur de son ancien tailleur blanc (un second sauveur blanc donc !). Solomon quitte alors la plantation Epps sur le champ laissant ses anciens compagnons de misère à leurs sorts, le film ne faisant aucune mention de l'activisme de Solomon Northup pour la cause noire, après sa libération.

Le second schéma narratif, « le châtement du Noir comme *happy end* », est mis en place dans *Birth of a Nation*, à travers le lynchage de Gus par le Ku Klux Klan pour venger le suicide de Flora Cameron, laquelle s'était jetée d'une falaise pour échapper à une tentative de viol par Gus. L'idée est de présenter la mort ou tout autre fin violente pour le personnage noir comme si elle était méritée. Ici, on peut noter comment, dans *Rocky III [Rocky 3 : L'Œil du tigre]* (Sylvester Stallone, 1982) par exemple, le personnage du boxeur noir, Clubber Lang (Mr. T.), est particulièrement diabolisé. Issu du ghetto, il a une musculature imposante, est extrêmement hargneux (Mickey, le meilleur ami de Rocky, meurt d'une crise cardiaque suite à une altercation avec Lang), et hypersexué (il n'hésite pas à inviter la femme (blanche) de Rocky à venir découvrir « ce que c'est, un vrai mec »)⁵¹. Cette exagération rend la victoire finale de Rocky, héros américain s'il en est (au short de combat aux couleurs du drapeau) encore plus désirable pour le spectateur et ainsi légitime le « châtement » de Clubber Lang, d'autant qu'en parallèle Rocky se lie d'amitié avec Apollo Creed, un autre boxeur noir, mais à la peau légèrement plus claire, proposant par la même occasion une opposition *buck vs. tom* sur fond de colorisme. Ce schéma narratif est décliné aujourd'hui sous une autre forme à travers le personnage du terroriste, souvent islamiste, et toujours très basané.

c. De la prégnance des stéréotypes

Stuart Hall a élaboré une théorie de la réception. Développée dans son ouvrage anthologique, *Encoding and decoding in the television discourse*, elle est basée sur la notion qu'un spectateur ou un lecteur n'est jamais passif devant le texte qu'il reçoit mais qu'il en « négocie » le sens à partir de son propre contexte culturel⁵². Nolwenn Le Minez en donne un exemple dans son analyse du contexte de réception de *Rashomon* (Akira Kurosawa,

⁵¹ Sylvester Stallone (Réa.). *Rocky III [Rocky 3 : L'Œil du tigre]*. États-Unis : United Artists. 1982. 99 minutes

⁵² Stuart Hall. *Encoding and decoding in the television discourse*. Birmingham: Centre for Cultural Studies, University of Birmingham. 1973.

1950). Elle soutient que « Par principe, la réception est une phase de transformation et d'adaptation de son propre système de lecture et de compréhension, qui consiste à rapprocher l'objet filmique perçu de ce que l'on connaît. » Le spectateur de *Rashomon* « ne voit pas un film japonais sur le seul critère qu'il vient du Japon mais, parce qu'il correspond ou non à l'idée qu'il se fait de ce pays »⁵³. D'où, l'importance de corriger la représentation des personnages noirs afin d'enrichir notre grille de lecture commune.



Figure 1: Black Panther sur son trône

Il me semble que le pari de *Black Panther* n'est pas tant de mettre au défi une culture de l'acceptation de l'homme blanc comme archétype du super-héros que de corriger la représentation erronée de l'homme noir comme intrinsèquement « défaillant », au moyen de la figure du super-héros perçue comme fondamentalement « bonne ». Et ce, dans la mesure où les images de cinéma renvoient avant tout, selon Jacques Aumont, à « un référent déjà symbolisé » et non à la réalité « brute », parce qu'entre « l'image et le réel s'interposent, non seulement des conventions sociales relatives à l'usage des objets,

⁵³ Nolwenn Le Minez. « Le rôle de l'identité culturelle du spectateur à travers l'exemple de la réception de *Rashomon* » in Pierre Beylot, Isabelle Le Corff, et Michel Marie (Dir.) *Les images en question. Cinéma, télévision, nouvelles images : les voies de la recherche*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, p. 253.

mais des couches de textes artistiques et culturels qui, même implicites, informent cette image. » C'est pourquoi, par exemple on sait reconnaître qu'« une image de la Renaissance avec une femme qui tient un bébé est une Vierge à l'enfant, pas une illustration pour un traité de pédagogie.⁵⁴ »

Une manière d'aborder le rejet des stéréotypes, initialement défendue par le courant *gender*, se fait à travers l'application du « test de Bechdel » qui permet d'évaluer la représentation des femmes au cinéma en vérifiant que, dans un film, au moins deux femmes sont en conversation entre elles sur un sujet autre qu'un homme. Une variante de ce test appliquée aux stéréotypes de représentation des minorités a été formulée par la critique américaine, Manohla Dargis, qui lui a donné le nom de « test DuVernay » en hommage à la réalisatrice afro-américaine Ava DuVernay, évoquée plus haut. Le test DuVernay permet d'évaluer dans quelle mesure dans un film « les afro-américains et autres minorités ont des vies qui ont une véritable épaisseur, plutôt que de servir de toile de fond à des histoires de Blancs.⁵⁵ » Cette définition volontairement large met en perspective cette exigence de vérité représentationnelle que Coogler poursuit là où d'autres ont échoué. À la lumière du test DuVernay, par exemple, le film *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014) est en reste. Il met en scène le personnage faire-valoir de Romilly (David Gyasi), un astronome noir, qui attend sagement pendant 25 ans le retour de ses collègues blancs partis en exploration sur une planète. Ensuite, il meurt à sa première expédition hors du vaisseau, n'ayant rien contribué à la mission.

Dans le même ordre d'idée, dans le récent film *Hidden Figures [Les Figures de l'ombre]* (Theodore Melfi, 2017), l'utilisation d'un archétype narratif négatif donne un caractère stéréotypique à l'action et réduit l'épaisseur du personnage noir. Bien qu'il mette en lumière la contribution exceptionnelle de mathématiciennes afro-américaines de génie au programme spatiale de la NASA dans les années 60, le film fabrique de toute pièce une scène de « sauveur blanc » lorsque le personnage d'Al Harrison (Kevin Costner) proclame à grand renfort de spectaculaire la fin de la ségrégation des toilettes pour éviter à Katherine

⁵⁴ Jacques Aumont. *À quoi pensent les films*. Paris : Séguier, 1996, p. 42-43.

⁵⁵ Ma traduction : « African-Americans and other minorities have fully realized lives rather than serve as scenery in white stories. » in Manohla Dargis. « Sundance Fights Tide With Films Like 'The Birth of a Nation' » *The New York Times* [en ligne], publié le 29 janvier 2016. Dernière consultation le 12 août 2019. Disponible sur https://www.nytimes.com/2017/07/13/movies/lady-macbeth-review.html?referrer=google_kp

Johnson (Taraji P. Henson), l'une des héroïnes, de parcourir inutilement une longue distance tous les jours pour s'y rendre. Dans la réalité, Al Harrison n'a jamais existé. Et, Katherine Johnson ne s'était jamais imposée de tels détours décidant de son propre chef d'utiliser les toilettes réservées aux Blanches, jusqu'au jour où un mémo des ressources humaines confirma la fin de la ségrégation des toilettes de manière tout à fait administrative⁵⁶ et de fait « non cinématographique ». Pourquoi soustraire à l'Histoire, la pugnacité d'une héroïne pour, à la place, glorifier un archétype narratif négatif ?

Au sein de la nomenclature présentée plus haut, il me semble nécessaire de m'attarder sur le stéréotype du *buck* car il introduit une conception particulièrement problématique de la masculinité noire. La figure du *buck* représente un homme noir violent (physiquement) en raison de pulsions sexuelles exacerbées dont l'objet est souvent une femme blanche. Hollywood semble particulièrement attaché à cette assignation au corps noir d'une ultra-sexualité, motivée exclusivement par la recherche du plaisir qui s'exprime de manière violente. D'aucuns ont d'ailleurs été amenés à s'interroger sur l'origine du *buck* et postuler que le stéréotype remonte peut-être aussi loin qu'au XVII^e siècle et *The Tempest* [*La tempête*] de Shakespeare (1611)⁵⁷, aux vues de ses récentes adaptations. Pour mémoire, l'intrigue de *The Tempest* place Prospero, duc de Milan déchu par son frère, sur une île déserte avec sa fille Miranda. À renfort de sortilèges, Prospero a soumis Ariel, l'esprit de l'air, et fait du seul habitant de l'île, Caliban, une espèce de gnome monstrueux, fils d'une sorcière et du diable, son esclave. La pièce s'ouvre sur le naufrage – commandé par Prospero à Ariel – du navire du roi de Naples, son fils et du frère ennemi de Prospero. Au terme de mille péripéties, Prospero se réconcilie avec son frère et le roi, marie sa fille au prince, libère Ariel et Caliban puis renonce à la magie pour retrouver son duché. Shakespeare ne donne aucune indication précise sur ce à quoi ressemble Caliban. Il est dit de lui qu'il est « bigarré ». Dans l'iconographie liée à la pièce, il est souvent représenté avec

⁵⁶ Zeba Blay. « “Hidden Figures” And The Diversity Conversation We Aren't Having ». *The Huffington Post* [en ligne], publié le 23 février 2017. Dernière consultation le 12 août 2019. Disponible sur : http://www.huffingtonpost.com/entry/hidden-figures-and-the-diversity-conversation-we-arent-having_us_58adc9bee4b0d0a6ef470492?utm_source=zergnet.com&utm_medium=referral&utm_campaign=zergnet_1576839&ncid=txtlnkusaolc00000895

⁵⁷ Cf. Anthony J. Lemelle Jr. *Black masculinity and sexual politics*. London : Routledge, 2010, p. 2, 47 cité dans Ana Kocić. « From the violent “black buck” stereotype to the “black hero”: representations of African Americans and black masculinity in American cinema. » *Facta Universitatis, Linguistics and Literature*, Vol. 15, No 1, 2017, p. 87.

les bras et les jambes recouverts d'écailles. Cependant, Prospero accuse Caliban d'avoir tenté, avant le début de la pièce, de violer Miranda ; ce que ce dernier ne dément d'ailleurs pas « Tu m'en empêchas sinon j'aurais peuplé cette île de Calibans.⁵⁸ » Alors, lorsqu'Hollywood⁵⁹ fait interpréter le rôle de Caliban par l'acteur noir, Djimou Hounsou, un sourcil se dresse. La méfiance s'installe. On s'interroge face à ce que l'on ne peut s'empêcher de lire comme la généralisation insidieuse du stéréotype du *buck*. J'ai insisté plus haut sur les dangers de la consommation de telles images par le public noir car elle entraîne par contagion une « négation de la représentation des Noirs »⁶⁰. Frantz Fanon exprime, avec lyrisme, l'impératif d'une représentation raisonnée, à défaut de raisonnable, des Noirs au cinéma : « Impossible d'aller au cinéma sans me rencontrer. Je m'attends. Ceux qui sont devant moi me regardent, m'épient, m'attendent. Un nègre-groom va apparaître. Le cœur me tourne la tête.⁶¹ »

2. De l'héroïsme noir

a. La *blaxploitation* ou l'avènement du héros d'action noir

C'est au début des années 1970 que le courant cinématographique de la *blaxploitation* éclot. Mot-valise composé de *black* (noir) et exploitation, le terme fait référence aux films destinés au marché des spectateurs noirs. Ce sont des films d'action aux intrigues dites « *anti-establishment* », c'est-à-dire non conventionnelle pour l'époque. Ils vont révolutionner la représentation des Noirs au cinéma.

Il faut rappeler qu'au même moment les victoires du mouvement des droits civiques depuis les années 60 placent la question noire au centre de la conscience populaire américaine. Parallèlement, Hollywood connaît une période de ralentissement suite à la fin du monopole des studios sur les salles de cinéma et le déclin des comédies musicales. Sous cette confluence de facteurs, Melvin Van Peebles émerge. Il exprime d'emblée son irrévérence avec *Watermelon man* (1970) qui met en scène un agent d'assurances blanc et

⁵⁸ Shakespeare. *The Tempest* [La Tempête]. 1611. Acte I, Scène 2.

⁵⁹ Julie Taymor (Réa.) *The Tempest* [La Tempête]. États-Unis : Miramax, Touchstone Pictures. 2010. 110 minutes.

⁶⁰ Ma traduction : « negation of Black representation » in bell hooks. *Op. cit.*, p. 117.

⁶¹ Frantz Fanon. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil. 1952, p. 136.

raciste qui devient noir suite à une mystérieuse maladie. L'humour vitriolé avec lequel Van Peebles y traite du racisme, a rapidement rendu le film culte et emblématique de la lutte des afro-américains en cette période de conquête des droits civiques. À quelques jours d'écart, le film d'Ossie Davis *Cotton Comes to Harlem [Le casse de l'oncle Tom]* (1970), que l'on ne peut occulter, sort sur les écrans et installe un style nouveau qui se distingue par un usage prononcé de l'argot, de la violence et de la nudité féminine pour une comédie autour de deux policiers noirs cherchant à exposer un prêcheur peu scrupuleux.

L'année suivante, Van Peebles écrit, réalise, produit, compose la musique et tient le rôle principal de *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971). L'intrigue est choquante pour l'époque. C'est celle d'un gigolo noir fuyant vers le Mexique grâce au soutien de la communauté noire alors qu'il est poursuivi par des policiers blancs racistes pour avoir sauvé un jeune membre du Black Panther Party, en usant de violence. Le film est une ode à la liberté, un message politique de dénonciation du racisme et des violences policières ainsi qu'un ambitieux effort créatif. Il s'ouvre sur une dédicace à « tous les Frères et Sœurs qui en ont assez du système.⁶² » Un montage psychédélique inspiré des films pornographiques de l'époque, avec par exemple des textures multicolores ou une pellicule surexposée, soutient des cadrages non conventionnels et des faux raccords. Enfin, alors qu'il compose quasiment toute la musique du film, Van Peebles en confie la bande originale au groupe Earth, Wind and Fire, alors encore méconnu. Il allie ainsi, pour la première fois, la musique et le cinéma noirs, ce qui fait perdurer l'atmosphère unique du film hors des salles. Le film est classé X, par le « jury exclusivement blanc » de la Motion Picture Association, ce qui réduit considérablement son accès au public. Qu'à cela ne tienne, Van Peebles en fait un outil marketing sur l'affiche, et s'attire ainsi la sympathie autant que la curiosité des spectateurs blancs de gauche et de quasiment tous les Noirs. Dans le film, Van Peebles tient pour positives de nombreuses caractéristiques habituellement perçues négativement. Ainsi, son personnage principal travaille dans une maison close, fréquente des criminels, se bat avec des policiers corrompus – incendie un véhicule de police au passage – tout en tirant avantage de ses capacités sexuelles à chaque opportunité qui se présente. Cette stratégie de renversement des stéréotypes est appelée « *trans-coding* »

⁶² Ma traduction : « Dedicated to all the Brothers and Sisters who had enough of the Man » in Melvin Van Peebles. *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*. États-Unis. 1971, 97 minutes.

(« transcodage »). Un exemple en est l'expression « *Black is beautiful* », la couleur noire est magnifique, apparue dans les années 1960 après des siècles de connotation de la couleur noire avec la notion du mal, du péché, ou encore du Diable. Autrement dit, au *signifié* « noir » est adossé un nouveau *signifiant* : « magnifique », qui contredit l'usage jusqu'alors⁶³. Il s'agit ainsi de valoriser un stigmaté négatif c'est-à-dire de changer la signification originale d'un stéréotype en le renversant ou en appliquant des images positives qui le « contredisent de l'intérieur » de manière à annuler son sens initial et ainsi de le « retourner contre lui-même »⁶⁴. Le succès de *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* est immédiat. Porté à l'écran grâce à un budget minuscule, le film récolte plus de 15 millions de dollars au box-office.

Quelques mois plus tard, la MGM (ancien producteur de *Gone with the Wind*) lui emboîte le pas et produit *Shaft [Les nuits rouge de Harlem]* (1972) du célèbre photographe afro-américain Gordon Parks, se sauvant par la même occasion de la banqueroute suite au succès retentissant du film. L'acteur Richard Roundtree y joue le rôle d'un détective engagé par un mafieux afin de retrouver sa fille kidnappée et définit au passage l'attitude « *cool* ». La bande son, composée par Isaac Hayes, devient aussi célèbre que le film. Hollywood comprend alors le potentiel commercial du marché noir. La *blaxploitation* est lancée et avec elle, est né le *Black Action Hero* : le héros de films d'action noir.

L'enjeu de la *blaxploitation* était surtout de « réparer des décennies d'humiliation hollywoodienne [...] en mettant en scène des justiciers explosant à coup de magnum répétés les multiples visages de l'oppression blanche.⁶⁵ » Force est de constater que les films de la *blaxploitation* suivaient une intrigue au modèle codifié. Ils mettaient en scène un héros ou une héroïne noirs dans des rôles qui contextualisaient, voire légitimaient, leur recours à la violence (détective, agent secret, fugitif accusé à tort, etc.) de sorte que la confrontation avec l'antagoniste blanc se concluait par la victoire spectaculaire du personnage noir bafoué. Les spectateurs (de toutes origines) étaient ainsi encouragés à

⁶³ Stuart Hall « The Work of Representation », in Stuart Hall (Ed.) *Representation : cultural representations and signifying practices*. London : Sage Publications. 1997, p.33.

⁶⁴ Ma traduction : « contesting it from within », « make it work against itself » in Stuart Hall (1997), « The Spectacle of the "Other" » *Op. cit.*, p.270.

⁶⁵ Louis-Julien Nicolaou. « Black Power ». « La double vie des super-héros. Des Comics au Cinéma ». *Les Inrockuptibles*. Hors-séries, juillet 2012.

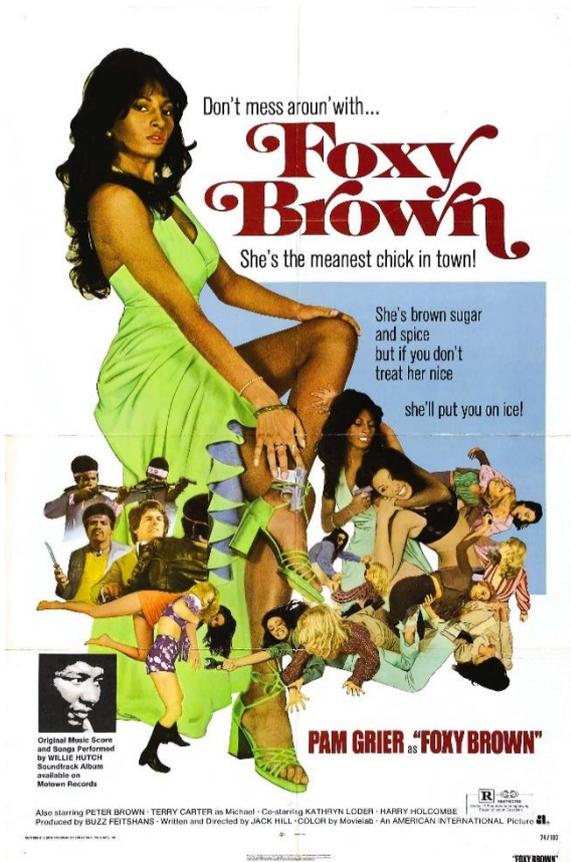
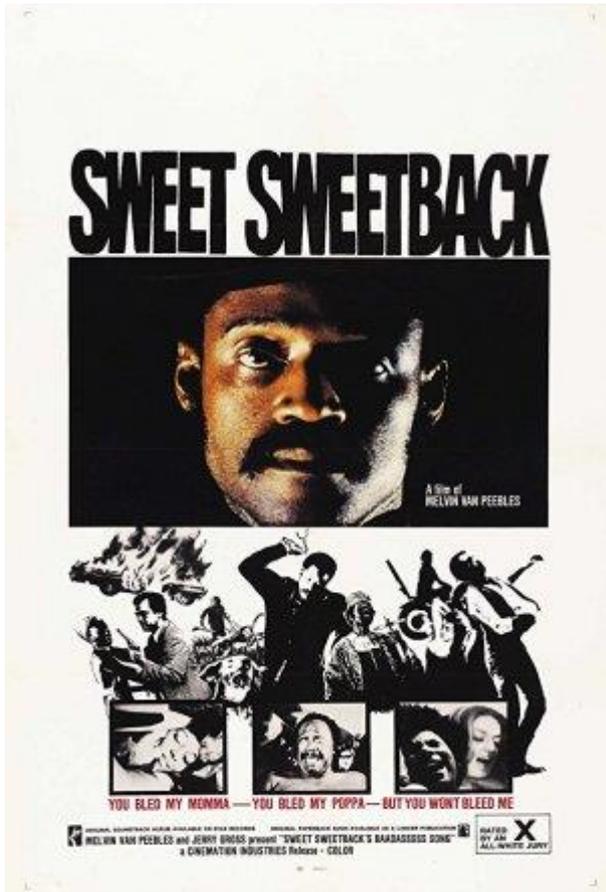


Figure 2: Posters de films de la blaxplotation

prendre parti pour le protagoniste, perçu comme un rebelle « cool », sexy et puissant qui défiait l'autorité pour triompher par ses propres moyens (certes violents). Même si la représentation que la *blaxploitation* a offerte des Noirs était réductrice, il n'en demeure pas moins que ces films ont permis à des acteurs et des actrices noirs de tenir des premiers rôles et d'accéder à la célébrité⁶⁶. Il faut également insister sur les nombreux rôles principaux tenus par des femmes. Ainsi, des actrices à la plastique voluptueuse comme Pam Grier et Tamara Dobson incarnaient la notion de « *badass* » (dure à cuire) dans des films aux titres évocateurs tels que *Coffy* [*La panthère noire de Harlem*] (Jack Hill, 1973), *Cleopatra Jones* (Jack Starrett, 1973) ou encore *Foxy Brown* (Jack Hill, 1974). La *blaxploitation* se définit également par des bandes originales qui ont fait sensation et ont propulsé tout autant leurs musiciens sous les feux de la rampe. J'ai cité plus haut Earth Wind and Fire et Isaac Hayes mais James Brown, Marvin Gay ou Curtis Mayfield, sont autant d'autres noms à ajouter à ce panthéon.

Le déclin de la *blaxploitation* est souvent attribué aux excès à répétition qu'elle mettait en scène. Dès le milieu des années 70, la NAACP⁶⁷, un des groupes de pression les plus influents pour la défense des droits civiques des afro-américains, dénonce l'érosion des modèles positifs existants face à la surenchère négative de violence et de comportements stéréotypés dans ces films. Quoi qu'il en soit, la contribution de la *blaxploitation* à l'histoire du cinéma afro-américain ne peut être remise en cause. Elle a ouvert la voie à de nombreux acteurs et réalisateurs noirs à Hollywood et dans les circuits indépendants et a su offrir une nouvelle proposition de représentation à de nombreux spectateurs assoiffés de ce changement aussi excessif qu'il devint.

C'est donc à partir de *Sweetback* ou de *John Shaft* que des héros de films d'action noirs comme Axel Foley (Eddy Murphy) dans *Beverly Hills Cop* [*Le flic de Beverly Hills*] (Martin Brest, 1985) ont pu voir le jour dans les années 80, ou encore *Blade* (Wesley Snipes) dans les années 90 ainsi que les nombreuses incarnations de Will Smith jusqu'à présent, notamment dans *Independance Day* (Roland Emmerich, 1996) où, sous ses traits, un homme noir sauve le monde le jour de la fête nationale américaine. Au fil des années,

⁶⁶ Ana Kocić. *Op.cit.*, p. 88.

⁶⁷ The National Association for the Advancement of Colored People (Association nationale pour l'avancement des personnes de couleurs) fut créé en 1909 sous l'impulsion de l'intellectuel afro-américain W. E. B. Du Bois.

d'autres héros d'action noirs ont ainsi occupé le grand écran par intermittence jusqu'à Black Panther (Chadwick Boseman). Entre temps, toute une série de films dit « *buddy movies* » (« tandem de choc ») interracialisés, initiée par *The Defiant Ones [La chaîne]* (Stanley Kramer, 1958) avec Sidney Poitier et Tony Curtis en tête d'affiche, reviennent au goût du jour. Le style est popularisé par la franchise *Lethal Weapon [L'arme fatale]* dès 1987 avec le duo Martin Riggs (Mel Gibson) et Roger Murtaugh (Danny Glover). Du point de vue de la représentation, ces « *buddy movies* » sont problématiques dans la mesure où ils confinent la masculinité et la sexualité des personnages noirs jusqu'à aboutir à une émasculatation du héros d'action noir⁶⁸. Dans *Lethal Weapon*, Roger Murtaugh est souvent à l'écran dans des situations dites féminines, comme par exemple, cuisinant un tablier noué à la taille ou encore prenant un bain moussant. La chercheuse serbe Ana Kocić, va plus loin et suggère que l'avènement du héros d'action noir est surtout à lire comme une dénonciation directe du stéréotype du buck⁶⁹ (encore lui !). Faut-il comprendre qu'au cinéma, la masculinité noire ne se construit que dans les extrêmes ? Alors qu'il va de soi qu'il n'existe pas d'« idéal de masculinité », mais que cette notion est une construction sociale, qui est fluide, conditionnée par le contexte culturel, qui est lui-même en constante mutation, la représentation dominante de la masculinité dans les médias reste cependant blanche et hétérosexuelle⁷⁰.

La *blaxploitation* s'était appliquée à proposer à l'écran des alternatives à ce modèle dominant au moyen du *trans-coding* mentionné plus haut, dans une surenchère sur la violence et sur la sexualité du héros d'action noir. Ce faisant, elle a également tenté de neutraliser le *buck*. Mais, si le spectre du *buck* continue de planer sur la représentation de la masculinité du héros d'action noir, s'étend-il au super-héros noir ? Dans la mesure où une « hyper-masculinité » est déjà assignée au corps du héros noir, en y ajoutant une dose de « super », pour construire un super-héros noir, ne court-on pas le risque de faire de ce dernier, un lieu d'« hyper-abondance », « une confluence de signifiants masculins potentiellement menaçants »⁷¹ ? Force est de constater que dans *Black Panther*,

⁶⁸ Tia C. Tyree et Liezille J. Jacobs. *Op. cit.* p. 8.

⁶⁹ Ana Kocić. *Op. cit.*, pp. 85-96.

⁷⁰ Sean Nixon. « Exhibiting Masculinity » in Hall, Stuart (Ed.) *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage Publications, 1997, p. 301.

⁷¹ Ma traduction : « over-abundance », « potentially threatening cluster of masculine signifiers » in Jeffrey A. Brown. « Comic Book Masculinity and the New Black Superhero ». *African American Review*, vol. 33, no. 1, 1999, p. 34.

la question de la vie sexuelle des personnages est entièrement mise de côté. Au début du film, T'Challa et Nakia (Lupita Nyong'o) ont rompu, ce qui élimine toute démonstration d'affection. Vers la fin du film, lorsque T'Challa veut séduire à nouveau Nakia, il lui fait un chaste baiser dont il s'excuse immédiatement « Ne m'en veux pas, je viens d'échapper à la mort »⁷², avant qu'elle n'y réponde. Également, alors qu'Okoye (Danai Gurira) et W'Kabi (Daniel Kaluuya) sont censés être mariés, à aucun moment, ils ne sont présentés dans leur intimité. La seule scène où il se prennent dans les bras l'un de l'autre a d'ailleurs été coupée au montage. Et quand elle doit choisir entre lui et le Wakanda, elle choisit son pays « sans me poser la moindre question » dit-elle. À l'inverse, l'on voit Killmonger, le « méchant » du film, donner un long baiser vigoureux à sa compagne et complice pour le plus grand plaisir de cette dernière, avant de l'abattre de sang-froid quelques scènes plus loin. S'agit-il de proscrire le spectre du *buck* à tout prix, au point de refuser l'intimité au « bon » super-héros noir ?

b. Les super-héros noirs dans les *comics*

La diversité ne s'est pas faite attendre dans l'univers des *comics*. Cependant, si *Black Panther* est le premier super-héros noir, plusieurs années s'écoulent entre sa première apparition en juillet 1966 dans *Fantastic Four #52* [*Les Quatre Fantastiques Vol. 52*] et son premier volume solo dans *Jungle Action #5* de juillet 1973⁷³. Entre temps, de nombreux autres super-héros noirs font leur apparition. Ce sont des personnes augmentées, des mutants, des magiciens, ou de simples humains à la force surhumaine.

Au risque de ne pas être exhaustif, le tableau récapitulatif suivant peut être dressé des premiers super-héros apparus dans les années 70 dans le sillage de la *blaxploitation*. Cette époque correspond également largement à ce qui a été appelé « l'âge de bronze » des *comics*, pendant lequel le genre se renouvelle avec de nouveaux auteurs mais également de nouveaux formats et des nouvelles formes de distribution afin d'atteindre

⁷² Pour *Black Panther*, je propose ma traduction des répliques, sur la base du film et du scénario, car trop souvent du sens se perd dans le doublage et le sous-titrage des films pour des raisons de synchronicité du play-back et de facilité de lecture. Ma traduction : « Don't blame me, I almost died. »

⁷³ Le personnage de Lobo, est en fait le premier héros noir à occuper la couverture du *comics* qui porte son nom en décembre 1965, paru chez Dell Comics, mais c'est un cowboy sans super-pouvoirs.

un plus large public⁷⁴. Selon l’auteur de *comics* et chercheur, Adilifu Nama, il ne fait d’ailleurs aucun doute que le courant de la *blaxploitation* a eu une influence considérable sur les super-héros noirs de DC et Marvel, non pas parce que ces personnages leur ont fourni une source d’inspiration mais surtout parce que « les personnages des films de la *blaxploitation* étaient des super-héros noirs.⁷⁵ »

Tableau 1: Liste des premiers super-héros et héroïnes noirs

Super-héros/super-héroïne	Première apparition	Date	Éditeur
Mockingbird / Dr. August Durand	<i>Secret Six #1</i>	Mai 1968	DC Comics
Falcon [Le faucon] / Samuel Thomas Wilson	<i>Captain America #117</i>	Sept. 1969	Marvel
Ebon	Un album unique	1970	San Francisco Comic Book Company
Vox / Malcolm Arnold "Mal" Duncan	<i>Teen Titans #26</i>	1970	DC Comics
Walter "Flipper Dipper" Johnson Jr.	<i>Superman's Pal Jimmy Olsen #133</i>	Oct. 1970	DC Comics
Black Racer	<i>New Gods #3</i>	Juil. 1971	DC Comics
Luke Cage	<i>Luke Cage, Hero for Hire #1</i>	Juin 1972	Marvel
Green Lantern [La lanterne verte] / John Stewart	<i>Green Lantern#87</i>	Janv. 1972	DC Comics
Blade / Eric Brooks	<i>The Tomb of Dracula #10</i>	Juil. 1973	Marvel
Brother Voodoo / Jericho Drumm	<i>Strange Tales #169</i>	Sept. 1973	Marvel
Mercedes "Misty" Knight ⁷⁶	<i>Marvel Premiere #21</i>	Mars 1975	Marvel
Storm / Ororo Munroe	<i>Giant-Size X-Men #1</i>	Mai 1975	Marvel
Powerman /Powerbolt	<i>Powerman #1</i>	1975	Bardon Press Features
Bumblebee / Karen Beecher	<i>Teen Titans #45</i>	1976	DC Comics
Black Lightning / Jefferson Pierce	<i>Black Lightning #1</i>	Avril 1977	DC Comics
Gravedigger / Captain Ulysses Hazard	<i>Men of War #1</i>	1977	DC Comics
Impala / M'Balaze	<i>Super Friends #7</i>	Oct. 1977	DC Comics

⁷⁴ Jean-Paul Gabilliet. *Op. cit.*, p. 433.

⁷⁵ Adilifu Nama. *Race on the QT: Blackness and the Films of Quentin Tarantino*. Austin: University of Texas Press. 2015, p. 50, cité dans Phillip Lamarr Cunningham. "The Limits of Neo-Blaxploitation: Considering David F. Walker's *Nighthawk* and *Power Man* and *Iron Fist*." *Fire!!!* Vol. 4, no. 2, 2015, pp. 94–112. Disponible sur www.jstor.org/stable/10.5323/fire.4.2.0094

⁷⁶ Le personnage apparaît pour la première fois dans *Marvel Premiere #1* de janvier 1972 mais n’acquiert ses super-pouvoirs (un bras bionique) que dans le volume *Marvel Premiere #21*.

Human Top / David Mitchell	<i>Invaders #27</i>	April 1978	Marvel
Doctor Mist	<i>Super Friends #12</i>	Juin-Juil 1978	DC Comics
War Machine / Lieutenant-Colonel James Rupert "Rhodey" Rhodes	<i>Iron Man #118</i>	Janv. 1979	Marvel

Les *comics* sont traditionnellement un espace subversif où des thèmes politiques de tout ordre sont débattus y compris des thèmes pertinents pour les Noirs. C'est ainsi que dans l'arc narratif « *The Panther vs. the Klan* » [*La Panthère contre le Klan*] qui débute en 1973, Black Panther se rend dans le sud des États-Unis avec sa petite amie afro-américaine pour combattre le Ku Klux Klan dans une série d'aventures. Écrite par Don McGregor et dessinée par Billy Graham, cette série use d'une imagerie forte avec des scènes comme la tentative de crucifixion de Black Panther, tel un Jésus noir ou des scènes en flashbacks où des esclaves sont enchaînés tirés par des chevaux montés par des membres du Klan cagoulés. Elle dénonce la rhétorique mensongère et haineuse du Klan sur la soi-disant menace économique et culturelle que représenterait les afro-américains et les étrangers.



Figure 3: Détail de *Jungle Action* #19 par McGregor et Graham, Marvel (1973)

McGregor a contribué à rendre T'Challa et le Wakanda plus complexe, en introduisant des antagonistes qui s'expriment davantage comme des dissidents. Avec l'arc narratif « *Panther's Rage* » [*la rage de la panthère*], c'est lui qui crée entre autres les personnages de M'Baku, le Gorille Blanc et Erik Killmonger qui mettent T'Challa au défi pour le trône du Wakanda, comme on le retrouve dans le film de Marvel.

Quelques années plus tard, Muhammad Ali entre au panthéon super-héroïque. Publié en 1978, le *comics* intitulé *Superman vs. Muhammad Ali*⁷⁷, tente de réconcilier deux conceptions du pouvoir : l'américain blanc veillant à l'équilibre du monde et l'homme noir luttant pour la libération de son peuple. Alors que Superman a perdu ses pouvoirs, il est contraint par des extraterrestres à se battre contre Ali, qui gagne le combat. Puis, les deux héros s'unissent et triomphent de leurs ennemis et font ainsi également triompher leurs valeurs communes. Au terme de l'épisode Ali s'exclame « Superman, NOUS sommes vraiment les meilleurs !⁷⁸ » Ce *comics* issu de la maison DC a pour intérêt de faire entrer dans l'univers super-héroïque imaginaire, Ali, une icône noire vivante (à l'époque) de la défense des droits humains et en particulier de ceux des afro-américains. Est ainsi offerte une représentation positive d'ambition superlative car non seulement Ali est le vainqueur d'un combat blanc-noir, mais l'aura positive des super-héros, sur laquelle je reviendrai, l'entoure par la même occasion. Enfin, le style pictural réaliste de l'album renforce l'identification. Du point de vue symbolique, on voit ainsi à quel point le super-héros est une version radicale du héros. Muhammad Ali, alors champion du monde poids lourd de boxe, et donc héros réel dont les exploits sur le ring sont reconnus par le monde entier est donné comme suffisamment fort pour mettre au tapis le super-héros le plus puissant qui soit. Du point de vue narratif, l'intrigue de *Black Panther* (2018) n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle de cet album. T'Challa est déterminé à maintenir le statu quo (comme Superman) et à continuer de prôner l'isolationnisme du Wakanda, attitude qui a permis son développement à l'insu du monde. Son ennemi, Killmonger, en revanche souhaite la libération des peuples noirs opprimés à travers le monde (comme Ali) mais par la mise à disposition de la technologie militaire du pays. Et c'est là que s'arrête la comparaison car

⁷⁷ DC Comics. *Superman vs. Muhammad Ali*. All-New Collectors' Edition #C-56. 1978.

⁷⁸ Louis-Julien Nicolaou. « Black Power » *Op. cit.*, p. 94.

Ali était pacifiste. En 1967, il refusa de participer à la guerre du Vietnam. De ce fait, il perdit sa licence sportive et son titre de Champion du monde poids lourd, qu'il ne put défendre.



