



THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse - Jean Jaurès

Présentée et soutenue par :

Marie-Pierre HUILLET

le 29 septembre 2017

Titre :

Masculinités et Féminités dans le cinéma de Quentin Tarantino :
Analyses filmiques et études de réception

École doctorale et discipline ou spécialité :

ED ALLPH@ : Sciences de l'information et de la communication

Unité de recherche :

LERASS

Directeur/trice(s) de Thèse :

Marlène Coulomb-Gully, Professeure Université Toulouse Jean Jaurès
Pierre Molinier, Professeur émérite Université Toulouse Jean Jaurès

Jury :

Éric Maigret, Professeur Université Paris Sorbonne Nouvelle
Geneviève Sellier, Professeure émérite Université Bordeaux Montaigne
Marlène Coulomb-Gully, Professeure Université Toulouse Jean Jaurès
Pierre Molinier, Professeur émérite Université Toulouse Jean Jaurès

«L'image, ma primitive passion.»

Charles Baudelaire, *Fusées*.

**« L'inconvénient de la "recherche",
c'est qu'à force de chercher,
il arrive qu'on trouve...
ce qu'on ne cherchait pas. »**

Gérard Genette, *Palimpsestes*.

**« Nathan: I programmed her to be heterosexual.
Just like you were programmed to be heterosexual.
Caleb : Nobody programmed me to be straight.
Nathan : But you are attracted to her.
Caleb : This is childish.
Nathan :No, this is adult.
And by the way, you decided
to be straight?
Please.
Of course you were programmed.
By nature or nurture, or both. »**

Extrait du film *Ex-Machina*, réalisé par Alex Garland

Table des matières

Remerciements	8
Introduction	10
1. Point de départ, le projet de recherche.....	10
2. La problématique de la recherche, postulats et mise en œuvre.....	13
3. Choix des outils, de la méthodologie et de la démarche engagée.....	16
4. Présentation de la forme adoptée pour le travail écrit.....	20
Partie I : « Déplacer la focale des images vers leur réception »	22
Chapitre 1 : Le cinéma, média social communicationnel.....	24
1. Cinéma et études de réception, état de la question.....	24
1.1 Le cinéma, la pratique culturelle la mieux partagée en France.....	24
1.1.1 : Le cinéma, quelques chiffres pour commencer.....	24
1.1.2 : Le cinéma et ses moyens de diffusion	25
1.2 Le cinéma, un lien social.....	26
1.2.1 Un lien physique.....	26
1.2.2 Un lien et un espace de mixité sociale.....	27
1.2.3 Un sujet de discussion.....	28
1.2.4 Un lien générationnel et intergénérationnel.....	29
1.3 Les théories de la réception.....	30
1.3.1 Pour une esthétique de la réception.....	31
1.3.2 L'acte de lecture.....	31
1.3.3 Les Cultural Studies.....	32
1.4 Le dialogue du cinéma avec ses publics.....	33
1.4.1 Du public aux publics.....	33
1.4.2 Réception, qui voit les films ?.....	34
1.4.3 Réception, que voit-on ?.....	35
1.4.4 Réception, comment voit-on ?.....	35
1.4.5 Réception, du professionnel au profane en passant par la figure du cinéophile.....	36
Chapitre 2 : Le cas « Tarantino ».....	40
1. Le cinéma postmoderne.....	40
1.1 Définition.....	40
1.2 Éléments invariants.....	41
1.3 Au cinéma.....	42
2. Le cinéma de Quentin Tarantino, postmoderne et ludique.....	43
2.1 Un cinéma qui n'est pas réellement postmoderne.....	43
2.2 Mais qui l'est malgré tout.....	44
3. Dialogue avec les publics.....	46
3.1 L'écrit.....	46
3.2 Le vide.....	47
4. Le spectateur, un personnage des films de Q. Tarantino.....	48
4.1. L' «insider».....	48
4.2 La figure du spectateur.....	48
Partie II : Oser faire un pas de côté	52
Chapitre 1 : Le cinéma et la question du Genre.....	56
1. Cinéma et études de Genre, état de la question.....	56
1.1 Historique, les Anglo-saxons.....	56
1.1.1 Rapide historique du cinéma aux États-Unis.....	56
1.1.2 Les universités pour femmes.....	58
1.1.3 Les « Women's Studies ».....	59
1.2 Historique, en France.....	60
1.2.1 Rapide historique du cinéma en France.....	60
1.2.2 Du côté des universités françaises.....	61

1.2.3 Genre et cinéma en France.....	63
Chapitre 2 : Finalités et objectifs.....	66
1. L'intérêt des études de Genre dans le cinéma.....	66
1.1 Le cinéma, une construction culturelle.....	66
1.2 Le cinéma, une « preuve sociale ».....	67
1.3 Le cinéma, une « œuvre ouverte ».....	68
1.4 Les publics.....	69
2. Objectifs	69
2.1 La représentation des femmes au cinéma.....	70
2.2 La représentation des rapports hommes/femmes au cinéma.....	71
Chapitre 3 : Ce que le cinéma fait au Genre.....	74
1. Le cinéma, un espace de socialisation genrée.....	74
2. Le cinéma, un espace de construction identitaire genrée.....	75
3. Le cinéma, un espace de mise en jeu du processus d'identification genrée.....	76
4. Le cinéma, un espace genré... et ses marges.....	78
Chapitre 4 : Étude de la filmographie de Q. Tarantino, mise en scène du Genre.....	82
1. Un cinéaste libre, conditions de production, un contexte particulier.....	82
1.1 Hollywood et les grands studios de production	82
1.2 Quentin Tarantino et la production indépendante américaine	83
2. Masculinités, féminités.....	84
2.1 La question du corps : les corps, la douleur, la mort.....	84
2.1.1. Les « corps-machines ».....	84
2.1.2. Le retour au corps.....	85
2.1.3. La maîtrise du corps.....	86
2.1.4. Corps découpés. La douleur.....	87
2.1.5. Morts et Renaissances.....	88
2.2 La question des masculinités.....	90
2.2.1. De chaque côté des frontières de la Loi.....	90
2.2.2. Les attributs de la masculinité.....	91
2.2.3. « Female masculinity ».....	94
2.2.4. Domination masculine.....	97
2.3 La question des féminités.....	101
2.3.1 : Dominées.....	101
2.3.2. Soumises.....	103
2.3.3. Fabriquées.....	105
2.3.4. Inversion mais reproduction du processus de domination.....	106
2.4. Un trouble dans le genre ?.....	109
2.4.1. Mise à mal des masculinités.	109
2.4.2. Rôles féminins.....	112
2.4.3. La guerrière en jupe.....	117
2.5 Genre et figures archétypales.....	118
2.5.1. Archétypes et patriarcat.....	118
2.5.2. Archétypes et postmodernisme.....	119
3. Dynamique des interactions.....	120
3.1. Séduction, désir, un cinéma de l'être et non pas de l'avoir.....	120
3.1.1. L'hétérosexualité comme norme.....	120
3.1.2. Autres sexualités.....	121
3.1.3. Le désir.....	122
3.2 Le couple, l'impossible « et » tarantinien.....	123
3.3 La famille, la chute de l'ultime bastion patriarcal.....	124
3.3.1. Des familles incomplètes.....	124
3.3.2. Paternités	127

3.3.3. Maternités.....	128
Partie III : Des objets aux sujets.....	132
Chapitre 1 : Les objets d'étude.....	134
1. Le choix des extraits.....	134
2. Analyse des extraits.....	136
2.1. Reservoir Dogs, Autour de la table des hommes.....	136
2.1.1. Description.....	136
2.1.2. Analyse.....	137
2.2 Pulp Fiction, le couple.....	141
2.2.1. Description.....	141
2.2.2. Analyse.....	141
2.3 Jackie Brown, Les corps.....	145
2.3.1. Description.....	145
2.3.2. Analyse.....	145
2.4. Kill Bill Volume 1 : Quand les femmes dominent.....	147
2.4.1. Description.....	148
2.4.2. Analyse.....	149
2.5 Kill Bill Volume 2 : Tableau de famille.....	152
2.5.1. Description.....	152
2.5.2. Analyse.....	153
2.6 Death Proof : Autour de la table des femmes.....	155
2.6.1. Description.....	155
2.6.2. Analyse.....	155
2.7. Inglourious Basterds : Quand l'homme domine.....	159
2.7.1. Description.....	160
2.7.2. Analyse.....	160
Chapitre 2 : Des sujets d'étude.....	164
1. Les études de réception.....	164
1.1 La méthode d'enquête, les entretiens compréhensifs à l'épreuve du Genre.....	164
1.2 La méthode d'enquête : choix et mise en œuvre.....	169
1.2.1. La préparation.....	169
1.2.1.1. Un « canevas » plus qu'une grille.....	169
1.2.1.2. L'ensemble.....	170
1.2.2. Le moment de l'entretien.....	171
1.2.2.1. Le lieu.....	171
1.2.2.2. L'enregistrement.....	172
1.2.2.3. Moment et durée.....	172
1.2.3. Rapport de pouvoir.....	173
1.2.4. Le traitement du matériau recueilli.....	175
2. Les portraits de spectateurs.....	176
2.1 Des discours aux résultats.....	176
2.2 Le choix du portrait comme outil de contextualisation des résultats.....	178
Partie IV : Masculinités, féminités : représentations et constructions.....	182
Chapitre 1 :	184
Portraits de spectateurs et de spectatrices.....	184
1. Portrait de Nathalie.....	185
1.1 « J'ai pas mal de souvenirs de cinéma avec mes parents. ».....	185
1.2 « A chaque fois, il y a quelque chose qui me bluffe un peu. ».....	187
1.3 « Dire que c'est un cinéma viril me semble complètement... Enfin, c'est une absurdité quoi ! ».....	189
1.4 « Je trouve qu'elles sont moins incarnées, il y a moins de profondeur, moins d'originalité que d'autres. ».....	191

1.5 « Oui, c'est une scène de couple, une scène d'amour. Et en même temps elle est surprenante. ».....	194
1.6 « Il propose des personnages de femmes qui explorent toutes leurs possibilités et toute leur liberté. ».....	196
1.7 « Voilà une scène qui est très violente, objectivement, mais qui est très jouissive ! ».....	199
Conclusion	201
2. Portrait de Laureen.....	202
2.1 « Je ne suis pas très bon public. ».....	202
2.2 « J'allais plutôt voir des films de garçons ».....	204
2.3 « C'est pas un cinéma d'émotions, Tarantino ! ».....	206
2.4 « Au final, c'est toujours les hommes qui dominent. ».....	207
2.5 « Tarantino, il aime vraiment les femmes ! ».....	208
2.6 « Il ne montre pas les femmes juste comme des objets. ».....	209
2.7 « C'est une fille mais elle ne se laisse pas faire ! ».....	211
2.8 « J'aime bien parce que tu peux t'identifier. ».....	213
Conclusion.....	215
3. Portrait de Paul.....	216
3.1 « Star Wars, c'était vraiment le premier film de science fiction que j'ai vu et j'ai toujours aimé ça, tu vois ! ».....	216
3.2 « Moi, je pense que c'est plus un cinéma pour les mecs ! ».....	219
3.3 « C'est l'éducation mais c'est aussi un choix de société. ».....	221
3.4 « Son rôle de mec viril... ».....	222
3.5 « Elle incarne la féminité, avec la robe et tout... ».....	225
3.6 « C'est peut être une prise de pouvoir sur les hommes ! ».....	227
3.7 « Là, ça rappelle plus un personnage féminin et ça va bien avec son rôle de maman. ».....	230
Conclusion.....	231
4. Portrait d'Adrien	232
4.1 « J'aime être seul devant le film. ».....	232
4.2 « Un Burton, un Tarantino, je le rate pas, tu vois ! ».....	234
4.3 « Ce que j'attends d'un film, c'est qu'il me surprenne. ».....	235
4.4 « Je rêvais d'être un chef de la mafia ! ».....	236
4.5 « La virilité, c'est surtout ça : la confiance en soi. ».....	237
4.6 « Il veut se faire passer pour le mâle dominant. ».....	239
4.7 « Si tu as la plus belle femme, ça veut dire que c'est toi qui pèses le plus, ni plus, ni moins ! ».....	240
4.8 « Elles sont dans le côté vraiment femme-objet. ».....	241
4.9 « On sent qu'elle n'a pas la situation en main donc c'est une manière de reprendre le pouvoir. ».....	243
4.10 « C'est pas des images qu'on a l'habitude de voir. ».....	244
4.11 « Elle retrouve sa fille donc elle devient mère pour moi. ».....	245
4.12 « C'est le « il faut » de la société. ».....	246
Conclusion.....	247
5. Portrait de Jacques.....	249
5.1 « Le vrai goût de la culture américaine, c'est le Coca tiède ! ».....	249
5.2 « L'idée d'un parcours, c'est pas l'abondance ! ».....	250
5.3 « Le cinéma, c'est en salle ! ».....	251
5.4 « Moi, j'ai du mal à séparer les films des publics. ».....	252
5.5 « Il n'est question que de violence et de vengeance éternelle... Et ça, c'est odieux ! ».....	252
5.6 « J'ai quand même une affection toute particulière et un intérêt tout particulier pour le cinéma muet. ».....	253

5.7 « Une mise en scène hallucinante »	254
5.8 « Cette universalisation du regard américain porté sur la femme. ».....	255
5.9 « Mais les mecs aussi, ils sont normés ! ».....	257
5.10 « On saute à pieds joints dans cet état d'esprit de la domination. ».....	257
Conclusion.....	259
6. Portrait d'Aude.....	260
6.1 « A chaque fois que j'y suis, je me dis : Mais évidemment ! Évidemment, c'est là que ça se passe ! ».....	260
6.2 « Tarantino ? Un génie moi, je dis ! ».....	262
6.3 « Ça fait écho sur ce qu'on vit ! ».....	264
6.4 « Il y a beaucoup de figures de femmes fortes ! ».....	266
6.5 « C'est vraiment une manière de poser des questions sur la féminité ! ».....	268
6.6 « C'est des mecs de base ! ».....	270
6.7 « C'est un modèle qui ne me fait pas du tout envie ! ».....	273
Conclusion	275
7. Portrait de Marlène.....	276
7.1 « C'est jamais fini, un film ! ».....	276
7.2 « Ça, c'est Tarantino ! C'est un cinéma atypique ! ».....	280
7.3 « J'ai fait mon « coming-out féminin ! ».....	281
7.4 « Mon but dans la vie, c'est de donner la vie. ».....	283
7.5 « Ils ont besoin de tester leur testostérone. ».....	284
7.6 « On n'a vu que des extraits où la femme est là pour le mec tout simplement ! Oui, il y a ce côté un peu macho qu'on retrouve dans tous les films ! ».....	286
Conclusion.....	290
8. Portrait de Laurent.....	291
8.1 « C'est un peu ça que je recherche moi dans le cinéma, c'est-à-dire se laisser transporter dans le rêve des autres ! ».....	291
8.2 « C'est par les acteurs que je suis arrivé à Tarantino. ».....	294
8.3 « Oui, je crois que c'est quand même plutôt un cinéma de mecs ! ».....	295
8.4 « Le symbole masculin, il est partout en fait ! ».....	297
8.5 « C'est plutôt courageux d'être une femme maintenant ! ».....	299
8.6 « Ne pas parler justement de quelque chose de principal, de la relation homme-femme. ».....	301
Conclusion.....	303
Chapitre 2 : Analyse et résultats.....	304
1 : Questionner les corps.....	304
2 : Questionner le sexe et la sexualité.....	310
3 : Questionner les dominations.....	313
4 : Questionner le Genre de la réception.....	319
5 : Questionner le Genre dans l'entretien.....	322
Conclusion	326
I : Objectifs et démarche.....	326
1.1. Objectifs : Non pas « trouver » mais « comprendre ».....	326
1.2. Démarche : L'itinérance comme posture de recherche.....	327
II : Apports et limites de notre recherche.....	330
III : Compléments, prolongements et perspectives.....	333
Bibliographie	337
Index des films, animés et séries cités.....	355
Annexes.....	361

Remerciements

Mes remerciements vont :

En premier lieu à mes directrice et directeur de thèse, Marlène Coulomb-Gully et Pierre Molinier parce qu'ils m'ont fait confiance, parce qu'ils m'ont éclairée de leurs conseils avisés et soutenue par leurs paroles toujours encourageantes. Je tiens à leur dire combien il a été important pour moi, d'avoir été encadrée avec autant de professionnalisme, d'intelligence mais surtout de cœur et d'humanité.

A Mme Geneviève Sellier et M. Éric Maigret qui m'ont fait l'honneur de me lire et d'être membres du jury de la soutenance de ma thèse.

A toute l'équipe du laboratoire Grecom-Médiapolis au sein duquel j'ai fait mes armes de chercheuse mais dans un environnement totalement pacifiste et bienveillant. Tous les collègues, doctorant, doctorante, professeur-e, chercheur, chercheuse que j'ai pu côtoyer.e.s notamment lors de nos séminaires mensuels, ont été, à leur façon, d'une aide précieuse. J'ai une pensée particulière pour Elisabeth sans laquelle je ne me serais jamais lancée dans cette aventure qu'est la thèse, pour Julie dont les connaissances tant intellectuelles qu'administratives m'ont évité bien des tracas, pour Nicole et ses discussions interminables et tellement riches, pour Mélanie et sa gentillesse légendaire, pour Pauline, Amanda, Guillaume, Jean-Marie, Idil, Fardoussa et les autres, autant de rencontres passionnantes. Plus que tout, je veux remercier Thibault et Nathalie, qui ont toujours été là pour me soutenir, me conseiller, me parler et m'écouter dans les moments où j'en avais le plus besoin. Les discussions scientifiques (et pas seulement!) que nous avons pu partager ont été autant de moments qui m'ont portée mais plus que tout, c'est l'amitié dont vous me faites preuve qui me touche.

A toutes les personnes que les divers séminaires, journées d'études et colloques m'ont permis de rencontrer et qui ont nourri mon travail, mes recherches et ma réflexion. Valerio, Mathieu, Keivan, Pierre et les autres. Des remerciements particuliers à Laetitia que j'ai d'abord lue avant d'avoir la chance de la rencontrer puis de la côtoyer professionnellement. Elle est aussi devenue une amie avec laquelle j'ai pu échanger, partager. Son intelligence de cœur et d'esprit m'ont souvent permise d'avancer dans mon travail et je l'en remercie encore.

A mes collègues et ami-e-s de l'IUT de Blagnac, particulièrement ceux et celles du département GIM, qui, eux aussi, ont été d'un soutien sans faille.

Enfin et surtout, à mes parents, Jean et Jacqueline, mes deux fils, Idriss et Jalil, mon compagnon, Patrice et mes ami-e-s sans lesquels je ne serais rien, sans lesquels je n'aurais jamais eu la force d'aller jusqu'au bout de ce merveilleux voyage qu'est la thèse.

Introduction

1. Point de départ, le projet de recherche

Notre projet de recherche est né il y a plusieurs années de la rencontre entre un questionnement tout à fait personnel et notre environnement de travail. Nous sommes depuis fort longtemps maintenant tiraillée entre un amour du Verbe et une passion pour l'image. Durant nos premières années d'études supérieures, nous avons réussi à concilier nos deux intérêts, en suivant des cours à la fois en Lettres Modernes et en Histoire de l'Art. Nous avons ensuite fait le choix de nous spécialiser en littérature mais sans pour autant parvenir à oublier notre passion pour l'image, qu'elle soit photographique, plastique ou picturale, ce qui nous a amenée à proposer des sujets de recherche, pour notre maîtrise¹ et notre DEA², qui questionnaient toujours les deux disciplines. Nous avons travaillé sur la critique d'art, ce qui permettait de traiter de l'aspect littéraire d'un texte qui portait tout entier sur un objet visuel. Mais c'est certainement la découverte du cinéma qui nous a permis de réunir et d'assouvir, enfin et sans rougir, nos deux inclinations.

Biberonnée aux westerns paternels, nos premiers héros s'appelaient John Wayne, Steve Mac Queen et Charles Bronson. Nous étions adolescente dans les années 80 et ce sont aussi les films policiers français qui ont occupé nos soirées familiales. Alain Delon, Jean-Paul Belmondo et Lino Ventura sont venus compléter le palmarès de nos acteurs favoris. Pas une actrice à l'horizon car aucune n'occupait un rôle de premier plan dans les films que nous regardions. Mais ça, nous avons mis plus de temps à nous en rendre compte. C'est l'apparition dans les années 90 des films de Quentin Tarantino qui a provoqué en nous un véritable questionnement. Pour être tout à fait honnête, nous avons d'abord été happée par ce cinéma auquel nous nous sommes donc intéressée. Nous avons fait partie, l'aveu sera fait, des fans du cinéaste qui, film après film, semblait proposer aux personnages féminins d'autres rôles que ceux dans lesquels elles étaient peu ou prou cantonnées par l'industrie hollywoodienne. En plus de vingt ans en effet, ce réalisateur américain a livré un cinéma dans lequel les personnages féminins sont nombreux : Mia Wallace dans *Pulp Fiction*, Beatrix Kiddo et les tueuses des Vipères Assassines dans *Kill Bill*, Jackie Brown dans le film éponyme, Zoe Bell et sa bande de filles dans *Death Proof*, Shosanna Dreyfus et Bridget von Hammersmark dans *Inglourious Basterds* et dernièrement Daisy Domergue dans *The Hateful Eight*.

1 « *L'écriture de Zola, critique d'art* », mémoire de maîtrise en Lettres Modernes, sous la direction de M. Sicard, Université Toulouse II Jean Jaurès, 1993.

2 « *L'écriture de la critique d'art au XIX^{ème} siècle : Baudelaire et Delacroix* », mémoire de DEA en Lettres Modernes, sous la direction de Marie-Thérèse Mathet, Université Toulouse II Jean Jaurès, 1998.

Ce sont par ailleurs tous des personnages de premier plan, dont certains fondent l'intrigue principale du film, lui donnent son sens (la vengeance de Beatrix Kiddo est le fil rouge des deux volets de *Kill Bill* par exemple) et d'autres portent l'élément central de l'intrigue (les aventures du tueur Vincent Véga dans *Pulp Fiction* ne naissent que de sa rencontre avec la femme de son patron, Mia Wallace, qu'il doit protéger). La représentation de la féminité semblait donc bien constituer l'une des préoccupations essentielles du cinéma de Quentin Tarantino. D'où la toute première question que nous nous sommes posée : quelle(s) image(s) de la féminité ce cinéaste nous livre-t-il ?

Il est assez aisé de constater que les personnages féminins des films de Tarantino sont des archétypes, jamais « réalistes », à l'exception de quelques figures comme Jackie Brown par exemple. Les autres personnages féminins semblent rêvés, fantasmés, inventés de toutes pièces par leur créateur. Ce sont tour à tour des images de « femmes fatales », de « Lolita », de « femme-enfant » ou de femmes dont les corps sont parfois amputés voire découpés mais toujours esthétisés. Les personnages féminins emblématiques du cinéma de Quentin Tarantino, comme Beatrix dans *Kill Bill*, nous posaient question car ils se conduisent « comme des hommes », parlent « comme les hommes », se battent « comme des hommes » et contre des hommes à armes égales, au sens propre comme au figuré. Les personnages féminins, aux corps parfois androgynes, prennent la place habituellement réservée aux personnages masculins. Le réalisateur aux films « palimpsestes » n'accorde pas aux femmes la domination ou la puissance pour elles-mêmes. Il en fait des substituts masculins ou des femmes qui, quand elles luttent, ne le font que pour se venger d'une maternité avortée ou pour une famille massacrée, renvoyant par là-même ces personnages à leur rôle de mère, d'épouse ou de sœur. Le cinéaste dit lui-même : « *Je me souviens que, à la sortie de Reservoir Dogs, nous nous sommes dit que si nous avions remplacé nos « dogs » par des filles, le film aurait déclenché une énorme polémique...* »³ Ces propos nous permettent de comprendre que le cinéaste anticipe sur la réception de ses films. Il existe bien entendu, à la même époque, des longs métrages dans lesquels des personnages féminins tiennent le premier rôle et font montre d'une liberté, d'une force et d'un pouvoir réels. C'est le cas de Thelma et Louise, dans le film éponyme de Ridley Scott, sorti en 1991. Cependant, il s'agit ici d'un road-movie, genre dans lequel les femmes peuvent occuper des rôles centraux. Tarantino, lui, procède à une réelle hybridation de trois genres essentiels : le western, le film d'arts martiaux et le film de gangster, en substituant des personnages féminins aux héros traditionnels de ces types de films. Telles furent nos toutes premières constatations.

Nous étions à ce moment là enseignante de français dans un collège. En tant que professeur principal en classe de troisième depuis de nombreuses années, nous avons déjà remarqué combien il est difficile de proposer aux élèves des projets d'orientation qui leur paraissent opposés à leur Genre⁴. Nous ne comptons plus le nombre de jeunes filles désirant à tous prix faire des études en Carrières Sanitaires et Sociales ou rêvant de devenir puéricultrices quand les garçons parlaient de baccalauréat scientifique ou de mécanique. De plus, nous étions dans le même temps, enseignante en Techniques d'Expression et Communication au sein d'un IUT de la banlieue toulousaine, dans un département, Génie Industriel et Maintenance. Or nous avons constaté, là encore, que le recrutement des étudiants montre combien les voies du technique, du milieu industriel et de la maintenance n'attirent quasiment que des garçons⁵. De plus en plus, ce constat devenait pour nous un véritable questionnement et c'est finalement l'envie de comprendre ces éléments factuels auxquels nous étions confrontée dans notre profession qui a complété l'idée d'un travail de recherches.

3 Propos recueillis par Dave Arlod, *Kill Bill 1, Synopsis*, n°28, nov-décembre 2004, p.49.

4 Nous avons décidé d'utiliser le terme français de « Genre » en l'employant systématiquement avec une majuscule quand il désigne le concept sociologique de « rapport sociaux de sexe » et de façon concrète, l'analyse des statuts, rôles sociaux, relations entre les hommes et les femmes. L'usage de la majuscule nous permet, notamment, d'éviter toute confusion avec son homographe « genre » au sens cinématographique.

5 La proportion est en moyenne de quatre filles pour une promotion en première année d'une cinquantaine d'étudiants.

En outre, c'est par la préparation de nos cours, par le contact quotidien avec une autre enseignante en communication, elle-même docteur en Sciences de l'Information et de la Communication, ainsi que la participation à un colloque international de l'AECiut en 2012 : « *Fondements théoriques, représentations, réalités de l'Enseignement en Communication dans les IUT. Bilan et perspectives* » qui nous a fait progressivement entrer dans le champ des Sciences de l'Information et de la Communication. Nous ressentions un fort besoin d'implication dans la discipline afin de nous rendre plus légitime dans l'enseignement que nous dispensions hebdomadairement. Le besoin de formation d'un côté et d'un autre, la nécessité de comprendre un phénomène que nous constatons au quotidien dans notre pratique d'enseignante, ont fini par faire éclore notre projet.

Sur le plan professionnel, nous avions alors pour hypothèse que si les garçons et les filles étaient si enclins à respecter des normes de Genre, c'était bien qu'elles leur étaient imposées. Progressivement, nos questions professionnelles ont rejoint nos questionnements plus personnels focalisés autour du cinéma de Quentin Tarantino dont nous étions amatrice. Il nous a dès lors semblé intéressant d'étudier ce que reçoivent des spectatrices françaises des films de Tarantino. Comment perçoivent-elles l'image des femmes véhiculée par ce cinéma ? Si l'on considère qu'aller voir un film est un acte au cours duquel « *une conscience s'approprie une autre conscience selon des modalités très personnelles* »⁶, il nous apparaissait nécessaire d'identifier, de questionner et de comprendre les ressorts de ces expériences singulières.

Enfin, nous pouvons constater que les films de Tarantino sont tous des succès au Box Office (nous ne prenons en compte que la distribution en France) puisque, exception faite de *Réservoir Dogs* (310 398 entrées en France) et *Death Proof* (627 469 entrées), ses films dépassent tous le million d'entrées. Ils atteignent plus de 2,8 millions d'entrées pour *Pulp Fiction* et *Inglourious Basterds*⁷. Au vu de ces éléments d'ordre quantitatif, il nous semblait intéressant de nous interroger sur le public féminin qui va voir les films de Tarantino. Quelle est la proportion de spectatrices de Quentin Tarantino ? Ces spectatrices aiment-elles ce cinéma et si oui, pourquoi les femmes aiment-elles ce cinéma qui, s'il met en avant des personnages féminins, est un cinéma « viril » mettant en scène des femmes qui conduisent de grosses voitures, manient le sabre ou le pistolet, volent, se battent, jurent et parlent de sexe sans tabou ? Pour ce faire, il était nécessaire d'étudier les « *horizons d'attente* »⁸ de spectatrices de Tarantino.

Cependant, si la thématique de recherche s'est affirmée au fil des mois, la problématique a, quant à elle, radicalement évolué sous l'impulsion de notre directrice de thèse qui nous a proposé d'élargir notre champ de recherche en prenant en compte les hommes et le masculin. Nos premières questions avaient pour point nodal l'étude des personnages féminins dans le cinéma de Quentin Tarantino, comme nous venons de l'expliquer, ainsi que l'idée d'études de réception de spectatrices de ce cinéma. Mais nos premiers mois de recherches, de lectures, de rencontres dans des Journées d'Études ou des colloques, nos discussions avec d'autres chercheurs et chercheuses nous ont assez vite amenée à constater la justesse de la demande de Madame Coulomb-Gully et à nous rendre compte que notre première perspective, toute entière tournée vers la féminité, si elle avait été le fondement de notre questionnement originel, semblait peu à peu très imparfaite, voire inepte. L'approche de l'étude de la filmographie tarantinienne au prisme du Genre ne présente d'intérêt réel que si elle permet d'étudier l'articulation du féminin et du masculin. Il ne s'agissait plus, comme nous le pensions bien naïvement au départ, d'étudier la place des personnages féminins dans ce cinéma, ce qui nous a paru bien insuffisant au bout de quelques mois de travail mais bel et bien de tenter de comprendre ce que ces films montraient et disaient du statut et des représentations de la

6 Brochu André, « *L'écrivain et son lecteur* », *Les Écrits*, n°110, 2004, p.16.

7 Chiffres du site jpboxoffice.com

8 Jauss Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

féminité et de la masculinité et de leurs liens. De même, nous avons très vite renoncé à n'aller rencontrer que des spectatrices pour ouvrir notre étude à des spectateurs, tant il nous est apparu inconséquent de penser étudier la féminité sans étudier aussi ce qui lui est constamment pensé comme opposé, la masculinité. Deux concepts que nous avons progressivement aussi décidé d'utiliser plutôt au pluriel pour souligner combien il est important de comprendre que la féminité et la masculinité n'existent pas en tant que telles mais qu'il y a autant de féminités et de masculinités que d'êtres vivants pour les incarner, ce que notre étude de terrain viendra confirmer.

2. La problématique de la recherche, postulats et mise en œuvre

Nos questions de départ ont donc été les suivantes :

Dans un premier temps, quelles représentations des féminités et des masculinités et de quel clivage entre féminités et masculinités, le cinéma de Quentin Tarantino fait-il état pour nous ?

Puis dans un second temps, que voient les spectateurs et spectatrices de ces films, des féminités et des masculinités dans ce cinéma ?

Il nous a semblé primordial, avant d'entrer dans les études de réception, d'effectuer une analyse des films afin de nous rendre plus compétente pour la conduite des entretiens que nous entendions mener et ce, d'autant plus, que le cinéma de Tarantino n'était jusqu'alors que très peu étudié sous l'angle des études de Genre et qu'aucune étude de réception n'avait pris cette filmographie pour objet. Or, en tant qu'amatrice de ce cinéma, nous avions déjà une grande connaissance à la fois des films mais aussi de leur réalisateur. Cette posture de fan, dont nous serons amenée à reparler plus tard, Philippe Le Guern la définit ainsi : « *Le fan est aussi celui qui sait faire preuve d'érudition, même si son savoir concerne généralement des objets situés en dehors de la culture consacrée.* »⁹. Elle nous a permis d'amorcer notre travail avec une connaissance experte de notre objet d'étude. Nous supposons que les Sciences de l'Information et de la Communication, depuis longtemps ouvertes aux objets de la culture de masse, nous permettraient de nous saisir de cet objet de recherche situé « *en dehors de la culture consacrée* ».

Nous avons circonscrit notre objet d'analyse aux sept premiers longs métrages du réalisateur : *Reservoir Dogs* (1992), *Pulp Fiction*, (1994), *Jackie Brown*, (1997), les deux volets de *Kill Bill*, (respectivement 2003 et 2004), *Death Proof*, (2007) et *Inglourious Basterds*, (2009)¹⁰, soit l'ensemble des longs métrages déjà sortis au moment où nous avons déposé notre sujet de thèse, en septembre 2012. Depuis, deux autres films sont venus compléter sa filmographie, *Django Unchained* (2013) et *The Hateful Eight* (2016). Nous avons décidé de ne pas inclure les deux derniers films à notre corpus. Le second pour l'évidente raison qu'il est sorti trop tard pour que nous puissions l'inclure dans notre processus d'entretiens, déjà terminé au moment de sa sortie ; le premier aurait pu être inclus mais nous avons très tôt décidé de restreindre notre corpus. Avec ces sept longs-métrages qui couvrent près de dix-sept ans de cinéma, celui-ci nous paraissait déjà suffisamment conséquent. Enfin, il faut noter que nous avons décidé de toujours considérer les films dans leur version originale américaine. Seul un film nous a demandé d'opérer un choix, *Death*

9 Le Guern Philippe, « *No matter what they do, they can never let you down...* » *Entre esthétique et politique : sociologie des fans, un bilan critique* », *Réseaux*, 2009/1, n°153, p.24.

10 Les dates de sortie prises en compte sont celles des sorties en France, qui peuvent différer de quelques mois des sorties américaines.

Proof. Ce long-métrage présente en effet la particularité d'exister sous plusieurs formes. Il fait en effet partie d'un diptyque intitulé *Grindhouse* sorti en France en 2007 et qui comprend deux films, *Planet Terror* de Roberto Rodriguez et *Death Proof* de Quentin Tarantino. Dans ce format, la durée du film est de 90 minutes. Puis il a été présenté la même année, à Cannes, en compétition officielle, dans un nouveau format de 127 minutes et séparé du film de Rodriguez. Enfin, il a connu une carrière internationale sous une nouvelle forme d'une durée de 114 minutes, avec, en France, un titre particulier, *Boulevard de la mort*. Puisqu'il s'agit de la version internationale et définitive du film, c'est donc cette dernière version que nous avons choisie d'analyser, tout en lui maintenant son titre originel en anglais, *Death Proof*. Nous précisons également que nous proposerons toujours les citations des films ou des scénarii dans leur version originale, en prenant la précaution de présenter en notes de bas de page une traduction qui est, à chaque fois, faite par nous¹¹.

Nous avons cependant du faire face à ce qui a pu nous apparaître comme un premier écueil. Nous devons quitter la posture de fan, du moins le pensions-nous alors possible, pour endosser celle de la chercheuse. Le choix de notre objet d'études était bel et bien lié à notre intérêt tout personnel pour ce cinéma, à la fascination qu'il pouvait exercer sur nous et dont nous étions pleinement consciente. Et ce de façon d'autant plus évidente que le réalisateur s'est volontairement construit au cours de ces années une image de réalisateur-star ou de star-réalisateur qu'il est difficile de scinder de son travail artistique. Il a la particularité en effet d'être un cinéaste qui est plus connu que ses films. Quentin Tarantino appartient à une espèce rare, l'auteur-star. Il est à la fois auteur, scénariste (il écrit lui-même ses scénarios), producteur (il a monté une société de production, A Band Apart, avec son producteur et ami Lawrence Bender), réalisateur (de ses films évidemment mais aussi d'épisodes de séries télévisées comme un numéro de la célèbre série américaine « *ER* », épisode intitulé « *Motherhood* »¹² ou un double épisode « *Grave Danger* »¹³ de la série télévisée américaine *CIS : Crime Scene Investigation*), distributeur (il a distribué et co-produit des films comme *Sonatine*¹⁴ de Takeshi Kitano) et même acteur (il apparaît dans *Desperado*¹⁵, dans *Girl 6*¹⁶ ou encore dans *Little Nicky*¹⁷ pour ne citer que ces exemples). Enfin, comme Alfred Hitchcock avec lequel il a pour point commun de s'être forgé un logo avec sa propre personne, il se réserve un rôle plus ou moins important dans presque tous ses films. Il s'est créé une image, la cultive et sait l'utiliser. Il se met en scène dans toutes ses interviews. Il parle vite, il est habillé comme un teenager, il gesticule. Il joue sur l'image d'un passionné de cinéma, à la fois introverti et très expansif en même temps. On connaît donc le nom de Tarantino même si on n'a vu aucun de ses films. Après sa Palme d'or à Cannes pour *Pulp Fiction*, en 1994, il va voyager pendant trois ans, donner près de 600 interviews et il n'hésite pas à dire aux photographes : « *Photographiez moi comme si j'étais Sharon Stone!* »¹⁸ Il y a donc chez lui un effet de starisation volontaire et le mythe de l'auteur-star qu'il a créé, il nous a fallu le déconstruire et ne pas en être dupe. On pense à Roland Barthes qui déjà en 1977 disait : « *Il faut renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se faire au prix de la mort de l'auteur!* »¹⁹. Il semblait de fait évident pour nous que la naissance de la chercheuse que nous désirions alors devenir devait se faire au prix de la mort du mythe Tarantino. Il s'avère que nous avons pu avec joie constater que la déconstruction du mythe s'est avérée plus aisée que prévu et que le nouveau

11 Nous tenons à préciser que chaque traduction d'une citation en anglais, quelle qu'elle soit (extraits de scénarii, de films, citations d'auteurs anglophones...), dans la thèse, a été faite par nous, sauf mention contraire.

12 *Motherhood* (en français, *Maternité*), épisode 24, saison 1 de la série américaine, *ER (Emergency Room, en français Urgences)*, créée par Mickael Crichton, diffusée pour la première fois en France sur France 2 en 1996.

13 *Grave Danger, part I and Part II*, épisode en deux parties, saison 5 de la série américaine *CSI : Crime Scene Investigation* (en français *Les experts*), créée par Anthony E. Zuiker et diffusée en France à partir de 2001.

14 *Sonachine* (en français, *Sonatine, mélodie mortelle*), film japonais réalisé par Takeshi Kitano, 1995.

15 *Desperado*, film américain réalisé par Robert Rodriguez, 1995.

16 *Girl 6*, film américain réalisé par Spike Lee, 1996.

17 *Little Nicky*, film américain réalisé par Steven Brill, 2000.

18 Charin Jérôme, *Tarantino*, Paris, Denoël, 2009, p.126.

19 Barthes Roland, *Image Musique Texte*, Paris, Seuil, 1977, p.102.

positionnement auquel nous nous sommes astreinte n'a en rien ôté le plaisir que nous prenons, à ce jour encore, en tant que spectatrice des films de Tarantino.

Notre corpus étant donc établi, nous avons mené une analyse des sept films à l'aide des concepts des études de Genre. Nous considérons le Genre selon la définition de Raewyn Connell, à savoir : « *la forme adoptée par la théorie du rôle sexué qui ajoute un script social à une dichotomie biologique.* »²⁰, c'est-à-dire que nous considérons que le Genre est à la croisée des univers biologiques et sociaux, le Genre n'étant ni « la différence biologique des sexes », ni une appartenance à un groupe, qu'il soit féminin ou masculin mais plutôt un ensemble d'interactions sur les corps et sur les rôles sociaux, qui construisent tout au long de la vie d'un individu son existence genrée. Notre hypothèse est que les médias, notamment le cinéma, participent à cette construction identitaire. Nous nous sommes inscrite dans la lignée de Teresa de Lauretis considérant que les médias sont une technologie sociale et que le cinéma est plus particulièrement une « *technologie du Genre* », que l'auteure définit quant à elle comme « *un principe organisateur de l'asymétrie des rapports sociaux de sexe* »²¹. Lauretis énonce quatre caractéristiques de ce rapport de pouvoir : le Genre est tout d'abord une représentation ; puis il y a sédimentation : « *La représentation est sa construction* »²². L'auteure explique que le sujet cite de manière répétée les normes attribuées à son Genre qui existe donc parce qu'il est réactivé ; la construction du Genre opère dans les familles, les écoles, mais aussi dans les médias : « *La construction du genre se poursuit à travers des technologies de genre variées (le cinéma par exemple) et des discours institutionnels (la théorie par exemple) qui ont le pouvoir de contrôler le champ des significations sociales et donc de produire, promouvoir et implanter des représentations de genre.* »²³ ; enfin, Lauretis précise qu'il y a possibilité de disruptions et de contre-pouvoirs dans les représentation médiatiques.

Nous faisons nôtre la problématique énoncée par Teresa de Lauretis :

« Comprendre, d'une part, comment la représentation du genre est construite par une technologie donnée et, d'autre part, comment elle est absorbée subjectivement par chaque individu à qui s'adresse cette technologie. »²⁴

Nous proposons donc comme question fondamentale à notre travail de recherche, notre volonté de comprendre dans un premier temps comment le Genre est une construction de ce média communicationnel qu'est le cinéma et en particulier celui que nous avons choisi comme objet d'étude, à savoir le cinéma de Quentin Tarantino puis d'interroger la façon dont le Genre est perçu, reçu et incarné de façon totalement personnelle par chaque spectateur et spectatrice de ces films. Notre hypothèse principale porte donc sur le rôle fondamental joué par le cinéma dans le processus de construction du Genre.

20 Connell Raewyn, *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris, Amsterdam, 2014, p.38.

21 De Lauretis Teresa, *Théories Queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, 2007, p.40.

22 De Lauretis Teresa, *Ibid.*, p.41.

23 De Lauretis Teresa, *Ibid.*, p.75.

24 De Lauretis Teresa, *Ibid.*, p.65.

3. Choix des outils, de la méthodologie et de la démarche engagée

Afin de nous rendre plus compétente dans la conduite des entretiens que nous souhaitons mener, nous avons décidé de commencer notre travail par une analyse précise de notre corpus.

Notre démarche a donc débuté par une analyse sémio-pragmatique des sept longs-métrages en nous appuyant sur les travaux de Roger Odin. Nous nous sommes questionnée, dans notre travail, sur la manière qu'ont les films de Tarantino de faire sens et nous les avons considérés comme les points de départ de notre processus. Ce-dernier consistait à observer ce qui nous est donné à voir, à entendre, à ressentir pour, dans un second temps, aller confronter notre regard à celui d'autres spectateurs et spectatrices. Ce qui nous a particulièrement intéressée dans l'approche de Roger Odin est l'analyse qu'il propose des systèmes de dénotation et de connotations auxquels nous avons été attentive dans nos propres analyses, postulant que le Genre est bien plus souvent connoté que dénoté au cinéma, ce qui suppose qu'il peut être vu, entendu, compris de multiples façons en fonction des spectateurs et spectatrices qui voient le film. Chez Odin, la sémiologie, considérant le film cinématographique comme un ensemble de signes spécifiques, que nous avons utilisée comme base de méthode d'analyse rejoint l'ensemble des facteurs pragmatiques qui conditionnent la production de sens au-delà du film lui-même et déterminent donc divers types de lectures que nous avons eu à cœur de comprendre dans une autre phase de notre travail²⁵.

Cette phase d'analyse nous a paru être absolument nécessaire, afin de mener à bien nos entretiens, nous l'avons déjà souligné, mais également par l'intérêt que représentait pour nous la connaissance fine et scientifique de notre objet d'études. En effet, si l'on considère que les études de réception, que nous entendions mener par la suite, consistent à étudier la médiation entre un objet et ses récepteurs, il nous paraît primordial d'être également capable d'analyser et d'interpréter cet objet, ce que nos études littéraires et en histoire de l'art nous permettaient. Les Sciences de l'Information et de la Communication se sont construites parfois en opposition aux disciplines qui les ont fondées et notamment la littérature. Or nous avançons l'idée que notre assise littéraire est un plus dans notre travail puisqu'elle nous rend apte à proposer en amont de nos études de réception une analyse de notre objet de recherche. Loin d'affaiblir notre ancrage dans la discipline, c'est au contraire en terme d'enrichissement que nous proposons ce double regard sur notre objet d'étude.

Nous avons ensuite isolé certains passages, un dans chaque film en fonction de la thématique principale ou d'une des thématiques importantes que nous avons dégagée-s de nos analyses précédentes. Ainsi le premier long métrage *Reservoir Dogs* met, selon nos résultats, en scène la question des masculinités. Le deuxième film, *Pulp Fiction*, parce qu'il repose uniquement sur des duos de personnages permettait selon nous de discuter la notion de couple. Le troisième, *Jackie Brown*, donne à voir des personnages féminins et masculins dont le corps est particulièrement mis en lumière et pose de façon pressante la question des rapports entre ethnicité, classe et Genre, le quatrième, *Kill Bill Volume 1*, met en avant des personnages féminins en position de domination ; le cinquième, *Kill Bill Volume 2* se clôt sur l'image d'une famille, image rare chez le réalisateur et que nous avons eu la curiosité de proposer à nos participants et participantes²⁶ ; le sixième film, *Death*

25 Ces analyses filmiques pourront être retrouvées dans les annexes. Elles représentent uniquement notre propre perception et constituent notre co-construction du sens des films de Quentin Tarantino.

26 Nous avons fait le choix de nommer les spectateurs et spectatrices rencontré.e.s pour notre travail, « participants » et « participantes », plutôt que enquêtés (terme que nous utiliserons cependant parfois afin d'éviter des répétitions), racontants, consultants ou informateurs, autant de termes qu'il nous aurait été possible d'utiliser. Cependant, nous souhaitons insister sur l'importance de la parole récoltée et sur le rôle prépondérant joué par les personnes rencontrées dans la construction du savoir que nous entendions mettre à jour.

Proof, est un pendant du premier long métrage et questionne de façon évidente les féminités ; enfin, le septième, *Inglourious Basterds*, met en jeu et en scène la question de la domination masculine. Nous avons donc, pour chaque film, isolé un extrait qui nous paraissait mettre particulièrement en lumière chaque thématique.

A la suite de ce travail, nous avons adopté une démarche qualitative en construisant un micro-terrain, constitué de huit participant.e.s. Il était très important pour nous d'aller à la rencontre de spectateurs et spectatrices du cinéma de Quentin Tarantino. C'est cette envie de partager, de communiquer d'entrer en contact avec d'autres qui a porté tout notre projet. C'est cette démarche de rencontre qui est au cœur de nos recherches. Les questions que traitent, entre autre, la sociologie de la réception, telle que développée par Emmanuel Ethis notamment, à savoir « *Que voit-on quand on regarde un film ? Pourquoi et comment ?* », nous intéressent particulièrement. Comme le souligne le sociologue : « *L'on comprend très vite, qu'aller au cinéma, c'est avant tout vivre l'expérience d'un « voir ensemble » où le fait de partager dans un même lieu le même spectacle cinématographique n'équivaut pas vraiment au fait de percevoir et d'apprécier exactement la même chose que les autres spectateurs. En réalité, décider de « partager » un film signifie également que l'on prend le risque de « se partager » à propos du film.* »²⁷ C'est cette prise de risque que nous avons décidé de faire nôtre dès le début de notre projet. Nous avons vraiment à cœur de partager avec d'autres et c'est donc avec impatience que nous avons attendu le moment des entretiens. Ils se sont révélés aussi enrichissants, passionnants et féconds que nous l'avions espéré. Pour préparer et mener ces entretiens auprès de nos participant.e.s, nous nous sommes référée au travail de Jean-Claude Kaufmann. Ce-dernier dans son ouvrage, *L'entretien compréhensif*, pose les bases d'une méthode de l'enquête en Sciences Sociales qui se donne pour intention de comprendre le social incorporé dans chaque individu, « plié » dirait Bernard Lahire, afin de le rendre intelligible. « *Le but du sociologue est l'explication compréhensive du social.* »²⁸ écrit Jean-Claude Kaufmann. Pour ce faire, il pose les règles de la démarche à respecter pour mener à bien une recherche compréhensive. Il s'agit tout d'abord de travailler la question de départ, de bien la cerner, d'en circonscrire les limites, ce que nous avons fait dans un premier temps de notre travail. Puis il préconise des lectures afin de dresser l'état du savoir sur la question et afin de poser pour problématique, un nouveau savoir à construire dans la recherche. La phase exploratoire consiste donc à faire des lectures, à constituer une ébauche de ce qu'il nomme l'« échantillonnage » et que nous nous proposons de nommer « l'ensemble »²⁹ ainsi que le début de la rédaction de la grille d'entretien. Puis il s'agit d'élaborer un plan détaillé qui sera cependant évolutif. Il faut ensuite construire définitivement « l'échantillon », rédiger la grille en intégralité, même si, comme il le précise, celle-ci se doit de rester souple. Nous avons, pour notre part, fait le choix de ne pas suivre les recommandations du sociologue à ce propos. En effet, une grille de questions nous semblait trop directive pour permettre de laisser toute liberté à nos enquêté.e.s, ce qui nous semblait particulièrement important dans le cadre de notre travail sur le Genre. Celui-ci touche profondément à l'intime de chacun et nous avons donc décidé de préparer en lieu et place de cette grille un canevas, tel que défini par Jean-Pierre Olivier de Sardan. Le canevas que nous avons préparé pour chaque extrait de film comporte la grande thématique que nous souhaitions aborder avec nos

27 Ethis Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, coll.128, 2005, p.8.

28 Kaufmann Jean-Claude, *L'entretien compréhensif*, Paris, Armand Colin, 2007, p.23.

29 Nous avons choisi de reprendre le terme d' « ensemble » proposé par Muriel Gil dans sa thèse de doctorat : « *Cet ensemble, c'est celui que constitue les personnes rencontrées au regard de l'enquête et selon ses critères seulement* » (« *Séries télé : pour une approche communicationnelle d'un objet culturel médiatique* », thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, sous la direction de Pierre Molinier et Marlène Coulomb-Gully, Université Toulouse II Jean Jaurès, 2011, p.270). En nous inscrivant dans le cadre d'une recherche en Sciences Humaines et Sociales, il nous a semblé plus pertinent car plus « humanisant » que les usages habituels d' « échantillon » proposé par Jean-Claude Kaufmann. Nous faisons en effet le reproche à ce terme d'échantillon d'être trop lié à notre goût à son sens premier de « *Petite quantité d'une marchandise* » (dictionnaire *Le Robert*).

enquête.e.s ainsi que quelques sous-thèmes possibles mais il présente l'extrême avantage de rester totalement ouvert et à l'écoute de la parole d'autrui. Ce qui rejoint malgré tout les préconisations de Jean Claude Kaufmann lorsqu'il précise que « *La meilleure question n'est pas donnée par la grille : elle est à trouver à partir de ce qui vient d'être dit par l'informateur.* »³⁰ La conduite des entretiens suit cette phase de préparation. Selon Kaufmann, l'entretien est proche de la conversation et si l'enquêteur se doit de bien garder en tête son travail, il « *doit totalement oublier ses propres opinions et catégories de pensée. Ne penser qu'à une chose : il a un monde à découvrir.* »³¹. Le maître-mot est l'écoute car il s'agit de se mettre en position d'empathie avec l'enquêté ce que nous nous sommes appliquée à mettre en place au cours de chaque entretien que nous avons mené.

