

Une justicière maîtresse de son destin ? Le genre de l'héroïsme

Loïse Bilat, Gianni Haver

Lara Croft et ses Uzi, Beatrix Kiddo et son Katana ou encore Lisbeth Salander et son Q.I hors-normes : les personnages féminins semblent de mieux en mieux armés pour faire face à l'adversité. Nous analysons ici une figure qui apparaît de plus en plus dans différentes productions culturelles bien que restant minoritaire. Il s'agit du personnage principal d'un récit d'action dont on définit par un certain nombre de signes son caractère héroïque et son appartenance au sexe féminin. Quels sont ces signes et quelles sont les normes en terme de réalisation de soi et d'ordre social qui en découlent sont les deux questions principales qui vont guider ce travail. Vouloir dresser les contours et questionner les spécificités de ces personnages demande tout d'abord plusieurs clarifications théoriques. Il s'agit de réfléchir sur les notions d'héroïsme, de sexe et de genre, de production culturelle, et enfin de genre fictionnel puisque les récits d'action dans lesquels évoluent nos personnages appartiennent tant au polar qu'à la science-fiction ou encore au récit d'action. Ces genres se déclinent de plus dans des supports variés comme la bande-dessinée, le roman, le film ou encore la série télévisée. Ces différents systèmes vont contraindre notre objet d'étude qui, comme toute création, répond à des recettes narratives (topoi), s'adresse à un audimat imaginaire (le *lector in fabula* d'Umberto Eco), repose sur la mémoire visuelle et discursive tant individuelle que sociale, se positionne par rapport à d'autres œuvres (dialogisme), et est de plus soumis à des pressions économiques de rendement. Une analyse critique des médias permet de mettre ces facteurs en exergue et d'insister sur certains d'entre eux. Pour le sujet qui nous occupe particulièrement, le héros féminin, nous allons ainsi insister sur les ré-actualisations du mythe héroïque ainsi que sur les représentations des sexes en jeu dans nos objets culturels.

Afin de clarifier notre propos, il s'agit premièrement de définir ce que nous entendons par « masculinité » et « féminité », termes que nous allons souvent utiliser dans cet article. Ces concepts sont à comprendre non comme des catégories naturelles mais comme des constructions sociales qui déterminent la différenciation sexuelle des êtres humains. La dichotomie masculin/féminin n'est pas immuable mais est sans cesse produite par des discours, des pratiques, des symboles, tout un système que s'appliquent à comprendre les études féministes et les études genre (*gender studies*) dans lesquelles nous inscrivons notre démarche d'analyse des produits médiatiques. Notre vision du genre repose plus précisément sur une analyse des représentations genrées au sein de rapports de pouvoir¹. La différenciation des rôles sexués entérine notamment une hiérarchie entre les individus, favorisant l'appartenance au sexe masculin dans une société comme la nôtre où le

¹ Dans cette lignée, voir l'article de référence de Joan Scott, « Genre : une catégorie utile d'analyse historique », trad. de l'angl. par Eleni Varikas, *Les Cahiers du Grif*, 1988, n° 37-38, p. 143. ainsi que les ouvrages de Christine Delphy, *L'ennemi principal 2 : penser le genre*, Paris : Syllepse, 2001, Colette Guillaumin, *Sexe, race et pratique du pouvoir*, Paris : Côté-femmes éditions, 1992 et les travaux récents de la philosophe Elsa Dorlin.

pouvoir économique et politique est encore majoritairement détenu par des hommes². Nous examinerons donc si les représentations des sexes correspondent à ce contexte socio-historique à travers la mise en scène que donne une société d'elle-même dans ses productions culturelles³. Pour nous, le genre est surtout un outil d'analyse qui nous permet de voir comment, dans un certain nombre de productions culturelles « grand public », la féminité est définie dans le cas de femmes occupant la place d'un héros à la masculinité présumée. Nous essayons ainsi de voir comment s'agence spécifiquement le masculin et le féminin lorsque le héros est une femme : les lois du genre vont-elles être transgressées jusqu'à permettre aux spectateurs de dénaturiser la notion de sexe ? Corrélativement à cette interrogation, l'autre point fondamental à éclaircir avant d'entrer dans le vif du sujet concerne évidemment la masculinité présumée du héros. Même si nous avons instinctivement tendance à nous représenter un héros prototypiquement mâle, il est nécessaire de remettre cette intuition sur le métier pour la vérifier.

La présente approche s'intéresse à la construction des représentations mais nous souhaitons mettre rapidement en avant que cette question est également présente dans les travaux sur la réception puisque la manière dont sont organisés les rapports sociaux de sexe dans les productions culturelles est l'un des aspects les plus prégnants de l'expérience médiatique des adolescent·e·s. Quelques larges études sur la réception des médias de masse montrent en effet à quel point l'apprentissage des identités sexuelles et du comportement à adopter selon son sexe, principalement dans le cadre des relations amoureuses, est intégré via les gestuelles et les « recettes » représentées dans des films⁴. Comme le dit Dominique Pasquier, c'est autour de la séduction que semble se centrer la question de l'identité sociale de sexe qui se réajuste selon le contexte historique : « Les plus petits jouent aux cow-boys et aux Indiens comme dans les westerns, mais les adolescents imitent Rudolf Valentino ou Louise Brooks. Le cinéma est un répertoire de rôles. Les acteurs proposent des solutions très concrètes à un problème qui l'est beaucoup moins : comment plaire ?⁵ ». Dans ce cadre, l'idée de mettre en scène des modèles de

2 D'après l'Observatoire des inégalités en France (http://www.inegalites.fr/spip.php?article1126&id_mot=146. Site consulté le 4 juillet 2011), une étude de l'Insee de 2008 montre que les femmes représentent seulement 17,2% des dirigeants d'entreprises privées et composent le 18,5% de l'Assemblée nationale. Néanmoins, même si les femmes étaient plus présentes à des postes de pouvoir, il n'est pas sûr que cette progression change fondamentalement le système de genre. Comme le remarque Joan Scott, les systèmes symboliques donnent sens aux expériences vécues, ce qui explique que même des enfants élevés dans un cadre non-traditionnel, reproduisent les inégalités entre catégories de sexe. D'où l'importance de se questionner sur les représentations genrées qu'une société se donne. Voir Scott, « Genre : une catégorie... », *op. cit.*

3 Nous prenons ici une perspective proche de celle de Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma*, Paris : Aubier-Montaigne, 1977.

4 Voir les études américaines du Payne Fund publiées d'ors et déjà en 1933, et plus précisément l'ouvrage d'Herbert Blumer, *Movies and Conduct*, New York : Macmillan. Pour une discussion et d'autres recherches plus récentes sur cette thématique, voir les travaux de Dominique Pasquier, dont : « Télévision et apprentissages sociaux : les séries pour adolescents », Paul Beaud et al. (dir.), *Sociologie de la communication*, Paris : Réseaux-CNET, 1997.

5 Dominique Pasquier, « Les savoirs minuscules. Le rôle des médias dans l'exploration des identités de sexe » in *Education et société*, 2002/2, n°10.

« femmes fortes », à même de développer des caractéristiques héroïques multiplie les différents modèles proposés du sexe féminin. Bien entendu, si nous nous basons sur un corpus très contemporain afin d'appuyer la diffusion à large échelle de cette hybridation de l'héroïcité, nous ne perdons pas de vue que des « ancêtres » d'une Ellen Ripley ou d'une Lara Croft ont existé précédemment comme nous pouvons le constater dans le cas de Wonder Woman (1940). Il va également sans dire que des traits constitutifs du héros féminin sont décelables chez des héroïnes quelque peu hors-normes comme Lélia de Georges Sand pour rester dans le domaine fictif, ou dans le cas d'héroïnes historico-mythiques comme Jeanne d'Arc. A ce propos, Anne Eriksen remarque que le champ religieux est plus ouvert à la création de femmes-héros : « La sphère religieuse ouvre aux femmes des possibilités d'action et de reconnaissance nationale qui leur sont normalement fermées » en effet, même si « dans le cadre du modèle de division des rôles sexuels dont il est ici question, faire preuve d'une volonté propre est presque la plus grande faute qu'une femme puisse commettre – l'idéal étant une femme passive, humble et soumise. La religion offre alors un moyen, non pas de résoudre, mais d'occulter ce problème, en considérant que la femme qui prend une part active à la lutte nationale n'agit pas selon sa propre volonté puisqu'elle se contente d'obéir à des ordres divins.⁶ » Ces observations d'Eriksen s'adaptent parfaitement au personnage de Jeanne d'Arc et à aux différentes utilisations idéologiques qui en ont été faites. Ce passage par le religieux nous amène également sur le terrain du mythe, dont nos productions contemporaines sont toujours partiellement tributaires.

L'héroïcité mythologique

Les études qui tentent de définir l'héroïsme des cultures occidentales par l'analyse des mythes antiques, corroborent diachroniquement notre a priori en montrant à quel point les héros sont incarnés par des figures masculines dès les récits homériques et même dans d'autres textes plus anciens, ce qui a fortement influencé la formation du topos du héros⁷. Mis à part les hellénistes, l'héroïsme a principalement intéressé les analystes comme Carl Gustav Jung et Otto Rank qui y voyaient un archétype dont ils ont tenté de définir les traits universaux en comparant les mythes de différentes cultures. Ces travaux n'échappent pas à un certain androcentrisme même si femmes et hommes sont également soumis au processus d'individuation puisque selon la théorie jungienne de l'anima et de l'animus, « dans l'inconscient de tout homme il y a une personnalité féminine cachée, et dans celui de toute femme, une personnalité masculine⁸ ». Pour Lee R. Edwards, qui revient sur cet archétype avec une perspective genrée, depuis l'Antiquité la figure du héros exprime la quintessence des valeurs positives d'une culture donnée dont la masculinité fait partie intégrante « Dans la culture occidentale, ils [les héros] sont représentés comme des chefs militaires : commandants, conquérants et par dessus tout :

6 Anne Eriksen, « Être ou agir ou le dilemme de l'héroïne », in Pierre Centlivres, Daniel Fabre et Françoise Zonabend, *La fabrique des héros*, Paris : Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 1999, pp. 154-155.

7 Voir Deborah Lyons, *Gender and immortality*, Princeton university press, 1997, pour laquelle « [...] les définitions traditionnelles du héros [...] ont été largement constituées sans référence aux héroïnes » p. 5.

8 Carl Gustav Jung, « The archetypes and the collective unconscious » in *The collected works of C. G. Jung*, vol. 9, part. 1, Princeton, Princeton University Press, (1934-1955) 1980.

masculins⁹ ». Edwards tente d'introduire des héros féminins dans cet archétype comme Psyché sur laquelle nous reviendrons dans la partie sur le processus d'individuation. Mais que se passe-t-il du côté des héroïnes ? Elles sont présentes dans ces récits épiques mais les quelques travaux qui y ont été consacré montrent que les personnages féminins sont constitués d'une héroïcité différente que celle des personnages masculins¹⁰. Globalement, les héroïnes antiques deviennent plus facilement des déesses que les hommes, elles s'éloignent donc de l'humanité et prennent un caractère souvent allégorique ; leur culte et leurs apparitions dans les mythes sont bien plus instables, elles changent souvent de nom ou de constitution ; elles obtiennent des sacrifices de moindre valeur sur leurs autels ; enfin, elles doivent souvent leur statut à leur relation familiale avec un héros qu'elles en soient la mère, la fille, la sœur ou la femme. Il existe des héroïnes solitaires mais elles sont exclues de la communauté de façon radicale comme l'est la figure de l'Amazone.