Figure 4: Black Panther contre le Ku Klux Klan (Jungle Action #21, Marvel, 1973) et Couverture de l'album de Superman vs. Muhammad Ali (DC Comics, 1978)

Depuis, une quantité indénombrable de super-héros noirs a vu le jour. Dans certains cas, l'ethnicité du personnage original a même été changée. Le premier super-héros noir de DC Comics, John Stewart est un nouveau Green Lantern qui apparaît dans *Green Lantern* #87 (décembre 1971/janvier 1972). Un Captain America noir, existe en format *comics* depuis 2003, à travers le personnage d'Isaiah Bradley, inventé par Kyle Baker et Axel Alonso. Depuis 2011, Miles Morales, un Spider-Man afro-latino, évolue dans la série/univers *Ultimate Comics*, après la mort de Peter Parker dans cette série-là. C'est une spécificité des *comics* de mettre en scène leurs personnages dans différents univers où différents « monde des possibles » peuvent être envisagés dans une narration polymorphe autour d'un personnage et de ses différentes déclinaisons diégétiques. Le récent film d'animation *Spider-Man : Into the Spider-Verse* [*Spider-Man : New Generation*] (Bob

Persichetti, Peter Ramsey et Rodney Rothman, 2018) porte pour la première fois Miles Morales au grand écran. Il y donne la réplique à Peter Parker et révèle les possibilités illimitées du Spider-Verse, un univers où plus d'un peut porter le masque de l'homme araignée. En effet, les *comics* sont un support médiatique ambitieux.

c. Les super-héros noirs dans les films

Alors que ces récentes années, des séries comme *Luke Cage* ou *Black Lightning* ont popularisé les super-héros sur petit écran, au cinéma, avant *Black Panther*, on compte sept films avec un super-héros noir comme acteur principal⁷⁹. Les universitaires Tia Tyree et Liezille Jacobs dressent un panorama des films de super-héros noirs. Par ordre chronologique, elles recensent, les films référencés dans le tableau ci-dessous.

Tableau 2: Liste des films avec des super-héros noir en vedette

Titre	Réalisateur	Intrigue succincte	Année
<i>Abar: The First Black Superman</i>	Frank Packard	À son arrivée dans un quartier difficile, un garde du corps reçoit d'un scientifique noir, père d'une famille persécutée, un élixir de superpuissance et devient un invincible défenseur des opprimés.	1977
<i>Meteor Man</i>	Robert Townsend	Un professeur des écoles développe des super-pouvoirs après avoir été frappé par une météorite et s'attaque au gang qui terrorise les rues de son quartier.	1993
<i>Blankman</i>	Mike Binder	Un inventeur simplet devient un super-héros grâce à un costume pare-balle.	1994

⁷⁹ À cette liste, on serait vainement tenté d'ajouter *Catwoman* (Pitof, 2014) qui offre la vedette à l'actrice afro-américaine oscarisée Halle Berry. Cependant, cette adaptation moderne s'éloigne énormément du *comics*, à tel point d'en oublier Batman, dont Catwoman est ordinairement tour à tour l'ennemi, l'adjuvante et la compagne. Le film met en scène un nouveau personnage, Patience Phillips, une artiste timide, publicitaire pour une marque de cosmétiques. Peu de super-pouvoirs sont conférés à l'héroïne dans une narration où la question de la représentation des personnages noirs est complètement absente. Aussi ne traiterai-je pas de ce film.

<i>Steel [Le justicier d'acier]</i>	Kenneth Johnson	Un ingénieur en armement se transforme en justicier à l'armure d'acier pour combattre le gang qui a dérobé l'une de ses inventions.	1997
<i>Spawn</i>	Mark A. Z. Dippé	Un agent d'élite pour le compte d'une agence gouvernementale secrète revient des Enfers pour se venger du responsable de son assassinat.	1997
<i>Blade</i> ⁸⁰	Stephen Norrington	Un guerrier, mi-homme mi-vampire, protège les humains contres des vampires maléfiques.	1998
<i>Blade II</i>	Guillermo del Toro		2002
<i>Blade : Trinity</i>	David S. Goyer		2004
<i>Hancock</i>	Peter Berg	Un super-héros impopulaire décide d'améliorer son image sur les conseils d'un spécialiste en relations publiques.	2008

La première question que l'on est en droit de se poser concernant ces films est quelle image du super-héros présentent-ils ? À l'exception de Blankman qui souhaitait combattre le crime depuis toujours, tous sont des super-héros réticents. Blade et Hancock sont les seuls à être nés avec des super-pouvoirs. De tous, Blade est le plus menaçant, il tue une pléthore de vampire avec aisance, notamment grâce à des couteux plus tranchants les uns que les autres. Il tient d'ailleurs son nom, qui signifie lame, de sa panoplie d'armes blanches ultra-aiguës. Il porte des lunettes de soleil, un long manteau noir en cuir et a une épée attachée dans le dos, dans une posture « cool » héritée de la *blaxploitation* – des codes vestimentaires que la trilogie Matrix des Wachowski reprendra à son compte. On le voit également souvent torse nu pendant ses combats. *Blade* est, par ailleurs, la première adaptation réussie d'un super-héros au cinéma issu des studios Marvel, alors au bord de la faillite⁸¹. L'ancien joueur de basket-ball Shaquille O'Neal, du haut de ses 2,16 m, a également une musculature impressionnante dans le rôle de Steel mais celle-ci apparaît comme étant le fait de son armure-costume. En fait, à l'exception de Meteor Man et Blankman, ces super-héros noirs sont des durs à cuire agressifs dans un contexte narratif

⁸⁰ Par soucis de simplicité, et comme chez Tyree et Jacobs, l'analyse au sein de ce corpus se focalise sur le premier film de la trilogie *Blade*.

⁸¹ Léo Soesanto. « D'autres super-héros ». *Les Inrockuptibles*. Hors-série. « Les super-héros, dieux d'Hollywood ». 2015, p. 45.

où les hommes noirs sont déterminés à se battre contre leurs ennemis et à ne plus se laisser faire⁸². Les cas de *Meteor Man* et de *Blankman*, respectivement interprétés par les acteurs afro-américains Robert Townsend (également réalisateur du film) et Damon Wayans, connus surtout en tant qu'humoristes, sont parlants. Aux antipodes de la représentation hyper-masculine du super-héros noir, *Meteor Man* et *Blankman* positionnent le super-héroïsme noir dans le genre de la comédie parodique. Loin de mettre en avant ses super-pouvoirs, ces films mettent l'accent sur les défaillances du super-héros. Par exemple, *Meteor Man* peut voler mais il a le vertige. Le nom de *Blankman*, quasiment intraduisible en français signifiant littéralement, l'homme « vide » – comme dans l'expression regarder dans le vide – se présente comme un oxymore au terme de super-héros. *Blankman* a un costume fait maison dont la cape est en fait un rideau de douche, ses armes sont des outils domestiques, comme une ventouse de toilettes. Enfin, il est maintes fois fait référence à l'inexpérience sexuelle de *Blankman*, à tel point que lorsque sa bien-aimée le récompense d'un baiser, il est saisi d'une émotion exagérée parodiant l'orgasme. Bien qu'au fil de l'intrigue, *Meteor Man* et *Blankman* font preuve d'un héroïsme réel, ce que l'on retient surtout de ces films est l'image d'un héros noir en costume qui est « un échec, un bouffon incapable d'exercer un vrai pouvoir.⁸³ »

Ensuite, dans la mesure où dans *Black Panther*, l'ethnicité noire du protagoniste est essentielle à l'intrigue, la question suivante est de savoir si c'est également le cas pour les films de super-héros noirs qui l'ont précédé. Ces films ont en commun d'avoir pour antagoniste un homme blanc ou la communauté blanche. *Abar*, *Meteor Man*, *BlankMan* et *Steel* font référence de manière explicite à la communauté noire dans laquelle évoluent leurs super-héros. Autour d'eux, il y a de nombreux autres personnages noirs. C'est aussi l'occasion pour ces films de dénoncer les gangs de jeunes noirs, par exemple. Par contre, la communauté noire est quasiment absente dans *Spawn*, *Blade* et *Hancock*. Mort brûlé, dans les quinze premières minutes du film, *Spawn* (Michael Jai White) est défiguré et ressemble davantage à un monstre qu'à un être humain. Animé principalement par la vengeance, il rejoint l'armée du Diable afin de revoir sa femme (noire) qui pendant ses cinq années en enfer s'est mariée et a un enfant avec son collègue (blanc). *Blade* (Wesley Snipes)

⁸² Tia C. Tyree et Liezille J. Jacobs. *Op. cit.*, p. 17.

⁸³ Ma traduction : « a failure, as a buffoon incapable of exercising real power » in Jeffrey A. Brown. *Op. cit.*, p. 34.

est également un être unique, mi-homme, mi-vampire. Hancock (Will Smith), quant à lui est un anti-héros, son désespoir vient du fait qu'il se sent seul au monde. Tous ses semblables sont morts. La seule autre personne qui possède les mêmes super-pouvoirs que lui n'est autre que son âme sœur, qui se révèle être une super-héroïne blanche. L'ethnicité noire de ces trois super-héros, en marge de toute communauté, n'est pas pertinente. Ils ne se préoccupent pas des besoins des Noirs et, il n'est pas fait référence à eux en tant qu'hommes noirs. Tout au plus, le dernier volet de Blade se morphe en « buddy movie » interracial, en vogue à l'époque, lorsque deux combattants blancs s'allient à Blade qui faisait jusqu'alors cavalier seul. Par ailleurs, Spawn et Hancock ont en commun de voir partir leur femme avec un homme blanc, tandis qu'ils restent seuls. À Tyree et Jacobs de conclure que « l'amour est refusé au super-héros noir⁸⁴. »

Pour finir, la question des stéréotypes que ces films véhiculent se pose. Dans *Spawn*, *Blade* et *Hancock*, que ce soit, un guerrier au service de l'armée de Dieu, un chasseur de vampire ou un conseiller en relations publiques, un personnage blanc aide le super-héros noir à développer ses pouvoirs, reprenant ainsi le stéréotype de « l'athlète surhumain » évoqué plus haut. Ce stéréotype est légèrement modifié dans le cas de Hancock car il s'agit non pas de l'aider à développer ses pouvoirs mais à améliorer son image. Les moyens employés par ces adjouvants portent également à confusion. Par exemple, le costume de Spawn est en fait une forme symbiotique faite de millions de connexions neuronales. Pour lui enseigner comment le contrôler, Cogliostro (son adjouvant) restreint Spawn avec ses propres chaînes et le contraint jusqu'à ce qu'il comprenne ses erreurs et comment se comporter, dans une scène évocatrice de l'imagerie esclavagiste⁸⁵. Sur les conseils de son chargé de relations publiques, Hancock accepte de faire de la prison, tel un *thug*, tandis que Blade est constamment poursuivi par la police, également tel un *thug*. Au même moment où ces films présentent l'homme noir dans la position méliorative du super-héros, ils insistent sur ces mises en scène dénigrantes, comme pour signifier que même au meilleur de lui-même, le Noir n'échappe pas à une condition négative donnée, comme-ci cette dernière était propre à son « essence ». Selon Tyree et Jacobs, ces représentations sont emblématiques de l'expérience des hommes noirs au sein de l'Amérique patriarcale

⁸⁴ Ma traduction : « love was lost on the Black male superhero » in Tia C. Tyree et Liezille J. Jacobs. *Op. cit.*, p. 19.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 13.

blanche⁸⁶. Sans ces stéréotypes, on aurait pu imaginer la non-pertinence de l'ethnicité noire de ces super-héros évoquée plus haut comme une tentative de proposer un cinéma « colour-blind »⁸⁷, où les rôles titres auraient pu être interprétés par des acteurs de tous horizons ethniques. Mais leur présence est rédhibitoire pour toute analyse qui met de côté les considérations ethniques car ils repositionnent ces films au sein de schémas narratifs préjudiciables à l'image des Noirs aux États-Unis et dans le monde, en raison de la portée internationale du cinéma hollywoodien, tel que l'explique bell hooks :

« Il y a un lien direct et constant entre le maintien d'un patriarcat blanc suprématiste dans cette société et l'institutionnalisation, à travers les médias de masse, d'images spécifiques, de représentations raciales et de l'ethnicité noire, qui soutiennent et entretiennent l'oppression, l'exploitation, et la domination générale de toutes les personnes noires. »⁸⁸

Ainsi, en termes de représentation, parmi les sept super-héros noirs qui ont eu droit à leur propre film, Abar et Steel se distinguent comme de réels super-héros dramatiques dont l'ethnicité noire est soutenue par un casting noir, sans recours à un adjuvant blanc. Plus de trente ans après *Steel*, *Black Panther* se propose de réinvestir ces codes à grande échelle.

3. La proposition visuelle de *Black Panther*

a. Représenter l'africanité

Au fil des lignes qui ont précédé, j'ai essayé de démontrer combien le défi représentationnel que *Black Panther* avait à relever était colossal. Je consacrerai les parties suivantes à discuter de la construction narrative du film. Mais avant cela, il me semble opportun de m'attarder sur la proposition visuelle du film qui conditionne l'expérience

⁸⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁸⁷ Dénué de distinction ethnique.

⁸⁸ Ma traduction : « There is a direct and abiding connection between the maintenance of white supremacist patriarchy in this society and the institutionalization via mass media of specific images, representations of race, of blackness that support and maintain the oppression, exploitation, and overall domination of all black people. » in bell hooks. *Op. cit.*, p. 2.

spectatorielle. Autant il est apparu plus haut que les récents films de super-héros noirs négligeaient de mettre en avant l'ethnicité de leur protagoniste, autant *Black Panther* a tout misé sur la représentation de l'africanité à travers la qualité de l'image, les costumes et le maquillage et bien sûr les décors.

Des sept Oscars pour lesquels *Black Panther* a été nommé, il en a remporté trois. Aux côtés de l'Oscar de la musique originale (décerné à Ludwig Göransson), le film a reçu celui des meilleurs décors (décerné à Hannah Beachler et Jay Hart) et celui de la meilleure création de costumes (décerné à Ruth E. Carter). Hannah Beachler et Ruth E. Carter deviennent, au passage, les premières femmes noires à être récompensées d'un Oscar dans leurs catégories respectives. Tandis que c'est la troisième nomination de Ruth E. Carter (après *Malcom X* (Spike Lee, 1992) et *Amistad* (Steven Spielberg, 1997), Hannah Beachler devient la première femme noire nommée dans sa catégorie. Pour la cinématographie, Ryan Coogler s'en est remis à Rachel Morrison, qui l'avait déjà accompagnée dans ses précédents films⁸⁹. Pour son travail sur *Mudbound* (2017), de la réalisatrice Afro-américaine Dee Rees, Rachel Morrison a également été nommée pour l'Oscar de la meilleure photographie, faisant d'elle la première femme à recevoir une nomination dans cette catégorie. Fidèle à sa représentation de femmes puissantes au sein de son intrigue, c'est donc avec une équipe de femmes extrêmement talentueuses dans les postes clés que *Black Panther* a développé sa proposition visuelle.

Dans une interview, Rachel Morrison explique que son premier réflexe avait été de se tourner vers une caméra super-haute résolution pour filmer des images gigantesques et traduire tout le spectaculaire d'un film de super-héros. Mais ses discussions avec Coogler l'ont amené à finalement privilégier de format 35mm standard pour conserver une profondeur de champ qui donne à voir le Wakanda⁹⁰. De cette manière, même dans les nombreuses scènes de combat que ce soit à la Cascade des guerriers ou dans la plaine vers la fin du film, les détails et couleurs restent très saisissants et l'on ne perd pas non plus de vue la beauté du paysage. Le style naturel de la prise de vue se marie également très bien

⁸⁹ Enceinte lors du tournage de *Creed*, Rachel Morrison participe néanmoins à la phase préparatoire du film.

⁹⁰ Matt Grobar. « "Black Panther" DP Rachel Morrison Rethinks Way In Which Blockbusters Are Shot », publié le 2 janvier 2019. *Deadline* [en ligne]. Dernière consultation le 25 août 2019. Disponible sur : <https://deadline.com/2019/01/black-panther-rachel-morrison-ryan-coogler-oscars-cinematography-interview-1202520972/>

avec des incrustations numériques telles que les éclats lumineux violet qui représente les vibrations soniques que le costume de Black Panther peut envoyer en projetant sa force cinétique (voir Figure 5).



Figure 5: Scène du combat final dans *Black Panther*

Le choix du format 35mm permet, en effet, de renforcer l'effet de naturel dans la prise de vue, ce qui est par ailleurs plus efficace pour filmer la peau. Filmer la peau noire avec beauté est un exercice que nombre de films ne réussissent pas pour une raison technique simple. La calibration des pellicules photos est optimisée pour les carnations blanches. Peut-être faut-il rappeler qu'à travers les fameux « Shirley Cards » (du nom du mannequin qui la première posa pour Kodak), Kodak a défini la peau blanche comme la norme et les autres comme « déviant » de la norme. On se souvient de l'éclat de colère de Jean-Luc Godard, en 1977, qui qualifia le film Kodak de « raciste » et refusa de l'utiliser pour filmer le Mozambique et ses habitants⁹¹. Malheureusement, cet arbitraire subsiste majoritairement de nos jours. Même après le passage au numérique, la technique d'émulsion de la pellicule continue de se faire sur base des conventions photographiques

⁹¹ David Smith. « "Racism" of early colour photography explored in art exhibition ». *The Guardian* [en ligne], publié le 25 janvier 2013. Dernière consultation le 25 août 2019. Disponible sur : <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jan/25/racism-colour-photography-exhibition>

antérieures et de leur arbitraire inhérent⁹². Même sur les caméras et appareils photos numériques, l'ajustement de la qualité de l'image continue de se faire en se calibrant sur une zone de clarté. Pour *Black Panther*, l'éclairage a donc constamment été modulé. Un autre procédé consiste à appliquer une base réflexive sur le visage et le corps des acteurs, si nécessaire, afin qu'ils renvoient davantage la lumière. Ainsi, dans *Black Panther* on se délecte des forts contrastes, des couleurs saturées et vibrantes, de la photogénie des acteurs parés et fardés à la perfection dans des décors somptueux. L'éclat des couleurs est par ailleurs un des éléments visuels qui distingue *Black Panther* des autres films du MCU, à mon sens.

Ruth E. Carter est une vétérane du cinéma avec à son actif une pléthore de films iconiques⁹³. Pour *Black Panther*, Carter a conçu plus de 1 500 costumes⁹⁴. On comprend que le défi de représenter un monde noir fantastique pour ne pas dire fantasmé se fait à grand renfort de fantaisie lorsque sont convoqués pêle-mêle toutes les nations du continent africain. L'éclectisme est de mise : de la garde prétorienne féminine dont les habits évoquent les cultures Masaïs du Kenya, de la Tanzanie et, ou encore Ndébélé du Zimbabwe, au corps scarifié de Killmonger qui, n'est pas sans rappeler certaines pratiques des Suris en Éthiopie en passant par la cape dont s'enveloppe W'Kabi semblable aux couvertures des Basothos d'Afrique du Sud⁹⁵. Aussi confus que soit ce vestiaire folklorique, on ne peut manquer de souligner l'hommage fait aux différentes cultures africaines qui traduit la vision panafricaniste du film. Mais ce qui se joue à travers le costume, c'est la sublimation des corps noirs. C'est la proclamation irrévérencieuse de ce « *Black is beautiful* » que j'ai évoqué plus haut. Il s'agit de porter aux yeux du spectateur des codes de beauté affranchis de toute volonté d'assimilation extra-ethnique.

⁹² Sarah Lewis. « The Racial Bias Built Into Photography ». *The New York Times* [en ligne], publié le 25 avril 2019. Dernière consultation le 25 août 2019. Disponible sur inscription sur : <https://www.nytimes.com/2019/04/25/lens/sarah-lewis-racial-bias-photography.html>

⁹³ Dont, par exemple, *What's Love Got to Do with It [Tina]* (Brian Gibson, 1993) – le biopic sur Tina Turner pour lequel Angela Basset, qu'elle retrouve ici, fut nommée aux Oscars.

⁹⁴ Candice Frederick. « *Black Panther's* Ruth E. Carter on Designing for the Revolution ». *Harper's Bazaar* [en ligne], publié le 18 février 2019. Dernière consultation le 25 août 2019. Disponible sur : <https://www.harpersbazaar.com/culture/film-tv/a26344844/ruth-e-carter-black-panther-costume-designer-oscars-2019-interview/>

⁹⁵ Jules Crétois et Tatiana Ekodo « "Black Panther" : afrofuturisme, drame politique et femmes fortes pour un succès planétaire ». *Jeune Afrique* [en ligne], publié le 23 février 2018. Dernière consultation le 9 mai 2019. Disponible sur : <https://www.jeuneafrique.com/535617/culture/black-panther-afrofuturisme-drame-politique-et-femmes-fortes-pour-un-succes-planetaire/>



Figure 6: Variété des costumes et des couleurs dans *Black Panther*



Figure 7: Diversité des esthétiques de trois tribus wakandaises (Mine, Rivière et Marchands)

Sur ce point, la question du cheveu est centrale. La plupart des films américains mettent en scène des femmes noires aux cheveux lisses, défrisés à la soude, pour épouser le canon capillaire occidental. Toute femme noire en a également fait l'expérience dans la vie courante : le cheveu doit être aplati pour être sérieux, à défaut de beau. Aux antipodes de ce diktat, dans *Black Panther*, la texture naturellement crépue du cheveu noir est mise à l'honneur à travers d'innombrables variantes de style. Par exemple, T'Challa porte un afro court, Nakia a des « bantou knots », Killmonger a des dreadlocks noirs courtes, la reine Ramonda (Angela Bassett) a, sous sa coiffe royale, de longues dreadlocks blanches, Okoye et ses Dora Milaje ont, quant à elles, le crâne rasé. Une scène, en particulier, illustre cette préoccupation représentationnelle. T'Challa, Nakia et Okoye sont à Busan en Corée du Sud afin d'intercepter une vente de vibranium volé par Ulysses Klaue, qu'ils souhaitent capturer pour le traduire en justice au Wakanda pour un précédent vol et le meurtre des parents de W'Kabi. La scène se passe dans un casino. T'Challa, Nakia et Okoye sont vêtus « à l'occidentale » dans des couleurs qui les distinguent. Nakia porte une robe d'imprimés du script wakandais à dominante verte, T'Challa est tout de noir vêtu et Okoye est en rouge. Cette combinaison de couleurs est une référence directe au drapeau panafricain⁹⁶.



Figure 8: Nakia, T'Challa et Okoye au casino à Busan

⁹⁶ Le drapeau fut conçu en 1920 par le militant Marcus Garvey, surnommé « Le Moïse noir », comme bannière officielle de l'*Universal Negro Improvement Association and African Communities League* (UNIA) (Association pour l'avancement des Noirs et Ligue des communautés africaines) pour représenter l'unité et la fierté noire. Le rouge représente le sang qui unit tous les peuples afro-descendants ainsi que la lutte pour la libération. Le noir fait référence au peuple noir en tant que nation. Le vert rappelle l'abondance de la nature en Afrique.

Pour l'occasion Okoye porte une perruque brushingée pour se fondre dans la foule. D'emblée, elle exprime son dégoût pour ce déguisement capillaire qui, à ses yeux, fait d'elle, générale de la garde royale, une midinette. Lorsqu'elle est repérée par l'un des malfrats qui accompagne Klaue, le combat commence dès lors que ce dernier lui touche l'épaule. Cette menace portée à l'intégrité de son corps libère la guerrière. Okoye s'empresse de jeter sa perruque au visage de son assaillant pour être libre de se battre. La symbolique du geste ne peut manquer d'être soulignée : libérée de l'injonction assimilationniste, la femme noire s'épanouit. Je reviendrai plus tard sur le rôle des femmes dans le film. Cette scène est également un hommage au même geste effectué par le mannequin Alek Wek en 1998 au cours d'un défilé Betsey Johnson à New York où la jeune soudanaise affublée d'une perruque blonde, la jette au pied du podium par protestation⁹⁷.



Figure 9: Okoye au combat, se débarrassant de sa perruque

⁹⁷ Cf. : <https://www.youtube.com/watch?v=uKUxZelc9MM&feature=youtu.be>

Cette scène est également l'occasion d'introduire en action un des enjeux du film qui est l'opposition entre tradition et innovation, comme l'explique Ryan Coogler dans une analyse de la scène pour *Vanity Fair*. Okoye, générale des armées représente la tradition à travers son style de combat entièrement centré sur le maniement de sa lance en vibranium. Par exemple, à aucun moment du film ne la verra-t-on se saisir d'une arme à feu. Nakia, quant à elle, est une espionne super-entraînée qui improvise constamment. Elle est capable de transformer sur le vif tout accessoire en une arme efficace. Isolée sur la mezzanine qui surplombe la salle principale du casino, Okoye se bat de manière traditionnelle avec une longue lance dorée et des grands mouvements amples et circulaires, presque comme une danseuse au ruban. Après s'être débarrassée de sa perruque, elle fait tournoyer sa lance entre les jambes du malfrat et le projette dans la salle principale du casino. Il atterrit sur une table de jeu en contrebas. C'est le début de la bagarre généralisée car T'Challa se rend compte du grabuge qui a commencé sur la mezzanine et Ulysses Klaue (Andy Serkis) est plus que jamais déterminé à récupérer la valise de diamants qui devait servir à son paiement en échange du vibranium. Klaue a un fusil mitrailleur, l'agent infiltré de la CIA, Everett K. Ross (Martin Freeman), qui se faisait passer pour l'acheteur de Klaue, a également une arme à feu tandis que T'Challa et Nakia se battent à mains nues. T'Challa est d'emblée présenté comme un super-soldat et chaque coup qu'il porte à ses ennemis les projette plusieurs mètres plus loin. Nakia, combattante versatile, se bat avec tout ce sur quoi elle peut mettre la main. Innovatrice, elle utilise sa féminité comme une arme et se déchausse pour asséner un coup violent au visage à un des complices de Klaue avec son haut talon. Elle en maîtrise un autre par une clé de bras et s'empare de son arme pour tirer, en soutien à Okoye, sur les malfrats sur la mezzanine. Un mouvement de grue vertigineux fait un travelling avant pour accompagner le tir de Nakia en direction de la mezzanine alors que le thème musical lancinant des Dora Milaje raisonne afin d'accentuer les prouesses guerrières d'Okoye aux prises avec les complices de Klaue avec pour seule arme sa lance en vibranium. Le reste de la scène est filmée en un plan séquence prodigieux. Les incrustations dorées de sa robe rouge qui scintillent durant le combat renvoient à son statut de général (les autres Dora Milaje portant des insignes et

armures en argent, voir Figure 11, plus bas)⁹⁸. Le complexe mouvement de grue n'est pas sans rappeler le travelling avant plongeant depuis la balustrade de l'escalier au premier étage sur la clé cachée dans la main d'Ingrid Bergman au rez-de-chaussée dans *Notorious* [*Les enchaînés*] (Hitchcock, 1946), mais en sens inverse. Coogler connaît ses classiques et n'hésite pas à innover à partir d'eux.

Enfin, dans *Black Panther*, le détail du maquillage est également à souligner. Dans le film, on alterne entre maquillage festif, cérémonial ou guerrier. À Michel Foucault de rappeler que masque, maquillage et tatouage font du corps un « un grand acteur utopique ». Il développe :

« Le masque, le signe tatoué, le fard déposent sur le corps tout un langage : tout un langage énigmatique, tout un langage chiffré, secret, sacré, qui appelle sur ce même corps la violence du dieu, la puissance sourde du sacré ou la vivacité du désir. Le masque, le tatouage, le fard placent le corps dans un autre espace, ils le font entrer dans un lieu qui n'a pas de lieu directement dans le monde, ils font de ce corps un fragment d'espace imaginaire qui va communiquer avec l'univers des divinités ou l'univers d'autrui.⁹⁹ »

De fait, la représentation visuelle des personnages dans *Black Panther* repose intégralement sur la notion de « corps utopique ». Les ornements corporels permanents et temporaires sont légions. Le recours au masque, notamment guerrier, est récurrent. On se souvient de l'éloge du maquillage féminin qui chez Baudelaire – dans son rejet de la nature – n'a pour effet que de servir le beau¹⁰⁰. Dans *Black Panther*, le maquillage a une fonction divinatrice dans la mesure où il révèle l'individualité des personnages tout en jouant sur la tension d'éloignement et de proximité avec la nature pour affirmer l'appartenance à une tribu et à la nation wakandaise. En effet, le maquillage corporel de T'Challa à la Cascade des guerrier (voir Figure 10) modifie son corps au naturel tout en rappelant son lien avec

⁹⁸ Notes on a Scene. « Black Panther's Director Ryan Coogler Breaks Down a Fight Scene ». *Vanity Fair*, mis en ligne le 17 février 2018. Dernière consultation le 10 août 2019. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=SNHc2PxY8IY>.

⁹⁹ Michel Foucault. « Le corps utopique ». *Op. cit.*, p. 15

¹⁰⁰ Charles Baudelaire. « Éloge du Maquillage ». *Le Peintre de la vie moderne*. Collection Litteratura.com. [1863] pp.22-24.

l'esprit de la Panthère Bast, divinité wankadaise tutélaire. Et, il va sans dire que ce maquillage est également une spectacularisation volontaire du corps destinée à subjuguier l'ennemi.



Figure 10: Maquillage cérémoniel et guerrier dans *Black Panther*



Figure 11: Les Dora Milaje, la garde prétorienne

Enfin dans *Black Panther*, il n'est jamais question de présenter au spectateur des corps inoffensifs ou dociles. Au contraire. Par exemple, les Dora Milaje sont des amazones chauves au crâne tatoué, une particularité qui les distingue et les unie. Cependant elles ne sont nullement androgynes, très féminines, leur armure ultrasophistiquée accentue leurs courbes, exprimant une ambition déclarée de Ruth E. Carter de célébrer le corps de ces femmes puissantes¹⁰¹ (voir Figure 11).

b. Le Wakanda, une hétérotopie

« Il n'y a pas de super-héros sans ville. » Le sociologue de l'imaginaire, Aurélien Fouillet, est catégorique. « Déjà dans *Illiade*, le panthéon héroïque grec est lié à la ville de Troie et à la guerre qui s'y déroule.¹⁰² » Le super-héros est, en effet, intimement lié à sa ville. Chacun sait que Superman habite Métropolis, que Batman vit à Gotham City et Spider-Man voltige autour des gratte-ciels de New York. Parfois, l'attachement à la ville est tel qu'il se concentre sur un quartier. Ainsi Daredevil et Luke Cage font respectivement de Hell's Kitchen et de Harlem (deux quartiers de Manhattan), des microcosmes à dimension nationale. Or, avec le Wakanda, dont la capitale n'est jamais nommée dans le film¹⁰³, *Black Panther* s'offre un pays entier comme terrain de jeu. L'urbanité du Wakanda est très soulignée pour rester au près du lien super-héros-ville tout en plaçant les principaux combats dans un milieu rural (par exemple, la Cascade des guerriers pour le challenge du roi ou la vaste plaine pour le combat final – qui fait face cependant au centre technologique du pays) pour coller à la représentation mentale que le public se fait communément de l'Afrique.

C'est l'occasion pour le spectateur d'être confronté à un lieu de pure fantaisie. On a d'ailleurs reproché au film d'avoir trop usé d'images de synthèse et de ne pas avoir tourné dans suffisamment de décors naturels. Pour construire les décors du film Hannah Beachler

¹⁰¹ Candice Frederick. *Op. cit.*

¹⁰² Aurélien Fouillet. « De Dédale à Batman. Étude sur un imaginaire contemporain : les super-héros », *Sociétés* 2009/4 (n°106), p. 30.

¹⁰³ Cependant, l'on sait par les comics que la capitale du Wakanda est Birnin Zana.

a réalisé une bible de 515 pages¹⁰⁴. Le défi était de donner à voir un pays vieux de 10 000 ans qui n'a jamais été colonisé. Le Lesotho, pays d'Afrique australe entièrement entouré par l'Afrique du Sud, qui a largement été épargné par la colonisation fut la source d'inspiration. Le Wakanda possède des réserves du minéral fictif vibranium unique au monde qui lui ont permis d'atteindre un niveau de développement technologique inégalée qui font de lui un lieu futuriste. La représentation visuelle du Wakanda proposée par *Black Panther* tient en son sein la question existentielle de l'alternative à la colonisation, que la réalisatrice, Ava DuVernay, amie de Coogler, pose ouvertement : « Et s'ils n'étaient pas venus ? », « Et s'ils ne nous avaient pas pris ? Qu'aurait-il pu alors advenir ?¹⁰⁵ » On a donné le nom d'« Afrofuturisme », à la notion qui conçoit un futur triomphant pour l'Afrique. Alors que l'on doit le terme au critique culturel Mark Dery vers le milieu des années 1990, ce mouvement littéraire, philosophique et artistique prend en réalité racine dans les années 1920 avec le *Harlem Renaissance*. À cette époque, la production intellectuelle et artistique afro-américaine foisonne avec pour figures de proue des auteurs tels que Langston Hughes, Claude McKay, ou encore Georgia Douglas Johnson. Le courant se précise davantage à partir du premier pas de l'homme sur la lune. Dans la mesure où le corps noir n'a pas d'existence propre aux États-Unis, l'espace sidéral est conçu comme l'espace à conquérir, où il devient possible de se projeter et de projeter une identité façonnée au cours des siècles par la diaspora africaine. Le mouvement afrofuturiste se déploie ainsi dans plusieurs pays et disciplines culturelles et devient « le berceau d'une déconstruction et reconstruction identitaire foisonnante, un terrain esthétique d'émancipation et d'expérimentation qui mêle ascendance africaine, revendication d'un imaginaire noir et projection dans un futur.¹⁰⁶ » Comme l'explique le politologue Achille Mbembe dans son essai *Afrofuturisme et devenir-nègre du monde* : « Prenant appui sur la littérature fantastique, la science-fiction, la technologie, la musique et les arts performatifs,

¹⁰⁴ Mandalit del Barco. « She Designed Wakanda — And Might Win An Oscar For It. » *NRP* [en ligne], publié le 22 février 2019, publié le 25 août 2019. Disponible sur : <https://www.npr.org/2019/02/22/696687965/she-designed-wakanda-and-might-win-an-oscar-for-it>

¹⁰⁵ Ma traduction : « What if they didn't come? ». « And what if they didn't take us? What would that have been? » in Carvell Wallace, « Why "Black Panther" Is a Defining Moment for Black America. » *The New York Times Magazine* [en ligne], publié le 12 février 2018. Dernière consultation le 9 mai 2019. Disponible sur : <https://www.nytimes.com/2018/02/12/magazine/why-black-panther-is-a-defining-moment-for-black-america.html>

¹⁰⁶ Cf. : <http://bu.univ-antilles.fr/alertes/afrofuturisme.html> (dernière consultation le 9 mai 2019).

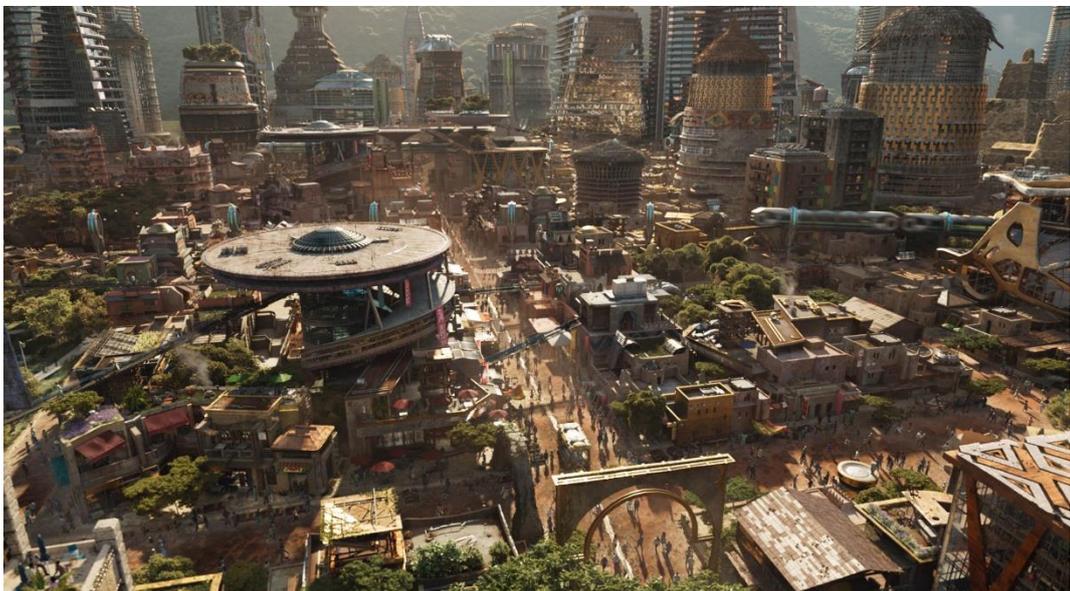


Figure 12: Images urbaines du Wakanda

l'afrofuturisme tente de réécrire cette expérience nègre du monde en termes de métamorphoses plus ou moins continues, d'inversions multiples, de plasticité y compris anatomique, de corporéité au besoin machinique¹⁰⁷. » Ainsi, bien qu'il offre une vision afro-américaine de l'Afrique, porté par un studio américain omnipotent, le Wakanda cristallise les fantasmes des Noirs du monde entier.