Nous avons fait le choix d'entrer en contact avec nos participant.e.s uniquement par le biais de leur intérêt pour le cinéma de Quentin Tarantino et de leur envie d'en parler. Nous nous sommes présentée systématiquement comme partageant avec eux et avec elles un engouement pour ces films. La situation de connivence qui s'instaure entre amateurs, amatrices de cinéma et plus encore entre amateurs, amatrices de la filmographie d'un cinéaste en particulier, a permis pour chaque rencontre d'être facilement dans cette posture d'empathie. Kaufmann précise également dans la démarche qu'il soumet que le chercheur doit également s'engager dans son propos s'il veut dans cette situation expérimentale qu'est l'entretien que l'enquêté se livre, parle de lui. Nous avons respecté cette règle au sens où nous avons répondu avec franchise à chaque question posée par nos participant.e.s et par le fait que nous avons vécu avec eux et elles des moments de type conversationnels qui nous ont souvent amenée à partager des sentiments, des sensations ou des opinions.

Enfin, la phase d'analyse du contenu consiste à faire parler les faits, à trouver des indices, à s'interroger et à, finalement, « *prendre le risque de l'interprétation* ». Nous avons décidé de retranscrire en intégralité les entretiens. Ce matériau discursif recueilli a été ensuite à son tour analysé. Les résultats ont été, dans un premier temps, rédigés selon une méthode d'analyse propre aux Sciences Humaines, la méthode du portrait, telle que pratiquée dès 1993 par Pierre Bourdieu dans « *La Misère du monde* » mais surtout telle que l'a définie Bernard Lahire en 2005 dans « *Portraits sociologiques* ». Pour Bernard Lahire, « *Le mode d'exposition des résultats est toujours soudé au mode d'interrogation du réel mis en œuvre par le chercheur.* »³² Dans son ouvrage, *Portraits sociologiques*, le sociologue voulait expérimenter de nouvelles méthodes, notamment celle qui consistait à étudier les mêmes individus dans une pluralité de scènes pour « *appréhender la variation sociale des comportements individuels selon les contextes d'action.* »³³ Pour saisir ce qu'il nomme la « *complexité dispositionnelle* », c'est-à-dire le fait qu'un individu ne soit pas tout à fait « le même » dans différents contextes de la vie sociale, Lahire a mené des séries de six entretiens avec les huit mêmes personnes. Le portrait lui a permis de rendre compte des variations intra-individuelles des comportements, attitudes, goûts selon les contextes sociaux au sens où cette méthode d'analyse des résultats permet d'interpréter un recueil d'éléments discursifs que l'« acteur » lui-même ne maîtrise pas totalement : « *Dans tous les cas, si l'acteur est souvent suffisamment conscient pour nous décrire ce qu'il fait, il n'est pas conscient en revanche des déterminations internes et externes qui l'ont poussé à agir comme il a agi, à penser comme il a pensé, à sentir comme il a senti... Bref, on ne peut pas faire comme si l'acteur détenait les clés (dispositionnelles ou contextuelles) de ce qui le meut.* »³⁴ Enfin, Lahire considère que : « *Malgré la nécessité (...) de condenser l'information sur chaque personne interviewée afin de ne pas perdre le lecteur et de faire*

30 Kaufmann Jean-Claude, Ibid., p.48.

31 Kaufmann Jean-Claude, Ibid., p.51.

32 Lahire Bernard, *La culture des individus, Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte/Poche, n°230, 2004, p.25.

33 Lahire Bernard, *Portraits Sociologiques, Dispositions et variations individuelles*, Paris, Nathan, 2002, p.1.

34 Lahire Bernard, *Portraits Sociologiques*, Ibid., p.12

ressortir les traits pertinents les plus saillants des profils, les portraits livrent une version encore un peu plus nuancée des nuanciers culturels individuels. »³⁵ Faire le choix de cette méthode nous a donc paru cohérent avec notre intérêt tout particulier pour l'individu. C'est le spectateur, la spectatrice que nous avons rencontré.e mais c'est l'humain, derrière le rôle, qui nous intéressait ; c'est la singularité, quelque chose de l'ordre de la personnalité que nous avons cherché à comprendre.

Il est sans doute important de préciser que notre environnement scientifique a permis une découverte de la méthode du portrait très tôt dans notre parcours. Il nous faut donc reconnaître certainement l'influence du milieu de recherche dans lequel nous sommes. En effet, au sein de notre équipe, Grecom-Médiapolis, de nombreux chercheurs ont, avant nous, réfléchi, présenté et utilisé dans leurs travaux le dispositif du portrait. Pierre Molinier a proposé des portraits d'usagers de DVD dans son Habilitation à Diriger des Recherches³⁶ dès 2003. En 2009, Elisabeth Bougeois a présenté des portraits de journalistes³⁷. En 2011, Muriel Gil a rédigé des portraits de spectateurs de séries³⁸ et Julie Renard des portraits de lecteurs de manga³⁹. En 2012, c'est Rebecca Arditti-Siry qui présente des portraits de jeunes lecteurs de quotidiens de la presse nationale⁴⁰. L'année d'après, Anaïs Aupeix des portraits de personnes qui écrivent des journaux intimes en ligne⁴¹, enfin en 2015, Thibault Christophe, des portraits d'adolescents⁴². Nous avons donc partagé avec eux durant tout le temps de notre propre travail, nous avons discuté, débattu, écouté, nous avons eu la chance de lire leurs travaux. Il est évident que nos choix sont aussi les fruits de cette sociabilisation scientifique.

35 Lahire Bernard, *La Culture des Individus*, Ibid., p.28.

36 Molinier Pierre, *Pour une microsociologie de la réception du DVD . Usages et herméneutique cinématographiques*, Habilitation à Diriger des Recherches en Sciences de l'Information et de la Communication, sous la direction de Robert Boure, Université Toulouse II Jean Jaurès, décembre 2003.

37 Bougeois Elisabeth, *Pratiques journalistiques en télévision régionale. Étude empirique de reportages et du discours des journalistes auteurs de ces documents*, thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, sous la direction de Pierre Molinier, Université de Toulouse II Jean Jaurès, 2009.

38 Gil Muriel, *Séries télé : pour une approche communicationnelle d'un objet culturel médiatique*, thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, sous la direction de Marlène Coulomb-Gully et Pierre Molinier, Université Toulouse II Jean Jaurès, 2011.

39 Renard Julie, *La médiation du manga en France : un lent processus de légitimation*, thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, sous la direction de Marlène Coulomb-Gully et Pierre Molinier, Université Toulouse II Jean Jaurès, 2011.

40 Arditti-Siry Rebecca, *Pourquoi lisent-ils ? Portraits de jeunes lecteurs de presse quotidienne nationale*, thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication sous la direction de Marlène Coulomb-Gully et Pierre Molinier, Université Toulouse II Jean Jaurès, 2012.

41 Aupeix Anaïs, *Expositions de soi : journal intime et reconfiguration de l'intimité à l'heure d'internet*, thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, sous la direction de Marlène Coulomb-Gully et Pierre Molinier, Toulouse II Jean Jaurès, 2013.

42 Christophe Thibaut, *Les pratiques d'écoute musicales des adolescents en régime numérique*, thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, sous la direction de Pierre Molinier et Philippe Le Guern, Toulouse II Jean Jaurès, 2015.

4. Présentation de la forme adoptée pour le travail écrit

Notre travail se présente en quatre grandes parties qui permettent de rendre compte de l'ensemble de notre recherche.

Dans la première partie, nous montrerons tout d'abord que le cinéma est la pratique culturelle la mieux partagée en France et qu'il est un puissant lien social. Comme l'écrit Eric Dufour dans son ouvrage *La valeur d'un film* : « *L'art est une affaire sociale et politique et tout particulièrement le cinéma.* »⁴³ Comme lui, nous pensons que cette vision du cinéma ne rend pas pour autant illégitimes les approches esthétiques, narratives ou celles qui considèrent le cinéma comme un langage propre par exemple mais nous nous inscrivons dans un axe d'études différent et sûrement complémentaire à ceux cités précédemment. C'est en effet sous l'angle des études dites « de réception » que nous avons choisi de mener nos recherches. Nous montrerons que le média cinématographique invite à cette lecture et notamment la filmographie du réalisateur américain qui nous intéresse, Quentin Tarantino.

Le choix des études de réception découle lui-même de notre problématique qui, nous le rappelons, est toute entière centrée autour de notre volonté de comprendre comment la représentation du Genre est construite par une technologie, le cinéma pour ce qui nous concerne, et comment elle est assimilée, intégrée par chaque spectateur et spectatrice.

Nous présenterons donc, dans une deuxième partie, un état de l'art sur la question des études de Genre et du cinéma. Cette présentation se fera en deux temps : la situation aux États-Unis puis celle en France. Le continent nord-américain est en effet le berceau des études de Genre et c'est de l'autre côté de l'Atlantique que les chercheurs et chercheuses se sont intéressés les premiers aux liens entre l'industrie cinématographique et les rapports sociaux de sexe. Il aura fallu plus de temps pour que ces questions apparaissent dans les recherches françaises qui se multiplient cependant ces dernières années dans les universités. Nous montrerons tout l'intérêt que représentent les études de Genre dans le cinéma, notamment en ce qui concerne notre objet d'étude, la filmographie tarantinienne.

Nous proposerons ensuite une analyse détaillée de notre corpus. Il s'agira de rendre compte du travail du Genre opéré, selon nous, dans les sept longs métrages :

- *Reservoir Dogs*
- *Pulp Fiction*
- *Jackie Brown*
- *Kill Bill, volume 1*
- *Kill Bill, volume 2*
- *Death Proof*
- *Inglourious Basterds*

Nous avons choisi d'intégrer dans cette étude les deux films qui sont sortis sur les écrans après 2009, à savoir *Django Unchained* et *The Hateful Eight*. En effet, nous pensons que, s'ils ne font pas partie de notre corpus, ils présentent tout de même l'intérêt de prolonger notre réflexion. Nous développerons donc une analyse transversale des films selon les deux grands axes, masculinités/féminités ainsi que les interactions entre les deux. Cette analyse est à lire comme notre propre lecture de cette filmographie. Regarder un film est toujours une opération singulière. Le regard part de quelque part et il nous a semblé important de nous positionner et de travailler justement sur notre regard de la filmographie tarantinienne. L'idée est d'analyser par là-même ce que notre propre vision coproduit en terme de représentations de Genre. Nous considérons qu'elle

43 Dufour Eric, *La valeur d'un film, Philosophie du beau au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2015, p.3.

prendra tout son sens dans sa mise en tension avec les lectures proposées par nos participants et participantes. Nous rejoignons en ce sens la « Standpoint Theory », selon laquelle il s'agit de privilégier les savoirs situés sans se limiter à ces-derniers. Nous proposons une analyse du point de vue de la chercheuse et de la spectatrice que nous sommes. Cependant, comme le note par exemple Donna Haraway dans son ouvrage « *Savoirs situés : La question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle* »⁴⁴, il ne s'agit pas pour autant de considérer qu'un point de vue situé est forcément synonyme de connaissances. Nous considérons avec elle que notre lecture des films n'est qu'un angle de vue, une perspective de production de savoirs à la condition de venir la confronter, la mettre en perspective et la médiatiser à l'aube d'autres points de vue ce que nous ferons dans la dernière partie de notre travail.

Une troisième partie sera consacrée à la présentation détaillée de nos stratégies de recherche sur les plans théoriques et méthodologiques, soit le choix des extraits que nous avons soumis à nos participant.e.s, dont nous proposons également une analyse, puis la description de notre protocole d'enquête et d'analyse des discours recueillis.

La quatrième et dernière partie, enfin, sera consacrée, dans un premier temps, aux portraits de spectateurs et de spectatrices, présentés chronologiquement en souhaitant qu'ils soient aussi agréables à découvrir qu'ils ont été à travailler et à rédiger. Ils seront suivis d'une analyse transversale qui sera l'occasion pour nous de mettre en tension notre propre vision du cinéma de Tarantino avec celles de nos participant.e.s et d'apporter des réponses à notre problématique.

44 Haraway Donna, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences-fictions-féminismes*, Anthologie établie par Allard Laurence, Gardey Delphine et Magnan Nathalie, Paris, Exils, Essais, 2007.

Partie I : « *Déplacer la focale des images vers leur réception* »⁴⁵

Cette première partie a pour but de présenter le cadre scientifique et théorique dans lequel s'inscrit notre recherche. Notre problématique étant toute entière tournée vers les publics, il nous a paru nécessaire d'étudier les liens déjà fortement tissés entre le cinéma et les études de réception qui ont pu lui être consacrées.

Le premier chapitre montre que le cinéma est un média social communicationnel. Nous prenons appui sur les études quantitatives liées au cinéma. Nombreuses, régulières et largement diffusées, ces-dernières permettent d'attester dans un premier temps que le cinéma est la pratique culturelle la mieux partagée en France et surtout qu'il représente un fort lien social entre les individus. Le lien social peut être défini comme l'ensemble des relations des individus au sein d'un même groupe et nous montrerons que le cinéma est un facteur aigu de socialisation. Il peut s'agir des séances vus entre amis, en couple ou en famille aussi bien que des discussions que le film va provoquer. Comme toute forme d'art, il présente également la particularité d'être à la fois générationnel (on est de la génération de tel ou tel film) mais aussi transgénérationnel à travers l'engouement que peuvent susciter certains films ou sagas qui résistent à l'épreuve du temps. D'où l'intérêt qu'a pu susciter pour les chercheurs et chercheuses le lien entre le cinéma et ses publics et que nous présenterons à la fin de ce premier chapitre.

Le second chapitre est centré sur la filmographie d'un réalisateur américain, Quentin Tarantino, dont les films invitent à questionner la place des spectateurs et spectatrices. Nous montrerons que cette place est intégrée au processus filmique lui-même que Tarantino nous donne à voir. En effet, son cinéma appartient au mouvement du post-modernisme, caractérisé principalement par une capacité des œuvres à utiliser le recyclage comme figure de style centrale. Les films de Tarantino sont des palimpsestes des longs-métrages dont il est amateur et dont il s'est nourri. En ce sens, il se crée entre le film et ses publics un jeu de reconnaissances des emprunts effectués par le réalisateur. Le discours du film qui, comme l'écrit l'acteur et réalisateur américain Dennis Hopper, « *passé notre culture au mixer et la réinjecte sous forme de phénomène artistique spectaculaire* »⁴⁶ ne cesse d'entrer en conversation avec ses publics. Il y a communication parce que la culture cinématographique de Tarantino parle à des degrés très divers avec ses spectateurs et spectatrices. De plus, ses films également marqués par la forte présence d'écrits à l'écran demandent une réelle lecture au sens littéral du terme et impliquent donc les récepteurs et réceptrices dans le processus filmique. Enfin, nous aborderons le fait que, comme le réalisateur dessine une certaine forme de vide autour de ses personnages notamment, en ne nous livrant pas tout sur eux, il impose par là

45 Voros Florian, « *Partager l'intimité des publics : genre, sexualité et complicité hégémonique dans une enquête de réception* », *Sciences de la Société*, 92/2014, p.195.

46 Propos de Dennis Hopper, in *Quentin Tarantino, The man and His Movies*, Bernard Jami, New York, Harper Perennial, 1995.

même à ses spectateurs et spectatrices de combler ces vides, en leur laissant tout loisir de le faire à leur façon. Des personnages relais des publics occupent l'espace scénique, personnages, souvent muets, observateurs des actions et qui n'ont aucun rôle réel dans l'action qui se joue justement sous leurs yeux. Tout concourt donc à impliquer les spectateurs et les spectatrices, à en faire des « insider ». Avec Tarantino, « *l'illusion de l'écran a disparu ; nous sommes dedans* »⁴⁷.

47 Charyn Jérôme, *Tarantino*, Ibid., p.18.

Chapitre 1 : Le cinéma, média social communicationnel

Jackie : « *Qu'est-ce que vous faites ici ?*
Max : *Je viens de voir un film.*
Jackie : *Et qu'avez-vous vu ?*
Max : *Le président et Miss Wade.*
Jackie : *C'était comment ?*
Max : *Très bien. Annette Being et moi avons rendez-vous.*
Jackie : *Ah ? Et elle est au courant ?*
Max : *Non... Je crois pas qu'elle ait jamais entendu parler de moi.*
*Mais ça ne veut pas dire que nous n'avions pas rendez-vous ! »*⁴⁸

1. Cinéma et études de réception, état de la question

1.1 Le cinéma, la pratique culturelle la mieux partagée en France

1.1.1 : Le cinéma, quelques chiffres pour commencer

La France est un pays connu et reconnu pour sa culture et son art de vivre. Les propositions en terme de sorties culturelles ne manquent pas. 1 216 musées de France, une centaine de monuments nationaux, 43 000 monuments classés, 3 400 parcs et jardins, 16 300 bibliothèques, 460 conservatoires de musique, danse et art dramatique, 1000 théâtres et 70 scènes nationales, des spectacles de variétés, de musiques actuelles (23 millions d'entrées), des opéras, ballets et concerts de musique lyrique (2,3 millions d'entrées) en 2014⁴⁹, sans compter les médiathèques, les galeries d'art, les cirques ou les parcs d'attraction ou de loisirs à caractère culturel, comme le Futuroscope de Poitiers ou la Cité de l'Espace de Toulouse pour ne citer que ces deux exemples.

Mais, surtout, il y a en France 5 647 écrans de cinéma et 2 020 établissements⁵⁰, ce qui place notre pays en première position en Europe.

Sur les douze mois entre juillet 2015 et juin 2016, les entrées dans les salles en France sont estimées à un peu plus de 210 millions. En 2014, 66,6% des Français, soit 39 millions, sont allés au moins une fois dans l'année au cinéma ce qui en fait de loin la sortie culturelle la plus répandue en France. Avec 1 644 communes équipées d'au moins une salle⁵¹, et 102 cinémas itinérants (type Cinébus,

48 « Jackie : *What're you up to ?*

Max : *Catching a movie.*

Jackie : *What'd ya see ?*

Max : *American Président.*

Jackie : *How was it ?*

Max : *Pretty go. Me and Annette Being are goin steady.*

Jackie : *Oh, are you ? Does she know that ?*

Max : *No... I don't believe she's ever heard of me. But that doesn't mean we're not goin steady ! »*

Discussion entre Jackie Brown et Max Cherry, scénario du film *Jackie Brown*.

49 Chiffres clés, *Statistiques de la culture et de la communication*, La Documentation Française, mars 2015.

50 *La géographie du cinéma*, les dossiers du CNC, n°333, septembre 2015, p.13.

51 *Ibid.*, p.14.

Cinémobile), on comprend mieux pourquoi. Même s'il est plus facile d'aller au cinéma quand on habite une zone urbaine importante et si l'on observe que l'offre est inégalement répartie sur le territoire, il s'avère qu'aller voir un film est donc plutôt chose aisée en France où que l'on habite. De plus, le prix moyen d'une entrée étant de 6,33 euros (11 euros pour le prix moyen d'un livre⁵², 30 euros pour une entrée au théâtre ou 33 euros pour un billet de concert⁵³), le cinéma apparaît comme plus accessible à une majorité de personnes.

1.1.2 : Le cinéma et ses moyens de diffusion

Mais comme toute pratique culturelle actuelle, le cinéma n'est plus seulement accessible via la salle de cinéma. Il faut cesser d'associer film et « *long-métrage en salle de cinéma regardé religieusement dans la pénombre.* »⁵⁴ A l'ère du Web 2.0, le film se regarde sur des écrans multiples, télévision, ordinateur, tablette, baladeur ou même téléphone. Si le DVD et son proche parent le Blu-ray existent encore, le film a tendance à se dématérialiser sous forme de vidéo à la demande, de streaming ou même de piratage. Voir un film est devenu une activité à portée de main, qui a lieu n'importe où et n'importe quand, parfois de manière totalement gratuite : « *L'émergence du piratage et de la vidéo à la demande, la multiplication du nombre de chaînes, y compris gratuites, numériques terrestres, le développement d'une foule de nouveaux supports fixes ou mobiles pour voir des films, ont bousculé les usages et jeté des milliers d'œuvres cinématographiques sur tous les écrans. (...) Bref, loin d'avoir disparu du petit écran, le cinéma est au contraire partout* »⁵⁵.

De plus, les études statistiques sur le sujet montrent que les différents écrans ne se concurrencent pas, ils auraient plutôt tendance à se compléter dans les pratiques culturelles. Pour exemple, Manuel Alduy explique à propos des rapports entre télévision et cinéma en salle : « *Le cinéma a besoin de diffuseurs exigeants. Les films ont besoin d'être promus, accompagnés, revendiqués, bref « éditorialisés ». Et pour cela, il faut savoir choisir et trier, identifier et revendiquer. À l'instar de la salle de cinéma, la télévision peut être un formidable guide pour le spectateur.* »⁵⁶ Selon une étude du CNC, « *54,2% des spectateurs de cinéma déclarent s'informer sur la sortie d'un film avec des sites spécialisés dans le cinéma en 2014* »⁵⁷. Les spectateurs de cinéma consultent également les réseaux sociaux (page Facebook d'un film par exemple). Loin donc de s'opposer au cinéma en salle, les autres équipements permettent souvent au contraire de s'informer pour aller ensuite voir un film en salle, ce qui demeure le moyen le plus apprécié pour regarder un film, comme l'indiquent les statistiques du CNC : « *Pour les personnes interrogées, la salle de cinéma demeure le meilleur moyen pour découvrir un film. Elle est citée par 81,0% des spectateurs en 2015, contre 79,3% en 2006. Loin derrière, la télévision est le deuxième média cité par 7,6% des répondants (5,9% en 2006), devant internet (4,9% en 2015, contre 6,3% en 2006), le DVD ou le Blu-ray à seulement 3,9% (8,4% en 2006), et enfin la vidéo à la demande à 2,6%.* »⁵⁸

La multiplication de l'offre via ces nouvelles technologies a bouleversé les usages et permet au plus grand nombre d'avoir accès aux films. Historiquement, les premiers étaient montrés dans les foires

52 *Accès au livre et prix du livre*, Syndicat National de l'Édition, décembre 2014.

53 *Statistiques sur la diffusion des spectacles*, Centre National de la chanson, des variétés et du jazz, Chiffres de la diffusion France entière, 2013.

54 Juiller Laurent, « *Pour une approche interdisciplinaire de la notion de situation cinématographique* », introduction, Creton Laurent, Juiller Laurent, Moine Raphaëlle (sous la direction de), *Le cinéma en situation, expériences et usages du film*, Théorème, n°15, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2012.

55 Ibid.

56 Ibid.

57 *Les nouveaux usages audiovisuels*, dossier du CNC, décembre 2014.

58 *Évolution des publics de salle de cinéma, 1993-2014*, études du CNC, octobre 2015, p.43.

et ne relevaient que du pur divertissement. Ce n'est qu'avec l'avènement du parlant et la création de salles de projection spécialisées que le cinéma s'est restreint à un public plus spécifique, celui qui peut se déplacer, aller dans une salle, en payer le prix d'entrée. Mais la multiplication des écrans et des sources élargit à nouveau le spectre des spectateurs de cinéma et « *la culture cinématographique apparaît en définitive comme un bien commun et non comme le privilège de quelques-uns.* »⁵⁹

Le fait de regarder un film est perçu comme un acte anodin pour la plupart des spectateurs et spectatrices. Selon l'enquête *Évolution du publics des salles de cinéma*, les 2/3 des Français âgés de six ans et plus sont allés au moins une fois au cinéma en 2015 soit 39,1 millions d'individus et on considère qu'un spectateur moyen a vu environ 250 films par an à la télévision (en direct ou en rattrapage). Mais ces dernières données sont surtout intéressantes car elles attestent de la force sociale du cinéma qui, peut être plus que toute autre production culturelle, est un puissant lien social.

1.2 Le cinéma, un lien social

1.2.1 Un lien physique

Le cinéma est un lien social. Peut être pas tout à fait au sens où Émile Durkheim l'entendait, à savoir le lien qui unit les individus entre eux en leur assurant protection et reconnaissance⁶⁰ - le cinéma peut être considéré comme participant à la reconnaissance mais n'a pas de lien avec l'idée de protection - mais au sens plus populaire de l'expression. Le cinéma lie et relie les individus.

En effet, de façon très prosaïque, le cinéma lie les individus parce que c'est une pratique culturelle partagée. On va au cinéma ou on regarde un film à plusieurs dans une majorité des cas. Ce que montrent les nombreuses études statistiques liées aux publics de cinéma, c'est que la fréquentation des salles se fait rarement seul : « *Pour l'ensemble des spectateurs, le cinéma est une pratique collective : 89,3% des Français s'y rendent à plusieurs (92,6% en 2006) dont 39,2% en couple et 50% entre amis ou en famille.* »⁶¹. Enfin, si l'utilisation des autres écrans, ordinateurs, tablettes, baladeurs, téléphones se fait plutôt de manière solitaire, regarder un film à la télévision est une pratique elle aussi collective, le plus souvent familiale ou amicale. Dans la plus grande majorité des cas donc, les spectateurs voient les films accompagnés, en couple, en famille, entre amis, qu'ils aillent voir le film au cinéma ou qu'ils le regardent chez eux à la télévision. Le premier lien est donc un lien physique entre les individus.

Il est particulièrement opérant à certaines périodes de la vie. Le cinéma est « *une pratique d'intense sociabilité* »⁶² comme l'écrit Jean-Michel Guy qui ajoute : « *La sociabilité de la sortie au cinéma varie selon l'âge et la génération.* »⁶³ Ainsi, on note que les adolescents ou les très jeunes adultes ont tendance à fréquenter les salles systématiquement en groupe : « *A 17 ans, 90% des grands adolescents sont allés au cinéma depuis le début de l'année scolaire, (ce qui en fait leur sortie la*

59 *La culture cinématographique des Français*, synthèse de l'enquête de Guy Jean-Michel, *Développement Culturel*, Bulletin du département des études des études et de la prospective du Ministère de la Culture et de la Communication, N° 135, septembre 2000.

60 Durkheim Émile, *De la division du travail social*, Paris, PUF, 2013.

61 *Évolution des publics de salles de cinéma, 1993-2014*, Études du CNC, Ibid., p.9.

62 Guy Jean-Michel, *La culture cinématographique des Français*, Paris, La Documentation Française, 2000, p.50.

63 Ibid, p.55.

plus fréquente) ; si 21% des 11 ans à être allés au cinéma l'ont fait avec un copain ou une copine, c'est le cas de 81% des 17 ans. »⁶⁴ C'est une pratique très importante à cet âge-là qui fait que l'on se souvient souvent peu des films vus parce que la sortie au cinéma est avant tout un prétexte pour se retrouver. Il n'est plus à prouver combien l'adolescent a besoin du contact avec ses pairs notamment pour exister dans le regard de l'autre et se construire : « *Le groupe des pairs du même âge assume un rôle central dans les procédures de socialisation des adolescents, puisque le mouvement d'émancipation de l'influence familiale s'opère parallèlement à un investissement intense dans les activités sociales avec les partenaires du même âge. Le phénomène de regroupement des adolescents semble être universel.* »⁶⁵ Ce regroupement est notamment permis par la sortie au cinéma si prisée des adolescents.

Mais la sortie au cinéma ou la pratique du cinéma sera tout au long de la vie l'occasion de se retrouver en famille, entre amis ou en couple.

1.2.2 Un lien et un espace de mixité sociale

La pratique du cinéma est également un lien social important car c'est une des rares pratiques culturelle au cours de laquelle se produit autant un brassage des individus : « *C'est l'expérience du partage collectif de l'émotion cinématographique, du rapprochement entre les individus qui s'effectue par l'intermédiaire du film. Il s'agit d'un rapprochement personnel. Il ne peut en effet être enfermé dans des rapports d'appartenance sociale, puisqu'il est aussi un moyen de s'en libérer, en nouant des relations d'affiliation sociale avec des étrangers. Ce qui fait le prix de la sociabilité cinématographique, c'est le « croisement des cercles sociaux » qu'opère le film. Sa fragilité, il s'agit d'un lien « faible », dit aussi « contingent », fait aussi toute sa force.* »⁶⁶ Dans une même salle de cinéma, pour certains films dits « grand public », on peut retrouver toutes les catégories utilisées par les statistiques : des hommes, des femmes, des enfants, des adolescents, des jeunes, des adultes, des seniors, des personnes de toute origine sociale (et même ethnique même si en France cette donnée n'est jamais utilisée en statistique) : « *Le cinéma est un art pour le peuple, la salle de projection un lieu où se mêlent les groupes sociaux.* »⁶⁷ écrit Pierre Sorlin. Et ce d'autant plus que l'arrivée des cinémas multiplexes (défini comme « *un complexe cinématographique d'au moins 10 salles correspondant à une capacité d'accueil d'au moins 1500 fauteuils* »⁶⁸) dont Emmanuel Ethis écrit qu'ils possèdent « *toutes les propriétés des espaces publics où le mélange des populations est possible* »⁶⁹, a favorisé cette mixité des publics. La place des cinémas dans les villes contemporaines évolue. De plus en plus, en lieu et place des cinémas de quartier où ne se rencontraient donc quasiment que les habitants du dit quartier, on a vu se multiplier depuis le début des années 1990 les multiplexes au cœur des très grandes villes comme Paris ou en périphérie des grandes villes comme Lyon, Marseille ou Toulouse. Ils proposent des séances tous les jours, y compris les jours fériés et à des horaires qui couvrent l'espace de la journée. De plus, ces salles proposent de nombreux films à majorité en version française ce qui « *parvient à conduire vers ces salles des publics très diversifiés* »⁷⁰. On pourrait aussi noter que l'architecture même de la salle de cinéma provoque cet

64 Détrez Christine, « *Les loisirs à l'adolescence : une affaire sérieuse* », *Informations sociales*, n°181, 1/2014, p.8-18.

65 Claes Michel, *L'expérience adolescente*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditions, Coll. Psychologie et Sciences Humaines, 1983, p.150.

66 Leveratto Jean-Marc, « *Marcel Mauss, Le cinéma et l'expérience du spectateur* », *Degrés*, n°142, 2010.

67 Sorlin Pierre, « *Un objet à construire, les publics de cinéma* », *Le Temps des médias*, n°3, 2/2004, p.17.

68 Delon Francis, Marchand Jean-René, Thibaut Joël, *Les Multiplexes, rapport au Ministre de la Culture*, Ministère de la Culture et de la Communication, janvier 2000.

69 Ethis Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, 2011, p.37.

70 Ethis Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Ibid, p.39.

effet de « mélange des populations », ce qu'explique Monique Sicard : « *La scène horizontale du théâtre n'est parfaitement visible que d'un certain nombre de places ; la surface verticale de l'écran accroche sans peine tous les regards. A la hiérarchie des balcons et des baignoires du théâtre, répond la transgression démographique des fauteuils en rang d'oignons du cinéma.* »⁷¹

1.2.3 Un sujet de discussion

Le cinéma peut également être qualifié de lien social parce qu'il est un sujet de discussion relativement courant : « *Les films sont en effet des moments partagés non seulement « sur le moment » mais aussi à travers les discussions qu'ils nous poussent à nouer.* »⁷². On ne fait jamais que voir du cinéma, on en parle : « *Le plaisir de juger, avant et après, participe du rituel qu'a instauré le cinéma.* »⁷³ En effet, que ce soit en salle ou à domicile, regarder un film va toujours s'accompagner de discours : « *La conversation de cinéma est, après tout, l'occasion « normale » du jugement sur les films. Celle-ci est, dans la vie de tous les jours comme d'un point de vue historique, d'abord, orale, et, de ce point de vue, inséparable de la culture cinématographique* »⁷⁴.

Le premier point de discussion autour d'un film est bien entendu celui qui concerne la qualité de l'œuvre, avec la notion de conseiller à d'autres spectateurs d'aller ou non voir le film ou de le regarder. « *Le plus souvent, nos conversations sur le cinéma portent sur les films que nous aimons ou que nous détestons, sur ceux que l'on a vus récemment ou bien sur ceux qui comptent réellement pour nous, sur ceux que l'on recommande, sur ce qui constitue pour nous-mêmes (ou pour les autres) « objectivement » un bon ou un mauvais film, sur ce qui nous a décidés à aller voir tel ou tel film en salle, à acheter ou « seulement » à louer tel ou tel DVD, sur le « succès étonnant » ou sur « l'échec incompréhensible » rencontré par un film que l'on tente à notre manière d'expliquer.* »⁷⁵. C'est l'objectif de conversation le plus courant.

Mais Laurent Kasprowicz explique : « *La conversation sur les films vise d'autres buts en effet, que l'établissement d'une entente sur la qualité des films.* »⁷⁶ Il répertorie neuf autres buts : « *La conversation de cinéma permettrait de « se parler », d'éclairer une situation en cours, de rendre spectaculaire une conversation en cours, de transmettre et partager un plaisir, de ré-évaluer un premier jugement, de comprendre un film, de se distinguer, de faire de l'anthropologie et d'évoquer sa nostalgie* »⁷⁷. Parler de cinéma, ce n'est donc pas « que » parler de cinéma. En fait, « *l'univers d'un film n'est pas clos. Il accueille, aspire l'altérité. Il n'est, souvent, qu'une médiation impure, l'élément nécessaire, bouillonnant de culture, qui fait passer d'une source à l'autre.* »⁷⁸ Le film et tous les discours qui l'entourent prouvent combien le cinéma est bel et bien un média social communicationnel. La communication est dans le film mais aussi dans les « à-côtés » multiples du films. Et ces « à côtés » ne se situent pas uniquement dans le cercle restreint du couple, de la famille

71 Sicard Monique, « *De la scène à l'écran* », *Les Cahiers de l'Idiologie*, 1996/1, n°1, p.59.

72 Leveratto Jean-Marc, « *Marcel Mauss, le cinéma et l'expérience du spectateur* », *Ibid.*, p.5.

73 Sorlin Pierre, « *Un objet à construire, les publics de cinéma* », *Ibid.*, p.5.

74 Kasprowicz Laurent, « *Le cinéma comme on le parle : conversation ordinaire et expertise du spectateur* », *Le Portique* [En ligne], Archives des Cahiers de la recherche, Cahier 3/2005, mis en ligne le 15 avril 2006, p.2.

75 Ethis Emmanuel, « *De Kracauer à Dark Vador, prises de vue sur le cinéma et les sciences sociales* », *Sociétés*, n°96, 2007/2, p.11.

76 Ethis Emmanuel, « *De Kracauer à Dark Vador, prises de vue sur le cinéma et les sciences sociales* », *Ibid.*, p.3.

77 Ethis Emmanuel, « *De Kracauer à Dark Vador, prises de vue sur le cinéma et les sciences sociales* », *Ibid.*, p.3.

78 De Baecque Antoine, Frémaux Thierry, « *La cinéphilie ou l'invention d'une culture* », *Vingtième Siècle*, n° 46, avril-juin 1995, p.136.

ou du cercle amical. Puisque « *L'ère Internet se caractérise essentiellement par le fait que tout est à notre portée* »⁷⁹, il n'est pas étonnant que, depuis plusieurs décennies, on ait vu se multiplier les sites internet, les forums, les blogs, les pages Facebook qui ont pour objet le cinéma et qui sont autant de lieux, certes virtuels, de dialogue autour de ce thème. Laurence Allard dans son article « *Cinéphiles, à vos claviers !* »⁸⁰ a fait une étude des manifestations publiques des interprétations spectatorielles. Elle s'est fondée sur une enquête qu'elle a menée à partir des discours de spectateurs cinéphiles étudiés empiriquement dans un groupe de discussions sur le cinéma s'exprimant sur internet et dont elle donne une analyse. Elle étudie d'abord la manière dont fonctionnent les discussions sur le site *Fr.rec.cinema.discussion*. « *De façon caractéristique, il semblerait que tout message offre une occasion de commentaires, qui donnent lieu à leur tour à des discussions.* »⁸¹ De là naît ce qu'elle nomme « *une communication esthétique sans fin* »⁸² puisque chaque internaute peut réagir sans cesse à ce qui est dit de la valeur d'un film ou des sentiments qu'il a provoqués. Les discussions oscillent entre « *discours esthétiques argumentés et conversation informelle* »⁸³, même si c'est « *le discours critique objectivant qui semble la norme implicite partagée par les membres du groupe* »⁸⁴. Laurence Allard constate au fil de son étude que « *ce forum fonctionne bien comme un lieu d'initiation à la sous-culture cinéphilique, à l'instar d'autres lieux plus mythiques tels la Cinémathèque Française.* »⁸⁵ Internet, ses sites spécialisés, ses réseaux sociaux sont donc en train de construire de nouvelles pratiques. Autour du cinéma se crée une cyber-cinéphilie et au-delà des affinités, les rencontres virtuelles ou réelles même dans certains cas, démontrent une fois de plus que le cinéma est bien un média qui crée du lien social.

1.2.4 Un lien générationnel et intergénérationnel

Enfin, si tel est le cas, c'est aussi parce que le cinéma construit une culture commune aux individus. Le cinéma rassemble plus qu'il ne divise. D'abord, il est un puissant vecteur de souvenirs générationnels qui vont lier les individus d'une même tranche d'âge. Emmanuel Ethis constate : « *Lorsqu'on met face à face films et profils socio-démographiques de ceux qui les fréquentent, (...) ce sont avant tout des proximités d'âge qui caractérisent les publics de chaque œuvre singulière.* »⁸⁶ Chaque génération a ses films cultes dont les individus connaissent par cœur certaines répliques ou peuvent à loisir décrire certaines scènes importantes.

Mais le cinéma peut également être trans-générationnel. Les statistiques du box-office permettent de remarquer qu'un film à succès en France réunit en réalité tous les profils socio-démographiques. En 2015 par exemple, c'est le septième volet de la saga Star Wars, *Le retour de la force*, qui a battu tous les records d'entrée en salle. Or ce film de science-fiction appartient à une suite de films dont le premier épisode est sorti sur les écrans en 1977. Générationnellement, on pourrait donc penser que le septième épisode serait vu essentiellement par les quarantenaires de 2015. Or il a séduit un public bien plus large, d'enfants, d'adolescents, de jeunes et de moins jeunes. Le fait qu'il appartienne au genre « Science-Fiction » aurait aussi pu le cantonner à un public amateur de ce style mais là

79 Anderson Chris, *La longue traîne*, Paris, Pearson Education France, 2009, p.197.

80 Allard Laurence, « *Cinéphiles, à vos claviers !* », *Réseaux*, n°99, vol.18, Paris, CNT/Hermès Sciences Publications, 2000, p.131-169.

81 Ibid., p.140.

82 Ibid., p.141.

83 Ibid., p.145.

84 Ibid., p.146.

85 Ibid., p.152.

86 Ethis Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Ibid, p.26.

encore, le succès du film empêche cette affirmation puisque l'on sait que les amateurs de science-fiction au cinéma ne sont pas majoritaires. De même, la science-fiction est un genre traditionnellement masculin or les statistiques du CNC pour 2015 montrent que pour les films américains dont *Star Wars*, le public se répartit de façon quasi égale entre hommes et femmes (50,1% de femmes et 49,9% d'hommes⁸⁷). De même, le film attire toutes les catégories professionnelles, des plus diplômés ou moins diplômés, des actifs et des inactifs. C'est donc un exemple de film « que tout le monde a vu » et qui est emblématique du phénomène observé par des chercheurs comme Hervé Glévarec. Ce-dernier dans son ouvrage « *La culture à l'ère de la diversité* »⁸⁸ montre que ce qui a prévalu pendant des décennies, à savoir le modèle bourdieusien de la distinction ne permet plus de comprendre l'attrait par exemple des catégories supérieures pour des blockbusters comme *Le réveil de La Force*. Or il est indéniable qu'aujourd'hui, ces catégories socio-professionnelles mêlent les cultures de goûts classiques et les cultures de goûts populaires beaucoup plus qu'avant. Les études sur la culture cinématographique montrent que le lien entre les goûts et les positions sociales, s'il persiste, tend quelque peu à s'amenuiser. C'est ce qui fait dire à Bernard Lahire par exemple que Bourdieu sur-interprète, nous y reviendrons plus tard.

Le film s'avère donc, comme nous venons de le démontrer, un puissant lien social dont tout l'intérêt réside pour nous, au sein de ce travail de recherche, dans sa forme de discours. Discours dont le sens est co-construit à la fois par l'objet et par ses récepteurs. « *Il ne suffit pas de repérer et d'analyser ce qui se passe dans les films, encore faut-il rendre compte des processus mis en œuvre par les spectateurs dans l'opération de production de sens.* »⁸⁹ écrit Roger Odin. Il faut donc que la caméra se retourne pour donner à voir ce qui passe dans la salle.

1.3 Les théories de la réception

Tout commence par les études littéraires. Dès le début du XX^{ième} siècle des auteurs comme Gustave Lanson lançaient : « *Le public, je l'ai dit, se cherche et se met dans le livre. Il se l'adapte.* »⁹⁰ et c'est bien du côté de la réception des œuvres littéraires que tout a commencé. La sociologie de la réception en France trouve en effet ses bases dans les études de réception de l'École dite de Constance dont Jauss et Iser sont les fondateurs dans les années 70 en Allemagne. En 1972 paraissent deux ouvrages : *Pour une esthétique de la réception*⁹¹ de Jauss et *L'acte de lecture*⁹² d'Iser. Le premier étudie les pratiques effectives de la réception, le second les effets inscrits dans le texte.

87 *Bilan 2015 du CNC*, n°334, Paris, Publications du CNC, mai 2016, p.67.

88 Glévarec Hervé, *La culture à l'ère de la diversité, Essai critique trente ans après La Distinction*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2013.

89 Odin Roger, « *La question du public* », *Réseaux*, n°99, vol.18, 2000, p.173.

90 Lanson Gustave, *L'histoire littéraire et la sociologie*, conférence faite à l'École des Hautes Études Sociales, le 29 janvier 1904, publiée dans la revue de Métaphysique et de Morale, Paris, Hachette, 1965.

91 Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1996.

92 Iser Wolfgang, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Éditions Mardaga, coll. Philosophie et Langage, 1995.

1.3.1 Pour une esthétique de la réception

Jauss cherche à jeter les bases d'une nouvelle histoire littéraire. Il étudie l'histoire de la littérature et de la place des œuvres au sein de celle-ci. Il écrit : « *La valeur et le rang d'une œuvre littéraire ne se déduisent ni des circonstances biographiques ou historiques de sa naissance ni de la seule place qu'elle occupe dans l'évolution d'un genre mais de critères bien plus difficiles à manier : effet produit, réception, influence exercée, valeur reconnue par la postérité.* »⁹³ C'est donc « *la série des réceptions, et non celle des œuvres, qui constitue le fil conducteur de l'histoire littéraire.* »⁹⁴ comme le note Isabelle Kalinowski. L'idée est que pour combler le vide entre une connaissance historique et une connaissance esthétique des œuvres, on doit repartir de là où les deux écoles, marxistes et formalistes se sont arrêtées et ajouter « *la dimension de l'effet produit par une œuvre et du sens que lui attribue un public, la « réception »* »⁹⁵ Jauss ajoute à cela l'idée d'horizon d'attente et le besoin de reconstituer l'horizon d'attente du premier public d'une œuvre littéraire. Pour lui, la réception d'un texte présuppose toujours le contexte d'expériences antérieures dans lequel s'inscrit la perception esthétique : « *Même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information.* »⁹⁶ Il faut donc considérer selon lui l'historicité de la littérature sous trois aspects :

- diachronique, soit la réception des œuvres à travers le temps,
- synchronique, soit le système à un point donné du temps
- dans le rapport entre l'évolution intrinsèque de la littérature et celle de l'histoire en général.

Quoi qu'il en soit, « *L'esthétique de la réception (...) exige que chaque œuvre soit replacée dans la série littéraire dont elle fait partie.* »⁹⁷ et que « *toute œuvre d'art pose et laisse derrière elle comme un horizon circonscrivant les solutions qui seront possibles après elle.* »⁹⁸ Il poursuit en expliquant que la signification d'une œuvre n'existe qu'à partir de l'expérience littéraire du lecteur qui prend donc un rôle actif dans celle-ci.

1.3.2 L'acte de lecture

Iser quant à lui, part du postulat selon lequel, « *Le texte est un potentiel d'action qui est actualisé au cours du processus de lecture.* »⁹⁹ Par processus de lecture, il implique que ce qui résulte de la lecture est une création de la part du lecteur d'où le fait qu'à réception, il préfère le terme « effet ». Il pose donc les bases d'une « théorie des effets » qui consiste à « *se demander ce qui se passe chez le lecteur lorsque par sa lecture, il donne vie à des textes de fiction.* »¹⁰⁰ Le lecteur dialogue donc avec le texte et l'un et l'autre interagissent. L'interaction entre le texte et son lecteur provient d'après Iser de la présence de « trous » dans le texte qui sont pour le lecteur autant d'incertitudes. Comme chez Jauss, le lecteur a un rôle actif puisqu'il se doit de combler ces vides en exerçant un travail de combinaisons des possibles.

93 Jauss, Ibid, p.26.

94 Kalinowski Isabelle, « *Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception* », *Revue germanique internationale*, [En ligne], 8/1997, mis en ligne le 09 septembre 2011.

95 Jauss, Ibid, p.48.

96 Jauss, Ibid, p.55.

97 Jauss, Ibid, p.69.

98 Jauss, Ibid. p.72.

99 Iser, Ibid, p.7.

100 Iser, Ibid, p.41.

Un peu plus tard, ce sont les approches phénoménologiques (Paul Ricoeur¹⁰¹), sémiotiques (Umberto Eco¹⁰²) et pragmatiques (Charaudeau et Maingueneau¹⁰³) de la lecture des œuvres littéraires qui ont contribué à faire avancer la réflexion.