Dans l'acceptation grecque, les termes héros et héroïnes sont utilisés comme synonymes d'ancêtres illustres, il arrive qu'ils aient des tombes, dans ce cas, J. Larson remarque qu'ils sont enterrés et vénérés par couple et que les femmes ont un rapport de dépendance face au héros masculin. Ce n'est que lorsque l'héroïne est considérée comme une déesse qu'un culte individuel lui est voué. Dans son article sur les héroïnes chez Homère, Sylvie Rougier-Blanc résume ces différentes recherches en mettant en exergue que « la déesse précède le héros dans les cultes et l'héroïne n'apparaît que dans un second temps. » Au niveau sémantique, *hērōis* et *hērōinē* apparaissent effectivement plus tardivement que *hērōs*, au début du V^e siècle. Afin de voir si une telle dépendance de l'héroïne au héros existe dans l'un des plus vieux textes épiques conservé par l'humanité, Rougier-Blanc détaille *L'Odyssée* et remarque trois catégories d'héroïnes : celles dont l'héroïsme est lié au mâle (épouse ou fille de) ; celles qui sont héroïques par leur beauté, il s'agit pour l'homme le plus fort (le *hērōs*) d'épouser la femme la plus belle (*aristē*) ; celles qui sont plus actives et qui jouent un rôle dans la diégèse héroïque. Cependant, ce dernier rôle peut être résumé à celui d'adjuvante, car nous ne rencontrons pas dans cette lecture d'Ulysse au féminin. Les femmes sont des intermédiaires qui permettent à Ulysse de communiquer avec les héros morts ou qui l'aident à reconquérir son trône comme Pénélope ou Arété¹¹.

Notre travail vise en quelques sortes à mener des questionnements semblables sur des productions culturelles grand spectacle de sociétés occidentales, soumises à une logique capitaliste de profit et réalisées majoritairement dans des pays occidentaux. Ces productions mettent en scène des femmes qui deviennent des moteurs du récit : quel héroïsme et quelle féminité seront mis en scène à travers ces personnages de films d'action ou d'animés pour enfants ? Il s'agit en somme d'observer ce qui se passe lorsqu'Ulysse est une femme.

9 Lee R. Edwards, *Psyche as hero. Female heroism and fictional form*, Pennsylvania : Harper & Row, 1984, p. 4.

10 Voir les deux travaux très complets de Deborah Lyons, *Gender... op. cit.*, ainsi que Jennifer Larson, *Greek heroine cults*, Madison : University of Wisconsin Press, 1995.

11 Sylvie Rougier-Blanc, « Héroïsme au féminin chez Homère » in *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n°30, 2009.

Héroïne ≠ Héros

Dans le Grand Robert actualisé en ligne¹², l'étymologie du terme héros renvoie au grec *hērōs* qui signifie « maître, chef » puis « demi-dieu ». Nous trouvons ensuite quatre acceptations différentes, proposées de manière hiérarchique : la première renvoie à l'Antiquité et la mythologie. La seconde à un personnage non spécifiquement fictif : « Celui qui se distingue par ses exploits ou un courage extraordinaire (particulièrement dans le domaine des armes). » ; la troisième à un être explicitement réel : « Homme digne de l'estime publique, de la gloire par sa force de caractère, son génie, son dévouement total à une cause, une œuvre. » ; la dernière quant à elle désigne le héros qui devrait nous intéresser au premier abord, c'est-à-dire le : « personnage principal (d'une œuvre littéraire, dramatique, cinématographique...) ». Même si le dictionnaire laisse l'acceptation du terme héros très ouverte en ce qui concerne la fiction puisque héros est un synonyme de « personnage principal », il nous semble que ces diverses acceptations sémantiques s'interpénètrent pour le moins partiellement dans l'usage du terme en ce qui concerne la fiction. En effet, nous utilisons plus facilement « héros » pour caractériser un sauveur musclé interprété par Bruce Willis que pour un intellectuel névrosé campé par Woody Allen, même si les deux renvoient à « personnage principal d'une œuvre de fiction ». Il n'est d'ailleurs pas anodin qu'il faille parfois recourir au terme anti-héros pour caractériser ce type de personnages alors que « anti-héroïne » reste totalement absent de toute critique culturelle, car cette différenciation semble inutile lorsque l'on traite des femmes. En vue de vérifier cette co-présence dénotative dans le terme « héros », nous avons soumis un échantillon représentatif d'étudiant·e·s de 1^{ère} année d'une haute école polytechnique lausannoise (EPFL) à un questionnaire. Il était demandé aux 68 répondant·e·s âgés de 18 à 22 ans de répondre aléatoirement à une des questions suivantes : « Écrivez ci-dessous en une phrase la première définition du terme « héroïne » (pas la drogue) qui vous vient à l'esprit » (30 réponses) ou « Écrivez ci-dessous en une phrase la première définition du terme « héros » (pas le dieu de l'amour) qui vous vient à l'esprit » (38 réponses). Après avoir vérifié que la variable sexe, la variable linguistique et la variable âge n'avaient pas d'impact significatif sur les réponses données, nous avons codé les réponses selon la présence d'éléments fictionnels dans la réponse (Fiction = 1 ; Non-fiction = 0). Il ressort que 87,1% des répondants associent le héros à un univers non-fictionnel (sans pour autant exclure le fictionnel) alors qu'ils ne sont que 54,2% à le faire en ce qui concerne le terme héroïne. A contrario, si une référence à un héros fictif n'apparaît que dans 12,9% des réponses, la « fictionnalité » est présente dans 45,8% des définitions de l'héroïne. A l'appui du test de signification statistique du Khi-carré qui permet de tester la dépendance ou l'indépendance de deux variables, il semble que l'héroïne dénote significativement plus un personnage de fiction que le héros (Khi2 (1) = 7,40, $p < .01$ ¹³). Le héros, même fictif, bénéficie donc d'un surcroît de « réalisme » contrairement à l'héroïne qui dénote plutôt un univers romanesque ou cinématographique parfois précis comme le montre ce type de réponse : « [une héroïne est] Une fille refusant les clichés, roulant dans une rutilante et ironique voiture jaune et rose nommée *Pussy*

12 Consulté le 17 janvier 2011.

13 L'hypothèse d'une répartition au hasard est donc rejetée. On accepte alternativement que le héros mobilise un registre moins fictionnel que l'héroïne.

Wagon. » Cette dénotation réaliste pour le héros masculin est une des données expliquant la « solidité topoiq̄ue » de cette figure : le héros tout fictif qu'il soit, doit être fort et accomplir de grandes actions. L'héroïne par contre, est beaucoup plus floue sémantiquement et très différenciée du héros.

La langue française de l'Académie contient également cette différenciation. Si nous revenons à notre dictionnaire pour y consulter l'entrée héroïne, nous pouvons remarquer premièrement que nous avons deux entrées distinctes pour héros et héroïne, ce qui nous renseigne sur leur différenciation sémantique marquée contrairement à paysan et paysanne regroupés dans une seule entrée. Même une dyade comme maître et maîtresse sont traitées ensemble pour leur acceptation commune quitte à reprendre « maîtresse » pour traiter du sens spécifique de ce terme dans certains contextes. Les trois acceptations retenues pour « héroïne » sont très éclairantes quant à la différence de genre portée par l'outil linguistique de référence sur ces mots. Tout d'abord, la définition antique est absente, ce qui nous mène directement à un sémantisme réaliste comme pour son homologue masculin, cependant dans des termes fortement différenciés : « Femme d'un grand courage, qui fait preuve par sa conduite, en des circonstances exceptionnelles, d'une force d'âme au-dessus du commun. » Aux exploits extraordinaires accomplis par le héros et à la « cause » qu'il défend, répond ici une force d'âme permettant à une femme de faire face à des événements soudains qui lui sont extérieurs, ce qui la pose dans une dimension bien plus passive que le héros. Bien évidemment, la parenthèse mettant en avant les faits d'arme concernant les hommes renforce cet aspect et surtout renvoie à la dimension de confrontation violente, complètement absente en ce qui concerne la « conduite » des héroïnes. Les deux autres définitions sont ancrées dans un univers tout d'abord fictionnel s'imposant comme l'équivalent du masculin : « principal personnage féminin (d'une œuvre littéraire, dramatique, cinématographique). », puis à connotations et structure fictionnelles même s'il est fait référence à des « événements réels » puisqu'ils sont narrativisés : « Principal personnage féminin (d'une aventure, d'un événement réel). »

Cette spécification du féminin permet à l'héroïne, contrairement au héros, d'être le personnage secondaire des récits puisque le protagoniste principal féminin peut être une héroïne sans être le personnage principal de la fiction alors que cela s'avère impossible pour le héros. Ainsi, si Marion Ravenwood, accompagnant Indiana Jones dans ses premières aventures cinématographiques est l'héroïne tout en étant le deuxième rôle des *Aventuriers de l'arche perdue*, personne n'aurait l'idée de définir Charles Bovary comme le héros du roman de Flaubert. Le fait d'avoir un personnage principal comme référent n'empêche donc pas l'héroïne de se définir comme telle contrairement à ce que nous pensons être la caractéristique principale du héros féminin. Le terme héroïne n'est donc pas synonyme de personnage principal et ce n'est pas la seule différence de taille que nous trouvons au niveau sémantique. En effet, parmi les résultats de notre questionnaire, nous pouvons remarquer que la dénotation fictionnelle prime sur toutes les autres connotations concernant l'héroïne. Ce déficit de la sémantique réaliste, très présente dans l'usage commun en ce qui concerne le héros, influence les personnages qui nous intéressent même si ceux-ci demeurent dans un univers fictionnel. En effet, la définition réaliste du héros, présente en permanence dans l'esprit des étudiant·e·s interrogé·e·s et

renvoyant aux « exploits extraordinaires » ainsi qu'aux faits d'arme nous empêche de voir en Donald Duck le « héros » des aventures auxquelles il est confronté alors que nous avons bien moins de peine à caractériser Martine comme une héroïne. Suite à ce constat, le terme héroïne nous semble incongru pour caractériser un personnage féminin qui liquide une centaine de combattants des triades japonaises à coups de sabre. Nous pouvons conclure que la féminisation ne suffit pas à établir une égalité sémantique entre héros et héroïne comme c'est le cas pour d'autres signifiants, par exemple le canonique cafetier/cafetière.