Le Wakanda est ainsi une hétérotopie uchronique, la proposition d'une réalité sans colonisation pour passé. En effet, selon Michel Foucault, « parmi ces lieux qui se distinguent, il y en a qui sont absolument différents : des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelques sortes à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier. Ce sont en quelque sorte des contre-espaces.¹⁰⁸ » Le Wakanda est un univers imaginaire réaliste dont on ne conteste pas le paradoxe. Au demeurant, on l'a vu plus haut, on est face à un mélange pêle-mêle de toutes les nations du continent. Mais qu'à cela ne tienne, le Wakanda est connu pour déployer des espions dans le monde entier, et peut aisément s'inspirer d'autres pays pour parfaire le sien. S'est-on, un jour, offusqué de ce que le bruit des sabres lasers dans *Star Wars [La guerre des étoiles]* ne soit pas réaliste, alors que personne n'ait jamais été au contact d'un réel sabre laser ? Non. Et cela parce que « l'un des principes du cinéma américain (et particulièrement hollywoodien) a été, depuis toujours, de "naturaliser" les situations et les histoires représentées pour donner au spectateur une plus grande proximité vis-à-vis d'elles. Quel que soit l'extraordinaire de la situation, on y mêle des ingrédients de la vie quotidienne, des traits psychologiques communs attachés aux créatures les plus monstrueuses, des comportements "middle class" dans des sociétés totalement exotiques, etc. Sans chercher un véritable réalisme, ces procédés servent une acceptation du récit par les spectateurs du fait de ces instants de reconnaissance, de ces points d'ancrage mimétique¹⁰⁹ », comme l'expliquent Vincent Amiel et Pascal Couté.

Dans *Black Panther*, encourager la crédulité du spectateur est aussi une démarche politique. Pour compléter la représentation visuelle du Wakanda, Coogler en précise la

¹⁰⁷ Achille Mbembe. « Afrofuturisme et devenir-nègre du monde », *Politique africaine*, 2014/4 (N° 136), p. 126.

¹⁰⁸ Michel Foucault. « Les hétérotopies » in *Le corps utopique* suivi de *Les hétérotopies*. Paris : Nouvelles éditions lignes, 2009, p. 24.

¹⁰⁹ Vincent Amiel et Pascal Couté. *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain*. Paris : Klincksieck-Études, 2003, p. 143.

sonorité alors qu'on voit à de nombreuses reprises le script du Wakanda (voir Figure 12), y compris sur les inscriptions encerclant le trône de T'Challa (voir Figure 1). Par exemple, même si l'usage de l'anglais domine le film pour des raisons de simplicité, au Wakanda, on parle principalement « wakandais »¹¹⁰. L'on ne saurait, d'ailleurs en douter parce que lorsque les personnages s'expriment en anglais, un accent « africain » se fait entendre. Or, selon Frantz Fanon, « parler une langue, c'est assumer un monde, une culture ». Incisif, il poursuit : « L'Antillais qui veut être blanc le sera d'autant qu'il veut faire sien l'instrument culturel qu'est le langage.¹¹¹ » Ainsi, ce que Coogler souligne symboliquement à travers la relation à la langue, c'est bel et bien que le wakandais, qui n'a jamais été colonisé, ne cherche pas à être un « Autre »¹¹². Le caractère traumatique de l'expérience coloniale réside dans le lien entre domination et représentation. Stuart Hall, parlant en tant qu'homme noir, rend compte de ce que les colonisateurs avaient « le pouvoir de nous faire nous voir et nous faire nous sentir comme "Autre"¹¹³. » Ainsi, à mon sens, la représentation du Wakanda permet également de définir Black Panther comme une négation de Tarzan. L'on n'est plus face à une Afrique arriérée qu'un homme blanc se donne pour mission de dompter mais face à une Afrique futuriste et souveraine à la tête de laquelle se trouve un homme noir aux qualités surhumaines, tel que l'on ne l'a encore jamais vu sur grand écran jusqu'ici, offrant ainsi un nouveau mythe.

Résumé

L'évolution du cinéma en tant que forme artistique est étrangement liée à une représentation négative des Noirs. À ses étapes charnières, des premières vues des pionniers du cinématographe au premier blockbuster, du premier film parlant aux dernières superproductions hollywoodiennes actuelles, des stéréotypes de représentation et des archétypes narratifs négatifs ont véhiculé une image dégradante des Noirs. J'ai choisi de nommer ces procédés « typologie du mépris » tant ils ont eu des conséquences

¹¹⁰ Il s'agit en réalité de la langue Xhosa parlée en Afrique du Sud.

¹¹¹ Frantz Fanon. *Op.cit.*, p. 35.

¹¹² Le doublage en français du film fait abstraction des accents, occultant ainsi complètement la dimension que considère Frantz Fanon.

¹¹³ Ma traduction : « the power to make us see and experience ourselves as "Other" ». Stuart Hall. « Cultural identity and cinematic representation » in Robert Stam et Toby Miller (Eds.). *Film and theory: an anthology*. New York : Wiley-Blackwell, 2000, p. 706.

désastreuses sur la construction identitaire noire, en particulier aux États-Unis. Misant sur une représentation spectaculaire de l'africanité à travers la qualité de l'image, le maquillage, les costumes et bien sûr les décors, le film projette la vérité de codes de beauté affranchis de toute volonté d'assimilation extra-ethnique et le fantasme afrofuturiste. *Black Panther* propose ainsi une mise à jour de l'expérience spectatorielle des Noirs au cinéma, où s'interpellaient jusqu'alors une vision négative du Noir et une vision méliorative du super-héros. Il ne s'agit pas pour le film de proposer une image oppositionnelle du super-héros noir par rapport au super-héros blanc. Il s'agit de revaloriser la perception du personnage noir au cinéma et par extension de l'homme noir dans la société. Cette nouvelle proposition est nourrie de l'héritage de la *blaxploitation* qui a permis l'avènement du héros d'action noir, mais également de la mythologie des *comics* qui légitimise le super-héros noir. *Black Panther* corrige par la même occasion de nombreuses erreurs représentationnelles des films précédents mettant en scène des super-héros noirs. Au centre de cet effort, la spectacularisation du corps noir comme « acteur utopique » triomphant et la création visuelle du Wakanda comme hétérotopie afrofuturiste aspirationnelle pour un public en mal de représentation portent des coups de griffes mortels à des stéréotypes centenaires.

Mais, par la suite, quelle en est l'expression au sein de la mythologie des super-héros et dans la construction du récit du film ?

II. LA MYTHOLOGIE DES FILMS DE SUPER-HÉROS

1. Qu'est-ce qu'un super-héros ?

a. Les attributs du super-héros

L'histoire des *comics*, qui sont la base des films de super-héros, a été racontée, souvent avec une rigueur encyclopédique¹¹⁴. Il en ressort entre autres un consensus sur le fait que tout super-héros se définit par trois caractéristiques principales : tout d'abord ses super-pouvoirs, acquis¹¹⁵ ou naturels ; ensuite un solide code moral qui rend centrale la recherche du bien et enfin ; une double identité, souvent secrète. La demande du public est fonction de la mise en scène spectaculaire de ces attributs.

Les super-pouvoirs de T'Challa sont d'avoir une force, une agilité et une intelligence supérieure à la normale, du fait de l'herbe-cœur. De plus, grâce aux réserves de vibranium de son pays, il bénéficie d'armes et d'outils technologiques de pointe. Étant également le chef d'une nation, il a à sa disposition une armée suréquipée contrairement aux autres super-héros qui font souvent cavalier seul ou s'entourent d'autres super-héros. La question de comment T'Challa acquiert ses super-pouvoirs au cinéma est intéressante. On rencontre Black Panther pour la première fois dans *Captain America : Civil War* tandis qu'il poursuit le Soldat de l'hiver (Sebastian Stan), alors protégé par Captain America (Chris Evans) et le Faucon (Anthony Mackie), parce qu'il le considère responsable de l'attentat qui a coûté la vie à son père à Vienne. Or, les pouvoirs de Black Panther sont acquis en ingérant l'herbe-cœur, une herbe sacrée en forme de cœur, unique au Wakanda. On voit d'ailleurs T'Challa boire une potion qui le dépouille du pouvoir de l'herbe-cœur avant ses combats avec M'Baku (Duke Winston) et Killmonger pour le trône. Cependant il n'est pas clair pour le spectateur si T'Challa était déjà Black Panther à son arrivé à Vienne ou s'il endosse ce rôle là-bas après la mort de son père. Cette question est pertinente dans la mesure où elle

¹¹⁴ J'ai cité en introduction, Jean-Paul Gabilliet, *Des comics et des hommes, Histoire culturelle des comics books aux États-Unis*, Nantes, Éditions du temps, 2005 mais voir notamment pour les ouvrages en français : Gérard Courtial et Jean-Claude Faur, *À la rencontre des super-héros*. Marseille : Bédésup, 1985 ; Jean-Paul Jennequin, *Histoire du comic book 1. Des origines à 1954*, Paris : Vertige Graphic, 2002 ou encore Éric Delbecque, *Les super-héros pour les nuls*, Paris : Éditions First, 2016.

¹¹⁵ Dans le cas particulier de Batman, son super-pouvoir réside entièrement dans l'appareillage et les gadgets dont il dispose à la différence d'Iron Man ou Ant-Man, par exemple, pour lesquels le costume est la source du super-pouvoir.

clarifie la relation du super-héros au traumatisme, d'autant qu'à chaque fois que T'Challa ingère à nouveau l'herbe-cœur après ces deux combats, il initie un voyage dans la Plaine ancestrale où il retrouve son père. En effet, le traumatisme est au centre de la mythologie des super-héros¹¹⁶. Il est souvent l'élément déclencheur de leur mutation vers ce statut. C'est bien suite à la destruction de sa planète, qui entraîne son arrivée sur terre, que Kal-El devient Superman. C'est suite à la mort de ses parents que Bruce Wayne endosse le costume de Batman. C'est suite à un accident de laboratoire qui l'expose à des rayons gamma que Bruce Banner devient Hulk, *et cetera, et cetera*. Dans le *comics*, le Black Panther n'est pas nécessairement le roi régnant du Wakanda. Lorsque T'Challa met Captain America et le Faucon en garde, il explique que « le Black Panther est le protecteur du Wakanda depuis des générations, une responsabilité transmise d'un guerrier à l'autre, et maintenant, parce que votre ami a tué mon père, j'endosse également le rôle de roi. Alors, je vous demande, en tant que guerrier et roi, combien de temps pensez-vous pouvoir protéger votre ami contre moi ? ¹¹⁷ » La réponse à la question de savoir quand T'Challa devient Black Panther pour la première fois est donné dans le *comics* numérique *Black Panther Prelude*¹¹⁸ de 2017. C'est en 2008, une semaine avant la conférence durant laquelle Tony Stark annonce au monde qu'il est en réalité Iron Man que T'Challa endosse le costume de Black Panther. Il est ensuite envoyé par son père en mission pour sécuriser la frontière entre le Wakanda et la République Démocratique du Congo. Ainsi, à l'inverse d'un Spawn, par exemple, T'Challa n'a pas besoin qu'on lui apprenne comment contrôler ses pouvoirs. À son retour, T'Chaka félicite son fils pour la mission accomplie mais lui reproche de s'être exposé à la vue de tous et lui rappelle qu'il est indispensable de maintenir le secret sur son existence et sur la réalité wakandaise. Ainsi, à l'inverse d'un Hancock, par exemple, T'Challa n'a plus besoin qu'on lui apprenne comment contrôler son image. Et si dans le film, T'Challa est amené à douter sur comment gouverner, il ne doute pas sur comment être un super-héros, comme on a vu Spider-Man le faire, amenant son oncle à prononcer la réplique légendaire : « avec de grands pouvoirs viennent de grandes responsabilités.¹¹⁹ » La question de comment T'Challa devient Black Panther s'inscrit également dans ce mode de

¹¹⁶ Aurélien Fouillet. *Op.cit.*, p. 27.

¹¹⁷ Anthony and Joe Russo (Réa.). *Captain America: Civil War*. États-Unis: Marvel Studios. 2016. 147 minutes.

¹¹⁸ Marvel. *Black Panther Prelude*. Comics 1. 18 octobre 2017.

¹¹⁹ Sam Raimi (Réa.). *Spider-Man*. États-Unis : Columbia Pictures & Marvel Entertainment. 2002. 121 minutes.

narration transmédia particulièrement exploité par Marvel, que j'ai évoqué en introduction et sur lequel je reviendrai par la suite.

Les super-héros ont à cœur de porter des idéaux moraux supérieurs à ceux de l'homme ordinaire. Par exemple, en poursuivant Ulysses Klaue à Busan, l'objectif de T'Challa n'est jamais de le tuer comme le propose W'Kabi mais de le ramener au Wakanda pour qu'il soit jugé pour ses crimes. Un des intérêts du code moral des super-héros réside dans leur confrontation douloureuse avec le monde¹²⁰. T'Challa veut se montrer à la hauteur de sa responsabilité de super-héros mais surtout de roi. Et, c'est d'ailleurs l'enjeu du film et le nœud de son opposition avec Killmonger. Cette opposition est un clin d'œil à celle qui aurait existé entre Martin Luther King Jr. et Malcolm X, lors de la lutte pour les droits civiques des afro-américains dans les années 60. Le premier prônait un pacifisme gandhien et le second une lutte talionique en réponse aux violences dont les afro-américains étaient – et sont encore – victimes. Cette opposition entre Martin Luther King Jr. et Malcolm X n'est d'ailleurs pas nouvelle dans les films de super-héros. Dans *X-men* (Brian Synger, 2000), deux camps de mutants s'opposent : ceux qui suivent le Professeur Xavier, en faveur d'une coexistence pacifique avec les humains contre les partisans du belligérant Magneto¹²¹.

Le code moral du super-héros est une des constantes du personnage qui autrement évolue dans la bipolarité, entre normalité et extraordinaire – ce que souligne d'ailleurs la dynamique de la double identité. Les super-pouvoirs, aussi permanents qu'ils soient, ne sont réellement convoqués que lorsque le super-héros endosse son costume, avec un contraste saisissant entre par exemple, le docile Clark Kent et l'omnipotent Superman ; le frivole Tony Stark et la machine de guerre Iron Man. La recherche constante du bien vient également en renfort à la représentation méliorative du super-héros qui est le « gentil » par excellence, faisant ainsi aisément de lui un modèle à suivre. D'aucuns voient ainsi dans la figure du super-héros, une manière de « redessiner les contours d'un univers manichéen, facile à appréhender, puisque les “bons” affrontent les “méchants” et triomphent d'eux la plupart du temps ». Ceci est à placer dans le contexte de perte de repères généralisée et de « dissolution des valeurs morales » qui a entouré la naissance des super-héros dans les

¹²⁰ Eric Delbecque. *Les super-héros pour les nuls*. Paris : Éditions First. 2016, p. 117.

¹²¹ Laurent Aknin. *Mythes et idéologies du cinéma américain*. Paris : Vendémiaire. 2014, p. 107.

années 30 pendant la Grande Dépression ; une période qui fut celle du « désenchantement du monde » pour reprendre les mots de Max Weber.¹²²

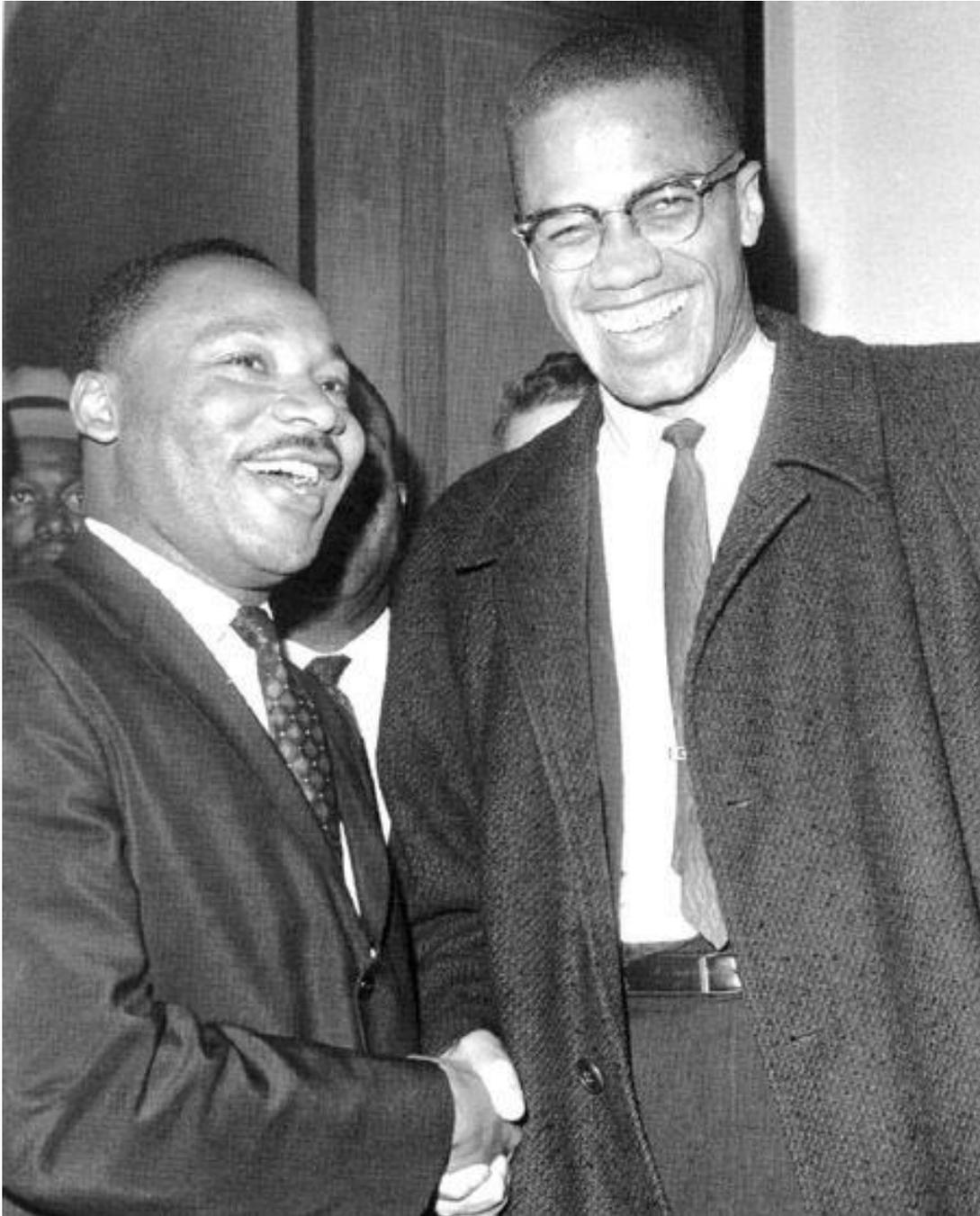


Figure 13: Martin Luther King Jr. et Malcolm X

¹²² Céline Bryon-Portet. « Les super-héros, nouvelles figures mythiques des temps modernes ? », *Quaderni* [En ligne], 93 | Printemps 2017, p. 77.

Enfin, la double identité est une question centrale chez le super-héros et T'Challa n'y échappe pas. D'ailleurs, il s'agit pour lui de revêtir multiples habits, d'endosser plusieurs statuts. Il est tour à tour T'Challa, Black Panther et roi du Wakanda. On sait que la question identitaire n'est jamais résolue pour les Américains, qui se définissent souvent à partir d'une origine culturelle complémentaire. Aux États-Unis, on est, par exemple, italien-américain, coréen-américain ou encore africain-américain. C'est certainement la raison pour laquelle la question est mise sur la table sans équivoque dans le film, par trois fois, et toujours plus à l'interrogatif. La première fois, c'est lors du combat qui oppose T'Challa à M'Baku, Le Gorille blanc, leader de la tribu Jabari, séparatiste et isolée dans les montagnes du Wakanda, qui le défie pour le trône. Alors que le combat commence de manière plus ou moins équilibrée, M'Baku prend soudain le dessus. Il assène un coup de poing à T'Challa qui perd l'équilibre et, tête à l'envers, il aperçoit sa mère sur le bord de la montagne de la Cascade des guerriers, qui crie pour l'encourager, sur un ralenti : « Montre-lui qui tu es ! ». Le plan est filmé en caméra subjective renversée pour épouser le point de vue de T'Challa et s'accompagne d'un léger flou subjectif pour signifier son étourdissement. Ce plan renversé fait apparaître la vision du monde « à l'envers » qui pourrait advenir si M'Baku sortait victorieux de ce combat et gouvernait le Wakanda selon des principes que l'on soupçonne contraires à ceux de T'Challa. Coogler reprend ce procédé plus tard dans le film en l'amplifiant avec un *flip over*, j'y reviendrai donc. En réponse à l'encouragement de sa mère, T'Challa se dresse et l'image se réajuste. Alors que M'Baku toujours aussi déterminé lui plante une lance dans la poitrine, T'Challa clame haut et fort son ascendance, en brisant la lance : « Je suis le prince T'Challa, fils du roi T'Chaka ». Il gagne ensuite le combat en forçant M'Baku à capituler. La deuxième fois, c'est Killmonger, l'antagoniste principal, qui s'approprie cette interrogation identitaire. Présenté menotté au conseil royal, Killmonger somme T'Challa de lui poser la question : « demande-moi qui je suis ! »¹²³, mais ce dernier refuse. La scène est filmée en champ-contrechamp mais avec amorce sur la nuque de chacun pour souligner la tension conflictuelle mais non la distanciation car le lien de parenté entre les deux hommes est sur le point d'être révélé. Devant l'insistance de Killmonger, un des leaders traditionnels, pose la question en wakandais « qui es-tu ? »¹²⁴,

¹²³ Ma traduction : « Ask me who I am! » La version française du film trahit le texte original en proposant « Demande-moi mon nom ! » qui ne rend pas compte pas la répétition du thème.

¹²⁴ Ma traduction : « who are you ? »

à laquelle Killmonger répond également en wakandais, et révèle qu'il est N'djadaka, le fils de N'jobu, le frère de T'Chaka, le père de T'Challa. Par la même occasion, il dévoile aux membres du conseil et à la mère de T'Challa, à la stupéfaction collective, le fratricide commis par T'Chaka. Enfin, à la fin de film, à Oakland aux États-Unis avec sa sœur Shuri (Letitia Wright), devant le siège du futur complexe éducatif qu'il souhaite créer, T'Challa est interpellé par un jeune du quartier. Pointant du doigt son jet, le jeune lui demande d'abord si celui-ci lui appartient. Lorsque T'Challa sourit, il l'interroge « Qui es-tu ? ». Le film s'achève sur cette question qui demeure sans réponse¹²⁵. La gradation est parlante : « Montre-lui qui tu es ! », « Demande-moi qui je suis ! », « Qui es-tu ? » et culmine comme une interrogation posée aux populations afro-descendante de par le monde : qui souhaitez-vous être ?

b. Du besoin d'un antagoniste surpuissant

Une caractéristique externe du super-héros, qui complète la demande spectatorielle, est d'avoir un ennemi juré. On emploie couramment le terme de « vilain » ou « super vilain » pour désigner l'antagoniste du super-héros, un anglicisme dérivé du mot *villain* (mais dénué de jugement de valeur esthétique ou qualitative), qui fait référence au « méchant » du film. Dans *Les Super-Héros au cinéma*, Olivier Delacroix cite l'ouvrage de Peter Coogen, *Super-hero, the secret origin of the genre*, pour présenter les cinq types de « vilains » suivants.

Tableau 3: Les cinq types de vilains dans les films de super-héros

Type de vilain	Exemple
Le monstre	Venon dans <i>Spider-Man</i>
Le commandant en chef ennemi	Crâne rouge dans <i>Captain America</i>
La scientifique fou	Le Bouffon vert ou Dr. Octopus dans <i>Spider-Man</i>

¹²⁵ Rahawa Haile. « How Black Panther Asks Us to Examine Who We Are To One Another ». *Longreads* [en ligne]. Février 2018. Dernière consultation le 10 mai 2019. Disponible sur <https://longreads.com/2018/02/22/how-black-panther-asks-us-to-examine-who-we-are-to-one-another/>

Le génie du crime	Lex Luthor dans <i>Superman</i> ou Le Jocker dans <i>Batman</i>
Le super-héros inversé	Magneto dans les <i>X-men</i> ou Loki ou Hela dans <i>Thor</i>

Ces « super-méchants » ont généralement pour objectif de s'approprier le pouvoir ou de conquérir le monde¹²⁶. Killmonger est un super-héros inversé, qui usurpe le titre et les pouvoirs de Black Panther. Sous couvert de vouloir donner le pouvoir aux peuples opprimés, Killmonger ne cache pas ses ambitions despotiques. Tandis qu'il est assis sur le trône, il proclame que « le soleil ne se couchera pas sur l'empire wakandais. » Le choix des mots n'est évidemment pas anodin dans la mesure où le film propose une critique des conséquences de la colonisation. Alors que le MCU a habitué le spectateur à des super-héros inversés qui sont en fait des frères et sœurs jaloux (comme Loki ou Hela dans *Thor* (Kenneth Branagh, 2011) et *Thor : Ragnarök* (Taika Waititi, 2017) respectivement) ou des père mégalomanes (comme Ego dans *Guardians of the Galaxy Vol. 2 [Les gardiens de la galaxie Vol. 2]*, James Gunn, 2017), ici l'on est face à un cousin. Cette variante est intéressante dans la mesure où elle ouvre davantage d'espace narratif. Les deux hommes connaîtront ainsi des parallèles dans leurs expériences respectives (visite de la Plaine ancestrale, accession au trône, combat avec les mêmes armes, etc.). Mais ils seront surtout amenés à vivre des expériences antithétiques. En effet, le premier grief que Killmonger a contre T'Challa est que son père a tué le sien puis l'a abandonné à son sort d'orphelin aux États-Unis. Le fait d'apprendre cette vérité trouble T'Challa qui commence à douter des enseignements de son père.

La relation de parenté entre T'Challa et Killmonger souligne également à quel point héros et vilains ont une origine commune. Par exemple, dans *Captain America : the First Avenger* (Joe Johnston, 2011) c'est la même expérience (l'injection d'un sérum expérimental) qui a transformé le vaillant Steve Rogers en Captain America et le commandant nazi, Johann Schmidt en Crâne Rouge. Cette gémellité confère à leur antagonisme une dimension mimétique dont Crâne Rouge a parfaitement conscience : « Vous vivez dans une illusion, capitaine. Vous prétendez être un simple soldat, mais en fait vous avez peur d'admettre que nous ne sommes plus humains. Contrairement à vous, j'en suis fier. ». Les vilains jouissent de leur inhumanité. De même, le Pingouin à *Batman* : « Tu

¹²⁶ Olivier Delacroix. *Les Super-Héros au cinéma*. Paris : Hoëbeke. 2012, p. 177.

es jaloux parce que je suis un vrai monstre alors que toi, tu dois porter un masque. ¹²⁷ » Dans *Black Panther*, l'ironie veut également que le point de départ de T'Challa soit le point d'arrivée de Killmonger. Je détaillerai plus loin l'importance du thème du voyage dans le film pour traiter du retour de T'Challa au Wakanda pour débiter une nouvelle étape de sa vie et accomplir son destin de prince héritier. Ce retour est à mettre en parallèle avec l'arrivée de Killmonger au Wakanda qui se présente comme un aboutissement après des années de préparation à ce voyage. Il le dit lui-même : « J'ai passé toute ma vie à attendre ce moment. Je me suis entraîné, j'ai menti, j'ai tué, tout ça pour arriver jusqu'ici. »¹²⁸. Killmonger a consacré sa vie à sa vengeance, au point de ne se définir qu'à travers elle.

Mais l'antagoniste est surtout un diapason qui donne la mesure du super-héros. Plus le vilain est démoniaque et destructeur, plus la valeur du super-héros s'en trouve renforcée. Ce que livre Killmonger sur sa préparation à son voyage au Wakanda et sa confrontation avec T'Challa montre autant sa détermination que la redoutable menace qu'il voit en ce dernier. Killmonger s'est préparé toute une vie à affronter T'Challa. Mais alors qu'il sort victorieux du combat « d'homme à homme » qui les oppose à la Cascade des guerriers lorsqu'ils s'affrontent pour le trône. Il perd le combat « de Black Panther à Black Panther » à la fin du film car il ne possède pas le code moral positif du super-héros. Aussi puissant et charismatique que soit le vilain, le super-héros triomphe toujours car il est du côté du bien. Mais un super-héros a désespérément besoin d'un super-vilain pour justifier sa place dans le monde. Umberto Eco va plus loin, en affirmant que :

« le vrai protagoniste des Trois Mousquetaires, c'est Richelieu ; c'est à lui que font pendant les mousquetaires comme expression du goût individuel de l'aventure et de la généreuse inconséquence. [...] Tel est Richelieu, très humain dans son humanité, vainqueur des Trois Mousquetaires, parce qu'il faut beaucoup de talent pour commencer dans la peau d'un méchant et pour finir sous la bénédiction des lecteurs fascinés qui murmurent en larmes : « Quel homme ! » ; un sentiment partagé par les mousquetaires

¹²⁷ Louis-Julien Nicolaou. « Heros & Villains ». *Les Inrockuptibles*. « La double vie des super-héros. Des Comics au Cinéma ». 2012, p. 84.

¹²⁸ Ma traduction : « I lived my entire life waiting for this moment. I trained, I lied, I killed, just to get here. »

eux-mêmes, qui regrettent au cours des épisodes suivants l'époque révolue du Grand Homme.¹²⁹ »



Figure 14: Les deux Black Panthers au combat

En écho à ce point, le politologue Michel Galy remarque que la jeunesse afro-descendante ne s'y est d'ailleurs pas trompée et que, « c'est bien Killmonger qui l'inspire », séduite qu'elle est par son charisme de « voyou de banlieue » tenant un discours de « révolte », d'« insurrection », et de « pourquoi pas une révolution mondiale de couleur ». À travers Killmonger, le film se saisit d'une partie du récit des minorités laissées pour compte par le biais de « scènes, rendues saisissantes par l'esthétique nouvelle, entre fierté noire transcontinentale et débauche technologique [qui] marqueront les mémoires.¹³⁰ » Coolger prend soin de signaler visuellement l'opposition entre T'Challa et Killmonger. Au moment où ce dernier monte sur le trône, il effectue un *flip over*, un retournement de l'image. Dans la scène précédente, Killmonger a ordonné la destruction du jardin des herbes-cœurs pour s'assurer que nul autre que lui ne puisse désormais acquérir les

¹²⁹ Umberto Eco. *De Superman au surhomme*. Op. cit., p. 114.

¹³⁰ Michel Galy. « "Black Panther" et afrofuturisme ». *Le Monde diplomatique* 2018/6 (N° 771), p. 26.

pouvoirs de Black Panther. Il est debout, dos à la caméra, à contempler le brasier tandis que des flammes s'élèvent à sa gauche et à sa droite.



Figure 15: L'accession au trône de Killmonger

En amorce sur son dos, un travelling arrière débute alors qu'un thème musical enivrant monte en crescendo. La symbolique de ce feu est très forte. Pour Killmonger c'est un feu purificateur, réparant tout le tort que la vie lui a causé. Il l'observe et s'imagine renaître à travers lui pour devenir l'homme qu'il a toujours rêvé d'être. L'homme qu'il mérite d'être. Dans la scène suivante, convaincu de la permanence de son nouveau statut, Killmonger entre dans la salle du trône sur un *flip shot*, un plan filmé à l'envers. Au fur et à mesure qu'il avance, le plan pivote lentement pour revenir à l'endroit à l'instant où il s'assied tandis que le thème musical entamé dans la scène précédente s'amplifie davantage. Lorsque la scène se termine, il est assis sur le trône, les yeux clos. Ce n'est qu'à la scène suivante, après une ouverture au noir, qu'il les ouvre. Les yeux clos, Killmonger révèle alors tout le tragique de son personnage. Aveugle, au plus fort de son sentiment de puissance, il ignore que son destin est déjà scellé. À mes yeux, cette scène est emplie de pathos antique, car comme Oscar Grant, le personnage que Michael B. Jordan incarne pour sa première collaboration avec Ryan Coogler, *Fruitvale Station*, Killmonger ignore qu'il ne lui reste que 24 heures à vivre.

2. La construction narrative de *Black Panther*

a. S'affranchir des codes

La présence de personnes issues de la diversité au cinéma est croissante. Au sein de l'univers super-héroïque, cette tendance est non seulement marquée par le choix de faire interpréter de plus en plus de rôles, conçus comme « blancs » par des acteurs noirs ou métis, mais également par le simple désir de diversifier la narration. Dans certains cas, l'ethnicité du personnage original a été changée. Ainsi, le personnage de Nick Fury, Directeur du SHIELD (agence gouvernementale qui « encadre » les supers héros chez Marvel), est maintenant dépeint sous les traits de l'acteur afro-américain Samuel L. Jackson sur tous les supports. De même, Heimdall dans *Thor* (Kenneth Branagh, 2011) et les films suivants est interprété par Idris Elba. La Torche Humaine avait récemment les traits de Michael B. Jordan dans *Fantastic Four [Les 4 Fantastiques]* (Josh Trank, 2015) tandis que Deadshot était incarné par Will Smith dans *Suicide Squad* (David Ayer, 2016). Il faut noter cependant que dans ces films, ces acteurs noirs occupent des seconds rôles. Mais cela est

peut-être en passe de changer. Par exemple, à la fin d'*Avengers Endgame*, Captain American (Chris Evans), confie son bouclier au Faucon (Anthony Mackie), ce qui présage sans doute l'entrée dans le MCU d'un Captain America noir, pour un film solo, tel qu'il existe en format *comics* depuis 2003. Le retour de Blade, le chasseur de vampires, sur grand écran est quoi qu'il en soit déjà annoncé. L'interprétation sera confiée à l'acteur Mahershala Ali, deux fois récompensé aux Oscars, pour reprendre le rôle rendu célèbre par Wesley Snipes dans les années 90¹³¹. Ali s'était d'ailleurs déjà illustré au sein du MCU en interprétant le vilain Cornell Stokes alias Cottonmouth, dans la première saison de la série *Luke Cage*, diffusée sur Netflix. Cette diversification de la représentation à l'écran profite également aux personnages féminins. C'est ainsi que depuis 2017, deux femmes métisses ont intégré le MCU : Zendaya interprète Michelle « MJ » Jones, meilleure amie de Peter Parker depuis *Spider-Man : Homecoming* tandis que Tessa Thompson prête ses traits à Valkyrie, une asghardienne guerrière depuis *Thor : Ragnarök*. Aux vues de ces mutations représentationnelles, c'est dire que le terreau était favorable pour la mise en chantier d'un film tel que *Black Panther*.

J'ai posé, plus haut, la question rhétorique de savoir si Ryan Coogler connaissait les stéréotypes de représentation des Noirs au cinéma. Cinéaste afro-américain vivant aux États-Unis, comment pourrait-il les ignorer ? Subtilement, depuis le début de sa carrière Coogler s'évertue à les démonter. Oscar Grant, le protagoniste de *Fruitvale Station*, est un délinquant repent. Mais devant la caméra de Coogler, ce n'est pas un *thug*. Bien que le passé de repris de justice de Grant ne soit jamais occulté dans le film, ce qu'on le voit surtout faire est d'essayer de remettre sa vie en ordre. On découvre le jeune homme de 22 ans en reconstruction dans une société violente et pleine de préjugés. Il meurt assassiné par un policier blanc alors qu'il était menotté les mains dans le dos, et restreint face contre terre. Dans *Creed*, Rocky apprend à Adonis Creed, le fils illégitime de son ami Apollo Creed décédé, à développer des compétences physiques et techniques pour lancer sa carrière de boxeur professionnel. Tandis que le film est construit autour du stéréotype négatif de l'« athlète surhumain », Coogler innove en montrant combien Rocky a davantage besoin d'Adonis, qu'Adonis de lui. Rocky est esseulé, sa femme est morte, son fils s'est éloigné de

¹³¹ Alex Stedman « Mahershala Ali to Star in Marvel's "Blade" Reboot ». *Variety* [en ligne], publié le 20 juillet 2019. Dernière consultation le 31 août 2019. Disponible sur : <https://variety.com/2019/film/news/mahershala-ali-blade-reboot-marvel-1203274709/>

lui, un cancer récemment déclaré le ronge. À travers sa relation avec Adonis, il retrouve un sentiment d'appartenance : une famille d'adoption. Adonis réhumanise Rocky.

Avec son casting de rôles principaux exclusivement noirs, *Black Panther* est à voir comme l'expression la plus ambitieuse à ce jour de Coogler, co-scénariste du film avec Joe Robert Cole, de s'affranchir des codes prévalents, à l'heure où Hollywood s'éveille à de nouvelles représentations de la diversité. Mais est-il réellement possible de proposer une narration entièrement exempte de cet héritage représentationnel morbide ? À travers le personnage de Killmonger, par exemple, Coogler a déconstruit le stéréotype du *thug* en montrant la genèse. Comment se construire sainement lorsque, comme le personnage, on grandit pauvre, sans père et avec un sentiment d'abandon, dans une société violente pleine de préjugés ? Les sentiments de revanche et de vengeance deviennent alors des forces motrices mais finalement destructrices. T'Challa insiste sur ce point alors qu'il retrouve son père mort dans une vision ; pour lui Killmonger est un monstre qu'il a contribué à créer en l'abandonnant aux États-Unis.