1.3.3 Les Cultural Studies

L'apport des Cultural Studies sera particulièrement important. Depuis les années 60, en Angleterre, se développent les Cultural Studies, historiquement fondées en 1964 par Richard Hoggart à l'université de Birmingham. Elles prennent leur essor dans les années 70 et sont marquées par une volonté intrinsèque d'interdisciplinarité avec, comme point de convergence absolu, l'analyse des rapports de pouvoir dans la culture. Leurs apports ont été de différents ordres : une lecture des significations sociales des pratiques et des objets culturels, une prise en compte des contenus jusque là considérés comme « vulgaires », c'est-à-dire « *des objets jugés jusque là indignes du travail académique* »¹⁰⁴ et surtout une importance donnée aux études de réception avec l'idée « *de s'en remettre aux lectures et interprétations des consommateurs d'un bien pour en déterminer le sens.* »¹⁰⁵ d'où « *l'importance du couple métaphorique texte/lecteur dans les Cultural Studies : le texte désigne en fait tout contenu d'une industrie culturelle.* »¹⁰⁶

Avec les Cultural Studies, on quitte donc le sacré de l'œuvre purement littéraire pour s'ouvrir à une autre culture. On passe « *de la production des chefs-d'œuvre et du culte de la culture à la production et à la réception de la culture de masse.* »¹⁰⁷ On voit se multiplier les nouvelles pratiques et les nouveaux domaines de recherches : Film Studies, Stars Studies, Subculture Studies, Fan Studies, Internet Studies, Visual Studies, Reception Studies mais encore Gender Studies, Black Studies, Ethnic and Race Studies, Men Studies, Gay Studies etc. Ce qui peut donner une impression d'éparpillement mais il n'est qu'apparent puisque Stuart Hall rappelle dans une conférence à Londres en 2007 : « *Quel que soit l'objet sur lequel vous travaillez, la question qui doit vous hanter est la suivante : qu'est-ce que ceci a à voir avec tout le reste ?* »¹⁰⁸, soit une mise en garde épistémologique d'importance. Les divers travaux des chercheurs et chercheuses des Cultural Studies amènent donc progressivement d'« autres » chercheurs/chercheuses à s'intéresser à une « autre » culture, la culture dite populaire et à la réception des biens culturels. On peut citer les travaux des trois pères fondateurs des Cultural Studies : l'ouvrage *La culture des pauvres*¹⁰⁹ de Richard Hoggart, dans lequel l'auteur met à jour l'idée selon laquelle la réception d'un message culturel ne peut être séparée des conditions sociales où elle s'accomplit, *Codage/décodage*¹¹⁰ de Stuart Hall dans lequel Hall reprend le schéma de la communication mais en articulant « *les trois pôles traditionnellement séparés des recherches sur les médias (production, messages, réception).* »¹¹¹ Du côté de la réception, Hall démontre que les publics se divisent en trois groupes :

101 Ricoeur Paul, *La Métaphore Vive*, Paris, Seuil, 1975.

102 Eco Umberto, *L'œuvre Ouverte*, Paris, Seuil, 1965 et *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1975.

103 Charaudeau Patrick, Maingueneau Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.

104 Mattelart Armand, Neveu Erik, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, p.27.

105 Glevarec Hervé, Macé Eric, Maigret Eric, *Cultural Studies, Anthologie*, Paris, Armand Colin, 2013, p.11.

106 Ibid, p.12.

107 Darras Bernard, « *Les études culturelles, une mutation démocratique des sciences humaines* », in Darras Bernard (sous la direction de), *MEI Médiation et information*, n° 24/25, « Études culturelles & Cultural Studies », p.2.

108 Hall Stuart, conférence Cultural Studies Now, Londres, 2007, cité in *Cultural Studies Anthologie*, Ibid., p.7.

109 Hoggart Richard, *La culture des pauvres, Études sur le style de vie des classes populaires en Angleterre* (titre original, *The Uses of Literacy*, 1957), Paris, Minuit, coll. Le sens commun, 1970.

110 Hall Stuart, *Codage/Encodage* (titre original *Encoding/Decoding*, 1980), *Cultural Studies, Anthologie*, Ibid., p.25-40.

111 Glevarec Hervé, Macé Eric, Maigret Eric, *Cultural Studies Anthologie*, Ibid., p.23.

ceux qui se conforment à l'encodage hégémonique (ils reprennent les messages tels qu'ils ont été encodés), ceux qui développent une lecture négociée (ils décodent un peu différemment les messages) et ceux qui ont une lecture oppositionnelle (ils n'acceptent pas du tout l'encodage premier). Enfin, l'ouvrage *Culture et Matérialisme*¹¹² de Raymond Williams dans lequel l'auteur, à travers l'étude de la publicité notamment, montre comment les consommateurs peuvent mettre en place des « cultures résiduelles » et des « cultures émergentes » comme R. Williams les nomme, ainsi que des pratiques qu'il appelle « alternatives » ou « oppositionnelles » qui arrivent à contester les institutions de la culture hégémonique et à bousculer le pouvoir des médias. Ces chercheurs et tous les tenants des Cultural Studies ont réussi à faire considérer la place du « troisième larron »¹¹³ (comme l'appelle non sans humour Jean Claude Passeron), dans la construction du sens d'une œuvre, son lecteur. « Il faut être trois pour faire du sens dans une communication : l'émetteur, le message, le récepteur. »¹¹⁴

Progressivement sous l'influence donc notamment des Cultural Studies va naître une approche de l'objet filmique par le biais de ses publics. Tout un pan de la sociologie des médias et de la sociologie du cinéma vont en effet s'intéresser aux publics de cinéma.

1.4 Le dialogue du cinéma avec ses publics

Les sciences sociales s'intéressent depuis plusieurs décennies maintenant aux publics de cinéma, c'est un fait mais la première difficulté auxquelles ces recherches se sont heurtées est d'apporter une définition précise de leur objet d'étude : les publics de cinéma.

1.4.1 Du public aux publics

Longtemps, le terme a été employé au singulier, le public, soit comme une entité floue, « une sorte de mirage vide dont les sciences humaines se forment des représentations extrêmement variables »¹¹⁵ écrit Pierre Sorlin. Il explique ensuite que « le public » est « une sociation qui n'est pas donnée d'avance, qui ne se définit pas à travers l'objet autour duquel elle se constitue »¹¹⁶, mais que « L'importance de cette masse peu définie, qui fait vivre tout un secteur de la production et le conditionne en partie, sans qu'on identifie d'ailleurs nettement ni ses points d'action ni ses moyens d'influence, explique l'intérêt que les sciences humaines portent aux auditeurs et aux spectateurs »¹¹⁷ Ce groupe si difficilement définissable que représente le « public » serait ainsi plutôt « une multitude de groupes sociaux instables mais permanents qui réagissent les uns sur les autres et qui exercent une activité d'intensité variable, ni purement consommatrice ni totalement désintéressée »¹¹⁸

112 Williams Raymond, *Culture et matérialisme*, Paris, Les Prairies Ordinaires, coll. Penser, Croiser, 2009.

113 Costey Paul, Fossier Arnaud, « Entretien avec Jean-Claude Passeron », *Tracés*. Revue de Sciences humaines [En ligne], 4/2003, mis en ligne le 03 février 2009, p.136.

114 Ibid, p.136.

115 Sorlin Pierre, « Le mirage du public », *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, n°39, janvier -mars 1992, Paris, Éditions Société d'Histoire moderne et contemporaine, p.93.

116 Ibid, p.93

117 Ibid, p.102

118 Ibid, p.102

On voit comment s'opère progressivement le passage du singulier vers le pluriel. Il n'existe pas un public de cinéma mais des publics.

Cependant l'approche par un pluriel n'est pas non plus sans soulever des questions. Ainsi, Michel Souchon note « *Dire qu'il n'y a qu'un seul public de la télévision est aussi absurde que de vouloir réduire tous les Français à l'image stéréotypée du « Français moyen » des statistiques. (...) Si, de plus, en disant qu'il y a plusieurs publics, on veut signifier que la réception est différente, on est bien près du truisme même si les messages reçus sont souvent les mêmes, ils ne sont pas tous reçus de la même manière.* »¹¹⁹

1.4.2 Réception, qui voit les films ?

Cette instabilité du concept de « public » a amené certains chercheurs à lui préférer celle de « réception » qui permet ainsi de définir l'objet des recherches via une activité, ce qu'a très longuement développé Jean-Pierre Esquenazi dans son ouvrage *Sociologie des publics*¹²⁰.

Il distingue six grandes conceptions d'appréhension du phénomène de réception :

- les compréhensions du public qui le supposent déterminé par l'objet
- les compréhensions du public via les enquêtes statistiques
- les études qui considèrent la relation d'une œuvre au public déterminée par la hiérarchie sociale
- les définitions du public à partir des divisions sexuelles, culturelles ou nationales, indépendantes des produits
- les analyses interactionnistes du public qui cherchent à comprendre les effets des produits culturels sur la vie des publics
- l'ensemble des attitudes publiques envisagé comme un espace polémique qui témoigne à la fois de l'état du domaine et de l'espace social.

L'auteur précise que toutes ces interprétations ne s'excluent pas l'une l'autre mais elles démontrent que l'interprétation de la notion de « public » reste compliquée. Il conclut en affirmant que, quoi qu'il en soit, « *La compréhension des attitudes des publics est, de plus en plus, une nécessité.* »¹²¹ Dans un article intitulé *Le film, un fait social*, Jean-Pierre Esquenazi précise son objectif : « *Le sens émerge des rapports motivés entre des signes et des acteurs sociaux : il s'agit alors de comprendre comment ces motivations agissent et font agir, et comment elles naissent de la trame sociale.* »¹²²

On voit comment de telles recherches tentent de répondre aux questions : « *Qui voit les films et surtout pourquoi ?* »¹²³ Elles viennent non pas s'opposer mais compléter les enquêtes statistiques qui, jusqu'à il n'y a pas si longtemps encore, étaient une des seules bases de données accessibles pour tenter de comprendre le concept de « public ». Jean-Pierre Esquenazi et Roger Odin en

119 Souchon Michel, « *Un public ou des publics ? Un dilemme pour le secteur public de la télévision* », *Communications*, Vol.51, n°1, 1990, p.71-72.

120 Esquenazi Jean-Pierre, *Sociologie des publics*, Paris, La Découverte, 2003.

121 Ibid, p.114.

122 Esquenazi Jean-Pierre, *Le film, un fait social*, *Réseaux*, n°99, vol.18, 2000, p.26.

123 « *Who sees films and why ?* », Questions issues de la nomenclature mise au point par le sociologue anglais Jarvie Ian Charles in *Towards a Sociology of the Cinema*, International Library of Sociology, London, Routledge, 1998, p.83.

introduction du numéro de la revue *Réseaux* consacré à *Cinéma et réception* notent : « *Parfois insaisissable, le « public » ne s'exprime que rarement et souvent de façon « forcée » à travers les sondages et enquêtes par exemple.* »¹²⁴

1.4.3 Réception, que voit-on ?

D'autres chercheurs se sont intéressés à la question du « *Que voit-on, comment et pourquoi ?* ». C'est le cas d'Emmanuel Ethis dans son livre *Les Spectateurs du temps, Pour une sociologie de la réception du cinéma*¹²⁵. Il précise : « *La véritable question qui se pose à toute analyse qui tenterait d'appréhender le lien entre les deux faces du fait cinématographique – le film et sa réception – trouve ici son origine : comment pénétrer le mystère qui anime nos conduites ?* »¹²⁶ Le chercheur propose une analyse originale, fondée sur un mélange d'enquête à base de questionnaires et de visionnement de séquences du film *Le cuirassé Potemkine*¹²⁷ de S. Eisenstein qui aboutit à l'idée que c'est le rapport au film lui-même qui sous-entend la pratique et le goût. Il a ensuite poursuivi avec une autre série d'enquêtes portant sur la notion de genre cinématographique : « *Le deuxième pan de notre enquête de réception vise à comprendre à travers quel « registre de significations » s'institue le pacte filmique.* »¹²⁸. Enfin, dans une dernière partie, il s'est attaché à « *effectuer une incursion dans les valeurs accordées aux œuvres filmiques.* »¹²⁹ Il précise : « *Définir le jugement de goût que l'on porte sur une œuvre, c'est situer cette œuvre sur une échelle des valeurs restaurée à chaque occasion de classement, échelle où nos préférences sont censées rayonner activement dans la recreation incessante de ces nouvelles hiérarchies.* »¹³⁰

Il renvoie dans cette partie de ses travaux à la notion de « perception » dont il écrit en conclusion de son ouvrage : « *Il s'agit avant tout de rendre compte du traitement perceptuel que les enquêtés font subir à des œuvres singulières.* »¹³¹

1.4.4 Réception, comment voit-on ?

Passant de la « perception » à « l'évaluation », d'autres chercheurs se sont posés la question de savoir « *Comment les films sont évalués et par qui ?* ». Pierre Bourdieu avec sa théorie de la légitimité en fait partie. Dans son ouvrage *La Distinction*, Bourdieu explique que notre monde social est composé de trois catégories :

- une classe dominante cultivée qui définit et impose sa culture comme étant la « culture légitime »
- une classe moyenne qui cherche à acquérir cette culture légitime
- une classe populaire dominée qui est tenue à distance de cette même culture légitime et qui développe une culture populaire illégitime.

124 Esquenazi Jean-Pierre, Odin Roger, « *Cinéma et réception, Introduction* », *Réseaux*, n°99, vol.18, 2000, p.10.

125 Ethis Emmanuel, *Les spectateurs du temps, Pour une sociologie de la réception du cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, 2006.

126 Ibid, p.49.

127 *Le cuirassé Potemkine*, film muet soviétique, réalisé par Sergueï Eisenstein, 1925.

128 Ibid., p.79.

129 Ibid., p.88.

130 Ibid., p.201.

131 Ibid., p.233.

Pour Bourdieu, les individus sont porteurs de goûts très homogènes, dans la culture légitime comme dans l'illégitime or des travaux comme ceux de Bernard Lahire, dans son ouvrage *La culture des individus* par exemple, ont prouvé que cela n'était pas si simple. La distinction entre goût légitime, moyen et populaire chère à Bourdieu ne résiste pas en effet à une corrélation avec les classes sociales. On rencontre plus de profils dissonants que de profils légitimes dans les pratiques culturelles et notamment en ce qui concerne le cinéma. Lahire note que c'est chez les jeunes qu'on observe le plus « *cette tendance à la mixité des genres légitimes et illégitimes.* »¹³² Mais en réalité la dissonance culturelle est prédominante car elle résulte d'une hétérogénéité des pratiques culturelles liée aux différentes influences culturelles qui ponctuent la vie d'un individu (que ce soit la famille, l'école, les amis, la télévision etc) et à la baisse relative de la croyance en la légitimité de la culture classique. Pour ce qui concerne le cinéma, avec la multiplication des possibilités d'accès dont nous avons déjà fait mention (télévision, V&D, VOD, DVD ou Blu-ray, internet...) et la multiplication des supports (télévision mais aussi ordinateurs, tablettes, baladeurs, téléphones), le film se regarde souvent en privé, dans le cercle familial ou amical ce qui peut, entre autre, expliquer qu'un même individu, selon les moments, peut apprécier de regarder autant un film d'art et essai qu'un blockbuster. Comme l'explique B. Lahire, quand la consommation se fait de manière privée et souvent gratuite, il n'y a pas de honte à regarder des produits de consommation culturelle pourtant considérés comme moins légitimes. En pratique, culture légitime et illégitime coexistent donc dans la plus grande majorité des cas : « *Notre culture quotidienne est fondamentalement hétérogène : le majeur et le mineur s'y confrontent quasi inextricablement. Ou, si l'on veut, le majeur et le mineur ne sont pas deux cultures sociologiquement distinctes, séparées par une ligne de démarcation infranchissable mais, dans notre vie culturelle de chaque instant, deux registres, sans cesse co-présents avec toutes les modalités possibles de cette coprésence, de l'antagonisme à la continuité* »¹³³ écrit Guy Scarpetta. La pratique cinématographique dont les études nous montrent qu'elle s'étend de plus en plus à des objets très divers vient conforter cette idée.

Un chercheur comme Laurent Jullier dans son ouvrage *Qu'est-ce qu'un bon film ?* répond également, mais de façon plus explicite que Bourdieu, à la question du « *Comment les films sont évalués ?* ». Il a, en effet, cherché à mettre à jour les principaux critères qui sont mobilisés par les spectateurs quels qu'ils soient pour évaluer la qualité des films. Il en répertorie essentiellement six : le succès (un film est bon s'il est un succès commercial), la réussite technique (un film est bon, s'il est réussi techniquement), l'originalité (un film est bon s'il est original, novateur), la cohérence (un film est bon s'il est cohérent mais sans l'être trop car sinon, il est attendu ce qui s'oppose au critère précédent), le fait que le film soit émouvant (un film est bon s'il provoque des émotions) et édifiant (un film est bon s'il nous apprend quelque chose).

1.4.5 Réception, du professionnel au profane en passant par la figure du cinéphile

Quant à la question du « *Qui évalue les films ?* », cela permet d'opérer un autre classement des publics, du professionnel au profane. Du côté des professionnels, différentes études ont été consacrées aux critiques de cinéma dont Jean-Pierre Esquenazy dit : « *Le rôle des critiques est souvent essentiel* », ce qu'il précise ensuite : « *Dans les arts majeurs, il est même décisif (...). Mais même dans le cas d'un art mineur comme le cinéma, l'influence des critiques a souvent été déterminante.* James Agec et Andrew Sarris aux États-Unis ou Les Cahiers du Cinéma en France

132 Lahire Bernard, *La culture des individus, Dissonances culturelles et distinction de soi*, Ibid., p.603.

133 Scarpetta Guy, *L'Impureté*, Paris, Grasset Figures, 1985, p.76.

ont eu une influence très importante sur la production et sur une part du public. »¹³⁴

On sait malgré tout que de nos jours l'information sur le web avec des sites comme *AlloCiné* est bien plus diverse et influente que les revues spécialisées comme *Les Cahiers du Cinéma* ou *Positif*¹³⁵.

Un autre type de public en lien avec le précédent et qui, sans être forcément professionnel au départ en tout cas, peut être considéré comme spécialiste, est constitué par les cinéphiles dont Christian-Marc Bosseno écrit : « *Le spectateur historique le mieux connu aujourd'hui est sans nul doute le cinéophile.* »¹³⁶ C'est une figure intéressante du spectateur de cinéma mais qui n'est pas sans poser problème car elle demeure une figure originale : « *L'amateur véritable n'entend pas être un spectateur ordinaire, mais au contraire se démarquer du gros du public.* »¹³⁷ Pour autant, le cinéophile est un spectateur qui a cela de particulier qu'il est facile de le circonscrire à un groupe, les cinéphiles, caractérisé par leur passion commune, la cinéphilie. Celle-ci est particulièrement bien décrite par Antoine de Baecque et Thierry Frémaux par exemple dans leur article : *La cinéphilie ou l'invention d'une culture*¹³⁸. Les deux auteurs prouvent que la cinéphilie, qu'ils définissent comme « *cette vie qu'on organise autour des films* »¹³⁹ ou comme « *une manière de voir les films, d'en parler puis de diffuser ce discours* »¹⁴⁰ est une représentation du monde social. Elle est héritière des Salons de peinture de l'Ancien Régime avec lesquels elle partage « *une sociabilité du regard et un esprit critique* »¹⁴¹ mais surtout, en France, la cinéphilie a eu cela de bien particulier qu'elle a donné naissance à toute une génération de critiques de cinéma. Plus précisément c'est la cinéphilie parisienne des années 50 qui est devenu « *un lieu original – le seul au monde à vrai dire - de légitimation culturelle du cinéma.* »¹⁴²

Reste que le « spectateur-lambda » du film existe aussi et qu'il évalue également ce qu'il regarde, à sa manière : « *Tout film donne lieu à une lecture, une interprétation et par conséquent à un parcours personnalisé.* »¹⁴³. Ce spectateur existe bel et bien. Enfermé dans sa catégorie de « public », que le terme soit au singulier ou au pluriel, il demeure comme un « être énigmatique » qui « *n'est pas localisable dans un corps mystique, étatique ou civique. Son incarnation dans une sorte d' « hyper-organisme » aux milliers de têtes, d'yeux et de mains, le fait pourtant parfois précipiter en un « sujet collectif ». On dit du public qu'il traverse des épreuves. Qu'il a une capacité de sentir et de ressentir. Qu'il s'émeut, expérimente, subit et agit. Le public est alors réifié comme le « support » de l'expérience publique, de l'esprit public, de l'opinion publique ou du jugement public. Cette entité n'est rien d'autre qu'un artifice symbolique* »¹⁴⁴ qu'il faut donc s'attacher à approcher autrement.

Quoi qu'il en soit, il est cependant indéniable qu'il existe « un public » ou « des publics » de cinéma

134 Esquenazy Jean-Pierre, *Sociologie des publics*, Ibid., p.103.

135 Pour comparaison : *AlloCiné*, site spécialisé en cinéma, affiche 9 743 000 vues en février 2015 (Chiffres Médiamétrie/Netratings, 2015), *Les Cahiers du Cinéma* ont eu pour la période 2015/2016 une diffusion de 18 232 numéros vendus (Chiffres ACMP.fr).

136 Bosseno Christian-Marc, « *La place du spectateur* », *Vingtième Siècle*, Revue d'Histoire, n°446, avril-juin 1995, p.152.

137 Ibid., p.153.

138 De Baecque Antoine, Frémaux Thierry, « *La cinéphilie ou l'invention d'une culture* », *Vingtième Siècle*, revue d'Histoire, Ibid., p.133-142.

139 Ibid., p.133.

140 Ibid., p.134.

141 Ibid., p.135.

142 Ibid., p.142.

143 Guéneau Catherine, « *Du spectateur à l'interacteur ?* », *MédiaMorphoses*, n° 18, 2006, INA, p.72.

144 Céfai Daniel, Pasquier Dominique, *Les sens du public, publics politiques, publics médiatiques*, Presses Universitaires de France, 2003, p.14.

comme « *il existe bel et bien un public des médias qui répond à un certain nombre de critères*¹⁴⁵. ». Nous l'avons démontré, le premier de ces critères est l'existence d'un lien social entre les individus d'un même public, lien social tissé par l'objet filmique lui-même. Le public « *constitue d'abord un milieu (il engage des relations de sociabilité) qui témoigne d'une capacité de délibération et qui procède à des présentations de soi* »¹⁴⁶. Il a également en commun un certain nombre de références culturelles « *en référence à un univers partagé* »¹⁴⁷, pour ce qui nous concerne un univers cinématographique, références qu'il partage sous forme de discours divers, des plus élaborés et cultivés pour les critiques ou les cinéphiles, à des jugements de goûts personnels pour le reste du public. « *Mais ce public n'est jamais une entité pure et parfaite* »¹⁴⁸ dit encore Rémy Rieffel. Il poursuit : « *Sa fragilité, sa fugacité relativisent sa substance et sa consistance, comme le fait remarquer Daniel Dayan, c'est un « presque-public ». Ce public se présente donc sous de multiples facettes et demeure encore aujourd'hui partiellement mystérieux.* »¹⁴⁹

C'est pour percer un peu ce mystère que nous avons décidé de nous intéresser aux publics. Christian Marc Bosséno affirme que « *les tentatives d'analyse de groupes donnés de spectateurs et surtout de leurs réactions sont l'un des terrains récents les plus prometteurs, quoique méthodologiquement ardu, de la recherche.* »¹⁵⁰. Ces « *poches de spectateurs déterminés* » ou ces « *segments du public global* » comme il propose encore de les nommer sont ceux qui vont nous intéresser dans ce travail de recherche. Plus exactement, nous avons décidé de restreindre nos travaux aux spectatrices et spectateurs des films d'un réalisateur, Quentin Tarantino et ce, entre autre, parce que ce-dernier nous a semblé présenter des caractéristiques suffisamment intéressantes pour provoquer notre questionnement. Une de ces caractéristiques étant justement le lien étroit qui unit le cinéma de Tarantino avec ses publics.

145 Rieffel Rémy, *Sociologie des médias*, 2^{ème} édition, Ellipses, coll. Infocom, Paris, 2005, p.185.

146 Ibid., p.185.

147 Ibid., p.185.

148 Ibid., p.185.

149 Ibid.

150 Bosséno Christian-Marc, *La place du spectateur*, Ibid, p.153.

Chapitre 2 : Le cas « Tarantino »

Shoshanna : « *Admirer* » n'est pas le terme que j'emploierais pour définir mes sentiments vis à vis de Madame Refensthal.
Le soldat Allemand : *Mais vous admirez ce réalisateur, Pabst, n'est-ce pas ? C'est pourquoi vous avez mis son nom sur votre devanture.* »
Elle descend de son échelle et fait face à l'Allemand.
Shoshanna : « *Je suis Française.*
Nous respectons les réalisateurs dans notre pays. »¹⁵¹

1. Le cinéma postmoderne

1.1 Définition

Le postmodernisme est un concept difficile à définir. Relevant d'une certaine chronologie comme semble l'indiquer le préfixe « post », il recouvre cependant bien autre chose qu'une simple période historique qui de fait, suivrait la période dite « moderne ».

Edouardo Ayres Tomaz propose de considérer que « *le terme renvoie à toute une série de discours, postures et actions qui doivent conduire à penser le monde lui-même, au-delà des perspectives qui le façonnent, comme postmoderne. Plus que dans un consensus sur la définition, c'est dans l'expérience des nouvelles transformations du monde que des activités et attitudes postmodernes peuvent être saisies. Le postmodernisme n'a pas été définitivement élaboré et ne peut pas l'être étant donné son incertitude et son ambiguïté structurelles* »¹⁵²

On peut cependant faire état d'une démocratisation du postmodernisme en tant que mouvement artistique à partir de la parution de l'ouvrage de l'architecte et historien de l'architecture américain, Charles Jencks qui le premier utilisa le terme dans son livre, *The Language of Postmodern Architecture*¹⁵³.

Le mouvement postmoderne gagna ensuite progressivement toutes les autres formes d'art, les arts visuels, la musique, la littérature mais aussi par exemple la mode dont Catherine Ormen écrit : « *À l'instar de l'architecture, la mode s'est nourrie du post-modernisme ambiant, elle a mélangé et contribué au télescopage des siècles et des continents, et elle a commencé à nous habituer à la surenchère de l'image.* »¹⁵⁴ ou encore la philosophie qui, quant à elle, propose de considérer le postmodernisme comme « *une réflexion critique sur les concepts fondamentaux de la modernité,*

151« Shoshanna : « *Admire* » would not be the adjective I would use to describe my feelings towards Fraulein Refensthal.

German Soldier : *But you do admire the director. Pabst, don't you ? That's why you included his name on the marquee.* »

She climbs down from ladder and faces the German Private.

« Shoshanna : *I'm French. We respect directors in our country.* », extrait d'*Inglourious Basterds*.

152 Ayres Tomaz Eduardo, « *Présentation* », *Tumultes*, n° 34, *Le postmodernisme, et après ?*, 2010, p.5.

153 Jencks Charles, *The Language of Postmodern Architecture*, New York, Rizzoli, 1977.

154 Ormen Catherine, « *Sacrée mode!* », *Transversalités*, n°108, 4/2008, p.153-158.

tels que la liberté, l'individualisme, l'universalité et le progrès. Ainsi comprise, la pensée postmoderne apparaît comme un effort : 1) pour reconstruire ces notions modernes d'une manière non-métaphysique, non-essentialiste, éliminant ainsi toute trace de référence à un quelconque « signifié transcendantal » (comme le dirait Derrida), et ceci afin : 2) d'institutionnaliser ces concepts dans la pratique, d'en faire les principes informatifs d'un nouvel ordre mondial qui, s'il se manifestait, représenterait alors en fait la véritable « postmodernité » »¹⁵⁵

De façon plus globale, le postmodernisme peut être alors considéré comme « un style différencié et croisé de penser, d'agir, de produire, de créer, de performer et même de parler qui traverse les savoirs et les pratiques. Tout est performance et politique, interférence culturelle et célébration de l'hétérogénéité »¹⁵⁶.

1.2 Éléments invariants

Certains éléments marquent l'appartenance au mouvement quelle que soit la forme d'art concernée. Là où le modernisme cherchait avant tout l'originalité et la création d'œuvres inédites, le postmodernisme lui, décide de réutiliser toutes les formes déjà existantes sous forme de pastiches ou de citations par exemple. « *Tout texte est un intertexte* »¹⁵⁷ disait Roland Barthes et les œuvres postmodernistes semblent porter en leur sein cette conscience de n'être que « *transtextuelles* » au sens de Gérard Genette, c'est-à-dire « *en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes* »¹⁵⁸. L'œuvre d'art postmoderne se définit donc par le fait qu'elle est constituée d'éléments de formes antérieures assemblés de manière hétéroclite, que ce soit des mixages, des collages ou des mélanges.

Une autre caractéristique est la volonté de ne plus tenir compte de la hiérarchie entre culture élitaire et culture populaire. L'univers postmoderniste est l'univers où on célèbre la « culture pop » et ses éléments emblématiques (télévision, musiques rock ou hip hop, bandes dessinées etc). La culture « légitime » pour reprendre la terminologie bourdieusienne n'est plus la référence obligée et reconnue comme telle. Elle n'abandonne pas pour autant l'espace postmoderne mais elle accepte de la partager avec les formes de la culture populaire. La frontière entre art noble et art populaire semble abolie.

L'ironie est une des autres caractéristiques communes. L'artiste postmoderne réemploie les anciennes formes mais en gardant toujours une distance ironique avec ces dernières : « *On sait que dans le domaine des arts par exemple et plus précisément des arts visuels ou plastiques, l'idée dominante est qu'aujourd'hui, c'en est fini du grand mouvement des avant-gardes. Il est pour ainsi dire convenu de sourire ou de rire des avant gardes qu'on considère comme les expressions d'une modernité périmée.* »¹⁵⁹

155 Madison Gary, « *Visages de la postmodernité* », *Études Littéraires*, vol 27, n°1, 1994, p. 118.

156 Ayres Tomaz Eduardo, *Ibid.*, p.7.

157 Barthes Roland, cité par Brunn Alain, « *Intertextualité* », *Dictionnaire des notions*, Encyclopédia Universalis, 2005, p.631.

158 Genette Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1992, p.7.

159 Lyotard Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p.33.

1.3 Au cinéma

Pour ce qui concerne plus spécifiquement le cinéma postmoderne dont René Prédal note qu'il est « modeste », « qu'il repose sur la conscience que tout a été dit, déjà et qu'il faut reprendre les anciennes règles en renouvelant ce qui peut l'être »¹⁶⁰, c'est Laurent Jullier qui en a donné une des définitions les plus détaillées dans son ouvrage « *L'écran postmoderne, Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice* »¹⁶¹ et dont on retrouve une trame dans son article « *Des nouvelles du style postmoderne.* »¹⁶² L'auteur explique que si ce qualificatif de « postmoderne » sert à désigner une majorité des films produits depuis ces trente dernières années, le phénomène date de l'arrivée sur les écrans mondiaux en 1977 du premier volet (chronologiquement parlant) de la série *Star Wars* qui regroupe les deux caractéristiques majeures selon lui du style postmoderne, à savoir « *l'éclectisme allusif et l'immersion.* »¹⁶³ « *L'éclectisme allusif* » est ce qui « *donne au film postmoderne, composé de figures stylistiques empruntées à différents genres, son côté frankensteinien.* »¹⁶⁴. Le cinéma postmoderne recycle des figures anciennes, souvent en les détournant : « *Si la parodie est un art au second degré, on peut dire que le contexte postmoderne permet aux films d'aspirer au troisième degré.* »¹⁶⁵ « *L'immersion* », quant à elle, « *consiste à produire des effets quasi-physiologiques sur les spectateurs, indépendants de leur culture personnelle et de leur investissement dans ce qui est raconté. L'opération suppose, en premier lieu, l'utilisation d'une ceinture de haut-parleurs qui diffusent une bande-son privilégiant les contrastes dynamiques et les fréquences graves. En second lieu, l'immersion fait appel à des figures visuelles hypnogènes, essentiellement des travellings avant tournés avec un objectif à distance focale courte* »¹⁶⁶ C'est donc la technique, autant la technique de tournage du film que celle de leur diffusion dans les salles, les effets dus à cette technicité du film qui permettent l'immersion dans ce que Laurent Jullier nomme « *la sensation brute.* »¹⁶⁷ Les films postmodernes qu'il nomme aussi des « *films-concerts* »¹⁶⁸ sont des films qui « *se présentent volontiers comme des expériences sensorielles à vivre au présent.* »¹⁶⁹ et qui, pour cela, usent des « *figures de l'immersion* » que sont « *la prééminence de la dimension sonore du spectacle cinématographique, le peu d'importance accordée à l'idée d'une image qui serait la trace d'un événement réel, caractéristique de l'âge d'or du numérique ; enfin, la figure visuelle de travelling avant.* »¹⁷⁰ Tout dans ces films contribue à plonger le spectateur et la spectatrice dans un bain de sons et d'images.

Ils « *racontent des histoires minimales de façon souvent a-causale* »¹⁷¹, c'est-à-dire que le cinéma postmoderne en a fini du récit traditionnel qui établissait un certain type de lien entre les événements de l'histoire : « *L'esprit ludique postmoderne demande une certaine indulgence au spectateur concernant les chaînes causales.* »¹⁷² Il est clair que « *le visuel (on devrait dire l'audio-visuel) prime sur le récit des péripéties et de l'évolution du rapport des personnages entre eux.* »¹⁷³. Mais si « *avec La Guerre de Étoiles, c'est encore le modèle du « tour de manège » qui prévaut* »,

160 Prédal René, *900 cinéastes français d'aujourd'hui*, Paris, Ed Cerf/Télérama, 1988, p.368.

161 Jullier Laurent, *L'écran post-moderne, Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'harmattan, coll. Champs Visuels, 1997.

162 Jullier Laurent, « *Des nouvelles du style post-moderne* », *Positif*, n°605-606, juillet-août 2011.

163 Jullier Laurent, *Des nouvelles du style postmoderne*, Ibid., p.1.

164 Ibid.

165 Jullier, Laurent *L'écran postmoderne*, Ibid. p.19.

166 Ibid.

167 Ibid. p.8.

168 Ibid., p.10.

169 Ibid., p.67.

170 Ibid, p.10.

171 Ibid., p.105.

172 Ibid., p.150.

173 Ibid.

quinze ans plus tard, quand *Reservoir Dogs*, le premier long métrage de Quentin Tarantino sort sur les écrans, peut-on dire qu'on en est toujours là ?

2. Le cinéma de Quentin Tarantino, postmoderne et ludique

2.1 Un cinéma qui n'est pas réellement postmoderne...

Le cinéma de Quentin Tarantino est qualifié de cinéma postmoderne, même s'il n'en possède, en réalité, pas forcément toutes les caractéristiques.

Sa filmographie ne correspond pas, selon nous, à la dimension « *tour de manège* » provoqué par l'utilisation, entre autre, des images de synthèse qu'au contraire Tarantino refuse totalement et très vertement : « *Vous savez, mes personnages sont réels. Ils ne sont pas faits par des ordinateurs. Je suis malade à en crever de toute cette merde. Ces putains de caméras, c'est la vieille école. Si j'avais voulu toute cette putain de technologie, je serais rentré chez moi et j'aurais mis ma bite dans une Nintendo.* »¹⁷⁴

Il ne s'inscrit pas non plus, à notre avis, dans la catégorie des « *films-concerts* » dans lesquels l'image est bien souvent inféodée au son et notamment à la musique. La musique et la bande-son sont très importantes dans la filmographie tarantinienne, c'est un fait. Il dit lui-même trouver la matière de ses films dans les chansons qu'il écoute : « *La première chose que je fais quand je commence un film, quand j'écris un film, ou quand j'ai une idée de film, c'est que je vais voir dans ma collection de disques et j'écoute des chansons, je cherche la personnalité du film, son esprit. Et là, boum, j'entends une, deux ou trois chansons ou une en particulier dont je me dis : Ça pourrait bien être une bonne chanson de départ du film.* »¹⁷⁵ Mais, dans son cinéma, on a des effets de complémentarité des deux éléments, visuel et sonore, et non pas la suprématie de l'un sur l'autre. Philippe Ortoli, dans son ouvrage *Le Musée imaginaire de Quentin Tarantino*, explique que, dans les films de ce-dernier, « *la musique possède (...) la particularité de remplacer les plans, de les prolonger ou de les annoncer.* »¹⁷⁶

174 « *You know, my guys are all real. There's no computer fucking around. I'm sick to death of all that shit. This is old school with fucking cameras. If I'd wanted all that computer game bullshit, I'd have gone home and stuck my dick in my Nintendo.* » Citation de Quentin Tarantino, extrait de l'article « *In brief : Tarantino derides computer game bullshit* », *The Guardian*, 25 septembre 2003.

175 « *One of the things I do when I am starting a movie, when I'm writing a movie or when I have an idea for a film is, I go through my record collection and just start playing songs, trying to find the personality of the movie, find the spirit of the movie. Then, 'boom,' eventually I'll hit one, two or three songs, or one song in particular, 'Oh, this will be a great opening credit song.* » Quentin Tarantino, cité in « *Quentin Tarantino Explains The Art of the Music in His Films.* », Film, Music, mis en ligne le 3 septembre 2014, *Open Culture.com*.

176 Ortoli Philippe, *Le musée imaginaire de Quentin Tarantino*, Paris, Cerf-Corlet, 2012, p.368.

2.2 Mais qui l'est malgré tout

La musique ou plus exactement la façon dont Tarantino l'utilise est cependant un des premiers axes postmodernes de son cinéma. En effet, le réalisateur a la particularité de n'utiliser pour ses films que des musiques déjà existantes. La musique a donc une forte valeur référentielle dans son cinéma. Pas vraiment de « bande originale » pour lui : « *Je ne fais pas confiance aux compositeurs. L'idée de montrer un film fini à un type et de le payer pour qu'il fasse une musique... Et si ça ne me plaît pas ? Je ne laisserai jamais cette responsabilité à personne, la musique est trop importante.* »¹⁷⁷ Même s'il a, depuis, laissé à Enio Morricone la « responsabilité » de la musique de son dernier long-métrage, *The Eightful Hate*, il n'avait jusque là jamais fait ça. Les musiques des films de Tarantino sont autant de citations issues, la majorité du temps, d'autres films et participent donc au principe du collage et du mixage de références propres au style postmoderne.

Ce mixage est fait aussi à l'écran avec des emprunts de plans célèbres à d'autres cinéastes. Les noms de certains de ses personnages, les objets (du poster sur un mur à des voitures), les allusions diffuses participent à ce melting-pot de références cinématographiques dont regorge le cinéma de Tarantino. Pour ne prendre qu'un seul exemple, une scène d'un film comme *Kill Bill Volume 1* suffit à démontrer le mécanisme. Prenons la scène où Beatrix Kiddo est enterrée. Elle est enfouie dans une tombe au nom de Paula Schultz. Or Paula Schultz est le nom de l'héroïne d'un film *The Wicked dreams of Paula Schultz*¹⁷⁸ De plus, quand elle est enterrée, on entend d'abord un instrumental, *Il Mercenario* d'Enio Morricone, musique tirée du film de Sergio Corbucci, *Le Mercenaire*¹⁷⁹ ; dans ce cas, c'est donc le nom sur la tombe et la musique qui sont des références à deux autres films. Ce n'est qu'un exemple pour montrer comment la filmographie de Tarantino « *ne cesse de se mettre en relation avec ce qui n'est pas elle.* »¹⁸⁰ On peut bien entendu regarder cette scène sans avoir les références cinématographiques suffisantes pour repérer les deux citations ; une lecture au premier degré est toujours possible et ne gêne en rien la compréhension de la scène. Mais ce qui est mis en place ici, c'est un jeu avec une certaine partie du public. « *L'allusion dans le style postmoderne, se fait toujours sous la forme d'un clin d'œil à un spectateur dont l'énonciateur sait qu'il sait, c'est-à-dire qu'il est capable d'identifier l'allusion (recognize) et de l'apprécier (enjoy).* »¹⁸¹

Tarantino pratique également une forme de mixage à partir des genres cinématographiques que Raphaëlle Moine définit ainsi : « *Les genres cinématographiques sont à la fois des ensembles de films unis par une ressemblance thématique, narrative et/ou esthétique (les différents westerns, les différents films noirs, les différents films de cape et d'épée), et des catégories abstraites, des étiquettes, lexicalisées dans le langage critique ou ordinaire, qui servent à regrouper et à désigner ces ensembles de films (le western, le film noir, le film de cape et d'épée).* »¹⁸² Le genre cinématographique fonctionne donc comme une catégorie de l'interprétation qui « *rend le film intelligible pour le public qui connaît et reconnaît la catégorie générique* »¹⁸³ Tarantino fait en sorte que chacun de ses films soit clairement identifié à un genre précis. *Reservoir Dogs* est un film de gangsters, *Pulp Fiction* est un thriller, *Jackie Brown*, un film policier, *Kill Bill Volume 1*, un film de cinéma asiatique, *Kill Bill Volume 2* un western (comme *The Hateful Eight*), *Death Proof*, un film dit d'exploitation, *Inglourious Basterds*, un film de guerre et *Django Unchained*, un film historique.

177 Quentin Tarantino, cité in « *Juke Box Baby* », article de Deschamps Stéphane, *Les Inrocks*2, Dossier spécial « *Tarantino, le bad boy d'Hollywood* », 2009, p.78.

178 *The wicked Dreams of Paula Schultz*, George Marshall, 1968.

179 *Le mercenaire* (titre original, *Il Mercenario*), western de Sergio Corbucci, Italie, 1968.

180 Ortolu Philippe, *Ibid.*, p.204.

181 Jullier Laurent, *L'écran postmoderne*, *Ibid.*, p.27.

182 Moine Raphaëlle, *Film, genre et interprétation, Le Français d'Aujourd'hui*, n°165, 2009/2, p.12.

183 *Ibid.*, p.15.

Tarantino en bon connaisseur du cinéma et des genres, en reprend les codes principaux qui vont le rendre directement reconnaissable par le public. Quand, par exemple, Tarantino habille Budd, le personnage de *Kill Bill*, d'un Stetson, d'une chemise, d'un jean et d'une paire de santiags, il joue là sur le fait que le spectateur assimile ce costume à celui d'un cow-boy et par delà, le film au genre du western, puisque le costume agit comme un lien d'intertextualité facilement repérable. Il agit donc comme « *une boussole qui permet au spectateur de s'orienter dans le territoire que constitue le film.* »¹⁸⁴

Mais Tarantino va systématiquement brouiller les cartes en empruntant à d'autres genres leurs caractéristiques. Ainsi, si *Pulp Fiction* est bien étiqueté thriller, il y a de la comédie dans ce film, si *Kill Bill volume 1* penche vers le chambara¹⁸⁵, l'univers du western est déjà là ; de même dans *Django* qui est certes un film sur la période de l'esclavage mais qui reprend les codes du western spaghetti. Il utilise les attentes spectatoriennes liées aux genres : « *L'appartenance, affichée ou manifeste, d'un film à un genre sollicite chez le spectateur une mémoire et une connaissance du genre dont il dispose à cause du spectacle régulier de films de genre, ou même dans une certaine mesure à cause du savoir diffus et culturel sur le genre. Le genre constitue un espace d'expériences à partir duquel se déterminent ou se construisent ses attentes et sa lecture du film.* »¹⁸⁶, attentes avec lesquelles Tarantino joue et qui lui permettent là encore de créer une connivence avec son public. C'est un cinéma ludique mais « *cette fois, pourtant, le jeu n'est plus uniquement imbriqué dans la diégèse elle-même. Il implique la cinéphilie des spectateurs, leur mémoire des images, leur connaissance du genre. Ce faisant, ces films ajoutent un nouveau plaisir de visionnement, invitant les spectateurs à se mesurer à la culture cinéphilique des réalisateurs dans une sorte de combat au second degré des plus plaisants. Ces films réinstaurent une véritable complicité avec leurs spectateurs.* »¹⁸⁷ Tarantino partage avec ses publics sa cinéphilie et leur demande de reconnaître et d'accepter ce mélange des genres qui peut prendre chez lui des formes extrêmes.

En effet, Tarantino ne se contente pas de mixer des genres cinématographiques, il mélange également les genres au sens littéraire du mot. Son cinéma est de fait marqué par la présence au sein du matériau cinématographique de traces de théâtre. Dans *Kill Bill Volume 1* par exemple, Beatrix se rend à un moment donné au Japon pour y rencontrer Hatori Hanzo, un célèbre fabricant de sabre à la retraite. Elle le retrouve dans un petit restaurant que tient l'armurier depuis qu'il s'est retiré du monde des samouraïs. Cette scène, moment de rencontre extrêmement important entre les deux personnages puisque Beatrix doit décider Hatori Hanzo à lui fabriquer un sabre, va commencer comme une comédie au sens théâtral du terme. Hatori Hanzo est en effet derrière un comptoir. Il va accueillir celle qu'il prend pour une touriste de passage à Okinawa et lui servir à boire. Il est secondé par un commis mais comme celui-ci est occupé à regarder la télévision, il va refuser d'apporter son aide. S'en suit un duel verbal et physique entre les deux hommes qui met en jeu le traditionnel duo maître/serviteur avec la thématique du valet qui tente de désobéir au maître, ce qui est un des topos des Kyogen japonaises, ces petites farces qui utilisent la langue populaire et contemporaine, qu'on intercale au milieu des Nô, les longues pièces de théâtre dramatique traditionnelles au Japon.

184 Chevalier Loïc, « *Susciter la sympathie du spectateur : iconographie, intertextualité et horizon d'attente du costume dans Mondwest* », *CinémAction*, n°144, *Le Costume*, Viviani Christian (sous la direction de), Condé-sur-Noireau, Charles Corlet Éditions, 2012, p.37.

185 Le chambara est un style de film japonais autrement appelé « film de sabre ».

186 Moine Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008, p.84.

187 Faradji Helen, *Réinventer le film noir, Le cinéma des frères Coen et de Quentin Tarantino*, Québec, Le Quartanier, coll. Erres Essais, 2009, p.161.

Le cinéma de Tarantino avec ses nombreux séquençages en chapitres a des accointances également avec l'écrit littéraire. C'est le cas d'un film comme *Inglourious Basterds* qui, avec sa mention inaugurale « *Once upon a time... in Nazi-occupied France.* », donne une clé de lecture aux spectateurs grâce à sa référence avec l'univers du conte, pour ne citer que cet exemple.

S'il est donc important de reconnaître le cinéma de Tarantino comme un cinéma postmoderne, c'est bien parce que ce qualificatif montre combien cette forme artistique est au fondement de son lien avec le public. Lien dont le réalisateur semble avoir pris conscience très tôt, avant même de tourner son premier film. En effet, il dit avoir appris son métier de réalisateur notamment en lisant les critiques cinématographiques de Pauline Kael, une célèbre critique de films américaine qui a écrit dans le *New Yorker* de 1968 à 1991 et dont Tarantino dit : « *J'avais lu tout ce qu'elle avait écrit pour le New Yorker et j'avais tous ses livres. J'ai autant appris d'elle que des réalisateurs. Elle m'a transmis un sens de la dramaturgie et elle m'a enseigné comment établir un lien avec le public.* »¹⁸⁸

3. Dialogue avec les publics

Mais c'est dans la forme même des films que nous pouvons affirmer l'importance du rôle du public dans le cinéma de Tarantino.

3.1 L'écrit

D'abord parce que ces films regorgent de traces écrites, or l'écrit au cinéma a une place particulière que Michel Chion a étudié dans son ouvrage *L'écrit au cinéma*¹⁸⁹. Après une première partie consacrée dans ce livre à un inventaire des différentes formes d'écrit au cinéma (catalogue formé après avoir visionné près de neuf cents films), Michel Chion en déduit les cinq principales façons qu'a l'écrit d'apparaître dans un film :

- « *l'écrit porche* », non diégétique qui encadre le film au début et à la fin
- l'écrit superposé qui est « *non diégétique et au premier plan devant l'espace diégétique* »
- l'écrit inclus quand il « *figure dans le décor, dans l'action diégétique mais n'est pas censé être l'élément central, le sujet du plan* »
- l'écrit insert quand il est « *un plan rapproché de détail entre deux plans* »
- l'écrit « *iconogène* » c'est-à-dire, « *un mot écrit dont naît la suite de l'histoire* »

Tarantino use de quasiment toutes ces fonctionnalités de l'écrit dans ses films. Ils contiennent tous des éléments écrits diégétiques ou extra diégétiques. Cela va des titres ou intertitres dans des films comme *Pulp fiction* (chaque partie du film est titrée) ou *Kill Bill* qui fonctionne en chapitres ; en passant par des écrits diégétiques comme la liste des personnes à tuer écrite par Beatrix dans *Kill Bill* au gros plan sur l'écriture à la plume d'Hanz Landa dans *Inglourious Basterds* jusqu'aux éléments écrits de tous ses films (panneaux, plaques de voitures, poster, affiches etc). Or à quoi servent toutes ces traces sinon à établir un lien avec les publics ? Ces différents écrits leur sont directement destinés et ce, donc, au sein du principe cinématographique établi par le réalisateur.

188 « *I've read everything she's written for The New Yorker and got all her books, and I've learned as much from her as I have from filmmakers. She taught me a sense of awe to be dramatically engaging, how to make a connection with the audience.* ». Quentin Tarantino, in *Quentin Tarantino Interviews*, Gerald Peary, University Press of Mississippi, 1998, p.13.