Les remarques qui précèdent comporteraient le risque de réifier un héroïsme « organiquement » masculin si nous n'étions pas conscients d'être confrontés à deux échelles d'intertextualité dans lesquelles s'inscrivent les héros de notre culture populaire : une sorte d'archétype mis en exergue par la psychanalyse jungienne où l'héroïsme peut s'épanouir dans des formes non genrées ainsi qu'une cohorte d'incarnations fictionnelles ou fictionalisées à la masculinité inaliénable. Dans ce cadre théorique, l'analyse de nos personnages féminins se doit de prendre en considération ces deux aspects, aspects que nous utilisons ici pour définir la figure référentielle dominante. D'où la nécessité, afin d'analyser ce qui se passe lorsqu'une femme est soumise à un processus d'héroïcisation, de repérer les caractéristiques principales qui permettent de reconnaître le *héros canonique de nos productions culturelles*. Commençons par en dresser une liste inspirée par de multiples œuvres de fiction ainsi que par les apports linguistiques susmentionnées :

–Le héros doit être le personnage principal du récit.

–Il doit accomplir des actes extraordinaires qui impliquent l'usage de la violence.

–Il doit être auto-suffisant en terme de quête à accomplir, c'est à dire qu'il agit pour des motifs moraux supérieurs dans lesquels il croit (ou finit par croire) en mettant au deuxième plan les aspects relationnels (amoureux, amicaux) de son existence. Même si le topos de l'héroïne à sauver et à épouser à la fin du récit ou celui du père de famille devant obéir à des impératifs moraux et quitter ladite famille sont très courants, ces relations sont rarement le moteur de l'action. La renonciation aux relations amoureuses ou la séparation sont d'ailleurs fortement soulignées dans ce type de scénarios.

–Le héros est souvent inscrit dans un schéma narratif initiatique dans lequel ses capacités hors du commun sont parfois en veille parce qu'il les aurait oubliées consciemment ou inconsciemment et sont activées voire acquises au moment de l'aventure. Nous allons traiter cet aspect au travers du processus d'individuation développé par Jung.

Ces caractéristiques sont bien évidemment très générales et n'excluent pas des exceptions notables¹⁴. Cependant, ces quatre aspects sont toujours l'objet d'une forte thématization narrative, ce qui appuie leur nécessité structurelle pour que l'héroïcité puisse se manifester de manière reconnaissable par le public. Ce sont des « indices » de la

14 Nous retrouvons des caractéristiques assez proches que celles que nous avons élaborées ici dans la synthèse que fait L.R Edwards des théories de Otto Rank, Joseph Campbell, C.G Jung et son disciple Erich Neumann en ce qui concerne l'archétype du héros dans des supports fictionnels occidentaux. Lee R. Edwards, « The Labors of Psyche : Toward a Theory of Female Heroism » in *Critical Inquiry*, vol. 6, n°1 (automne 1979), pp. 33-49.

diégèse héroïque. Le héros que nous avons défini évolue donc dans un genre spécifique, qui est celui de l'aventure. Dans ce cadre, on pourrait avancer qu'un personnage principal féminin est plutôt une habitude récente. Lorsqu'il existe, ce héros féminin s'accommode des conditions des quatre caractéristiques susmentionnées et s'éloigne ainsi de la figure classique de l'héroïne, même lorsque celle-ci évolue dans un récit d'action.

Par rapport à l'aspect novateur de cette figure, nous pouvons avancer l'hypothèse selon laquelle les promoteurs de ces productions culturelles misent sur un effet d'étonnement dans le public. Un étonnement qui se négocie entre les deux pôles bien établis du « héros mâle » et de l'héroïne. Il faut néanmoins remarquer qu'une forme d'héroïcité féminine a déjà été expérimentée et s'exprime toujours dans des figures secondaires de manière plus large et plus ancienne. Pour citer quelques exemples et dresser le début d'une typologie non-exhaustive de ces personnages féminins, nous pensons premièrement aux adjuvantes masculinisées, traitées par Halberstam comme des « butchs » ou des amazones. Parmi elles figurent : la femme guerrière de *Mad Max 2*, la soldate de Première classe Vasquez dans *Aliens le retour* ou encore Dizzy Flores dans *Starship Troopers*. Deuxièmement, nous retrouvons une autre catégorie qui annonce le transgenre du héros féminin chez les opposantes au héros telle que Kriss de Valnor dans *Thorgal* qui est son double en ce qui concerne la force de frappe, T-X dans *Terminator 3: Le Soulèvement des machines* qui est plus puissante techniquement que son homologue masculin ainsi que la pléthore de « *female villains* » de l'univers du comic book (Giganta, Poison Ivy, Arclight...). Finalement notre héros féminin doit composer avec le type de l'héroïne positive, amoureuse du héros et qui n'hésite pas à user parfois d'une certaine force physique pour l'aider dans sa quête comme la blonde Aaricia dans *Thorgal* qui met la main à l'épée, ou encore la Marianne du dernier opus cinématographique de *Robin des bois* qui est bien moins passive que les « nobles dames » qui l'ont précédée. Ces héroïnes, certes actives, restent néanmoins dans l'incapacité de résoudre la quête à la place du héros.

Position actantielle du personnage

La figure de la femme d'action existe donc indépendamment du héros féminin en occupant la place de méchante ou d'adjuvante comme dans la trilogie *Matrix* par exemple. Ce qui rend nos récits particuliers, c'est la position des femmes comme moteur de l'action et il s'agira de voir comment cette posture se négocie. Nous allons donc observer ce réagencement du genre en nous appuyant sur certains héros féminins afin de mettre en exergue les aspects transgressifs ou normatifs de cette nouvelle posture. Souvent, le doute potentiel quant à la position actantielle des héros féminins est évacué dès la lecture du titre éponyme de la série, du roman ou du film de fiction comme c'est le cas pour *Buffy contre les vampires* ou encore *Salt*. Au niveau diégétique, nous pourrions a priori nous attendre à certaines complications scénaristiques concernant la mise en scène d'un personnage féminin occupant une posture majoritairement masculine dans la culture populaire, or nous verrons qu'il n'en est rien. Nous pouvons en effet constater que le héros féminin et le héros masculin partagent un schéma similaire quant aux difficultés initiales à rentrer dans la confrontation ou à accepter la quête. Un exemple paradigmatique nous est donné par le premier opus de Rambo, où le personnage

interprété par Sylvester Stallone supporte presque stoïquement d'innombrables violences policières avant de déclencher son ire dévastatrice. Dans les épisodes suivants, le héros qui ne se battra plus pour sa vie mais pour son pays, renâclera avec une énergie croissante (de faible dans le deuxième opus à très importante dans le quatrième) à rejoindre la cause. Cette situation initiale se décline dans de nombreuses œuvres de fiction et repose sur la survalorisation de l'humilité et la faiblesse du personnage qui ne cherche pas la gloire ou la confrontation pour elle-même mais réagit à une situation ou agit pour le bien commun (patrie, valeurs endoxales, etc)¹⁵. Dans ce schéma le héros vit dans une situation sociale marginale et doit sortir de son isolement pour accomplir sa tâche en faveur de la société¹⁶. Si Rambo a une position paradigmatique quant à cet archétype du héros solitaire, certains de nos héros féminins n'échappent pas à cette étape initiale du récit qui se conjugue de deux manières : soit le héros est libre d'accepter sa quête ; soit le héros doit réagir à une agression et dans ce cas, la quête fait irruption dans son quotidien, il ne peut pas la refuser (même si certains personnages subissent parfois plusieurs injustices avant de finalement se défendre). Cette première caractéristique de l'héroïsme ne semble pas poser problème pour nos personnages puisque ces deux situations se retrouvent de manière similaire chez des héros qui sont des femmes. Le fait que le sexe des personnages n'intervienne pas dans la difficulté d'assumer le premier rôle réside peut-être dans l'archétype du héros lui-même qui entretient ce rapport de marginalité avec la société qui l'entoure¹⁷. La faiblesse objectivée du personnage principal comparée à la menace qu'il affronte est une composante fondamentale de l'héroïcité. Les femmes étant subordonnées à un ordre patriarcal, elles se retrouvent de fait en marge et sont donc dès le départ dans la bonne posture pour « devenir » un héros. Ainsi dans un flash-back au début de la série télévisée, Buffy ne souhaite pas endosser son rôle de tueuse, elle réitère à plusieurs reprises son vœu de mener une adolescence normale entourée de ses ami·e·s. Or, contrairement à d'autres grandes figures du héros adolescent comme le sont Spiderman¹⁸ ou Karate Kid, elle est une jeune fille sûre d'elle, au physique avantageux, aisée et populaire dans son lycée. Les premières scènes du film nous montrent également une Charlie Baltimore tout à fait intégrée dans une petite ville tant au niveau affectif que socio-économique.

Le refus de départ de Buffy et Charlie Baltimore les intègrent dans le schéma habituel de l'héroïcité à ceci près qu'elles sont très valorisées socialement contrairement à plusieurs figures paradigmatiques de héros masculins qui vivent en marge de la société comme

15 Ce topos d'un héros initialement passif est traité par Robert Scholes dans son ouvrage *Structuralism in Literature: An Introduction*, New Haven : Conn., and London, 1974. Voir Edwards, « The Labors of Psyche... », *op. cit.*, p. 45.

16 Une pléthore de personnages répondent à ce modèle comme Spiderman, Batman, les adolescents au physique ingrat qui obtiennent finalement l'admiration de leurs pairs ainsi que certains héros milliardaires, isolés du commun des mortels par leur richesse.

17 Le héros est en marge et mal à l'aise en société. Ses parents sont souvent absents ou hostiles, il développe un sentiment d'exceptionnalité et est accepté par une société renouvelée par son action lorsque la quête est accomplie. C'est grâce à ce topos que les femmes, les « faiblichons » et les pauvres pourraient devenir des héros. Voir Edwards, « The Labors of Psyche... », *op. cit.*, pp. 34-35.

18 qui apparaît timide et binoclar avant l'acquisition de ses pouvoirs dans le comics *Amazing fantasy* n°15 en août 1962.

Rambo ou le héros stéréotypé du Western. Le fait que dans l'*incipit*, le héros féminin est plus intégré socialement renforce la thèse selon laquelle ces personnages sont d'ors et déjà marginalisés en tant que femmes et ne nécessitent donc pas qu'on souligne d'autres positions de faiblesse initiale inspirées de celles dont doit s'affranchir le héros masculin pour entrer dans la sphère publique.

Le deuxième axe que nous devrions soulever dans cette discussion sur la position actantielle concerne les personnages d'adjuvant·e·s, d'opposant·e·s et d'objet de la quête du héros féminin. Cette position implique en effet un ré-agencement plus large puisqu'elle va nécessairement redéfinir également les rôles secondaires, notamment masculins. Les caractéristiques autrefois endossées par l'héroïne restent effectivement vacantes dans le sillage du héros féminin et doivent donc être réinvesties par des personnages secondaires qui sont parfois des hommes. Il apparaît que ceux-ci sont également soumis à des logiques de genre tant au niveau fictionnel que social et il serait intéressant de voir comment ces personnages se re-définissent face à un héros féminin. Ce terrain est extrêmement large mais nous allons traiter de quelques-uns des ses aspects dans le sous-chapitre sur les adjuvant·e·s et les opposant·e·s.