Hélas, aucune mise en scène n'est sans reproche. Celle de Coogler dans *Black Panther* donne du grain à moudre aux détracteurs du film qui notent la persistance de stéréotypes narratifs néfastes, car comme je l'ai dit plus haut, certains stéréotypes ont la vie longue. Principalement, le film est empreint de cette nécrose sociale étasunienne que constitue les crimes interethniques ou « *black on black crime* » tel qu'on les nomme là-bas. C'est un choix narratif de Coogler et de Cole que T'Chaka tue son frère, alors que dans le *comics* cet assassinat est commis par Ulysses Klaue. Ensuite T'Challa tue son cousin. On doit également compter le nombre de morts pendant la bataille fratricide finale entre les Dora Milaje, Jabari et les membres de la tribu de la Porte qui suivent W'Kabi. S'ajoutent à eux les soldats wakandais tués en accomplissant leur devoir, dicté par le roi Killmonger, de porter des cargaisons d'armes aux quatre coins du monde, en soutien aux populations noires opprimées. Faut-il lire dans ces tueries à répétition une nouvelle forme du « châtement du Noir comme *happy end* » ? Mais surtout, T'Challa est-il contre-révolutionnaire en refusant d'armer les opprimés ? « Huey Newton et Stokely Carmichael [cofondateurs du Black Panther Party] pourraient[-ils] effectivement se retourner dans leurs tombes, tant l'idéologie de *Black Panther* est à l'opposé du mouvement des années

1970 [?] » comme le suggère Michel Galy ?¹³² À mon sens, il ne faut pas voir le mal là où il n'est pas. La vraie question est de savoir si un film peut à lui seul corriger un siècle de représentation dénigrante, qui plus est, s'il est produit et distribué avec des capitaux quasiment exclusivement blancs. Les conventions du genre des films de super-héros imposent une bataille finale entre le super-héros et le super vilain. Et comme avec le défi pour le trône, « la victoire dans ce combat rituel se fait par la mort ou la reddition » pour citer Zuri, le Grand Shaman du Wakanda. Killmonger est un super vilain bien trop radical pour choisir la reddition. Quant aux autres morts, sans corps et sans visage, ils ne participent pas de la violence systématique infligée au corps noir au cinéma. Enfin, les actions finales de T'Challa soutiennent le message du film qui est le rejet de la radicalité et de l'extrémisme et la célébration du vivre ensemble au sein d'une communauté humaine planétaire. Aussi pour ma part, ai-je choisi de ne pas réduire *Black Panther* à ses manquements mais d'explorer sa contribution à la mise à jour de l'expérience spectatorielle à travers l'amélioration de la représentation des personnages noirs au cinéma.

b. Des femmes exceptionnelles

Une contribution majestueuse de *Black Panther* tient à la mise en avant du rôle des femmes. Achille Mbembe s'en extasie :

« Comment ne pas évoquer, à ce sujet, la centralité de la femme dans ce texte ? Au fond, s'agissant de la politique de la durée nègre [qui] est la thématique centrale du film, le film lui-même dit une chose : la femme est le secret de la durée. Et par conséquent de la puissance. La « renaissance nègre » passera par elle, par cette puissante énigme qu'est la femme. Si donc l'Afrique doit revenir à elle-même ; si donc elle doit redevenir son centre propre et sa force propre, alors peut-être devons-nous affronter,

¹³² Michel Galy. *Op. cit.*, p. 26

les yeux ouverts, cette énigme, car de sa résolution dépend notre futur.¹³³ »

Quatre femmes sont au centre de l'univers du film et de la vie de son protagoniste. Shuri est la petite sœur au QI hors norme. Nakia est l'ex-petite amie « *badass* ». Okoye est le général des armées. Enfin, il y a Ramonda, la reine mère. Entre elles, ces femmes entretiennent une relation intergénérationnelle complice basée sur le respect. Elles constituent une force d'opposition saine à T'Challa tout en lui apportant un soutien indéfectible. De plus, la représentation des femmes soutient elle aussi la conversation que le film entretient autour de l'opposition entre tradition et innovation. Ramonda et Okoye sont tout entières du côté de la tradition alors que Nakia et Shuri représentent l'innovation.



Figure 16: : Les femmes dans Black Panther (Shuri, Nakia, Okoye et Ramonda)

Ramonda, reine mère, veuve du roi défunt est un pilier de tradition. Apparaissant dans seulement 8 scènes sur les plus de 200 que compte le film, elle a la parole

¹³³ Achille Mbembe, « Black Panther : une “nation nègre” debout », *Le Point* [en ligne]. 27 février 2018. Dernière consultation le 9 Mai 2019. Disponible sur : https://www.lepoint.fr/culture/black-panther-une-nation-negre-debout-27-02-2018-2198216_3.php

parcimonieuse mais efficace. Elle personnifie en quelque sorte la force du passé, de l'Histoire. On la rencontre pour la première fois à l'arrivée de T'Challa au Wakanda, après sa mission dans la jungle nigériane. Après avoir accueilli, son fils, elle lui dit « le temps est venu pour toi d'être roi »¹³⁴. Le message ici est, c'est *ton* heure, bien plus que c'est l'heure. Lors du combat avec M'baku, Ramonda rappelle, à nouveau, T'Challa à son héritage lui criant « montre-lui qui tu es ! »¹³⁵ pour l'encourager. À la présentation de Killmonger devant le Conseil (voir plus bas), on la voit s'accrocher désespérément à un passé mensonger. Elle refuse de croire ce dont elle a pourtant la preuve, le fratricide de T'Chaka. Killmonger sur le trône, elle se désole : « Qu'est-il arrivé à notre Wakanda ? »¹³⁶. À travers elle, le film exprime la difficulté, même pour les personnes les plus bienveillantes, d'admettre l'inéluctabilité du changement. Mais, Ramonda finit par remettre en cause son système de pensée. Croyant T'Challa mort, avant que Killmonger n'ordonne la destruction du jardin, Nakia vole une dernière herbe-cœur pour l'offrir à M'Baku afin de le renforcer pour vaincre Killmonger. Sur le chemin qui mène aux montagnes des Jabari, Ramonda propose à Nakia d'ingérer elle-même l'herbe-cœur. Autrement dit, Ramonda propose à Nakia de devenir Black Panther. Quel message représentationnel important pour les jeunes filles afro-descendantes qu'une telle proposition ! Face à M'Baku, toute en dignité, elle s'agenouille aux côtés de Nakia, se soumettant à son autorité. Ce geste et l'offrande de l'herbe-cœur amènent M'Baku à révéler qu'il a en fait recueilli T'Challa. Lorsqu'elle retrouve son fils, mère nourricière, elle prépare la potion d'herbe-fleur, chante des incantations et lui donne vie, une seconde fois.

Okoye est ancrée dans la même temporalité que Ramonda. Nul besoin de rappeler son style de combat traditionnel et la loyauté ancestrale des Dora Milaje aux rois du Wakanda, à laquelle elle adhère intégralement. Lorsque croyant T'Challa mort, Nakia lui propose de fuir ensemble, Okoye refuse, expliquant que son devoir, par tradition, est de servir le roi du Wakanda quel qu'il soit. « Bien que mon cœur soit avec vous » dit-elle mais refusant de l'écouter, elle place le devoir avant tout.¹³⁷ À travers les points d'opposition entre les deux femmes, une question essentielle est posée. À quoi doit-on rester fidèle ? À

¹³⁴ Ma traduction : « It is your time to be King »

¹³⁵ Ma traduction : « Show him who you are ! »

¹³⁶ Ma traduction : « What happened to our Wakanda »

¹³⁷ Ma traduction : « Though my heart is with you »

ses convictions personnelles ou à un système dont on voit les failles ? Okoye interroge Nakia « envers quoi es-tu loyale ? »¹³⁸. Okoye dit « Alors tu sers ton pays », Nakia répond « Non je *sauve* mon pays »¹³⁹. Enfin, debout, à côté de Killmonger, lorsqu'elle découvre que T'Challa est vivant, Okoye comprend les conséquences de son dogmatisme. Elle n'hésite plus alors à se mutiner et faire face à Killmonger. Elle lui dit qu'il n'est pas « digne d'être roi » car « son cœur est plein de haine »¹⁴⁰. Ensuite, elle livre un combat sans merci. Pour finir, c'est elle qui soumet W'Kabi, son mari, par le simple pouvoir de sa détermination à protéger le Wakanda envers et contre tous (lui y compris) et met fin à la bataille de la plaine. Elle incarne la détermination. De fait, elle reste ancrée dans la tradition mais avec davantage de libre arbitre.



Figure 17: La reddition de W'Kabi face à Okoye

Dès les premières minutes du film, le spectateur découvre Nakia dans une situation héroïque. Elle est en mission de couverture afin de libérer un groupe de jeunes filles

¹³⁸ Ma traduction: « What are you loyal to? »

¹³⁹ Ma traduction: « Then you serve your country. » « No, I *save* my country» (accentué dans le scénario)

¹⁴⁰ Ma traduction: « Not fit to a king », « Your heart is full of hatred »

kidnappées par des terroristes au Nigéria¹⁴¹. C'est une espionne extrêmement entraînée qui a la capacité de troubler Black Panther alors même que le danger rôde. À la première occasion, Nakia tourne sur lui-même le stéréotype de la demoiselle en détresse qui aurait pu s'installer dans l'esprit du spectateur lorsque T'Challa lui porte secours dans cette scène introductive. À Busan, au casino, c'est elle qui propose d'engager le combat, après avoir repéré les complices de Klaue et décelé les modalités de la vente de vibranium. En effet, ce n'est qu'une fois qu'Okoye a mis au tapis le premier malfrat que T'Challa se rend compte que la bagarre a commencé. Il n'en est pas l'initiateur et la prend en cours comme un spectateur lambda. Nakia est également la consolatrice et la conseillère de T'Challa. C'est vers elle qu'il se tourne lorsqu'il apprend par Zuri le crime de son père. Elle n'a de cesse de lui rappeler qu'il se doit d'embrasser sa propre destinée et de se libérer du passé, notamment du poids des erreurs de son père pour se construire, lui suggérant de rompre avec la politique isolationniste du pays. À la fin du film, T'Challa épouse d'ailleurs les idées de Nakia qui propose un mariage harmonieux entre tradition et innovation. T'Challa remercie Nakia d'avoir sauvé le pays. Elle l'a annoncé, elle l'a fait.



Figure 18: Nakia dansant avec ses anneaux guerriers

¹⁴¹ C'est une allusion directe à l'enlèvement des lycéennes de Chibok dans le nord du Nigéria par le groupe terroriste Boko Haram en 2014. Dans le scénario du film, il est d'ailleurs précisé que la scène se passe à Chibok.

Shuri a la charge de faire avancer l'innovation technologique du Wakanda. Tel le personnage de Q dans James Bond, elle équipe son frère de gadgets et d'armes qui contribuent à le rendre encore plus puissant. On la rencontre au même moment que sa mère, scellant ainsi son ascendance. Elle incarne le progrès. Une de ces premières répliques est d'affirmer que « ce n'est pas parce que quelque chose fonctionne, qu'on ne peut pas l'améliorer »¹⁴². Petite sœur espiègle, Shuri ne cesse d'ailleurs de taquiner T'Challa pendant le film, en dépit du respect qu'elle lui porte. Elle s'amuse de tout. Même à l'occasion de l'intronisation de son frère, elle fait remarquer que son corset traditionnel est inconfortable et qu'il faudrait accélérer le cérémonial. Son constat du caractère rétrograde de ce rituel est anticipateur. La victoire de Killmonger le démontrera car sa simple force physique ne le rendra jamais digne du trône. Debout à côté de sa mère, royale et digne, Shuri signifie l'un des deux extrêmes entre lesquels T'Challa doit se positionner, entre tradition et innovation. Le ralliement final de M'Baku à T'Challa l'amènera à accepter que même les traditionnalistes ont leur contribution à apporter au progrès.

Super-héroïnes de plein droit, les femmes se battent pour et avec Black Panther. La scène du combat finale est une célébration de leur force. Shuri, Nakia et Okoye n'hésitent pas à engager le combat contre Killmonger alors même qu'elles le savent plus puissant qu'elles, l'ayant vu triompher de T'Challa en combat manuel à la Cascade des guerriers. La bataille finale est également l'occasion de réconcilier tradition et innovation. Conclusion épique d'un film de près de deux heures et quart, la bataille se joue dans les airs, dans la plaine qui fait face à la tour technologique de Shuri et dans les entrailles de la mine de vibranium. Shuri et Nakia se faufilent dans le laboratoire de Shuri afin de s'équiper d'armes pour le combat. Là, Shuri enjoint à Nakia de revêtir une armure de Dora Milaje. Cette dernière refuse initialement mais accepte lorsqu'elle se rend compte de la puissance de ce costume « traditionnel » recouvert de vibranium. Shuri et Nakia vont combattre ensemble Killmonger et la tribu de la Porte maintenant dissidente. Au même moment, Shuri guide l'agent Everett K. Ross¹⁴³ pour piloter le jet de T'Challa. Ce dernier a été amené au Wakanda

¹⁴² Ma traduction : « just because something works, it doesn't mean it cannot be improved. »

¹⁴³ Le personnage de Everett K. Ross est intéressant dans la mesure où il est figuratif. Sa contribution à l'action est minime. On serait enclin de voir en lui un renversement du test DuVernay, sans le sens où son rôle est de

pour y être soigné après avoir été gravement blessé en essayant de protéger Nakia. Shuri l'oriente, à travers une oreillette, pour bombarder les avions transportant des armes pour les empêcher de quitter l'espace aérien du pays. Elle est donc ainsi quasiment sur deux fronts de bataille à la fois. De fait, même si T'Challa se débarrasse de la menace physique principale en tuant Killmonger, les femmes gagnent la guerre.

c. Un héros face à son destin

Black Panther est un *Bildungsroman*, un roman d'apprentissage visuel, qui raconte l'émancipation de T'Challa en structurant le récit autour du thème du voyage du héros. Après le générique, le film s'ouvre sur le retour de T'Challa chez lui afin d'accomplir sa destinée : devenir à son tour roi du Wakanda¹⁴⁴.

L'astuce de Coogler et de Cole est de présenter le retour de T'Challa au Wakanda comme un voyage initiatique. Les événements de *Captain America : Civil War* qui introduisent T'Challa au spectateur interviennent bien avant son intronisation. De fait, le « déchirement » d'un Superman devenu orphelin, ou l'esprit de vengeance qui anime un Batman ne sont pas présents chez T'Challa au moment où il assume son rôle de Black Panther, mais au moment où il assume son rôle de roi. Profondément endeuillé, le conflit interne qui bouleverse T'Challa est lié à comment bien guider son peuple et non à comment faire bon usage de ses super-pouvoirs. C'est ce transfert de la charge émotionnelle et morale du pouvoir dans la sphère politique qui distingue *Black Panther*, car elle appelle à considérer la question de la responsabilité de manière encore plus importante. Va se jouer pour T'Challa une quête d'autorité pour légitimer son statut de Black Panther et de roi. Ce processus d'assertion de son autorité débute avec le combat contre M'Baku, évoqué plus haut. En effet, à l'occasion de l'intronisation d'un nouveau roi, tout wakandais peut mettre le prince héritier au défi dans un combat singulier pour le titre de Black Panther et de roi. Pour ce combat rituel, l'actuel Black Panther boit une potion qui lui retire les super-pouvoirs que l'herbe-cœur lui confère, afin d'affronter son opposant d'égal à égal. Cette

« servir de toile de fond à des histoires de Noirs. » Voici donc un autre exemple de comment Coogler déconstruit les usages en vigueur.

¹⁴⁴ Par ailleurs, le film se clôt également sur un retour, cette fois au lieu de l'assassinat de N'Jobu, pour s'engager vers une nouvelle direction pour le Wakanda.

mise à égal entre prétendants au trône est peut-être à voir comme un pied de nez au manque d'équité dans les élections présidentielles dans de nombreux pays d'Afrique où le pouvoir en place ne fait souvent pas compagnie de manière équilibrée avec ses opposants. La scène se passe à la Cascade des guerriers, un décor numérique grandiose qui est en fait une accumulation de cascades auquel fait face un petit bassin. C'est l'occasion de mettre en lumière la diversité ethnique du pays (voir Figure 6 et 7, plus haut). Toutes les tribus du Wakanda sont représentées. Elles chantent et dansent à même le rocher pour accueillir T'Challa, arrivé sur place dans son jet futuriste. Des plans d'ensemble, des plongées, souvent zénithales, des gros plans, toutes les formes de prises de vue s'enchaînent pour traduire la grandeur du combat. Pour finir, la soumission de M'Baku est à la fois une démonstration de puissance mais également d'autorité dans la mesure où – à l'inverse de Killmonger – M'Baku se soumet à la tradition wakandaise, à ses rites guerriers ainsi qu'à la monarchie.



Figure 19: M'Baku sur son trône au Jabariland

Dans son ouvrage *La notion de l'autorité*¹⁴⁵, Alexandre Kojève adopte une approche phénoménologique pour distinguer quatre « types » d'autorité qui procèdent d'un principe

¹⁴⁵ Alexandre Kojève. *La notion de l'autorité*. Paris : Gallimard. 2014 [1942]

et d'une théorie philosophique auxquels sont associés différentes temporalités. Ces types peuvent être résumés comme suit :

Tableau 4: Les quatre types d'autorité pure

Type pur d'autorité	Principe	Théorie	Temporalité
Père	Cause	Les Scolastiques	Passé
Maître	Risque	Hegel	Présent
Chef	Projet-Prévision	Aristote	Avenir
Juge	Équité-Justice	Platon	Éternel

Deux types d'autorités sont pertinents à l'analyse du chemin initiatique qu'emprunte T'Challa : il doit renoncer à l'autorité du Père pour endosser celle du Chef. Force est de constater que ce chemin est à nouveau une déclinaison de l'opposition entre tradition et innovation. L'autorité du Père est présentée comme celle du passé. Il s'agit d'un passé qu'il faut comprendre comme étant « mon passé », insiste Kojève, c'est-à-dire « la "cause" de mon Présent ». De fait, selon lui « le Passé n'acquiert une Autorité que dans la mesure où il se présente sous la forme d'une "tradition" »¹⁴⁶, ce que démontre également le film. Pour définir ce type d'autorité pure, Kojève s'inspire de la théologie scolastique qui conçoit les Apôtres comme les « pères fondateurs » de l'Église.

Dans *Black Panther*, l'autorité du Père a deux déterminants. Un déterminant concret qui est l'autorité que le père de T'Challa a sur lui. C'est elle qui s'exprime lors de sa première visite dans la Plaine ancestrale après avoir ingéré l'herbe-cœur, une fois le duel avec M'Baku remporté. Meurtri de chagrin, T'Challa ne se sent pas prêt à assumer son rôle de roi car il continue de se voir comme le prince héritier, le fils de son père dont il n'accepte pas encore la mort. Ceci est d'autant plus intéressant que la dette paternelle est lourde chez les super-héros. En effet, la quête des origines, la quête du père semble occuper tout un pan de la narration super-héroïque. Par exemple, la relation conflictuelle entre Thor et Odin ou encore Iron Man et son père est fortement dépeinte dans les films du MCU (y compris dans *Captain America : Civil War*, qui introduit *Black Panther*). Batman reste traumatisé par la mort de ses parents. Les X-men font du Professeur Xavier la quintessence

¹⁴⁶ Alexandre Kojève. *La notion de l'autorité*. Paris : Gallimard. 2014 [1942], p.125-126.

de la figure paternelle¹⁴⁷. Dans *Spider-Man : Homecoming*, une relation toute particulière, jamais aussi appuyée dans les *comics*, se tisse entre Peter Parker et Tony Stark qui devient une figure paternelle nourricière pour le jeune super-héros. La perte du père a des conséquences désastreuses pour Killmonger. Le second déterminant est métaphorique. C'est ainsi qu'au terme de son voyage, alors que l'inévitabilité de son devoir lui devient évidente, T'Challa va se positionner en « père de la nation », assurant pleinement la fonction de protecteur du Wakanda. Il met fin aux anciennes rivalités et demande à M'Baku son aide pour protéger le pays contre Killmonger. Lorsque dans une des scènes post-génériques du film, il expose sa nouvelle vision d'ouverture du Wakanda au monde, c'est aussi l'expression de sa responsabilité de bon père de famille qui le pousse à se soucier de la douleur de ses voisins et des démunis à travers le monde. C'est une position que T'Challa combine avec celle de chef.

L'autorité du Chef est celle de l'avenir. Bien qu'Aristote, dans *La Politique*, développe le rapport du maître et de l'esclave comme l'archétype de la relation d'autorité, Kojève choisit d'attribuer l'autorité du Chef à la théorie aristotélicienne car « D'après Aristote, le Maître a le droit d'exercer une Autorité sur l'Esclave parce qu'il peut *prévoir*, tandis que ce dernier ne fait qu'enregistrer les besoins *immédiats* et se fait guider exclusivement par eux.¹⁴⁸ » Cette inclusion du principe de connaissance dans la conception de l'autorité fait écho à Hans-Georg Gadamer pour qui « l'autorité des personnes n'a pas son fondement ultime dans un acte de soumission et d'abdication de la raison, mais dans un acte de reconnaissance et de connaissance : connaissance que l'autre est supérieur en jugement et en perspicacité, qu'ainsi son jugement l'emporte, qu'il a prééminence sur le nôtre. Ce qui est lié au fait qu'en vérité l'autorité ne se reçoit pas, mais s'acquiert et doit nécessairement être acquise par quiconque y prétend.¹⁴⁹ » Par conséquent, pour Kojève parmi les Maîtres, celui qui peut prévoir devient aussitôt le Chef des Maîtres car par la même occasion à travers le savoir il est « maître de l'avenir ». Dans le cas de T'Challa, le fait de prendre connaissance du meurtre de son oncle par son père afin de protéger

¹⁴⁷ Fabien Bourlez. « Le complexe du super héros » in Claude Forest (Dir.) *Du héros aux super héros. Mutations Cinématographiques*. Théorème, 13. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 240.

¹⁴⁸ Alexandre Kojève. *La notion de l'autorité*. Paris : Gallimard. 2014 [1942], p. 73.

¹⁴⁹ Hans-Georg Gadamer. *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris : Seuil, 1996 [1960], p.300-301.

l'isolationnisme du Wakanda¹⁵⁰ est le catalyseur qui va l'amener à s'émanciper de ce dernier et assumer son propre règne. Tirant des leçons du passé, il comprend les dérives meurtrières auxquelles cet idéal isolationniste peut conduire. Killmonger est également conscient du pouvoir anticipateur du Chef. Tandis qu'il s'apprête à donner à T'Challa ce qui se présente comme le coup de grâce, il crie à la foule « Est-ce lui votre roi ? Le Black Panther qui est censé vous guider vers l'avenir ? »¹⁵¹

Faisant référence à un héros réel comme Ernesto Che Guevara, la philosophe, Chantal Delsol remarque qu'une telle figure est reconnue pour « sa capacité à faire naître au monde les idéaux qui habitent la conscience de ses semblables. Son autorité provient de cette reconnaissance. [...] Que des personnages de ce type fassent autorité aujourd'hui, cela démontre à l'évidence le besoin de tout humain de repérer des modèles existentiels. La société ne saurait être aussi égalitaire qu'on le croit ou l'espère, et c'est ce que signifie l'autorité. Tous les Polonais ne pouvaient devenir Walesa. Mais l'existence de Walesa a rendu tous les Polonais plus grands, aussi bien pour eux-mêmes qu'à la face du monde.¹⁵² » En effet, apporter à chacun de la grandeur par procuration est le déterminant de la demande pour les films de super-héros et pour *Black Panther*, en particulier, pour la communauté afro-descendante.

d. Killmonger ou l'alter-égo au corps utopique

Rarement un personnage de vilain dans le MCU n'a été aussi bien construit que Killmonger, il faut le dire. Son nom se traduit en français par le terme bourreau. Mais c'est en fait un néologisme anglais et un mot-valise construit sur « kill » qui veut dire tuer et « monger » qui signifie fournisseur. Killmonger est donc un pourvoyeur d'assassinats. Comment imaginer un surnom plus menaçant ! L'astuce de Coogler est de présenter tardivement Killmonger comme le réel vilain du film. En effet, dans les premiers temps, Ulysses Kaue, d'emblée identifié comme le voleur de vibranium, est l'ennemi numéro un du Wakanda. Le vol de Klaue est d'ailleurs mentionné pour la première fois dans *Avengers* :

¹⁵⁰ Il faut noter que dans le *comics*, N'Jobu est assassiné par Ulysses Klaue et non T'Chaka. Ce transfert d'agent est ici d'autant plus pertinent qu'il légitime l'émancipation de T'Challa.

¹⁵¹ Ma traduction : « Is this your King ? The Black Panther, who's supposed to lead you into the future. »

¹⁵² Chantal Delsol. *L'autorité*. Paris : Presses Universitaires de France. 1994, p. 21.

Age of Ultron [*Avengers : L'Ère d'Ultron*] (Joss Whedon, 2015). Puis, T'Challa le dit, ne pas l'avoir capturé est un des grands regrets de son père. Le fait que Klaue soit sud-africain n'est pas anodin. L'apartheid représente l'une des grandes atrocités perpétrées sur le continent. Le racisme de Klaue est frontal. Quand T'Challa le confronte pour ses crimes et le vol de vibranium, Klaue lui répond de but en blanc « vous autres sauvages ne le méritaient pas ! »¹⁵³ Killmonger est d'abord présenté comme un simple complice de Klaue. Ce n'est qu'après plus d'une heure d'action, lorsqu'il tue Klaue et qu'il exprime son projet de se rendre au Wakanda à tout prix qu'il se révèle.

Au premier abord, Killmonger perpétue le schéma représentationnel de *Blankman*, *Spawn*, *Hancock*, *Meteor Man*, *Blade*, et *Steel* dont le passé ponctué de traumatismes personnels sur fond de survie dans des quartiers modestes fait naître le besoin de transformer le monde¹⁵⁴. Cette base est néanmoins rapidement dépassée. Tout d'abord, Killmonger est physiquement imposant. J'ai tenté de démontrer dans la première partie, qu'au cinéma, le corps noir est le lieu où se cristallise l'hostilité envers les hommes noirs ainsi que toutes les peurs qu'ils peuvent susciter. Un élément semble exprimer le mieux l'ambition de réhabiliter le corps noir : les scarifications de Killmonger. Usant du procédé du *trans-coding*, Killmonger expose son torse scarifié pour intimider T'Challa à la Cascade des guerriers avant leur combat pour le trône. Chacune des 3 000 scarifications géométriquement sculptées sur son torse correspond à chaque personne qu'il a tué sur le long chemin qui l'a amené au Wakanda, après la mort de son père. Ce corps mutilé se joue de l'iconographie esclavagiste qui représentait des corps lacérés de coups de fouets infligés par le maître, pour à la place mettre en avant une automutilation assumée. Ce corps puissant est présenté, sans mot d'excuse, car c'est un corps qui cause autant la souffrance qu'il la subit. L'exposition du corps de Killmonger amène le spectateur à prendre conscience de l'étendue de la puissance physique du personnage et de sa détermination dans sa quête de vengeance et de réparation pour les peuples opprimés.

Ce corps est une arme. Et ceci est d'autant plus efficace car, comme je l'ai souligné plus haut, la figure du héros inversé qui caractérise Killmonger n'est pas nouvelle dans le MCU. Par exemple, dans *Iron Man* (Jon Favreau, 2008) Obadiah Stane (Jeff Bridges) affronte

¹⁵³ Ma traduction : « You savages didn't deserve it ».

¹⁵⁴ Tia C. Tyree et Liezille J. Jacobs. *Op. cit.*, p. 17.

Tony Stark dans une armure d'Iron Man. De même, dans *The Incredible Hulk* [L'Incroyable Hulk] (Louis Letterier, 2008), Hulk doit affronter un Hulk rouge dit « l'Abomination ». Alors que ces deux antagonistes ne deviennent menaçants qu'une fois qu'ils se sont attribués des capacités de super-héros, ici, il s'agissait de présenter un ennemi redoutable tout d'abord en tant qu'homme avant même d'en faire un potentiel super-héros inversé. C'est ce que la posture que Killmonger adopte au début de son combat avec T'Challa connote. Debout le torse nu bombé, il s'expose, autant prêt à donner qu'à prendre des coups. Il a l'ascendant physique et psychologique sur T'Challa qui lui est en position de garde, presque retranché derrière son bouclier. Leurs personnalités respectives s'expriment à travers leur préparation au combat (voir Figure 20). Au même moment, pour défier toute tendance au colorisme, Killmonger est interprété par un acteur à la peau légèrement plus claire que nombres des personnages du film, y compris – très sensiblement – T'Challa lui-même.



Figure 20: Les scarifications sur le corps d'Erik « Killmonger » Stevens

Enfin, Killmonger pose un défi moral à T'Challa. Son irruption au Wakanda a pour but de remettre en cause les convictions de ce dernier et de contribuer à son émancipation.

Killmonger personnifie le fratricide de son père et les conséquences de l'inaction du Wakanda face à la douleur du monde noir. Lorsqu'il est présenté menotté dans le dos devant le Conseil royal, Killmonger est un étranger, un outsider. Il entre en scène sur un plan américain accompagné par W'Kabi. En contrechamp, un plan légèrement plus serré montre T'Challa sur son trône, comme pour le préférer. La caméra revient vers Killmonger en plan taille alors qu'il scrute des yeux la salle du trône. W'Kabi s'éloigne. Enfin, un plan large révèle au spectateur la salle et l'isolement de Killmonger, alors que T'Challa, s'exprimant en wakandais, l'invite à prendre la parole. Killmonger a face à lui, l'élite wakandaise. Rapidement, il expose qu'en assassinant Klaue, il a rendu une justice que le roi T'Challa n'a jamais été en mesure de rendre. Il fait suivre cette « offrande justicière » de sa prétention au trône, car dit-il au Conseil « vous est tous ici confortablement assis. Ça doit être pas mal »¹⁵⁵. Faut-il lire dans cette posture une accusation portée à l'élite africaine et à sa riche diaspora qui paraissent insensibles à la pauvreté sur le continent, au point de traiter leurs semblables en étrangers ?



Figure 21: Killmonger devant le Conseil

Killmonger est l'alter ego de T'Challa au sens strict. Il est un miroir à travers lequel, il est donné à voir au spectateur tout le mal qui peut advenir lorsqu'un homme grandi sans père, et est confronté à la violence et à l'oppression systémique. À travers lui, la critique de la

¹⁵⁵ Ma traduction : « Y'all sittin' up here comfortably. Must feel good. »

société américaine est cinglante. De même à travers T'Challa, l'on aperçoit tout le potentiel d'un jeune homme noir, nourri par une communauté libre de disposer de son avenir.

Force est de constater que c'est à travers le personnage de Killmonger et de son père N'Jobu que Coogler fait passer les éléments les moins consensuels de son message politique. Après le prologue, il débute le film dans la ville d'Oakland en 1992. Cette même année, des émeutes meurtrières éclatent à Los Angeles notamment suite à l'annonce de la relaxe des quatre policiers jugés pour avoir passé à tabac l'automobiliste afro-américain Rodney King. Et ce, malgré le fait que l'interpellation extrêmement violente dont King avait été victime avait été filmé et relayé massivement à la télévision, ne faisant aucun doute sur la culpabilité des policiers. Au cours des émeutes, près de 3 000 personnes furent blessées et une soixantaine perdirent la vie, en majorité des afro-américains. Près de 2 000 militaires furent appelés en renfort à la police pour restaurer l'ordre. La télévision allumée, dans l'appartement de N'Jobu, rapporte d'ailleurs ces événements. Sur un des murs, on voit une photo d'Huey P. Newton dans un grand fauteuil en osier, armes à la main. Une des affiches promotionnelles du film n'est d'ailleurs pas sans lui faire écho (voir Figure 22). Il faut noter au passage, qu'Oakland où se situe l'appartement de N'Jobu est la ville dont Coogler est originaire mais également le lieu de la création du Black Panther Party¹⁵⁶. N'Jobu est indigné de la condition des afro-américains aux États-Unis et l'exprime. Il dit à T'Chaka « Leur leaders se font assassiner, leurs communautés sont envahies par la drogue et les armes, ils subissent répression policière et une incarcération disproportionnée »¹⁵⁷. N'Jobu fait évidemment référence aux assassinats de Malcolm X, Martin Luther King Jr. et tant d'autres ; à la traque infernale que le FBI fit contre le Black Panther Party, que J. Edgar Hoover avait déclaré « la plus grande menace à la sécurité interne du pays »¹⁵⁸ et la

¹⁵⁶ Une telle présence du Black Panther Party au sein d'un film des Studios Marvel, est très audacieuse, presque irrévérencieuse de la part de Coogler dans la mesure où dans les années 70, le *comics* avait temporairement changé de nom pour se différencier du Party (voir note 20). Faire une place, même discrète, dans le film au Black Panther Party permet surtout, par effet de halo, de (re)donner la place qu'il mérite dans la lutte afro-américaine pour l'égalité des droits et des chances.

¹⁵⁷ Ma traduction : « Their leaders have been assassinated, communities flooded with drugs and weapons, they are overly policed and incarcerated. »

¹⁵⁸ Ma traduction : « the greatest threat to internal security of the country. » Voir: https://www.pbs.org/hueypnewton/people/people_hoover.html

politique carcérale américaine, que Ava DuVernay décrit en détail dans son documentaire *13th*, présenté dans la première partie.



Figure 22: Affiche de *Black Panther* et photographie de Huey P. Newton¹⁵⁹

On rencontre Killmonger pour la première fois dans un musée londonien. Il engage une conversation avec la commissaire de l'exposition sur les objets africains exposés. Mais, elle se trompe constamment sur leur origine. Alors qu'il prépare le terrain pour que Klaue puisse voler un outil en vibranium, Killmonger interpelle la jeune femme « Comment pensez-vous que vos ancêtres les ont eu ? Vous pensez qu'ils en ont payé le prix juste ? Ou les ont-ils pris comme ils ont pris le reste ? » Cette réplique est une dénonciation claire du colonialisme et du pillage qui l'a accompagné. La scène expose également le fait que le compte-rendu de l'Histoire tel qu'il nous est parvenu est certainement erroné ou

¹⁵⁹ Même s'il ne tient pas d'armes à la main car il se bat essentiellement au poing, les griffes déployées de Black Panther sur l'affiche du film renforcent l'écho à la photographie de Newton.

incomplet comme les explications fournies par la commissaire. Enfin, la mort de Killmonger est autant cinématographique qu'engagée. Toute sa vie, il a rêvé de voir le coucher de soleil au Wakanda « Imagine ça, un gamin d'Oakland qui croit aux contes de fées. »¹⁶⁰. Ces derniers mots l'humanisent davantage, ramenant le spectateur à la scène où il étreint le corps sans vie de son père lorsqu'il le découvre après le départ de T'Chaka (voir Figure 30). On en vient à se désoler de le voir mourir. Ce soleil qui se couche sur le Wakanda dément sa prophétie antérieure, son rêve ne se réalisera jamais. Devant ce coucher de soleil polysémique, Killmonger expire en disant : « Mets-moi à la mer comme mes ancêtres qui ont sauté des bateaux négriers parce qu'ils savaient que la mort est préférable à la servitude. »¹⁶¹ Cette réplique rappelle une des formes oubliées de la lutte des esclaves eux-mêmes contre l'esclavage, et c'est d'ailleurs la devise révolutionnaire par excellence de préférer mourir debout que de vivre à genoux. Il est aussi intéressant de noter que jusque dans ces dernières heures, Killmonger s'identifie aux esclaves africains et non à l'élite wakandaïse, malgré son ascendance royale. Ceci est représentatif de la position dans laquelle se trouve les afro-américains. Privés d'une grande partie de leur héritage, à cause de l'esclavage, il leur est impossible de retracer leur généalogie. Ils ne peuvent donc pas se désigner africains. Leur lien vers le continent est une fêlure.

3. La figure du super-héros comme symbole

a. Le complexe de Prométhée

C'est une évidence que « les personnages des *"comic strips"* (bandes dessinées) présentent la version moderne des héros mythologiques ou folkloriques »¹⁶² écrit Mircea Eliade, disciple de Gilbert Durand.

Nombre de super-héros ont d'ailleurs une origine divine. Thor est le dieu nordique du tonnerre ; Wonder Woman est une amazone, fille de Zeus ; Flash possède les pouvoirs

¹⁶⁰ Ma traduction : « A kid from Oakland running around believing in fairy tales »

¹⁶¹ Ma traduction: « Bury me in the ocean, with my ancestors that jumped from the ships... 'cause they knew death was better than bondage. ». Killmonger dit littéralement « enterre-moi dans l'océan ». Dans le film, N'Jobu, le père de Killmonger ne trouve pas son chemin vers la Plaine ancestrale notamment parce qu'il n'a pas reçu une sépulture décente.