189 Chion Michel, *L'écrit au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013.

3.2 Le vide

De plus, les films de Tarantino demandent au spectateur d'être actif dans ce lien créé avec lui, dans la mesure où souvent, Tarantino ne livre pas tout. Il dessine du vide autour de ses personnages par exemple. Dans la longue scène inaugurale de *Reservoir Dogs*, rien ne nous est dit de ces sept personnages attablés en train de prendre leur petit déjeuner. On ne sait pas qui ils sont, ce qu'ils font ni pourquoi ils sont réunis. De même, ce film raconte l'histoire d'un braquage raté sans jamais le montrer ce qui crée comme un trou dans le scénario, trou recouvert par un tissu de paroles. Autre exemple, *Kill Bill* « *L'intrigue est simple, la trame narrative tient entièrement dans le titre : Kill Bill.* »¹⁹⁰ En effet, le scénario de *Kill Bill* peut se résumer à une simple phrase : une jeune femme est assoiffée de vengeance et veut tuer Bill, le personnage qui lui a tiré dessus lors de son mariage. Ce qui fera dire au célèbre critique Daniel Mendelsohn : « *Il n'est pas nécessaire de vouloir parler de psychologie ou d'intention à propos des films ; il part du principe que, comme lui, le spectateur saura combler les trous. C'est vrai du scénario comme des personnages : il suppose que vous aussi avez vu assez de films de kung fu et de mauvais westerns (sans parler des films policiers avec des personnages féminins dans les années 70) pour savoir pourquoi les personnages agissent comme ils le font, pourquoi ils veulent se venger etc.* »¹⁹¹

En réalité, Tarantino choisit de raconter les histoires de manière différente par rapport au récit filmique traditionnel. « *On évoque souvent le puzzle pour parler des films de Tarantino* »¹⁹² note Philippe Ortolli. Et c'est bien la structure scénaristique sous forme de puzzle d'un film comme *Pulp Fiction* qui demande au spectateur/à la spectatrice de reconstituer après coup le récit qui lui a été présenté de manière fragmentée et dans le désordre : « *Pulp Fiction, avec sa narration qui s'arrête et reprend, évolue et repart en arrière, force le spectateur à construire non seulement l'histoire, la trajectoire des personnages, leurs relations avec les autres, et avec la fiction mais aussi le « comment », « quoi », « quand » et « pourquoi » de la narration.* »¹⁹³.

Le film ne se présente donc plus comme une oeuvre d'art intouchable mais au contraire comme un objet filmique auquel le spectateur est associé, de manière si importante qu'on lui confie la tâche de rétablir l'ordre de la narration. Ce qui est possible car cette nouvelle façon de raconter des histoires s'adresse à un nouveau public de cinéma, un public né avec les images, capable donc d'assimiler beaucoup plus vite ce nouveau langage cinématographique qui consiste à briser la linéarité et la chronologie d'un récit. En quelque sorte, Tarantino fait confiance à son public et engage donc un dialogue avec lui au sein de sa production cinématographique au point même d'en faire une des figures récurrentes de ses films.

190 Darcourt Laurence, « *Kill Bill ou la survie* », « Ciné-Malaise », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n°58, 2004/4, p.125.

191 « *It's unnecessary to write psychology or motivation into the movies ; he's assuming that, like him, you'll be able to fill in the blanks. This goes for plot as well as character : he assumes that you, too, have seen enough kung fu movies and bad old westerns (to say nothing of bad Seventies chick-cop shows) to know why these characters do what they do, why they're seeking revenge, and so on.* », Daniel Mendelsohn, « *It's only a movie* », *The New York Revue of Books*, 18 décembre 2003, [en ligne].

192 Ortolli Philippe, *Ibid.*, p.111.

193 « *Pulp Fiction with its narrative that stops and starts, shifts and rewinds, forcing the viewer to construct the story - the trajectory of each character; their interrelation with other characters and fictions, the "how", "what", "when" and "why" of the narrative* », Villella Fiona, « *Circular Narratives : Highlights of Popular Cinema in The '90s* », *Sense of Cinema*, février 2000, [en ligne].

4. Le spectateur, un personnage des films de Q. Tarantino

4.1. L' «insider»

Le lien avec le spectateur du film est amené par l'appartenance au postmodernisme et notamment par l'utilisation systématique des citations, mais également par le fait que le film tarantinien s'adresse directement à son public et lui demande d'être actif. Il se poursuit et se prolonge par l'incessante figure du spectateur, présente dans tous les films et qui est en quelque sorte un relai ou un prolongement du spectateur lui-même.

Il s'agit d'abord d'insérer le spectateur dans le film, d'en faire un «insider», «c'est-à-dire quelqu'un de « l'intérieur », impliqué dans l'existence même du film »¹⁹⁴ comme l'écrit Laurent Jullier. Pour cela, il y a les effets cinématographiques tels que le clin d'oeil face caméra de Beatrix à la fin de *Kill Bill Volume 1*, une façon de donner l'impression que chaque spectateur fait partie du film puisque Beatrix s'adresse à lui avec connivence. Rosine Bénard nomme ce procédé « la sollicitation directe » et qui marque « le fait que l'oeuvre déborde du cadre (fictionnel) pour aller jusqu'au monde du spectateur. »¹⁹⁵ Mais il y a aussi les choix de points de vue. Quand, par exemple, la caméra dans *Pulp Fiction* est positionnée dans une voiture comme si elle était à la place d'un passager sur la banquette arrière, c'est encore un procédé technique pour donner l'impression au spectateur qu'il est lui-même assis à l'arrière du véhicule, avec les deux protagonistes qui, eux, sont à l'avant : « le choix des points de vue à l'intérieur des séquences de voiture indique en fait que c'est une place de passager qui semble être ménagée au spectateur par la caméra. »¹⁹⁶ indique Laurent Jullier. Tout est donc fait pour que le spectateur se sente acteur du film : « L'illusion de l'écran a disparu ; nous sommes dedans. »¹⁹⁷

4.2 La figure du spectateur

Cette volonté d'impliquer le public à tout prix passe également par la multiplication des figures de spectateur dans les films. Nombre de personnages sont ainsi eux mêmes en train de regarder un écran : citons pour exemple, Ordell et Louis Garra dans *Jackie Brown* qui regardent un film publicitaire et dans le même film, le personnage de Mélanie qui passe ses journées devant la télévision où elle regarde « *La belva col mitra* »¹⁹⁸ ou encore « *Dirty Mary, Crazy Larry* »¹⁹⁹; Butch enfant dans *Pulp Fiction* regarde un dessin animé « *Clutch Cargo* »²⁰⁰, Fabienne dans le même film regarde le film « *Nams' Angel* »²⁰¹ en attendant que Butch se réveille ; ou encore dans *Kill Bill*, la dernière image du film (Volume 2) nous montre Beatrix et sa fille en train de regarder un dessin

194 Jullier Laurent, *L'écran postmoderne*, Ibid., p.32.

195 Bénard Rosine, « *La sollicitation du spectateur au cinéma* », *Passeurs d'images*, [en ligne]

196 Ibid., p.79.

197 Charyn Jérôme, *Tarantino*, Ibid., p.18.

198 *La belva col mitra*, film italien réalisé par Sergio Grieco, 1977.

199 *Dirty Mary, Crazy Larry*, (titre français : *Larry le dingue, Marie, la garce*), film américain réalisé par John Hough, 1974.

200 *Clutch Cargo*, dessin animé, produit par Cambria Productions, diffusé à la télévision américaine à partir de mars 1959.

201 *Nam's Angel*, film d'action américain réalisé par Jack Starrett, 1970.

animé²⁰². La liste n'est pas exhaustive tant les exemples sont nombreux.

Parfois il s'agit pour un personnage du film de voir un autre personnage à travers un écran, exactement comme est en train de le faire le spectateur du film. Citons comme exemple de cette mise en abîme, Mia Wallace qui, dans *Pulp Fiction*, quand elle accueille Vincent Vége, l'observe d'abord sur l'écran d'une des caméras de surveillance de la maison. D'autres personnages sont mis en position d'écouter une histoire qu'un autre personnage leur raconte. Dans *Pulp Fiction*, quand le capitaine Koons vient rendre une montre ayant appartenue à son père au jeune Butch Coolidge, ce dernier est assis par terre et durant tout le long monologue du capitaine Koons, il écouterait sagement, sans intervenir ni même sans bouger, tout comme le spectateur de l'autre côté de l'écran. Enfin, on pourrait noter que bon nombre de scènes importantes se jouent en présence de personnages tout à fait secondaires qui n'ont, semble-t-il, comme seul rôle dans le film que d'être spectateur de l'action en cours. Ainsi, dans *Pulp Fiction*, quand Vincent Vége se rend chez son dealer, Lance afin que ce dernier l'aide à sauver Mia Wallace qui est en train de faire une overdose de drogue, il y a dans la pièce où se déroule l'action, Mia, la victime, Vincent, le personnage principal, Lance, l'adjuvant avec sa femme Jody. Les trois personnages vont administrer à Mia une dose d'adrénaline en plein cœur afin de la sauver. Toute la scène se déroule sous les yeux d'un cinquième personnage, une jeune femme. Elle n'interviendra à aucun moment, elle n'est que le témoin de cette scène surréaliste qu'elle observe avec calme, assise tranquillement sur le canapé, comme le spectateur dans son fauteuil de cinéma ou dans son propre canapé.

Enfin, parfois, « *le spectateur n'a même plus à se prendre pour un personnage, ce sont les personnages eux-mêmes qui s'identifient au spectateur* »²⁰³. Dans *Reservoir Dogs*, lorsque un des gangsters, Mr Blonde, décide de torturer un policier ramené par lui dans le hangar où la bande avait pour ordre de se retrouver, il y a avec Mr Blonde et le policier, un troisième personnage, Mr Orange baignant dans une mare de sang puisqu'il a été blessé lors du braquage. Pendant toute la scène de torture (Mr Blonde découpe l'oreille du policier), Mr Orange ne bouge pas, n'intervient pas. Il est spectateur de la scène mais quand Mr Blonde va vouloir immoler le policier, Mr Orange va brusquement le cribler de balles et stopper la scène.

Le personnage est devenu un spectateur et le spectateur un personnage, ce qui était inévitable si l'on convient avec Philippe Ortolí que « *prendre sa place dans une histoire implique d'être amené à y jouer un rôle.* »²⁰⁴

Les études de réception sont donc un axe d'étude particulièrement fécond pour comprendre le lien qui unit le cinéma à ses publics.

Depuis les années 70, avec l'entrée dans l'ère de la postmodernité au cinéma, « *Hollywood est bouleversé au niveau de la réception* »²⁰⁵ car « *le cinéma de cette ère est conçu pour le spectateur et non plus centré sur le personnage.* »²⁰⁶

Dans le cas du cinéma de Quentin Tarantino, cela s'avère d'autant plus évident que le film n'est jamais une oeuvre fermée mais au contraire ouverte à ses spectateurs. La filmographie tarantinienne semble inviter les publics à dialoguer avec elle, par le jeu des références et citations omniprésentes, par le jeu sur le genre cinématographique et les attentes spectatorielles qu'il provoque, par la place même qui est réservée à la figure du spectateur dans les films comme si cette place n'était jamais

202 *Heckle and Jeckle*, dessin animé américain diffusé à la télévision, très en vogue dans les années 50 et 60 ; le dernier épisode a été diffusé en 1981.

203 Honnorat David, « *Reservoir Dogs, Digressions intérieures* », *findeséance.com*, mis en ligne le 3 août 2008.

204 Ortolí Philippe, *Ibid.*, p.32.

205 *Le cinéma des années Reagan, un modèle hollywoodien ?*, Gimello-Mesplomb Frédéric (sous la direction de), Paris, Nouveau Monde, coll. Histoire et Cinéma, 2007, p.73.

206 *Ibid.*

celle du spectateur dans son fauteuil mais bien celle d'un personnage à l'intérieur du film. Finalement quand Tarantino écrit et tourne, il ne cesse jamais, semble-t-il, de penser au spectateur et film après film, il lui répète « *Toi et moi, on a un travail à finir.* »²⁰⁷

207 « *You and I have unfinished business.* », réplique de Bill à Beatrix dans le film *Kill Bill Volume 2*.

Partie II : Oser faire un pas de côté

Cette deuxième partie propose de prolonger notre réflexion sur la réception du cinéma et de la mettre en tension avec les études de Genre.

Dans un premier chapitre, nous montrerons que ces-dernières proposent un axe d'étude particulièrement intéressant quand on s'intéresse au cinéma et à sa réception. Nous commencerons par la présentation d'un état de la question sous forme d'un rapide historique de la situation des Études de Genre et du Cinéma, dans les pays anglo-saxons puis en France.

Le second chapitre sera consacré à rappeler - faut-il encore le démontrer ? - l'intérêt des études de Genre dans le cinéma. Nous envisageons ce-dernier comme un média constructiviste qui participe à l'élaboration de normes genrées comme nous le démontrerons dans un troisième chapitre. Pour une question de cohérence avec notre objet, nous n'aborderons que le cinéma américain dont nous montrerons en quoi il constitue un lieu privilégié de représentations des normes de Genre, avec une majorité de représentations des normes traditionnelles. Mais il est également le lieu où parviennent à s'exprimer des représentations en marge de cette hégémonie patriarcale.

Enfin, un quatrième et dernier chapitre présentera notre analyse de la filmographie tarantinienne. C'est la mise en scène des masculinités et des féminités, ainsi que de leurs liens, qui a retenu toute notre attention dans cette analyse. Les deux termes sont couramment employés pour désigner par « féminité », « *l'ensemble des caractères propres à la femme* »²⁰⁸ et par « masculinité », « *la qualité d'homme, de mâle ; l'ensemble des caractéristiques masculines* »²⁰⁹ ; de même pour les termes « masculin », « *qui a les caractères de l'homme (mâle)* »²¹⁰ et « féminin », « *de la femme, qui est propre à la femme* »²¹¹ ; les deux s'excluant l'un l'autre et se définissant comme opposés l'un à l'autre. Mais il faut surtout noter que pendant fort longtemps, la pensée du Genre s'est construite sur le binarisme imposé par le partage du monde entre ce qui est masculin – et donc pas féminin- et ce qui est féminin – et donc pas masculin, avec un corollaire de duos lexicaux : homme/femme, masculin/féminin, masculinité/féminité, extérieur/ intérieur, vertical/horizontal, actif/passif etc. « *Pour le sens commun, la différence entre un homme et une femme s'impose comme une évidence. Corps, vêtements et attitudes parlent dans le sens du féminin et du masculin d'une façon qui permet à chacun de classer aisément les êtres en deux groupes...* » écrit Delphine Gardey avant d'ajouter : « *à l'exception cependant de ces personnes dont l'être ou l'agir dérange nos catégories de perception.* »²¹². L'auteure démontre bien combien ce classement de « sens commun » en deux groupes distincts est insatisfaisant. Si l'on ne peut nier la différence biologique et sexuées des êtres,

208 Rey Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, p.786.

209 Dictionnaire *Le Robert*, cité par Molinier Pascale, « *Virilité défensive, masculinité créatrice* », *Travail, Genre et Sociétés*, n°3, 1/2000, p.25.

210 Dictionnaire *Le Robert*, Paris, France Loisirs, 2003, p.1054.

211 Dictionnaire *Le Robert*, *Ibid.*, p.693.

212 Gardey Delphine, « *Les sciences et la construction des identités sexuées. Une revue critique* », *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, 2006/3, p.649.

dont Marlène Coulomb-Gully écrit qu'elle est « *le plus souvent résumée sous forme d'oppositions physiques entre « un plus » et « un moins »* »²¹³, on s'accorde de nos jours à reconnaître la fondamentale différence entre le sexe biologique d'une personne et son Genre, même si cela ne permet pas de résoudre tous les problèmes liés à l'usage des deux termes sexe/Genre. Bien au contraire. Il était plus simple de définir la féminité et la masculinité quand on était encore au temps de l'« *innocence de la biologie* »²¹⁴ Mais les nombreux travaux sur le Genre ont souligné la difficulté soulevée par la dichotomie sexe/Genre. Judith Butler par exemple dans son ouvrage *Trouble dans le Genre* explique qu'isoler le sexe et le Genre risque de créer l'illusion d'un sexe biologique stable antérieur au Genre construit et instable. Dans *La Fabrique du sexe*, Thomas Laqueur cite François Jacob, prix Nobel de médecine en 1965 qui disait : « *La biologie a perdu aujourd'hui nombre de ses illusions. Elle ne cherche plus la vérité. Elle construit la sienne.* »²¹⁵ et l'historien américain démontre dans son livre que « *presque tout ce que l'on peut vouloir dire sur le sexe – de quelque façon qu'on le comprenne – contient déjà une affirmation sur le Genre.* »²¹⁶. « *Non seulement le Genre – sexe social - n'est pas déterminé par le sexe mais le sexe lui-même n'est plus appréhendé comme une réalité naturelle* »²¹⁷ note les auteurs de *l'Introduction aux Études sur le Genre*. Le Genre construit les sexes et vient marquer, dans le système social qui est le nôtre, non seulement la séparation en deux groupes, les hommes, les femmes, des êtres humains mais il vient surtout indiquer, dans les sociétés patriarcales, la suprématie du masculin sur le féminin. Le Genre est un rapport social de sexe mais aussi de pouvoir. Tous les auteurs et auteures n'emploient pas le terme Genre de la même façon et des débats ont lieu quant aux définitions de la féminité et de la masculinité. Marlène Coulomb-Gully note : « *Si l'on peut adhérer à la critique radicale de toute binarité comme étant issue de l'hétérosexualité normative et obligatoire au sein d'une économie sexuelle masculiniste, force est de constater que l'on a du mal à imaginer les formes de son dépassement qui restent à inventer.* » et encore : « *Convenons que cette dissolution des identités visant à dépasser la dualité masculin-féminin reste encore largement à inventer.* »²¹⁸. D'où le fait que nous utiliserons, en dépit de leurs imperfections, les termes de « masculin » pour désigner tout ce qui relève des attributs, attitudes et attendus généralement admis dans notre société pour les hommes et « féminin » pour désigner les attributs, attitudes et attendus pour les femmes. Nous choisissons d'utiliser au pluriel les termes de masculinités et de féminités pour désigner les multiples formes des constructions culturelles et sociales.

Ce chapitre présente donc notre lecture des sept longs métrages du corpus. Elle a pour but de bien comprendre, dans une visions globale de l'œuvre du cinéaste, ce qui est dit et montré, selon nous, par les films quant aux féminités, aux masculinités et aux liens qui unissent les deux concepts. Nous montrerons ainsi comment, sous notre regard, ce cinéma propose des figures masculines et féminines très traditionnelles à la fois dans leurs représentations et dans les liens qui les unissent mais comment il vient aussi fissurer l'hégémonie masculine et proposer d'autres rôles aux personnages féminins. C'est un cinéma qui, à notre avis, tend à montrer que le modèle ancien de la binaire répartition des Genres en homme/femme est certainement bien dépassé mais qu'aucun autre modèle, - ce cinéma lui-même n'en propose pas- n'est encore vraiment venu le remplacer.

213 Coulomb-Gully Marlène, « *Féminin/Masculin : question(s) pour les SIC* », *Questions de communication*, 17/2010, [en ligne].

214 De Lauretis Teresa, *Théories Queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Ibid., p.80.

215 Laqueur Thomas, *La fabrique du sexe*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, n° 580, 1992, p.52.

216 Laqueur Thomas, *La fabrique du sexe*, Ibid., p.43.

217 Bereni Laure, Chauvin Sébastien, Jaunait Alexandre, Revillard Anne, *Introduction aux Études sur le Genre*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2^{ième} édition, 2012, p.30.

218 Coulomb-Gully Marlène, « *Féminin/Masculin : question(s) pour les SIC* », *Questions de communication*, Ibid.

Nous rappelons que nous considérons cette analyse comme singulière et ne relevant que de notre propre approche de cette filmographie. Il s'agit bien de notre lecture des films et non d'une vision surplombante qui se voudrait neutre et objective. Au contraire, notre volonté est de faire part de notre positionnement de sujet actif, d'abord spectatrice des films puis chercheuse. Nous nous positionnons dans le cadre de l'épistémologie de la connaissance située qui « *abandonne l'idée de neutralité, de détachement pour poser que « toute connaissance est nécessairement située dans le temps et dans l'espace » et ancrée « dans les conditions matérielles d'existence spécifiques à un groupe et à une époque donnée (Olivier et Tremblay, 2000) »*²¹⁹ comme l'écrit Ludovic Gaussoit. Il s'agit donc de notre lecture du discours filmique que nous avons choisi d'examiner à l'aune des concepts du Genre.

219 Gaussoit Ludovic, « *Position sociale, point de vue et connaissance sociologique : rapports sociaux de sexe et connaissance de ces rapports* », *Sociologie et sociétés*, vol.40, n°2, 2008, p.190.

Chapitre 1 : Le cinéma et la question du Genre

Jungle Julia : « *On les emmerde, ces types !
Je ne veux pas être dans la situation,
A, de dépendre d'eux,
ou B, de dépendre d'eux.
Si on se ne se débrouille pas toutes seules,
on sera coincées avec eux toute la nuit* »²²⁰

1. Cinéma et études de Genre, état de la question

1.1 Historique, les Anglo-saxons

Il faut commencer par considérer que la situation est différente entre les pays anglo-saxons, Angleterre et États-Unis et l'Europe. Dans les pays anglo-saxons, les « Gender Studies » existent et se développent depuis longtemps alors qu'elles ont tardé - et tardent encore - à s'implanter en France. Cela s'explique par les différents rapports à l'art et notamment à l'art cinématographique qu'Européens et Américains entretiennent.

Le monde cinématographique anglo-saxon est un terrain « perméable » aux études de Genre et ce dès le début du vingtième siècle car aux États-Unis, le cinéma est très vite devenu une industrie comme les autres. Pour bien comprendre cela, un peu d'histoire s'impose.

1.1.1 Rapide historique du cinéma aux États-Unis

En effet, si on a coutume de considérer historiquement que l'inventeur du cinéma est français, Louis Lumière, avec la projection en 1895 du célèbre film « *La sortie des usines Lumière* »²²¹, il s'avère qu'en réalité, de l'autre côté de l'Atlantique, Thomas Edison et son assistant William K. Dickson avaient, dès 1890, mis au point le Kinographe et en 1894, le Kinétoscope, une caisse en bois dans laquelle défile un film de 35 mm perforé, ce qui en fait le plus proche ancêtre du cinéma. La même année, à New York ouvre la première salle et Edison décide de commercialiser son Kinétoscope. Du coup, « *au lieu de poursuivre dans la voie du perfectionnement technique (...), le cinéma se*

220 « *Jungle Julia : Fuck those guys ! I don't want to be either, A, depending on their fucking ass, or B dependent on their ass. If we don't score ourselves, we're going to bestuck with them all fucking night.* », extrait de *Death Proof*.

221 *La sortie des usines Lumière*, film français réalisé par Louis Lumière, 1895.

transforme, entre 1895 et 1910, en une industrie aux enjeux internationaux. »²²² En 1909, le film 35 mm d'Edison devint le standard ce qui, tout en facilitant les échanges, va surtout générer un esprit de concurrence industrielle acharné : « *Parce qu'il voulait exploiter le potentiel lucratif de l'invention de sa société, Edison essaya de briser la carrière des réalisateurs concurrents en les poursuivant pour utilisation d'un matériel dont il avait déposé les brevets.* »²²³. Edison fonde alors, en 1908, la *Motion Pictures Patents Company*, un groupe de dix entreprises dont l'objectif est de déposer et protéger une série de brevets, ce qui leur assure le monopole et le contrôle de toute la production américaine. Pour fuir l'autorité de la MPPC, de nombreuses compagnies cinématographiques se créèrent (d'abord à New York, la *Vitograph* à Brooklyn, la *Fox* à Manhattan et la *Paramount* dans le Queens) et allèrent finalement s'installer sur la côte ouest, donnant naissance à l'industrie hollywoodienne.

Dès 1920, « *plus de 750 longs métrages sont produits aux USA dont la majorité à Hollywood.* »²²⁴ Six compagnies dominent alors : la *Fox Films Corporation*, la *Paramount*, *Pathé*, *Universal*, *Glodwyn Pictures Corporation* et la *Métro Pictures Corporation* (en 1924, ces deux dernières fusionneront pour donner naissance à la célèbre *Métro-Glodwyn-Mayer*). Avec l'avènement du parlant, après la crise de 1929, l'industrialisation se poursuit et « *construit la distinction entre les compagnies dominantes de Hollywood, les « majors » qui ont réalisé leur intégration verticale (production, distribution, exploitation), la Paramount, la Fox, la Warner, RKO et d'autre part, les « minors » qui n'ont pas de salle d'exploitation.* »²²⁵ Or cela fait une grande différence car le passage au cinéma sonore a nécessité d'équiper techniquement les studios et les salles, ce qui revenait à faire un investissement lourd. Le coût s'accroissant, « *rentabiliser les films devient le premier souci des producteurs.* »²²⁶ Ainsi, pour mieux contrôler et surtout pour augmenter la productivité, le travail est morcelé : « *L'industrie cinématographique (...) se caractérise partout par une division du travail extrêmement poussée.* »²²⁷. La planification des dépenses et une répartition stricte des tâches permettaient des économies considérables, ce qui était - et est encore - le premier souci de l'industrie cinématographique américaine. David O. Selznick, un des grands producteurs de la *Paramount* entre 1928 et 1931, raconte dans ses Mémoires : « *A ma connaissance, il n'y a jamais eu dans l'histoire du cinéma, une compagnie capable de faire concurrence à Paramount sur le plan de l'efficacité. On n'y a jamais vu un scénariste ou un réalisateur qui ne soit affecté à un film. Les gens étaient rayés du budget dès qu'ils n'étaient plus utiles. On vérifiait leur travail quotidien. Des commissions fonctionnaient régulièrement, intervenant à chaque phase de la production. On s'en tenait strictement au budget et on convoquait une réunion dès qu'il y avait dépassement pour tenter, généralement avec succès, de combler le déficit. Les producteurs associés sentaient qu'il leur incombait de réduire le budget de leur prochain film pour compenser le dépassement du précédent. Le budget total du programme de production était une chose sacrée. On respectait les dates de sortie des films. Tous les vendredis matins à neuf heures précises avait lieu la réunion de tous les responsables et chacun savait que s'il avait commis des erreurs pendant la semaine, le cas serait mis en discussion en présence de tous.* »²²⁸ L'aspect financier primait sur l'aspect artistique : « *A la Warner, les réalisateurs avaient une place encore plus précise et limitée : ils étaient un simple rouage dans la division des tâches que nécessitait la confection d'un film. Le scénario, la distribution, les décors, les costumes étaient choisis sans eux et on ne leur donnait le scénario que quelques jours avant le tournage.* »²²⁹ explique Pierre-Jean Benghozi.

222 Vanoye Francis, Frey Francis, Leté Anne, *Le cinéma*, Paris, Nathan, 1995, p.6.

223 Bordwell David, Thompson Kristin, *L'art du film, une introduction*, Paris, De Boeck Supérieur, 1999, p.547.

224 Gautier Brigitte, *Histoire du cinéma américain*, 2^{ème} édition, Paris, Hachette Supérieur, 2004, p.19.

225 Gautier Brigitte, *Ibid.*, p.30.

226 Vanoye Francis, Frey Francis, Leté Anne, *Ibid.*, p.16.

227 Benghozi Pierre-Jean, *Le Cinéma, entre l'art et l'argent*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, 1989, p.91.

228 O.Selznick David, *Cinéma*, Paris, Ramsay, 1984, p.30.

229 Benghozi Pierre-Jean, *Ibid.*, p.119-120.

On voit donc bien comment aux États-Unis, le cinéma est, dès le début, plus une affaire d'argent que d'art. De nos jours encore, on peut considérer qu'il est « *au croisement d'ambitions artistiques affirmées et de contraintes financières rigides* »²³⁰. Cependant, étant plus perçu comme une industrie que comme un art, il est moins intouchable, moins sacralisé qu'en France comme nous le verrons plus loin et il est donc aussi plus perméable aux différentes approches quand il s'agit de l'analyser, de le comprendre et de l'étudier.

1.1.2 Les universités pour femmes

A cela, il faut rajouter une donnée à la fois historique et factuelle. Depuis le XIX^{ième} siècle existent, aux États-Unis, les universités pour femmes en un temps où « *La pierre angulaire de la condition féminine (...) était la présence au foyer de la ménagère.* »²³¹ Or, on peut noter que dès 1692, un auteur américain comme Daniel Defoe osait écrire : « *J'ai toujours considéré que c'était une tradition barbare dans le monde, que nous considérons comme civilisé et chrétien, que de nier les avantages de l'apprentissage des femmes.* »²³² C'est au cours du XIX^{ième} siècle que commencèrent à s'amenuiser les disparités d'éducation entre les filles et les garçons et ce notamment, grâce à l'idée de co-éducation que défendit, entre autre, le philosophe John Stuart Mill en 1869 dans un célèbre essai, « *Subjection of women* ». L'auteur demandait : « *Supprimer les incapacités des femmes, les reconnaître comme les égales des hommes dans tous les aspects de la citoyenneté, leur ouvrir la porte de tous les emplois considérés comme honorables, leur permettre d'accéder à la formation et à l'éducation qui pourraient les qualifier pour ces emplois.* »²³³

L'idée de donner aux filles la même éducation qu'aux garçons naît donc dès la fin du siècle. L'Oberlin Collège est la première à accepter sur ses bancs des femmes dès 1837 et peu à peu, d'autres universités vont faire de même. Parallèlement se créent les « universités pour femmes ». En 1837 le Mount Holyoke College à South Hadley dans le Massachusetts, en 1861, le Vassar College à Poughkeepsie dans l'État de New York, en 1870 le Wellesley College près de Boston, en 1871, le Smith College à Northampton dans le Massachusetts, en 1879, le Radcliffe College, annexe d'Harvard, à Cambridge également dans le Massachusetts, en 1885 le Bryn Mawr College en Pennsylvanie et enfin, en 1889, le Barnard Collège en lien avec la prestigieuse université Columbia à New York. Toutes ces universités se réuniront en 1927 pour former les « Seven Sisters ».

230 Benghozi Pierre-Jean, Ibid., p.13.

231 A. Matthaëi Julie, *Histoire économique des femmes aux États-Unis*, traduit de l'américain par Odile Demage, Lausanne, L'âge d'homme, 1982, p.269.

232 « *I have often thought of it as one barbarous Customs in the world, considering us as a Civiliz'd and a Christian country, that we deny the advantages of Learning to Women.* », Defoe Daniel, *Selected Writings of Daniel Defoe*, edited by James T. Boulton, Cambridge, Cambridge University Press, 1975, p.32.

233 « *Removing women's disabilities, recognising them as the equals of men in every aspect of citizenship, opening up to them all honourable employments, and allowing them to have the training and education that would qualify them for those employments* », Stuart Mill John, *Subjection of women*, in Thomas Woody, « *A History of Women's Education in the United States* », Octagon Books, New York, 1980, vol. 1, p.37.

1.1.3 Les « Women's Studies »

Dans les années 60, les mouvements féministes seront un apport décisif dans les universités britanniques et américaines. Les études de Genre ne se pensent pas, à ce moment là, en dehors d'une démarche résolument militante. L'implantation dans les universités des « Women's Studies », dont le premier cours, organisé par Sheila Tobias, sera donné en 1969, à l'université Cornell à New York, bientôt suivi par le premier programme d'études féministes à l'université de San Diego en 1970, va finir de donner un ancrage institutionnel et scientifique aux Études féministes.

L'objectif des Women's Studies était d'étudier des problématiques féminines en regroupant des universitaires de disciplines variées, même si « *dès le départ, les Women's Studies ont occupé une position inhabituelle à l'université ; ces études n'étaient pas seulement multidisciplinaires, elles avaient également une mission double : éducative et militante.* »²³⁴ Elles avaient aussi une dimension critique qui consistait à dénoncer le fait que « *le discours universitaire était non seulement sexué mais socialement et culturellement positionné.* »²³⁵ Les premiers travaux de recherches se sont naturellement donnés pour objet la redécouverte des femmes au sens où elles sont les grandes oubliées du monde patriarcal : « *Nous avons dû d'abord rendre l'invisible visible, le silencieux bruyant, l'immobile actif. De cette manière, nous répondions à un appel d'un mouvement massif et puissant de libération des femmes pour des mythes utiles et des contre-mythes.* »²³⁶ En développant la différence entre sexe (biologique) et Genre (rapport sociaux de sexe), les « Women's Studies », relayées donc par les « Gender Studies », ont peu à peu interdit toute généralisation sur « les femmes » pour porter leur attention sur les différences. Le concept de Genre « *permet de chapeauter toutes les formes de la théorie et de la pratique qui transgressent les normes sexuelles. Il peut aussi être utilisé pour souligner la nature systématique de la subordination des femmes. Du fait que c'est un terme qui défie toute définition simple, il remplit plusieurs objectifs.* »²³⁷ Ces études vont s'intéresser également aux rapports de pouvoir et ouvrir leurs recherches à toutes les catégories qui n'avaient jusque là pas droit à la parole, les minorités ethniques par exemple (minorités noires, hispaniques etc) ou sexuelles (homosexuelles, bisexuelles, trans, etc).

A partir de ce moment-là, dans les universités britanniques et américaines, on va considérer que la dimension sexuée des productions culturelles est une donnée universelle et de fait, digne d'être étudiée. Les approches genrées du cinéma vont donc sembler légitimes.

C'est en 1975 que paraît l'article inaugural pour une étude genrée du cinéma, l'article de Laura Mulvey, « *Visual pleasure and narrative cinema* »²³⁸. L'auteur étudie des schémas psychanalytiques selon lesquels le regard de la caméra et du spectateur, toujours masculin, serait sadique et chercherait à contrôler l'image de la femme, du corps de la femme-objet de ce regard, avec la peur que celle-ci incarne, la peur de la castration. C'est un article fondateur publié pour la première fois dans le numéro 16 de la revue britannique *Screen*. Cet article a depuis été longuement commenté, y

234 Elmaleh Eliane, « *Les Women's Studies aux États-Unis, Le féminisme et l'université* », *Transatlantica*, 1/2003, mis en ligne le 27 mars 2006, p.3.

235 Ibid., p.3.

236 « *We had first to render the invisible visible, the silent noisy, the motionless active. In doing so we were answering a call from a massive and powerful women's liberation movement for useful myths and countermyths* », Gordon Linda, « *What's New in Women's History* ». *Feminist Studies/Critical Studies*, sous la direction de Teresa De Lauretis. Bloomington, Indiana U.P., 1986, p.20.

237 Boxer Marilyn, « *Women's Studies aux États-Unis, trente ans de succès et de contestations* », *Clio*, 13/2001, [en ligne], mis en ligne le 14 novembre 2006.

238 A lire traduit et en extraits dans la revue *CinémAction*, n° 67, 1993, p.17-24. ou en intégralité dans la revue *Débordements*.

compris par l'auteure elle même²³⁹. En effet, depuis la fin des années 70, des chercheurs et des chercheuses ont montré que la situation était bien plus complexe que ça, que le cinéma hollywoodien représentait de façon bien plus diverse les rapports sociaux de sexe. Citons, entre autre, les travaux de Mary Ann Doane (« *Film and the masquerade : Theorising the female spectator* »²⁴⁰), Constance Penley (« *Film, Feminis and Psychoanalysis* »²⁴¹, Jackie Stacey (« *Desperatly Seeking Difference* »²⁴²), Annette Kuhn (« *Women's Pictures : feminism and Cinema* »²⁴³), Charlotte Brunsdon (« *Film for Women* »²⁴⁴), Miriam Hansen (« *Babel and Babylon, Spectatorship in American Silent Film* »²⁴⁵), Jacqueline Bobo (« *The Color Purple : Black Women as Cultural Readers* »²⁴⁶), Yvonne Tasker (« *Spectacular Bodies : Gender, Genre and the Action cinema* »²⁴⁷), Tania Modleski sur le cinéma d'Hitchcock (« *The Women Who Knew Too Much : Hitchcock and Feminism theory* »²⁴⁸), ou encore Lucy Fischer (« *Shot/contreshot : Film tradition and Women's cinema* »²⁴⁹).

Depuis les années 90, des chercheurs se spécialisent, comme Richard Dyer qui étudie les représentations des minorités sexuelles ou de Genre dans le cinéma (« *Now you see it : studies on lesbian and gay film,* »²⁵⁰ par exemple) ou Norma Manatu qui se concentre sur la place des femmes noires dans le cinéma afro-américain (« *African American Women and sexuality in the cinema* »²⁵¹). Le choix d'étudier le cinéma sous l'angle des études de Genre est donc maintenant outre-Atlantique un fait établi.

1.2 Historique, en France

En France, le parcours est plus difficile et à nouveau, un peu d'histoire est nécessaire pour bien saisir le processus.

1.2.1 Rapide historique du cinéma en France

Dans un premier temps, les années 20, la cinéphilie se construit comme une approche cultivée sur le cinéma devenu le « *7ième art* », terme qui apparaît, en 1919, sous la plume de l'écrivain Ricciotto Canudo. Il va être assimilé à une œuvre d'art comme la peinture ou la littérature. Sa critique, son

239 Mulvey Laura, *Visual and other pleasures*, London, Macmillan Press Ltd, 1989.

240 Doane Mary-Ann, « *Film and the masquerade : Theorising the female spectator* », *Screen*, Oxford University, 1982, vol.23, p.74-88.

241 Penley Constance, *Film, Feminism and Psychoanalysis*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.

242 Stacey Jackie, « *Desperatly Seeking Difference* », *Screen*, Oxford University, 1987, vol. 28, p.48-61.

243 Kuhn Annette, *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, London and New York, Verso, 1994.

244 Brunsdon Charlotte, *Film for Women*, London, British Film Institut, 1986.

245 Hansen Myriam, *Babel and Babylon, Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge, Harvard University Press, 1991.

246 Bobo Jacqueline, « *The Color Purple : Black Women as Cultural Readers* », *Female Spectators*, edited by E. Deidre Pribram, London and New York, Verso, 1988.

247 Tasker Yvonne, *Spectacular Bodies : Gender, Genre and the Action cinema*, London, Psychology Press, 1993.

248 Modleski Tania, *The women who knew too much : Hitchcock and Feminism Theory*, New York, Routledge, Chapman and Hall, 1988.

249 Fischer Lucy, *Shot/contreshot : Film tradition and Women's cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

250 Dyer Richard, *Now you see it: studies on lesbian and gay film*, London-New York, Routledge, 1990.

251 Manatu Norma, *African American Women and Sexuality in the Cinema*, Jefferson, Éditions Mac Farland, 2002.

analyse naissent sous la plume d'intellectuels comme Aragon, Delluc ou Canudo qui méprisent tout réalisme artistique et privilégie le style sur le sens. L'approche dominante reste formaliste et esthétique. Plus tard, c'est la notion d'auteur (depuis les années 50 avec la naissance de la revue *Les cahiers du cinéma*), héritière d'une très longue tradition littéraire associant créativité et masculinité qui impose l'idée que le créateur est un universel masculin.

La création est radicalement du côté des hommes, distinction habituelle et fortement sexuée en art entre le beau et le sublime de Kant qui, dans son ouvrage *La critique du jugement écrit* : « *Les femmes ont un sentiment inné, et des plus puissants, pour ce qui est beau, élégant et décoré.* »²⁵² Il poursuit en comparant les qualités des hommes et des femmes : « *Le beau sexe a autant d'entendement que le sexe masculin mais ce n'est qu'un bel entendement et le notre doit être un entendement profond, expression qui d'une façon signifie sublime.* »²⁵³ Les femmes peuvent atteindre le beau mais le sublime reste masculin.

Puis peu à peu l'art se démocratise et du coup, l'œuvre regagne en autorité : tout est de l'art mais pas par n'importe qui. On considère qu'il n'y a pas d'art sans génie pour l'incarner comme l'explique Michèle Coquillat : « *La création dans notre tradition culturelle est pensée comme une prérogative exclusivement masculine où l'écrivain s'exprime comme un dieu, à l'origine de son œuvre, dans une autonomie absolue par rapport au monde et aux autres, par opposition aux femmes qui sont assignées à la reproduction* »²⁵⁴

L'auteur du film est un créateur autonome, sans rapport au monde et aux autres. Il y a création d'un panthéon d'œuvres cinématographiques dignes d'intérêt et auxquelles on voue un culte arraché aux contingences socio-historiques et par là même se crée une cinéphilie individualiste, élitiste et masculine. Le cinéma, sacralisé comme œuvre d'art, ne se prêtera donc pas facilement à des études autres qu'esthétiques ou formalistes.

1.2.2 Du côté des universités françaises

De plus, en France, la répartition par discipline des universités n'a pas rendu facile l'approche genrée du cinéma. Geneviève Sellier faisait remarquer en 1999, dans un article intitulé « *Cinéma et Genre en France : état des lieux* », le « *sous-développement de ces approches en France* »²⁵⁵. Madeleine Akrich, Danielle Chabaud-Rychter et Delphine Gardey parlent, elles, de « *distance incompréhension et rejet* »²⁵⁶. Dix ans plus tard, G. Sellier précise avec quelles difficultés les approches genrées s'imposent pour les études cinématographiques : « *Dans ce découpage spécifiquement français, les approches genrées ont fait leur place, même si c'est avec difficulté, en histoire, en sociologie et plus récemment dans les sic. Mais dans les arts du spectacle, dont relève le cinéma, elles restent tabou et sont perçues comme un regard iconoclaste sur la création, alors que les commentaires des œuvres relèvent d'une exégèse destinée à mettre en évidence leur dimension esthétique plutôt qu'à les situer dans un contexte de production et de réception qui montrerait leur inscription dans les contradictions sociales et les rapports de domination (pour les*

252 Kant Emmanuel, *Observation sur le sentiment du beau et du sublime*, Traduit de l'Allemand, par Hercule Peyer-Imhoff, Éditions JJ Lucet, Bulletin de littérature, des sciences et des arts, 1796, p.56.

253 Kant Emmanuel, Ibid., p.57.

254 Coquillat Michelle, *La poétique du Mâle*, Paris, Gallimard, 1982.

255 Sellier Geneviève, Rollet Brigitte, « *Cinéma et genre en France: état des lieux* », *Clio, Histoire, Femmes et Société*, [en ligne], n°10, 1999, mis en ligne le 22 mai 2006, p.3.

256 Akrich Madeleine et al., « *Introduction* », *Cahiers du Genre*, 2005/1, n°38, p.7.

conforter ou pour les dénoncer). »²⁵⁷ Les Gender Studies peinent à se faire entendre au sein des universités françaises et « *Ce qui a dominé jusqu'à présent, c'est la peur de créer un « ghetto » intellectuel et institutionnel, de forger un champ d'études et des cursus tolérés mais dévalorisés et sans influence sur les disciplines. A l'appui de cette résistance, peuvent être invoqués d'autres paramètres comme la centralisation de l'université, une plus grande rigidité des disciplines et des cursus, la méfiance d'un grand nombre de féministes françaises envers toute forme d'institutionnalisation vécue comme récupération, enfin le refus de la majorité des chercheuses et universitaires d'adopter une stratégie séparatiste. Plutôt que de créer de nouveaux champs disciplinaires, les féministes ont cherché à entrer dans les institutions et à explorer des voies moyennes entre le séparatisme et l'intégration* »²⁵⁸ Les chercheurs et chercheuses en études de Genre se montrent encore relativement prudents dans un pays où le féminisme est un terme extrêmement connoté politiquement et socialement et où les récents débats autour du Genre relayés par les médias ont fait montre d'une réticence réelle de l'opinion publique sur ces questions²⁵⁹. Pourtant, c'est aussi dans le bouillonnement intellectuel féministe des années 70 et au sein du Mouvement de Libération des Femmes qu'a commencé, en France, à apparaître une voie académique durable, institutionnalisée et critique. Peu à peu, des évolutions sont notables : plusieurs centres de recherches sur l'histoire des femmes et la sociologie des rapports sociaux de sexe ont été créés dès les années 1970 (à Aix-en-Provence en 1972, à Lyon en 1976, à Toulouse en 1979...), un colloque intitulé « *Femmes, Féminisme, Recherche* » en 1982 à Toulouse, marqua le début de l'institutionnalisation de la recherche sur les femmes et le Genre ; un colloque, « *Femmes, Féminisme, recherches : 30 ans après* » a eu lieu à Toulouse les 14 et 15 décembre 2012 ; des revues spécialisées permettent la diffusion des travaux sur le Genre, telles que *Les Cahiers du Grif*, *Pénélope* ou *Nouvelles questions féministes* depuis les années 1980, *Clio*, les *Cahiers du Genre* ou *Travail, Genre et Sociétés* depuis les années 1990, et encore *Genre, Sexualité et Société* ou *Genre et Histoire* depuis les années 2000. Nous pourrions également mentionner le rôle de fédérations de recherches qui, en rendant possible la constitution de réseaux d'enseignant(e)s et d'étudiant(e)s sur ces questions, ont contribué à la transformation de travaux et d'événements isolés et dispersés en un « domaine de recherche », depuis l'*Association nationale des études féministes* (ANEF), créée en 1989, jusqu'au *Réseau Inter-universitaire et interdisciplinaire National sur le Genre* (RING) créé en 2000 et reconfiguré en 2009, en passant par *Efigies*, association de jeunes chercheuses et chercheurs en Études féministes ou encore *Genre et Sexualité* créé 2003. Enfin, depuis plusieurs années, des universités comme celles de Paris 8, Paris 7, Paris 3, Paris 6, Toulouse Jean Jaurès, Lyon 2, Bordeaux Montaigne ou l'École des Hautes Études en Sciences Sociales proposent des spécialisations en études de Genre au niveau du Master ; on peut citer encore le programme *Presage*, programme de recherches et d'enseignements des savoirs sur le Genre, à

257 Sellier Geneviève, « *Gender Studies et études filmiques : avancées et résistances françaises* », *Diogène*, n° 225, 2009/1, p.129.

258 Elmaleh Eliane, « *Les Women's Studies aux États-Unis.* », *Transatlantica*, Ibid., p.16.

259 En 2014, on a ainsi pu voir le nombre d'articles quand ce n'était pas les uns des grands journaux et magazines nationaux se multiplier autour de ce qui a été nommé « La théorie du genre » et l'idée qu'elle allait être enseignée dans les écoles. Pour exemple, nous pouvons citer chronologiquement : « *Une journée d'absence à l'école pour lutter contre la théorie du genre* » par Flore Thomasset, dans *La Croix* le 28 janvier, « *Théorie du Genre à l'école : l'éducation nationale lutte contre la rumeur* », dans *20 minutes*, un article de Delphine Bancaud, publié le 28 janvier, « *En sciences, la théorie du genre n'existe pas* » par Rachel Mulot et Erwan Lecomte dans *Sciences et Avenir* le 29 janvier, « *Théorie du genre à l'école, la polémique prend de l'ampleur* », article du *Figaro* par Stéphane Kovacs publié le 30 janvier 2014, « *Théorie du genre, qui a intérêt à affoler les parents ?* » par Nicolas Guécán, dans *Le Point* en date du 30 janvier, « *Théorie du genre : Coppé ment encore* » par Quentin Girard et Laurent Troude dans *Libération* le 13 février, « *La théorie du genre fait sa rentrée* » par Fabrice Madouas, dans *Valeurs Actuelles*, le 4 septembre, dans *l'Express* : « *Des lectures collectives pour lutter contre la théorie du Genre à l'école* » par Sandrine Chesnal, publié le 8 septembre 2014, « *A Noël, des jouets façon théorie du genre* » dans *Le Midi Libre*, par Arnaud Boucomont, le 18 décembre... A la suite de ce déferlement de contestations, le gouvernement a retiré en juin 2014 son projet de l'ABCD de l'égalité qui était un projet d'enseignement dont l'objectif était de lutter contre le sexisme et les stéréotypes de Genre.

l'École des Sciences Politiques ouvert en 2010 ou le nouveau master *Egal-APS, égalité dans et par les pratiques sportives* qui s'est ouvert en septembre 2016 à l'UFR Staps à Lyon 1. On constate donc une avancée de plus en plus évidente des enseignements et des formations autour du Genre dans les différentes universités françaises mais il aura fallu attendre 2014 pour qu'ait lieu le premier colloque sur les Études de Genre en France organisé par l'ENS de Lyon et l'Institut du Genre du CNRS.

1.2.3 Genre et cinéma en France

Pour ce qui est des études cinématographiques dont nous avons démontré qu'elles étaient depuis toujours largement autoristes et formalistes, l'approche genrée gagne également du terrain mais bien timidement.