Maîtrise des capacités d'action et rapport à la violence

En tant que femme d'action, le héros féminin évolue dans un univers souvent violent et a les moyens d'y répondre. Si chaque personnage a ses particularités lorsqu'il s'agit de combattre, nous pouvons remarquer que globalement ces femmes sont très résolues et ne rechignent pas à tuer. Cet univers de violence dans lequel les capacités intellectuelles et physiques des femmes s'exercent est mixte. Contrairement à l'univers sportif où la performance est cloisonnée par une logique sexuée, les femmes qui combattent dans ces fictions affrontent des femmes comme des hommes. A priori, cette mise en scène entre en contradiction avec l'imaginaire du « sexe faible », lequel s'incarne dans les compétitions sportives comme dans la plupart des productions fictionnelles. Le fait que des femmes parviennent à éliminer leurs équivalents masculins s'éloigne d'une vision dominante biologisante selon laquelle à développement physique égal, les femmes restent moins performantes que les hommes¹⁹. Dans ce contexte idéologique, la performance des femmes sera surévaluée et son exceptionnalité sera fortement soulignée notamment par la mise en scène de l'étonnement. Cette mise en scène est très similaire à l'effet de surprise présent sur la couverture de la première aventure de Superman en juin 1938 (*Action comics* n°1) qu'on voit soulever une grosse berline devant le regard ahuri de gangsters. Cette couverture illustre bien l'entrée du super héros dans l'arène de l'héroïcité dont les capacités extraordinaires doivent être soulignées au début de ses aventures. Lorsque le modèle sera acquis, cet étonnement sera moins nécessaire. Dans la problématique qui nous occupe, de même qu'un homme n'est pas « normalement » capable de soulever une voiture, une femme n'est pas « normalement » capable de battre un homme. Lorsqu'en

¹⁹ Dans cet ensemble, la capacité « masculine » de mener des combats physiques est ici incarnée par de « vraies » femmes. Nous pouvons remarquer que parfois la gestion de la binarité de genre a été rendue plus facile par la mise en scène d'un corps partiellement artificiel comme celui du cyborg ou complètement comme l'androïde dont l'apparence de femme n'est que l'enveloppe. Dans cette catégorie figurent Gally de *Gunm*, Super Jaimie ou encore Motoko Kusanagi de *Ghost in the shell*.

1976, la chaîne ABC lance la série télévisée *Super Jaimie* qui décline au féminin Steve Austin, *L'homme qui valait 3 milliards* (1974), elle les présente dans un générique au scénario semblable dans lequel on assiste à l'accident des héros, à leur reconstruction bionique ainsi qu'à l'explicitation de leurs nouveaux pouvoirs. Il est intéressant de constater la présence d'un plan dans le générique de Super Jaimie (qui est complètement absent de celui de Steve Austin) dans lequel la femme bionique écarquille les yeux après avoir éclaté une balle de tennis à l'aide de son nouveau bras. Ce topos de l'étonnement face aux capacités physiques et mentales de nos héros féminins est présent à de nombreuses reprises dans le film *Salt* où plusieurs plans complètement inutiles à la diégèse nous montrent les visages d'hommes à la fois dépités et admiratifs devant les exploits de la jeune femme.

Si dans de nombreux cas, les héros féminins s'opposent victorieusement aux personnages masculins à *capacités égales*, l'expression visuelle de ces capacités n'est pas identique. La gestuelle guerrière des héros féminins est déterminée par l'imaginaire visuel des domaines dans lesquels les performances des femmes pouvaient s'exprimer auparavant. Ces domaines étant ceux de la danse, de la rythmique et des activités sportives qui s'en sont inspirées, univers où l'élégance et la beauté du geste sont fondamentaux et encadrent l'évaluation de la performance. À plusieurs reprises, la « grâce féminine » trouve sa place chez les femmes combattantes que ça soit dans les poses esthétisées de Trinity flottant dans le ciel de *Matrix* ou dans les postures des combattantes des divers volets du jeu vidéo *Tekken*²⁰. Ainsi à la nécessité de la puissance pour battre leurs adversaires masculins, les héros féminins doivent ajouter une certaine beauté du geste afin de répondre aux critères de la féminité dont elles ont de la peine à se déprendre. Le spectacle de la corporalité féminine répond à des attentes différentes que celui de la corporalité masculine, ce qui a pour conséquence la mise en scène de mouvements parfois superflus dont l'exemple le plus parlant est celui de Lara Croft. Dans le jeu vidéo, les joueurs peuvent lui faire faire des roues de côté, le poirier ou même la mettre à quatre pattes. Le même type de posture érotisante est difficilement imaginable pour un héros virtuel masculin où seules comptent des positions d'attaque : la puissance « pure » semble poser problème dans la représentation du héros féminin par rapport au héros masculin. Le fait d'enrober cette force par l'élégance et par une forme de sexualisation explicitée, sur laquelle nous reviendrons, permet de résoudre ce qui apparaît comme une contradiction dans les termes et se pose en tant qu'antidote au risque d'une masculinisation des héros féminins. Même si ce renversement semble de moins en moins poser problème à l'ordre établi, le recours à une puissance nuancée par la grâce montre qu'il ne peut pas complètement se passer de certains héritages culturels « rassurants » en ce qui concerne la féminité. Le fait de réifier le sexe féminin, de ramener ces héros à leur sexe s'incarne également dans certaines figures apparentables pour certains aspects aux héros féminins mais utilisant avant tout leurs charmes comme une arme. Nous pensons notamment à Barbarella et à un autre héros de bande dessinée de la fin des années 1960, Pravda, qui font face à l'ennemi grâce à leur résistance orgasmique (Barbarella et la « machine excessive », devenue l'orgasmotron dans son adaptation cinématographique) ou qui font

20 Mathieu Carnal, « Le combat virtuel au féminin : l'exemple de Tekken 3. » in Gianni Haver, Laurent Guido, *Images de la femme sportive*, Genève : Georg, 2003

de la jouissance sexuelle leur mode d'action principal. Il est évident que ces deux personnages sont fortement ancrés dans un contexte de « libération sexuelle » qui survalorise l'érotisme sous prétexte d'émancipation féminine. Dans ce contexte, les héros féminins dominent les hommes sexuellement mais ce spectacle reste conçu pour un public masculin, qui s'approprie cette figure en dernier lieu par son regard. Si l'héroïne continue à utiliser ponctuellement ses charmes pour résoudre une situation, il faut néanmoins remarquer que ce moyen est quasiment absent chez les héros féminins même lorsque ceux-ci sont sexualisés.

Auto-suffisance, parentalité et rapports affectifs

Classiquement, le héros doit être auto-suffisant en terme de quête à accomplir²¹, c'est à dire qu'il agit pour des motifs moraux supérieurs dans lesquels il croit en mettant au deuxième plan les aspects relationnels (amoureux, amicaux) de son existence. Comme nous l'avons précédemment relevé, l'amoureuse à sauver ou la famille à protéger sont des motifs présents chez les héros masculins mais sont des conséquences secondaires de l'accomplissement de la quête. La renonciation aux relations amoureuses ou la séparation sont d'ailleurs fortement soulignées dans ce type de scénarios. Un héros se doit souvent d'être une figure solitaire mais n'est pas asexué pour autant comme le montrent les inévitables indices insistant sur son hétérosexualité²². Cet héroïsme individualisé semble difficile à dépasser. Si pendant quelques temps, la structure narrative des films russes d'après la révolution d'octobre voit apparaître une « collectivisation » de l'héroïsme (*Le cuirassé Potemkin, la Grève, Octobre*), le héros isolé, qui commet des actes de bravoure sans « s'encombrer » de charges familiales voire même simplement affectives le temps de ses exploits, revient vite sur le devant la scène (voir *Aleksander Nevski* ou *Chapaiev*).

En ce qui concerne les rapports amoureux, des structures narratives diverses s'arrangent pour les suspendre le temps de l'accomplissement de la quête, ce qui leur donne une place accessoire ou pour le moins secondaire. Parmi les solutions envisagées par les récits figure la relation platonique qui permet la présence d'une tension sexuelle jamais véritablement assouvie. Cette structure qui s'adapte très bien à l'univers fictionnel des adolescent·e·s ainsi qu'à la production sérielle, met en scène une coéquipière ou une héroïne avec laquelle le héros n'a pas de relation charnelle. C'est par exemple le cas de Superman et de la plupart des super héros ou de Fox Mulder dans la série TV *X-Files* ou encore de John Steed dans *Chapeau melon et bottes de cuir*. Afin d'évacuer toute implication narrative de la relation amoureuse, une autre tactique consiste à montrer un héros prisonnier du souvenir douloureux d'un ancien amour réellement mort ou indépassable de par son exceptionnalité. Nous trouvons ce schéma dans la série française du commissaire Navarro, dans *Je suis une légende* avec le personnage de Robert Neville ou encore dans *Mad Max* dont la structure est entièrement basée sur la perte familiale. D'autres productions culturelles évacuent purement et simplement tout personnage du

21 Comme le souligne Edwards, l'héroïne a de la peine à être auto-suffisante (self-fulfilling) : « Le héros est un Soi total ; l'héroïne, un appendice » in Edwards, « The Labors of Psyche... », *op. cit.* p. 36.

22 Les exceptions à cette norme sont très rares en ce qui concerne les hommes, surtout dans la culture de masse. En ce qui concerne les femmes, il y a parfois des exceptions comme le film *Bound* et la trilogie *Millennium* mettant en scène des femmes lesbiennes ou bisexuelles.

sexe opposé qui pourrait titiller les héros comme c'est le cas pour les trois premiers opus de Rambo ainsi que pour Tintin. À l'opposé, une autre catégorie comporte des héros sexuellement hyper-actifs, changeant de partenaire à chaque aventure comme James Bond ainsi que ses nombreuses imitations et parodies, Michael Knight de *K2000*, Mc Gyver, ou encore Dylan Dog de la bande dessinée homonyme italienne ; ainsi la multiplication des conquêtes équivaut à l'absence d'une relation diégétiquement contraignante. Finalement, si la cellule familiale figure parfois dans un coin des récits où évolue le héros, elle reste consignée dans une sphère domestique qu'il s'agit de quitter pour accomplir la quête quitte à la réintégrer une fois la mission accomplie et ceci même si cette sphère peut être attaquée. Dans ce cas, la défense de la famille s'intègre dans la quête à l'instar de Jack Bauer dans la première saison de *24h Chrono* (2001) et de Thorgal dans la bande dessinée de Van Hamme et Griffo.