¹⁶² Mircea Eliade. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard. 2007 [1963], p. 226.

d'Hermès. Et si l'on veut chercher des références mythologiques dans *Black Panther*, on n'est pas en reste. Par exemple, la chute de T'Challa, projeté dans le vide par Killmonger à l'issue de leur duel à la Cascade des guerriers, « renvoie aussi bien à celles des anges que celle d'Icare.¹⁶³ ». Cette chute est la métaphore de la mort symbolique de l'homme pour permettre la résurrection du super-héros. Les voyages spirituels de T'Challa et de Killmonger après avoir ingéré l'herbe-cœur ne sont pas, eux non plus, sans rappeler les descentes aux enfers d'Énée, Hercule ou encore Orphée pour ne citer qu'eux, « lorsque, à même la glaise ou enseveli sous le sol rouge ocre, le corps du roi entreprend son voyage vers les ancêtres, porté par l'ombre d'Osiris, et se met à communiquer avec les morts¹⁶⁴. » Mais le lien entre mythologie et super-héros appelle surtout à l'esprit le mythe de Prométhée. Les héros de la mythologie grecque ont ceci en commun avec les super-héros qu'ils sont sensibles à la douleur des hommes. Comment ne pas citer Prométhée qui vola le feu pour le donner aux hommes ? D'autres l'ont dit « le héros est la figure prométhéenne par excellence ! Il incarne la nature même de l'humain : tendre à devenir Dieu, et ne pas se contenter d'être ce que l'on est, même si la tentation est grande de se calfeutrer bien à sa place dans l'ordre du monde.¹⁶⁵ » Dans *Black Panther*, il s'agit pour T'Challa de réussir là où son père a échoué : offrir une place à Killmonger au Wakanda (après sa défaite) et sortir le pays de l'isolationnisme. La trajectoire de T'Challa oscille entre déterminisme (tradition) et émancipation (innovation).

Déterminisme car il est roi. Il n'a d'autre choix que d'être le protecteur du Wakanda, ce qu'il ne remet d'ailleurs pas en cause. Et émancipation car, face à cette responsabilité envers son pays, il ne se contente pas de perpétuer les actions de son père. On le voit chercher des réponses auprès de Zuri (Forest Whitaker) et des conseils auprès de Nakia. Il est intéressant de noter que la première fois que T'Challa se désigne en tant que roi, c'est pour contraindre Zuri à lui dire la vérité sur le crime de son père. Resté fidèle à sa promesse faite à T'Chaka de garder le secret, Zuri refuse de parler¹⁶⁶. T'Challa s'affirme : « Maintenant c'est moi, ton roi ! »¹⁶⁷. Le lien entre connaissance et autorité évoqué plus haut, n'est

¹⁶³ Laurent Aknin. *Op. cit.*, p. 141.

¹⁶⁴ Achille Mbembe. *Op. cit.*

¹⁶⁵ Eric Delbecque. *Les super-héros pour les nuls*. Paris : Éditions First. 2016. p. 118.

¹⁶⁶Le personnage de Zuri rappelle d'ailleurs celui d'Obi Wan Kenobi dans *Star Wars : épisode IV - A new hope [La guerre des étoiles, épisode IV : Un nouvel espoir]* (Georges Lucas, 1977). Les deux hommes cachent au héros les crimes de leur père et se sacrifient ensuite pour lui.

¹⁶⁷ Ma traduction : « I am your King now. »

jamais loin. De cette oscillation entre déterminisme et émancipation, on peut lire dans *Black Panther* un message à l'endroit des populations afro-américaines défavorisées qui semble être qu'en dépit des circonstances, chacun peut choisir son destin à travers l'accès à la connaissance et à l'émancipation intellectuelle. Le complexe de Prométhée, développé par Gaston Bachelard, éclaire davantage sur la propension humaine à l'émancipation intellectuelle.

« Nous proposons donc de ranger sous le nom de complexe de Prométhée toutes les tendances qui nous poussent à savoir autant que nos pères, plus que nos pères, autant que nos maîtres, plus que nos maîtres. Or, c'est en maniant l'objet, c'est en perfectionnant notre connaissance objective que nous pouvons espérer nous mettre plus clairement au niveau intellectuel que nous avons admiré chez nos parents et nos maîtres. La suprématie par des instincts plus puissants tente naturellement un bien plus grand nombre d'individus, mais des esprits plus rares doivent aussi être examinés par le psychologue. Si l'intellectualité pure est exceptionnelle, elle n'en est pas moins très caractéristique d'une évolution spécifiquement humaine. Le complexe de Prométhée est le complexe d'Œdipe de la vie intellectuelle.¹⁶⁸ »

Le propos de Bachelard est de présenter une psychanalyse de la connaissance objective à travers une phénoménologie du feu ; feu qu'il conçoit comme « plutôt un *être social* qu'un *être naturel* ». Ses réflexions sur l'interdit du feu mettent en évidence que « *les interdictions sociales sont les premières* [... De fait,] la brûlure [du feu] c'est-à-dire l'inhibition naturelle, en confirmant les interdictions sociales ne fait que donner, aux yeux de l'enfant, plus de valeur à l'intelligence paternelle.¹⁶⁹ » Le thème de la transmission, qui comme le feu bachelardien, sacralise la figure paternelle est central dans *Black Panther*. En guise de prologue, le film propose un mythe de la création du Wakanda à travers une animation de personnages, paysages, animaux et objets faits de sable¹⁷⁰, transmise de père

¹⁶⁸ Gaston Bachelard. *Op. cit.*, p. 30-31 [Accentuation d'origine].

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 28 [Accentuation d'origine].

¹⁷⁰ Ce sable, enrichi en vibranium, est utilisé par T'Challa, puis tout au long du film, lorsqu'il planifie, de son jet, la mission de secours à Nakia, créant ainsi une continuité visuelle intéressante.

en fils. Il y a plusieurs millions d'années, une météorite faite de vibranium s'écrasa en Afrique. Plus tard, cinq tribus s'installèrent dans la région et fondèrent la nation du Wakanda. Elles étaient toujours en guerre entre elles, jusqu'à ce qu'un guerrier, guidé par une vision de Bast, la déesse panthère, découvrit les propriétés de l'herbe-cœur, l'ingéra et augmenta ses capacités physiques. En devenant ainsi le premier Black Panther, ce guerrier unifia les tribus (à l'exception des Jabari, qui décidèrent de s'exiler dans les montagnes), et une ère de prospérité commença au Wakanda. Au fil des siècles, les wakandais utilisèrent le vibranium pour développer une technologie très avancée tout en s'isolant du reste du monde, se faisant passer pour un pays sous-développé. Au terme du récit, l'enfant interroge son père « et nous nous cachons toujours, papa ? »¹⁷¹, ce à quoi le père acquiesce. Mais lorsque l'enfant demande pourquoi, la question reste sans réponse. L'animation prend fin ; « l'intelligence paternelle » ne s'encombre pas de justifications. L'enjeu du film est pour T'Challa d'acquérir la connaissance – en réalité, de soi – afin de braver les interdits du père concentrés ici non autour de l'interdiction du feu mais de la protection de l'isolationnisme du Wakanda. De fait, à travers T'Challa, le film tente de proposer une réponse à la question qu'il pose à chacun : qui souhaitez-vous être dans le monde ? J'ai parlé plus haut de la recherche de légitimité qui se mêle à une quête d'autorité chez T'Challa. Mais il faut pousser l'analyse plus loin. En effet, il semble, comme l'écrit Fabien Bourlez dans un essai consacré au « complexe du super-héros » que « le comportement *superhéroïque* tend à se confondre avec un comportement *surmoïque* qui, tout en incitant à assumer la figure du père par un strict respect de sa loi, ne cesse de nous inviter à la transgression [...] La première tâche super-héroïque serait donc celle d'être "digne de sa naissance" »¹⁷², d'où le conflit intérieur de T'Challa face à sa responsabilité de roi, et ce encore plus, à partir du moment où il découvre le fratricide dont son père est coupable. Le questionnement identitaire que, j'ai évoqué plus haut, renvoie, lui aussi, un écho métaphorique au défi que présente l'accès à la connaissance. Lors de son combat contre M'Baku, T'Challa proclame haut et fort son ascendance pour triompher, tandis qu'il croit savoir précisément qui il est (quel homme est son père et comment à travers lui conduire le Wakanda). Ici, la connaissance pousse à l'action. Par la suite, devant le Conseil, il refuse d'interroger Killmonger sur son identité, allant jusqu'à lui murmurer que

¹⁷¹ Ma traduction : « And we still hide Baba ? »

¹⁷² Fabien Bourlez. *Op. cit.*, p. 240.

« la seule raison pour laquelle je ne te tue pas sur place est parce que je sais qui tu es »¹⁷³. Ici, la connaissance justifie l'inaction. À la fin du film, alors qu'il est devenu un super-héros à visage découvert, comme Tony Stark l'était au moment où il débutait son apprentissage en tant que Black Panther, T'Challa n'interroge plus son besoin de connaissance. Il laisse alors la question posée sur son identité par le jeune d'Oakland sans réponse. Au terme de son voyage initiatique, ses actions ne sont plus déterminées par le complexe de Prométhée.



Figure 23: Les griffes de Black Panther

¹⁷³ Ma traduction : « the only reason I don't kill you where you stand is because I know who you are. »

b. Surhumanité spectaculaire

Dans son livre de 1954, *La Séduction de l'innocent*, qui établit un lien entre violence des *comics* et délinquance juvénile, le pédopsychiatre Frederic Wertham soutient que :

« Superman a besoin d'un flux continu et sans cesse renouvelé de sous-hommes et criminels au faciès non-américain, non seulement pour donner un but à son existence mais simplement pour la rendre possible. C'est ce fait qui engendre chez l'enfant l'une de ces deux attitudes : soit ils nourrissent eux-mêmes le fantasme d'être des surhommes, avec l'idée qui en découle qu'il y aurait des sous-hommes, soit cela le rend soumis et réceptif aux promesses de ceux qui promettent de résoudre tous ses problèmes sociaux à sa place – par la force.¹⁷⁴ »

Les théories de Wertham sur le soi-disant “complexe de Superman” ont été décriées par la suite. Tout d'abord, il conviendrait qu'il expliquât ce qu'il faut comprendre par « faciès non-américain ». Ensuite, à mon sens, là où Wertham fait éminemment fausse route est que le sous-homme qu'il présume découler de la présence du surhomme dans le monde n'est en aucun cas ontologique même si certains super-héros, comme Superman, Thor ou Wonder Woman, sont naturellement surhumain. Il y a des surhommes et des hommes, mais pas de sous-hommes. Je pense avoir montré dans mon analyse de la quête d'autorité qui guide T'Challa que la relation d'autorité est inégalitaire parce qu'elle repose sur une dissymétrie reconnue des *positions* et non des *êtres*, rendue possible par un « consentement *contextuel* » et non une différence immanente entre un inférieur et un supérieur¹⁷⁵. Ce sur quoi il est intéressant de s'attarder avec Wertham, en revanche, est de savoir si, même le plus bienveillant et le plus dévoué des super-héros participe d'un système de pensée qui valorise la résolution des problèmes sociaux par la force brute et fait donc une apologie de la violence. La quasi omnipotence des super-héros ne les pousse-t-elle pas à s'affranchir

¹⁷⁴ Siegfried Würtz. « Du genre du comics au type du super-héros : singularité culturelle ou nécessité historique ? » *Séminaire Littéraire des Armes de la Critique*. Paris : École Nationale Supérieure Paris, 24 février 2017. Disponible sur : https://www.academia.edu/37173541/Du_genre_du_comics_au_type_du_super-héros_singularité_culturelle_ou_nécessité_historique

¹⁷⁵ Chantal Delsol. *L'autorité*. Paris : Presses Universitaires de France, 1994, p. 14. Mon accentuation.

des lois des hommes ? La représentation unilatéralement méliorative du super-héros valorise-t-elle l'exercice personnel de la justice ?

Force est de constater que les super-héros n'hésitent pas à agir en dehors des limites de la loi. Ils appréhendent des criminels sans mandat, après une démonstration de force qui sort nettement du cadre de la légitime défense. Ils ne sont jamais tenus de rendre des comptes ou même simplement de partager les informations qu'ils sont amenés à recueillir sur les menaces qui pèsent sur le monde. Au contraire, ils décident unilatéralement d'y faire face sans consulter les gouvernements¹⁷⁶. C'est d'ailleurs la question que pose *Captain America : Civil War* dans lequel on découvre T'Challa. Les Avengers se divisent en deux camps. D'un côté Captain America qui prône le libre arbitre des super-héros afin de s'affranchir des hommes et de leur inévitables erreurs dans la gouvernance mondiale. De l'autre, Iron Man, de l'avis que même les super-héros doivent se soumettre aux lois des hommes. Consumé par la vengeance pendant la plus grande partie du film, tel Helmut Zemo, le vilain du film, T'Challa traque sans répit le Soldat de l'hiver avant de revenir à son bon sens. Au Wakanda, cependant, T'Challa redevient extérieur à ce débat dans la mesure où il est souverain en son pays. Il est un super-héros légitime. D'ailleurs, en poursuivant Ulysses Klaue à Busan, je l'ai dit, son objectif n'est jamais de le tuer comme le propose W'Kabi mais de le ramener au Wakanda pour qu'il soit jugé pour ses crimes. Mais ce n'est pas dire que les super-héros n'ont pas une part sombre. C'est ce que démontre la série de *Batman comics* écrite par Frank Miller et portée à l'écran par Christopher Nolan, à travers la figure du *Dark Knight*, le chevalier noir. D'ailleurs, au moment où il capture enfin Klaue, T'Challa l'empoigne férocement au collet. Pris de panique, Klaue demande pitié. T'Challa déploie ses griffes en vibranium comme s'il était prêt à frapper. Mais Okoye le rappelle à la raison en lui faisant remarquer qu'un attroupement s'est formé autour d'eux et que « le monde les regarde »¹⁷⁷. Or, s'exposer à la vue du monde est ce que les wakandais refusent par-dessus tout.

Tandis que les super-héros sont régis par un code moral supérieur à celui des hommes, Chantal Delsol rappelle que « l'homme est ainsi fait qu'il rêve d'être dieu et il

¹⁷⁶ Siegfried Würtz. *Op. cit.*

¹⁷⁷ Ma traduction : « The world watches. »

décrit inlassablement son fantasme¹⁷⁸ ». Dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, Nietzsche développe la notion d'*übermensch*, traduit tour à tour par surhomme ou surhumain par ses différents traducteurs et commentateurs. Quel que soit le terme que l'on privilégie, la notion renvoie à l'idée de dépassement. Partant du postulat que l'homme a conceptualisé tout ce qui est grand comme surhumain, comme exogène, l'homme s'est, de fait, rapetissé. Ayant proclamé la mort de Dieu dans le *Gai savoir*, Nietzsche propose de considérer un nouvel homme de nature égale au divin. Le Surhomme comporte en lui le désir de surmonter le nihilisme résultant de la mort de Dieu, de réhabiliter la volonté de puissance immanente de l'homme et ainsi de donner un sens au destin de l'humanité. A Zarathoustra de proclamer :

« Eh bien ! Allons ! Hommes supérieurs ! Maintenant seulement la montagne de l'avenir humain va enfanter. Dieu est mort : maintenant nous voulons – que le Surhomme vive.¹⁷⁹ »

Il faut ainsi comprendre que les films de super-héros remplissent « à la fois une fonction cathartique, permettant la création d'images-écran qui nous protègent du réel, mais introduisent aussi un fantasme de toute puissance.¹⁸⁰ ». La radicalité du super-héros est donc une projection de la démesure humaine. La surhumanité autant que le spectaculaire qu'elle met en scène deviennent aspirationnels. Ils constituent des déterminants majeurs de la demande du public, qui accèdent à une grandeur symbolique par procuration. Les super-héros se présentent alors comme des demi-dieux dans un monde sans Dieu qui réécrivent une mythologie laïque outrancière.

c. Une mythologie contemporaine

L'intérêt des mythes modernes a depuis longtemps été mise en évidence. Par exemple, Roland Barthes dans son texte phare *Mythologies* met en lumière comment la vie

¹⁷⁸ Chantal Delsol. *L'irrévérence : essai sur l'esprit européen*. Paris : Mame, 1993, p. 109.

¹⁷⁹ Friedrich Nietzsche. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris : Flammarion, 2011.

¹⁸⁰ Claude Forest. « Quels déterminants à la demande de super héros ? » in Claude Forest (Dir.) *Du héros aux super héros. Mutations Cinématographiques*. Théorème, 13. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 246.

quotidienne se nourrit de mythe, du catch au striptease, du tourisme au visage des actrices, de l'automobile à la publicité, etc. pour donner sens aux activités humaines.

Le mythe moderne est opérant en raison de son « caractère impératif, interpellatoire : parti d'un concept historique, surgi directement de la contingence [...], c'est *moi* qu'il vient chercher : il est tourné vers moi, je subis sa force intentionnelle, il me somme de recevoir son ambiguïté expansive »¹⁸¹. Le film de super-héros qui offre grandeur par procuration participe bien évidemment de ce phénomène : c'est une conversation intime avec le spectateur autour d'un texte polysémique au travers d'images spectaculaires. Et ce, encore plus avec un film tel que *Black Panther* qui s'inscrit dans un registre représentationnel chargé de douleur pour les spectateurs afro-descendants. Selon Mircea Eliade, à travers la lecture, c'est-à-dire ici les *comics*, « on "sort" du temps historique et personnel et on est plongé dans un temps fabuleux, trans-historique. [...] Tant que subsiste ce désir [de plonger dans un temps "étranger"], on peut dire que l'homme moderne garde encore au moins certains résidus d'un "comportement mythologique". Les traces d'un tel comportement mythologique se décèlent aussi dans le désir de retrouver l'intensité avec laquelle on a vécu, ou connu, une chose pour *la première fois* ; de récupérer le passé lointain, l'époque béatifique des « commencements ».¹⁸² » En effet, le temps des commencements caractérise également la définition qu'Eliade donne du mythe :

« le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un évènement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements ». Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence. »¹⁸³

En développant la notion de ville en tant que « *imago mundi* », en tant que « cosmologie », Aurélien Fouillet établit que c'est la ville qui donne au super-héros son statut de symbole. « En effet, le symbole ne fait sens qu'en relation avec une vision du monde, qui est ici proposée par l'image fantasmée d'une mégalopole se confondant avec le monde et l'infini des possibles.¹⁸⁴ » En même temps, il faut également concevoir la ville

¹⁸¹ Roland Barthes. *Mythologies*. Paris : Le Seuil, 1957, p. 197.

¹⁸² Mircea Eliade. *Op. cit.*, pp. 234-235 [accentuations d'origine].

¹⁸³ *Ibid.*, p. 16.

¹⁸⁴ Aurélien Fouillet. *Op.cit.*, p. 31.

comme une métaphore de la modernité. Dans un Wakanda hyper-technologique, cette proposition est amplifiée tant même la ruralité est moderne. Par exemple, la grande plaine du combat finale est également le centre technologique de la ville, abritant la mine de vibranium et le laboratoire de Shuri. De même, les bassins qui entourent la Cascade des guerriers sont équipés d'un système d'écoulement sonore. La ville est ainsi le premier lieu du mariage harmonieux entre la technologie et le monde. D'aucuns ont extrapolé pour voir dans l'univers super-héroïque une propension à « ré-enchanter » le monde avec la « technoscience », en « réconcili[ant] les productions de la raison et celles de l'imagination ».¹⁸⁵ Le concept d'afrofuturisme est également un bon exemple de ce parti pris. À bien y voir, l'afrofuturisme cherche à convoquer l'avenir dans le présent, c'est-à-dire qu'il donne une nouvelle forme à la « sortie du temps » eliadienne, cette fois tournée vers l'avenir.

Black Panther se présente dès lors comme un mythe contemporain. Son prologue sur la création du Wakanda suit à la lettre la définition du mythe faite par Eliade. L'histoire du film tend à la mythisation à travers ses symboles et son récit héroïque : comment T'Challa vainquit le super vilain Killmonger grâce à l'herbe-cœur et au soutien de femmes courageuses et sortit son pays de l'isolationnisme pour partager ses avancées technologiques avec les plus démunis. Par ailleurs, c'est un de ces « mythes dynamiques » qui valorisent les progrès technologiques et scientifiques, comme les décrit Abraham Moles¹⁸⁶. Ainsi, partant d'une figure (un homme doté de super-pouvoir), on arrive à une idée abstraite (la grandeur humaine technophile). C'est-à-dire que le volume sémantique du mythe se condense pour résider tout entier dans la figure du super-héros. De ce point de vue, le mythe lui-même devient symbole. Cependant, Gilbert Durand, qu'il faut citer et non paraphraser, accompagne toute tentative de décryptage d'un symbole d'un mot d'avertissement :

« [...] le problème du symbole n'est nullement celui de son fondement, comme le veulent les perspectives substantialistes du scientisme, de la sociologie ou de la psychanalyse, mais bien plutôt dans une perspective

¹⁸⁵ Céline Bryon-Portet. *Op. cit.*, p. 80.

¹⁸⁶ Abraham Moles. « La fonction des mythes dynamiques dans la construction de l'imaginaire social », *Cahiers de l'imaginaire*, n°5/6, 1990. p. 9-33.

fonctionnelle que dessine le criticisme, le problème de l'expression immanente du symbolisant lui-même. L'objet du symbolisme n'est nullement une chose analysable mais selon une expression chère à Cassirer une physionomie, c'est-à-dire une sorte de modelage global, expressif et vivant des choses mortes et inertes. C'est ce phénomène inéluctable pour la conscience humaine qui constitue cette immédiate organisation du réel. Ce dernier n'est jamais donné comme un objet mort mais objectifié, c'est-à-dire promu par tout le contenu psycho-culturel de la conscience à la dignité d'objet pour la conscience humaine. Cette impuissance constructive qui condamne la pensée à ne jamais pouvoir intuitionner objectivement une chose, mais à l'intégrer immédiatement dans un sens, Cassirer l'appelle la prénance symbolique. Mais cette puissance n'est que l'envers d'un immense pouvoir : celui de la présence inéluctable du sens qui fait que, pour la conscience humaine, rien n'est jamais présenté mais tout est représenté.¹⁸⁷ »

Mais alors que Durand propose de défier la « présence inéluctable du sens », c'est certainement cette faculté humaine qui rend possible la création de la nouvelle sémiologie, proposée par les films de super-héros, sur laquelle je reviendrai.

Résumé

Les super-pouvoirs, acquis ou naturels, le solide code moral qui rend centrale la recherche du bien et enfin la double identité sont des attributs intrinsèques qui définissent le super-héros mais semble-t-il pas autant qu'une constante externe, le *vilain*. Cet état de fait manichéen permet de développer des personnages aux positions extrêmes qui servent la dispute entre tradition et innovation centrale dans *Black Panther*. S'affranchissant des stéréotypes négatifs pervasifs dans le cinéma hollywoodien, Coogler contextualise le *thug* et développe des personnages féminins puissants essentiels à la narration. Elles sont à la fois une force d'opposition saine au protagoniste et un soutien indéfectible. Un antagoniste

¹⁸⁷ Gilbert Durand. *L'imagination symbolique*. *Op. cit.*, p. 10. [Accentuation d'origine].

au corps utopique presque plus charismatique que le protagoniste permet une réappropriation du corps noir comme espace où s'écrit une narration oppositionnelle à l'iconographie esclavagiste. À travers le thème du voyage, transmission et transgression, passé et avenir luttent pour révéler un héros en quête de connaissance, alors que pour endosser entièrement son rôle de Black Panther et de roi, T'Challa doit se libérer de l'autorité du père et assumer celle du chef. De Kojève à Nietzsche en passant par Bachelard, le film invite à une réflexion sur qui l'on souhaite être dans le monde, en se libérant de tout déterminisme. Convoquant les dieux mythologiques, *Black Panther* se présente comme un mythe contemporain dynamique qui projette une vision réconciliatrice avec la technoscience. Mais surtout, il se déploie comme un symbole pour répondre à la demande du public pour de la grandeur par procuration à travers un combat manichéen plus complexe que d'ordinaire. Demi-dieux d'un monde sans Dieu, les super-héros écrivent une mythologie laïque où l'étendue de leurs pouvoirs n'a d'égal que la démesure des aspirations humaines. Ce faisant, le genre des films de super-héros se présente comme un véhicule représentationnel performant, parce qu'aspirationnel, dans lequel, malgré des manquements *Black Panther* incère ses griffes avec brio.

Mais avec quelles conséquences sur la sémiologie que le film engendre au sein de la culture populaire ?

III. UNE NOUVELLE SÉMIOSE

1. Une macro-narration ininterrompue

a. Une narration continue

Dans un court article paru dans une édition hors-série du magazine *Les Inrockuptibles* intitulé « Les super-héros, dieux d'Hollywood », le mythe est décrit comme « le présent éternel, la même geste racontée encore et encore.¹⁸⁸ » Voilà le ressort capital de la narration continue que propose l'univers cinématographique Marvel.

Les universitaires Lucien V éran et Fabienne Chameroy ont analysé le modèle de l'industrie du divertissement. Les déterminants de l'offre sont d'une part l'entretien de la rareté, la répétition différenciée ou la sérialisation/franchise. En d'autres termes, ces industries sont maintenant tout entière basée sur « la création d'un lien qui soit difficile à rompre entre un public et une œuvre ou entre un public et un diffuseur.¹⁸⁹ » Cette création d'attachement est un ressort clé sur lequel je reviendrai dans la mesure où il nourrit un « pacte de croyance ». Pour l'heure, pour décrire un des aspects intéressants des matrices d'imaginaire comme le MCU, il faut s'intéresser à la notion de *continuity* dont use l'universitaire Marcello Serra¹⁹⁰. Le terme désigne la cohérence des différents épisodes avec les autres du reste de l'univers sur la base d'un aspect dit « vertical » et d'un autre qui serait « horizontal ». La *continuity* verticale décrit une cohérence chronologique ou diachronique. La narration peut continuer à l'infini dans la mesure où le super-héros est investi d'une éternelle jeunesse et qu'il ne meurt jamais ; ou seulement pour mieux ressusciter dans un épisode très attendu, comme Superman dans *Batman v Superman : Dawn of Justice* [*Batman v Superman : L'Aube de la justice*] (Zack Snyder, 2016) et *Justice League* (Zack Snyder, 2017). Par ailleurs, la narration peut être également amenée à perdurer à grand renfort de *sequel* (suite), *prequel* (épisode antérieur) *reboot* (redémarrage de la narration), *spin-off* (œuvre dérivée) ou autres procédés de dé-linéarisation du récit. C'est là tout le pouvoir de la sérialisation ou franchise au cinéma. Il est intéressant de noter qu'au même moment, la franchise n'empêche pas l'entretien de la rareté, qui s'appuie sur

¹⁸⁸ Léo Soesanto. *Op. cit.*, p. 45.

¹⁸⁹ Lucien V éran et Fabienne Chameroy. *Op. cit.*, p. 157.

¹⁹⁰ Marcello Serra. *Op. cit.*, pp. 15-24.

des exclusivités. Ainsi les fans de *Black Panther* savent déjà qu'un second volet des aventures du super-héros est programmé pour mai 2022.

À l'inverse, la *continuity* horizontale se préoccupe de la cohérence synchronique des événements de la narration à l'échelle de l'univers entier. C'est pourquoi, *Spider-Man : Far from Home* ne peut pas faire l'impasse sur la mort d'Iron Man dans *Avengers : Endgame* dans la mesure où Spider-Man et lui entretenaient un lien affectif très fort. Cependant dans cette recherche de cohérence, le visage de l'acteur n'est pas central, comme c'est le cas dans les films d'action desquels sont dérivés le genre super-héroïque. Comment dissocier Rocky par exemple de Sylvester Stallone ou Indiana Jones d'Harrison Ford ? La trilogie *Spider-Man* réalisée par Sam Raimi (2002, 2004, 2007), qui donne la vedette à Tobey Maguire, a connu un franc succès qui a contribué à populariser de nouveau le genre des films de super-héros. Cependant, quelques années plus tard, un *reboot* remplace Maguire, contre lequel le public n'avait aucun grief particulier, par Andrew Garfield pour *The Amazing Spider-Man* (Mark Webb, 2012) et *The Amazing Spider-Man 2 [The Amazing Spider-Man : Le Destin d'un héros]* (Mark Webb, 2014). De même, dans *l'Infinity Saga*, l'homme araignée prend cette fois les traits de Tom Holland depuis 2017. En 15 ans, le personnage a ainsi connu trois incarnations différentes motivées par des reboots sans réel dommage à sa popularité. On peut donc prédire un long avenir à *Black Panther*.

Ce que met également en évidence l'évolution de l'interprétation dans les films de Spider-Man est la tendance croissante de l'industrie du film à présenter au spectateur des personnages « à fort potentiel de réutilisation » afin de créer un attachement. Réduisant ainsi les coûts d'innovation que peuvent engendrer la présentation d'une œuvre nouvelle au public, cette tendance réduit également les risques en capitalisant sur la familiarité du spectateur avec le personnage ou tout au moins avec l'univers dans lequel il évolue. Le super-héros est ainsi devenu le « support archétypal de la répétition différenciée » dans la mesure où jamais vaincu, il doit affronter une infinité de péripéties orchestrées par des super-vilains dont la fonction principale est de différencier les récits. Depuis le lancement de la Phase I du MCU en 2008, cette recette est éprouvée : un personnage pivot à forte identité fait face à des adversaires multiples, catalyseurs de conflits. Le tout est soutenu par une horde d'avocats dédiés à protéger les droits de propriété intellectuelle et autres intérêts des éditeurs et des producteurs ainsi que par des investissements technologiques

importants qui permettent des effets spéciaux toujours plus spectaculaires. Ainsi, « Le compromis créatif du super-héros récurrent peut être vu comme une illustration de la double dimension nécessaire des produits des industries créatives, une combinaison d'originalité et de reproductibilité.¹⁹¹ »

Bien que *Black Panther* développe une esthétique particulière et des enjeux narratifs qui lui sont propres, il fait néanmoins référence aux autres films du MCU. Par exemple, le recours à un prologue cosmologique rappelle les deux premiers films de la trilogie de *Thor*. Également, lorsque pour libérer Klaue, Killmonger jette une grenade dans la cachette de la CIA, Black Panther se couche dessus pour contenir l'explosion. Dans *Captain America : First Avenger*, Steve Rogers prend le même risque alors qu'il ignore que la grenade n'est pas activée. J'ai parlé également de la réutilisation de certains thèmes comme la relation père-fils, le recours au héros inversé, etc. Ces petites touches contribuent à lier le style de narration des films entre eux au-delà de la récurrence des personnages d'un film à l'autre. Mais le film peut également se trouver enfermé dans les conventions du genre. La bataille finale emblématique des films de super-héros n'était pas nécessaire en l'état dans *Black Panther* ni narrativement justifiée. Dans la mesure où tous les wakandais connaissent les règles du combat rituel pour le trône que T'Challa rappelle d'ailleurs à Killmonger ; n'ayant pas capitulé et n'étant pas mort, le combat n'est pas fini et il est toujours roi. Les jets chargés d'armes ne devraient donc pas décoller sans l'autorisation de T'Challa. La bataille dans les airs qui permet à Everett K. Ross de participer à l'action ne devait donc logiquement pas avoir lieu. Il faut donc comprendre que la continuité des conventions du genre est aussi importante, sinon plus, que le récit en lui-même. De fait, la *continuity* horizontale répond au principe par lequel les textes, les systèmes signiques, fonctionnent en s'appuyant les uns sur les autres, créant une unité qui naît du dialogue des structures différentes. C'est ainsi que se met en place la macro-narration ininterrompue dans laquelle la narration continue et la narration transmédia s'unissent¹⁹².

¹⁹¹ Lucien Véran et Fabienne Chamero. *Op. cit.*, p. 160.

¹⁹² Marcello Serra. *Op. cit.*, pp. 18-20.

b. Une narration transmédia

Black Panther raconte l'histoire d'un jeune prince qui doit apprendre à devenir un homme à la mort de son père. Pour se faire, il doit se battre contre la tradition (grossièrement personnifiée par M'Baku) et la modernité (exagérément personnifiée par Killmonger) tout en développant son propre code moral (comment sortir le Wakanda de l'isolationnisme). La narration transmédia se charge de décliner cette histoire très simple en soi, sur des supports différents.

J'ai donné, plus haut un exemple des vases communicants que sont le *comics* et les films du MCU avec de nouvelles publications entre deux films afin d'apporter des éclaircissements ou de contextualiser les événements de l'histoire. Multiplier les supports narratifs représente également un enjeu économique important basé sur un modèle créatif particulier. Le MCU, *Marvel Cinematic Universe* est une franchise multimédia américaine qui met en scène les aventures de super-héros créés par l'éditeur Marvel Comics, à travers sa compagnie de production Marvel Studios. Le tout fait partie du holding Marvel Entertainment qui produit non seulement des *comics* mais des films d'animation, des courts métrages, des séries télévisées et numériques. Le MCU se caractérise également par l'exploitation d'« univers partagés », déjà amorcée dans les *comics* de Stan Lee et James Kirby, où des personnages issus de différents *comics* vivent des aventures communes, dans des séries autres que la leur. C'est à Kevin Feige, le président de Marvel Studios, que l'on doit la création du MCU, qui a assis le regain de popularité du genre des films de super-héros. L'ambition annoncée était de raconter une macro-narration centrée sur la quête de Thanos, un super-vilain écoterroriste, qui souhaitait réunir les cinq pierres d'infinité (d'où le nom de la saga) afin d'anéantir la moitié des peuples de la galaxie pour réduire la consommation de ressources naturelles et ainsi sauver l'univers. Se faisant, le spectateur (re)découvre, pendant 23 films et autant de scènes post-génériques, une trentaine de super-héros qui vont tous d'une manière ou d'une autre concourir à la mise en échec du projet de Thanos (voir Figure 24).



Figure 24: Affiche d'Avengers : *Infinity War*

Depuis 2009, Marvel est devenu une filiale de la Walt Disney Company. En 2017, Disney a également fait l'acquisition de la 21st Century Fox qui détenait, entre autres, les droits d'adaptation des personnages des films *X-Men*, de *Deadpool* et des *4 Fantastiques*. De ce fait, tous ces personnages pourront rejoindre le MCU à l'avenir, alors que Marvel possède déjà un catalogue de plus de 5 000 personnages. Au sein du MCU, à travers le modèle « Marvel-Disney » – et cela va de même pour le modèle « DC Comics-Warner » dans le DCEU – la proposition de « répétition différenciée » est encore plus poussée en raison de la diversité même des supports médiatiques sur lesquelles la narration super-héroïque peut être déclinée, du fait de l'intégration verticale de l'entreprise. La narration transmédia, est dorénavant au cœur de la nouvelle économie hollywoodienne : l'amortissement des coûts de production du film se fait grâce aux recettes salles tandis que les autres supports (VOD, TV, jeux vidéo, etc.) sont des bénéfices nets, renforcés par une exportation en salles à l'étranger au moins équivalente¹⁹³.

Il est également intéressant de noter les déclinaisons de la transmédialité de la narration marvelienne au-delà même du modèle « Marvel-Disney ». Encore jusqu'à présent, lorsque l'on écrit dans le moteur de recherche Google le nom de Thanos, le supervilain de l'*Infinity Saga*, la description de son personnage apparaît dans un encadré à la

¹⁹³ Claude Forest. « L'émergence d'un genre : les super héros ». *Op. cit.*, p. 15.

droite de l'écran. Plus à droite sous ses photos, le gant de l'infinité serti des 5 pierres dont il était en quête est également représenté. En cliquant sur le gant, une partie du texte des recherches effectuées disparaît. Ceci est une référence au « *snap* », le claquement de doigts qu'il effectue pour faire disparaître la moitié de la population de la galaxie à la fin de *Avengers : Infinity War*. Ces incursions du fictif dans le réel ont matière à entretenir l'attachement avec l'œuvre en en fragmentant certes la consommation mais surtout en rendant celle-ci toujours plus naturelle. Une conversation continue avec le film se met en place dès lors que ses produits dérivés envahissent insidieusement la vie quotidienne.

Selon Henry Jenkins, Professeur d'études des médias au *Massachusetts Institute of Technology* (MIT), les nouvelles structures de propriété multimédia, telles que le couple Marvel-Disney, invitent également à considérer la notion de « convergence ». Cette dernière implique autant un changement dans la manière dont les contenus médiatiques sont produits que dans la manière dont ils sont consommés¹⁹⁴. Ainsi, il rejoint Stuart Hall qui, vingt ans avant lui, avait déjà mis l'accent sur la réception active du consommateur de contenu médiatique dans la mesure où cette consommation s'inscrit dans un processus d'« encodage-décodage »¹⁹⁵. Au moment où le système de production cinématographique consolide son modèle économique, le spectateur est également encouragé à se mettre en quête de nouvelles informations. Il doit établir des liens entre des contenus médiatiques éparses, comme par exemple, chercher l'origine de la transformation de T'Challa en Black Panther hors du film et dans le *comics* numérique, comme je l'ai évoqué plus haut ; « l'œuvre étant devenue information »¹⁹⁶. Jenkins souligne que le phénomène de convergence ne se produit pas à travers les appareillages médiatiques, aussi sophistiqués qu'ils puissent devenir. Au contraire, la convergence se produit dans le cerveau des consommateurs de contenu médiatique à travers leurs interactions sociales. Chacun construit sa mythologie personnelle avec des fragments d'information extraits du flux médiatique transformés en ressources à travers lesquelles donner du sens à la vie quotidienne¹⁹⁷. Dans une certaine mesure, la notion de convergence se rapproche de celle

¹⁹⁴ Henry Jenkins. *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York : New York University, 2006, p. 16.

¹⁹⁵ Stuart Hall. *Encoding and decoding in the television discourse*. Birmingham : Centre for Cultural Studies, University of Birmingham, 1973.