L'approche la plus commune consiste à étudier des stars féminines ou masculines. Déjà en 1993, Ginette Vincendeau fut une des premières à proposer une étude d'une star, Jean Gabin « *J. Gabin, anatomie d'un mythe* »²⁶⁰. À partir de l'analyse du personnage mythique de Gabin, l'auteure s'interroge sur le pourquoi et le comment de ce mythe : elle va questionner la construction de la masculinité dans les films. Plus récemment, Gwenaëlle le Gras a, quant à elle, analysé, à partir d'un large corpus de films de 1960 à nos jours, la construction de l'image, contradictoire de la star Catherine Deneuve dans son ouvrage « *Le mythe Deneuve, une star française entre classicisme et modernité* »²⁶¹. Nous pourrions citer également Delphine Chedaleux avec son livre, « *Jeunes premiers et jeunes premières sur les écrans de l'Occupation (France, 1940-1944)* »²⁶² qui, à partir de l'étude de quelques jeunes premiers et premières du cinéma français sous l'Occupation, souhaite montrer les spécificités de cette période si particulière de l'histoire du cinéma français. Yves Uro a étudié « *Les actrices de Sacha Guitry* »²⁶³ mais aussi Pauline Carton, « *Pauline Carton. Itinéraire d'une actrice éclectique.* »²⁶⁴.

Un nombre assez conséquent d'études portent sur des genres cinématographiques. Citons le travail de recherches de Thomas Pillard sur le film noir français entre 1946 et 1960, « *Négociations identitaires : le film noir français face aux bouleversements de la France d'après-guerre (1946-1960)* »²⁶⁵. Celui d'Hélène Fische, « *Construction et déconstruction des rapports sociaux de sexe dans les films français à succès, 1968-1982* »²⁶⁶, ceux de Pascale Fakry sur le film d'horreur hollywoodien, « *Le film d'horreur hollywoodien au féminin : une étude du genre et de ses personnages principaux féminins à partir des années 1970* »²⁶⁷. La même année, en 2011, Claudine

260 Vincendeau Geneviève, *Jean Gabin, anatomie d'un mythe*, Paris, Nathan Université, 1993.

261 Le Gras Gwenaëlle, *Le mythe Deneuve, une « star » française entre classicisme et modernité*, Paris, Nouveau Monde, coll. Histoire et cinéma, 2010.

262 Chedaleux Delphine, *Jeunes premiers et jeunes premières sur les écrans de l'Occupation (France, 1940-1944)*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. Cinéma(s), 2014.

263 Uro Yves, *Les actrices de Sacha Guitry*, thèse sous la direction de Raphaëlle Moine, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2012.

264 Uro Yves, *Pauline Carton. Itinéraire d'une actrice éclectique*, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2009.

265 Pillard Thomas, *Négociations identitaires : le film noir français face aux bouleversements de la France d'après-guerre (1946-1960)*, thèse sous la direction de Raphaëlle Moine, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2013.

266 Fische Hélène, *Construction et déconstruction des rapports sociaux de sexe dans les films français à succès (1968-1982)*. Thèse sous la direction de Pascal Ory et Geneviève Sellier, Université Paris 1 Panthéon, (thèse en préparation depuis le 29/10/2011).

267 Fakry Pascale, *Le film d'horreur hollywoodien au féminin : une étude du genre et de ses personnages principaux féminins à partir des années 1970*, thèse sous la direction de Raphaëlle Moine, Université Paris 3 Sorbonne

Le Pallec Marand a travaillé sur le genre pornographique²⁶⁸ et Adrienne Boutang et Célia Sauvage ont fait paraître un livre sur les Teen Movies²⁶⁹. L'année suivante, Gwenaëlle Le Gars et Delphine Chedaleux font paraître *Genres et acteurs du cinéma français (1930-1960)*²⁷⁰, ouvrage qui vise à montrer comment les genres cinématographiques en vogue à l'époque (comédie, film policier et criminel et film en costumes) ont conditionné l'emploi des acteurs populaires comme Danielle Darrieux, Edwige Feuillère, Jean Marais, Odette Joyeux, Louis Jouvet, Fernandel, Eddie Constantine, Gérard Philipe, Annie Girardot, Jeanne Moreau entre autre et comment ils ont construit ainsi les représentations dominantes.

L'approche genrée des auteurs est la moins représentée du fait des habitudes encore tenaces qui consistent à considérer l'auteur d'un film comme un modèle universel. Malgré tout, certaines recherches portent également sur des cinéastes comme celles de Mehdi Derfoufi, « *Esthétique de l'altérité dans le cinéma de David Lean, du Pont de la Rivière Kwai à La Route des Indes – 1957-1984* »²⁷¹.

Les mouvements cinématographiques sont aussi des sujets d'études, même s'ils sont encore peu nombreux. C'est le cas par exemple du livre *La Nouvelle Vague : un cinéma au masculin singulier*.²⁷² de Geneviève Sellier dans lequel l'auteure a cherché à « explorer le contexte historique et socioculturel de la naissance en France du cinéma « d'auteur » au tournant des années 1960 et (à) analyser les premiers films de ces « auteurs » en montrant l'ambivalence de la construction genrée des représentations filmiques qu'ils proposent, et la modernité artistique qu'ils revendiquent comme une tradition culturelle où le créateur masculin fait la démonstration de sa capacité à maîtriser le monde et les femmes. »

Quelques travaux commencent à s'intéresser à l'approche genrée de la réception. Ainsi, en 2014, Évelyne Coutel a soutenu une thèse sur « *Les stars et la cinéphilie dans la culture cinématographique espagnole au début du XXe siècle : le cas Garbo* ».²⁷³ Geneviève Sellier et Raphaëlle Moine dirigent un programme de recherches intitulé « *Cinémas et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre (1945-1958)* » qui mobilise une douzaine de chercheur-e-s, jeunes et confirmé-e-s, français-es et étranger-e-s, pour explorer un corpus de films populaires (au sens du box-office) et leur réception dans les magazines populaires spécialisés. Ces études restent cependant encore très rares.

Nous pourrions rajouter les ouvrages de Geneviève Sellier et Noël Burch : « *La drôle de guerre des sexes du cinéma français* »²⁷⁴ dans lequel les deux auteurs « envisagent la paternité symbolique et/ou réelle dans le contexte de l'Occupation, montrant comment le cinéma des années noires va offrir des figures de « pères déchus » d'un « patriarcat malade »²⁷⁵ ou plus récemment « *Le cinéma*

Nouvelle, 2011.

268 Le Pallec Marand Claudine, *Réflexivité et anti-érotisme du film sexuel en France(1972-1976). Des auteurs-cinéastes face au genre porno et au mouvement féministe*, Thèse de doctorant en Cinéma, sous la direction de Claudine Eizykman, Université Paris 8, 2011.

269 Boutang Adrienne, Sauvage Célia, *Les Teen Movies*, Paris, Vrin, 2011.

270 Chedaleux Delphine, Le Gras Gwenaëlle (sous la direction de), *Genres et acteurs du cinéma français (1930-1960)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2012.

271 Derfoufi Mehdi, *Esthétique de l'altérité dans le cinéma de David Lean, du Pont de la Rivière Kwai à La Route des Indes – 1957-1984*, Thèse sous la direction de Giusy Pisano, Université de Marne-la-vallée, 2012.

272 Sellier Geneviève, *La Nouvelle Vague : un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS Éditions, 2005.

273 Coutel Évelyne, *Les stars et la cinéphilie dans la culture cinématographique espagnole au début du XXe siècle : le cas Garbo*, thèse sous la direction de Nancy Berthier, Université Paris 4 Sorbonne, 2014.

274 Burch Noël, Sellier Geneviève, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français*, Paris, Nathan Université, 1996.

275 Rollet Brigitte, « Noël BURCH, Geneviève SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français : 1930-1956* », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, [En ligne], 7/1998, mis en ligne le 21 mars 2003.

au prisme des rapports de sexe »²⁷⁶, ouvrage qui se propose de faire un bilan des approches genrées dans les études cinématographiques ainsi qu'une étude comparée entre la France et les États-Unis à travers l'exemple de deux figures de stars, Edwige Feuillère dans le cinéma français et Katherine Hepburn dans le cinéma hollywoodien, G. Sellier étudie la réception à travers le courrier des lecteurs de *Cinéma* dans les années 50, où elle voit apparaître « l'émergence d'une cinéphilie (au sens d'une approche cultivée) féminine »²⁷⁷ ainsi que les cinéastes françaises dans les années 90.

Geneviève Sellier dans son article « *Le tableau contrasté des études de Genre sur le cinéma en France* »²⁷⁸, dresse, d'ailleurs, un état des lieux des recherches depuis une dizaine d'années. Si elle constate en préambule que « *les études féministes sur le cinéma sont restées très minoritaires en France, le plus souvent ignorées ou stigmatisées tant par les universitaires que par les critiques.* », elle recense malgré tout divers travaux récents qui, dans une perspective genrée, étudient le cinéma. Elle note qu'ils « *concernent le plus souvent un genre cinématographique, un-e ou des acteurs-trices, une période, plus rarement un-e auteur-e, dans une perspective le plus souvent socioculturelle et historique.* »

Cette liste est forcément non exhaustive, mais elle souhaite montrer au sein de notre propre travail de recherche, l'avancée des études cinématographiques sous l'angle du Genre en France. Une avancée indéniablement timide si l'on compare avec la situation dans les pays anglo-saxons et qui nécessite toujours de justifier le choix d'une telle approche.

276 Burch Noël, Sellier Geneviève, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009.

277 Ibid.

278 Sellier Geneviève, « *Un tableau contrasté des études de genre sur le cinéma en France* », *Labrys*, Janvier-Juin 2014, [en ligne].

Chapitre 2 : Finalités et objectifs

« *Entre les hommes et les femmes, tout le temps, il y a une tension. Je le sens.* »²⁷⁹

1. L'intérêt des études de Genre dans le cinéma

Pourquoi étudier le cinéma « *au prisme des rapports de genre* » selon l'expression de Geneviève Sellier et Noël Burch ?

1.1 Le cinéma, une construction culturelle

D'abord parce que le cinéma est une construction culturelle et non un reflet de la société. Pendant longtemps, on a considéré le cinéma comme un miroir social. En 1960, le sociologue et critique de films allemand Sigfried Kracauer dans son ouvrage, « *Theory of film* »²⁸⁰ impose l'idée selon laquelle le cinéma serait un filtre imposé par ceux qui réalisent des films à un réel dont les œuvres ne seraient qu'un reflet. Kracauer estime que tout film est avant tout un film en ce sens qu'il est différent de toutes les autres formes d'art car il a comme propriété principale d'enregistrer la réalité : « *Le film, en d'autres termes, est uniquement équipé pour enregistrer et révéler la réalité physique et par conséquent, il gravite vers cela.* »²⁸¹ De ce fait, le film, tout en tentant sans cesse de dépasser les réalités quotidiennes, se voit en quelque sorte rattrapé par ces mêmes réalités. Tous les films portent en eux les traces de ce que Kracauer appelle « *la mentalité d'une nation* », soit toutes les expressions qui peuvent caractériser une culture et une époque donnée. Idée que l'on retrouve énoncée chez Real Michaud : « *Nous pourrions, par exemple, concevoir que l'ensemble des œuvres de cinéma reflète la société soit d'un pays, soit d'une époque* »²⁸² ou encore d'après Jean Le Duc : « *Le cinéma nous apparaît comme un reflet du temps présent. On pourrait dire de lui ce que Stendhal disait des romans : c'est un miroir qu'on promène le long de la route.* »²⁸³

Mais quinze ans plus tard, des sociologues comme Annie Goldmann remettent en cause cette idée. Elle écrit : « *Disons d'emblée que, pour nous, faire de la sociologie du cinéma, ce n'est pas rechercher dans le film un reflet plus ou moins fidèle de la réalité. L'idée que le cinéma comme toute autre production culturelle d'ailleurs, serait un miroir placé au-delà de la société qu'il réfléchirait de manière plus ou moins exacte nous semble totalement insuffisante et réductrice.* »²⁸⁴ Déjà en 1956, Edgar Morin avec son ouvrage « *Le cinéma ou l'homme imaginaire* », avait proposé de penser le cinéma autrement. Le cinéma ne serait pas en effet un reflet du monde puisque « *Le*

279 « *Between men and women, all the time there is tension. I feel it.* », Quentin Tarantino, interview, Play-boy, 1994.

280 Kracauer Sigfried, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York, Oxford University Press, 1960.

281 « *Film, in other words, is uniquely equipped to record and reveal physical reality and, hence, gravitates toward it.* », Sigfried Kracauer, Ibid., p.28.

282 Michaud Real, *Cinéma, reflet de la société, Séquences, la revue de cinéma*, n°26, 1961, p. 8.

283 Le Duc Jean, « *Un miroir le long de la route...* », *Séquences, la revue de cinéma*, n°26, 1961, p.9.

284 Goldmann Annie, *Quelques problèmes de sociologie du cinéma, Sociologie et Sociétés*, vol. 8, n°1, 1976, p.71.

*dynamisme du film comme celui du rêve bouscule les cadres du temps et de l'espace. (...) Dans le rêve comme dans le film, les images expriment un message latent qui est celui des désirs et des craintes. »*²⁸⁵

Peu à peu, on va donc cesser de considérer le cinéma comme un miroir du monde et la caméra comme « un œil » qui « *vous montre le monde comme elle seule peut le voir* »²⁸⁶. On va tendre vers l'idée qu'un film n'est pas « *une image fidèle des relations sociales réelles* »²⁸⁷ comme l'écrit Jacques Durand. L'auteur précise qu'il en est ainsi pour plusieurs raisons : les films ne traitent qu'une gamme infime de sujets, et de chacun, ils ne proposent qu'un traitement partiel. De plus ils privilégient certains personnages et dans des proportions très différentes du monde social réel. Enfin, même dans le cas des films éducatifs ou documentaires, les choix des sujets montrent une vision déformée du réel. L'auteur cherche ensuite à expliquer les causes de ces « distorsions » du réel : certaines proviennent de la technique cinématographique elle-même (les trucages, le montage, l'ajout de son, de musique ou de commentaires...), d'autres des conditions sociales de la production et de la réception du film.

Pour Pierre Sorlin, le cinéma ne représente pas une société, il nous donne à voir « *ce qu'une société révèle comme « représentable » à un moment donné de son histoire.* ». C'est ce qu'il nomme « *le visible d'une société.* » et qui correspond non pas à la réalité mais à « *des fragments du réel que le public accepte et reconnaît* ». Il faut garder à l'esprit, comme le note Jean Pierre Esquenazi, que « *la « machine cinéma » en tant qu'organisme de production est elle-même une production sociale construite sur l'humus de valeurs économiques, idéologiques et expressives bien précises.* »²⁸⁸

Quoi qu'il en soit, le film, s'il n'est pas un simple reflet de la société, est au contraire un acteur de cette société dans laquelle il est produit, créé et reçu. Bien loin de représenter un monde social, il participe à sa construction, notamment par sa capacité à imposer des représentations et de manière d'autant plus importante qu'en tant que culture de masse, elle s'adresse au plus grand nombre.

1.2 Le cinéma, une « *preuve sociale* »

De plus, le cinéma comme tous les médias, participe à la socialisation des individus. La socialisation est « *le processus par lequel la personne humaine apprend et intériorise tout au long de sa vie les éléments socioculturels de son milieu, les intègre à la structure de sa personnalité sous l'influence d'expériences d'agents sociaux significatifs, et par là s'adapte à l'environnement social où elle doit vivre.* »²⁸⁹. Elle s'effectue tout au long de la vie au sein d'instances comme la famille ou l'école mais également entre pairs. Depuis quelques décennies, les médias, de par leur place prépondérante dans la vie de tout un chacun au sein de nos sociétés, jouent un rôle de plus en plus grand dans cette socialisation de l'individu. Et de fait, le cinéma, comme tout média, participe entre autre, à la construction de normes, explicites et implicites et d'autant plus efficaces qu'elles ne sont pas forcément vécues comme telles par les publics : « *Pourtant c'est l'expérience, plutôt que la compréhension, qui influence le comportement, particulièrement dans le cadre collectif des médias et de la technologie, où l'individu est presque inévitablement inconscient de leurs effets sur lui.* »²⁹⁰ note M. Mac Luhan. Pour autant,

285 Morin Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit, 1956, p.85.

286 Vertov Dziga, *Ciné-œil*, Manifeste du Kinok's, 1923.

287 Durand Jacques, « *La représentation de la réalité économique et sociale au cinéma* », *Revue internationale de filmologie*, Tome XI, n°36-37, janvier-juin 1961, p.21-32.

288 Esquenazi Jean-Pierre, *Ibid.*, p.64.

289 Rocher Guy, *Introduction à la sociologie générale*, Paris, Seuil, 1970, p.36.

290 « *Yet it is experience, rather than understanding, that influences behavior, especially in collective matters of media and technology, where the individual is almost inevitably unaware of their effects upon him.* », Marshall Mac Luhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Cambridge, The MIT Press, 1994, p.318.

le cinéma impose des normes par la reproduction de figures types, les personnages, et des normes de rapports entre ces mêmes personnages. Marlène Coulomb Gully parle de « *médias constructivistes* », c'est-à-dire qu'ils « *ne retranscrivent pas un monde qui existerait indépendamment d'eux, ils l'interprètent* »²⁹¹. La représentation de figures types, et de leur rapport, est en soi un processus d'interprétation qui construit la réalité sociale et qui fonctionne lui-même dans le cadre d'un tissu serré et complexe de relations sociales. En montrant par exemple majoritairement des couples hétérosexuels, le cinéma actuel contribue à imposer l'idée qu'un couple est forcément composé d'un homme et d'une femme. Le cinéma agit comme une « *preuve sociale* »²⁹² comme l'a écrit Cialdini, c'est-à-dire qu'un individu a tendance à considérer le bien-fondé de son comportement en regardant comment les autres agissent. Le comportement est considéré comme correct si d'autres l'adoptent aussi. De fait, le cinéma en mettant à l'écran des couples de types hétérosexuels va apporter la preuve que c'est bien comme cela qu'il faut qu'un couple soit. Il donne à voir des modèles de figures ou de comportements à des individus qui les observent, les reconnaissent et les assimilent. Les normes sont intériorisées : « *L'intériorisation reprend le concept freudien désignant l'assimilation des modèles sociaux par la personne, lesquels font alors partie intégrante de la personnalité psychique. Pour Parsons [Talcott Parsons, sociologue, 1902-1980], il s'agit, dans son vocabulaire, d'une assimilation par le système de personnalité des normes et des valeurs de la société.* »²⁹³. Le cinéma participe donc bel et bien à une transmission des normes sexuées en imposant des stéréotypes de Genre, en les reproduisant et en les accentuant. Le fait que le cinéma puisse occulter certains comportements ou certaines figures (les homosexuels par exemple ou les étrangers, les couples mixtes etc) joue aussi dans la transmission de normes puisqu'en ne montrant pas, ils créent une sorte de vide médiatique. En ne proposant aucune figure d'imitation de certaines figures ou de certains comportements, ils empêchent l'observation et en creux donc la phase de performance, c'est-à-dire la phase pendant laquelle un individu va reproduire ce qu'il a vu. Nous y reviendrons.

1.3 Le cinéma, une « *œuvre ouverte* »

En outre, le cinéma est une production culturelle « *par définition polysémique et ambivalente* »²⁹⁴ et non un produit univoque qu'on pourrait analyser uniquement à partir des intentions de l'auteur qui serait omnipotent et forcément masculin. Le film est comme toute production culturelle « *une œuvre ouverte* » pour reprendre la terminologie d'Umberto Eco. En tant que tel, il est « *un message fondamentalement ambigu, une pluralité des signifiés qui coexistent en un seul signifiant.* »²⁹⁵ et Eco de citer Paul Valéry : « *Il n'y a pas de vrai sens d'un texte.* »²⁹⁶ Ce qui ne veut pas dire qu'on peut tout faire dire à un texte ou à un film - Eco expliquera lui-même que l'interprétation d'un texte si elle peut être multiple a cependant une limite, le texte lui-même - mais plutôt qu'« *une œuvre d'art, alors même qu'elle est formée et « close » dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est « ouverte » au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée.* »²⁹⁷

Il n'y a donc pas, comme on l'a longtemps considéré, un sens de l'œuvre issu de son créateur. Cette

291 Coulomb-Gully Marlène, « *Genre et médias : vers un état des lieux* », Médias: la fabrique des genres, *Sciences de la société*, n° 83, 2011, p.10.

292 Cialdini Robert, *Influence: Science and Practice*. Boston, Pearson Education, 2009, p.23.

293 Durand Jean-Pierre, Weil Robert (sous la direction de), *Sociologie contemporaine*, Paris, Vigot, 1997, p.123.

294 Burch Noël, Sellier Geneviève, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Ibid., p.10.

295 Eco Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, n°107, 1965, p.9.

296 Eco, *L'œuvre ouverte*, Ibid., p.23.

297 Eco Umberto, *L'œuvre ouverte*, Ibid., p.17.

idée provenait directement des théories littéraires qui voulaient « expliquer un texte », à savoir comprendre les intentions de son auteur et ce qu'il a voulu dire : « *L'explication de l'œuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l'a produite, comme si, à travers l'allégorie plus ou moins transparente de la fiction, c'était toujours finalement la voix d'une seule et même personne, l'auteur, qui livrait sa « confidence »* »²⁹⁸ comme le notait Roland Barthes. Mais Barthes s'inscrivait en faux face à ce processus : « *L'auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit* »²⁹⁹. Et les films, comme l'explique Jean Pierre Esquenazi dans son article « *Le film, un fait social* », ont eux aussi été, pendant un temps, étudiés, analysés, interprétés comme relevant uniquement de leurs auteurs. Cette « politique » des auteurs que la revue *Les Cahiers du Cinéma* a, en France, largement imposée, considère qu' « *un film ne vaut que ce que vaut son auteur.* »³⁰⁰ Le film est donc une œuvre en soi qui exprime la personnalité de son auteur. Ce qui a permis aux tenants de ce mouvement de créer un panthéon d'œuvres dignes d'être regardées et de réalisateurs dignes d'être encensés et où très peu de femmes eurent leur place.

1.4 Les publics

Enfin, si ce n'est pas vers l'auteur qu'il faut chercher le sens d'une œuvre, si on ne peut se fier à elle puisqu'elle recèle des sens multiples, il faut bien convenir que « *Ce sont les spectateurs qui donnent in fine sens au film.* »³⁰¹ Il y a une interaction entre texte, contexte de production et contexte de réception. Maude Bonenfant et Gaby Hsab parlent de « *la « force » de cet objet culturel (qui) est tirée du sens qui est construit lors de l'appropriation par le sujet et du partage avec les autres sujets.* »³⁰² Si l'on considère qu'un artiste quel qu'il soit est le produit de normes et de conventions sociales, il faut admettre qu'il en est de même pour les publics. Ces-derniers se construisent par les œuvres qu'ils fréquentent : « *Ainsi l'institution cinématographique apparaît comme une entreprise de réglage du spectateur* »³⁰³, réglage qui s'effectue y compris selon des logiques de Genre. Si de nombreuses études portent sur les catégories socioprofessionnelles des publics ou sur leur âge, il semble nécessaire d'étudier les publics selon le Genre sur le plan de la réception des œuvres cinématographiques : « *Le sens d'une œuvre varie selon le contexte socioculturel de réception mais aussi selon l'identité sexuée des spectateurs* »³⁰⁴ comme l'explique Geneviève Sellier.

2. Objectifs

« *C'est le sens des gender (...) d'insister sur les normes implicites qui président à l'édification des connaissances, de conduire un travail critique ou de « déconstruction » de ces normes et de relations de pouvoir ou des formes de domination qu'elles transportent.* »³⁰⁵. Appliquées à l'objet « cinéma », les études de Genre permettent de nouveaux axes d'études filmiques. Elles ouvrent de

298 Barthes Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p.62.

299 Barthes Roland, *Ibid.*, p.63.

300 Esquenazi Jean-Pierre, « *Le film, un fait social* », *Réseaux*, *Ibid.*, p.18.

301 Burch Noël, Sellier Geneviève, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, *Ibid.*, p.10.

302 Bonenfant Maude, Hsab Gaby, « *L'expérience d'aller au cinéma* », *Cahiers du Gerse*, n°5, Montréal, Université de Québec, p.20.

303 Esquenazi Jean-Pierre, *Le film, un fait social*, *Ibid.*, p.29.

304 Sellier Geneviève, *Gender Studies et études filmiques*, *Cahiers du Genre*, n°38, *Ibid.*

305 Akrich Madeleine et al., « *Introduction* », *Cahier du genre*, n°38, *Ibid.*, p.6.

nouveaux espaces de pensée qui viennent bouleverser l'hégémonie des études filmiques, notamment celles issues de la théorie du cinéma d'auteur largement relayée par *Les Cahiers du Cinéma*, et que nous avons déjà évoquée.

2.1 La représentation des femmes au cinéma

Souvent les premiers travaux français ont pris pour objet d'étude la représentation de « la femme » au cinéma. Citons pour exemple, dès 1956, l'ouvrage de Jacques Siclier, *Le mythe de la femme dans le cinéma américain, de Ela Divine à Blanche Dubois*³⁰⁶, celui de Françoise Audé en 1981, *Ciné-modèles, cinéma d'elles: situations de femmes dans le cinéma français, 1956-1979*³⁰⁷, l'article « *Cinéma et destins de femmes* »³⁰⁸ en 1986 par Verena Abbischer et Sonia Dayan-Herzbrun, en 1999, l'article de Geneviève Sellier sur « *Images de la femme dans le cinéma de la Nouvelle Vague* »³⁰⁹ ou encore en 2002, « *L'image de la femme dans le cinéma américain contemporain. Moments de Lettre d'une inconnue* »³¹⁰. Ces travaux dont la liste n'est bien entendu pas exhaustive, mais uniquement illustrative de notre propos, ont certes répondu à un besoin : celui d'imposer l'étude, dans le cinéma, des figures féminines, si longtemps oubliées par les analyses formalistes précédentes. Mais leurs auteurs utilisent encore un singulier qui ne l'est pourtant pas tant que ça. En effet, parler de « la femme » revient à créer une catégorie normative bien trop essentialiste. L'essentialisme qui peut être défini comme « *l'idée selon laquelle des groupes de gens pourraient être définis par certaines caractéristiques essentielles, visibles et objectives, qui seraient inhérentes aux individus, éternelles et inaltérables* »³¹¹ prône en effet l'idée que les femmes et les hommes diffèrent par essence et que l'innéité prévaut sur les acquisitions qu'un individu peut tout au long de sa vie adopter ou construire. Dans la perspective des études féministes, l'essentialisme « *consiste en la conviction que la femme possède une essence, que la femme a une spécificité qui tient en un ou plusieurs attributs innés qui définissent, abstraction faite des distinctions culturelles et des époques historiques, son être stable, en l'absence duquel elle cesse d'être classée comme une femme* »³¹². Ce qui est contesté par la pluralité des situations recouvertes par le terme au pluriel « les femmes » : « *Il s'agit de reconnaître la multiplicité de différences entre les femmes, différences de place sociale, de races, de couleurs, de religions ou de cultures, redéfinissant ainsi la place des sujets femmes au croisement de différentes déterminations, dont la hiérarchie et l'interaction ne vont pas de soi. Reconnaissance dont la logique aboutit à reconnaître la différence de chacun(e) à chacun(e), ce qui repose la question de l'individualisme, celle du rapport du sujet singulier aux mouvements collectifs dans lesquels il s'inscrit.* »³¹³. Teresa De Lauretis parle, elle, des « *différences qui*

306 Siclier Jacques, *Le mythe de la femme dans le cinéma américain, de Ela Divine à Blanche Dubois*, Paris, Cerf, 1956.

307 Audé Françoise, *Ciné-modèles, cinéma d'elles: situations de femmes dans le cinéma français, 1956-1979*, Paris, L'âge d'homme, coll. Cinéma Vivant, 1981.

308 Abbischer Verena, Dayan-Herzbrun Sonia, « *Cinéma et destins de femmes* », *Cahiers internationaux de Sociologie*, vol. 80, janvier-juin 1986, p.147-159.

309 Sellier Geneviève, « *Images de la femme dans le cinéma de la Nouvelle Vague* », *Clio, Femme, Genre, Histoire*, 10/1999.

310 Cavell Stanley, « *L'image de la femme dans le cinéma américain contemporain. Moments de Lettre d'une inconnue* », *Cités*, n°9, 1/2002, p.173-177.

311 Jarach Lawrence, « *L'essentialisme et le problème des politiques d'identité* », *Anarchy : A Journal of Desire Armed*, n°58, 2004, p.1.

312 Shor Noamie, « *Cet essentialisme qui n'(en) est pas un* », *Multitudes*, numéro spécial « *Féminismes au présent* », avril 1993, p.3.

313 Planté Christine, « *Questions de différences* », *Multitudes*, numéro Spécial « *Féminismes au présent* », avril 93, p.23.

existent entre les femmes ou plus exactement peut être, les différences qui existent à l'intérieur de chaque femme. »³¹⁴ Très vite, les féministes ont rejeté l'idée de « la femme » pour parler de féminité au pluriel : « Comme il arrive avec d'autres mouvements politiques et sociaux (ouvriers, antiracistes, etc.), on a tu pendant longtemps la diversité constitutive des femmes. Malgré la déconstruction de la catégorie normative « la femme » et en dépit de la critique systématique de ses effets homogénéisateurs qui empêchent les femmes d'accéder à la dignité de l'individu, les présupposés implicites qui fondent l'universel « femmes », tels qu'on les trouve dans les analyses féministes, masquent un grand nombre d'expériences et induisent une difficulté à décliner la diversité des modes de l'assujettissement des femmes. »³¹⁵ Le passage du singulier au pluriel ne va donc pas sans controverses mais ce pluriel présente au moins l'avantage de mettre en lumière des différences constitutives et capitales : « Réfléchir en termes de différence(s), c'est alors s'intéresser au deux, au rapport, à une interaction, et refuser par là les problématiques du féminin. Mais c'est aussi, de fait, s'inscrire en rupture avec les réflexions des années 70 dans lesquelles le primat d'un point de vue égalitaire, plus directement politique – voire militant - se marquait dans l'utilisation beaucoup plus fréquente du terme féminisme. »³¹⁶

2.2 La représentation des rapports hommes/femmes au cinéma

Mais c'est insuffisant. Là où les études de Genre deviennent vraiment intéressantes, c'est quand elles tentent de définir « une approche qui permet d'explorer la façon dont les cultures pensent, construisent ou fantasment leur dimension sexuée »³¹⁷. L'objectif n'est pas tant « la femme », la place de celle-ci dans le cinéma ou dans les films mais bien d'observer l'articulation du masculin et du féminin. Étudier le cinéma à l'aune du concept de Genre ne revient donc pas à se limiter à la question des femmes ou de la féminité. Teresa De Lauretis écrit : « Le genre a pour fonction (ce qui « définit ») de constituer des individus concrets en tant qu'homme ou en tant que femme. »³¹⁸ et « Si le système sexe/genre (...) est un ensemble de relations sociales qui a cours durant toute l'existence, alors le genre est évidemment une instance idéologique première qui n'est pas, bien sûr, réservé aux femmes. »³¹⁹. Sans pour autant nier l'utilité des études consacrées à la place des femmes, qui présente toujours l'intérêt de permettre « un accès à la diffusion massive des stéréotypes et des préjugés qui circulent à leur endroit dans nos sociétés »³²⁰ comme l'écrit Marie-Joseph Bertini, il s'agit plutôt de considérer que celles-ci n'ont de sens que si on les articule avec des études consacrées à celle des hommes et aux rapports qui existent entre les deux.

De plus, cette dimension sexuée est indéniablement une donnée universelle des productions culturelles, donc du cinéma. Cela vient légitimer l'intérêt de cette approche, ce que Joan W. Scott, dans un article qui s'intitule : « Le genre: une catégorie d'analyse toujours utile? »³²¹, tente de démontrer. Évidemment, les études genrées ont commencé avec les mouvements féministes et ont permis de « repenser les éléments déterminants des relations entre les sexes »³²². Dans les années

314 De Lauretis Teresa, *Théorie Queer et Cultures Populaires*, Ibid., p.39.

315 Fougeyrollas-Schwebel Dominique, Lépinard Éléonore, Varikas Eléni, « Introduction », *Cahiers du genre*, n°39, 2/2005, p.5-12.

316 Planté Christine, « Questions de différences », Ibid.

317 Sellier Geneviève, « Gender Studies et études filmiques », *Cahiers du Genre*, Ibid., p.69.

318 De Lauretis, Ibid., p.48.

319 De Lauretis, Ibid., p.55.

320 Bertini Marie-Joseph, *Ni d'Ève ni d'Adam*, Paris, Max Milo, 2000, p.65.

321 Scott Joan W., « Le genre : une catégorie d'analyse toujours utile ? », *Diogène*, n°225, 2009/1.

322 Ibid., p.8.

90, le questionnement s'est fait moins militant, moins radical et donc plus édulcoré ; le terme de Genre permettait aux partisans de l'égalité d'avancer que « *les rôles sociaux étaient culturellement construits et par conséquent ouverts aux changements* »³²³. Joan W. Scott explique que, maintenant, il faut utiliser le concept pour aller interroger des rôles qui diffèrent, pour réfléchir « *sur un mode critique à la manière dont les significations des corps sexués sont produites en relation les unes avec les autres, à s'interroger sur la manière dont ces significations se déploient et se modifient.* »³²⁴

Les Genres qui, pas plus que la notion de sexe, n'ont à voir avec la nature, permettent donc de questionner des différences, des significations, ce qu'elles nous disent et dans quels contextes elles nous parlent. Les études genrées permettent de « *rendre visible à la fois les mécanismes de domination qui organisent socialement la différence des sexes et les idées reçues sur la masculinité et la féminité qui masquent cette domination* »³²⁵ comme l'explique Geneviève Sellier.

323 Ibid., p.9.

324 Ibid., p.9.

325 Sellier Geneviève, « *Gender Studies et études filmiques : Avancées et résistances françaises; Nouvelles perspectives dans les Gender Studies* », Ibid., p.130.

Chapitre 3 : Ce que le cinéma fait au Genre

Frederick : « *Je ne suis pas un homme à qui on dit : Partez !* »
Bridget : « *J'aime fumer, boire et commander dans les restaurants...* »³²⁶

1. Le cinéma, un espace de socialisation genrée

Le cinéma est un espace de socialisation genrée parce qu'une partie de la production cinématographique se fait en fonction du Genre du public. Comme toute industrie, nous l'avons dit, le cinéma a un objectif de rentabilité. Très vite, les producteurs ont compris qu'ils pouvaient jouer sur les attentes supposées des publics en fonction de leur Genre. C'est pourquoi certains films ont une cible bien définie, communément reconnue sous le nom de « cinéma de garçons » ou « cinéma de filles ». Ils proposent donc des productions filmiques différentes en fonction du Genre du public visé. Ainsi, les films d'action, de super héros, de gangsters, policier et science fiction visent plus un public masculin alors que les comédies, les comédies romantiques ou les drames visent plus un public féminin. Ce faisant, ils incitent les uns et les autres à aller voir des films différents en fonction de leur Genre. Comme on sait que c'est à l'adolescence que le cinéma fonctionne le plus comme un espace de socialisation, il est intéressant de remarquer que c'est aussi à cet âge là que filles et garçons vont voir les films en bandes et souvent en bandes non mixtes. Ils choisissent les films le plus souvent par le bouche à oreille : « *On ne s'étonnera pas que pour choisir un film, 62% des 10-14 ans se fient à leurs amis.* »³²⁷ (ce chiffre est de 59% en 2015³²⁸) C'est aussi à cet âge là que les différences genrées sont les plus marquées : « *33% des filles de 10-11 ans contre seulement 14% des garçons du même âge, déclarent aimer les films qui font pleurer ; l'entrée dans l'adolescence semble renforcer encore cet attrait : 37% des filles de 13 à 14 ans, 13% seulement des garçons du même âge. Le rêve est également du côté des filles : entre 10 et 11 ans, 72% d'entre elles déclarent aimer « les films qui font rêver », contre 56% des garçons du même âge et elles sont encore 71% à privilégier ce type d'attente entre 13 et 14 ans contre 55% des garçons du même âge* »³²⁹ Quant aux garçons justement, « *Les garçons aiment les sensations fortes et surtout avoir peur! Entre 10 et 11 ans, ils sont déjà 46% à aimer les films « qui font peur » (27% seulement des filles) Et ils sont 55 % entre 13 et 14 ans contre 37% des filles* »³³⁰. Ces chiffres dessinent une fréquentation du cinéma en fonction du Genre : les filles vont plus facilement voir les films qui font pleurer et les garçons, les films qui font peur.

Ces chiffres nous renseignent sur le pouvoir de socialisation genrée du cinéma. Celui-ci en effet, en ciblant ses publics en fonction des normes de Genre, est donc dès la phase de production un produit culturel qui va favoriser la socialisation en terme de Genre. Les pratiques relevées dans les

326 Frederick : « *I'm not a man you say « Go away ! » to.* » ; Bridget : « *I like smoking, drinking and ordering in restaurants..* » ; extraits d'*Inglourious Basterds*.

327 *Les 10-14 ans et le cinéma*, bulletin du département des études et de la prospective, Ministère de la Culture et de la Communication, n°89, mars 1991, p.3.

328 Chiffre issu de la présentation lors des 18^{èmes} rencontres Nationales Art et Essai jeune public, *Les jeunes et le cinéma*, par Benoît Danard, CNC, septembre 2015, p.18.

329 *Les 10-14 ans et le cinéma*, Ibid., p.4.

330 *Les 10-14 ans et le cinéma*, Ibid., p.4.

statistiques ci-dessus mettent en lumière un phénomène qui se poursuit tout au long de la vie d'un individu. Ainsi, on a pu voir qu'autour du film *Fifty Shades of Grey*³³¹ sorti en 2015, film qui a été produit et écrit en vue d'un public féminin et qui a effectivement été vu beaucoup plus par les femmes que par les hommes (sur les 1 694 083 spectateurs du film sur les cinq premiers jours d'exploitation, 80% étaient des femmes³³²), se sont constitués de véritables espaces de socialisation genrée, sites de fans³³³ ou soirée entre filles pour regarder puis parler du film (privées ou certaines organisées par les cinémas eux-mêmes qui ont créé des « soirées filles » lors de la sortie du film³³⁴).

2. Le cinéma, un espace de construction identitaire genrée

Si le cinéma est intéressant comme objet pour les études de Genre, c'est aussi parce qu'il est un espace de construction identitaire : « *L'expérience partagée en simultané (espace intrathéâtral) puis en différé (espace extrathéâtral) avec les autres spectateurs participe à la construction des identités.* »³³⁵ et notamment des identités genrée. Le cinéma est un champ de la production culturelle intéressant « *d'autant plus que son public (est) très large et souvent majoritairement féminin* »³³⁶. Là encore, les statistiques du CNC viennent démontrer la véracité de cette affirmation : « *La population française âgée de six ans et plus est majoritairement composée de femmes. Sur la période 1993-2014, les femmes représentent toujours plus de 51,3% de l'ensemble de la population. En 2014, cette part est stable à 51,7%. Cette répartition génère une présence féminine prépondérante au sein du public des salles. Les femmes composent 52,6% du public du cinéma en 2014, soit une part en hausse par rapport à 2013 (52,0%). A noter l'exception de 2000 où le public du cinéma comptait davantage d'hommes (50,7%) que de femmes (49,3%). Le nombre de spectatrices progresse de 5,2% entre 2013 et 2014 (+36,7% entre 1993 et 2014), et le nombre de spectateurs de 2,7% dans le même temps (+30,4 % entre 1993 et 2014).* »³³⁷ Or ces données sont d'autant plus importantes si l'on considère avec Teresa De Lauretis le cinéma comme une « *technologie du genre* »³³⁸. Dans son ouvrage *Théorie Queer et Culture Populaire*, Lauretis explique en effet que le Genre est « *un ensemble d'effets produits dans les corps, les comportements et les relations sociales* »³³⁹ et produits notamment par les technologies sociales que sont les discours institutionnels ou le cinéma.

S'inscrivant dans la lignée d'un penseur comme Foucault et s'inspirant de son modèle des technologies de pouvoir, l'auteure énonce quatre propositions :

1. *Le genre est (une) représentation.*
2. *La représentation est sa construction.*
3. *La construction du genre se poursuit de manière aussi active aujourd'hui que ce fut le cas dans des temps plus anciens.*

331 *Fifty Shades of Grey* (en français, *50 nuances de Grey*), film romantico-érotique américain réalisé par Sam Taylor-Johnson, 2015.

332 Chiffres cités in « *50 nuances de Grey, des centaines de milliers de spectatrices et 2 leçons sur la sexualité féminine* », 18/02/2015, *Atlantico.fr* [en ligne]

333 *Fifty Shades France.fr* ou encore *Saga Cinquante nuances.com*

334 Cela a été le cas par exemple pour la chaîne de cinémas Kinépolis qui promettait à ses spectatrices « *une soirée 100% girly* », le cinéma Le Grand Rex à Paris qui stipulait « *Soirée uniquement dédiée aux filles majeures (interdit aux moins de -18 ans)* » mais également le cinéma CGR de Lanester, le Majestic à Compiègne, et les cinémas de Carcassonne, Toulouse, Agen, Bayeux etc.

335 Bonenfant Maude, Hsab Gaby, « *L'Expérience d'aller au cinéma* », *Ibid.*, p.21.

336 Sellier Geneviève, « *Gender Studies et études filmiques* », *ibid.*, p.71.

337 Données chiffrées issues du dossier *L'évolution du public des salles de cinéma : 1993-2014*, Pierron Cindy, Danard Benoît, Landrieu Alice, publications du CNC, octobre 2015, p.13.

338 De Lauretis Teresa, *Théorie Queer et Cultures populaires*, *Ibid.*, chapitre « *La technologie du genre* », p.37 à 93.

339 De Lauretis, *Ibid.*, p.41.

4. *La construction du genre est aussi affectée par sa déconstruction.*³⁴⁰

Lauretis explique que le Genre est la représentation de la relation entre les hommes et les femmes : « *le Genre ne représente donc pas un individu mais une relation, une relation sociale* »³⁴¹. Elle ajoute ensuite que la représentation du Genre est sa construction, c'est-à-dire que représenter le Genre, c'est en même temps le construire. Le Genre existe parce qu'il est sans cesse « re-présenté » et que les individus se l'approprient par répétition. Enfin sa troisième proposition est celle qui nous intéresse le plus directement puisqu'elle met en évidence le fait que la construction du Genre est invariablement réitérée, notamment dans et par les médias : « *Les représentations médiatiques sont produites par des dispositifs médiatiques structurés par le genre et elles produisent du genre, au sens où elles implantent des représentations et des normes qui s'actualisent de manière performative.* »³⁴² écrit Laetitia Biscarrat. Or le cinéma est cité par Teresa De Lauretis comme une « *technologie de genre* » : « *Quoi qu'il en soit, il ne fait guère de doute que le cinéma – l'appareil cinématographique – est une technologie de genre* »³⁴³. Ce que l'auteur a démontré dans son livre, *Alice doesn't : Feminism, Semiotics, Cinema*³⁴⁴ qu'elle commente ainsi « *Par exemple, alors que dans les films classiques et dans l'industrie du cinéma en général, les femmes étaient assignées à la place de l'objet qui est regardé, la théorie féministe du spectateur affirmait que celui/celle qui regarde agit en coproduisant la signification ; et ce quand bien même la théorie féministe admettait aussi que tout spectateur est assujéti aux codes inscrits dans l'appareil cinématographique, à la fois en tant qu'appareil et en tant que dispositif (la perspective instituée à la Renaissance n'étant qu'un des codes disponibles).* »³⁴⁵ Le cinéma en ce qu'il a le pouvoir d'implanter des représentations de Genre et de les réactiver film après film, construit donc du Genre.

3. Le cinéma, un espace de mise en jeu du processus d'identification genrée

Si l'acte de regarder le film est éphémère, les effets qu'il produit sont, eux, permanents. Le film se présente comme « *une herméneutique de soi* » pour reprendre une terminologie empruntée à Paul Ricoeur. C'est à dire qu'on va toujours confronter ses propres expériences de vie à celle du cinéma. Un des vecteurs de cette confrontation est le phénomène d'identification. La fascination de l'image provient pour grande majorité de cette volonté d'identification notamment avec les personnages principaux des films et la majorité d'entre eux fonctionnent sur ce principe. Les dirigeants des grands médias américains en ont conscience et ne s'en cachent pas, tel Martin Quingley, éditeur de magazines de cinéma et qui a participé à l'écriture du code « Motion Picture production Code » qui a imposé ses lois aux films hollywoodiens entre les années 30 et les années 60 : « *Grâce à la force de leur présentation, grâce à l'aptitude du public à imiter les personnalités de l'écran qu'il admire, les conduites que l'on voit dans les films influencent ou tendent à influencer les concepts et les conduites des spectateurs.* »³⁴⁶ Une majorité de films sont donc produits selon ce principe. Or les personnages de ces films sont pour la grande majorité des stéréotypes de Genre. Ainsi le rapport « *Gender bias without borders* » du Geena Davis Institut on Gender in Media donne quelques

340 De Lauretis, Ibid., p 41 et 42.

341 De Lauretis, Ibid., p.44.

342 Biscarrat Laetitia, « *L'analyse des médias au prisme du genre : formation d'une épistémè* », *Revue Française des SIC*, 3/2013, mis en ligne le 30 juillet 2013.

343 De Lauretis Teresa, Ibid., p.65.

344 De Lauretis Teresa, *Alice Doesn't : Feminism, Semiotics, Cinema*, Indiana University Press, 1984.

345 Lépinard Éléonore, Molinier Pascale, « *Entretien avec Teresa de Lauretis* », *Mouvements*, 1/2009, n°57, p.84-88.

346 Cité in Bidaud Anne-Marie, *Hollywood et le rêve américain, Cinéma et idéologie aux États*, p.223.

éléments quantitatifs : « Seuls 30,9% des personnages qui parlent sont des femmes. On voit 1 femme pour 2,34 hommes. 23% des films présentent une protagoniste féminine ; les femmes manquent dans les films d'action ou d'aventure. Seuls 23% des personnages qui s'expriment dans ces films sont des femmes. La sexualisation est un standard pour les personnages féminins dans leur globalité : les filles et les femmes ont deux fois plus de chance que les garçons ou les hommes d'être, par leurs vêtements, mises dans une représentation sexualisée, elles sont partiellement ou entièrement nues, minces et elles ont cinq fois plus de chance d'être présentées comme une référence sexuelle. Les films pour des publics plus jeunes vont moins sexualiser les femmes que ceux pour des publics adultes. Les personnages féminins représentent 22,5% des personnages de films contre 77,5% pour les personnages masculins. Les positions de domination/d'autorité sont réservées aux hommes : seuls 13,9% des cadres et 9,5% des politiciens de haut niveau sont des femmes. Pour ce qui est des professions prestigieuses, les personnages masculins sont en surnombre par rapport aux personnages féminins : avocat et juges (13 hommes pour 1 femme), professeurs (16 pour 1), même chose pour le domaine médical. »³⁴⁷ Ce qui montre bien que la grande majorité des personnages de films de fiction sont des hommes et montrés dans des positions de domination au vue des professions qui leur sont attribuées. On pourrait sans mal rajouter qu'ils sont aussi blancs bien entendu. Ce qui veut dire qu'il est difficile pour les filles de trouver des personnages auxquels s'identifier, ou, quand elles en trouvent, ce sont des personnages féminins dans des rôles très stéréotypés, infirmières, serveuses ou secrétaires. De la même manière, les hommes trouvent donc des personnages masculins tout aussi stéréotypés : ils ont droit aux professions soit « musclées », type militaire ou policier, soit sur-diplômées, ingénieurs, avocats, monde des affaires ou des finances.

Or l'identification à ces personnages stéréotypés va jouer sur la construction genrée du spectateur ou de la spectatrice qui sont toujours beaucoup moins passifs qu'on ne le pense face aux films : « La participation que l'on dit passive est moins passive qu'on ne pourrait le penser. Si les spectateurs rient au cirque en voyant un clown se laisser tomber brutalement comme une pierre, c'est parce qu'ils ont participé à sa marche avec toute la sympathie de leurs muscles et de leur sensibilité ; ils se sont plongés par anticipation dans sa conduite, dans l'intentionnalité de ses gestes, et ils voient le cadrage prédictif de ce qui allait arriver se détraquer sous leurs yeux. En ce sens, il faut dire qu'observer, c'est faire. »³⁴⁸ comme l'explique Goffman. Ce qui est particulièrement opérant dans le cadre du cinéma. C. Metz explique « L'identification au regard propre est secondaire par rapport au miroir, mais elle est fondatrice du cinéma et donc primaire lorsqu'on parle de lui : c'est proprement l'identification cinématographique primaire. »³⁴⁹ Regarder un film c'est donc, entre autre mais surtout, s'identifier. Et, parce qu'il répète inlassablement les stéréotypes, le cinéma finit par « performer » le Genre pour reprendre la terminologie de Judith Butler. Se joue, à travers le cinéma, une assignation aux rôles sociaux stéréotypés et un maintien de la domination masculine.