En ce qui concerne les héros féminins, les questions relationnelles sont au contraire plus souvent thématiques, allant parfois même jusqu'à influencer la narration de manière inéluctable. Personnages féminins et auto-suffisance affective semble donc moins facilement aller de paire même dans un processus d'héroïcisation. Si Catwoman parvient à avoir une sexualité indépendante des sentiments comme peut l'avoir un James Bond, c'est dans *Batman, le retour*, lorsqu'elle incarne la méchante, qu'elle l'exerce. Devenue la protagoniste principale dans le film éponyme de Pitof (2008), elle « s'assagit » et tombe amoureuse d'un gentil policier. Dans d'autres cas, la relation affective guide l'action du héros : l'objet de la quête de Wonder Woman est l'amour de Steve Trevor ; Buffy a quelques histoires d'amour très importantes diégétiquement avec des vampires ou autres démons auxquels le scénario donne le rôle de partenaires de combat ; George Sand quant à elle thématise la question même des relations amoureuses et leurs aspects négatifs pour les femmes en terme de réalisation de soi puisque le « combat » de Lélia consistera à se détacher des différentes objectivations qu'elle subit de la part des personnages masculins.

Pour d'autres, ce n'est pas l'amour hétérosexuel qui est au cœur de la narration mais un rapport à la maternité. Cette héroïcité développée via une maternité biologique ou adoptive régit toute la trame d'un film comme *Gloria* de Cassavetes (1980) dans lequel une ancienne amante de mafieux qui a pris de l'âge défend revolver au poing un jeune orphelin qu'elle finira par prendre sous son aile. Le même schéma reste opérationnel dans les années 1990 avec Charlie Baltimore dont la fragmentation identitaire entre espionne et mère de famille se résout au moment où sa fille se fait kidnapper et devient l'objet de sa quête. Le moteur de l'action de Beatrix Kiddo est également la maternité puisqu'en traitant les deux volumes comme un tout, tant le pré-générique que la fin concernent la triangulation père-mère-fille. La première scène arrache par la violence l'enfant au ventre maternel, ce qui justifiera la violence déployée par le héros féminin jusqu'au meurtre du père et la réunion mère-fille (« le calme est revenu dans la jungle, la lionne a retrouvé son petit » est d'ailleurs la voix over conclusive de *Kill Bill*). Quant à Ripley, nous n'allons pas revenir sur l'importance constitutive de la maternité dans ses aventures, largement traitée dans ce volume par Louis-Paul Willis.

Néanmoins, cette affectivité structurante n'est pas une fatalité. Certains héros féminins y échappent comme Lara Croft qui vit dans son manoir avec ses gens et gère la fortune de

son père décédé. Aucune figure de « petit ami » ne viendra perturber sa quête de manière récurrente²³. Ici donc, comme dans les albums de Yoko Tsuno, la relation amoureuse n'est pas thématifiée. Pour sa part, si Evelyn Salt tente de sauver son mari des mains des Russes, le scénario n'est aucunement guidé par ce lien puisque Michael est éliminé soudainement laissant libre court aux actions du héros. Salt, jeune femme mariée, est un cas particulièrement abouti de héros féminin car le scénario la libère complètement de ses attaches amoureuses au long du récit lui-même et ne s'attarde guère sur cet aspect de son existence : son mari est éliminé rapidement et les scènes d'intimité sexuelle promises par la bande-annonce tant française qu'américaine ont été coupées au montage final. Salt est complètement dans l'action individuelle et non dans la relation à autrui, elle apparaît majoritairement à l'extérieur du foyer alors que son mari, chercheur, y travaille, enfin le film la positionne dans la sphère publique et renâcle à traiter de son intimité privée puisque quasiment aucune scène « introspective » n'y figure. Le film grand public *Bound* des Wachowski, sorti en 1996 et mettant en scène l'homosexualité des deux protagonistes principales femmes, propose une réflexion originale sur la position actantielle du héros féminin en dédoublant cette figure entre la *butch* Corky et la *fem* Violette. Dans ce récit, nous sommes face à un processus d'individuation particulièrement réussi en terme de transgression du genre car Violette et Corky, bien que différentes dans leur habitus genré, se complètent pour incarner ensemble une parfaite figure de héros auto-suffisant : à la fin du film, dans le break qui leur permet de prendre le large avec deux millions de dollars, alors qu'elle se plaisait à critiquer l'ultra-féminité de sa partenaire, Corky demande à Violette : « Tu sais quelle différence il y a entre toi et moi Violette ? » « Non. » « Moi non plus. »

Mentors, adjuvants et opposants

Le fait que la posture du héros soit occupée par une femme modifie les rapports entre le personnage principal et ses adjuvant·e·s ou autres opposant·e·s. Si la féminité du héros féminin est thématifiée alors que la masculinité du héros masculin n'en a pas besoin, les relations avec les adjuvants « mâles » transforment les représentations des sexes. Les adjuvants masculins vont-ils être définis comme une sorte de complément phallique du héros féminin ou alors auront-ils des traits typiques des adjuvantes féminines comme la maladresse ou le charme ?

Une des caractéristiques qui semble récurrente parmi les personnages masculins qui entourent nos héros féminins, réside dans la déssexualisation des adjuvants et des maris²⁴. Cette déssexualisation est d'ailleurs une contre-partie de l'hypersexualisation dont sont victimes la plupart des héros féminins. Le recours à un adjuvant déssexualisé n'est pas

23 Le fait que Lara Croft ait une origine vidéo ludique peut expliquer cette particularité. Elle est un avatar des joueuses comme des joueurs qui doit rester l'objet du désir de ces derniers et non pas développer des relations amoureuses ou sexuelles. Cette origine va contaminer sa représentation cinématographique.

24 Par « sexualisation » nous entendons une mise en exergue des caractéristiques sexuées des personnages, ce qui les met dans la possibilité d'avoir des rencontres à caractère sexuel. Ces caractéristiques peuvent être de plusieurs ordres : accent sur le physique érotisé des personnage par des habillements qui les mettent en valeur (Lara Croft ou Tarzan) ; évocation d'une sexualité active (le passé de Charlie Baltimore ou James Bond). La déssexualisation, à l'inverse, suppose des personnages plus effacés qui ne sont jamais thématifiés comme objet du désir.

nouveau, il suffit de penser à des duos de type Batman et Robin ou Captain America et Bucky. Dans ces cas, la jeunesse comme la catégorie de sexe de l'adjuvant protègent le duo d'une quelconque ambivalence érotique ou d'une confrontation de leurs capacités physiques et mentales respectives, ce qui assure au héros un statut d'unicité. De plus, ce type d'inégalité permet à l'adjuvant de prendre certains traits de l'héroïne classique qu'il faut sauver et protéger, souvent d'elle-même à cause de ses maladresses. Tous les héros féminins n'ont pas nécessairement d'adjuvant les suivant dans leur quête du début à la fin mais celles qui en ont n'ont majoritairement pas de rapport érotisable avec eux. À côté d'une Beatrix Kiddo bravant seule son destin, les adjuvants mâles d'autres personnages ne sont pas du tout des substituts phalliques. Leur masculinité semble même relativisée et se dissout dans une sorte d'indifférenciation sexuelle car la structure narrative ne leur laisse pas développer une quelconque sexualité. En effet, ces adjuvants ne représentent pas une potentielle menace sexuelle ou une concurrence par leur position inférieure au héros féminin en terme de race, de classe, de marginalité, voire même d'humanité. Par exemple, le majordome travaillant dans le manoir de Lara Croft ou le policier noir corrompu à la sexualité contrariée, qui refuse d'ailleurs tout rapport sexuel avec Charlie Baltimore. Dans la quadrilogie Alien, les deux seuls adjuvants de Ripley se révèlent être des androïdes dont la catégorie de sexe n'est qu'un élément de leur apparence humaine et dont les besoins sexuels sont inexistants.

La figure du mentor, quant à elle, se mêle passablement avec une figure paternelle ou du maître qui dispense le savoir dont il faut se débarrasser afin d'atteindre soi-même l'objet de la quête, rejoignant ainsi le schéma mythique qui fait du héros un être unique, exceptionnel. Buffy et Charlie sont ainsi guidées par de vieux professeurs cultivés. Le père disparu de Lara Croft, un archéologue célèbre, est très présent dans les actes de sa fille qui lui rend hommage dans sa quête. Dans le film éponyme, Nikita développe une relation d'amour/haine avec son formateur des services de la police secrète et finira par le quitter et disparaître. Le cas de *Kill Bill* est dans ce cadre exemplaire : Bill cumule diégétiquement les rôles du mentor et du père (il fait de Beatrix ce qu'elle est, une tueuse professionnelle qui lui est dévouée) et de l'amant (il est le père de sa fille). En le tuant, Kiddo se débarrasse de toutes ces figures masculines afin de s'autonomiser et de partir vers son propre destin. Evelyn Salt tuera également ses deux mentors, tout d'abord l'espion russe Orlov qui l'a élevée et entraînée dans un camp en Russie lorsqu'elle était petite ainsi que son supérieur, Winter, qui se révélera à son tour être un infiltré russe dans la CIA. Quant à Lisbeth Salander de *Millenium*, son tuteur comme son père biologique ne sont pas des mentors mais sont d'ignobles personnages violents, abusant d'elle physiquement et psychologiquement et dont elle se débarrassera avec minutie.

Si nous passons aux opposants, la sexualisation dans ses aspects les plus violents est au contraire étonnamment sur-investie. Dans plusieurs cas, nous assistons à un duel sexualisé où le héros féminin doit combattre un homme désirant ou désirable dont l'érotisme égale parfois le degré d'infamie. Ces situations de combat entre homme et femme qui sont à la fois des duels mortels et une allégorie de l'acte sexuel ponctuent l'histoire du cinéma comme le montre la paradigmatique scène finale de *Duel au Soleil* réalisé en 1946 par King Vidor. Catwoman combattant Batman dans *Batman's return* ou la lutte permanente entre Mr et Mrs Smith sont des scènes où l'allégorie sexuelle est portée

à son comble. Dans la série *Buffy contre les vampires*, la relation entre Spike et Buffy est la plus sexualisée que la tueuse entretiendra avec un partenaire mais également la plus violente car Spike est un vampire qui a déjà éliminé deux tueuses. C'est pourtant avec cet opposant que l'érotisme est le plus thématiqué. Dans la saison 6 leur combat initial se transforme en coït. La suite de cette logique est très présente pour Charlie Baltimore qui élimine le père de sa fille tout comme Beatrix Kiddo. D'une certaine manière, la procréation avec l'ennemi est également thématiquée dans le dernier épisode d'Alien où Ripley partage ses gènes avec un des monstres. Pour maintenir cette tension sexuelle, il est nécessaire que le héros et l'opposant entretiennent un rapport égalitaire en termes de capacités physiques et mentales. L'adversaire doit « valoir la peine » d'être affronté et permettre au héros féminin de développer toute sa puissance. Il est intéressant de constater que le film *Bound*, original à de nombreux points de vue, met en scène un opposant masculin privé de toute appétence sexuelle pour le héros féminin. De plus, les réalisateurs s'amuse à le présenter à la fois dans son machisme caricatural contrarié par les tâches « féminines » qu'il doit accomplir pour ses patrons mafieux. On voit le méchant César laver des billets de banque tachés de sang, les faire sécher puis les repasser entre autres nettoyages, rangements et crises d'hystérie lorsque les choses tournent mal. Dans ce film, aucune concession n'est faite à la relation hétérosexuelle comme condition féminine de réalisation de soi.