¹⁹⁶ Lucien V éran et Fabienne Chameroy *Op. cit.*, p. 156.

¹⁹⁷ Henry Jenkins. *Op. cit.*, p. 3-4.

de subjectivité de masse mise en avant par Michel Maffesoli qui part du constat que « L'émotion ne peut être réduite à la seule sphère du privé, mais se vit, de plus en plus, collectivement. On peut même parler d'une ambiance affectuelle où les peines, les plaisirs sont éprouvés en commun. » L'individu en se perdant, en se dépensant dans une telle « société d'âmes », sait ou sent qu'il gagne un « plus être » : celui de « participer à une communauté qui fait de sa perte un gain »¹⁹⁸.

c. Redéfinir le personnage de cinéma

La macro-narration du MCU invite à pousser l'exploration du contexte de production des films de super-héros un degré plus loin et à s'interroger sur la fonction du personnage de cinéma. À mesure que l'on décortique les procédés économiques et marketing du MCU, le personnage de cinéma semble se définir, ou somme toute se donner à voir tel qu'il est, non pas comme une entité mais un « dispositif »¹⁹⁹.

Comme le souligne Nicole Brenez, le personnage de cinéma est le résultat d'un ensemble de « processus d'abstraction »²⁰⁰. Ce qui est sûr, c'est que le personnage de cinéma n'est pas un corps, on se souvient de *Das Testament des Dr. Mabuse* [Le testament du docteur Mabuse] (Fritz Lang, 1933) ou plus récemment de *Her* (Spike Jonze, 2013) où le personnage est physiquement désincarné. Le personnage de cinéma « est une circulation symbolique faite d'éléments plastiques, de schèmes narratifs et d'articulations sémantiques. » Un rien le convoque. Brenez donne l'exemple de *North by Northwest* [La mort aux trousses] (Alfred Hitchcock, 1953) où parti de rien, d'un « Mr Kaplan » lancé à la cantonade, un personnage se matérialise et une histoire commence, sous le régime de la course effrénée et de l'angoisse avec pour complices des signes vides : un costume gris, une chambre d'hôtel... Le personnage de cinéma est l'enveloppe diffuse donnée à des valeurs, à des idées, à une fonction ; son rôle est de signifier. Dans ces conditions, tandis que ses péripéties sont le lieu principal de la répétition différenciée, le super-héros au cinéma ne s'encombre pas lui-même plus du visage d'une « star ». Au contraire, il embrasse

¹⁹⁸ Michel Maffesoli. *La contemplation du monde. Figures du style communautaire*. Paris : Grasset et Fasquelles. 1993, p. 66-67.

¹⁹⁹ Nicole Brenez. *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*. Paris : De Boeck Supérieur, « Arts & Cinéma », 1998, p. 180.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 183.

une polymorphie intermittente. Brenez explique que trois niveaux d'abstraction caractérisent le personnage de cinéma. D'une part l'on distingue une *abstraction plastique*. Il s'agit de « la circulation symbolique entre iconographie, éléments visuels et sonores "non-mimétiques" mais qui participent de la syntaxe figurative, schèmes narratifs et modalités de raccordement ». Ensuite, il faut noter une *abstraction contractuelle* qui caractérise l'incarnation. Dans la mesure où la mise en scène opère une conversion, elle « arrache le visible à lui-même, elle le délie de sa littéralité ». À l'écran, l'acteur n'est pas lui-même, il endosse un personnage. Enfin, il faut distinguer l'*abstraction conceptuelle*, au sens où le personnage de cinéma « signifie, fait emblème, illustre ou exemplifie ».²⁰¹

On comprend dès lors que le personnage de cinéma est en soi un « pacte de conversion ». Une convention est en place entre le film et le spectateur, à travers laquelle l'acteur s'efface pour laisser place à un personnage qui est lui-même une force qui tisse « un lien étroit entre perception et pensée »²⁰². Il faut donc envisager le personnage de cinéma comme un « personnage conceptuel ». L'intérêt du personnage conceptuel, introduit par Gilles Deleuze et Félix Guattari, réside dans ce qu'il est bien plus que l'enveloppe du philosophe. « Il n'est pas une personnification abstraite, un symbole ou une allégorie, car il vit, il insiste.²⁰³ » Pour résumer, enveloppe diffuse des valeurs et des idées de son auteur, le personnage de cinéma vit à l'écran pour s'exprimer en un nom qui n'est pas le sien. Dans *Black Panther*, cette énonciation à la troisième personne, ce « je » du personnage conceptuel de cinéma qui renvoie à un autre, ne renvoie pas au réalisateur mais au spectateur. La formule célèbre de Victor Hugo qui figure dans la préface de *Les contemplations* (1856) : « Ah ! Quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! Insensé qui croit que je ne suis pas toi ! » prend ici tout son sens, tandis qu'un transfert d'agent s'opère du réalisateur au spectateur qui aspire au super-héroïsme. Le personnage de fiction devient un personnage conceptuel non plus issu de la conscience de son auteur mais d'un inconscient collectif.

²⁰¹ *Idem*.

²⁰² Caroline San Martin. « Personnage, pensée, perception : entre figure esthétique et personnage conceptuel, oscille le personnage du cinéma ». *Symposium* 12 (1) 2008 [en ligne], p. 24.

²⁰³ Gilles Deleuze et Félix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Minuit [Édition électronique], 2013 [1991], p. 62.

En somme, la force interpellatrice de *Black Panther* relève donc autant du mythe qu'il propose que de la versatilité interprétative du personnage de cinéma. À travers les personnages et notamment la figure du super-héros, les erreurs représentationnelles du passé peuvent être corrigées. Sur la scène planétaire qu'offre le MCU, cette opportunité est plus grande encore à saisir pour *Black Panther*. Je pense avoir montré dans la première partie que ce qui se joue à travers le personnage de cinéma n'est ni plus ni moins que la construction identitaire. Selon Stuart Hall, l'identité n'est pas un fait accompli mais une « production » qui, de surcroît, est en constante finalisation. De fait, n'étant pas figée, elle ne peut pas être représentée. Au contraire, elle doit pouvoir se constituer au sein même de la représentation. Le cinéma n'est donc pas un miroir qui renvoie une image préexistante, mais une forme de représentation qui permet aux spectateurs de se constituer comme des nouveaux sujets et donc de se découvrir²⁰⁴. Pour les spectateurs afro-américains, l'enjeu est d'autant plus important que la mythification de l'histoire américaine s'est accompagnée d'un « blanchiment systématique qui reléguait le Noir au rang de fantôme anonyme »²⁰⁵. Bien entendu, le point de vue de Hall est problématique dans la mesure où l'on conçoit ordinairement la notion d'identité culturelle comme faisant autorité pour décrire un groupe de personnes à l'histoire et aux pratiques socio-culturelles communes. C'est sur cette conception de l'identité culturelle que repose le sentiment d'unité que la notion suppose et qui est si fédératrice dans les luttes communes. Cependant, Hall présente une seconde acceptation de l'identité culturelle, tournée autant vers le passé que l'avenir, et qui prend en compte comment on se positionne ou on a été positionné par rapport aux récits du passé. Il s'agit de s'intéresser aux conditions qui ont abouti à l'expression d'une identité culturelle quelconque. Cette distinction est fondamentale pour une compréhension claire des identités culturelles afro-descendantes, du fait de l'impact de l'esclavage d'une part et de la colonisation de l'autre, qui ont fait de la représentation un régime de pouvoir. Pour illustrer son propos de manière simple, Hall met en parallèle la Jamaïque et la Martinique. Alors que toutes deux peuvent faire prévaloir leur culture caraïbéenne, il ne s'agit pas moins de deux pays différents, du point de vue de la topographie, de l'histoire, des pratiques sociales, etc. même si de nombreuses

²⁰⁴ Stuart Hall. « Cultural identity and cinematic representation » in Robert Stam et Toby Miller (Eds.). *Film and theory: an anthology*. New York : Wiley-Blackwell, 2000, p. 714.

²⁰⁵ Louis-Julien Nicolaou. « Black Power ». *Op. cit.*, p. 92.

similitudes existent. Du point de vue de l'occident, les similitudes dominent alors que vis-à-vis des autres îles caraïbéennes les différences sautent aux yeux. En fonction de là où l'observateur se place, deux axes d'analyse se présentent. L'un est porté sur la « similitude-continuité » et l'autre sur la « différence et la rupture »²⁰⁶. Les similitudes entre la Jamaïque et la Martinique relèvent-elle d'un passé historique qui les rapproche ou d'une réalité contemporaine nourrie d'une identité culturelle commune au maintien de laquelle les deux pays participent activement ? Les choix de développement économique, social ou environnemental que les deux pays ont été amenés à faire les rapprochent ou les éloignent-ils de cette identité culturelle ? Comment répondre de manière tranchée à ces questions pour faire émerger une identité culturelle caraïbéenne inaltérable ? Dans *Black Panther*, il est intéressant de noter que les axes de lecture de l'identité culturelle entre « similitude-continuité » et « différence-rupture » sont à lire à nouveau comme l'opposition entre tradition et innovation qui guide le film. Le personnage de cinéma noir ne peut ignorer ce patrimoine représentationnel s'il se donne pour mission de traduire une quelconque vérité.



Figure 25: Le casting de *Black Panther*

²⁰⁶ Stuart Hall. « Cultural identity and cinematic representation » *Op. cit.*, p. 704-706.

2. La sémiosphère des films de super-héros

a. Une grille de lecture

Le MCU est un monde narratif capable d'accueillir de nombreux personnages, de nombreuses histoires et de trouver sa forme dans de nombreux médias. Selon Marcello Serra, cette ouverture vers différentes possibilités linguistiques, expressives et technologiques se base sur un univers sémantique fermé, pourvu de ses propres lois et de caractéristiques spécifiques qui fonctionnent comme un système intégré, producteur d'histoires et d'imaginaire, c'est-à-dire, comme une « sémiosphère »²⁰⁷.

La sémiosphère est un mot valise inventé par Youri Lotman à partir de sémiotique et de sphère (par analogie à la biosphère). Lotman définit la sémiosphère à la fois comme l'espace hors duquel la sémiologie est impossible mais également comme les éléments qui permettent cette sémiologie : « uniquement au sein d'un tel espace est-il possible pour les processus communicatifs et la création de nouvelles informations de se réaliser »²⁰⁸. Il observe que pour qu'un schéma réunissant un destinataire, un destinataire et un canal puisse devenir concret et fonctionner « il doit être immergé dans un espace sémiotique. Tous les participants à l'acte de communication doivent en avoir quelque expérience, être familiarisés avec la sémiologie. C'est ainsi que, paradoxalement, l'expérience sémiotique précède l'acte sémiotique.²⁰⁹ » En effet, pour revenir à la biosphère sur laquelle le fonctionnement de la sémiosphère se base, nécessaire à la vie des espèces, elle les précède, tout en les incluant. Il faut noter que pour Lotman, la primauté n'est pas dans le signe mais dans le système où les textes et les langages sont situés. La sémiosphère, par conséquent, naît d'un univers de textes et ne correspond pas à une multiplicité de signes²¹⁰. Pour illustrer ce point, Lotman propose de considérer que, alors que l'on n'obtient pas un veau en alignant des steaks, cependant en découpant un veau, on obtient bien des steaks²¹¹. Autrement dit, c'est le veau qui prévaut.

²⁰⁷ Marcello Serra. *Op. cit.*, p. 17

²⁰⁸ Ma traduction: « Only within such a space is it possible for communicative processes and the creation of new information to be realised ». Juri Lotman. « On the semiosphere », traduit du russe par Wilma Clark. *Sign Systems Studies*. Vol. 33, no 1. Tartu : Tartu University Press, 2005, p. 207.

²⁰⁹ John Pier. « Monde narratif et sémiosphère », *Communications*, 2018/2 (n° 103), p. 267.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 268.

²¹¹ Juri Lotman. *Op. cit.*, p. 208.

J'ai présenté, plus haut, le Wakanda comme une hétérotopie. Un point intéressant est que Foucault et Lotman font chacun du musée un exemple pour illustrer respectivement une hétérotopie et une sémiosphère. Dans ces conditions, pour égayer mon propos, je dirai que si le Wakanda est une hétérotopie, qui peut elle-même être comparée à un musée, qui lui-même peut être assimilé à une sémiosphère, à défaut d'être une sémiosphère – en vertu de la loi des rendements décroissants – le Wakanda peut être considéré comme faisant au moins partie d'une sémiosphère. Plus sérieusement, l'intérêt du recours à ce terme qui représente « un des éléments clés de la sémiotique de la culture »²¹² réside dans ce que, à travers lui, on peut appréhender et la culture et le monde narratif. Bien que le concept n'ait pas été développé pour analyser le monde narratif, il s'y prête néanmoins très bien dans la mesure où il fournit un cadre conceptuel qui permet de considérer le signe en même temps que la sémiose qu'il opère. Je dirai que le concept comporte une « porosité » inhérente. Un exemple en serait un feu d'artifice à la vue duquel on conserve la persistance rétinienne des points lumineux individuels éparses mais également de la figure qu'ils forment. La primauté de la figure ne dévalorise pas les points. Ils existent ensemble pour évoquer l'idée de célébration. Ainsi, le Wakanda est autant à associer à Black Panther, le personnage ; qu'à *Black Panther*, le film ; qu'au MCU, l'univers cinématographique qui l'englobe, alors qu'en lui-même il est déjà porteur d'une signification symbolique qui s'expriment hors de ces trois ensembles sémiotiques (que sont le personnage, le film, et l'univers cinématographique du film).

Un autre apport important du concept de sémiosphère à l'analyse de l'impact culturel du film est la « présomption de sémioticité », nécessaire à l'existence et au fonctionnement des langues. Dans la théorie de la réception qu'il a développée, Stuart Hall insiste sur le processus d'encodage-décodage. Selon Hall, à un moment « déterminé », la structure emploie un code qui devient un « message » : à un autre moment déterminé le message, à travers ces décodages s'intègrent dans la structure des pratiques sociales. Seulement, les codes utilisés pour l'encodage et pour le décodage ne sont pas symétriques. Le malentendu est d'ailleurs l'expression précise du manque d'équivalence entre les deux codes des deux parties de l'échange dans la communication. La répétition du code le « naturalise », non pas par un processus transparent et « naturel » du langage mais en

²¹² John Pier. *Op. cit.*, p. 266-267.

raison de l'habitude associative qui se forme au travers d'un usage répété du code qui lui donne au fil du temps une quasi universalité, qui fait elle-même oublier le processus d'encodage initial²¹³. Dans la mesure où « l'intuition sémiotique de la collectivité de même que sa conscience propre doivent accepter la possibilité que des structures puissent être porteuses de signification²¹⁴ », la sémiosphère semble permettre une plus grande équivalence des codes. En son sein, la sémiose s'opère parce que les participants à l'acte de communication connaissent les codes, c'est-à-dire, le contexte interprétatif qui régit l'acte²¹⁵. Sur ce point, Umberto Eco nous invite à revenir aux sources de l'élaboration du récit :

« Aristote savait pertinemment que le paramètre de l'acceptabilité ou de l'inacceptabilité d'une histoire ne réside pas dans l'histoire elle-même mais dans le système d'opinions régissant la vie sociale. Pour être acceptable, l'histoire doit donc paraître vraisemblable, le vraisemblable n'étant autre que l'adhésion à un système d'expectatives habituellement partagé par l'auditoire. Quant à la pitié et la terreur, curieusement, il les définit non dans la Poétique, qui traite des structures narratives, mais dans la Rhétorique, qui traite de l'opinion publique et de la façon de l'utiliser pour susciter des effets de consensus.²¹⁶ »

C'est bien sur ce « système d'opinions », méticuleusement construit à travers un cycle de 23 films et d'innombrables histoires parallèles et produits dérivés que repose le MCU. Les éléments mythifiés des films s'insèrent insidieusement dans la culture populaire. Avec *Black Panther*, « le salut du Wakanda, bras croisés sur la poitrine, remplace déjà le poing levé du black power.²¹⁷ » Ici, il faut également revenir à la notion de *continuity*, évoquée plus haut, que Marcello Serra place au centre de son analyse de l'application de la sémiosphère au monde narratif des histoires super-héroïques. Pour lui, la *continuity* est

²¹³ Stuart Hall. « Encoding/decoding » in Stuart Hall, Doothy Hobson, Andrew Lowe, et al. (ed.). *Culture, media, language: working papers in cultural studies, 1972-79*. London : Routledge, 2005 [1980], p. 181-121.

²¹⁴ John Pier. *Op. cit.*, p. 268.

²¹⁵ En effet, les communicants sont capable de juger qu'ordinairement le pouce levé signifie la joie Les deux pouces levés expriment, par emphase, la jubilation. Mais ils savent également que dans le contexte de la plongée sous-marine, par exemple, le pouce levé signifie que le plongeur souhaite remonter à la surface, la joie se traduisant ici par un cercle formé par le pouce et l'index alors que les autres doigts sont levés.

²¹⁶ Umberto Eco. *De Superman au surhomme*. *Op. cit.*, p. 15.

²¹⁷ Michel Galy. « Black Panther » et afrofuturisme. *Le Monde diplomatique* 2018/6 (N° 771), p. 26.

une sémiosphère formée par tous ces textes, ces *comics* étant ordonnés chronologiquement mais aussi spatialement. Elle est également fonction du dynamisme naturel de la sémiosphère, qui se base sur « un dialogisme intrinsèque » dans lequel les textes fonctionnent s'appuyant les uns sur les autres, comme les organes d'un corps (social) vivant qui communiquent entre eux. Ce dialogue entre les différents *comics* – c'est-à-dire les différents textes de cette sémiosphère – met en évidence le fonctionnement de l'acte communicatif. Les codes des participants dans une conversation ne sont pas identiques, mais forment des ensembles qui s'entrecroisent. C'est cette intersection qui rend possible la communication, définie comme « traduction d'un certain texte du langage de mon "moi" au langage de ton "toi"²¹⁸. » Au sein de la sémiosphère, on retrouve ainsi la force interpellatrice du mythe contemporain décrite par Roland Barthes et évoquée plus haut. Pour le paraphraser, « c'est *moi* que vient chercher » l'acte de communication décrit à travers la sémiosphère des films de super-héros. De fait, en tant que concept transdisciplinaire, la sémiosphère se rapproche du concept du symbole dans le symbolisme. Le symbole comme terme indéfinissable est propice à communiquer la « connaissance de l'inconnaissable »²¹⁹ car il a un volume sémantique énorme en tant que mythe réduit²²⁰.

b. Le symbolisme dans *Black Panther*

Black Panther déborde de symbolisme. En effet, il est entendu que toute activité qui s'inscrit dans le domaine culturel au sens large participe d'une économie des biens symboliques²²¹. Les personnages, les lieux et les actions sont autant d'allégories, de métaphores et de paraboles, que le film invite le spectateur à déchiffrer, et dont je ne relève ici qu'une partie par souci de concision.

Le Wakanda. La symbolique du Wakanda est certainement la plus forte du film. Le Wakanda est une vision de ce que l'Afrique aurait été si les pays africains avaient pu

²¹⁸ Marcello Serra. *Op. cit.*, p. 20. Note originale : « Pour Lotman, l'identité des codes permet le passage de l'information pendant que la génération du sens (soit la création de l'information) dérive de la mise en contact de différents codes. En d'autres termes, on pourrait aussi dire que la partie « commune » des codes permet la compréhension, mais une différence est nécessaire pour qu'il y ait une véritable communication. »

²¹⁹ Ma traduction : « cognition of the incognizable » in Peeter Torop. « Semiosphere and/as the research object of semiotics of culture ». *Sign Systems Studies*, 2005, vol. 33, no 1. Tartu: Tartu University Press, p. 161

²²⁰ *Ibid.*, p. 161.

²²¹ Jean-Paul Gabilliet. *Op. cit.*, p. 336.

exploiter leurs ressources naturelles sans interférence extérieure. De la même manière T'Challa représente ce que Killmonger aurait pu devenir, s'il n'avait pas été sujet à l'abandon, à la violence et l'oppression systémique. Par ailleurs, le pays se cache à la vue de tous. L'expression utilisée dans le film est « hide in plain sight », littéralement se cacher en pleine vue ; c'est-à-dire juste sous notre nez. Comme le Wakanda, le vrai potentiel des personnes afro-descendantes passe sous le nez du monde. Personne ne le remarque alors qu'il est bien présent et, le film suggère qu'il est bien plus grand que quiconque puisse l'imaginer. Le film propose une explication à pourquoi ce potentiel est sous-estimé avec la scène du musée où la personne censée être spécialiste de l'Afrique se trompe sur l'origine des objets exposés. Dès le départ, le continent est mal compris. La scène post-générique aux Nations Unies, pendant laquelle, l'ambassadeur de France, ancienne puissance coloniale, interroge T'Challa sur ce qu'un pays du Tiers Monde comme le Wakanda peut contribuer au monde est éloquente. Le sourire en coin de T'Challa est la seule réponse appropriée.

Le vibranium. C'est un symbole d'harmonie. Cette ressource naturelle est issue des profondeurs de la terre, du ventre nourricier du pays. On voit d'ailleurs lors du combat final entre Killmonger et T'Challa dans la mine à quel point il faut l'extraire en profondeur. Le vibranium est également la source du développement du Wakanda. À partir d'un minéral millénaire, le pays a développé des innovations grandioses. Le vibranium est ainsi ce mariage harmonieux entre la tradition et le progrès. Il ne s'agit pas d'oublier ses racines mais de ne pas s'enfermer dans le passé pour continuer d'avancer.

Le script wakandais sur les intertitres. Après l'animation sur les origines du Wakanda qui sert de prologue, un carton indique que nous sommes maintenant en 1992 à Oakland. Le texte est d'abord écrit en script wakandais qui s'anime pour ensuite former des chiffres et des lettres en anglais. Il en est de même pour tous les intertitres et sous-titres contextuels du film. Cette transformation graphique introduit d'emblée le film comme un outil d'exégèse, comme le prisme à travers lequel comprendre des enjeux importants pour les populations afro-descendantes.

Les formes circulaires. Que ce soit le trône de T'Challa (voir Figure 1), l'organisation de la ville (voir Figure 12), le laboratoire de Shuri ou notamment les anneaux guerriers de Nakia (voir Figure 18), la plus fédératrice de tous les personnages, le cercle renvoie à l'idée

d'inclusion. Le Wakanda de T'Challa est une société qui privilégie la vie en communauté, par contraste aux angles brutes chez les Jabari, une communauté qui s'est elle-même exclue et isolée (voir Figure 19).

La double identité. Souvent, dans les films de super-héros, le super-héros œuvre à réconcilier son identité à la ville d'homme ordinaire et son identité secrète de super-héros. Ici, c'est le Wakanda tout entier qui doit le faire. Caché à la vue de tous pendant des millénaires, il est amené à s'ouvrir au monde à la fin du film. Imposer au Wakanda un tel défi digne des super-héros est une autre manière de traduire la valeur du pays et, par association, des Noirs.

Le cheveu crépu. De même que l'absence de cheveu, il représente la beauté noire au naturel, libéré de toute injonction assimilationniste. Pour donner le ton, une des premières répliques du film inclut une référence à Grace Jones. Icône de beauté noire des années 80 connue pour ses cheveux crépus courts, son corps élancé, dans James Bond *A View to a Kill [Dangereusement Vôtre]* (John Glen, 1985), par exemple, elle donne la réplique à Roger Moore.

Les femmes. Dans le film, elles sont sans détour des allégories de la bonté (Ramonda), du courage (Okoye), de la sagesse (Nakia) et de l'intelligence (Shuri). Ceci est d'autant plus intéressant que leurs personnages ne sont pas introduits au spectateur à travers le processus de mythification cosmogonique dont use le film autour du Wakanda ou de T'Challa. Aucune explication n'est donnée sur la création de la garde des Dora Milaje. On ne sait pas non plus comment Nakia est devenue espionne, ce qui lui a permis de développer une conscience politique si forte, ni comment Shuri a acquis toutes ses connaissances scientifiques. Au lieu de les priver de mysticisme, les présenter comme des « faits accomplis » les amènent au spectateur comme des essences pures.

Le combat rituel. Le trait de génie de Coogler est de représenter l'immobilisme pur à travers une forme aussi dynamique que le combat. La Cascade des guerriers où ont lieu ces combats est de toute beauté. Toutes les tribus du Wakanda y sont représentées dans leur plus beaux apparats, car il ne s'agit pas de condamner la tradition. Seulement, le combat en soi relève de l'archéisme absolu. Et c'est là la force du symbole de jouer sur ce paradoxe. Dans la mesure où le film est tout entier consacré à démontrer que la violence n'est pas une solution, l'ironie du combat rituel est cinglante notamment lorsque devant la

défaite imminente de T'Challa, Ayo, une Dora Milaje, s'interroge : « Ne peut-on rien faire ? »²²² Le danger de s'enfermer dans des postures et des pratiques rétrogrades ne pouvait être mieux exprimé.

La source du conflit entre Killmonger et T'Challa. Leur conflit est une métaphore des conséquences de la domination blanche. Le vrai « méchant » du film est indéniablement l'oppression blanche à travers l'Histoire et le racisme systémique encore en vigueur aux États-Unis exprimé par la politique pénale qui criminalise les Noirs, l'accès moindre au logement décent et à l'éducation ainsi qu'aux opportunités économiques, notamment.

Les yeux des enfants levés vers le ciel. Trois scènes présentent des enfants qui jouent au basket devant l'immeuble de N'Jobu et de Killmonger. L'arrivée et le départ du jet de T'Chaka sont annonciatrices de malheur (la mort de N'Jobu) tandis que la scène se passe de nuit. Des yeux dubitatifs sont tournés vers le ciel. Dans la première convocation de la scène Killmonger enfant est au sein d'un groupe. La deuxième fois alors qu'il s'apprête à découvrir la mort de son père, il est toujours dans la même position mais à présent seul. Dans la scène qui clôt le film, en pleine journée, sous le soleil, le jeune qui a interrogé T'Challa sur son identité incline la tête, tandis que le jet royal n'est plus perché dans le ciel mais à hauteur d'homme. Son regard renvoie à tout l'espoir que suscite la vue de Black Panther symbolisé par son jet futuriste. Pour le spectateur, c'est voir *Black Panther*, le film, qui suscite un tel optimisme (Voir Figure 26). En effet, comme le remarque Gilbert Durand, « Dans l'irréparable déchirure entre la fugacité de l'image et la pérennité du sens que constitue le symbole, s'engouffre la totalité de la culture humaine comme une médiation perpétuelle entre l'Espérance des hommes et leur condition temporelle.²²³ »

²²² Ma traduction : « Is there nothing that can be done ? »

²²³ Gilbert Durand. *L'imagination symbolique. Op. cit.*, p. 130.



Figure 26: Les yeux levés des enfants

c. Une culture en création

Selon Edgar Morin les sociétés modernes sont « *polyculturelles* »²²⁴, c'est-à-dire que des foyers culturels de natures différentes y sont actifs. Il distingue la culture basée sur « tout ce qui est acquis » (le langage, le savoir, le savoir-faire, les mythes, les idées, etc.), puis la culture propre à une ethnie ainsi que la culture savante des élites. Enfin, il y a la culture de masse, que son ouvrage, *L'esprit du temps*, se propose de réhabiliter. Pour lui, « le mot de culture dans la notion de culture de masse concerne la culture qui a émergée au XX^e siècle avec les médias et son sens ne peut se réduire ni s'opposer totalement aux sens précédents du mot culture²²⁵ ». C'est cette culture populaire qui est la plus pertinente à ce stade de l'analyse. Seulement, à ces considérations, j'ajouterai celles de Stuart Hall – et je pense qu'il ne s'oppose pas à Morin – qui insiste sur le fait qu'une culture est un lieu d'interactions sociales fondamentales où des relations de pouvoirs sont établies et potentiellement démontées²²⁶.

Une des caractéristiques de la culture de masse est qu'elle est « animée par ce double mouvement de l'imaginaire mimant le réel, et du réel prenant les couleurs de l'imaginaire.²²⁷ » Entre action et science-fiction, les films de super-héros ont cette particularité de proposer au spectateur un monde fantastique empreint de réalité. En effet, des « points d'ancrage mimétique »²²⁸ pour reprendre la formule de Vincent Amiel et Pascal Couté, citée plus haut, tels que des lieux connus et reconnaissables lient la fiction à la réalité. C'est pour cette raison que, par exemple, après la destruction des Tours Jumelles de New York suite aux attentats du 11 septembre 2001, que les scènes où elles figuraient dans *Spider-Man* (Raimi, 2002) ont été retirées au montage pour ne pas heurter la sensibilité des spectateurs et coller de nouveau à la réalité. Cet ancrage mimétique a pour effet d'accroître la crédulité du spectateur, d'autant que des explications pseudo-scientifiques peuvent aussi accompagner le récit. Par exemple, le vibranium sur lequel repose l'avancement technologique du Wakanda est dit être le métal le plus résistant au monde. Mais, il n'est présent qu'au Wakanda, qui est un pays isolationniste qui ne

²²⁴ Edgar Morin. *L'esprit du temps*. Paris : Grasset. 2007 [1962], p. 39.

²²⁵ *Ibid.*, p. 25.

²²⁶ Stuart Hall. « Cultural identity and cinematic representation ». *Op. cit.*, pp. 704-714.

²²⁷ Edgar Morin. *Op. cit.*, p. 71.

²²⁸ Vincent Amiel et Pascal Couté. *Op. cit.*, p. 143.

commerce pas avec ses voisins, c'est pourquoi, dans la part de fiction qui veut copier la réalité, le monde le connaît à peine et ne l'utilise pas. Cette adhésion volontaire à la fiction est un « pacte de croyance » entre le spectateur et le film qu'il voit. En anglais, on emploie l'expression « suspension of disbelief », c'est-à-dire interruption de l'incrédulité pour traduire de manière encore plus imagée cet accord consensuel à adhérer à la fiction du film. J'ai décrit plus haut la stratégie de création d'attachement du MCU dont use la macro-narration en proposant des œuvres basées sur la répétition différenciée et la franchise. Cette stratégie participe également à l'entretien du pacte de croyance dans la mesure où la fiction des films s'immisce dans la vie quotidienne. Ainsi, non seulement l'adhésion mais l'attachement au film perdure longtemps après le générique de fin. Dans *Black Panther*, ce pacte est également entretenu par la bande originale du film confiée à Kendrick Lamar, un des rappeurs afro-américains les plus en vogue du moment. Baptisé le « nouveau roi du hip hop », Lamar détient treize Grammy Awards. En 2018, il devint le premier artiste hip-hop à recevoir le prix Pulitzer. Presqu'autant attendu par les fans sur les réseaux sociaux que le film, *Black Panther : The Album* de Lamar a été comparé à *Superfly* de Curtis Mayfield, la bande originale emblématique du film *Shaft* en raison de cet engouement. Du point de vue musical, la bande originale *Black Panther* rassemble des grands noms du hip-hop ainsi que des artistes africains moins connus et propose un mélange de paroles engagées, de rythmes saccadés et de mélodies zulu qui complètent habilement la musique originale oscarisée de Ludwig Göransson, pour faire perdurer l'ambiance du film dans les foyers.

C'est bien connu que l'histoire d'un film est plus longue que la diégèse filmée. Ainsi, en tant que spectateur, l'on se met à rêver à des aventures nouvelles pour les héros avec lesquels on a développé de l'empathie au cours du film. Mais, l'on peut également se surprendre à rêver à ce que les aventures du film surviennent dans sa vie personnelle. Selon Morin, les éléments constitutifs de la culture (normes, symboles, mythes et images) « pénètrent l'individu dans son intimité, structurent les instincts, orientent les émotions ». Cette pénétration s'effectue selon une économie mentale de projection et d'identification polarisés sur les éléments constitutifs susmentionnés qui forment le système de valeur de chacun ainsi que sur « les personnalités mythiques ou réelles qui en incarnent les valeurs (les ancêtres, les héros, les dieux). » Ainsi, à travers « ces points d'appui imaginaires à la vie pratique, des points d'appui pratiques à la vie imaginaire, la culture nourrit l'être mi-réel,

mi-imaginaire, que chacun secrète à l'intérieur de soi (son âme), l'être mi-réel, mi-imaginaire, que chacun secrète à l'extérieur de soi et dont il s'enveloppe (sa personnalité) »²²⁹. En somme, la culture est un espace de pouvoir en constante mutation pétrie d'imaginaire. Le signe de salutation du Wakanda évoqué plus haut est un exemple de la perméabilité entre l'imaginaire et le réel. Qu'ils soient footballeurs, tennismen, catcheur ou autre, des athlètes du monde entier l'emploient à présent.²³⁰ Des produits dérivés de toutes formes, comme par exemple des pochettes de passeports portant la mention « Royaume du Wakanda » sont maintenant disponibles. L'aéroport Hartsfield-Jackson International d'Atlanta aux États-Unis, où une forte communauté noire est implantée, possède une porte d'embarquement pour le Wakanda²³¹. Il est intéressant de noter que ces hommages ne sont pas en direction du blockbuster de Marvel mais qu'ils rendent compte d'un attachement au mythe du Wakanda, donné certes à voir pour la première fois à l'écran dans *Black Panther*. Participant ici de sa propre sémiosphère, le Wakanda devient un élément sémiotique de la culture populaire à l'échelle mondiale.



Figure 27: Le salut wakandais, effectué par Black Panther dans *Avengers : Infinity War*

²²⁹ Edgar Morin. *Op. cit.*, p. 38.

²³⁰ Vanity Fair. « Les athlètes du monde entier adoptent le signe “Wakanda Forever” » de Black Panther » [en ligne] *Vanity Fair*, publié le 13 mars 2018. Dernière consultation le 22 août 2019. Disponible sur : <https://www.vanityfair.fr/actualites/articles/les-athletes-du-monde-entier-adoptent-le-signe-wakanda-forever-de-black-panther/61323>

²³¹ Capucine Trollion. « “Black Panther” : l'aéroport d'Atlanta vous “offre” des billets pour le Wakanda » Publié le 21 février 2018. Dernière consultation le 22 août 2019. Disponible sur : <https://www.rtl.fr/culture/super/black-panther-l-aeroport-d-atlanta-vous-offre-des-billets-pour-le-wakanda-7792364915>

3. Un besoin vital d'imaginaire

a. La force fédératrice des images

Umberto Eco a démontré que la double identité du super-héros est le ressort principal qui permet l'identification du spectateur. En effet, le questionnement de T'Challa sur la conduite à adopter en tant que roi exprime les inquiétudes que chacun peut avoir sur comment être soi dans le monde. Dans *Black Panther*, le processus d'identification au super-héros est conditionné par la mise à l'écran spectaculaire de ce questionnement et ce d'autant plus qu'ici la relation entre super-héros et super-vilain relève de la gémellité. Ainsi, il faut rejoindre Michel Maffesoli et reconnaître que c'est avec l'image que tout se joue. « L'image est culture, l'image fait culture » dit-il, car « elle détermine les comportements humains en fonction d'un milieu donné, et en même temps elle façonne ce milieu en fonction de ces comportements humains.²³² »

L'intrigue de *Black Panther* est construite sur le parallèle entre T'Challa et Killmonger en mettant en scène leurs expériences parallèles. Cette mise en opposition permet au film de formuler un commentaire social acerbe. Une des expériences que T'Challa et Killmonger sont tous deux amenés à vivre est celle du rite de résurrection du Black Panther. Il commence en replongeant chacun des deux hommes dans le souvenir tragique du décès de leurs pères. Penché sur un corps sans vie, chacun des deux souffre dans deux mises en scène qui se font écho²³³. Ensuite, tandis que T'Challa est transporté dans un magnifique jardin où il est accueilli par des panthères au repos sur les branches d'un immense baobab, Killmonger se retrouve seul dans le petit appartement de son enfance à Oakland. En effet, les actions de T'Chaka, le père de T'Challa, l'ont amené à rejoindre la Plaine ancestrale auprès de ses ancêtres tandis que son frère N'Jobu qui a trahit son pays et n'a pas reçu une sépulture digne de son rang princier, se retrouve enfermé à l'endroit où il a péri²³⁴. Tandis que T'Challa reçoit des conseils de son père qui la première fois l'apaise et la seconde fois le construit, Killmonger est face à des regrets impuissants.

²³² Michel Maffesoli. *La contemplation du monde. Op. cit.*, p. 105.

²³³ Le décès de T'Chaka intervenant dans *Captain America : Civil War*, il a été filmé par Anthony et Joe Russo.

²³⁴ La question des funérailles intervient à plusieurs reprises. En apprenant la mort de N'Jobu, T'Challa se désole auprès de Nakia que son père n'ait pas enterré son frère selon la tradition. Croyant T'Challa mort, Shuri exprime le même souci. Enfin, à l'approche de la mort, Killmonger demande une sépulture en mer.