347 « Only 30.9% of all speaking characters are female ; 1 female visible for 2,34 males ; 23% of film feature a female protagonist ; females are missing in action/adventure films. Just 23% of speaking characters in this genre are female ; sexualization is the standard for female characters globally : girls and women are twice as likely as boys and men to be shown in sexually revealing clothing, partially or fully naked, thin, and five times as likely to be referenced as attractive. Films for younger audiences are less likely to sexualize females than are those films for older audiences. Female characters only comprise 22.5% of the global film workforce, whereas male characters form 77.5%. Leadership positions pull male ; only 13.9% of executives and just 9.5% of high-level politicians were women. Across prestigious professions, male characters outnumbered their female counterparts as attorneys and judges (13 to 1), professors (16 to 1), medical. », « Gender Bias without Borders : An Investigation of Female Characters in Popular Films Across 11 Countries » par Dr. L. Smith Stacy, Choueiti Marc, Dr. Pieper Katherine with assistance from Yu-Ting Liu & Christine Song Media, Diversity, & Social Change Initiative USC Annenberg ; édité par le Geena Davis Institute on Gender in Media, 2015.

348 Goffman Erving, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, Coll. Le sens commun, (1974) 1991, p.372-373.

349 Metz Christian, *Le signifiant imaginaire*, Psychanalyse et Cinéma, Paris, C. Bourgois, (1977) 2002, p.6.

4. Le cinéma, un espace genré... et ses marges

Cependant il existe dans les films tout un espace invisible, hors cadre, le hors champ que Teresa De Lauretis définit ainsi : « *L'espace qui n'est pas visible dans le champ mais que l'on peut inférer à partir de ce qui est visible dans le champ.* »³⁵⁰. Tout ce que le cinéma s'obstine à ne pas montrer risque de finir par sauter aux yeux.

Il est clair, depuis longtemps maintenant, grâce aux différentes études qui ont été menées, que les biens culturels, notamment les films, ont un Genre, généralement bien défini (dans la binarité homme/femme) et traditionnel (sexualité et comportement hétéronormés). Mais le cinéma peut aussi être l'espace où vont pouvoir être mis en scène toutes les formes de bouleversements du Genre, un espace « *où l'oscillation, où le vacillement d'un sexe à l'autre est envisageable* »³⁵¹ écrit Marie-Anne Guérin dans le chapitre « Ladies & Gentlemen ». D'abord parce que le cinéma est un art du costume, accessoire essentiel du septième art et que du costume au déguisement, il n'y a qu'un pas que le cinéma a très tôt franchi. « *Qui dit costume dit déguisement. Pour le septième art, le travestissement est le trope du costume par excellence. Le comédien travesti se définit par un habit sexué qu'il détourne. Grâce à ce masque consenti, il reproduit et dérange la représentation univoque de la femme et de l'homme.* »³⁵² explique Eithne O'Neill. Les films de travestissement nous intéressent particulièrement car ils forment une tradition très ancienne au cinéma. En 1915 déjà, Charlie Chaplin se déguise en femme dans son film *A Woman*³⁵³, pour séduire la jeune fille dont il est amoureux sans éveiller les soupçons de son père. Ces personnages masculins déguisés en femmes sont les plus nombreux et comme l'explique E. O'Neill, ils sont toujours liés à un ressort comique. C'est qu'il s'agit de toujours trouver un prétexte pour justifier le travestissement d'un homme en femme, séduire sa bien aimée comme dans le cas de Chaplin, pouvoir voir sa femme militaire comme Cary Grant dans *I Was A male War Bride*³⁵⁴ de Howard Hanks, échapper à des tueurs comme Tony Curtis dans *Some like it Hot*³⁵⁵ pour ne citer que ces exemples. Mal fagotés, incapables de marcher avec des talons, trop et souvent mal maquillés, ces personnages masculins déguisés en personnages féminins s'associent au burlesque dans la majorité des cas. De même, on trouve des personnages féminins déguisés en personnages masculins dès les début du cinéma américain. Nous pourrions citer le film *She goes to War*³⁵⁶ d'Henry King qui date de 1929 et dans lequel le personnage féminin, Joan, va prendre l'uniforme militaire de son fiancé et le remplacer parmi les soldats. A la différence du travestissement masculin, « *S'habiller en homme, pour une femme, n'est pas nécessairement se travestir. Mais c'est au cinéma le symptôme d'une prise de position masculine.* »³⁵⁷ note Denis Lévy dans le chapitre « Hollywood et l'androgynie ». Les personnages féminins habillés en hommes acquièrent donc avec les attributs masculins dont le costume (le smoking, l'uniforme...) la puissance, la liberté et une forme de domination jusque là dévolues aux personnages masculins.

350 De Lauretis, *Théorie Queer et cultures populaires*, Ibid., p.92.

351 Guérin Marie-Anne, « Ladies & Gentlemen (Lieu dits, espaces riverains, le cinéma comme espace de rivalité et de non-réciprocité entre les sexes) », *La Différence des sexes est-elle visible ? Les hommes et les femmes au cinéma*, Paris, Cinémathèque Française, 2000, p.45.

352 O'Neill Eithne, « Le travestissement à l'écran, la métaphore de la robe », *CinémAction*, n° 144, Ibid., p. 80.

353 *A Woman* (en français, *Mam'zelle Charlot*), comédie burlesque américaine réalisé par Charlie Chaplin, 1915.

354 *I Was A Male War Bride* (en français, *Allez coucher ailleurs!*), film américain réalisé par Howard Hanks, 1945.

355 *Some Like It Hot* (en français, *Certains l'aiment chaud*), film américain réalisé par Billy Wilder, 1959.

356 *She Goes to War* (en français, *Elle s'en va-t-en guerre*), film muet américain réalisé par Henry King, 1929.

357 Lévy Denis, « Hollywood et l'androgynie », *La Différence des sexes est-elle visible ? Les hommes et les femmes au cinéma*, Ibid., p.74.

Cependant, assez tôt, le cinéma de travestissement a permis de mettre à l'écran des personnages plus complexes. Ainsi, dans *Some Like It Hot*, si le personnage incarné par Tony Curtis est assez caricatural, il est doublé d'un second personnage masculin travesti, incarné par Jack Lemmon. Ce dernier est particulièrement intéressant. Contrairement à son homologue, il va avoir l'idée de se déguiser en femme pour intégrer l'orchestre alors même que les deux personnages ne sont pas encore menacés, donc sans raison préalable. Ensuite, il va découvrir grâce à son jeu de travesti qu'il adore danser avec un autre homme et il revient de sa nuit avec Osgood « *transfiguré, éperdu d'extase d'avoir été demandé en mariage par son milliardaire* »³⁵⁸ écrit Denis Lévy. Le film se clôt d'ailleurs sur un dialogue dans lequel la reconnaissance du droit à la différence a le dernier mot :

« Daphné : *On ne peut absolument pas se marier...*

- Osgood : *Et pourquoi donc ?*

- Daphné : *En premier lieu, je ne suis pas une vraie blonde !*

- Osgood : *Aucune importance...*

- Daphné : *Je fume... Je fume sans arrêt !*

- Osgood : *Ça m'est égal !*

- Daphné : *J'ai un passé horrible ! J'ai vécu trois ans avec un saxophoniste.*

- Osgood : *Je vous pardonne.*

- Daphné : *Je ne pourrai pas avoir d'enfant !*

- Osgood : *On en adoptera !*

- Daphné : *Mais vous en comprenez pas, Osgood ! Je suis un homme !*

- Osgood : *Eh bien... Personne n'est parfait !* »³⁵⁹

Si ce film marque une étape dans l'histoire du cinéma de travestissement, il sera suivi par d'autres longs métrages qui mettront en scène des personnages pour lesquels le travestissement va permettre un glissement du simple déguisement à la difficile question de l'identité que tous les personnages en marge des représentations traditionnelles de Genre vont venir questionner.

Dès les années 70, le personnage travesti commence à exister en tant que tel pour continuer dans les années 80 et 90 à proposer des alternatives avec des personnages androgynes, transgenres ou transexuels et avec des sexualités multiples. Ainsi dans le film *Ed Wood*³⁶⁰ de Tim Burton, le personnage d'Ed Wood aime se travestir en femme mais a une sexualité hétérosexuelle. Un an avant, en 1993, le film *Philadelphia*³⁶¹ base toute son intrigue sur l'histoire d'un couple d'hommes homosexuels et plus récemment, en 2015, le film *Carol*³⁶² raconte l'histoire d'amour entre deux femmes. Des personnages transsexuels commencent peu à peu à peupler l'univers cinématographique américain. Que ce soit avec les personnages de drag queen flamboyantes du film *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*, de Stephan Elliott, avec le film *Boys don't cry* en

358 Lévy Denis, « *Hollywood et l'androgynie* », *La Différence des sexes est-elle visible ? Les hommes et les femmes au cinéma*, Ibid., p.80.

359 « Daphné (le travesti) : *We can't married at all.*

- Osgood (le milliardaire) : *Why not ?*

- Daphné : *Well, in the first place, I'm not a natural blonde !*

- Osgood : *Doesn't matter...*

- Daphné : *I smoke. I smoke all the time.*

- Osgood : *I don't care !*

- Daphné : *I have a terrible past. For three years now, I've been living with a saxophone player.*

- Osgood : *I forgive you.*

- Daphné : *I can never have children.*

- Osgood : *We can adopt some.*

- Daphné : *You don't understand, Osgood, I'm a man!*

- Osgood : *Well... Nobody's perfect !*

360 *Ed Wood*, film américain réalisé par Tim Burton, 1994.

361 *Philadelphia*, film américain réalisé par Jonathan Demme, 1993.

362 *Carol*, film américain réalisé par Todd Haynes, 2015.

1999 réalisé par Kymberly Peirce dont le personnage principal est un jeune homme transgenre -de femme à homme - ou encore *Orlando* réalisé, en 1992, par Sally Potter qui, en adaptant le roman éponyme de Virginia Woolf, présente un personnage principal transgenre -d'homme à femme. Nous ne sommes plus là dans le cadre du travestissement- déguisement mais dans le champ de personnages qui, à travers l'utilisation du costume, cherchent à trouver ou à faire reconnaître leur identité.

Le cinéma met également à l'écran des personnages qui, sans être travestis, proposent une inversion des rôles genrés. Ainsi *Mr Mom*³⁶³ en 1983 réalisé par Stan Dragoti raconte l'histoire d'un homme, Jack Buttlar, interprété par Mickael Keaton, qui, après avoir perdu son emploi, se retrouve à gérer la maison et ses trois enfants pendant que sa femme travaille. On trouve également des mariages mixtes. Dans le film *Monster'Ball* de Marc Foster, en 2001, le couple principal est composé d'un homme, Hank, un américain dur et raciste qui va rencontrer et tomber amoureux de Leaticia, interprétée par Halle Berry, afro-américaine. *Jungle Fever* de Spike Lee raconte l'histoire d'amour entre un architecte afro-américain de Harlem Flipper et Annabella, une secrétaire italo-américaine³⁶⁴. Ce qui est particulièrement intéressant si l'on repense au fait que la miscégenation, c'est-à-dire, les relations sexuelles ou le mariage entre deux individus d'origines différentes, faisait partie des interdits du code d'autocensure hollywoodien, le code Hays, qui a perduré jusque dans les années 60.

Autant de représentations différentes du Genre qui prouvent que le cinéma est à même de proposer d'autres images, d'autres schémas, d'autres relations et de refuser l'ancestrale domination masculine ou la traditionnelle sexualité hétéronormée. Tous ces personnages déjouent à leur manière les stéréotypes de Genre et permettent des identifications transgressives. Mais surtout, ces films sont autant de mise en scène de la construction identitaire genrée toujours singulière. Dans tous les cas, « on ne manquera pas d'exemples de femmes à qui il arrive de « faire l'homme » ou d'hommes « qui font la femme ». « Faire » : le mot dit bien que « homme » et « femme » sont toujours des constructions. A fortiori, « hommes et femmes de cinéma », qui sont en quelque sorte des constructions au carré. »³⁶⁵ note Denis Lévy.

363 *Mr Mom*, film américain réalisé par Stan Dragoti, 1983.

364 Le cinéma français n'est pas en reste avec des films comme *Romuald et Juliette* de Coline Serreau en 1989 sur un couple mixte, *La vie d'Adèle* en 2013 d'Abdellatif Kechiche sur un couple de femmes, *Quand on a 17 ans* d'André Téchiné sur un couple d'hommes, *Une nouvelle amie* de François Ozon en 2014 dont le personnage masculin interprété par Romain Duris est un travesti, *Les Combattants* de Thomas Cailley en 2014 présente un personnage féminin, Madeleine, interprété par Adèle Haenel qui veut entrer dans l'armée, etc.

365 Lévy Denis, « *Hollywood et l'androgynie* », *La Différence des sexes est-elle visible ? Les hommes et les femmes au cinéma*, Ibid., p.72.

Chapitre 4 : Étude de la filmographie de Q. Tarantino, mise en scène du Genre

Le jeune homme : « *Garçon ! Du café !* » (...)
La serveuse (d'un air hautain) :
« *Garçon* », ça signifie un homme ! »³⁶⁶

Le premier long métrage de Quentin Tarantino, *Reservoir Dogs*, date de 1992, le dernier, *The Hateful Eight*, qui ne fait pas partie de notre corpus d'études, est sorti en salles en janvier 2016. Sa filmographie couvre donc plus de vingt ans de cinéma, américain certes, mais mondialisé. L'étude de ses films nous semble pouvoir montrer une certaine problématisation des rapports hommes/femmes, de l'identité masculine et féminine sur les dernières décennies d'un siècle dont une des grandes affaires aura été la « libération » de « la femme » et les premières d'un autre dont on pourrait souhaiter qu'il voit enfin l'avènement de l'égalité des sexes.

1. Un cinéaste libre, conditions de production, un contexte particulier

1.1 Hollywood et les grands studios de production

Le cinéma américain est dominé par l'industrie qu'est Hollywood, renforcé par l'industrie new-yorkaise de nos jours. Cette industrie est encore dominée par la puissance de l'argent. La volonté de faire le plus de profit possible amène les studios à répéter « des recettes qui marchent » et à refuser de prendre le moindre risque : « *Hollywood se résume de plus en plus à une industrie visant à fabriquer des produits à la chaîne, comme n'importe quelle société commerciale. Bien plus, comme les studios sont amenés à investir des sommes gigantesques, les financiers veulent leur part du contrôle créatif même s'ils n'ont jamais fait de films auparavant. Créativité et originalité ne sont pas des mots bienvenus en 2012, comme la suppression des unités de production de film d'auteur au sein des grands studios, tels Warner Independent ou Paramount Vantage le confirme.* »³⁶⁷ explique Anne-Marie Bidaud.

Cette production est surtout et toujours contrôlée par des hommes. Brad Grey dirige la *Paramount*,

366 Young Man : « *Garçon ! Coffee !* » Waitress (*snotty*) : « *Garçon* » means boy ! », extrait du scénario de *Pulp Fiction*.

367 Bidaud Anne-Marie, *Hollywood et le rêve américain, Cinéma et idéologie aux États-Unis*, Ibid., p.124.

Jeffrey Bewkes, la *Warner*, Stephen Blairson, la *Twentieth Century Fox*, Ronald Meyer est à la tête de *Universal Pictures*, Mickael Lynton préside *Sony Pictures Entertainment* (dont la célèbre *Columbia* est une filiale) et Sam Bailey, le *Walt Disney Motion Pictures Group*. Seule la *20th Century Fox* a été un temps dirigé par une femme, Sherry Lansing mais elle fait figure d'exception dans cet univers masculin.

De ce fait, l'industrie cinématographique hollywoodienne louvoie de nos jours entre les concessions faites aux féministes et le désir de ne pas s'aliéner les partisans de la « mainstream ». « *Malgré tous les bouleversements, les héros hollywoodiens sont encore très largement blancs et masculins* » explique Julien Renault.³⁶⁸ Ce qui signifie que si l'on voit de plus en plus de femmes à l'écran et dans des rôles principaux (nous pouvons penser aux actrices comme Jodie Foster dans *The Silence of the Lambs*³⁶⁹, Sigourney Weaver dans la série des *Alien*³⁷⁰, ou Demi Moore dans *A Few Good Men*³⁷¹ pour ne citer qu'elles), Hollywood et les cinéastes qu'elle produit se débrouille pour « ramener » au plus vite ces « rebelles » dans le droit chemin de l'amour, du mariage ou de la maternité. « *Hollywood accepte les concessions mais protège les traditions* » dit Michel Cieutat³⁷². Et ce d'autant plus facilement que c'est une industrie importante et que les films trouvent leur public, ce que Anne-Marie Bidaud explique ainsi : « *Sans être intellectuellement dupes, les spectateurs que nous sommes se laissent volontiers emporter par le plaisir et acceptent, le temps d'une projection, une forme de suspension d'incrédulité consentie. Loin d'être un récepteur passif, le public a ainsi contribué à créer tout un jeu d'ajustements consensuels et de compromis qui a permis à l'industrie de maintenir son pouvoir.* »³⁷³

1.2 Quentin Tarantino et la production indépendante américaine

Or la chance qu'a Quentin Tarantino, c'est qu'il travaille avec des producteurs indépendants. Lawrence Bender a produit tous ses films sauf *Death Proof* (produit par le réalisateur lui-même) et *Django Unchained*. D'autres ont été produits par la *Weinstein Company*, une société de production et de distribution indépendante créée et dirigée par les deux frères Weinstein (Harvey et Bob en 2005, qui dirigeaient auparavant et depuis 1979 la société *Miramax* revendue à *Disney Company* en 1993). Le réalisateur a lui-même fondé en 1991 sa propre maison de production, *A Band Apart*, avec laquelle il co-produit certains de ses films (*Pulp Fiction*, *Jackie Brown*, *Kill Bill volume 1 et 2*, *Death Proof*, *Inglourious Basterds*). Il est donc beaucoup plus libre et dégagé de certaines conventions imposées par Hollywood. Les costumes (qui doivent aider à caractériser les personnages), les sons (qui doivent aider à la compréhension de l'action), les lumières (qui doivent guider le regard ou créer une atmosphère), la narration (de préférence chronologique), les plans, ou la mise en scène, tout est codifié à Hollywood. Une des plus célèbres conventions concerne sans doute le traditionnel « Happy Ending » qui est expressément défini comme une fin heureuse liée à la rencontre d'un homme et d'une femme : « *La supposition que « le happy-end » exige « un couple*

368 Renault Julien, « *Les seventies : le rêve d'une Hollywood multi-ethnique* », Les minorités dans le cinéma américain, CinémAction, n°143, p.45.

369 *The silence of the lambs* (en français : *Le silence des agneaux*), film américain réalisé par Jonathan Demme, 1991.

370 *Alien*, film de science fiction américain réalisé par Ridley Scott en 1979 ; il sera suivi de cinq autres volumes, *Aliens*, en 1986, *Alien 3*, en 1992, *Alien Resurrection* en 1997, *Prometheus*, en 2012 et *Alien Covenant* en 2017 qui forment la série « *Alien* ».

371 *A Few Good Men* (en français, *Des hommes d'honneur*), film américain réalisé par Rob Rainer, 1992.

372 Cieutat Michel, « *Hollywood que la force ne soit pas avec elle!* », Le machisme à l'écran, *CinémAction*, n° 99, p.103.

373 Bidaud Anne-Marie, *Hollywood et le rêve américain*, *Cinéma et idéologie aux États-Unis*, *ibid.*, p.213.

romantique uni » (Bordwel, 1986, p.159), peut être vue et revue dans tous les ouvrages d'études de cinéma : Benshoff et Griffin définissent le « happy-end » comme « un type de fermeture narrative que l'on trouvait habituellement dans le cinéma Hollywoodien quand le protagoniste masculin rencontre une fille » (2004,325) ; Mellencamp est très proche avec son concept relié par un trait d'union: « le couple - la fin heureuse » (1995,56), Strinati se réfère « à l'arrivée ensemble des premiers rôles, féminins et masculins, dans une fin heureuse romantique. » (2000,217), Lapsley and Westlake renvoie « au standard du happy-end dans lequel les amoureux finissent ensemble pour vivre heureux le restant de leurs jours » (1992,43).³⁷⁴ explique James Mac Dowell. Il précise : « La supposition que le happy-end est lié à un couple final est comme un invariant monolithique, ou en d'autres termes, les narrations conventionnelles à Hollywood ont depuis leur « codification » toujours fini ainsi : « un couple hétérosexuel est uni de façon romantique » ce qui signale un « happy-end traditionnel ». »³⁷⁵ On voit donc comment le happy end du film hollywoodien est, en plus, régi par des codes bien précis d'hétérosexualité. Ce n'est là qu'un exemple mais il illustre la tendance.

Or Tarantino qui ne dépend d'aucun gros studio hollywoodien est donc affranchi de ces conventions et ce dès son premier long métrage. Mais il n'est pas pour autant libéré des normes de la société dans laquelle il vit et notamment en ce qui concerne les normes genrées. Son cinéma peut donc être lu comme un discours sur les représentations de Genre dont nous proposons à présent notre lecture.

2. Masculinités, féminités

2.1 La question du corps : les corps, la douleur, la mort

2.1.1. Les « corps-machines »

Les corps ont une importance toute particulière dans le cinéma de Quentin Tarantino et d'autant plus que son premier film, datant pour rappel de 1992, ouvre donc une nouvelle ère post années 80. Après les années 70 où le cinéma accompagne une certaine désintégration des liens sociaux traditionnels, les années 80 vont en effet être marquées par l'arrivée sur les écrans des films dits « d'action » : « Ainsi, des superproductions des Sixties (Cléopâtre, 1963 ; La mélodie du bonheur, 1965) on passa aux blockbusters des années 80, aux films d'action de plus en plus spectaculaires... »³⁷⁶ Ces films d'action ou ces séries de films d'action (Rambo³⁷⁷ en 1982,

374 «The assumption that the « happy ending » requires a « united romantic couple. » (Bordwel, 1986, p.159), can be seen again and again throughout film studies : Benshoff and Griffin define the « Happy Ending » as a « type of narrative closure usually found in Hollywood cinema as the protagonist [...] « gets the girl » » (2004,325) ; Mellencamp economically twins the concepts via a hyphen : « the couple – the happy ending » (1995,56), Strinati refers to « the coming together of the male and female leads in a romantic happy ending. » (2000,217), Lapsley and Westlake refer to « the standard happy ending in which the lovers come together all set to live happily ever after » (1992,43). », James Mac Dowell, *Happy Endings in Hollywood Cinema: Cliché, Convention and the Final Couple*, Edinburgh University Press, 2013, p.11.

375 « The assumption that the final couple « happy ending » is an unchanging monolith, or in other words that Hollywood narrative has « since its codification », ended thus: « the heterosexual couple is united romantically, [...] signaling a traditional « happy ending ». » (Benshoff/Giffin, 2004,61) , James Mac Dowell, *Ibid.*, p.12.

376 Cieutat Michel, « Une décennie négligée », *Le cinéma des années Reagan, un modèle hollywoodien ?*, *Ibid.*, p.12.

377 *Rambo*, série de quatre films d'action américains, sortis respectivement en 1982, 1985, 1988 et 2008, dont le héros récurrent est John Rambo, interprété par Sylvester Stallone.

*Terminator*³⁷⁸ en 1984, *Top Gun*³⁷⁹ en 1985, *Robocop*³⁸⁰ en 1987...) vont mettre en scène des héros qui, dans une très large majorité, seront des personnages masculins, blancs et qui vont marquer le retour à l'individualisme et au culte du corps. Pascale Fauvet explique dans son article « *Le héros américain* » que les personnages principaux de ces films ont tous des caractéristiques communes : ce sont des « *self-made man* » (elle précise « *ou beaucoup plus rarement « woman* » »³⁸¹) qui « *obtiennent la gloire en récompense parce qu'ils adhèrent aux valeurs puritaines qui font de la réussite sociale un signe d'approbation divine.* »³⁸² ; ils apparaissent invulnérables et appartiennent à deux grandes catégories : « *le Vainqueur, celui qui réussit avec sa seule volonté (socialement pauvre et défavorisé) qui devient riche et célèbre, le Survivant, celui qui résiste à l'épreuve (par exemple la guerre du Vietnam) pour devenir plus fort qu'avant* »³⁸³ Pour ce faire, le héros a besoin d'un corps particulier : un corps qui, s'il souffre, saigne, transpire, va devenir de plus en plus un corps hors-normes : « *Accompagnant cet avènement d'un nouveau corps positif dans l'imagerie populaire (et encouragé par une vague hygiénique dont l'essor du bodybuilding est l'un des évidents symptômes), le cinéma des studios va se doter de nouvelles figures héroïques à la physionomie surhumaine.* »³⁸⁴ Sylvester Stallone et Arnold Schwarzenegger en seront les deux figures emblématiques. On est à l'ère du « corps machine » qui est sommé de « fonctionner » : « *Le corps ne fait plus sens, il fonctionne.* »³⁸⁵ fait remarquer David Le Breton. Et si Brigitte Gauthier dans *Histoire du cinéma américain* écrit que « *Le public est prêt à s'identifier à des héros masculins forts* »³⁸⁶, c'est aussi parce qu'on ne lui propose majoritairement plus que ça.

2.1.2. Le retour au corps

Quentin Tarantino, dès le début des années 90 donc, va totalement détruire la mythologie de cette figure du « corps machine » pour proposer, comme le réalisateur le dit lui-même, « *le retour du corps humain, du sang, de l'organique dans le cinéma d'action.* »³⁸⁷. La façon dont le corps est pris en charge par le film et à l'intérieur du film par la caméra est donc très importante dans le cadre de nos recherches puisque le corps est le vecteur principal de différenciation genrée.

C'est d'ailleurs souvent en observant leur corps ou une partie de leur corps dans un miroir que les personnages des films de Tarantino vont chercher des réponses à leurs questions. P. Bourdieu explique l'importance du miroir qu'il définit comme un « *instrument qui permet non seulement de se voir mais d'essayer de voir comment on est vu et de se donner à voir comme on entend être vu* »³⁸⁸. Il joue donc un rôle important en tant qu'outil d'évaluation de son corps social.

Dans *Reservoir Dogs*, Mister White puis Mister Pink vont successivement se regarder dans un miroir pour se calmer, Mister Orange quand il répète ce qu'il doit dire devant les truands pour ne pas être démasqué le fait aussi devant une glace, Vincent Véga s'observe dans le miroir des toilettes

378 *The Terminator*, série de cinq films d'action américains, sortis respectivement en 1984, 1991, 2003, 2009 et 2015, dont le héros est un robot nommé Terminator, interprété par Arnold Schwarzenegger.

379 *Top Gun*, film d'action américain, réalisé par Tony Scott, 1986.

380 *Robocop*, film d'action et de science fiction américain, réalisé par Paul Verhoeven, 1987.

381 Fauvet Pascale, « *Le héros américain* », *Le cinéma des années Reagan. Un modèle hollywoodien ?*, Ibid., p.153.

382 Fauvet Pascale, Ibid., p.154.

383 Fauvet Pascale, Ibid., p.155.

384 Moncilovic Jérôme, « *L'homme extraordinaire du cinéma : remarques sur l'œuvre d'Arnold Schwarzenegger* », *Le cinéma des années Reagan. Un modèle hollywoodien ?*, Ibid., p.182.

385 Le Breton David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990, p.244.

386 Gauthier Brigitte, *Histoire du cinéma américain*, Paris, Hachette Supérieur, 2007, p.120.

387 Interview de Quentin Tarantino par Serge Kaganski, publiée dans Les Inrocks 2, dossier spécial « *Tarantino, le bad boy d'Hollywood* », 2009, p.43.

388 Bourdieu Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, p.96.

quand il veut se contenir et ne pas commettre d'impair avec Mia Wallace, la femme de son patron, Jackie Brown va passer un long moment dans une cabine d'essayage, face au miroir, à se regarder sans rien dire, observatrice des changements que le temps imprime sur son propre corps, dans *Kill Bill volume 1*, Sophie Fatale se regarde dans miroir et dans le volume 2, c'est Beatrix qui observera son corps dans le miroir pour vérifier si sa grossesse se voit, dans *Death Proof*, Stuntman Mike se regarde dans le petit miroir du pare-soleil de sa voiture et Lee utilisera un rétroviseur pour faire de même, enfin dans *Inglourious Basterds*, Shoshanna se prépare avant la grande première allemande devant un miroir. « *Le corps est la source d'identité primaire* »³⁸⁹ écrit Elisabeth Badinter. André Rauch écrit lui : « *Rien de plus naturel pour préserver une différence sociale que de la fonder sur le corps.* »³⁹⁰.

Mais l'on sait depuis longtemps maintenant que le corps, la biologie et les chromosomes, s'ils déterminent un sexe, ne déterminent pas le Genre tout en en n'étant pas non plus complètement absents. Aussi nous semble-t-il important, dans le cadre de nos recherches, de prendre en compte les corps que la caméra nous donne à voir et ce afin de nous positionner dans cet entre-deux qui consiste à considérer que « *le corps est un terrain de lutte pour les déterminations sociales* »³⁹¹ et qu'il serait donc réducteur de ne pas en tenir compte. Comme le souligne Raewyn Connell : « *Pourrions-nous, par conséquent, adopter un point de vue de bon sens qui laisserait place tout à la fois à la biologie et à la culture, en concevant le genre comme quelque chose de composite ? C'est au fond la forme adoptée par la théorie du rôle sexué qui ajoute un script social à une dichotomie biologique.* »³⁹² Nous nous inscrivons dans cette perspective, considérant qu'il s'agit pour le Genre de s'inscrire dans le corps, de « s'incorporer » pourrait-on dire. Le Genre travaille le corps. Et pour qu'il y ait travail, il faut passer par une certaine maîtrise du corps. Les personnages, féminins tout autant que masculins, de la filmographie tarantinienne vont souvent mettre en scène cette maîtrise de leur corps.

2.1.3. La maîtrise du corps

Cela peut vouloir dire maîtriser son corps pour qu'il ne trahisse pas. C'est le cas de la scène dans laquelle Shoshanna, dans *Inglourious Basterds* se retrouve à manger face à Hanz Landa, l'officier qui a fait décimer toute sa famille sous ses propres yeux et qui doit rester impassible et naturelle pendant toute l'entrevue. Or dès que l'officier s'en va, un plan montre l'ensemble des réactions physiques qu'elle a contenues, les larmes qui coulent, le souffle qui s'accélère, les mains qui se mettent à trembler. Cela peut être aussi la maîtrise du corps pour qu'il obéisse, d'où les nombreuses heures (un carton indique « *Trois heures après.* »³⁹³) que Beatrix dans *Kill Bill volume 1*, passera enfermée dans le pick-up à tenter de faire bouger un de ses orteils : « *Bouge ton gros orteil.* »³⁹⁴ se répète-t-elle comme une litanie. Après ses quatre années dans le coma, Beatrix se réveille en effet paralysée. Elle ne peut bouger et utiliser que le haut de son corps. Il va donc s'agir pour elle de reprendre la maîtrise de ce corps qui ne lui obéit plus. C'est une question de vie ou de mort. Mais il peut arriver aussi dans le cinéma de Tarantino que des personnages cherchent à maîtriser leurs corps pour des raisons bien plus prosaïques et qui sont rarement mises en scène au cinéma. Ainsi on voit au début de *Death Proof*, une des filles courir avec sa main entre ses jambes pour entrer dans un appartement car elle doit se retenir d'uriner. Mais c'est aussi le cas de Vincent Véga quand il est enfermé dans les toilettes chez Mia et Marcellus Wallace, dans le film *Pulp Fiction*. Vincent s'est,

389 Badinter Elisabeth, *XY de l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob, 1992, p.69.

390 Rauch André, *Le premier sexe*, Paris, hachette, 2000, p.11.

391 Connell Raewyn, *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris, Amsterdam, 2014, p.37.

392 Connell Raewyn, *Ibid.*, p.38.

393 « *Three hours after* »

394 « *Wiggle your big toe.* »

lui, enfermé pour maîtriser une pulsion sexuelle. Après la soirée qu'il a passé avec Mia, il la désire et on comprend au cours de cette scène dans les toilettes qu'il est question pour lui de résister à cette pulsion. Cela peut être enfin la maîtrise du corps pour des raisons sportives ou esthétiques comme le cas des jeunes femmes que l'on voit dans le film publicitaire que Ordell et Louis regardent dans *Jackie Brown*. Ces jeunes femmes présentent toutes des corps extrêmement musclés. Il s'agit de corps qu'on dit bodybuildés, littéralement donc des corps construits. Le travail exercé sur ces corps-là est un travail de musculation qui demande des efforts répétés et continus sur une longue période de plusieurs mois, voire de plusieurs années. C'est un travail de transformation du corps mais c'est également une façon de le maîtriser que de travailler à lui donner l'aspect que l'on souhaite.

2.1.4. Corps découpés. La douleur

Mais chez Tarantino, plus que tout, c'est un travail de découpage du corps qui se produit. Ainsi, il est habituel dans ce cinéma de voir des morceaux de corps que la technique du gros plan vient mettre en avant : la bouche de Mia Wallace puis ses pieds dans *Pulp Fiction*, les pieds de Mélanie à plusieurs reprises dans *Jackie Brown* mais également sa bouche, l'orteil de Beatrix dans *Kill Bill Volume 1* mais aussi son avant bras, son visage ou dans le même film, le visage de Sophie Fatale, la main de Bill, dans le *Volume 2*, les mains, le visage ou les jambes de Beatrix, l'œil d'Elle Driver, les pieds de Beatrix et ceux de Bill, le poing de l'héroïne, dans *Death Proof*, les pieds de plusieurs personnages féminins ou les yeux de Stuntman Mike, dans *Inglourious Basterds*, la bouche de Shoshanna, les doigts d'un des Basterds, les fronts de leurs adversaires sur lesquels ils gravent au couteau des croix gammées.

La caméra travaille à morceler les corps qu'elle met dans son cadre. Or comme l'explique Laura Mulvey dans son article « *Plaisir visuel et cinéma narratif* » : « *Quand on présente un corps en fragments, on détruit l'espace codifié depuis la Renaissance ainsi que l'illusion de profondeur nécessaire à tout récit. L'image sur l'écran en devient plate comme celle des découpages de papier ou des icônes, perdant toute ressemblance avec la réalité.* »³⁹⁵ Les corps ainsi représentés, perdant tout lien avec le réel, peuvent subir des distorsions qui vont de l'amplification d'un élément du corps dans un but d'érotisation au démembrement des corps. Ainsi quand les pieds d'Abernathy par exemple sont filmés en gros plan dans *Death Proof*, il est évident que la caméra donne alors à voir une partie de ce corps féminin particulièrement significative au niveau érotique. D'autant plus que ces pieds sont vus par le prédateur Stuntman Mike qui devient alors le médiateur du regard du spectateur, « *celui par qui ce regard est transféré de l'autre côté de l'écran.* »³⁹⁶ comme l'écrit Laura Mulvey. Les pieds de ce personnage féminin sont exhibés à la fois comme objet érotique pour le personnage masculin mais aussi pour les spectateurs. Mulvey, qui utilise la psychanalyse pour montrer comment l'inconscient de la société patriarcale structure la forme même du film, propose de voir alors le meurtre de la femme comme le résultat de l'angoisse de castration de l'homme qui tue le personnage féminin pour résoudre le problème que pose ce-dernier. D'où le fait aussi que les corps soient également découpés au sens propre du terme dans le cinéma de Tarantino : l'oreille tranchée du policier pris en otage dans *Reservoir Dogs*, le bras gauche de Sophie Fatale dans *Kill Bill Volume 1* ou la tête tranchée de Boss Tanaka dans ce même film, la jambe droite de Jungle Julia dans *Death Proof* et les scalps prélevés sur les soldats nazis par les basterds dans *Inglourious Basterds*. Les corps peuvent aller jusqu'à être émiettés, tels ceux des membres de l'armée personnelle d'O'Ren Ishii dans *Kill Bill* qui finissent tous découpés par Beatrix ou ce corps que l'on donne en pâture à des chiens enragés dans *Django Unchained* pour être dévoré. Chez Tarantino,

395 Mulvey Laura, « *Plaisir visuel et cinéma narratif* », 20 ans de théories féministes sur le cinéma, *CinémAction*, n°67, Condé sur Noireau, Éditions Corlet, 1993, p.18.

396 Mulvey Laura, « *Plaisir visuel et cinéma narratif* », *Ibid.*, p.19.

corps féminins et corps masculins sont découpés jusqu'à l'anéantissement.

Mais avant cela, la douleur est toujours un point commun aux corps qu'ils soient masculins ou féminins. On voit Mister Orange hurler et se tordre de douleur au début de *Reservoir Dogs* comme on voit Bridget Von Hammersmark crier et se contorsionner sous l'effet de la souffrance dans *Inglourious Basterds*. Dans les deux cas, il s'agit de corps blessés, allongés, le premier au sol, le second sur la table d'un vétérinaire, qui saignent abondamment et qu'on ne va pas soigner immédiatement, et même pas du tout dans le cas de Mister Orange. Quant à Bridget, le fait de la faire soigner par un vétérinaire ramène l'idée du corps à une certaine animalité. Dans tous les cas, le corps est un lieu de souffrance qui, chez Tarantino, n'épargne ni les hommes ni les femmes. La douleur de toutes façons dans ce cinéma prouve aux personnages qu'ils sont vivants... jusqu'à ce qu'ils meurent.

2.1.5. Morts et Renaissances

La mort est en effet très présente dans la filmographie tarantinienne et elle touche les personnages féminins comme les personnages masculins. Des gangsters meurent dans *Reservoir Dogs*, un petit truand, Marvin ainsi que Vincent meurent dans *Pulp Fiction*, un autre petit truand, Beaumont, ainsi que Mélanie, Shirona et Ordell dans *Jackie Brown* mais c'est également le cas de la totalité des Crazy's 88 ainsi que Vernita Green, O'Ren Ishii, Budd, Elle Driver, Pai Mei, et Bill dans *Kill Bill*, les quatre filles du premier groupe et Stuntman Mike meurent dans *Death Proof*, la famille de Shoshanna, des soldats, des basterds, Shoshanna elle-même sont tués dans *Inglourious Basterds* et *Django Unchained* comme *The Hateful Eight* se closent sur un bain de sang dans lequel on ne compte plus les morts. Personnages féminins comme personnages masculins ont bien du mal à rester en vie dans le cinéma de Tarantino.

Mais s'il n'y a pas de pendant à tous ces décès, pas de naissance dans les films, il s'y produit par contre des renaissances. Certains personnages semblent capables de résister à la mort et à la destruction de leurs corps. Il y a Mia Wallace, dans *Pulp Fiction* que Vincent transporte jusqu'à chez son ami et dealer, Lance. Mia fait une overdose. Elle a pris de l'héroïne en trop grande quantité. Son cœur ne bat plus quand ils arrivent chez Lance. Elle est en train de mourir ce que Jodie, la femme de Lance fait remarquer : « *Cette fille est en train de mourir sur notre tapis...* »³⁹⁷ Mais grâce à la seringue d'adrénaline que Vincent, sous les conseils de Lance, va lui injecter en plein cœur, Mia va revenir d'un coup à la vie. De même, Beatrix dans les deux volumes de *Kill Bill*, ne va pas cesser de renaître. Ses adversaires ont voulu la tuer, Bill lui a même tiré une balle dans la tête mais au bout de quatre ans de coma, elle se réveille brusquement. Budd va lui tirer dessus et l'enterrer vivante mais elle va réussir à s'extraire du caveau. Beatrix va frôler et côtoyer la mort un grand nombre de fois sans jamais mourir. Dans *Inglourious Basterds*, les soldats allemands tirent dans le plancher et tuent toute la famille de Shoshanna mais elle n'est pas touchée et elle parvient à s'enfuir pour « renaître » quelques années plus tard sous le nom de Emmanuelle Mimieux. Ces personnages qui reviennent de « l'au-delà » ou qui l'ont frôlé ne sont que des personnages féminins comme si la féminité allait de pair avec une étrange capacité à résister à la mort. Ces personnages féminins incarnent une vision un peu fantasmatique de la femme comme possédant des pouvoirs magiques et mystérieux de résistance à l'anéantissement, là où l'homme est condamné à mourir³⁹⁸. Ce qui peut entraîner une

397 « *That girl's gonna die on our carpet...* »

398 Une exception, Jules dans *Pulp Fiction* qui tout au long du film explique qu'il veut abandonner son métier de tueur à gage car il a mystérieusement, selon lui, survécu à un tir de balles : « *We should be fuckin'dead !* » (« *On devrait être morts, putain !* ») mais son point de vue est contrebalancé par celui de Vincent qui était avec lui et qui a lui aussi échappé aux balles ce qu'il explique plus simplement par un « *Yeah ! We were lucky !* » (« *Ouai, on a eu de la*

double lecture, sur le modèle du « double speak » dont parle Noël Burch dans son article « *Double Speak : De l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien* »³⁹⁹ à propos de film comme *Thelma et Louise*⁴⁰⁰ par exemple. Une lecture féministe pourrait voir dans ces capacités exceptionnelles des personnages féminins à renaître une preuve d'une certaine supériorité de ces personnages par rapport à leurs homologues masculins. Beatrix et Shoshanna incarnent des personnages féminins qui ont défié la mort et qui lui ont échappé parce qu'elles sont fortes, rusées, capables de maîtriser leurs corps et leurs émotions (le cas de Mia Wallace étant différent puisqu'elle doit à un agent chimique, l'adrénaline et à deux hommes, Vincent et Lance d'être sauvée). Ce qui pourrait être très important car si l'on considère avec Annette Khun que « *le spectateur peut se retrouver facilement séduit par les identifications que le film lui propose* »⁴⁰¹, il est alors primordial que le cinéma donne à voir aux publics d'autres figures féminines que celles habituellement construites par les récits cinématographiques. Mais une seconde lecture pourrait aussi proposer de voir en ces personnages féminins les héritières d'une longue lignée de femmes auxquelles on a ancestralement prêté des pouvoirs quasi magiques et mystérieux, faisant d'elles les signes manifestes d'une féminité qui va de pair avec une certaine étrangeté maléfique. Considérer que les femmes ont plus que les hommes des liens avec les forces obscures ou qu'elles sont symboles d'une psyché manifestement irrationnelle et non domestiquée revient à leur donner une place qui les situent en dehors du cercle de la normalité. Mises à la marge, elles se retrouvent donc dans l'incapacité de lutter ou de résister à la domination masculine qui, en les maintenant à cette place, se garantit la perpétuation de cette domination.

La question des corps, qui voit les corps masculins comme les corps féminins travailler, être maîtrisés, découpés voire anéantis, qui les voit souffrir, endurer la douleur, être violentés ou même violés, semblent signifier que chez Tarantino, il n'y a pas de différence des sexes ou en tous cas que ce n'est pas dans le traitement réservé par la fiction aux corps qu'il faudra la chercher. Souvent mis en morceaux quand ils ne sont pas mis en miettes, ces mêmes corps sont importants parce que signifiants des épreuves que traversent les personnages mais ils sont aussi les signes de la vulnérabilité organique. Or il est important de noter que celle-ci est traditionnellement considérée comme féminine. Elle est en tous cas un des lieux de la problématique genrée comme le note Sandra Boeringher et Estelle Ferrarese dans leur article « *Féminité et vulnérabilité* » : « *Enfin la vulnérabilité, (...) agence et justifie un régime normatif qui la dépasse ; en décrivant certains corps, mais pas d'autres, comme étant sous la menace d'une effraction, en définissant 'ce qu'est' un corps (ses éléments, ses aspects intimes ou publics, son apparence), et en énonçant les règles morales qui définissent les infractions, les atteintes au corps, la notion de vulnérabilité est profondément liée aux problématiques du genre* »⁴⁰². Or, comme chez Tarantino, cette vulnérabilité est une des caractéristiques du corps, qu'il soit féminin ou masculin, elle semble indiquer qu'elle est non pas inhérente au Genre mais bel et bien à la « biologie », c'est-à-dire, à la matière vivante de ce corps. Masculinités et féminités sont ailleurs.

chance. »). Il n'est donc pas très clair que Jules ait vraiment échappé au tir par miracle. Le point de vue plus cartésien de Vincent laisse le doute planer et empêche de considérer réellement ces deux personnages comme des « survivants ». Vincent explique d'ailleurs à Jules qu'il est courant que des balles n'atteignent pas leurs cibles sans que l'on sache très bien pourquoi. L'explication de « ces miracles » tiendrait donc plus à des questions techniques et mécaniques qu'aux capacités des personnages.

399 Burch Noël, « *Double Speak, de l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien* », *Réseaux*, vol 18, n°99, 2000, p.99-130.

400 *Thelma et Louise*, road movie américain, réalisé par Ridley Scott, 1991.

401 Khun Annette, « *Hollywood et les women's films* », *20 ans de théories féministes sur le cinéma*, *CinémAction* n°67, Ibid., p.55.

402 Boeringher Sandra, Ferrarese Estelle, « *Féminité et vulnérabilité* », *Corps Vulnérables*, *Cahiers du Genre*, 2015/1, n°58, p.5-19.

2.2 La question des masculinités

2.2.1. De chaque côté des frontières de la Loi

Le cinéma de Quentin Tarantino présente toute une galerie de personnages masculins. Pour la plus grande majorité d'entre eux, ils possèdent la caractéristique commune de mettre en scène à l'écran des représentations de ce que Raewyn Connell nomme « *la masculinité hégémonique* »⁴⁰³ et que la sociologue définit comme « *une configuration des pratiques du genre, visant à assurer la perpétuation du patriarcat et de la domination des hommes sur les femmes.* »⁴⁰⁴ Chez Tarantino, la plupart des personnages masculins représentent des figures de la suprématie masculine réparties autour de l'axe de la Loi. Or « *La loi est parole d'homme.* »⁴⁰⁵ comme le rappelle André Rauch.

Du côté positif, on retrouve la figure du policier – Mister Orange dans *Reservoir Dogs* est un policier infiltré dans la bande de gangsters, dans *Jackie Brown*, Ray Nicholette et Mark Dagus sont, pour le premier, un agent de l'ATF⁴⁰⁶ et pour le second un policier du LAPD⁴⁰⁷, Earl Mac Graw dans *Kill Bill* et *Death Proof*⁴⁰⁸ est un Texas Rangers⁴⁰⁹. Dans la même catégorie peuvent entrer les militaires et tous les membres des corps armés du film *Inglourious Basterds* : soldats et officiers allemands (le simple soldat Wilhelm Wicki, le sergent Werner Rachtman, le colonel SS Hanz Landa et le caporal Fredrick Zoller, pour ne citer qu'eux et des personnages réels comme Goebbels ou Hitler), membres de la Gestapo (le major Dieter Hellstrom), membres de l'armée britannique (le général Edward Fenech ou le lieutenant Archie Hicox mais aussi des personnages réels comme Winston Churchill) ou américaine (les « Basterds » sont tous des soldats juifs américains). Même chose pour les représentants de la loi que sont les marshalls (Gill Tatum dans *Django Unchained*) ou les shérifs (Bill Sharp dans *Django Unchained* ou Chris Mannix dans *The Hateful Eight*). Le personnage du sportif Butch dans *Pulp Fiction* est, selon nous, à classer dans cette catégorie au sens où il incarne un personnage qui refuse de tricher. Il participe à un match truqué et il avait accepté de perdre mais au dernier moment, il décide d'être intègre et de se battre loyalement au péril de sa vie. De même, les chasseurs de prime sont en quelque sorte chargés de faire respecter la loi en recherchant « mort ou vif » ceux qui la transgressent. Ainsi le docteur Schultz se présente toujours dans *Django Unchained* par ces mots : « *Je suis le docteur King Schultz, un représentant légal du système de justice contre la criminalité des États Unis d'Amérique.* »⁴¹⁰, insistant par là-même sur l'aspect légal de son activité.

Dans le versant opposé, on trouve les gangsters (ceux de *Reservoir Dogs* qui sont des voleurs, ceux de *Pulp Fiction* qui sont des tueurs à gage), les truands (Samuel L. Jackson, trafiquant d'armes dans *Jackie Brown*, Louis Garra qui sort de prison dans le même film), les mafieux (Marcellus Wallace dans *Pulp Fiction* est à la tête d'un réseau de crime organisé sévissant à Los Angeles ; les nombreux yakuzas dans *Kill Bill*, membres de la pègre nipponne) ou le tueur en série (Stuntman Mike dans *Death Proof*). Le cow-boy Budd, dans *Kill Bill*, peut être considéré comme appartenant à cette

403 Connell Raewyn, *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Ibid.

404 Connell Raewyn, *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Ibid., p.11.

405 Rauch André, *Le premier sexe*, Ibid., p.34.

406 ATF, sigle pour le « Bureau of Alcohol, Tobacco, Firearms and Explosives » qui est un service fédéral américain chargé de la mise en application de la loi sur les armes, les explosifs, le tabac et l'alcool.