L'hypersexualisation du héros féminin

Il apparaît à la lecture des points précédents qu'en ce qui concerne Salt et Croft, il n'y a guère de différenciation comportementale entre le héros féminin et le héros masculin. Ni l'émotivité ni le relationnel n'entrent en considération dans les actions de ces héros. Par contre, en ce qui concerne leur apparence physique, la réification de leur appartenance au sexe féminin est très appuyée. On retrouve d'ailleurs la même interprète dans *Salt* et les versions filmiques de *Tomb Raider*, Angelina Jolie, archétype d'une féminité conférant au statut d'objet sexuel. La monstration du corps héroïque n'est pas une spécificité du héros féminin puisque la corporalité d'un Superman, un Tarzan, un Conan le barbare voire même d'un Hulk, est sur-exposée aux regards via un costume moulant ou l'absence d'habillement. Mais si la musculature masculine peut être un objet de désir, elle garde un lien évident avec la performance physique du héros. Par contre, il y a une contradiction entre le visuel et le récit pour les héros féminins car leur apparence physique ultra-féminisée n'a aucun lien avec les armes qu'elles déploient pour affronter leurs ennemis, c'est-à-dire leur force physique et leur aptitude au combat. Leur musculature est complètement désinvestie à l'inverse de leurs homologues masculins : aucune d'entre elles ne provient de l'univers des culturistes contrairement à Arnold Schwarzenegger, aux différents acteurs des péplums italiens des années 1950-60 (Kirk Morris, Steve Reeves et bien d'autres), ou à Lou Ferrigno l'interprète de Hulk dans les téléfilms de 1978. Si donc parfois le corps masculin du héros est également sexualisable, ses muscles, cohérents avec ses actions physiques, participent à cette sexualisation. Il existe cependant des exceptions à cette relation entre muscles et séduction : Hulk, par exemple, ne fait pas montre d'une grande intelligence (il s'exprime en onomatopées) et possède un corps exagérément fort jusqu'à devenir monstrueux, ce qui n'est pas très érotique. Par contre

She-Hulk, qui apparaît en 1980, reste une femme aux courbes évocatrices et formule des phrases complètes, elle ne parvient pas à devenir véritablement monstrueuse. Ce cas montre bien l'impossibilité d'une déclinaison équivalente de l'héroïcité monstrueuse au féminin, les « femmes » devant rester belles²⁵. De plus ces héros féminins s'éloignent de la figure de l'héroïne notamment par leur inutilisation d'un quelconque charme pour obtenir ce qu'elles veulent : elles préfèrent se servir de leurs capacités mentales et leur heixis de combattante. Cette insistance sur un physique séducteur absolument inutile aux actions du personnage, adressé au public masculin, objective nos héros. Comme l'héroïne, le héros féminin doit *plaire*, donc être soumis au regard de l'autre et attirer sa bienveillance. Dans son mémoire de licence sur les héroïnes de comédies américaines²⁶, Anne Roulet remarque que malgré le féminisme affichée de ces productions mettant en scène des femmes actives sexuellement et indépendantes financièrement²⁷, ces dernières cherchent invariablement l'amour et ne font aucune concession au devoir patriarcal de respecter les canons de beauté dominants, leur but restant un beau mariage : « Ces comédies sont au final affreusement sérieuses [...] Elles proposent – voire imposent – une réalité construite sur des contraintes dissimulées sous l'apparence de la norme. Elles offrent aux femmes ce qu'on pourrait appeler une prison aux barreaux dorés, caractérisée par une liberté liée à leur statut de consommatrice ; une léthargie globale d'opinions originales et un carcan du genre redoublé d'une idéologie latente [...] post-féministe ayant pour but de reléguer les femmes à la périphérie silencieuse avec leur accord manipulé²⁸. » Ainsi, nos héros féminins semblent eux aussi être soumis au « nouveau contrat sexuel » proposé aux femmes après les révolutions féministes des années 1970. Ce « nouveau contrat sexuel » thématé par Angela McRobbie dans son ouvrage *The Aftermath of Feminism* (Sage, 2008), consiste à accepter l'accès au succès professionnel des jeunes femmes blanches de la classe moyenne des années 2000 pour autant qu'elles *restent des femmes*, c'est-à-dire qu'elles continuent à performer leur féminité. Ces femmes, pour rassurer leurs collègues masculins, doivent rester séduisantes, douces et continuer à assumer le travail invisible qui leur étaient dévolu auparavant : travail émotionnel, élevage des enfants, aspects relationnels entre autre.

La séduction du spectateur est également présente dans le rapport très utilitaire que les héros féminins entretiennent avec leur corps, rapport qui tranche avec la pudeur habituellement de mise chez les héroïnes. Notamment dans une scène où Charlie Baltimore ouvre son peignoir pour distraire son adjutant de sa douleur le temps de lui enlever son sparadrap. Dans une même logique, au début du premier opus cinématographique de *Tomb Raider*, Lara Croft laisse tomber son linge de douche sous les yeux de son majordome qui aimerait la voir « habillée en dame ». Après que son employé lui dise qu'une dame doit être pudique, Lara Croft lui rétorque qu'une femme *devrait* être pudique. Ce rapport au corps décomplexé voire utilitaire, renforce

²⁵ Pour citer un exemple plus ancien, remarquons qu'un procédé semblable est opéré en 1935 dans le film *La fiancée de Frankenstein* où la promise du monstre est fabriquée sous les traits d'une femme attirante.

²⁶ Anne Roulet, *L'héroïne post-féministe ou les structures sexistes sous-jacentes aux comédies hollywoodiennes (1998-2004)*, février 2006, SSP, Université de Lausanne.

²⁷ *Sex and the city* (HBO, série télévisée 2000-2006), *30 ans sinon rien* (Gary Winick, 2004), *Allumeuses* (Roger Kumble, 2002), etc.

²⁸ Roulet, *L'héroïne post-féministe...*, *op. cit.*, p. 66.

l'érotisation du héros féminin à l'intention d'un spectateur qui jouit de son omniscience comme lorsque Salt enlève sa culotte pour masquer la caméra de surveillance d'un local de la CIA et marche ensuite dans la ville, pieds nus, en tailleur jusqu'à son appartement. Dans cette scène, aucun passant n'est au courant de sa nudité relative, nudité qui nous est donc entièrement adressée.

Dans *Bound*, l'hypersexualisation du héros féminin est thématifiée de manière critique. L'heixis corporelle de Violette est utilisée pour montrer comment l'univers masculin hétérocentré des mafieux se fait duper par leur croyance en une séduction féminine qui ne servirait qu'à assouvir leurs désirs. Violette ne remplit donc pas uniquement le rôle d'une sexualité adressée au regard spectatorial mais rend visible le regard masculin porté sur elle pour s'en échapper et en révèle ainsi les limites. En effet, aveuglés par la performance de genre de Violette, véritable vamp, les criminels sont incapables d'y voir une menace et d'imaginer qu'elle puisse tomber amoureuse d'une femme et voler deux millions à la mafia. Les stéréotypes du polar sont ainsi mis en question par des personnages féminins ultra-conscients des codes patriarcaux dont le but est de les détourner à leur avantage avant de les dépasser pour s'enfuir entre femmes.

Des héros féminins déssexualisés

Parmi toutes ces caractéristiques de sexualisation, nous ne pouvons pas fermer les yeux sur certains personnages qui n'y correspondent pas pleinement, loin de là. Parmi elles figurent des héros qui évoluent souvent soit dans un univers aux connotations oniriques, soit dans le genre du roman policier ou qui sont surtout des petites filles comme Fifi Brindacier et Line ou des « vieilles filles » comme Miss Marple des romans de Agatha Christie et Jessica Fletcher de la série *Arabesque*²⁹. L'âge de ces personnages permet leur déssexualisation sociale, ce qui les protège du schéma de l'héroïne et leur permet d'avoir une position active sans menacer les prérogatives du héros masculin classique. Ces personnages à la sexualité inexistante restent soumises au genre tel qu'il s'exprime dans la société patriarcale car les figures de la petite fille ou de la « vieille fille » sont de sexe féminin mais en évacuant la désirabilité sexuelle de leurs aventures, ce type de récit ne questionne pas les potentialités d'une sexualité féminine qui bouleverserait l'ordre genré de la quête. Elle peuvent ainsi être autre chose que l'objet ou « le bonus » de la quête ou l'adjuvante d'un personnage masculin tout en ne postulant pas un renversement total des rôles puisque la question des relations affectives ne se pose pas. Sortir de la sexualité, qui comme nous l'avons vu précédemment est majoritairement une *hétérosexualité*, est une des alternatives au mariage connue de longue date pour des femmes seules vivant dans un monde potentiellement dangereux en terme de violences physiques³⁰. La seule alternative pour des femmes qui doivent logiquement se soumettre au héros protecteur puisqu'elles restent des proies sexuelles réside dans l'abandon complet du terrain social du sexuel.

29 Pour ces deux dernières, il s'agit certes de personnages hybrides qui ne correspondent pas complètement au topos du héros féminin dans le sens où ces dames n'exercent pas de violence physique. Elles sont néanmoins confrontées à un univers de crime et de violence dont elles maîtrisent le dénouement.

30 Adrienne Rich souligne le fait que l'histoire oublie les tentatives des femmes pour sortir de l'hétérosexualité obligatoire comme possibilité de survie. Comme exemple réel, la théoricienne féministe cite la communauté médiévale de Biguines et plus récemment les tentatives séparatistes des communautés lesbiennes aux Etats-Unis. Figurent également ici le couvent, alternative moins émancipatrice.

Ces figures agissent « comme des hommes » car elles ne sont pas des objets du désir, ce qui leur donne une position de sujet tout en ne mettant pas en scène une sexualité féminine trop offensive et du coup dérangeante. La présence dans cet ouvrage de certains héros féminins divergents du modèle développé a pour but de traiter des personnages plus hybrides qui nous permettent par leur différence de mettre en avant les difficultés à aller au delà de la binarité homme/femme d'une société patriarcale. D'ailleurs, si nous nous limitons à une définition pure et dure du héros féminin, la liste de ses incarnations n'est pas longue, nous assistons certes à un phénomène qui se renforce et qui marche économiquement mais qui n'est pas pour autant devenu une norme. Dans ce cas précis, il s'agit du traitement du désir sexuel qui reste une pierre d'achoppement dans les représentations médiatiques entre les sexes. Un personnage emblématique de cette catégorie est celui de Tartine Mariol, créée en Italie dans les années cinquante sous le nom de Nonna Abelarda. Cette vieille dame édentée, arborant un chignon, une robe intemporelle et dotée d'une force herculéenne qu'elle utilise sans hésitation en distribuant force coups de poing est destinée aux enfants et donc exclut structurellement tout potentiel de sexualisation. Pour renforcer notre argument, nous pouvons même remarquer que si Nonna Abelarda peut être considérée comme le double féminisé de Popey, ses créateurs n'ont pas jugé utile de l'accoutrer de l'équivalent masculin d'Olive.