Figure 28: T'Challa dans la Plaine ancestrale



Figure 29: T'Challa et Killmonger endeuillés

Le voyage de Killmonger est particulièrement tragique. Un travelling d'accompagnement le suit tandis qu'il entre adulte dans l'appartement vide. Il porte les mêmes vêtements qu'il portait le jour de la mort de son père. Dans une cachette, il trouve le journal de son père qui contient les coordonnées géographiques du Wakanda ainsi qu'une chaîne en or entourant son anneau royal. Alors qu'il la met autour du cou, son père apparaît soudain, assis face à lui. Le plan suivant en contrechamp présente au spectateur Killmonger redevenu enfant. Au fil de leur échange, filmé en champ-contrechamp, N'Jobu l'interroge « Pas de larme pour moi ? » à quoi Killmonger enfant répond « Tout le monde

meurt, ça fait partie de la vie, par ici »²³⁵. Dans le plan suivant, les yeux emplis de regret, N'Jobu s'excuse du mal qu'il a causé. Puis, dans un nouveau contrechamp, c'est le long du visage de Killmonger redevenu adulte qu'une larme coule (voir Figure 30). L'alternance entre la mise en scène de Killmonger adulte et enfant est forte de symbolisme. Elle traduit tout le poids de la souffrance qui est la sienne porté pendant toute une vie.



Figure 30: Killmonger et N'Jobu

²³⁵ Ma traduction : « No tears for me ? » ; « Everybody dies. It's just life around here. »

J'ai parlé plus haut de l'origine commune des super-héros et des super-vilains. *Black Panther* rappelle leur douleur commune. Le film souligne ainsi à nouveau à quel point il s'en ait fallu de peu pour que l'un et l'autre des Black Panthers connaissent une vie différente. Mais l'on voit surtout l'impossibilité pour Killmonger de revenir à la raison après une vie construite dans le dénuement affectif. Il le dit plus tard lors de son ultime combat avec T'Challa « Le monde m'a tout pris. Tout ce que j'ai jamais aimé ! Mais je vais régler mes comptes. »²³⁶ Ici, l'on voit à quel point les films de super-héros ont à cœur de démontrer « la terrifiante équivalence de l'homme et du monstre »²³⁷. Par ailleurs, par extension, ces scènes nous invitent à nous replonger dans notre passé commun et individuel pour nous interroger sur comment dépasser les erreurs commises pour aller de l'avant.

Au même moment, *Black Panther* met en avant des images à fonction élevatrice en particulier à travers la représentation des personnages noirs. Dans son analyse des films d'Oscar Micheaux, bell hooks remarque que ses images permettent la réunion et la réconciliation dans la mesure où elles aboutissent à une « auto-reconnaissance collective » qui appelle à la célébration de la peau noire²³⁸. Le rôle du costume est également à souligner de nouveau ici, car la mise en beauté des personnages par le vestiaire et le maquillage participe à l'effet d'enchantement du film qui vibre de couleur. À ce sujet, je pense que les mises en beauté de Shuri sont particulièrement révélatrices. En effet, alors qu'un code de couleur est assigné à T'Challa, Okoye et Nakia, Shuri est libre. Elle n'apparaît jamais deux fois dans un style vestimentaire identique et même ses tresses sont toujours coiffées différemment. Jeune femme de 17 ans dans la narration et cerveau du pays, sa mise en beauté est également une réfutation du lieu commun qui veut qu'une femme ne peut être à la fois belle et intelligente.

²³⁶ Ma traduction : « This world took everything away from me. Everything I ever loved ! But I'm going to make sure, we're even. »

²³⁷ Louis-Julien Nicolaou. « Heros & Villains ». *Op. cit.*, p. 86.

²³⁸ Ma traduction: « collective self-recognition » in bell hooks. *Op. cit.*, p. 143.



Figure 31: Le vestiaire de Shuri

La force fédératrice des images au sein d'une culture tient à ce qu'« à partir de ce qui est visible, immanent, il y a quelque chose qui aboutit à l'invisible, au transcendant ». Ainsi à partir de la figure d'un homme noir au potentiel réalisé, un super-héros, on aboutit à l'ambition collective d'une nation noire afrofuturiste optimiste, et peut-être aussi consolatrice, que l'on convoque dans la vie quotidienne avec des gestes ordinaires, comme la salutation. « Il se trouve que dans les sociétés postmodernes, cette force d'union, ce « mana » est quotidien, se vit ici et maintenant et trouve son expression dans une *transcendance immanente* à la colorisation fortement hédoniste. Ainsi, ce n'est plus l'individu isolé dans la forteresse de sa raison, qui prévaut, mais bien l'ensemble tribal,

communiant autour d'un ensemble d'images qu'il consomme, avec voracité.²³⁹ » L'appétit pour les images fédératrices de *Black Panther* dans la vie quotidienne influence la culture populaire au sens où Stuart Hall l'entend, dans la mesure où, elle contribue à renforcer la création d'une identité positive en redistribuant un pouvoir représentationnel aux spectateurs noirs. C'est là une contribution essentielle des films de super-héros dont le point de départ est de proposer la vision de l'impossible rendu possible sur grand écran.

b. Réhabiliter l'imaginaire

Les super-héros sont des êtres de fantaisie pure dont les qualités transcendent celles de l'humanité ordinaire. Ils amènent, sans détour, à considérer avec Henri Bergson via Gilbert Durand la résonance de la « fonction fabulatrice » de l'imagination qui, dès lors, « se définit comme une réaction défensive de la nature contre la représentation par l'intelligence, de l'inévitabilité de la mort ».

Le thème de la mort est, en effet, omniprésent dans les films de super-héros. Elle frappe autant les « méchants » que les « gentils » et est souvent présentée de manière génocidaire, les super-vilains ayant généralement pour objectif la domination intergalactique. Par exemple, dans *Avengers : Infinity War*, le *snap* de Thanos ôte la vie à, ni plus ni moins que, la moitié de la galaxie y compris à de nombreux super-héros dont *Black Panther*, sous les yeux impuissants d'Okoye, chargée de le protéger. Il faudra cinq ans aux super-héros survivants pour les ressusciter dans *Avengers : End Game*, après de nombreuses péripéties. *Black Panther* choisit de traiter du thème de la mort avec plus de subtilité. Tout d'abord, à travers le rite de résurrection évoqué plus haut, le film assoit l'idée que la mort n'est pas une fin. Ingérer l'herbe-cœur permet de retrouver ses ancêtres. Ensuite, il introduit surtout l'idée que pour bien mourir, il faut bien vivre. N'Jobu n'a pas accès à la plaine paisible des ancêtres en raison des crimes dont il s'est rendu coupable. J'ai parlé plus haut de l'attrait du manichéisme pour le spectateur. La binarité est apaisante en ce qu'elle apporte des réponses tranchées au questionnement propre à chacun. Ce qui est illustré ici n'est rien d'autre que la promesse biblique du paradis pour les « bons » et la

²³⁹ Michel Maffesoli. *La contemplation du monde. Op. cit.*, p. 129.

menace de l'enfer pour les « mauvais » tant il est vrai que les super-héros sont des guides de conduite et des modèles à suivre pour les hommes²⁴⁰.

J'ai décrit plus haut la mythologie des films de super-héros dans un contexte narratif mais il convient maintenant de mettre davantage en lumière leur contribution sociale. Les super-héros font partie de l'imaginaire commun depuis plus de 80 ans. La tension qu'ils instaurent entre les commerces de la raison et celles de l'imagination, commune à toute les œuvres de fiction, est exacerbée par le spectaculaire de leurs actions alors même que leur ressort principal est de susciter l'identification et par contagion l'élévation de soi. C'est dans ce sens qu'ils semblent participer au réenchantement du monde caractéristique de la postmodernité tel que le conçoit Michel Maffesoli. La sociabilité postmoderne, selon lui, se caractérise par un sentiment d'appartenance qui se propage dans le corps social et participe à une « pluralisation de la personne »²⁴¹ dans la mesure où une « communion idéale »²⁴² se met en place. Une des forces de *Black Panther* réside dans l'imaginaire qu'il suscite. Deux exemples sont particulièrement parlants. Tout d'abord, pour revenir au rite de résurrection évoqué plus haut, celui-ci semble être inspiré de la cérémonie spirituelle Bwiti du Gabon, au cours de laquelle les racines de la fleur iboga sont réduites en poudre avant d'être ingérées. S'ensuit un rêve qui permet d'entrer en communication avec ses ancêtres dont on sort renforcé au réveil, l'iboga possédant des vertus médicinales réparatrices puissantes²⁴³. Tandis que la cérémonie spirituelle Bwiti est un rite initiatique qui se tient généralement à huis clos, *Black Panther* offre au spectateur une place en première loge pour s'imprégner de ce mysticisme africain réel, en reproduisant les codes notamment esthétiques.

²⁴⁰ Céline Bryon-Portet. *Op. cit.*, p. 81.

²⁴¹ Michel Maffesoli. *Le réenchantement du monde*. Une éthique de notre temps. Paris : La Table Ronde, 2007, p. 113.

²⁴² *Idem*.

²⁴³ En raison de l'ibogaïne qu'il contient, l'iboga est par exemple efficace pour combattre l'addiction aux opioïdes et est un traitement prometteur contre les maladies de Parkinson et d'Alzheimer. AFP. « Gabon : inquiétude pour l'avenir de l'iboga, plante psychotrope ». *Science et avenir* [en ligne], publié le 3 mars 2018. Dernière consultation le 31 août 2019. Disponible sur : https://www.sciencesetavenir.fr/nature-environnement/gabon-inquietude-pour-l-avenir-de-l-iboga-plante-psychotrope_121744



Figure 32: Hommage au Bwiti du Gabon

Ensuite, la construction du personnage de Ramonda convoque un imaginaire particulièrement affectuel. Ramonda semble en effet être inspirée de deux figures africaines révérees. Les actions, le symbole et l'esthétique qui entourent Ramonda la relie à la fois à Nandi, reine, mère du roi Shaka Zulu qui régna sur le royaume Zulu en Afrique du Sud de 1816 à 1828 et à Miriam Makeba, chanteuse emblématique de jazz sud-africaine et militante des droits humains, qui fut contrainte de quitter l'Afrique du Sud en 1959 en raison de son opposition à l'apartheid²⁴⁴. Tout d'abord, ces femmes ont toutes trois été contraintes à l'exil : Nandi fuit pour protéger son fils et Miriam Makeba suite aux atrocités perpétrées dans son pays et qu'elle dénonçait. Pour Ramonda, ces deux causes se combinent en quelque sorte dans le sens où les atrocités à venir sont liées au décès de son fils. En exil, chacune a cherché à galvaniser du soutien pour son retour dans son pays. Nandi chercha secours au sein de sa tribu natale, Ramonda s'est tourné vers les Jabari, Miriam

²⁴⁴ Cf. : Grandeur noire : <https://grandeurnoire.wordpress.com/2019/08/09/blackpanther/>

Makeba mena son combat auprès des Nations Unies. Elles sont toutes trois mères d'un peuple. Tandis que Nandi et Ramonda ont le statut de reine-mère, Miriam Makeba reçut le surnom de « Mama Africa », par ailleurs, elle fut mariée à Stokely Carmichael, plus tard connu sous le nom de Kwame Touré, qui fut l'un des fondateurs du Black Panther Party. Ainsi, Miriam Makeba et Ramonda ont également en commun d'avoir été l'épouse d'un Black Panther. Enfin, elles ont toutes trois en commun le port d'une magnifique coiffe royale. Ces références sont autant de « points d'appui pratiques à la vie imaginaire », pour reprendre la formule de Gilbert Durand, qui permettent au spectateur de laisser libre court à son imagination pour ramener à la vie ces figures mythiques emblématiques.



Figure 33: Ramonda, Nandi et Miriam Makeba

Il faut comprendre que l'imaginaire qui a permis le développement des *comics* puis des films de super-héros ainsi que celui qu'il génère chez le spectateur est un des éléments « constitutifs [... voire ...] instauratifs du comportement spécifique de l'*homo sapiens* »²⁴⁵. Pour Durand, « la fonction d'imagination est avant tout une fonction d'*euphémisation*, mais

²⁴⁵ Gilbert Durand. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod, 1992 [1960], p. 496.

non pas simplement opium négatif, masque que la conscience dresse devant la hideuse figure de la mort, mais bien au contraire dynamisme prospectif qui, à travers toutes les structures du projet imaginaire, tente d'améliorer la situation de l'homme dans le monde [...] l'art tout entier, du masque sacré à l'opéra-comique, est avant tout entreprise euphémique pour s'insurger contre le pourrissement de la mort.²⁴⁶ » Ainsi, avec 23 films ne serait-ce que pour l'*Infinity Saga* – et d'autres sont annoncées – le MCU propose une « méga-euphémisation » de la mort. Rien n'exprime mieux le ressort fondamental de cet effort que l'assertion de Gaston Bachelard dans *La psychanalyse du feu* : « Le rêve est plus fort que l'expérience.²⁴⁷ » La force des films de super-héros, et *Black Panther* le démontre avec brio, est de sortir le spectateur du temps quotidien pour le faire entrer dans ce rêve dont il tentera de convoquer le souvenir dans l'expérience de la vie de tous les jours. Dans ce contexte, Durand invite à la mise en place d'une « pédagogie de l'imagination » aux côtés des autres enseignements essentiels dans la mesure où des « mensonges vitaux » semblent plus vrais et valables que des « vérités mortelles »²⁴⁸. Ainsi l'on voit comment les super-héros ressorts essentiels d'une macro-narration transmédia ininterrompue entretiennent l'imaginaire en déclinant le volume sémantique de leur mythe contemporain dans la vie quotidienne.

c. Dépasser le rêve

Ordinairement, alors que « rien n'est plus pareil dans la cité après le passage du héros de l'Ouest : tout est redevenu comme avant après l'intervention du super héros.²⁴⁹ » Mais, *Black Panther* a démontré la force disruptive du super-héros avec une éloquence tribunitienne.

Le film s'étant fixé pour mission de corriger la représentation des personnages noirs au cinéma, il convient de revenir une dernière fois sur sa contribution à la construction identitaire noire. Il me semble de rigueur de citer à nouveau Achille Mbembe qui se place comme un fervent admirateur du film. À lui de proclamer : « Et c'est ce que fait ce film qui,

²⁴⁶ Gilbert Durand. *L'imagination symbolique*. *Op. cit.*, p. 118.

²⁴⁷ Gaston Bachelard. *Op. cit.*, p. 44.

²⁴⁸ Gilbert Durand. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. *Op. cit.*, p. 498.

²⁴⁹ Claude Forest. « Quels déterminants à la demande de super héros ? » *Op. cit.*, p. 252.

en réalité, est une extraordinaire synthèse de toutes les idées et des concepts qui, depuis au moins la fin du XIXe siècle, auront accompagné les luttes nègres en vue de la montée en humanité. Il a surtout su restituer sur une scène spectaculaire et de dimension planétaire ce à quoi beaucoup, depuis le début de l'ère moderne (pour nous l'ère de la traite des esclaves, de l'assujettissement et de la dispersion), n'ont cessé de rêver – à savoir la montée d'une « *nation nègre* » debout, puissante et singulière, au sein de l'humanité.²⁵⁰ »

La mission globale des super-héros est de défendre le monde contre les forces du mal. Se faisant, ils œuvrent à rétablir l'équilibre après le chaos semé par le vilain. Le chemin initiatique emprunté par T'Challa, entre déterminisme et émancipation, l'a amené à définir sa propre ligne de conduite exprimant, par la même occasion, le message réconciliateur du film. En ouvrant et fermant le film dans la ville d'Oakland chargée de symbole personnel pour son réalisateur et politique pour le spectateur afro-américain²⁵¹, le film assume son rôle de mythe contemporain. Il use de la symbolique subtile du panier de basket-ball pour suggérer, sous forme de connivence avec le spectateur attentif, le changement que le film se veut d'apporter. Ce panier artisanal filmé de nuit, en contre-plongée, est la première image du film, en 1992, après le prologue. À la fin du film, le même plan est repris. La scène est cette fois filmée de jour pour inviter le sentiment d'optimisme. Sur un plan d'un cageot en plastique qui fait office de panier, un long travelling latéral qui semble traduire une ellipse désorientée quelque peu pour laisser place à un réel panier, dans lequel vient entrer un ballon de basket. Le joueur a marqué un point. De ce début tout en sous-entendu de la séquence finale, il faut comprendre que le changement sera d'abord minime mais qu'il adviendra et sans doute s'amplifiera.

Ensuite, dans la première scène post-générique, qui devait semble-t-il initialement clore le film, T'Challa s'adresse aux représentants des dirigeants du monde entier et délivre le véritable enseignement du film. Il dit : « En temps de crise, le sage construit des ponts, tandis que le sot érige des barrières. »²⁵² Cet allusion non détournée au mur que le président Trump souhaite construire à la frontière entre le Mexique et les États-Unis est surtout une invitation au vivre ensemble. Déjà, l'exploration de l'opposition entre tradition

²⁵⁰ Achille Mbembe. « Black Panther : une "nation nègre" debout ». *Op. cit.*

²⁵¹ Pour rappel, Oakland est la ville natale de Ryan Coogler ainsi que le lieu de la création du Black Panther Party.

²⁵² Ma traduction : « In times of crisis, the wise build bridges, while the foolish build barriers. »

et innovation amenait à la conclusion que l'idéal se situe dans un juste milieu qui permet l'harmonie des deux. Ici le film va plus loin en ouvrant les bras à ceux qui ne s'intéressent qu'à diviser. Du point de vue de la méthode, faire figurer une telle scène après le générique est une manière de signifier que même après le film le changement continue d'opérer. Les choses ne sont plus comme elles l'étaient. Même Okoye et Nakia ont quitté leurs couleurs ordinaires. Elles ne sont plus en rouge et en vert mais en noir et en jaune respectivement. On salue également le retour à des scènes post-génériques productives qui ne sont pas de simples conventions décoratives. Par ailleurs, cette scène n'est pas sans rappeler la conférence de presse dans *Iron Man* où Tony Stark révèle son identité au monde en 2008. Une des conséquences narratives intéressantes de cette révélation pour le MCU est qu'elle a permis de structurer l'avènement des Avengers. On peut donc s'attendre à une expansion narrative similaire suite à l'ouverture du Wakanda sur le monde. Ainsi, *Black Panther*, encourage à considérer que l'expérience peut dépasser le rêve, rappelant qu'une des fonctions du super-héros est de « proposer une réappropriation du positivisme et de l'idéal prométhéen ouverte sur l'imagination.²⁵³ »



Figure 34: Okoye, T'Challa, Nakia et Ayo aux Nations Unies

²⁵³ Aurélien Fouillet. *Op.cit.*, p. 31.

Depuis 2008, le MCU a amorcé une narration sans précédent ni équivalent. Dans son sillage, l'apport de *Black Panther* est un blockbuster tourné à la manière d'un film indépendant ; en 35mm avec une équipe féminine complice. En effet, tel T'Challa, Ryan Coogler s'est entouré dans les postes clés de femmes remarquables, comme Rachel Morrison, Hannah Beachler et Ruth E. Carter, toutes nommées aux Oscars, pour porter *Black Panther* à l'écran. Avec un casting et une équipe technique principale quasiment entièrement noirs, autour d'une intrigue afro-centrée, le film est un des meilleurs succès commerciaux de tous les temps. Sous couvert de divertissement, il présente un antagoniste complexe et charismatique ainsi que des femmes fortes et formule un commentaire social acerbe qui nous force à regarder en face les conséquences néfastes de notre histoire commune dont les problèmes sociaux actuels sont l'expression. Sa résonance auprès des spectateurs de tous horizons ethniques démontre qu'il ne faut pas sous-estimer le pouvoir de la culture populaire.

Alors, les bras croisés sur la poitrine, la tête haute, l'on s'exclame tel le roi victorieux de son combat à la Cascade des guerriers : « Wakanda Forever ! »

Résumé

Depuis quelques années, Marvel a adopté une stratégie de création d'attachement qui s'est traduite par la mise en place d'une macro-narration à la fois continue et transmédia. D'un côté, un super-héros invincible aux traits altérables à souhait fait perdurer la narration *ad infinitum* avec le concours de vilains dont la fonction principale est de différencier le récit. De l'autre, une multitude de supports médiatiques permet de rendre cette narration polymorphe. C'est ainsi que s'est mise en place l'*Infinity Saga* dans laquelle s'inscrit *Black Panther*, riche de 23 films, de plus d'une trentaine de super-héros et d'une infinité d'univers partagés.

Au sein de cette macro-narration, le personnage de cinéma se révèle comme le résultat d'un processus d'abstraction à tel point qu'il convient de le considérer comme un personnage conceptuel non plus issu de la conscience de son auteur mais d'un inconscient collectif. On comprend dès lors que le cinéma n'est, lui-même, pas un miroir qui renvoie une image préexistante, mais une forme de représentation qui permet aux spectateurs de se constituer comme des nouveaux sujets et donc de se découvrir.

Au demeurant, le MCU se présente comme une sémiosphère, un ensemble sémiotique complexe qui fonctionne sur la base d'une présomption de sémioticité. En son sein, la sémiose s'opère parce que les participants à l'acte de communication connaissent le contexte interprétatif qui régit l'acte, et ce d'autant plus que les éléments mythifiés des films s'insèrent insidieusement dans la vie quotidienne. En effet, entre action et science-fiction, les films de super-héros ont cette particularité de proposer au spectateur un monde fantastique empreint de réalité. Dans un tel univers, *Black Panther* déborde de symbolisme qui pénètre la culture populaire en tant qu'espace de pouvoir en constante mutation pétrie d'imaginaire. L'imagination se révèle ainsi être une capacité humaine qui vise à « euphémiser » l'inévitabilité de la mort. Le film démontre la force disruptive du super-héros avec une éloquence tribunitienne tandis que son message final est une invitation au vivre ensemble. Contribuant au cinéma, un blockbuster tourné à la manière d'un film indépendant, *Black Panther* appose ainsi sa griffe au panthéon collectif.

Mais comment qualifier son impact sur les films qui viendront après lui à nouveau mettre en scène des personnages noirs ?

CONCLUSION

Au fil de ces lignes, je me suis proposée d'explorer les raisons du succès de *Black Panther*. Celles-ci, me semble-t-il, sont autant à trouver dans la représentation digne que le film propose des personnages noirs, que dans sa construction narrative innovante et que dans le genre même des films de super-héros et le symbolisme imagé qu'il permet d'exprimer. Ensuite, à travers un pacte de croyance et la création d'un attachement avec le spectateur qui perdure en dehors de la salle, une nouvelle sémiose se met en place pour enrichir la culture populaire d'autant que l'imagination est un besoin humain vital. À partir d'une intrigue afro-centrée, *Black Panther* porte des coups de griffes à des stéréotypes et des archétypes narratifs centenaires en portant à l'écran la beauté de corps noirs actifs et de lieux afrofuturistes. Il incère ses griffes dans la mythologie des films de super-héros en proposant des enjeux narratifs soutenus par un antagoniste multidimensionnel, une multitude de femmes fortes qui font avancer l'intrigue et un commentaire social acerbe qui nous posent la question de savoir qui nous souhaitons être dans le monde. Il appose sa griffe sur le cinéma en enrichissant le MCU de la contribution commerciale, esthétique et culturelle d'un film qui permet une construction identitaire noire positive.

La représentation des personnages noirs dans *Black Panther* remet à jour l'expérience spectatorielle. En effet, si dans les premiers jours du cinéma, elle se voulait caricaturale, cette représentation a rapidement pris une dimension haineuse. Au fil des années, le système hollywoodien a inventé des catégories stéréotypées de représentation des personnages noirs ainsi que des schémas narratifs spécifiques. Cette récurrence de stéréotypes et d'archétypes narratifs négatifs sur grand écran a eu des conséquences néfastes sur la représentation que les Noirs, particulièrement aux États-Unis, ont pu se faire d'eux même ainsi que sur leur condition d'être humain dans la société. Forte de l'héritage des *racess movies*, la *blaxploitation* s'est proposée de corriger de manière tranchée la représentation des personnages noirs. Ses films d'action aux intrigues dites « *anti-establishment* » destinés au marché des spectateurs noirs ont usé de *trans-coding* et d'exagération pour retourner les stéréotypes contre eux-mêmes. Victime de sa surenchère de violence et de sexualité, la *blaxploitation* a connu par la suite un rapide déclin, mais avant cela, elle a donné naissance au *Black Action Hero* : le héros de films d'action noir.

Face à ce colossal défi représentationnel *Black Panther* a tout misé sur la représentation de l'africanité à travers la qualité de l'image, le maquillage, les costumes et bien sûr les décors. Il a d'ailleurs été oscarisé pour ces deux derniers postes, en plus de la musique originale. Sur le plan technique, le choix de caméra a permis de conserver une profondeur de champ qui donne à voir le Wakanda et de renforcer l'effet de naturel dans la prise de vue, ce qui est par ailleurs plus efficace pour filmer la peau noire. Sublimant le corps noir, un vestiaire folklorique éclectique est convoqué pour rendre hommage aux différentes cultures africaines et traduire la vision panafricaniste du film. Au même moment, la texture naturellement crépue du cheveu noir est mise à l'honneur à travers d'innombrables variantes de style, pour porter aux yeux du spectateur des codes de beauté affranchis de toute volonté d'assimilation extra-ethnique. Enfin, le maquillage tour à tour festif, cérémonial ou guerrier participe à la spectacularisation du corps. De fait, la représentation visuelle des personnages dans *Black Panther* repose intégralement sur la notion de « corps utopique » développée par Michel Foucault. Le film a pour décor le Wakanda, qui se présente comme une « hétérotopie » uchronique ; la proposition d'une réalité sans colonisation pour passé qui cristallise les fantasmes afrofuturistes des Noirs du monde entier. Ainsi, au moyen de la figure du super-héros perçue comme fondamentalement « bonne », *Black Panther* corrige la représentation erronée de l'homme noir comme intrinsèquement « défaillant », avec un spectaculaire tel que l'on ne l'avait encore jamais vu sur grand écran jusqu'ici. *Black Panther* porte des coups de griffes mortels à des stéréotypes centenaires.

Les déterminants de la demande des films du super-héros, quant à eux, s'articulent autour de la spectacularisation des super-pouvoirs et du triomphe du super-héros qui octroie au spectateur de la grandeur par procuration. Pour ce faire, *Black Panther* déploie une construction narrative particulièrement innovante. Comme tout super-héros, T'Challa, le Black Panther, se définit par trois caractéristiques principales : tout d'abord ses super-pouvoirs naturels grâce à « l'herbe-cœur » ; ensuite son solide code moral qui rend centrale la recherche du bien et le pousse à l'introspection et à l'émancipation intellectuelle et enfin ; une double identité qui se décline à travers son statut de prince, puis de roi et surtout de super-héros. Une caractéristique externe du super-héros est d'avoir un ennemi juré. Face à T'Challa, la narration innovante de *Black Panther* place un antagoniste plus

charismatique que lui, porteur d'une cause juste mais par des moyens inacceptables. Killmonger s'impose comme un ennemi redoutable tout d'abord en tant qu'homme avant même de se présenter comme un super-héros inversé. Mais, il constitue surtout un défi moral posé à T'Challa. Il personnifie le fratricide de son père et les conséquences de l'inaction du Wakanda face à la douleur du monde noir. C'est d'ailleurs à travers Killmonger et son père N'Jobu que Coogler fait passer les éléments les moins consensuels de son message politique (les émeutes de Los Angeles de 1992, la référence au Black Panther Party, la dénonciation de l'oppression systémique des Noirs aux États-Unis, du colonialisme et de l'esclavage). Depuis le début de sa carrière, Ryan Coogler n'a eu de cesse de chercher à démonter les stéréotypes prévalents. À travers le personnage de Killmonger, par exemple, il déconstruit le stéréotype du *thug* en montrant la genèse. La majestueuse mise en avant du rôle des femmes met également en lumière l'enjeu central du film : l'opposition entre tradition et innovation. Ces femmes sont respectivement des figures nourricière, protectrice, conseillère et progressiste pour T'Challa. Super-héroïnes de plein droit, elles se battent pour et avec Black Panther. De fait, même si T'Challa se débarrasse de la menace physique principale en tuant Killmonger, les femmes gagnent la guerre.

En soi, *Black Panther* se présente comme un *Bildungsroman*, un roman d'apprentissage visuel. L'astuce de Coogler est de présenter le retour de T'Challa au Wakanda comme un voyage initiatique au cours duquel il va devoir renoncer à l'autorité du Père pour endosser celle du Chef, c'est-à-dire selon Alexandre Kojève, renoncer au passé et inventer l'avenir, une opposition qui fait à nouveau écho au thème central du film entre tradition et innovation. Tandis que l'autorité du super-héros provient de la reconnaissance de sa capacité à faire naître au monde les idéaux qui habitent la conscience des hommes, apporter à chacun de la grandeur par procuration est bien un des déterminants de la demande pour les films de super-héros et pour *Black Panther* en particulier. En effet, le film interroge constamment les personnages sur qui ils sont réellement, comme une interrogation posée à la communauté afro-descendante toute entière : qui souhaitez-vous être ? À bien y voir, la victoire finale de T'Challa est surtout l'aboutissement de sa quête de connaissance de soi qui oscille entre déterminisme et émancipation. Le complexe de Prométhée développé par Gaston Bachelard rend compte de la propension humaine pour la connaissance, que le film exploite pour à nouveau

interpeller la population afro-américaine défavorisée et exprimer qu'en dépit des circonstances, chacun peut choisir son destin à travers l'émancipation intellectuelle. À côté de cela, la notion d'*übermensch* développée par Nietzsche amène à penser la radicalité du super-héros comme une projection de la démesure humaine. *Black Panther* apparaît dès lors comme un mythe contemporain dynamique. Alors que la surhumanité autant que le spectaculaire qu'elle met en scène devient aspirationnel, les super-héros se présentent comme des demi-dieux dans un monde sans Dieu qui réécrivent une mythologie laïque outrancière. *Black Panther* incère ses griffes dans la mythologie des films de super-héros avec brio.

En effet, le genre des films de super-héros est de fait décisif au succès du film car il permet non seulement la spectacularisation que je viens de décrire mais aussi le développement d'une sémiotique particulière qui enrichit la culture populaire. L'offre du MCU se structure autour de l'entretien de la rareté mais surtout de la répétition différenciée et la sérialisation/franchise. Cette stratégie repose tout entière sur la création d'un lien avec le spectateur qui soit difficile à rompre se déployant à travers une narration à la fois continue et transmédia. Au sein de cette matrice d'imaginaire, le super-héros est devenu le support archétypal de la répétition différenciée dans la mesure où jamais vaincu, il doit affronter une infinité de péripéties orchestrées par des super-vilains dont la fonction principale est de différencier les films les uns des autres, tout en se conformant aux conventions du genre. La transmédiatité représente un enjeu économique important pour le MCU. *L'Infinity Saga* dans laquelle *Black Panther* s'inscrit est un exemple de cette colossale macro-narration de 23 films et autant ou sinon plus d'œuvres dérivées.

Il est également intéressant de noter les déclinaisons de la transmédiatité de la narration marvelienne au-delà même du modèle « Marvel-Disney » tandis que des éléments fictifs du film font insidieusement incursion dans la vie quotidienne. En effet, le film étant devenue information, un changement est en cours dans la manière dont les contenus médiatiques sont produits et dont ils sont consommés. Chacun construit sa mythologie personnelle avec des fragments d'information extraits du flux médiatique transformés en ressources à travers lesquelles donner du sens à la vie quotidienne dans une ambiance affectuelle commune. Dans ce contexte, le personnage de cinéma apparaît de plus en plus comme un pacte de conversion qui fait de lui un personnage conceptuel

non plus issu de la conscience de son auteur mais d'un inconscient collectif. En somme, la force interpellatrice de *Black Panther* relève donc autant du mythe qu'il propose que de la versatilité interprétative du personnage de cinéma. Et le cinéma n'est, lui-même, pas un miroir qui renvoie une image préexistante, mais une forme de représentation qui permet aux spectateurs de se constituer comme des nouveaux sujets et donc de se découvrir.

L'impact de *Black Panther* sur la culture populaire peut être contextualisé en définissant le MCU comme une sémiosphère, ce qui permet de considérer le signe en même temps que la sémiose qu'il produit grâce la présomption de sémiotité inhérente au concept. Au sein du MCU, la sémiose s'opère parce que les participants à l'acte de communication connaissent le contexte interprétatif qui régit l'acte, et ce d'autant plus que les éléments mythifiés des films s'insèrent insidieusement dans la culture populaire. Entre action et science-fiction, les films de super-héros ont cette particularité de proposer au spectateur un monde fantastique empreint de réalité. Dans un tel univers, *Black Panther* déborde de symbolisme. Par exemple, le Wakanda, le vibranium, le script wakandais, les formes circulaires, la double identité, le cheveu crépu, les femmes, le combat rituel, la source du conflit entre Killmonger et T'Challa et les yeux des enfants levés vers le ciel sont autant d'allégories, de métaphores et de paraboles que le film invite le spectateur à déchiffrer. Et, dans la mesure où la culture est un espace de pouvoir en constante mutation pétrie d'imaginaire, elle accommode aisément la sémiose issue des films de super-héros. Ainsi, le signe de salutation du Wakanda repris à foison, de même que les multiples hommages rendus à ce pays fictif donné pour la première fois à voir dans *Black Panther* font de lui un élément sémiotique de la culture populaire à l'échelle mondiale.

Enfin, *Black Panther* nourrit un besoin humain d'imaginaire. Tout d'abord, le film construit le processus d'identification au super-héros par la mise à l'écran spectaculaire de la question qu'il nous pose de savoir qui nous souhaitons être dans le monde de manière particulièrement opérante de par la relation entre super-héros et super-vilain qui relève de la gémellité. Au même moment, il met en avant des images à fonction élévatrice en particulier à travers la représentation des personnages noirs. L'appétit pour ces images fédératrices dans la vie quotidienne redéfinit la culture populaire au sens où Stuart Hall l'entend, dans la mesure où, elle contribue à renforcer la création d'identité en redistribuant du pouvoir représentationnel aux spectateurs noirs.

Ensuite, car les super-héros sont des êtres de fantaisie pure dont les qualités transcendent celles de l'humanité ordinaire, ils amènent, sans détour, à considérer avec Henri Bergson via Gilbert Durand la résonance de la fonction fabulatrice de l'imagination qui se définit comme une euphémisation de la mort. Tandis que le thème de la mort est omniprésent dans les films de super-héros, *Black Panther* choisit de le traiter avec un manichéisme subtil qui rappelle que pour bien mourir, il faut bien vivre.

Au passage, le film démontre la force disruptive du super-héros avec une éloquence tribunitienne. Tout d'abord, il s'applique à corriger la représentation des personnages noirs au cinéma et contribue ainsi à une construction identitaire noire positive. Ensuite, il suggère que le changement qu'il introduit s'amplifiera. Du point de vue de la méthode, *Black Panther* est un blockbuster tourné à la manière d'un film indépendant pour lequel, tel T'Challa, Ryan Coogler s'est entouré dans les postes clés de femmes remarquables. Sous couvert de divertissement, *Black Panther* présente un antagoniste complexe et charismatique ainsi que des femmes fortes et formule un commentaire social acerbe qui nous force à regarder en face les conséquences néfastes de notre histoire commune dont les problèmes sociaux actuels sont l'expression. Sa résonance auprès des spectateurs de tous horizons ethniques démontre à quel point il ne faut pas sous-estimer la culture populaire. Alors, les bras croisés sur la poitrine, la tête haute, l'on s'exclame tel le roi victorieux après son combat à la Cascade des guerriers : « Wakanda Forever ! »

Oui, voici un film qui parle à *tous* les afro-descendants, à toutes les personnes à la peau noire, qui a de manière non équivoque au moins une chose à leur dire que ce soit sur le registre de la tradition, de la transmission, du vivre ensemble, de la responsabilité collective et de l'accueil du progrès dans sa vie dans le sens d'éveiller son système de pensée, et à toutes les communautés sur comment tenir leur place dans le monde. Cette voie du milieu à la saveur bouddhiste n'est pas conciliatoire, au contraire, elle invite à faire des choix et à s'engager personnellement.

C'est ainsi que dans un univers où tout est possible, le jeune prodige, Ryan Coogler, met en scène l'impossible en éveillant non seulement les fantasmes des spectateurs noirs dont je suis mais en créant un univers sémiotique qui fait du film un espace de communication au sein de la culture populaire internationale sans négliger de porter un message politique. Il nous met face aux conséquences néfastes de notre histoire commune

et à notre responsabilité collective d'y apporter des solutions. D'un côté, il montre les dommages pervasifs de la vengeance : même si la colère de Killmonger est justifiée, elle n'est pas saine. De l'autre, il enjoint au réveil. Alors même que le Wakanda a pu échapper aux fléaux de l'esclavage et de la colonisation, ils l'ont cependant marqué. Car c'est bien la peur de l'invasion qui a poussé le pays à l'isolement, à vivre en autarcie dans une tour d'ivoire, au point de craindre aujourd'hui même les réfugiés, les démunis, les victimes de cet ordre mondial qu'il juge indigne de l'humanité. Rien ni personne n'échappe à la violence du monde, alors il faut y faire face ensemble. *Black Panther* nous pose la question de savoir qui nous voulons être dans le monde. Question à laquelle il répond qu'il faut commencer par être dans le monde et non retranché dans une tour d'ivoire. Ensuite, il faut se présenter au naturel, libéré de toute injonction représentationnelle assimilationniste. Enfin, il faut ouvrir les bras même à ceux qui ne semblent s'intéresser qu'à diviser le monde.