407 LAPD, sigle pour « Los Angeles Police Department » qui désigne les unités de police dans la ville de Los Angeles.

408 Particularité : le même personnage interprété par le même acteur, Mickael Parks, apparaît en effet dans plusieurs films, deux films de Tarantino, *Kill Bill Volume 1* et *Death Proof* mais aussi dans deux films de Rodriguez, *Une nuit en enfer* (1996) et *Planète Terreur* (2007).

409 Texas Rangers, agent de la Texas Ranger Division, agence de la police d'État du Texas.

410 « *I am Dr King Schultz, a legal representative of the criminal justice system of the United States of America.* »

catégorie car, s'il incarne effectivement le cliché du cow-boy américain, il n'en est pas moins simultanément un membre du « Deadly Viper Assassination Squad »⁴¹¹, l'organisation dirigée par Bill et constituée de tueurs à gage.

Chacun de ces deux groupes évolue donc de part et d'autre d'une frontière symbolique que serait la Loi, soit qu'ils la respectent et la font respecter soit qu'ils la transgressent. Une des grandes questions à laquelle se doivent de répondre ces personnages masculins concerne la loyauté. Chez Tarantino, les hommes doivent respecter la loi au sens strict quand ils sont dans le côté positif ou celle de la parole donnée quand ils sont de l'autre côté. Par exemple, Ray Nichollette et Mark Dagus, dans *Jackie Brown*, arrêtent cette dernière pour arriver jusqu'à Ordell, le trafiquant d'armes qu'ils veulent mettre sous les verrous ; pour Vincent Véga, même s'il est attiré par Mia Wallace, il doit résister car il doit se montrer digne de la confiance et de la mission que lui a confiée Marcellus Wallace, à savoir s'occuper de sa femme, Mia, pendant l'absence de son époux. Pour Vincent, il est impensable de trahir son patron. Ainsi on l'entend se dire quand il s'enferme dans les toilettes : « *C'est un test de moralité envers toi-même pour savoir si tu peux ou non rester loyal. Parce que la loyauté des uns envers les autres, c'est une question très sérieuse.* »⁴¹²

Les personnages masculins ont fort à faire avec cette question de la loyauté qui semble primordiale dans les rapports entre les hommes. La masculinité doit en passer par des « *Devoirs, preuves, épreuves, ces mots qui disent qu'il y a une tâche à accomplir pour devenir un homme.* »⁴¹³ comme l'écrit Elisabeth Badinter qui poursuit « *La virilité n'est pas donnée d'emblée, elle doit être construite, disons « fabriquée »* »⁴¹⁴. Il existe donc un processus de construction de la masculinité qui, comme toute technique, requiert des outils, à charge pour celui qui veut « devenir un homme » de s'en emparer et d'apprendre à les utiliser.

2.2.2. Les attributs de la masculinité

Le cinéma de Quentin Tarantino met ainsi en scène ou plutôt devrions nous dire, en images, tout un arsenal d'accessoires qui font partie de l'appareillage de la masculinité.

Il y a d'abord la posture du corps. Mister Orange qui se prépare devant son miroir mime ce qui lui semble devoir être l'attitude d'un truand : « *Allez, ne fais pas le trouillard. Ils ne savent rien. Ils ne savent rien du tout. (...) Ils croient en chacun de tes mots parce que tu es super cool.* »⁴¹⁵ Le maître-mot est donc d'avoir l'air « super cool », à la façon de Fonzie dans *Happy Days*⁴¹⁶ qui répétait cette phrase dans chaque épisode de la série. Avoir l'air cool, c'est surtout avoir l'air sûr de soi, ne pas avoir peur. Il faut se dominer « *Don't pussy out on me* » afin de dominer les autres « *they believe every word* ». On apprend très tôt aux garçons à ne pas montrer leurs faiblesses, quelles qu'elles soient et il s'agit tout au long de leur vie de continuer : « *Ils ont appris quand ils étaient petits garçon qu'ils avaient besoin d'être « indépendants » et « autonomes » - ils ne pouvaient pas montrer leur « faiblesse » en face des autres de crainte que cela puisse être utilisé contre eux par*

411 « Deadly Viper Assassination Squad », « Détachement International des Vipères Assassines », organisation criminelle fictive, dirigée par Bill dans le film *Kill Bill*.

412 « *It's a moral test of yourself, whether or not you can maintain loyalty. Because when people are loyal to each other, that's very meaningful.* »

413 Badinter Elisabeth, *XY de l'identité masculine*, Ibid., p.15.

414 Badinter Elisabeth, Ibid., p.15.

415 « *Don't pussy out on me. They don't know. They don't know shit. (...) They believe every word cuz you're super cool.* »

416 *Happy Days*, série télévisée américaine créée par Gary Marschall, diffusée aux États-Unis entre 1974 et 1984. Un de ses personnages principaux était un jeune loupard au cœur tendre, Fonzie.

*d'autres hommes dans les relations de concurrence de la masculinité. Souvent, les hommes ne peuvent que se sentir bien tout en sachant qu'ils doivent « faire mieux » que les autres. »*⁴¹⁷ écrit Victor J. Seidler.

Il y a ensuite les attributs qui vont ancrer le personnage dans la masculinité. Les armes par exemple. Dans le cinéma de Tarantino, les armes sont autant de substituts phalliques qu'il s'agit de posséder, de maîtriser et d'exhiber. De nombreux personnages masculins possèdent une arme. Les truands de *Reservoir Dogs* sont tous armés de revolver ; même chose pour Jules et Vincent dans *Pulp Fiction* ; Ordell et Louis en ont un également dans *Jackie Brown* ; Budd et Bill ont chacun un sabre, les Crazy 88 sont également armés de katana ; dans *Inglourious Basterds*, les Basterds ont chacun une arme différente, longs couteaux, batte de base-ball, pistolets, les Allemands ont tous des pistolets ou des fusils mitrailleurs, et dans *Django Unchained* et *The Hateful Eight*, chaque personnage masculin a un fusil ou un pistolet quand ce ne sont pas les deux. Il faut aussi savoir s'en servir. Ainsi, il y a, par exemple, une scène dans *Django Unchained* où l'on voit le Docteur Schultz apprendre à Django à utiliser le pistolet qu'il lui a donné. L'apprentissage de la masculinité, on le voit, s'accompagne d'un apprentissage du maniement de l'arme. Choisir une arme est également un moment important : quand Butch, dans *Pulp Fiction*, est dans le magasin et qu'il doit porter secours à Marcellus Wallace, il prend le temps de choisir une arme et hésite entre plusieurs, une batte de base-ball, une tronçonneuse ou un sabre. Le jeu de trans-filmicité que constitue ce passage est évident (allusion au futur *Inglourious Basterds* et à la batte de base-ball avec laquelle Donnie Donowitz massacre les nazis qu'il rencontre, allusion encore au film *The Texas Chain Saw Massacre*⁴¹⁸ et allusion enfin au film à venir *Kill Bill* à travers l'image du sabre) mais il s'agit aussi de montrer que le choix d'une arme est important et qu'un personnage masculin ne le fait pas de façon irréfléchie. Surtout il s'agit de montrer qu'on en possède une. Chez Tarantino, les armes sont rarement cachées. Au contraire, elles sont plutôt exhibées. Les personnages masculins portent leurs armes de façon ostentatoire, quelque soit l'arme : le pistolet porté bien en vue de tous accroché au ceinturon, le sabre pendu dans le dos, les pistolets ou les mitraillettes à la main pour les soldats d'*Inglourious Basterds*, les multiples fusils et revolver bien vite dégainés dans les deux derniers longs-métrages. Les armes sont aussi données à voir comme le katana de Bill posé sur son socle, bien en vue, au milieu de son salon dans *Kill Bill Volume 2* ou bien sûr, les armes qu'Ordell vend et qui sont présentées dans un film publicitaire où il est bien question de les montrer, de les présenter, de les donner à voir dans *Jackie Brown*. La voiture de Stuntman Mike dans *Death Proof*, qui est son arme à lui, est un bolide voyant et qui a été préparé pour qu'il en soit ainsi : « Je voulais qu'elle soit impressionnante »⁴¹⁹. Il faut que cette voiture se remarque. Autant de cas donc où ces armes deviennent des marqueurs de la masculinité. André Rauch explique que le phénomène est historique puisque depuis le XVIII^{ème} siècle au moins, « Porter les armes devient une qualité qui distingue l'homme de l'enfant, de la femme mais aussi de l'infirme ou du vieillard. »⁴²⁰. Porter une arme, s'en servir et le montrer aux autres comme à soi-même signifie donc qu'on appartient au groupe des hommes.

Corollaire au port de l'arme, la capacité à la violence fait partie des compétences attendues des personnages masculins. Ils portent des armes, s'en servent donc ils savent qu'ils doivent être prêts à être blessés, en creux donc à supporter la douleur, voire à être tués. La réplique de Budd dans *Kill*

417 « They learn as boy that they needed to be 'independent' ans 'self-sufficient' – they could not show 'weakness' in front of each other out of a fear that this could be used against them by other men in the competitive relations of masculinity. Often men can only feel good about themselves through knowing that they are 'doing better' than others. », J. Seidler, Victor *Transforming Masculinities : Men, Cultures, Bodies, Power, Sex and Love*, Abingdon, Taylor and Francis, 2006, Préface, p. XXII.

418 *The Texas Chain Saw Massacre* (en français, *Massacre à la tronçonneuse*), film d'horreur américain réalisé par Tobe Hooper, 1974.

419 « I wanted it to be impressive. »

420 Rauch André, *Le premier sexe*, Ibid., p.48.

Bill Volume 1 : « *Nous méritons de mourir.* »⁴²¹ est éloquente en ce sens qu'elle montre que le personnage masculin non seulement s'attend à mourir mais également qu'il connaît l'existence tacite d'une loi du talion qui condamne quiconque cherche à tuer autrui à risquer de mourir à son tour. « *Être un homme implique qu'on soit disponible pour la violence.* »⁴²² écrit André Rauch. Et de fait, les personnages masculins dans le cinéma de Tarantino vont tous peu ou prou avoir à se confronter à diverses formes de violence.

Les véhicules sont un autre ancrage dans la masculinité. Puissance, rapidité et solidité font des voitures dans les films de Tarantino de parfaits agents de la virilité. Stuntman Mike, dont nous venons de parler, conduit une Dodge Charger, soit ce que l'on appelle communément « un muscle car », une voiture surpuissante, équipée d'un moteur surdimensionné, le plus souvent un V8. Celle de Stuntman Mike est, en plus, peinte intégralement en noir mat ce qui la rend à la fois effrayante et très visible. Une tête de mort barrée d'éclairs décore le capot ce qui rajoute un élément de décoration particulièrement remarquable. Le personnage masculin semble très fier de sa voiture et des transformations qu'il lui a fait subir. Il a personnalisé son véhicule qui est devenu indestructible comme il l'explique à Pam dans le film : « *C'est une voiture à l'épreuve de la mort. (...) Je pourrais la lancer contre un mur de briques à plus de 190 kilomètres par heure, juste pour l'expérience !* »⁴²³. La voiture symbolise un fantasme de puissance absolue et surtout un fantasme d'invincibilité. Il conduit une voiture qui résiste à la mort, ce que le personnage prouvera en jetant son bolide contre la voiture des filles et en sortant quasi indemne de l'accident. Autre exemple, le personnage de l'infirmier dans *Kill Bill Volume 1*, qui possède un Chevrolet C-2500 Crew Cab Silverado de 1997, un énorme 4X4 peint en jaune, avec de grandes flammes rouges sur le capot, ce qui rend le véhicule particulièrement voyant. Sur le pare-choc arrière est peint une inscription « *Pussy wagon* » en grosses lettres roses ce qui vient marquer que la voiture est un prolongement ou plutôt une affirmation aux yeux de tous de la sexualité du personnage. Une sexualité affichée comme agressive et machiste, « pussy » désigne en effet de manière vulgaire le sexe féminin et aussi une sexualité active puisque l'inscription vient inscrire cette sexualité dans une accumulation de conquêtes, les flammes venant rajouter une idée d'intensité sexuelle. Le personnage masculin utilise là le véhicule pour faire état de sa puissance sexuelle.

Et s'il est si important d'être puissant, actif sexuellement et indestructible, c'est parce que « *le devenir-homme est une fabrication* » mais « *acquise au prix de grandes difficultés* »⁴²⁴ comme le note Elisabeth Badinter ou comme l'écrit Ruth E. Hartley « *à un prix effrayant d'anxiété et d'aliénation.* »⁴²⁵. Ce « devenir homme » est complexe car il n'est pas donné à la naissance et comme quelque chose d'acquis : « *Les hommes ne sont pas nés – de nourrissons, ils passent par l'enfance pour arriver à l'âge adulte - pour suivre un impératif biologique prédéterminé, encodé dans leur organisation physique. Être un homme, c'est participer à la vie sociale comme un homme en tant qu'être sexué. Les hommes ne sont pas nés ; ils sont fabriqués. (...) Le sens de la masculinité n'est ni trans-historique, ni culturellement universel ; ce n'est ni ce qui est transporté par le chromosome Y, ni en quelque sorte, une fonction de la testostérone* »⁴²⁶. Puisque « *la virilité n'est*

421 « *We deserve to die.* »

422 Rauch André, *Le premier sexe*, Ibid., p.74.

423 « *It's Death Proof. (...) I could drive this baby into a brick wall at a hundred and twenty-five miles an hour, just for the experience !* »

424 Badinter Elisabeth, *XY de l'identité masculine*, Ibid., p.108 pour les deux citations.

425 Hartley Ruth E., « *Sex-role pressures in the socialization of the male child* » in J.H. Pleck et J. Sawyer, *Men and masculinity*, Englewood Cliffs NJ, Prince-Hall, 1974 (1959), p.12

426 « *Men are not born – growing from infants through boyhood to manhood- to follow a predetermined biological imperative encoded in their physical organisation. To be a man is participate in social life as a man as a gendered being. Men are not born ; they are made. (...) The meaning of masculinity is neither transhistorical nor culturally universal ; it is not carried on the Y chromosome nor is it somehow a functiontestosterone.* » ; S. Kimmel Mickael, Aronson Amy, « *Men and Masculinity : A social, cultural and historical encyclopaedia* », ABC-Clio, Santa Barbara,

pas donnée, il faut la conquérir »⁴²⁷ comme le dit André Rauch et une preuve de l'existence de ce processus de conquête réside dans le fait qu'il n'est pas réservé aux hommes mais qu'au contraire, les femmes peuvent s'en emparer. Geneviève Sellier, dans son article « *Gender Studies et études filmiques* » parle d'une « *contamination de l'identité masculine par les valeurs féminines* »⁴²⁸ dans le cinéma français. Nous nous sommes proposé de réfléchir à l'hypothèse selon laquelle, chez Tarantino, ce serait plutôt l'inverse qui se produirait, à savoir, une contamination de l'identité féminine par des valeurs masculines.

2.2.3. « *Female masculinity* »

En effet, dans les films de Quentin Tarantino, la masculinité n'est pas réservée aux personnages masculins. Un certain nombre de personnages féminins se caractérisent par des attitudes ou des attributs habituellement réservés à leurs homologues masculins. Les personnages féminins de *Kill Bill* et notamment Beatrix, l'héroïne, par exemple, sont en ce sens emblématiques.

Dans *Kill Bill*, Beatrix durant son cheminement vers Bill, va progressivement et de plus en plus s'emparer des attributs masculins. Le premier d'entre eux dans l'ordre d'apparition du film est la voiture. Quand elle se réveille, sort du coma et s'enfuit de l'hôpital, elle va d'abord voler la voiture de l'infirmier, dont nous avons vu qu'il ne s'agissait pas de n'importe quelle voiture. L'énorme 4X4 jaune du personnage masculin est, nous le rappelons, comme un symbole à la fois de sa masculinité, un véhicule imposant et puissant et de sa sexualité puisqu'il porte l'inscription « *Pussy Wagon* ». Par la suite, quand elle se rendra à Tokyo, pour tuer O-Ren Ishii, c'est au volant d'une moto de sport jaune que nous la retrouverons. Avec sa combinaison intégrale jaune et noire, son casque jaune et cette moto, filant à vive allure dans les rues de la capitale nipponne, le personnage féminin est, à l'écran, complètement désésexualisé puisqu'on ne peut plus savoir qu'il s'agit d'une femme. Les véhicules, voiture ou moto, vont donc permettre à la jeune femme de s'emparer symboliquement du pouvoir masculin.

Le costume va également être signifiant. Dans le premier volet de *Kill Bill*, à aucun moment, Beatrix ne portera un vêtement féminin. A l'hôpital, elle a une blouse de malade. Quand elle va chez Vernita Green, elle porte un jean, un tee shirt et un blouson marron en cuir, quand elle arrive au Japon, elle est aussi en jean et en tee-shirt et elle finira le film dans une tenue jaune moulante, pantalon et veste jaune à bandes noires, réplique de la tenue de Bruce Lee dans le film *Game of Death*⁴²⁹, le dernier film du célèbre acteur asiatique. Elle porte donc le costume d'un homme et est donc assimilée à lui grâce à cela. Le costume agit comme un indice de sa puissance. Habillée avec les vêtements d'un homme, elle en acquiert la force⁴³⁰. Mais, c'est en luttant avec une arme, fait peu

2004, Introduction, p. XXIII.

427 Rauch André, *Le premier sexe*, Ibid., p.119.

428 Sellier Geneviève, *Gender studies et études filmiques*, *Cahiers du Genre*, Ibid., p. 63-85.

429 *Game of Death* (en français « *Le jeu de la mort* »), film hongkongais réalisé par Bruce Lee, tourné en 1972 ; le tournage sera interrompu par la mort de Bruce Lee. Le film sera repris et terminé par Robert Clouse. Il sortira finalement sur les écrans en 1978.

430 Le costume ici joue également un rôle d'indicateur narratif ; correspondant à un genre bien précis, les films d'arts martiaux, la tenue crée un changement d'horizon d'attente pour le spectateur. A elle seule, elle annonce une scène de combat traditionnelle dans le film de kung fu qui est la scène de duel entre le héros et une horde d'ennemis : « *Le costume devient alors le véhicule de ce changement de narrativité. Il favorise la trans-généricité, le glissement d'un groupe de film à un autre.* » explique Loïc Chevalier (Chevalier Loïc, *Susciter la sympathie du spectateur : iconographie, intertextualité et horizon d'attente du costume dans Mondwest*, *CinémAction* n° 144, Ibid., p.35). On sait donc que la scène va arriver, que l'affrontement sera inévitable, d'autant que le costume de l'acteur chinois peut être vu comme une provocation de Beatrix face à la japonaise O-Ren Ishii, qui va elle, apparaître en costume traditionnel japonais.

habituel dans les civilisations occidentales, que Beatrix va combattre et cette arme, en l'occurrence un sabre, il va d'abord falloir qu'elle se la procure. Ce qui donne lieu à une séquence au milieu du film. Ce sabre, c'est le célèbre forgeron Hatori Hanzo qui va le lui fournir. Celui-ci en possède une grande collection qu'il va accepter de montrer à Beatrix. Elle les découvre dans un grenier, au-dessus du restaurant d'Hatori, reconverti en cuisinier depuis qu'il a fait la promesse de ne plus forger d'engin de mort. La scène nous montre Beatrix en admiration devant la collection de katanas rangés par sept sur des portants en bois le long d'un mur. Elle va en saisir un sous les conseils d'Hanzo. Tous ses gestes confèrent à l'objet une valeur importante. Le sabre appartient à un univers légendaire. S'en saisir, c'est s'approprier tout ce qu'il symbolise or l'épée représente la force vitale et la puissance. Au Japon, elle est possédée par le samouraï, célèbre guerrier dans la culture nipponne. Mais le sabre que tient Beatrix n'est pas une relique, c'est une véritable arme de mort. Toucher cette arme, la regarder sont une chose, en posséder une en est une autre. Et bien qu'Hanzo n'ait plus fabriqué de sabre depuis longtemps, il va accepter d'en forger un pour elle. Il clôt la scène en acceptant « *Vous n'avez qu'à dormir ici... Il me faut un mois pour forger le sabre... Je vous suggère de profiter de ce temps pour vous entraîner.* »⁴³¹ La dernière partie de la séquence va montrer la cérémonie au cours de laquelle Hanzo remet l'arme dans les mains de Beatrix. Le sabre passant des mains du personnage masculin à celles du personnage féminin passe symboliquement d'une temporalité irréaliste, mythique à une plus concrète où sans nul doute, il va devenir un engin de mort. La garde, gravée avec un lion la gueule ouverte, est importante car, au Japon, ce symbole est masculin, c'est le gardien des portes d'un temple. Il incarne la force guerrière ; il domine sans avoir à faire preuve de sa force qu'on ne peut pas contrer quand elle entre en action. Beatrix, en recevant le sabre, reçoit donc l'instrument de sa force. Elle devient l'héroïne que plus rien n'arrêtera. Cette séquence montre comment, dans *Kill Bill*, s'effectue « *l'appropriation par la femme des instruments de pouvoir de l'homme* »⁴³². Dans la suite du film, Beatrix se servira du sabre avec dextérité et courage. Elle ne renoncera face à aucun adversaire, qu'il s'agisse d'hommes, de femmes, d'individus isolés ou de groupes comme lors du combat contre les Crazy88. Elle sera blessée à de multiples reprises mais elle poursuivra sa quête coûte que coûte comme si elle avait également acquis la force morale et physique qui sont habituellement les attributs des personnages masculins. Les multiples plans qui la montrent couverte de sang ou de terre, dans un costume masculin, avec une ou plusieurs armes à la main, en train de combattre sans relâche, sans la moindre pitié non plus et en dépit de ses blessures donnent l'impression que l'héroïne a éradiqué en elle la moindre parcelle des éléments traditionnellement considérés comme féminins. L'entraînement pénible, à la limite du supportable que le vieux maître Paï Meï lui fait subir dans le second volume met en scène combien elle éprouve cette difficulté du « devenir-homme ». Pour s'emparer de la force masculine, elle va devoir vivre, subir et supporter des épreuves à la fois physiques et mentales qui aboutiront à la construction en elle d'une forme de masculinité. Le travail sur son corps que l'on voit dans la séquence avec Paï Meï souffrir, saigner, transpirer, prendre des coups, en donner, se muscler est inévitable puisque, comme le note Raewyn Connel : « *Le corps est incontournable dans la construction de la masculinité* »⁴³³ mais elle doit aussi accomplir un travail mental de domination de soi, de maîtrise de ses émotions comme de la douleur, processus là encore inéluctable puisque « *Que ce soit de gré ou de force, l'homme adulte enseigne au plus jeune la maîtrise de soi qui définit la virilité* »⁴³⁴ explique Elisabeth Badinter. L'entraînement que vit Beatrix sous le contrôle du vieux sage met en scène ce mécanisme. Et cela « fonctionne ». Beatrix représente bien un cas de masculinité incarnée dans et par un personnage féminin.

Dans le second groupe de filles du film *Death Proof*, nous retrouvons ce processus puisque deux

431 « *You can sleep there... It will take me a month to make the sword... I suggest you spend it practicing.* »

432 Ortoli Philippe, *Le musée imaginaire de Quentin Tarantino*, Paris, Le Cerf, 2012, p.145.

433 Connell Raewyn, *Masculinités ; Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Ibid., p.45.

434 Badinter Elisabeth, *XY de l'identité masculine*, Ibid., p.129.

des filles, Kim et Zoé, s'inscrivent dans ce schéma d'une masculinité incarnée par des personnages féminins. Les deux jeunes femmes travaillent comme cascadeuses dans le cinéma. Elles évoluent donc dans un univers majoritairement masculin et dans le cadre d'une profession considérée comme plutôt masculine. Leurs comportements se calquent souvent dans le film à des comportements habituellement considérés comme masculins : la position de leurs corps par exemple, avec les jambes souvent écartées, les poings serrés quand elles se tiennent debout, leurs corps musclés et comme Beatrix dans *Kill Bill*, une tendance à s'appropriier les attributs de la masculinité, notamment à travers des objets comme les voitures. En effet, dans une séquence du film, nous voyons ces filles accompagnées de deux de leurs amies partir chez un fermier pour voir une voiture que celui-ci a mise en vente. Dès le début de la scène, l'arrivée des filles est marquée par un bruit vrombissant de moteur et on les voit dans une voiture à laquelle on ne peut que porter une attention puisqu'elle surgit dans l'écran pour venir se positionner face aux spectateurs. On sait que, comme les costumes ou les accessoires, au cinéma, les voitures servent souvent à caractériser un personnage or, ici, la voiture des filles est une Ford Mustang de 1972, voiture qui a une caractéristique : en lieu et place du logo du constructeur, on a sur la calandre un mustang au galop. C'est donc un bolide de course, une voiture qui symboliquement représente vitesse et liberté, deux attributs habituellement attachés au genre masculin. C'est d'ailleurs la voiture de Steeve Mac Queen dans *Bullitt*⁴³⁵, celle des deux policiers de la série *Starsky et Hutch*⁴³⁶, ainsi que celle de James Bond dans *Goldfinger*⁴³⁷. Elle est en outre d'un jaune éclatant avec deux bandes noires, référence à Beatrix dans *Kill Bill* mais surtout au costume de Bruce Lee. Enfin, on ne peut pas ne pas voir la plaque d'immatriculation de la voiture qui vient « se poser » devant nos yeux au premier plan de l'écran et sur laquelle est inscrit : « Brand X », c'est-à-dire, « marque X ». Il peut s'agir du X de la féminité puisque les femmes ont biologiquement deux chromosomes X mais il peut s'agir aussi d'un X d'une identité inconnue, le X mathématique, valeur inconnue. Quoi qu'il en soit, le groupe possède déjà un objet typiquement attaché au genre masculin. En outre, ces filles sont venues voir et essayer une seconde voiture. On découvre, quand la caméra se tourne, l'objet de désir des deux filles, une Dodge Challenger de 1970, voiture qui est l'emblème du film *Vanishing Point*⁴³⁸. Elles ont donc la volonté de s'approprier un objet symbolique de la force masculine dont Yvonne Tasker dans son article « *Criminelles : Thelma et Louise et autres délinquantes* » écrit : « *Ces objets symboliques sont intimement liés à l'image de la masculinité. Les héroïnes de ces films opèrent donc dans un champ visuel qui met en jeu la problématique de l'identité sexuelle et en particulier la masculinisation du corps féminin.* ».⁴³⁹ Ces jeunes femmes en désirant une voiture comme la Dodge désirent symboliquement un objet de puissance qui leur permet d'acquérir le pouvoir dans le récit. Elles cherchent à s'approprier des instruments de domination masculine et à reprendre le pouvoir que s'étaient octroyé les hommes. Phénomène d'appropriation accentué par l'utilisation des gros plans. Le capot s'ouvre et on a un gros plan en contre-plongée sur Kim et Zoé, contre-plongée étonnante car non réaliste (le spectateur a l'impression d'être dans le moteur) et qui fait que les personnages féminins sont présentés comme puissants puisque au-dessus des spectateurs. Phénomène assez inédit au cinéma : avec ce plan, les spectateurs deviennent l'objet du désir des personnages féminins. Mais c'est en fait bel et bien le moteur que les deux jeune femmes regardent et seule cette partie mécanique de la voiture semble les intéresser : « *Ce moteur, c'est un truc de fou !* » et « *C'est une putain de légende, ce moteur !* »⁴⁴⁰. C'est l'aspect technique de la voiture qui les captive, elles semblent se moquer de la carrosserie ou de l'intérieur comme il serait plus attendu de la part de deux jeunes femmes. Il s'avère qu'elles ont des intérêts plus habituellement considérés comme

435 *Bullitt*, film policier américain, réalisé par Peter Yates, 1969.

436 *Starsky and Hutch*, série télévisée américaine, créée par William Blinn, diffusée entre 1975 et 1979 sur le réseau ABC (en France, de 1978 à 1984 sur TF1).

437 *Goldfinger*, troisième volet des aventures de James Bond, film réalisé par Guy Hamilton, 1964.

438 *Vanishing Point* (en français, *Point Limite Zéro*), film américain, réalisé par Richard C. Sarafian, 1971.

439 Tasker Yvonne, « *Criminelles : Thelma et Louise et autres délinquantes* », *CinémAction* n°67, Ibid., p.94.

440 « *This shit's off the fuckin' hook !* » et « *Fuckin' legendary, Mate !* »

masculins. C'est parce que cette voiture est un bolide surpuissant aux caractéristiques mécaniques incroyables que ces deux femmes vont y prêter attention.

Ces personnages féminins évoluent donc dans un univers et avec des comportements plus habituellement considérés comme masculins, démontrant par là-même que la masculinité n'est pas qu'une affaire d'hommes et que « *La masculinité est multiple.* »⁴⁴¹ comme l'écrit Judith Halberstam. La chercheuse part du constat que « *La masculinité est socialement toujours en lien avec les notions de pouvoir, de légitimité et de privilège.* »⁴⁴² mais elle pose la question de savoir ce qu'il advient quand la masculinité « *quitte les corps masculins blancs des classes moyennes.* »⁴⁴³. Pour elle, les « *tomboys* »⁴⁴⁴, que peuvent incarner certains personnages féminins des films de Tarantino comme Kim et Zoé⁴⁴⁵ apparaissent comme « *le signe d'une identification extrême aux hommes* »⁴⁴⁶

Ces personnages féminins cherchent à s'emparer des instruments symboliques de la domination masculine. La voiture ou la moto en sont deux mais il y a aussi le rôle joué par le vêtement. Ainsi par exemple quand Jackie Brown est au moment crucial de son plan, le vol de l'argent d'Ordell, sous les yeux des policiers, une courte scène nous la montre, seule dans une cabine d'essayage, le lieu donc où on change de vêtements. Elle est face à un miroir et elle se regarde. Elle est alors habillée dans un costume qu'elle vient d'acheter, qu'elle a enfilé et gardé en remplacement de son costume bleu d'hôtesse de l'air. Il s'agit d'un costume noir, veste et pantalon, porté avec une chemise blanche. Ce vêtement est symbolique dans la filmographie de Tarantino : c'est le costume des truands de *Reservoir Dogs*, c'est le même costume que portent les tueurs Jules et Vincent dans *Pulp Fiction*, c'est aussi ce costume que porte Mia Wallace dans le film, il sera aussi porté par Elle Driver dans *Kill Bill*. Ce vêtement est symbolique d'une fonction, celle du truand ou du tueur. En l'enfilant, Jackie devient leur égale, elle se transforme ; le costume lui permet symboliquement de changer de personnage. Elle échange son uniforme bleu d'hôtesse, celui de la femme qui subit sa vie, contre le costume noir de la femme qui prend sa vie en main. On peut même remarquer qu'elle va, à partir de la moitié du film, s'emparer d'un vêtement d'Ordell. En effet, ce-dernier, tout le long du récit, porte des bérets de la marque Kangol. Cette marque créée en Angleterre en 1938 a fourni les bérets à l'armée britannique pendant la seconde guerre mondiale, en 1948, ces mêmes bérets ont été portés par l'équipe Olympique anglaise et depuis 1983, cette marque et cet accessoire vont être adoptés par les rappeurs américains. Le béret Kangol est donc fortement connoté : c'est un accessoire viril (militaire, rappeur) qui complète bien le personnage d'Ordell or Jackie va elle aussi porter un béret Kangol quand elle donne rendez-vous à Ordell au centre commercial. Dans cette scène, le personnage masculin porte un béret rouge et le personnage féminin, exactement le même mais de couleur noire. Elle s'est emparée du vêtement qui symbolise le fait qu'elle est l'égale d' Ordell et qu'elle entre à son tour dans le jeu de la domination masculine.

2.2.4. Domination masculine

Celle-ci est une caractéristique fondamentale de la masculinité. « *On peut voir la masculinité non comme un objet isolé mais comme un élément au sein d'une structure* »⁴⁴⁷ propose Raewyn Connell et c'est la domination qui est à la base de tous les rapports sociaux qui engagent la virilité. Elisabeth

441 « *Masculinity is multiple* », Halberstam Judith, *Female masculinity*, Duke University Press, 1998, p.14.

442 « *Masculinity in this society inevitable conjures up notion of power and legitimacy and privilege.* », Halberstam Judith, *Ibid.*, p.2.

443 « *leaves the white and male middle class body* », *Ibid.*

444 « *Garçon manqué* »

445 Même si, chez Halberstam, la « *tomboy* » est plutôt une adolescente, nous considérons que les deux personnages cités, présentent en effet certaines caractéristiques communes avec les « *tomboys* », dont notamment une mise en scène ostentatoire d'éléments symboliques de la masculinité.

446 « *the sign of extreme male identification* », *Ibid.*, p.6.

447 Connell Raewyn, *Masculinités, Enjeux sociaux de l'hégémonie*, *Ibid.*, p.59.

Badinter explique que c'est le « *statut de dominant qui est l'essence du sentiment d'identité masculine* »⁴⁴⁸, ce qu'a étudié Pierre Bourdieu dans son ouvrage *La domination masculine*⁴⁴⁹. Le sociologue, à partir d'une étude ethnographique de la société kabyle a cherché à « *diriger la recherche vers une approche capable d'appréhender la dimension proprement symbolique de la domination masculine.* »⁴⁵⁰, domination qui repose sur tout un apprentissage dont Bourdieu écrit qu'il est « *d'autant plus efficace qu'il reste pour l'essentiel tacite.* » Notre hypothèse de recherche est que le cinéma fait partie de ces technologies qui reproduisent le symbolique et jouent un rôle actif dans la pérennité de la vision androcentrique du monde notamment en l'ancrant implicitement dans les esprits des spectateurs et des spectatrices.

Or chez Tarantino, on le voit bien, la domination masculine est le procédé qui codifie les rapports sociaux. Pas un lien entre les personnages masculins qui ne soient soumis à cette obligation de domination. Avec l'analyse de notre premier extrait, celui tiré de *Reservoir Dogs*, nous démontrerons comment ce groupe de personnages masculins fonctionne comme une meute avec à sa tête le mâle alpha, Joe Cabot et les autres personnages qui lui sont soumis⁴⁵¹. Et cela se reproduit dans chaque groupe masculin présent dans la filmographie : dans *Pulp Fiction*, Marcellus Wallace incarne la figure du chef qui domine ses hommes de main ; Ordell domine tous les personnages qui sont en lien avec lui, de même pour Bill qui dirige le groupe de tueurs, Hanz Landa qui est un colonel donc qui dirige un corps d'armée et Calvin Candie règne en maître sur son domaine dans *Django Unchained*. Ces personnages masculins exercent une domination sur tous les êtres qui croisent leur chemin et il n'est guère question de remettre en cause cette hégémonie⁴⁵². Ainsi, nous constatons qu'aucun gangster ne doute de la capacité de Joe à les sortir de la situation difficile dans laquelle ils se retrouvent après le braquage raté : « *Calme-toi et attends Joe. Je ne peux rien faire pour toi mais quand Joe sera là, ce qui ne saurait tarder, il sera capable, lui, de t'aider. Nous devons juste rester assis là et attendre Joe.* »⁴⁵³ dit par exemple Mister White à Mister Orange. Marcellus Wallace est respecté par les tueurs à gage sous ses ordres et c'est lui qu'ils appellent quand ils ont un problème : « *Pas de problème, Jules. Je suis sur le coup. Retourne avec les autres, détends-toi et attends Mister Wolf qui devrait venir directement.* »⁴⁵⁴ De même Bill apparaît comme le chef omnipotent de son groupe de tueurs qui lui doivent obéissance et soumission. Une scène illustre ce rapport de force : lorsque Elle Driver est envoyé par Bill à l'hôpital où se trouve Beatrix, elle a pour mission de tuer sa rivale. Mais Bill va l'en empêcher par un simple appel téléphonique au cours duquel Elle tentera de faire comprendre qu'elle n'est pas d'accord avec cette clémence : « *Si tu penses que je suis venue jusqu'au bout du Texas (...) pour laisser dormir la belle, tu te trompes !* »⁴⁵⁵ Mais c'est Bill qui aura très vite le dernier mot et Elle interrompra la mission. Dans *Inglourious Basterds*, la domination de Landa sur les autres personnages du film est quasi absolue. La séquence inaugurale du film ne fait déjà que la mettre en exergue. Landa est craint par le fermier Perrier Lapadite et il le domine pendant toute la scène. D'abord parce que Landa est un officier allemand dans un pays occupé par son armée, ensuite parce qu'il est un gradé ; enfin parce que sa réputation le précède, qu'il le sait et qu'il s'en réjouit. Il pose plusieurs fois la question à Lapadite : « *Êtes vous au fait du travail qui m'amène en France ?* »⁴⁵⁶ et plus loin : « *Monsieur Lapadite, êtes-vous au*

448 Badinter Elisabeth, *XY de l'identité masculine*, Ibid., p.129.

449 Bourdieu Pierre, *La domination masculine*, Ibid., 2002.

450 Bourdieu Pierre, Ibid., p.13.

451 Voir Partie III, Chapitre 1, « Analyse des extraits ».

452 A l'exception de celle d'Ordell puisque c'est tout le propos du film, *Jackie Brown*.

453 « *Hold on and wait for Joe. I can't do anything for you but, when Joe gets here, which should be anytime now, he'll be able to help you. We're just gonna sit here and wait for Joe* »

454 « *You ain't got no problems, Jules. I'm on the motherfucker. Go back in there, chill them niggers out and wait for The Wolf, who should be comin' directly.* »

455 « *If you think I came all the way down to Texas (...) just to tuck sleeping beauty in bed, you got another fuckin thing comin.* »

456 « *Are you aware of the job I've been ordered to carry out in France ?* »

courant du surnom que les gens en France m'ont donné ? »⁴⁵⁷ De plus Landa est dans un rapport de domination car il sait que les Juifs qu'il cherche sont là, et qu'il ne lui reste qu'à savoir où ils sont cachés. Ce qu'il fera dire facilement à Lapadite en le menaçant de s'attaquer à sa propre famille, ne lui laissant donc aucun choix. Enfin, il le domine parce que les armes sont de son côté via les soldats qui sont avec lui. La domination est physique, le soldat face au civil, l'homme en arme face au désarmé, et mentale, l'officier capable de punir face au simple fermier, celui qui sait face à celui qui doit avouer.

Dans tous ces cas, la domination opère sur les hommes entre eux ou comme l'écrit Christine Guionnet : « *des hiérarchies divisent les hommes entre eux.* »⁴⁵⁸ parce que « *Le concept de la masculinité hégémonique a précisément pour fonction de renvoyer, au-delà des incarnations plurielles de la masculinité et de la virilité, à l'idée de normes qui s'imposent à tous sous la forme d'injonctions comportementales et morales.* »⁴⁵⁹ ce que nous avons vu pour les hommes mais R. Connell précise que la masculinité hégémonique est « *ce qui garantit (ou est censé garantir) la position dominante des hommes et la subordination des femmes.* »⁴⁶⁰

Et en effet, la domination masculine s'opère bien entendu également sur les femmes. Une des scènes les plus emblématiques pouvant illustrer ce propos est la séquence pré-générique de *Kill Bill Volume 1*. Quand le film commence, le premier personnage à l'écran est celui de Beatrix. Elle est la première que les spectateurs découvrent. Et c'est une jeune femme blessée : on voit des coups, du sang qui coule du nez, de la bouche, sur le cou, elle fronce les sourcils (signe de douleur) et elle transpire. Peu à peu on comprend qu'un personnage masculin arrive. Un bas de pantalon noir et des santiags apparaissent. Dans le plan, la métonymie du bout du pied dans un angle de l'écran suffit à nous faire savoir qu'il est là. Elle le voit, elle le regarde et il y a là une grande importance de l'utilisation du hors-champ, c'est là que ça se passe parce que c'est là qu'il est. Puis la voix de l'homme surgit : « *Tu me trouves sadique ?* »⁴⁶¹. Sa voix vient envahir l'étau visuel du gros plan. Il la tutoie donc il la connaît et il s'attribue lui-même une caractéristique peu enviable : le sadisme. La forme interrogative ne trompe personne : il aime faire mal, il aime voir souffrir puisque, face à cette douleur évidente, il ne réagit pas et ne cherche pas à lui porter secours. Il reste d'un calme étonnant. Une main apparaît dans le champ. C'est bien une main d'homme, il tient un mouchoir blanc soigneusement plié et brodé au prénom de Bill. Du coup, ce prénom apparaît au centre même de l'écran : Bill est au centre de tout. Il a un nom, contrairement au personnage féminin dont on ne sait rien. Il possède une identité propre marquée par ce prénom et il possède aussi le pouvoir de la parole, ce qu'elle n'a pas, elle qui semble réduite à des halètements, des soupirs, des cris, donc à une certaine animalité. Certes, on a visuellement découvert en premier Beatrix car c'est bien d'elle dont il va s'agir, de son histoire mais c'est l'homme qui a le pouvoir, c'est lui qui domine : il est au dessus d'elle et au centre de l'histoire, tel un dieu que l'on n'a pas le droit de voir mais qui décide de tout, on le sent bien. Il veut lui nettoyer le visage avec son mouchoir, elle tente de se tourner mais comme elle ne peut visiblement pas bouger, elle est obligée de se laisser faire. Elle est symboliquement, et dès les premières minutes du film, soumise à cet homme. Il continue de parler et elle n'a, comme nous spectateurs et spectatrices, pas d'autre choix que de l'écouter. C'est lui qui a le pouvoir, sur elle comme sur nous. Il se relève et on perçoit clairement un bruit d'arme alors même qu'on ne voit à l'écran que son visage à elle, toujours en gros plan qui exprime à ce moment-là un effroi total avec les yeux écarquillés qui fixent le hors-champ. Avec peine, elle prononce quelques mots « *Bill, c'est*

457 « *Monsieur Lapadite, are you aware of the nickname the people of France have given me ?* »

458 Guionnet Christine, « *Pourquoi réfléchir aux coûts de la domination masculine ?* », *Boys don't cry ! Les coûts de la domination masculine*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, coll. Le Sens Social, 2012, p.13.

459 Guionnet Christine, « *Pourquoi réfléchir aux coûts de la domination masculine ?* », Ibid., p. 13.

460 Connell Raewyn, *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Ibid., p.74.

461 « *Do you find me sadistic ?* »

ton bébé ! »⁴⁶² mais elle n'a pas le temps de finir car il lui tire une balle dans la tête. Contradiction évidente avec le titre. « *Kill Bill* » sonne comme un ordre, un but à atteindre, il faut tuer cet homme sauf que dans ces premières images, c'est Bill qui tue. Il est sujet de l'action et clairement détenteur d'un pouvoir absolu : sur cette femme qui n'est pas n'importe quelle femme puisqu'elle est sa femme, sur la mère qu'elle incarne mais pas n'importe quelle mère, celle de son enfant et enfin sur nous spectateurs et spectatrices qui, comme elle, subissons ses paroles, ses actes à l'image. On voit donc bien comment cette séquence pré-générique installe le film dans une vision très traditionnelle des rapports de Genre : les rapports du personnage masculin avec le personnage féminin sont des rapports de pouvoir et c'est lui qui le détient. Ici, il est même dans une sorte de toute puissance puisqu'elle est au sol, immobile et immobilisée pendant que lui est en mouvement, puisqu'il a un nom donc une identité alors qu'elle en est privée, puisqu'il est doué de la parole quand elle est réduite à une stade d'expression animale (sons, halètements, cris, soupirs) ; puisqu'il apparaît à l'écran comme une divinité (on ne voit pas son visage ; ses pieds, sa main suffisent métonymiquement à attester de sa présence) alors qu'elle a un visage, bien humain, bien en chair, avec les coups, le sang, la sueur, traces d'un corps bien vivant. Le personnage masculin n'apparaît jamais à l'écran, son corps est comme fragmenté : des pieds, une main, une voix et ce sera le cas tout le long du film. « *Bill n'apparaît pas car il ne maîtrise la mort que pour mieux la donner - la main sur le sabre en témoigne - et ce qui flotte entre les images est le parfum d'une règle incontournable, celle de l'obéissance, voire de l'obéissance qui doit lui être témoignée* »⁴⁶³ C'est lui qui détient le pouvoir de vie et de mort sur cette femme ; il est dans une situation d'omnipotence quasi divine quand le personnage féminin n'a aucune identité, aucune liberté (elle est clouée au sol et à sa merci) et qu'elle n'est au bout du compte définie que dans son rapport à cet homme : « la femme de... » et « la mère de l'enfant de... ». Or ce personnage subit également la domination du regard du spectateur et de la spectatrice par le jeu du cadre de l'image. « *Par le biais d'une sorte de vision dominatrice, le spectateur est devenu un sujet immobile, subjugué, dans un état de rêverie solitaire. Enchaîné-e dans la caverne de Platon, le spectateur prisonnier, homme ou femme, est figé-e sur place, sans vraiment pouvoir déplacer son regard* »⁴⁶⁴ écrit Giuliana Brunon. En effet, la caméra en ne nous donnant à voir que ce que voit Bill nous rend complice de ce-dernier et ne nous laisse d'autres choix que d'observer ce personnage féminin entièrement soumis au regard du personnage masculin et au notre.

La filmographie tarantinienne multiplie les personnages masculins qui exercent leur domination sur des personnages féminins. L'acmé semble être atteinte avec le dernier film, *The Hateful Eight*, dans lequel Daisy Domergue, l'unique personnage féminin est soumise au personnage de John Ruth, le chasseur de prime puisqu'elle est sa prisonnière. Elle est tout au long du film attachée à lui par des menottes ce qui entrave sa liberté de mouvements et l'oblige à suivre Ruth dans ses moindres déplacements. Il la frappe, l'insulte, lui donne des ordres durant tout le film et ce devant les autres personnages, tous masculins, qui n'y verront rien à redire tant « *le principe de vision dominant est (...) un système de structures durablement inscrites dans les choses et dans les corps.* »⁴⁶⁵.

462 « *Bill, it's your baby !* »

463 Ortolu Philippe, *Le musée imaginaire de Quentin Tarantino*, Ibid., p.249.

464 Bruno Giuliana, « *Promenade autour de la caverne de Platon* », *20 ans de théories féministes sur le cinéma, CinémAction*, n°67, Ibid., p.136.