Initiation, Psyché et le processus d'individuation

La différenciation la plus prégnante entre héros masculins et héros féminins réside finalement dans leur accomplissement personnel, ce qui nous renvoie au schéma initiatique parcouru par le héros, que nous rapprocherons de ce que Jung nomme le « processus d'individuation ». Le processus d'individuation signifie pour Jung l'accomplissement d'un individu qui parvient à devenir entier et séparé du reste du monde. Pour y parvenir, l'individu doit s'ouvrir à la partie inconsciente de son être et l'intégrer à son « moi » conscient. Jung remarque que les mythes héroïques (les archétypes, la forme du récit) connaissent de nombreuses variations mais qu'ils gardent une structure commune (la *signification*) à travers siècles et cultures qui répondrait à ce processus nécessaire³¹ : le récit se construit autour de la naissance miraculeuse mais obscure d'un héros faible qui acquiert une force surhumaine précoce et accède rapidement au pouvoir, aidé par des puissances tutélaires. Le héros lutte triomphalement contre les forces du mal, connaît parfois une défaillance face à la tentation d'orgueil (épreuve de l'*hybris*, démesure en grec) puis décline prématurément à cause d'une trahison ou se sacrifie héroïquement. Il s'agit pour l'individu d'apprendre de ses forces et de ses faiblesses afin que son psychisme atteigne sa totalité et puisse faire face aux épreuves de la vie. Une fois entré dans la maturité, le cycle héroïque n'a plus lieu d'être, le héros disparaît. L'évolution du héros symboliserait les étapes de la construction de la

31 Carl Gustav Jung, « The archetypes and the collective unconscious » in *The collected works...*, *op. cit.*, Pour une synthèse de ces travaux, voir l'article de Joseph L. Henderson « les mythes primitifs et l'homme moderne », plus spécifiquement le sous-chapitre « Les héros et ceux qui les fabriquent » dans Carl Gustav Jung, *L'homme et ses symboles*, 1964, Paris : Laffont pp. 104-158. Il faut remarquer que l'auteur refuse de recouper complètement initiation et individuation car le héros archétypique agirait par ambition personnelle, affirmation qui nous semble réductrice, surtout dans l'analyse des héros contemporains.

personnalité humaine qui prend en compte sa dimension inconsciente car pour Jung : « [...] le destin des individus est largement dépendant de facteurs inconscients³² ». À la lumière de ces réflexions, nous nous rendons compte que le schéma narratif et actantiel auquel sont soumis nos personnages est proche du schéma identifié par les jungiens. Plusieurs de nos héros féminins suivent cette représentation du processus d'individuation dans lequel leurs capacités hors du commun sont parfois en veille parce qu'ils les aurait oubliées consciemment ou inconsciemment et sont activées voire acquises avec l'aide d'un mentor au moment de l'aventure. Le topos d'une partie de soi à retrouver pour s'accomplir est en effet récurrent et détermine le destin de nos personnages : formation de tueuse de Kiddo qu'elle doit retrouver après son coma, passé oublié d'espionne de Baltimore, quête identitaire de Lélia, enfance russe de Salt ou encore de manière plus exemplaire, la quête identitaire de la narratrice de *Cendrillon détective*, Mi/Do qui se réveille amnésique et le visage brûlé, ce qui ne lui permet pas d'être identifiée. Elle devra se construire une identité tierce qui l'obligera à sortir des carcans du genre littéraire comme du système de genre/gender. Dans chacune de ces productions, ces femmes sont ramenées à une sorte d'état de nature, un état primitif qui leur permet de renaître : après l'accident de voiture qui lui fait retrouver la mémoire, Charlie Baltimore marche pieds nus dans la forêt et met fin à la vie d'une biche à mains nues ; Evelyn Salt marche pieds nus dans la ville et court dans une forêt sombre ; dans le premier volume, Beatrix Kiddo s'extrait de son coma pieds nus, dans un état de grande vulnérabilité et dans le deuxième volume, elle est enterrée vivante dans un cercueil et en sort grâce à un flash-back retraçant son initiation au combat; Ellen Ripley est sans cesse confrontée à l'état fœtal en combattant les aliens et sera d'ailleurs ressuscitée entre l'épisode 3 et 4. Les femmes endossent donc ces topoï initiatiques et traversent les épreuves de l'individuation au péril constant de leur vie. Cependant, leur individuation semble plus souvent se réaliser par rapport à autrui comme nous l'avons montré au sous-chapitre concernant les relations affectives, et ceci est présent dans le mythe de Psyché au 2^{ème} siècle après J. C, considérée par certains auteurs comme une précurseuse du héros féminin « auto-déterminé »³³. Vénus est jalouse de la beauté de Psyché, qu'elle condamne à épouser un être monstrueux. C'est son fils, Cupidon (Eros/Amour) qui est censé accomplir la sentence. Cupidon tombe amoureux de la victime et prend la place de l'époux supposé en cachant son visage à la vue de son aimée. Psyché est comblée, mais se laisse tentée par ses sœurs jalouses qui la pressent de voir le vrai visage de son époux qui serait d'après leurs mensonges un vil serpent. Rongée par le doute, Psyché trahit Cupidon pendant son sommeil et contemple à son insu l'homme qu'elle reconnaît alors. Elle perd toute mesure (épreuve de l'*hybris*) et l'embrasse fougueusement trop longtemps, oubliant la lampe à huile qui brûle son amant. L'union entre la mortelle et le dieu est ainsi révélée, ce qui déclenche la colère de Vénus. Vénus la contraint alors à quatre épreuves surhumaines qu'elle surmonte grâce à plusieurs adjuvants que Vénus perçoit comme étant la marque de l'intervention de Cupidon : « J'y reconnais la main de celui à qui tu as trop plu, pour ton malheur et pour le sien » (VI, 11,1). À nouveau soumise à sa curiosité, Psyché faillit à

32 Jung, « The archetypes and... », *op. cit.*, p. 282.

33 Apulée (125-env. 180), « Eros et Psyché », l'un des contes racontés à Lucius dans *L'Âne d'or ou les métamorphoses*, livres IV, 28, 1 à VI, 24,4.

la dernière épreuve et est sauvée par Cupidon dont la blessure a cicatrisé. Cupidon obtient la permission de son père, Jupiter, d'épouser Psyché qui boit une coupe d'ambrosie la rendant immortelle. Neumann, commenté par Edwards voit dans ce conte la réalisation pleine et entière du héros féminin. Psyché se réaliserait en s'échappant de la cage dorée régressive comme l'est la maison en pain d'épice d'Hansel et Gretel, dans laquelle Eros la maintient. En désobéissant à Eros, Psyché, par son acte, le sépare de sa mère, Vénus et devient un « Hercule féminin » en réalisant les quatre épreuves. Le parcours de Psyché ferait figure d'intégration d'une amélioration de la connaissance de soi par la réalisation d'actes héroïques qui l'autonomisent du monde des dieux et par là même des forces de la nature qu'il faut dominer, la rapprochant ainsi d'Ulysse. Edwards surenchérit également dans une perspective jungienne en argumentant que l'accomplissement d'actes de bravoure physique plus accessibles culturellement et/ou biologiquement aux hommes est uniquement à comprendre de manière symbolique comme une métaphore du combat psychique mené lors du processus d'individuation³⁴.

Si l'analyse de Neumann et Edwards ne manque pas d'intérêt dans le sens où Psyché fait effectivement figure d'exception parmi les récits mythologiques gréco-romains, le postulat d'un héroïsme déssexualisé, échappant au différentialisme, peut être nuancé à l'aide d'autres outils d'interprétation comme le schéma actantiel de Greimas³⁵. Contrairement à Psyché qui a des adjuvants réalisant le travail à sa place (les fourmis trient les grains dans la première épreuve par exemple), Hercule use de la force et de la ruse pour remporter par ses propres moyens les épreuves surhumaines. On constate également que dans le récit d'Apulée, l'objet de la quête de Psyché est celle d'Eros/Cupidon, donc de l'amour. Le récit vise à réunir ces deux instances en venant à bout des opposant-e-s, les sœurs jalouses tout comme la mère, Vénus. Le but de Psyché est également tourné vers la famille puisque c'est uniquement en reconquérant Eros qu'elle pourra assurer à son enfant, Volupté, une ascendance divine. Il est frappant de constater qu'un des rares mythes de l'antiquité mettant en scène une protagoniste héroïque féminine qui nous soit parvenu enferme cette dernière dans une quête relationnelle où le moteur de toute l'action est subsumé par le sentiment amoureux, comme si l'individuation féminine était différente de la réalisation de soi des héros masculins, marchant seuls vers leur destin. D'autres topoï sont toujours visibles dans les productions culturelles actuelles comme l'importance des adjuvants mâles auxquels l'action est souvent déléguée. La nouveauté des productions contemporaines se situe dans l'investissement de plus en plus courant de l'action par le héros féminin, cependant sa réalisation personnelle reste majoritairement lié à l'Autre pour lequel il se doit de rester séduisant.

Apports et limites du héros féminin

Le parcours analytique réalisé ici révèle qu'il y a une pluralité de personnages féminins occupant un premier rôle mais que celles-ci ne sont pas toutes héroïques. Il y a plusieurs « cas limites » dont certains sont traités dans le présent ouvrage. L'existence de nombreux hybrides entre héros féminin et héroïne montre bien que ce personnage est rarement

34 Voir Edwards, « The labors of Psyché... », *op. cit.*, p. 39.

35 Voir Algirdas J. Greimas *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris : Larousse, 1966, inspiré de Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris : Seuil, 1973 [1928].

assumé pleinement par les créateurs qui ont de la peine à inventer une nouvelle forme d'héroïcité féminine. Si nous synthétisons maintenant les contours de cette héroïcité féminine, que nous indiquent-ils sur le système de genre représenté par les productions culturelles actuelles ?

Nous pouvons constater que le système de genre se trouve quelque peu troublé dans les productions analysées. L'intrusion d'une femme dans un rôle traditionnellement masculin de moteur de l'intrigue change les règles du jeu et redistribue sans pour autant ébranler ce système dans ses fondements. En effet, tout est organisé dans ces productions pour qu'un noyau dur de « féminité » soit entretenu voire sublimé, ce qui limite un questionnement profond sur les rapports sociaux de sexe. L'acquisition de moyens d'action, qui ouvre des possibilités émancipatrices est certes un progrès dans le panel des représentations des femmes et c'est là l'aspect novateur de ces figures. Néanmoins le fait que cette acquisition crée toujours un étonnement tant diégétique que spectatoriel en dit long sur son statut d'exceptionnalité. Ce qui n'est de loin pas exceptionnel, c'est que ces femmes doivent rester des objets de désir, ce qui est constamment rappelé par l'exposition de leur corporalité dont les courbes et la grâce contreviennent à l'utilisation qu'elles sont amenées à en faire dans le récit. Leur féminité est donc ici surlignée pour contrecarrer leur comportement, afin que leur émancipation ne change pas fondamentalement la structure patriarcale qui impose aux femmes de rester plaisantes même si elles ont du pouvoir. La monstration de sa corporalité est donc adressée aux spectateurs sans que celle-ci ne lui soit utile dans ses actes. L'incongruité est invisibilisée, ignorée par le scénario ainsi que par l'audimat. Ces instances deviennent complices de la naturalisation abâtardie d'un physique gracieux, répondant aux normes de la « séduction féminine » douce et passive, accomplissant des actes de puissance, réclamant une armature musculaire bien plus conséquente. Les personnages qui évitent cet écueil ne sont pas de femmes aux muscles proéminents mais des petites filles ou des vieilles dames, personnages qui ne sont pas très innovants en termes de genre puisqu'ils existaient bien avant l'apparition des héros féminins.