Se faisant, *Black Panther* contribue aux films de super-héros, la proposition d'antagonistes multidimensionnels qui éveillent autant les émotions du spectateur que le super-héros auquel il s'identifie, afin de soutenir une intrigue qui offre plus que le schéma manichéen traditionnel. Du point de vue de la macro-narration du MCU, l'ouverture du Wakanda et de sa technologie au monde permettra de développer des intrigues encore plus captivantes. On peut l'envisager d'une part, grâce au vibranium dont est fait, par exemple, le bouclier indestructible de Captain America, et de l'autre grâce à l'évolution narrative de personnages tels que Shuri, dont les connaissances scientifiques ont déjà été mises à contribution pour sauver des Avengers dans d'autres films. Il est trop tôt pour décrire l'impact de *Black Panther* sur le cinéma hollywoodien. Et l'on serait mal avisé de lui attribuer, par exemple, toutes les avancées en matière de représentation accrue de la diversité sur grand écran. Incontestablement, le film a démontré par les chiffres que les films avec des acteurs noirs, réalisés par des cinéastes et des équipes techniques noirs peuvent rencontrer un succès commercial phénoménal. Hollywood ne peut rester insensible à un tel potentiel économique. Les formules narratives et commerciales de *Black Panther* ont vocation à faire jurisprudence à l'heure où le retour de Blade sur grand écran est annoncé et qu'un Captain America noir est en devenir. Certainement, on peut se permettre de noter les indices d'une émulation de *Black Panther* en dehors du genre des films de super-héros. Par exemple, après plus de sept ans de polémique autour d'un

possible James Bond noir, ce sera finalement Lashana Lynch, une femme noire, à la carnation foncée, qui deviendra le prochain 007²⁵⁴.

Je ne m'étais pas rendue compte avant *Black Panther* à quel point la représentation des personnages noirs au cinéma me décevait, m'aliénait ; moi qui suis si bon public, qui voue une telle passion au cinéma. Je constate que le vrai super-pouvoir que *Black Panther* porte à l'écran est celui d'avoir la peau noire. Et, c'est un super-pouvoir qui n'est pas défini en opposition à un autre. Il existe de plein droit. Alors que nous sommes tous différents, nous sommes néanmoins tous égaux et tous peuvent réaliser leur vrai potentiel. Dans ces conditions, comment ne pas célébrer le Wakanda ? Comment ne pas y croire ? Et c'est là que la spectatrice noire que je suis prend conscience que ce nirvana représentationnel dont je m'extasie, le spectateur blanc y a accède depuis au moins la sortie en salle du premier volet de *l'Infinity Saga*, depuis 17 films, depuis au moins *Iron Man* en 2008. *Black Panther* ne me console pas, il ne guérit pas une blessure, il ne s'agit pas de cela. *Black Panther* m'emplit de joie et d'optimisme car il établit un nouvel étalon représentationnel essentiel pour la construction identitaire des petits garçons et des petites filles noirs, de mes neveux et mes nièces, de mes enfants. À partir de *Black Panther*, les choses ne peuvent aller qu'en s'améliorant car le film a écrit le pourquoi et le comment d'une meilleure représentation des Noirs au cinéma. *Black Panther* a apposé sa griffe sur le cinéma : il a instauré une nouvelle tradition à partir de laquelle d'autres sauront innover.

L'on sait ce que doivent les films de super-héros aux films d'action. S'il est vrai que *Black Panther* ait eu quelque influence sur l'interprétation prochaine des films de *James Bond*, il convient d'interroger plus profondément l'impact des films de super-héros sur les autres genres cinématographiques ainsi que sur la représentation des minorités en général.

²⁵⁴ Noah Berlatsky. « The new 007 is a black woman – don't make her a Bond girl », publié le 15 juillet 2019. Dernière consultation le 29 août 2019. Disponible sur : <https://www.theguardian.com/film/2019/jul/15/james-bond-007-black-female-actor-lashana-lynch-daniel-craig>

BIBLIOGRAPHIE

Super-héros

Livres

COURTIAL, Gérard et FAUR Jean-Claude. *À la rencontre des super-héros*. Marseille : Bédésup, 1985.

DELACROIX, Olivier. *Les Super-Héros au cinéma*. Paris : Hoëbeke, 2012.

DELBECQUE, Éric. *Les super-héros pour les nuls*, Paris : Éditions First, 2016.

ECO, Umberto. *De Superman au surhomme*. Paris : Grasset, 1993 [1978].

FOREST, Claude (Dir.). *Du héros aux super héros. Mutations Cinématographiques*. Théorème, 13. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.

GABILLIET Jean-Paul. *Des comics et des hommes. Histoire culturelle des comic books aux États-Unis*. Nantes : Éditions du Temps, 2005.

JENNEQUIN, Jean-Paul. *Histoire du comic book 1. Des origines à 1954*, Paris : Vertige Graphic, 2002.

Articles

BRYON-PORTET, Céline. « Les super-héros, nouvelles figures mythiques des temps modernes ? », *Quaderni* [En ligne], 93 | Printemps 2017, mis en ligne le 05 mai 2017, dernière consultation le 10 octobre 2018. Disponible sur : <http://quaderni.revues.org/1081>

ECO, Umberto. « Le Mythe de Superman » in « La bande dessinée et son discours ». *Communications*, 24, 1976. pp. 24-40. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1976_num_24_1_1364

FOUILLET, Aurélien. « De Dédale à Batman. Étude sur un imaginaire contemporain : les super-héros », *Sociétés* 2009/4 (n°106), pp. 25-32. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-societes-2009-4-page-25.htm>

NICOLAOU, Louis-Julien. « Heros & Villains ». *Les Inrockuptibles*. « La double vie des super-héros. Des Comics au Cinéma ». 2012.

SOESANTO, Léo. « L'étoffe des héros ». *Les Inrockuptibles*. « La double vie des super-héros. Des Comics au Cinéma ». 2012.

SOESANTO, Léo. « D'autres super-héros ». *Les Inrockuptibles*. Hors-série. « Les super-héros, dieux d'Hollywood ». 2015.

Super-héros noirs

Scénario

Ryan Coogler et Joe Robert Cole. *Black Panther*. Adapted Screenplay. Marvel Studios.

Articles

BROWN, Jeffrey A. « Comic Book Masculinity and the New Black Superhero ». *African American Review*, vol. 33, no. 1, 1999, pp. 25–42. Disponible sur *JSTOR*, www.jstor.org/stable/2901299

GALY, Michel. « “Black Panther” et afrofuturisme ». *Le Monde diplomatique* 2018/6 (N° 771), p. 26.

MBEMBE, Achille. « Black Panther : une “nation nègre” debout », *Le Point* [en ligne]. 27 février 2018. Dernière consultation le 9 Mai 2019. Disponible sur : https://www.lepoint.fr/culture/black-panther-une-nation-negre-debout-27-02-2018-2198216_3.php

NICOLAOU, Louis-Julien. « Black Power ». « La double vie des super-héros. Des Comics au Cinéma ». *Les Inrockuptibles*. Hors-séries, juillet 2012.

TYREE, Tia C. M. et JACOBS, Liezille J. « Can You Save Me?: Black Male Superheroes in Hollywood Film ». *Spectrum: A Journal on Black Men*, Vol. 3, No. 1 (Autumn 2014), pp. 1-24. Indiana University Press. Disponible sur : <https://www.jstor.org/stable/10.2979/spectrum.3.1.1>

Ethnicité noire, culture afro-descendante et représentation des Noirs au cinéma

Livres

BOGLE, Donald. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*. New expanded version. New York: Continuum Publishing, 1991.

DUBOIS, Régis. *Images du Noir dans le cinéma américain blanc (1980-1995)*. Paris: Éditions L'Harmattan, 1997.

DUBOIS, Régis. *Le cinéma des Noirs américains entre intégration et contestation*. Paris/Condé-sur-Noireau : Le Cerf/Corlet, 2005.

DUBOIS, Régis. *Les Noirs dans le cinéma français. De Joséphine Baker à Omar Sy*. Paris: LettMotif, 2016.

DUBOIS, Régis. *Le cinéma noir américain des années Obama (2009-2016)*. Paris: LettMotif, 2017.

FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil, 1952.

GÜREL, Civan. *Le Roi lion, mythe américain* In : CRÉMIEUX, Anne (Dir.) *Les minorités dans le cinéma américain*. Condé-sur-Noireau: Éditions Charles Corlet, CinémAction, n° 143, 2012, pp. 56-65.

HALL, Stuart. « Cultural identity and cinematic representation » in Robert Stam et Toby Miller (Eds.). *Film and theory: an anthology*. New York : Wiley-Blackwell, 2000, pp. 704-714.

hooks, bell. *Black looks: Race and representation*. Boston: South End Press, 1992.

Articles

BLAY, Zeba. « “Hidden Figures” And The Diversity Conversation We Aren’t Having ». *The Huffington Post* [en ligne], publié le 23 février 2017. Dernière consultation le 12 août 2019. Disponible sur : http://www.huffingtonpost.com/entry/hidden-figures-and-the-diversity-conversation-we-arent-having_us_58adc9bee4b0d0a6ef470492?utm_source=zergnet.com&utm_medium=referral&utm_campaign=zergnet_1576839&ncid=txtlnkusaolc00000895

CRÉTOIS Jules et EKODO, Tatiana. « “Black Panther” : afrofuturisme, drame politique et femmes fortes pour un succès planétaire ». *Jeune Afrique* [en ligne] 23 février 2018.

Disponible sur : <https://www.jeuneafrique.com/535617/culture/black-panther-afrofuturisme-drame-politique-et-femmes-fortes-pour-un-succes-planetaire/>

CUNNINGHAM, Phillip Lamarr. « The Limits of Neo-Blaxploitation: Considering David F. Walker's *Nighthawk* and *Power Man* and *Iron Fist*. » *Fire!!!* Vol. 4, no. 2, 2015, pp. 94–112.

Disponible sur JSTOR, www.jstor.org/stable/10.5323/fire.4.2.0094

BASSAN, Raphaël. « Noir américain cinéma », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], Dernière consultation le 12 août 2019. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/cinema-noir-americain/>

DARGIS, Manohla. « Sundance Fights Tide With Films Like “The Birth of a Nation” » *The New York Times* [en ligne], publié le 29 janvier 2016. Dernière consultation le 12 août 2019.

Disponible sur https://www.nytimes.com/2017/07/13/movies/lady-macbeth-review.html?referrer=google_kp et en version papier de l'édition New York du 30 janvier 2016, Page C1 sous le titre: « Sundance Battles Tide ».

HAILE, Rahawa. « How Black Panther Asks Us to Examine Who We Are To One Another ». *Longreads* [en ligne]. Février 2018. Disponible sur <https://longreads.com/2018/02/22/how-black-panther-asks-us-to-examine-who-we-are-to-one-another/>

KOCIĆ, Ana « From the violent “black buck” stereotype to the “black hero”: representations of African Americans and black masculinity in American cinema. » *Facta Universitatis, Linguistics and Literature*, Vol. 15, No 1, 2017, pp. 85-96.

LATIF, Nadia et LATIF, Leila. « How to fix Hollywood's race problem » *The Guardian* [en ligne], publié le 18 janvier 2016. Dernière consultation le 31 août 2019. Disponible sur <https://www.theguardian.com/film/2016/jan/18/hollywoods-race-problem-film-industry-actors-of-colour>

MBEMBE Achille, « Afrofuturisme et devenir-nègre du monde », *Politique africaine*, 2014/4 (N° 136), p. 121-133. Disponible sur : <https://www-cairn-info.ezproxy.univ-paris1.fr/revue-politique-africaine-2014-4-page-121.htm>

NIXON, Sean. « Exhibiting Masculinity » in Hall, Stuart (Ed.) *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage Publications. 1997, pp. 291-336.

SIROTA, David. « Oscar loves a white savior », *Salon* [en ligne], publié le 21 février 2013. Dernière consultation le 31 août 2019. Disponible sur https://www.salon.com/2013/02/21/oscar_loves_a_white_savior/

WALLACE, Carvell. « Why “Black Panther” Is a Defining Moment for Black America. » *The New York Times Magazine* [en ligne], publié le 12 février 2018. Dernière consultation le 9 mai 2019. Disponible sur : <https://www.nytimes.com/2018/02/12/magazine/why-black-panther-is-a-defining-moment-for-black-america.html>. Une version papier de cet article apparaît dans l'édition papier du 18 fév. 2018, en page 26 du Sunday Magazine sous le titre : « Making A Motherland ».

Films

DANIELS, Mark (Réa.). *Melvin Van Peebles' Classified X*. France, États Unis, Royaume-Uni. 1998. 52 minutes. [Disponible en ligne sur : <https://www.youtube.com/watch?v=kOfwnPjtHJM>]

DUVERNAY, Ava (Réa.). *13th*. États-Unis : Netflix. 2016. 100 minutes.

Mythes, symboles et imaginaire

Livres

AKNIN, Laurent. *Mythes et idéologies du cinéma américain*. Paris : Vendémiaire, 2014.

BACHELARD, Gaston. *La psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard, 1992 [1949].

BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris : Le Seuil, 1957.

BAOTTO, Sébastien. « Du surhomme à Superman » in FOREST, Claude (Dir.) *Du héros aux super héros. Mutations Cinématographiques*. Théorème, 13. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, pp. 121-132.

BOURLEZ, Fabien. « Le complexe du super héros » in FOREST, Claude (Dir.) *Du héros aux super héros. Mutations Cinématographiques*. Théorème, 13. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, pp. 233-243.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Minuit [Édition électronique], 2013 [1991].

- DELSOL, Chantal. *L'irrévérence : essai sur l'esprit européen*. Paris : Mame, 1993.
- DELSOL, Chantal. *L'autorité*. Paris : Presses Universitaires de France, 1994.
- DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. 12e éd. Paris : Dunod, 1992 [1960].
- DURAND, Gilbert. *L'imagination symbolique*. Paris : Presses Universitaires de France, 2008 [1964].
- ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, 2007 [1963].
- FOUCAULT, Michel. *Le corps utopique suivi de Les hétérotopies*. Paris : Nouvelles éditions lignes, 2009.
- GADAMER, Hans-Georg. *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris : Seuil, 1996 [1960].
- KOJÈVE, Alexandre. *La Notion de l'autorité*. Paris : Gallimard, 2004 [1942].
- MAFFESOLI Michel. *La contemplation du monde*. Figures du style communautaire. Paris : Grasset et Fasquelles, 1993.
- MAFFESOLI Michel. *Le réenchantement du monde*. Une éthique de notre temps. Paris : La Table Ronde, 2007.
- MORIN, Edgar. *L'Esprit du temps*. Paris : Armand Colin et Institut National de l'Audiovisuel, 2008 [1962].
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Flammarion, 2006 [1969 (traduction)].

Sémiose et sémiosphère

Livres

- HALL, Stuart. *Encoding and decoding in the television discourse*. Birmingham: Centre for Cultural Studies, University of Birmingham, 1973.
- HALL, Stuart (Ed.). *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage Publications, 1997.

HALL, Stuart, HOBSON, Doothy, LOWE, Andrew, *et al.* (Ed.). *Culture, media, language: working papers in cultural studies, 1972-79*. London: Routledge, 2005 [1980].

LOTMAN, Juri. « On the semiosphere », [Translated by Wilma Clark]. *Sign Systems Studies*. Vol. 33, no 1. Tartu: Tartu University Press, 2005, pp. 205-226.

Articles

NÖTH, Winfried. « The topography of Yuri Lotman's semiosphere ». *International Journal of Cultural Studies*. Vol. 18 (1) Janvier 2014, pp. 11–26. Disponible sur : https://www.researchgate.net/publication/275485670_The_topography_of_Yuri_Lotman's_semiosphere/

PIER, John. « Monde narratif et sémiosphère », *Communications*, 2018/2 (n° 103), pp. 265-286. Disponible sur : <https://www-cairn-info.ezproxy.univ-paris1.fr/revue-communications-2018-2.htm-page-265.htm>

SERRA, Marcello. « Notes sur la sémiosphère des comics de super-héros », *Sociétés* 2009/4 (n° 106), p. 15-24. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-societes-2009-4-page-15.htm>

TOROP, Peeter. « Semiosphere and/as the research object of semiotics of culture ». *Sign Systems Studies*, 2005, vol. 33, no 1. Tartu: Tartu University Press, pp. 159-174.

Demande, modèles économiques et structures de propriété au cinéma

Livres

FOREST, Claude. « Quels déterminants à la demande de super héros ? » in FOREST, Claude (Dir.) *Du héros aux super héros. Mutations Cinématographiques*. Théorème, 13. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, pp. 245-254.

JENKINS, Henry. *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York: NYU Press, 2006.

LE MINEZ, Nolwenn. « Le rôle de l'identité culturelle du spectateur à travers l'exemple de la réception de *Rashomon* » In : BEYLOT, Pierre, Le CORFF, Isabelle et MARIE, Michel (Dir.)

Les images en question. Cinéma, télévision, nouvelles images : les voies de la recherche.
Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, pp. 253-268.

Articles

VÉRAN Lucien et CHAMEROY Fabienne « Modalités de captation et de conservation des publics au sein des industries créatives numérisées. Rareté, répétition différenciée et lien », *La Revue des Sciences de Gestion* 2015/5 (N° 275-276), p. 153-163 [en ligne]. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-des-sciences-de-gestion-2015-5-page-153.htm>

Esthétique du cinéma

Livres

AMIÉL, Vincent & COUTÉ Pascal. *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain.*
Paris : Klincksieck-Études, 2003.

AUMONT, Jacques. *À quoi pensent les films.* Paris : Séguier, 1996.

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc. *Esthétique du film.*
Paris : Armand Colin, 2016.

BRENEZ Nicole. *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma.* Paris : De Boeck Supérieur, « Arts & Cinéma », 1998.

FILMOGRAPHIE

1. *Black Panther*

Fiche technique



Figure 35: Affiche de *Black Panther*

Titre : Black Panther
 Réalisation : Ryan Coogler
 Scénario : Ryan Coogler et Joe Robert Cole (d'après les personnages créés par Jack Kirby et Stan Lee)
 Production : Kevin Feige
 Société de production : Marvel Studios
 Société de distribution : Walt Disney Studios Distribution
 Direction artistique : Marlie Arnold
 Photographie : Rachel Morrison
 Direction du casting : Sarah Finn
 Montage : Claudia Castello et Michael P. Shawver
 Musique : Ludwig Göransson
 Bande originale : Kendrick Lamar
 Décors : Hannah Beachler
 Costumes : Ruth E. Carter
 Coiffure et maquillage : Joel Harlow et Camille Friend
 Son : Benjamin A. Burt et Steve Boeddeker
 Pays d'origine : États-Unis
 Langue originale : Anglais
 Format : Couleur — 2,39 : 1
 Genre : Super-héros
 Durée : 134 minutes
 Dates de sortie : France : 14 février 2018
 États-Unis : 16 février 2018

Distribution :

Chadwick Boseman	<i>T'Challa / Black Panther</i>
Michael B. Jordan	<i>Erik « Killmonger » Stevens</i>
Lupita Nyong'o	<i>Nakia</i>
Danai Gurira	<i>Okoye</i>
Martin Freeman	<i>Everett K. Ross</i>
Daniel Kaluuya	<i>W'Kabi</i>
Letitia Wright	<i>Shuri</i>
Winston Duke	<i>M'Baku</i>
Sterling K. Brown	<i>N'Jobu</i>
Angela Bassett	<i>Queen Ramonda</i>
Forest Whitaker	<i>Zuri</i>
Andy Serkis	<i>Ulysses Klaue</i>

Florence Kasumba	<i>Ayo</i>
John Kani	<i>T'Chaka</i>
Isaac de Bankolé	<i>Chef de la tribu des rivières</i>

Source: IMDb

Synopsis détaillé

Le film s'ouvre sur une animation qui montre, sous la forme d'une conversation entre un père et son jeune fils (que l'on devine être T'Chaka et T'Challa), comment il y a de cela plusieurs millions d'années, une météorite faite de vibranium s'écrasa en Afrique. Plus tard, cinq tribus s'installèrent dans la région et fondèrent la nation du Wakanda. Elles étaient toujours en guerre entre elles, jusqu'à ce qu'un guerrier, guidé par une vision de Bast, la déesse panthère, découvrit les propriétés de « l'herbe-cœur », l'ingéra et augmenta ses capacités physiques. En devenant ainsi le premier Black Panther, ce guerrier unifia les tribus (à l'exception des Jabari, qui décidèrent de s'exiler dans les montagnes), et une ère de prospérité commença au Wakanda. Au fil des siècles, les Wakandais utilisèrent le vibranium pour développer une technologie très avancée tout en s'isolant du reste du monde, occultant leur capitale aux regards extérieurs et se faisant passer pour un pays du tiers-monde.

En 1992, lors d'une mission de couverture à Oakland en Californie, le prince N'Jobu déplore de plus en plus la politique isolationniste du Wakanda. Il nourrit le projet de partager sa technologie avec les peuples afro-descendants de par le monde, afin qu'ils se soulèvent face à leurs oppresseurs. Zuri, un autre agent chargé de surveiller N'Jobu, à son insu, informe le Roi T'Chaka des projets de son frère N'Jobu alors qu'une quantité importante de vibranium vient d'être volée au Wakanda par Ulysses Klaue. Après une confrontation verbale, qui révèle à N'Jobu la trahison de Zuri, T'Chaka somme son frère de retourner au Wakanda pour répondre de ses crimes. Dehors, un jeune garçon qui joue au basket remarque dans le ciel les réacteurs du jet royal qui s'envole...

Après le générique, dans le présent, T'Challa, l'actuel Black Panther, rentre au Wakanda avec Okoye – générale des Dora Milaje, la garde royale – pour succéder à son père, T'Chaka, sur le trône, une semaine après la mort de ce dernier suite à un attentat

perpétré par Helmut Zemo, à Vienne. En chemin, T'Challa fait une halte au Nigéria pour extraire son ex-petite amie Nakia d'une mission de couverture. Ensemble, ils combattent un groupe terroriste ayant kidnappé de nombreuses jeunes filles. À son arrivée au Wakanda, il est accueilli par sa mère Ramonda et sa sœur Shuri. Lors de la cérémonie de couronnement à la Cascade des guerriers, alors que les autres tribus refusent de présenter un guerrier pour défier T'Challa pour le titre de roi, M'Baku, chef de la tribu rivale Jabari, défie le prince en duel singulier. Les deux hommes s'affrontent et T'Challa soumet son adversaire, légitimant son titre de souverain. Ensuite, il ingère à nouveau l'herbe-cœur, dont les pouvoirs lui avaient été retirés avant son combat avec M'Baku par souci d'équité et fait un voyage spirituel dans la Plaine ancestrale où il retrouve son père.

Avec la complicité d'une équipe de mercenaires, le marchand d'armes Ulysses Klaue vole un outil wakandais dans un musée londonien pour le revendre à Busan en Corée du Sud. L'apprenant, l'ami proche de T'Challa, W'Kabi, dont Ulysses Klaue a tué les parents lors du vol de vibranium en 1992, lui demande de lui rendre justice soit en tuant Klaue, soit en le ramenant vivant au Wakanda. T'Challa, Okoye et Nakia partent donc à Busan pour intercepter Klaue dans un casino clandestin et découvrent que l'acheteur n'est autre qu'Everett K. Ross, agent de la CIA qui s'était chargé de la mise en détention de Zemo. La situation dégénère, des combats éclatent dans le casino, puis une course-poursuite s'engage dans les rues de Busan, qui se termine par l'arrestation de Klaue. Tandis qu'il est interrogé par l'agent Ross, Klaue délivre des informations sur la technologie de pointe du Wakanda et son important gisement de vibranium, avant d'être secouru par son équipe qui comprend Erik Stevens, un ex-soldat des forces spéciales américaines surnommé « Killmonger », le bourreau, en raison de son extrême brutalité et de ses nombreuses victimes. Ross est gravement blessé en protégeant Nakia lors de l'attaque. Au lieu de poursuivre Klaue, T'Challa emmène Ross au Wakanda, où sa sœur Shuri utilise la technologie avancée wakandaise pour lui sauver la vie. Entre temps, Killmonger tue Klaue et ses acolytes de sang-froid puis prend l'avion pour le Wakanda.

Ayant remarqué que Killmonger portait en pendentif une bague similaire à la sienne, héritée de son père, T'Challa interroge Zuri, dont il est très proche, sur les origines de Killmonger. Après une longue hésitation, Zuri lui avoue la vérité : N'Jobu, pendant sa mission de couverture, avait recruté Klaue en secret pour voler un stock de vibranium.

Découvrant la trahison de Zuri et sommé de revenir au Wakanda, N'Jobu voulut le tuer, ce qui contraignit T'Chaka à tuer son frère de ses propres mains, et à abandonner le jeune garçon qui jouait au basket dehors et qui n'était autre qu'Erik lui-même, le fils de N'Jobu, afin que personne au Wakanda n'apprenne jamais la vérité sur la trahison de N'Jobu. Choqué par cette révélation, T'Challa perd confiance et prend conseil auprès de Nakia.

En arrivant au Wakanda, Killmonger présente le corps de Klaue comme cadeau à un W'Kabi dubitatif. W'Kabi l'amène donc devant le roi, où il révèle aux membres du conseil des anciens son véritable nom : N'Jadaka, fils de N'Jobu, provoquant la stupéfaction générale. Puis, de par son ascendance royale, il défie T'Challa pour le trône. Lors du duel, l'entraînement spécial de Killmonger et sa haine se révèlent décisifs. Il tue Zuri qui s'était interposé pour avouer son implication dans la mort de son père, puis triomphe aisément de T'Challa, qu'il laisse pour mort en le jetant du haut de la Cascade des guerriers. Plus tard, après avoir ingéré l'herbe-cœur et rencontré son père dans la Plaine ancestrale, Killmonger reçoit les pouvoirs du Black Panther. Aussitôt, il fait brûler toutes les herbes-cœurs, sans remarquer que Nakia en a discrètement récupéré une dernière. Il met ensuite à exécution le plan de son père en préparant des cargaisons d'armes au vibranium pour les agents wakandais autour du monde, afin de provoquer un soulèvement qui permettrait la transformation du Wakanda en empire mondial. Nakia, Shuri, Ramonda et Ross fuient le royaume pour quérir l'aide de M'Baku. À leur arrivée, ils découvrent qu'en souvenir de la clémence accordée à M'Baku lors de leur duel, les Jabari ont trouvé et apporté des soins palliatifs à T'Challa, qui est entre la vie et la mort.

Soigné et renforcé par l'herbe-cœur apportée par Nakia, T'Challa tente un rapprochement avec les Jabari, mais M'Baku refuse de lui apporter son soutien militaire. Il retourne à son royaume et reprend le combat contre son cousin, désormais également en possession d'une armure de Black Panther. Pendant que Shuri, Nakia et Okoye se joignent aux Dora Milaje contre W'Kabi et son armée alliée de Killmonger, Ross, pilotant le jet royal à distance, parvient à détruire in extremis les vaisseaux chargés d'armes avant qu'ils ne quittent le pays. Entre-temps, l'arrivée des Jabari permet de renverser le cours de l'affrontement dans la plaine, et la Tribu de la Porte menée par W'Kabi est contrainte de déposer les armes. Pendant ce temps, le combat pour le trône amène les deux Black Panthers dans la mine de vibranium, où des stabilisateurs soniques, utilisés pour le

transport du métal et activés par intermittence, mettent à mal l'intégrité de leurs armures en vibranium. Lorsque le corps de Killmonger est brièvement exposé sous l'armure, T'Challa poignarde son cousin avec son fer de lance. Après avoir observé une dernière fois la beauté du coucher de soleil dans son pays d'origine, Killmonger retire la lame de sa poitrine, préférant mourir libre plutôt que d'accepter l'offre de T'Challa de le soigner et de l'emprisonner pour ses crimes.

Rejetant la politique isolationniste des anciens rois wakandais, T'Challa crée un centre d'aide et de recherche à Oakland, dans le complexe immobilier où son oncle avait vécu, pour que Nakia et Shuri puissent y travailler et partager leurs connaissances et technologies. Sur le terrain de basket où est amarré son vaisseau, des enfants jouent. Admiratif devant le jet royal dévoilé aux yeux de tous, l'un des enfants interpelle T'Challa : « Qui es-tu ? »

Scènes post-générique

La première scène post-générique met en scène T'Challa prononçant un discours à aux Nations Unies pour révéler toute la vérité sur le Wakanda aux yeux du monde. Lorsqu'un membre de l'assemblée demande quel genre de technologie un pays du tiers-monde peut offrir aux autres, le Roi du Wakanda ne peut s'empêcher de sourire.

La seconde scène montre Bucky, le Soldat de l'hiver, sortir d'une case dans la campagne wakandaise, alors que les enfants présents le surnomment « Loup Blanc ». Shuri l'accueille et lui dit qu'il a encore beaucoup de choses à apprendre.

2. Les films de l'*Infinity Saga* de l'univers cinématographique Marvel

Phase I

1. FAVREAU, Jon (Réa.). *Iron man*. États-Unis : Marvel Studios, 2008. 126 minutes.
2. LETTERIER, Louis (Réa.). *The Incredible Hulk [L'Incroyable Hulk]*. États-Unis : Marvel Studios, 2008. 114 minutes.
3. FAVREAU, Jon (Réa.). *Iron man 2*. États-Unis : Marvel Studios, 2010. 125 minutes.
4. BRANAGH, Kenneth (Réa.). *Thor*. États-Unis : Marvel Studios, 2011. 114 minutes.
5. JOHNSTON, Joe (Réa.). *Captain America : First Avenger*. États-Unis : Marvel Studios, 2011. 124 minutes.
6. WHEDON, Joss (Réa.). *Avengers*. États-Unis : Marvel Studios, 2012. 143 minutes.

Phase II

7. BLACK, Shane (Réa.). *Iron man 3*. États-Unis : Marvel Studios, 2013. 130 minutes.
8. TAYLOR, Alan (Réa.). *Thor : The Dark World [Thor : Le Monde des ténèbres]*. États-Unis : Marvel Studios, 2013. 112 minutes.
9. RUSSO, Anthony et Joe (Réa.). *Captain America : The Winter Soldier [Captain America : Le Soldat de l'hiver]*. États-Unis : Marvel Studios, 2014. 136 minutes.
10. GUNN, James (Réa.). *Guardians of the Galaxy [Les Gardiens de la Galaxie]*. États-Unis : Marvel Studios, 2014. 121 minutes.
11. WHEDON, Joss (Réa.). *Avengers : Age of Ultron [Avengers : L'Ère d'Ultron]*. États-Unis : Marvel Studios, 2015. 142 minutes.
12. REED, Peyton (Réa.). *Ant-Man*. États-Unis : Marvel Studios, 2015. 117 minutes.

Phase III

13. RUSSO, Anthony et Joe (Réa.). *Captain America: Civil War*. États-Unis : Marvel Studios, 2016. 147 minutes
14. DERRICKSON, Scott (Réa.). *Doctor Strange*. États-Unis : Marvel Studios, 2016. 115 minutes.

15. GUNN, James (Réa.). *Guardians of the Galaxy Vol. 2* [*Les gardiens de la galaxie Vol. 2*]. États-Unis : Marvel Studios, 2017. 137 minutes.
16. WATTS, Jon (Réa.). *Spider-Man: Homecoming*. États-Unis : Marvel Studios, 2017. 133 minutes.
17. WAITITI, Taika (Réa.). *Thor : Ragnarök*. États-Unis : Marvel Studios, 2017. 130 minutes.
18. COOGLER, Ryan (Réa.). *Black Panther*. États-Unis : Marvel Studios, 2018. 134 minutes.
19. RUSSO, Anthony et Joe (Réa.). *Avengers: Infinity War*. États-Unis : Marvel Studios, 2018. 149 minutes.
20. REED, Peyton (Réa.). *Ant-Man and the Wasp* [*Ant-Man et la Guêpe*]. États-Unis : Marvel Studios, 2018. 118 minutes.
21. BODEN, Anna et FLECK Ryan (Réa.). *Captain Marvel*. États-Unis : Marvel Studios, 2019. 124 minutes.
22. RUSSO, Anthony et Joe (Réa.). *Avengers: Endgame*. États-Unis : Marvel Studios, 2019. 181 minutes.
23. WATTS, Jon (Réa.). *Spider-Man: Far from Home*. États-Unis : Marvel Studios, 2019. 129 minutes.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1: Black Panther sur son trône.....	25
Figure 2: Posters de films de la <i>blaxplotation</i>	31
Figure 3: Détail de Jungle Action#19 par McGregor et Graham, Marvel (1973)	36
Figure 4: Black Panther contre le Ku Klux Klan (Jungle Action #21, Marvel, 1973) et Couverture de l'album de <i>Superman vs. Muhammad Ali</i> (DC Comics, 1978)	38
Figure 5: Scène du combat final dans <i>Black Panther</i>	45
Figure 6: Variété des costumes et des couleurs dans <i>Black Panther</i>	47
Figure 7: Diversité des esthétiques de trois tribus wakandaises (Mine, Rivière et Marchands).....	47
Figure 8: Nakia, T'Challa et Okoye au casino à Busan	48
Figure 9: Okoye au combat, se débarrassant de sa perruque	49
Figure 10: Maquillage cérémonial et guerrier dans <i>Black Panther</i>	52
Figure 11: Les Dora Milaje, la garde prétorienne	52
Figure 12: Images urbaines du Wakanda	55
Figure 13: Martin Luther King Jr. et Malcolm X.....	62
Figure 14: Les deux Black Panthers au combat	67
Figure 15: L'accession au trône de Killmonger	68
Figure 16: : Les femmes dans Black Panther (Shuri, Nakia, Okoye et Ramonda)	73
Figure 17: La reddition de W'Kabi face à Okoye	75
Figure 18: Nakia dansant avec ses anneaux guerriers.....	76
Figure 19: M'Baku sur son trône au Jabariland	79
Figure 20: Les scarifications sur le corps d'Erik « Killmonger » Stevens.....	84
Figure 21: Killmonger devant le Conseil.....	85
Figure 22: Affiche de <i>Black Panther</i> et photographie de Huey P. Newton.....	87
Figure 23: Les griffes de Black Panther	92
Figure 24: Affiche d'Avengers : <i>Infinity War</i>	104
Figure 25: Le casting de <i>Black Panther</i>	109
Figure 26: Les yeux levés des enfants	117
Figure 27: Le salut wakandais, effectué par Black Panther dans <i>Avengers : Infinity War</i>	120

Figure 28: T'Challa dans la Plaine ancestrale	122
Figure 29: T'Challa et Killmonger endeuillés	122
Figure 30: Killmonger et N'Jobu	123
Figure 31: Le vestiaire de Shuri.....	125
Figure 32: Hommage au Bwiti du Gabon	128
Figure 33: Ramonda, Nandi et Miriam Makeba	129
Figure 34: Okoye, T'Challa, Nakia et Ayo aux Nations Unies	132
Figure 35: Affiche de <i>Black Panther</i>	151

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	2
ABSTRACT	3
SOMMAIRE	4
INTRODUCTION.....	7
I. LA REPRÉSENTATION DES PERSONNAGES NOIRS AU CINÉMA.....	17
1. Une représentation foncièrement négative dès les origines du cinéma	17
a. Entre caricature et haine	17
b. Une typologie du mépris	20
c. De la prégnance des stéréotypes.....	24
2. De l'héroïsme noir	28
a. La <i>blaxploitation</i> ou l'avènement du héros d'action noir	28
b. Les super-héros noirs dans les <i>comics</i>	34
c. Les super-héros noirs dans les films.....	39
3. La proposition visuelle de <i>Black Panther</i>	43
a. Représenter l'africanité	43
b. Le Wakanda, une hétérotopie	53
Résumé.....	57
II. LA MYTHOLOGIE DES FILMS DE SUPER-HÉROS	59
1. Qu'est-ce qu'un super-héros ?	59
a. Les attributs du super-héros.....	59
b. Du besoin d'un antagoniste surpuissant	64
2. La construction narrative de <i>Black Panther</i>	69
a. S'affranchir des codes	69
b. Des femmes exceptionnelles	72

c.	Un héros face à son destin	78
d.	Killmonger ou l’alter-égo au corps utopique	82
3.	La figure du super-héros comme symbole	88
a.	Le complexe de Prométhée	88
b.	Surhumanité spectaculaire	93
c.	Une mythologie contemporaine	95
	Résumé	98
III.	UNE NOUVELLE SÉMIOSE	100
1.	Une macro-narration ininterrompue	100
a.	Une narration continue	100
b.	Une narration transmédia	103
c.	Redéfinir le personnage de cinéma	106
2.	La sémiosphère des films de super-héros	110
a.	Une grille de lecture	110
b.	Le symbolisme dans <i>Black Panther</i>	113
c.	Une culture en création	118
3.	Un besoin vital d’imaginaire	121
a.	La force fédératrice des images	121
b.	Réhabiliter l’imaginaire	126
c.	Dépasser le rêve	130
	Résumé	134
	Conclusion	135
	BIBLIOGRAPHIE	143
	FILMOGRAPHIE	151
1.	<i>Black Panther</i>	151
	Fiche technique	151

Synopsis détaillé.....	153
2. Les films de l' <i>Infinity Saga</i> de l'univers cinématographique Marvel	157
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	159
TABLE DES MATIÈRES	161