Il apparaît que lorsque les héros féminins et masculins sont les deux dotés de la même force et de la même auto-suffisance, ils s'affrontent (allant même jusqu'à s'entre-tuer comme dans la scène finale de *Duel au soleil*), comme si une relation égalitaire entre les deux sexes était vouée à l'échec. Lorsque le héros féminin s'arroge les prérogatives masculines symbolisées par l'usage de la force et l'auto-détermination, le scénario exige que la « féminité » ainsi perdue soit performée par le personnage masculin d'adjuvant ou de mari. César, l'amant mafieux de Violette, Michaël, l'époux effacé de Salt, tout comme l'époux de Baltimore gèrent tous le renouvellement la dichotomie masculin/féminin qui leur attribue la part de féminité perdue par le héros féminin. Le cas le plus exemplaire de cette relation égalitaire impossible est l'histoire de *Kill Bill* : lorsqu'elle apprend qu'elle est enceinte de Bill, Beatrix Kiddo fait le choix de lui cacher cette grossesse et de disparaître dans l'anonymat pour épouser un cow-boy texan inoffensif comme s'il était impossible pour les deux personnages d'entrer dans un rapport de parentalité. Bill élève sa fille pendant les quatre premières années de sa vie avant que la mère ne revienne, le tue et reprenne sa progéniture.

Il apparaît finalement à la lumière de ces productions grand public que la notion d'égalité entre les sexes, pourtant affirmée par les institutions dominantes comme étant acquise et mise en pratique dans les pays occidentaux, n'est pas encore entrée dans l'imaginaire collectif. Apparemment, le « vivre ensemble » hétérosexuel est une interrogation centrale des productions culturelles actuelles, traînant avec elles une inquiétude sociale toujours présente face aux mouvements d'émancipation féministes.

Si nos héros féminins brouillent parfois les pistes et nous indiquent que le genre, impliquant une possible émancipation des rôles qui nous sont assignés selon notre sexe, pénètre nos productions culturelles, ce processus n'est pas abouti et manque de créativité sur certains aspects. Plusieurs œuvres reconduisent une dichotomie masculin/féminin présentée en terme de complémentarité ou d'affrontement et jamais d'égalité ; même si elle semble redistribuer les cartes, cette dichotomie n'est pas très révolutionnaire car elle continue à associer la féminité à la maternité, à l'amour, à la beauté physique et à la grâce.

Lorsque nous nous sommes penchés sur ce sujet, nous nous sommes rendus compte que malgré les potentialités transgenres parfois novatrices de ce que nous avons nommé des « héros féminins », ils restent cadrés par la binarité masculin/féminin³⁶. Il semble que pour demeurer des héros positifs, ces personnages doivent rester imperméables à toute logique transgenre qui entacherait leur corporalité, leurs préférences sexuelles, ou leurs liens affectifs en laissant ces « déviances » aux méchant·e·s. Nous ne sommes donc pas parvenus à nous départir de ces référents puisque les productions culturelles analysées sont ancrées dans une société qui différencie fortement les catégories sexuelles, catégories définies par tout un ensemble de représentations de ce qui est féminin et masculin (mythes, textes religieux, grands récits « fondateurs »)³⁷. Dans ce cadre, le seul fait que le héros féminin n'ait pas besoin d'être marginalisé physiquement ou mentalement pour entrer dans la quête héroïque montre bien que socialement, la féminité reste intrinsèquement liée à un statut faible. L'hétérosexualité associée à une sexualité monogame reste également une norme puissante dans ces récits ; il semble plus difficile pour une femme d'être à la fois sexuellement active et auto-suffisante dans l'accomplissement d'actes héroïques comme le montre l'exemple de Miss Marple ou Jessica Fletcher, ou dans le corpus de ce livre, celui de Line ou encore de Fifi Brindacier, dont l'indépendance matérielle et affective passe par une sortie de la sexualité.

L'importance donnée au domaine de l'affectif est remarquable dans le traitement diégétique du héros féminin. Le relationnel s'exprime souvent dans l'objet de la quête, sous la forme d'un enfant ou d'un amoureux, mais aussi à travers des conflits amicaux ou des rencontres amoureuses avec des opposant·e·s, voir dans une figure paternelle absente. Cependant, ce rapport à autrui n'est pas une fatalité comme nous permettent de l'affirmer des personnages comme Ellen Ripley et dans un certains sens Salt. Réduire ou éliminer les liens affectifs du héros féminin est donc possible, mais cela reste une option

³⁶ Comme le remarque également la théoricienne queer Judith/Jack Halberstam dans ses recherches sur la « female masculinity » (voir J. Halberstam, *Female masculinity*, Durham : Duke Univ. Pr., 1998).

³⁷ voir notamment Françoise Reysoo, : « La construction sociale de la masculinité à Mexico » in *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 21, n°3, 2002, p. 62.

minoritaire alors que l'auto-suffisance affective est une prérogative de divers héros masculins, partant seuls vers leur destin au soleil couchant avant que le générique de fin ne ramène le public à la réalité après son voyage onirique dans la fiction.

Alors, le héros féminin serait-il une promesse manquée ? La forme plus digeste d'une domination masculine toujours si prégnante dans le domaine du symbolique ? Si le symbolique donne sens à l'expérience vécue, ces productions ont en retour intégré les changements sociaux provoqués notamment par l'expérience féministe. Cela n'empêche pas qu'il continue à formuler une vision du système de genre où certaines données apparaissent comme non négociables par rapport aux codes culturels institués, même par le biais de ces figures fictives exceptionnelles. C'est dans le questionnement de ce qui est négocié et du « non négociable » que réside le principal intérêt de notre démarche et celle des auteur·e·s qui ont collaboré à cet ouvrage.

Films

- Aleksander Nevski* (Sergueï Eisenstein, 1938)
Alien, la résurrection (*Alien Resurrection*, Jean-Pierre Jeunet, 1997)
Aliens le retour (*Aliens*, James Cameron, 1986)
Au revoir à jamais (*The Long Kiss Goodnight*, Renny Harlin, 1996)
Les Aventuriers de l'arche perdue (*Raiders of the Lost Ark*, Steven Spielberg, 1981)
Barbarella, (Roger Vadim, 1968)
Batman : Le Défi (*Batman Returns*, Tim Burton, 1992)
Bound (Andy et Larry Wachowski, 1996)
Catwoman (Pitof, 2004)
Duel au Soleil, (*Duel in the sun*, King Vidor, 1946)
La Fiancée de Frankenstein (*The Bride of Frankenstein*, James Whale, 1935)
Je suis une légende (*I am Legend*, Francis Lawrence, 2007)
Karaté Kid (*The Karate Kid*, John G. Avildsen, 1984)
Kill Bill (Quentin Tarantino, volume 1, 2003 et volume2, 2004)
Gloria (John Cassavetes, 1980)
La Grève (Sergueï Eisenstein, 1924)
Lara Croft : Tomb Raider (Simon West, 2001)
Lara Croft : Tomb Raider, le berceau de la vie (*Lara Croft Tomb Raider: The Cradle of Life*, Jan de Bont, 2002)
Le cuirassé Potemkin (Sergueï Eisenstein, 1925)
Mad Max (George Miller, 1979)
Mad Max 2 (*Mad Max 2: The Road Warrior*, George Miller, 1981)
Matrix (Andy et Larry Wachowski, 1999)
Mr et Mrs Smith (Doug Liman, 2005)
Nikita (Luc Besson, 1990)
Octobre (Sergueï Eisenstein, 1928)
Rambo (*First Blood*, Ted Kotcheff, 1982)
Rambo 2 : La Mission (*Rambo : First Blood Part 2*, George Pan Cosmatos, 1985)
Robin des bois (*Ridley Scott, 2010*)
Salt (Phillip Noyce, 2010)
Starship Troopers (Paul Verhoeven, 1997)

Terminator 3: Le Soulèvement des machines (Terminator 3: Rise of the Machines, Jonathan Mostow, 2003)

Bandes dessinées

(L'auteur indiqué est le créateur du personnage, il arrive que d'autres scénaristes et dessinateurs prennent le relais, les données se réfèrent à la première apparition importante, si le support de publication ne porte pas comme titre le nom du personnage, celui-ci est indiqué après l'auteur)

Wonder Woman (William Moulton Marston, *All Star Comics*, 1941)

Thorgal (Van Hamme et Griffo, 1977)

Superman (Jerry Siegel et Joe Shuster, *Action comics*, 1938)

Barbarella (Jean-Claude Forest, *V Magazine*, 1962)

Tintin (Hergé, *Le Petit Vingtième*, 1929)

Pravda (*Pravda la Survireuse*, Guy Peellaert et Pascal Thomas, 1968)

Dylan Dog (Tiziano Sclavi, 1986)

Yoko Tsuno (Roger Leloup, *Journal de Spirou*, 1970)

Batman (Bob Kane et Bill Finger, *Detective Comics*, 1939)

Captain America (Joe Simon, 1941)

Hulk (Stan Lee et Jack Kirby, *The Incredible Hulk*, 1962)

Line (Nicolas Goujon et Françoise Bertier, *Line, le journal des chics filles*, 19

Popeye (Segar, *The Thimble Theater*, 1929)

She-Hulk (Stan Lee et Jack Kirby, *Savage She-Hulk*, 1980)

Tartine Mariol / Nonna Abelarda (Giovanni Battista Carpi et Giulio Chierchini, *Trottolino*, 1953)

Séries télé

Buffy contre les vampires (Buffy the Vampire Slayer, Joss Whedon, 1997-2003)

Super Jaimie (The Bionic Woman, Kenneth Johnson, 1976-1978)

L'homme qui valait 3 milliards (The Six Million Dollar Man, Kenneth Johnson, 1974-1978)

X-Files (Chris Carter, 1993-2002)

Chapeau melon et bottes de cuir (The Avengers, Sydney Newman et Leonard White, 1961-1969).

Navarro (Pierre Grimblat, Tito Topin, 1989-2007)

K 2000 (Knight Rider, Glen A. Larson, 1982-1986)

Mac Gyver (Lee David Zlotoff, 1985-1992)

24h Chrono (24, Joel Surnow et Robert Cochran, 2001-2010)

L'Incroyable Hulk (The Incredible Hulk, Kenneth Johnson, 1977-1982)

Arabesque (Murder, She Wrote, Peter S. Fischer, Richard Levinson, William Link, 1984-1996)

Fifi Brindacier (Pippi Långstrump, Olle Hellbom, 1968)

Jeux vidéo

Tekken (Namco, 1994...)

Tomb Raider (Core Design, 1996...)