465 Bourdieu Pierre, *La domination masculine*, Ibid., p.63.

2.3 La question des féminités

2.3.1 : Dominées

Si les personnages masculins sont mis à l'épreuve pour construire leurs masculinités dans l'univers fictionnel de Quentin Tarantino, il faut noter que la féminité y est au contraire donnée comme quelque chose d'acquis au sens où tout ce qui n'est pas masculin est de fait, chez Tarantino, féminin. Le refus par exemple que nous avons déjà évoqué de Mister Pink de conserver ce surnom est un exemple éloquent de cette équation : pour que je sois un homme, je ne dois rien avoir de féminin et surtout je dois dominer tout ce qui est considéré comme féminin. En effet, dans ce cinéma, les personnages féminins subissent de plein fouet la domination masculine, comme nous l'avons déjà mentionné pour des personnages comme Beatrix dans *Kill Bill* ou Daisy Domergue dans *The Hateful Eight*. Certaines d'entre elles sont présentées comme des agents participants au processus puisque, pour qu'il y ait des dominants, il faut bien qu'il y ait des dominés, ce que Pierre Bourdieu a démontré : « *Le pouvoir symbolique ne peut s'exercer sans la contribution de ceux qui le subissent.* »⁴⁶⁶. Il ne s'agit pas d'assigner aux dominés la responsabilité du processus mais bien de comprendre que « *la force symbolique est une forme de pouvoir qui s'exerce sur les corps, directement, et comme par magie, en dehors de toute contrainte physique ; mais cette magie n'opère qu'en s'appuyant sur des dispositions déposées tels des ressorts, au plus profond des corps.* »⁴⁶⁷ Nous voyons comment certains personnages féminins sont dans un « impensé » de ces rapports de domination ou dans l'incapacité de s'en extraire. Le personnage d'Arlène dans *Death Proof* est un exemple. Cette jeune femme qui fait partie du premier groupe de filles est montrée comme ayant tous les attributs de la féminité. Dans une scène où elle est en voiture avec deux de ses amies, elle semble différente : plus calme que les autres, elle sirote un soda et affirme avoir des principes. Quand son amie Julia lui demande ce qui s'est passé entre elle et le garçon avec lequel elle avait rendez-vous la veille, Arlène répond : « *Et bien, pas grand chose... Tu sais, on s'est juste vu. Je pense que si on ne les fait pas un peu attendre, ils ne te respectent pas.* »⁴⁶⁸, ce qui signifie qu'il ne s'est rien passé de sexuel avec ce garçon car elle est contre l'idée d'avoir des rapports sexuels le premier soir. Elle précise qu'ils sont restés habillés et elle ajoute : « *Habillés. Je lui ai dit, on n'entreprend rien, on ne fait pas « la chose »* »⁴⁶⁹ ce qui amusera énormément ses amies. Arlène ne parle pas crûment de sexe, elle fait preuve d'une certaine pudeur, répondant par là-même aux normes attendues chez une femme. Plus tard, alors que les trois filles sont devant un bar, Arlène sera la seule à remarquer la voiture de Stuntman Mike passant devant l'établissement, au ralenti, ce qui va l'étonner. Mais elle ne réagira pas. Elle va se contenter d'entrer dans le bar sans même évoquer ce qu'elle vient de voir. Et plus tard dans la soirée, quand elle va se retrouver face au cascadeur, elle ne saura pas non plus ni refuser ce qu'il lui demande, ni pressentir le danger. Elle va subir la domination de Mike qui est dans cette scène purement psychologique comme elle avait auparavant subi la domination de son amie Julia. En effet, Julia, animatrice de radio a lancé sur les ondes un jeu : « *J'ai dit un petit truc à ton propos aujourd'hui à la radio. (...) Je n'ai pas donné ton vrai nom, j'ai utilisé un nom de code (...) Papillon. J'ai dit que tu serais en ville. Et que nous allions sortir ce soir quelque part dans Austin. Et que peut être, on pourrait nous voir et je t'ai décrite. Et*

466 Bourdieu Pierre, *La domination masculine*, Ibid., p.62.

467 Bourdieu Pierre, *La domination masculine*, Ibid., p.59.

468 « *Well, not much, you know, we just fuckin' met each other. I mean, if you don't bust their balls a little bit, they nerver gonna respect you.* »

469 « *Dressed. I said we made out, we didn't do « the thing »*

*j'ai dit que ton nom était Papillon. Et que si des hommes nous trouvaient ce soir quand on serait dehors, si eux faisaient quelque chose, alors tu ferais aussi quelque chose. (...) Après qu'ils t'aient payé un verre, au moment où ils le lèveraient pour porter un toast, il faut qu'ils te regardent droit dans les yeux et qu'ils te récitent ce poème : « Les bois sont beaux, sombres et profonds, / et j'ai promis de rester/ et de faire des miles avant de dormir. » Et si un homme fait tout ça... tu dois lui faire une lap-dance. »*⁴⁷⁰. Arlène va s'offusquer de ce jeu dont elle est l'objet : « *Hors de question que je fasse une lap-dance à qui que ce soit juste parce que tu l'as dit !* »⁴⁷¹. Elle semble refuser à la fois d'être un objet sexuel, ce que sous-entend la lap-dance et d'obéir à son amie. Sauf qu'une fois dans le bar, face à Stuntman Mike qui lui paiera un verre, la regardera dans les yeux et lui récitera le poème, elle fera finalement la lap-dance. Ce qui est symboliquement très important car cette jeune femme à laquelle le récit aurait pu donner la place d'un sujet, vient finalement se conformer à un rôle attendu d'objet de désir par ce spectacle que représente la danse. Ce spectacle qui comme l'écrit Mulvey semble « *suspendre le cours de l'action en des instants de contemplation érotique* »⁴⁷² à la fois pour le personnage de Stuntman Mike mais également pour les spectateurs et spectatrices. Arlène est désignée comme un objet et finira par se conformer à cette image. On voit comment ce personnage se retrouve dans l'obligation inconsciente de correspondre au rôle qui lui a été attribué, par Julia, par Mike mais au-delà par tout un imaginaire social (que le discours de Julia et celui de Mike viendront attester) androcentré qui veut que les femmes « *sont condamnées à donner à chaque instant les apparences d'un fondement naturel à l'identité minorée qui leur est socialement assignée* »⁴⁷³. Dans cette scène, l'identité féminine est minorée au sens où elle est uniquement désignée par son rôle d'objet de désir sexuel. La jeune femme, habillée d'un tee shirt court et très moulant et d'un mini short, semble avoir assimilé l'idée qu'elle n'était qu'un objet sexuel et elle se comportera finalement comme tel. Ginette Vincendeau dans un article intitulé « *L'ancien et le nouveau : BB dans les années 50* »⁴⁷⁴ analyse l'image de Brigitte Bardot dans les films qui en firent une idole. Elle démontre l'ambivalence du processus cinématographique autour de la star : « *Alors que le récit nous permet de nous identifier à elle, les moments de spectacles l'objectifient, la mettent à distance* »⁴⁷⁵ écrit-elle. De plus, elle explique comment B. Bardot pouvait à la fois prendre du plaisir à son propre corps – on la voit s'étirer, bronzer, se toucher les hanches en dansant – mais en même temps, le destin que lui proposent ses films est souvent d'être punie – elle n'est pas aimée de l'homme qu'elle désire, elle est tuée ou elle se suicide – et elle n'incarne pas, au bout du compte, la femme libérée parce que les films la gèlent constamment dans des poses de pin-up soumise au regard des hommes. Ce qui est le cas d'Arlène mais aussi des autres filles de ce groupe. Il est à noter d'ailleurs que *Death Proof* commence par une image de Julia s'allongeant sur son canapé en reproduisant fidèlement la pose de Brigitte Bardot sur le poster qui est affiché juste au-dessus d'elle. Le patronage de la star française est donc clairement exprimé.

470 « *I said a little somethin-somethin about you on the air today. (...) I didn't use your real name, I used a code name. (...) Butterfly. I told them that you were in front out of town. And we were going out somewhere in Austin tonight. And if they were out of the town, maybe they'd see us and I described you. And told them your name was Butterfly. And I said if they spotted you while we were out, if they'd do something, you'd do something. (...) After they buy you a drink, when they raise their glass to toast, they look you dead in the eyes and repet this poem : « The woods are lovely, dark and deep/ And I have promises to keep/ And miles to go before I sleep. ». (...) and then... if he says that... you gotta give him a lap dance. »*

471 « *I ain't givin' nobody no lap dance cause of what you said !* »

472 Mulvey Laura, « *Plaisir visuel et cinéma narratif* », *20 ans de théories féministes sur le cinéma, CinémAction*, n°67, Ibid., p.18.

473 Bourdieu Pierre, *La domination masculine*, Ibid., p.49.

474 Vincendeau Ginette, « *L'ancien et le nouveau : BB dans les années 50* », *20 ans de théories féministes sur le cinéma, CinémAction*, n°67, Ibid., p.141-146.

475 Vincendeau Ginette, « *L'ancien et le nouveau : BB dans les années 50* », *ibid.*, p.144.

2.3.2. Soumises

Cette domination masculine est d'autant plus efficace qu'elle est incluse dans tout un ensemble d'autres processus de domination. Une scène dans le film *Jackie Brown* est à ce titre particulièrement intéressante. Elle réunit trois personnages féminins : Jackie Brown, Shironda et Simone. Toutes les trois doivent faire transiter entre elles une grosse somme d'argent (ramenée de l'étranger par Jackie puisque celle-ci est hôtesse de l'air) afin qu'Ordell la récupère. Les trois femmes se retrouvent donc dans un centre commercial. Simone est une afro-américaine, bien en chair et d'un certain âge. C'est une prostituée. Shironda est une de petites amies d'Ordell. Il la présente ainsi : « *C'est une des filles que j'ai ramassée. J'ai Mélanie à Hermona Beach. Je loue une petite maison à Compton pour Simone et je me paye cette petite, Shironda, qui a tout juste dix-neuf ans et qui vient de la campagne. Je l'ai trouvée à la rue, après deux jours de bus, arrivée direct de l'Alabama, pieds nus, sentant encore fort comme un poulailler. Je l'ai installée dans une maison à Compton et je lui ai dit que c'était Hollywood.* »⁴⁷⁶ La jeune provinciale est présentée comme une enfant sauvage, les pieds nus représentant l'aspect non civilisé d'une personne et indiquant aussi qu'elle n'avait probablement pas d'argent. Ordell la dénigre complètement. Il lui a menti et elle l'a cru. Cette description peu flatteuse caractérise la jeune fille comme crédule, naïve, sûrement peu instruite. Elle tombe sous le joug d'Ordell et n'a aucun moyen pour en sortir. De plus, dans la scène dont il est question, ses vêtements et son attitude accentuent un côté enfantin chez elle : elle porte une robe froissée, à carreaux, aux tons pastels, sans forme particulière, des sandalettes, ses cheveux sont attachés ; elle n'est pas maquillée et ne porte aucun bijou. Elle garde les yeux baissés et ne jette que quelques regards à Jackie Brown alors qu'elles sont toutes deux assises face à face à une table. Shironda semble inquiète et un peu perdue, elle regarde furtivement à droite à gauche, ses gestes sont maladroits, peu assurés. Elle se trémousse sur sa chaise et il va falloir que Jackie lui dise : « *Vas-y, tu peux manger* »⁴⁷⁷, pour qu'elle ose le faire. On a l'impression que Shironda est habituée à recevoir des ordres et qu'elle a besoin qu'on lui dise quoi faire. Et quand elle se met à manger, elle se penche vers son assiette et elle tient sa fourchette à pleine main, de façon un peu grossière. Tout concourt donc à faire de ce personnage une jeune femme soumise. Quant à Jackie Brown, elle est également afro-américaine. Elle est hôtesse de l'air mais elle précise en parlant à Max, le prêteur sur gage : « *Eh bien, j'ai parcouru sept millions de miles. Et je sers des gens depuis presque vingt ans. Le meilleur travail j'ai pu trouvé après mon arrestation, c'était chez Cabo Airlines, qui est juste la pire compagnie dans laquelle vous pouvez entrer dans cette industrie. Je fais environ seize mille, avec les allocations de retraite, autant dire rien, donc. Et maintenant, avec cette nouvelle arrestation au-dessus de ma tête, j'ai peur. Si je perds mon travail, je devrais recommencer depuis le début, mais je n'ai rien pour pouvoir le faire.* »⁴⁷⁸ et c'est une femme qui a un certain âge ce qu'elle souligne en parlant avec Max. Ces trois personnages féminins, on le voit, subissent en réalité plusieurs formes de domination, à la fois raciales, de classe sociale et de sexe. Elles mettent en scène ce que Kimberlé Crewshaw nomme « *l'intersectionnalité* »⁴⁷⁹, à savoir le fait que toutes ces formes de domination ne s'additionnent pas mais qu'elles sont imbriquées les unes dans les autres, chaque oppression imprimant sa marque sur l'autre sans que l'on puisse en isoler une. La mise au

476 « *She one of the women I got set up. I got Melanie in Hermona Beach. I rent Simone a small house in Compton and about four blocks away, I got me this nineteen-year-old country girl named Shironda. I found her waitin' for a bus two days outta Alabama, barfood, country as a chicken coop. Took her to my house in Compton, told her it was Hollywood.* »

477 « *Go ahead, start eating...* »

478 « *Well, I've flown seven million miles. And I've been waitin people almost twenty years. The best job I could after my bust was Cabo Air, which is about the worst job you can get in this industrie. I make about sixteen thousand, with retirement benefits, ain't worth a damn. And now, with this arrest hanging over my head, I'm scarred. If I lose my job, I gotta start all over again, but I got nothin to start over with.* »

479 Crewshaw Kimberlé, « *Mapping the margins : Intersectionality, Identity politics, and violence against women of color* », *Standford Law Review*, vol 43, n°6, p.1241-1299, traduit en français in *Cahiers du Genre*, n°39, 2005.

point du concept permet à la chercheuse d'exprimer le fait qu'il n'y a finalement pas une catégorie « hommes » et une catégorie « femmes » dont les seuls rapports seraient de façon universelle et fondamentale des rapports de domination genrée. Et en effet, les trois personnages sont des femmes, de plus des femmes de couleur, dans des situations sociales défavorisées (une prostituée, une sans emploi et une avec un emploi précaire) et qui sont soit trop âgées (Simone et Jackie) soit trop jeune (Shironda). Shironda est la plus vulnérable car les deux autres personnages féminins semblent avoir trouvé des moyens d'opposition qui, s'ils ne sont pas totalement opérants, n'en sont pas moins des facteurs de contestation. Shironda est dans une soumission totale au point qu'elle y laissera la vie puisqu'Ordell va la tuer à la fin du film, comme il se débarrasserait d'un objet dont il n'a plus besoin. Elle cumule les handicaps dans le monde androcentré où elle évolue et c'est l'interaction de ces dominations qui pèsent sur elle qui vont aboutir à faire d'elle un simple objet dans les mains d'Ordell. Simone qui est, elle aussi, un objet au sens où en tant que prostituée, elle est un objet sexuel, partage au contraire avec Jackie une certaine connaissance des codes qui régissent l'univers dans lequel elle vit. L'âge des deux femmes, loin d'être finalement un handicap, est plus certainement synonyme d'expérience et de connaissance. Simone va s'enfuir en volant une partie de l'argent d'Ordell qui ne pourra donc rien contre elle. C'est également le choix que va faire Jackie. Cependant, le film, en montrant que Mélanie subit le même sort que Shironda – Louis Gara va la tuer – semble sous-entendre que dans les multiples formes de domination que subissent ces personnages féminins, la plus prégnante est la domination genrée puisque Mélanie est une jeune femme blanche. En même temps, c'est l'inverse qui se produit dans le long-métrage suivant, *Kill Bill volume 1*, quand O'Ren Ishii est accusée de représenter une perversion pour le conseil des chefs Yakuzas parce qu'elle est d'origine sino-américaine. Dans le cas d'O'Ren, c'est la domination raciale qui semble peser plus que la domination liée au Genre.

Au bout du compte, ce qui est évident, c'est que tous ces personnages féminins sont bien en proie à cette multiplication complexe de dominations. Et si, selon les cas, c'est une fois la question raciale, une fois la question de classe sociale, une fois leur statut de femmes qui opère le plus, en fonction du lieu ou de la situation dans laquelle ces femmes se retrouvent, l'âge ou le fait de mal maîtriser une langue pouvant être comme des facteurs supplémentaires qui « *viennent aggraver une situation de dépossession* »⁴⁸⁰ déjà bien présente, il semble que ce sont les effets cumulatifs des multiples formes de subordination qui pèsent sur ces femmes. Et pas uniquement sur les femmes d'origines étrangères. Le point fondamental du concept d'intersectionnalité, nous semble bien être le fait qu'il oblige à considérer qu'il n'y pas de « féminité » mais bien « des féminités ». Adrienne Rich dans le chapitre « *Disloyal to civilization : Feminism, racism, gynophobia* » de son ouvrage *On Lies, Secrets and Silence*⁴⁸¹ parle « *white solipsism* » comme le note Elsa Dorlin qui explicite ainsi le concept : « *Le white solipsism décrit la façon dont le féminisme a tendance à se replier implicitement sur une compréhension de la domination qui prend la situation des femmes blanches pour la situation de toutes les femmes, pour la modalité universelle de la domination de genre.* »⁴⁸². Or s'il y a universalité, c'est uniquement dans le fait que « *rapport de genre signifie le pouvoir, (...) un enjeu de pouvoir.* »⁴⁸³ Et c'est bien cela que vient nous montrer la filmographie tarantinienne.

480 Crenshaw Kimberlé, « *Cartographie des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur* », *Cahiers du Genre*, n°39, 2005/2, p.59.

481 Rich Adrienne, *On lies, Secrets and Silence, Selected Porse 1966-1978*, W.W. Norton And Compagnie, 1995.

482 Dorlin Elsa, « *De l'usage des catégories de « sexe » et de « race » dans les études sur le Genre* », *Cahiers du Genre*, n°39, 2005/2, p.88.

483 Dorlin Elsa, *Ibid.*, p.102.

2.3.3. Fabriquées

Ce pouvoir est marqué dans les films de Quentin Tarantino, nous semble-t-il, aussi par le fait que certains personnages féminins sont littéralement construits par les personnages masculins. Le processus est particulièrement visible dans le second opus de *Kill Bill*. Dans ce film en effet, Beatrix la première est une jeune femme qui a été instruite par un homme, Paï Meï qui fut lui même le maître de Bill. C'est ce-dernier qui décide d'envoyer Beatrix chez le vieux maître ; c'est lui qui l'y conduit et l'y laisse et c'est Paï Meï qui décidera du moment où elle pourra revenir vers Bill : « *Quand tu seras prête, il me le dira...* »⁴⁸⁴ explique Bill. La transaction se fait entre les deux hommes. Beatrix ne fait qu'obéir docilement, à Bill comme à Paï Meï, ce que Bill lui ordonne de faire d'ailleurs en la quittant : « *Maintenant n'oublie pas : pas d'insolence, pas de sarcasme...* »⁴⁸⁵ La docilité est la première qualité qu'on demande à cette jeune femme. D'autant que le maître est caractérisé par une haine des occidentaux et des femmes : « *Il déteste les Européens, a en horreur les Américains et il n'éprouve que du mépris pour les femmes* »⁴⁸⁶ selon les mots de Bill. Ces propos soulignent bien toutes les formes de domination que va subir la jeune femme, domination raciale et de genre en l'occurrence. Durant l'apprentissage, le grand maître parle très peu à Beatrix et quand il le fait, c'est dans des termes très méprisants. Ainsi il la prévient : « *Je communiquerai avec toi comme avec un chien.* »⁴⁸⁷ Tout est dans l'action, au point que seul compte le mouvement, travaillé, retravaillé jusqu'à l'épuisement. Paï Meï le lui signale dès son arrivée : « *Tu es ici pour apprendre les lois mystérieuses du Kung-fu, pas la linguistique !* »⁴⁸⁸ Autrement dit, les mots, le langage sont délaissés au profit de l'action pure. Cela sera marqué par les brimades et les coups : « *Je hurle, je te montre, je te bats avec mon bâton.* »⁴⁸⁹ C'est donc aussi à de la violence physique que cette femme va devoir faire face. Dès leur rencontre, Paï Meï défie la jeune femme au sabre puis au corps à corps, prétexte pour affirmer sa supériorité : « *Comme toutes les Américaines, tu n'es bonne qu'à commander au restaurant et dépenser l'argent d'un homme... Si je voulais, je pourrais t'arracher le bras. Ton bras m'appartient, j'en fais ce que je veux... Face à moi, tu es aussi impuissante qu'un ver face à un aigle...* »⁴⁹⁰ Il la tient le bras dans le dos, le plan le montre en contre-plongée avec Beatrix hurlante au premier plan car le jeu de pouvoir est ici très clair : c'est lui qui domine, c'est elle qui doit se soumettre au point que ses membres mêmes appartiennent au vieux maître dont les propos viennent confirmer ce qu'avait dit Bill. Il fait ouvertement preuve de sexisme et de racisme. Autant de manières pour lui de rabaisser la jeune femme, de ne lui laisser aucune chance de venir contester ce pouvoir qu'il détient et qu'il n'entend pas remettre en question. Il va cependant former Beatrix aux arts martiaux, l'entraînant comme il entraînerait un soldat. Transformant au fil des jours, la jeune américaine en une guerrière au « corps-machine » capable de résister à tout. Mais si Beatrix apprend la technique avec Paï Meï, c'est Bill qui l'a façonnée comme il a façonné tous les membres de son clan, The Viper Assassination Squad.

Autre personnage intéressant, BB, la fille de Beatrix et de Bill. A la fin du film, dans la dernière séquence, on la voit avec son père. Or il n'est pas anodin de constater que Bill, quand il s'amuse avec elle, joue avec des revolvers en plastique. Ils font semblant de se tirer dessus et de mourir mais Bill prétend que l'enfant a une particularité : « *Elle était imperméable aux balles* »⁴⁹¹ et « *Lorsque la*

484 « *When he tells me, you're done...* »

485 « *Now, remember : no backtalk, no sarcasm...* »

486 « *He hates Caucasians, despises American, and has nothing but contempt for women.* »

487 « *I will communicate with you like I would a dog.* »

488 « *You are here to learn the mysteries of Kung Fu, not linguistics !* »

489 « *When I yell, when I point, when I beat you with my stick.* »

490 « *Like all yankee women, the only thing you know to do is order in restaurant and spend a man's money... I could chop your arm at will. (...) It's my arm now. I can do with it what I please (...) Compared to me, you're as helpless as a worm fighting an eagle, aren't you ?* »

491 « *She was impervious to bullets* »

*tueuse s'avança vers ce qu'elle croyait être un véritable cadavre criblé de balles, BB tira... »*⁴⁹² La petite fille se lève d'un coup, saisit son revolver et vise sa mère en criant : « *Bang! Bang!* » Il entraîne donc déjà la fillette à l'idée de tirer, de tuer. Sans compter que l'on voit bien que le maître du jeu, c'est lui. C'est lui qui raconte, lui qui dicte ce qu'elle doit faire : « *Rallonge toi, tu fais la morte.* »⁴⁹³ La fillette apprend à obéir. Quand elle va se coucher, il l'autorise à regarder avant de s'endormir, le film *Shogun Assassin*⁴⁹⁴ dont on entend le début dans lequel la voix d'un petit garçon raconte: « *Quand j'étais petit, mon père était très célèbre. C'est lui qui coupait les têtes pour le shogun. Il a décapité 131 seigneurs... Mon père retrouvait ma mère chaque soir et quand il la voyait, il oubliait toutes ses exécutions. Il n'avait pas peur du shogun, c'était le shogun qui avait peur de lui. C'était peut être ça le problème...* »⁴⁹⁵ La fillette regarde donc ce film qui raconte l'histoire d'un samouraï et de son fils pourchassant un shogun pour venger la mort de leur épouse et mère. C'est un film violent surtout pour une fillette de cinq ans. Il est évident donc que Bill a des valeurs paternelles ambiguës mais il est surtout évident qu'il prépare sa fille à devenir une tueuse. Les personnages féminins, Beatrix et la petite BB, sont donc des constructions de Bill, des fabrications qui n'auront d'autre destin que de lui être soumises.

2.3.4. Inversion mais reproduction du processus de domination

Les personnages féminins dans les films de Tarantino semblent avoir tellement bien incorporé les schémas de la domination masculine que lorsque l'une d'entre elles parvient à s'en emparer, on ne peut que constater que ce n'est guère pour le remettre en question mais plutôt pour le reproduire, fusse de manière inversée. En effet, on voit par exemple dans *Death Proof* que deux des filles du second groupe se sont en quelque sorte emparées des instruments de la domination masculine : elles sont cascadeuses, elles maîtrisent les véhicules, ne craignent pas les blessures, se montrent effrontées, courageuses ; on les voit boire de l'alcool et parler de sexe. Mais elles reproduisent entre elles une forme de domination. En effet, dans la scène où les filles vont voir la voiture, Zoé décide de l'emprunter et de faire avec une cascade très dangereuse, ce que Kim, au courant du projet, refuse. Il va falloir que Zoé la décide. Elle va donc utiliser différents arguments. La première proposition est : « *Je serai ta meilleure amie.* »⁴⁹⁶ mais comme elles sont déjà amies, cela n'intéresse pas vraiment Kim qui répond de façon très pragmatique : « *Je n'ai pas besoin d'une meilleure amie qui habite de l'autre côté de la Terre.* »⁴⁹⁷. Un plan nous montre alors Zoé, elle se tient droite, mains sur les hanches avec une attitude qui rappelle celle des cow-boy, elle écarte les jambes, attitude peu féminine mais importante car « *Dans chaque culture, ce sont des modes de communication non-verbaux acquis mais généralement inconscients qui soutiennent et engendrent la structure sociale.* »⁴⁹⁸ comme le note Julia Lesage. Zoé fait ensuite une deuxième proposition : « *Je te ferai craquer le dos.* »⁴⁹⁹, mais là encore, ça n'intéresse pas Kim : « *Tu le feras de toutes façons !* »⁵⁰⁰. Donc Kim en rajoute : « *Tu me feras craquer le dos, tu me masseras les pieds et quand je sortirai*

492 « *So, as the smirking killer approached, what she thought, was a bullet-ridden corpse... that's when the little BB Gunn fired »*

493 « *Get back down there, you're playing possum.* »

494 *Shogun Assassin*, film américano-japonais, réalisé par Robert Houston, 1980.

495 « *When I was a child, my father was very famous. It's because he cuts heads for the shogun. He beheaded 131 Lords... My father found my mother every evening and when he saw her, he forgot all his executions. He was not afraid of the shogun, it was the shogun which was afraid of him. Maybe that's what the problem was...* »

496 « *I'll be your best friend !* »

497 « *I don't need me no best friend that lives on the other side of planet earth.* »

498 Lesage Julia, « *Céline et Julie en bateau, fantasme subversif* », 20 ans de théories féministes sur le cinéma, *CinémAction*, n° 67, Ibid., p.123.

499 « *I'll crack your back* »

500 « *You'll crack it anyway !* »

de la douche, tu me mettras du lait pour le corps. »⁵⁰¹ Or, la proposition du massage n'est pas anodine, elle peut sous entendre que les filles sont lesbiennes. Le doute s'installe : ces filles qui aiment les voitures, les moteurs, la vitesse, qui sont cascadeuses évoluent tellement en dehors des rôles traditionnellement associés à leur sexe que le fait qu'elles s'arrogent des attributs masculins va de pair avec une certaine ambiguïté sexuelle marquée, dans le cas de Kim, par la masculinité du corps musclé et du vêtement camouflage, renforcée par une façon de parler crue et brutale, émaillée d'insultes machistes comme « *Salope !* »⁵⁰² et dans le cas de Zoé, si son tee shirt moulant rose et sa petite sacoche insistent sur une petite part de féminité, sa manière de se tenir et son corps musclé expriment une force masculine dont elle va avoir besoin face à la menace de dégradation physique que constitue la cascade qu'elle veut faire. Zoé tente donc une troisième proposition : « *Je serai ton esclave de craquage de dos !* »⁵⁰³, proposition de plus en plus ambiguë qu'elle précise : « *Chaque fois que tu voudras, je serai là ; tu n'auras même pas à demander ; tu n'auras qu'à dire : « Et salope, viens ici et mets-toi au travail ! »* »⁵⁰⁴ Zoé utilise un vocabulaire machiste. On remarque que, quand les rapports de force qui semblaient égaux entre les deux filles deviennent des rapports de pouvoir avec une dominante et une dominée, le duel s'arrête car il y a comme un retour vers un rapport de Genre traditionnel. Le fait que deux personnages féminins soient à l'écran ne change rien ; ce qui compte c'est de savoir qui domine et qui est dominé. Le rapport que reproduisent les deux filles reste un rapport de domination. Et cela ne s'arrête pas car il faut maintenant que Kim et Zoé décident les deux autres filles à rester avec le fermier en échange d'un tour de voiture. Elles en parlent avec Abernathy. Lee est exclue du groupe et symboliquement du champ de la caméra. La verbalisation anticipe la capacité des filles à se préparer puis à lutter contre les forces opposées qui sont essentiellement masculines dans le cinéma de Tarantino (comme dans l'ensemble du cinéma américain). Il y a à nouveau débat car Abernathy refuse de rester à la ferme avec Lee pendant que les deux cascadeuses partent s'amuser. La discussion va opposer « les filles cool » et « les mères » : « *-Nous, les cascadeuses, on est cinglé, on n'a pas de bon sens mais toi, tu es une personne de bon sens et toute personne de bon sens n'a aucune envie de faire ce qu'on va faire!*

- *Et qu'est-ce qui vous fait croire que je vais pas le faire?*

- *Parce que t'es une maman!* »⁵⁰⁵

Les filles véhiculent des idées préconçues et créent entre elles des catégories : les filles cool sont jeunes, plus ou moins célibataires, sans enfant ; les mères sont prudentes et elles ont du bon sens. La maternité place la femme dans une catégorie bien définie et à laquelle on associe certaines valeurs comme la prudence ou le bon sens. On ne peut pas, semble-t-il, être les deux.

Abernathy va refuser cette mise à l'écart et, comme dans la discussion précédente, il va falloir qu'elle trouve l'argument décisif. Pour elle, ce sera sa capacité à faire accepter la proposition des filles au fermier. Zoé s'amuse : « *Et tu vas lui dire quoi ? Que tu vas le sucer ?* »⁵⁰⁶ L'allusion sexuelle répand encore l'idée que le pouvoir des femmes réside dans la sexualité. Abernathy nie et prend l'air écoeuré mais ce qu'elle propose est pire : « *Non ! Mais je vais insinuer que Lee va le sucer !* »⁵⁰⁷ Abernathy incarne une féminité traditionnelle, jolie, avec un tee shirt rose, une jupe, un collier et un sac à main mais une féminité exacerbée avec tous les points négatifs généralement associés, à savoir le mensonge, la trahison, la séduction. Elle est fourbe et sans solidarité féminine,

501 « *You crack my back, you give me foot massages and after a shower, you put moisturizer on my butt.* »

502 « *Bitch !* »

503 « *I'll be your back cracking slave !* »

504 « *Anytime you want it, ya got it, you don't even hafta ask for it. You can order me to do it. Just say : Bitch, git over here et get busy !* »

505 « *Actually, we're paying you a compliment, cause we're gonna do some stupid shit. But, that's okay cause we're stunt people, we ain't no good sense. But you got good sense and anybody with good sense, ain't gonna wanna do what we're doin...*

- *How do you know I don't want to do it ?*

- *Cause you're a mom !* »

506 « *What are you gonna do, blow 'em ?* »

507 « *No ! I gonna insinuate that Lee's gonna blow 'em !* »

prête à sacrifier son amie et le personnage aura beau se défendre un peu en disant : « *Enfin pas réellement mais...* »⁵⁰⁸, c'est pourtant ce qui va se passer. Kim va accepter la proposition, c'est elle la dominante comme l'a montré la discussion précédente et elle marque son approbation par un : « *OK ! Écoute bien, Maman...* »⁵⁰⁹. Abernathy est maintenant réduite à sa fonction de reproduction. Et Kim continue : « *Écoute, tu veux jouer avec les filles cool, il faut que tu sois cool ; si on t'emmène, t'avale ta langue, tu la boucles, tu la fermes, tu restes sur la banquette et tu serres les fesses est-ce que c'est bien clair?* »⁵¹⁰ Ce qu'elle lui demande, c'est bel et bien de dompter sa féminité ou de faire taire ce qui est féminin en elle. Elles l'emmènent si elle ne gêne pas, si on ne l'entend pas. « *Je blague pas ; si tu nous fais trop chier, on te jette sur le bas côté de la route et on revient te reprendre un peu plus tard.* »⁵¹¹. La féminité est donc quelque chose qu'on peut mettre de côté et reprendre ensuite. Abernathy va promettre et elle s'éloigne. Elle va faire un numéro de charme au fermier sauf que nous savons que ce qu'elle s'apprête à vendre, c'est son amie, Lee, ce qui perpétue l'idée d'un corps féminin comme un objet évaluable, interchangeable, qui circule et qui s'échange, comme une monnaie. Elle va tenter de décider le fermier. Elle se lance et demande la voiture mais elle est rusée : elle doit charmer le fermier et ne pas l'effrayer donc elle ramène l'utilisation de la voiture sur un terrain plus habituellement féminin : « *Vous savez, c'est juste pour savoir si elle est confortable.* »⁵¹². Ce sont des filles donc ce qui est censé les intéresser, c'est que la voiture soit confortable. Elle ramène la féminité là où elle attendue. Puis elle argumente : « *Quatre bonnes raisons. Premièrement, nous ne sommes pas des voleuses, deuxièmement, ce ne serait pas correct. Trois, on a loué une chambre à l'hôtel donc vous pouvez les appeler et vérifier, nous y sommes pour un mois – enfin pour le moment, pas Zoé, mais Kim et moi, oui – donc on est facilement retrouvables...* »⁵¹³ Le fermier l'interrompt : « *Qui est Kim, la fille de couleur ?* »⁵¹⁴ La remarque est raciste et pour le moins maladroite puisqu'il demande cela à une femme qui est visiblement afro américaine elle aussi. Mais on voit que la féminité visible et repérable d'Abernathy joue comme un indicateur de normalité. La jeune femme va jusqu'au bout et elle joue son dernier atout sans hésiter, Lee, qu'elle présente d'ailleurs d'un grand geste théâtral. Lee est le clou de son spectacle. Elle apparaît enfin à l'écran, avachie sur une chaise, devant une petite grange délabrée. Elle ne bouge pas et semble totalement absente de la scène, absente à ce qui se passe. Soumise au seul rôle d'objet scopique à l'intérieur de la diégèse, privée de la parole et de toute initiative dans l'action, Lee est un personnage sans avenir dont on ne saura d'ailleurs pas ce qu'elle devient, dans la suite du film. Abernathy a un magazine dans les mains qui va lui servir à « vendre sa marchandise », tel un catalogue qu'elle ouvre. Le fermier va poser la question du costume de Lee, cette dernière étant pour rappel, habillée en cheerleader et comme il semble ne pas comprendre de quoi il s'agit, il imagine aussitôt que ces filles sont sur le tournage d'un film pornographique : « *C'est un film porno ?* »⁵¹⁵. Il est à noter que *Death Proof* a lui-même été taxé de film pornographique. Lors de sa sortie en Europe, il a donné lieu à des actions féministes de censure, une à Glasgow et une à Liverpool, où des féministes ont tenté d'empêcher sa diffusion à cause du contenu jugé violent, sadique et sexiste et où la violence faite aux femmes étaient vendue au public comme un divertissement ce qui était inadmissible pour ces mouvements féministes. En fait, il nous

508 « *Not really but...* »

509 « *Okay, listen up, mommy...* »

510 « *If you're gonna hang with the cool kids, you got to be cool. We take you along, you don't say shit ! You don't even say, crap. You just sit in the back and I don't wanna hear a peep outta you ass. You understand ?* »

511 « *I'm serious now ! You start naggin us, we're pullin' over to the side of the road, kickin' your ass out, and pickin you up later.* »

512 « *You know, just to see if we're comfortable in it.* »

513 « *Four reasons actually. One, we're not thieves, two, that would be rude. Three, we're staying at the Days Inn in town and you can call the hotel and check with the management we're registered for the next month – actually Zoe's not, but Kim and I are - so we're totally trackdownable.* »

514 « *Who's Kim, the colored girl ?* »

515 « *It's a porno movie ?* »

semble que la situation est pire puisque, dans cette scène, c'est une fille qui est vendue à un homme comme si elle allait être un divertissement. On comprend bien que Tarantino joue justement avec les codes des féministes ultra en introduisant dans le film les théories féministes qui deviennent ainsi des éléments de la culture populaire comme les autres, les renvoyant par là même dans un passé symbolisé entre autre par le fait que les filles de la première partie du film sont montrées comme libres, indépendantes, sexy et plongées dans un univers qui rappelle les années 70.

La scène se clôt sur le départ en trombe des trois filles qui laissent donc Lee avec le fermier. Il n'y a aucune solidarité entre elles. Tarantino semble faire un pied de nez aux féministes car la féminité qui est en représentation est une féminité individuelle, chacune luttant pour ses propres désirs : faire une cascade ou aller avec ses amies mais pas pour le groupe. Comme l'écrit Maxime Cervulle dans son article *Quentin Tarantino et le post-féminisme* : « C'est en cela que BDM est dépolitisant, en ce qu'il représente le féminisme comme une résistance individuelle totalement déconnectée de tout mouvement social ou collectif. »⁵¹⁶

Et on voit surtout, notamment à travers cette scène, comment le groupe de filles met en place des relations entre elles qui continuent de fonctionner sur le modèle de la domination de la masculinité. La féminité, cet « allant de soi » du cinéma tarantinien, est donc constamment définie comme ce qui n'est pas masculin et qui subit des formes diverses de domination. Les personnages féminins qui se montrent capables de s'emparer des attributs masculins ne représentent pas de nouvelles formes de féminité mais plutôt « *les figures et les formes d'une masculinité moderne* » pour reprendre les mots de Judith Halberstam. Elles interrogent donc le concept de masculinité, cette « *masculinité sans hommes* »⁵¹⁷ et si la masculinité, quand elle est incarnée par des personnages féminins, pose tant question, c'est bien parce que « *La conformité de Genre est inoculée dans chaque fille* »⁵¹⁸. Ce qui autorise à interroger également le rôle social joué par ces personnages féminins. Elles mettent en question la masculinité et en creux donc la féminité en proposant de regarder enfin ce qui est mis en scène en marge de ces deux concepts.

2.4. Un trouble dans le genre ?

2.4.1. Mise à mal des masculinités.

Ces personnages féminins qui, s'ils troublent les concepts de masculinité et de féminité, ne semblent pas vraiment troubler le concept de Genre (puisqu'ils ne font que l'inverser et le reproduire), viennent tout de même ouvrir le champ des possibles.

D'abord parce que dans l'espace des masculinités, les héros qui incarnent la masculinité la plus traditionnelle sont mis à mal par le système filmique. Philippe Ortoli dans son livre *Le musée imaginaire de Quentin Tarantino* étudie comment la figure masculine est condamnée par le dispositif filmique. Il intitule une des parties de son ouvrage : « *Fin de partie pour les mâles* »⁵¹⁹ partie dans laquelle il démontre, notamment en prenant pour exemple le personnage de Stuntman Mike, combien les personnages masculins sont soumis à ce qu'il appelle « une lassitude » dans les films de Tarantino. En effet, les figures les plus emblématiques, sur un plan cinématographique

516 Cervulle Maxime, « *Quentin Tarantino et le post-féminisme* », *Nouvelles Questions Féministes*, vol 28, n°1/2009, p.46.

517 « *the shapes and forms of modern masculinity* », « *masculinity without men* »

518 « *Gender conformity is pressed onto all girls* », *Ibid.*, p.6.

519 Ortoli Philippe, *Le musée imaginaire de Quentin Tarantino*, *Ibid.*, p.242.

comme sur un plan réaliste, sont celles qui sont le plus touchées par cette fatigue qui n'est rien d'autre qu'un accablement et « *une incapacité de l'homme à assumer sa propre inaptitude héroïque* »⁵²⁰. Chez Tarantino, les héros n'en sont plus. La figure du cow-boy, par exemple, symbolise traditionnellement la virilité absolue : des hommes forts, musclés, libres, qui domine des troupeaux et surtout qui évoluent dans l'univers des grands espaces américains. Mais, au sein de la filmographie de Quentin Tarantino, le cow-boy n'est plus ce qu'il était. Le traitement qui est fait à cette figure légendaire est visible notamment à travers le personnage de Budd dans *Kill Bill*. Budd est le premier personnage masculin auquel Beatrix est confrontée et avec lui, c'est la plongée dans l'univers du western. En effet, avant de le découvrir, un très long plan, large et aérien, est consacré au décor dans lequel il vit. Un travelling très lent finit par nous faire découvrir au fin fond de cette vallée une caravane avec un pick-up garé devant. C'est un paysage typique de western avec ses collines désertiques, sans végétation ni aucune trace humaine. C'est le vide, le silence et une nature minérale, hostile qui dominant. Le personnage apparaît en gros plan. Il possède tous les attributs du cow-boy : le Stetson, le Marcel blanc, et une boîte de conserve vide dans la main. C'est l'image du cow-boy solitaire très viril, ce qui est renforcé par les tatouages, la barbe naissante, les muscles apparents et les gestes, il boit au goulot de la bouteille. Il est assis sur le pas de sa porte, ni dedans ni dehors, dans un lieu entre deux car une des caractéristiques de ce personnage masculin est qu'il incarne un homme usé, fatigué. En effet, s'il est celui qui habite les grands espaces, souvent symboliques d'ailleurs du lieu masculin et de la liberté que celui-ci possède, il est en même temps celui qui loge dans un minuscule espace, une caravane. En même temps, ce type de logement conserve l'idée de liberté puisqu'il peut à tout moment être transporté. Celui qui l'habite est donc un être sans attache. D'autant qu'il vit seul dans ce lieu retiré. Cependant ce cow-boy solitaire a perdu de la grandeur du personnage car il travaille comme videur dans une boîte de strip-tease ; il fait un travail minable et le souligne : « *Je suis videur dans une boîte de strip-tease, Bill!* »⁵²¹ et cet emploi est précaire. Une scène nous le montre face à Larry, son patron qui menace de le renvoyer. Budd se tient dans l'embrasement de la porte, encore un endroit entre deux lieux qui montre que le personnage n'est nulle part à sa place. Il écoute quasiment sans rien dire les remontrances de son patron. Ce-dernier lui impose de retirer son Stetson et Budd s'exécute sans un mot. Les yeux rivés au sol, il quitte la pièce. Il ne résiste pas, ne se défend pas. Il rejoint le bar, non sans s'être à nouveau arrêté à l'entrée, dans l'encadrement de la porte et là, il reçoit comme travail l'ordre d'aller nettoyer les toilettes. Le personnage est réduit aux tâches les plus viles. C'est un homme qui semble avoir perdu toute dignité et qui n'a plus aucun principe. Nous apprenons peu après qu'il a vendu son propre sabre fabriqué par le célèbre Hatori Hanzo, « *Je l'ai mis en gages il y a de ça quelques années* »⁵²², symbole de son changement de vie. Il a vendu pour deux cent cinquante dollars un sabre d'une valeur inestimable. C'est un homme qui a baissé les bras et qui éprouve même une sorte de culpabilité vis-à-vis de son passé : « *J'essaie de ne pas esquiver mes fautes et je reconnais ma responsabilité.* »⁵²³ dit-il à Bill. Il a renoncé à la force guerrière en se défaisant de ce qui la symbolisait. Dans le passé, il possédait un sabre d'Hatori Hanzo, comme Bill, comme Beatrix et était donc leur égal mais il prétend l'avoir vendu. Il a donc fait le trajet inverse de l'héroïne qui a dû lutter pour s'en procurer un. Ce cow-boy solitaire, réduit à nettoyer des toilettes pour vivre, subit de plein fouet un effet de réel qui va le condamner à court terme. La jeune femme, elle, est condamnée à renaître, à survivre quoiqu'on lui fasse subir tant que sa vengeance ne sera pas totale. Budd aura beau l'enfermer vivante dans un cercueil et l'enfouir sous des mètres de terre, il semble avoir oublié ce qu'il disait peu de temps avant : « *Cette femme a le droit de se venger et nous méritons de mourir* »⁵²⁴. Comme Bill quand il tire sur Beatrix, Budd croira l'avoir définitivement tuée en l'enterrant vivante. Mais l'homme est faillible dans l'univers tarantinien car c'était sans compter sur

520 Ortolu Philippe, Ibid., p.241.

521 « *I'm a bouncer in a Titty bar, Bill !* »

522 « *I pawned that years ago* »

523 « *I don't dodge guilt. And I don't Jew outta payin' my comeuppance.* »

524 « *That woman deserves her revenge. And we deserve to die.* »

la force de vie de l'héroïne et surtout sans les techniques que lui a enseignées le grand maître chinois Paï Meï.

Même les personnages comme Pai Meï justement qui invoquent la grandeur des vieux sages, n'échappent pas à ce processus. Nous avons déjà évoqué la séquence consacrée à l'enseignement que Paï Meï prodigue à Beatrix. Le maître vit dans un temple qui semble à l'abandon. Quand il apparaît, il est assis sur quelques marches en pierre. Sur les côtés, le plan large montre des tombes aux pieds d'arbres majestueux. Des êtres sont morts et enterrés dans ce lieu mais Paï Meï semble échapper au temps. Seul au centre de cette trouée de verdure, assis sur la pierre, il est habillé de blanc. Il porte une très longue barbe blanche, des moustaches, des sourcils longs et blancs eux aussi et ses cheveux extrêmement longs sont attachés de façon traditionnelle sur le dessus de sa tête. Immobile, il ressemble à un spectre. Cette image sera renforcée par la scène où nous les voyons tous deux à l'intérieur en train de manger. Dans la pièce où ils se trouvent, on ne voit que des barreaux avec des lambeaux de linge blancs qui pendent comme si les fenêtres du temple ressemblaient à des fenêtres d'une prison misérable. Les murs sont sales et décrépits. Paï Meï est assis et une lumière lunaire forme un halo sur lui. Cet effet de clair-obscur fait surgir sur le fond sombre le personnage et lui confère une présence spectrale. La pauvreté des lieux montre que le temple n'est plus qu'une relique de la grandeur passée et celui qui l'habite est réduit à une image fantomatique. D'ailleurs, le plan où il s'entraîne avec Beatrix est sur un fond rouge comme si le maître ne pouvait plus vivre qu'au cinéma. Le personnage est en train de manger, sans un mot. La trivialité de l'occupation montre que le vieux sage est touché par un effet de réel, un fantôme n'aurait pas besoin de se nourrir. « *Les corps du cinéma de Tarantino sont mortels en dépit des apparences et l'invincibilité plus que centenaire du vieux « Sourcils Blancs » ne peut résister à l'effet de réel.* »⁵²⁵ note Philippe Ortoli. Il faut donc que Paï Meï meure et il va mourir.

C'est Elle Driver qui va tuer Paï Meï. Elle le raconte à Beatrix dans une scène en flash-back en noir et blanc. On y voit Paï Meï dans une pièce. Derrière lui des soupières sont disposées et nous font comprendre que la pièce est la cuisine. Au second plan adossé à un mur blanc et assis au sol se trouve le maître. Il est affalé et se tient la gorge. Il tient un morceau de poisson dans sa main gauche. A sa droite, posée contre le mur, il y a sa canne qui n'est guère qu'un bout de bâton tout tordu. Le grand maître n'est plus qu'un vieillard à terre. Il meurt empoisonné par Elle Driver qui se venge ainsi des duretés subies et surtout du fait que ce-dernier lui ait arraché un œil. Paï Meï l'invincible, le grand maître des arts martiaux lui même ne résiste pas au désir de vengeance d'une femme, Elle Driver, et à un certain effet de réel qui vient chez Tarantino, contaminer toutes les figures totémiques.

Ces personnages masculins dont l'absolue virilité est condamnée, côtoient d'autres personnages masculins qui viennent mettre en scène une masculinité qui, par moment, se fissure. Le cas de Mister White et de Mister Orange dans *Reservoir Dogs* sont emblématiques. Le premier est un gangster, de plus il est celui qui, avec Joe, incarne la domination masculine. Pourtant, quand il ramène Mister Orange blessé sur le lieu du rendez-vous il va se montrer très différent. Il le prend dans ses bras et il le berce. Quant à Mister Orange, c'est un policier et on le verra à l'écran, pleurer, hurler de douleur, supplier Mister White de l'emmener à l'hôpital, lui demander de rester avec lui, lui confier qu'il a peur. Ces deux personnages semblent briser leur carapace masculine et accepter, pour un moment en tout cas, de montrer que la masculinité n'est pas chose facile et qu'il y a un temps où les hommes peuvent fatiguer de jouer leur rôle d'homme. Eric Neveu écrit à ce propos : « *Pour un nombre croissant d'hommes, la définition de leur masculinité n'est pas un enjeu en quelque sorte extérieur qu'un observateur ratiocineur introduirait dans un vécu allant de soi. Elle est l'objet d'une réflexion et d'une gestion volontariste, souvent inconfortable. Cet inconfort se pense souvent en termes de coûts (rétention émotionnelle, disponibilité dévorée par l'espace du travail et du « public », besoin de prendre en compte un plus d'autonomie féminine), de besoin d'inventer*

525 Ortoli Philippe, *Le musée imaginaire de Quentin Tarantino*, Ibid., p.231

d'autres façon d'être masculin. »⁵²⁶ Si en effet, les grandes figures mythiques disparaissent et que les personnages masculins laissent se fissurer la carapace de leur masculinité, une brèche est bien ouverte.

2.4.2. Rôles féminins

Les personnages féminins vont s'engouffrer dedans et venir mettre encore un peu plus de trouble dans les concepts de féminité et masculinité. Le cinéma de Quentin Tarantino en mettant en scène des personnages féminins s'emparant des attributs de la masculinité et ce faisant, de sa force et sa puissance, offre des modèles différents.

La figure de la guerrière, incarnée par Beatrix, O'Ren Ishii, Gogo, Vernita Green dans *Kill Bill* mais également le second groupe de filles dans *Death Proof*, ou même des personnages féminins comme Jackie Brown qui vont lutter pour leur liberté et, à la fin, préférer celle-ci à l'amour, proposent de nouveaux modèles d'identification aux publics de ces films. Beatrix dans *Kill Bill* qui marche coûte que coûte vers son but en éliminant physiquement tous les adversaires qui se présentent à elle, « incarne un fantasme de puissance habituellement réservé aux héros masculins. »⁵²⁷ note Yvonne Tasker. Elle explique que ces héroïnes, elle prend l'exemple de S. Weaver dans la série des *Aliens*, expriment une « transgression des divisions sexuelles normales – qu'on pense à l'image de Weaver avec un enfant sur un bras et une arme à l'autre. »⁵²⁸. On retrouve bien cette image à la fin de *Kill Bill* quand on voit Beatrix quitter la maison de Bill avec sa fille dans les bras mais son katana toujours dans le dos. C'est également cette lecture que proposent Fabienne Malbois et Jelena Ristic dans leur article « *Beatrix Kiddo : la mariée était en noir alias la maman et le sabre du scorpion* ». Les deux auteures considèrent en effet que ce film est « le récit de la fabrication d'une histoire épique et la création d'un héros fondateur, figure matricielle d'un nouvel ordre social dont le mode d'institution, via la transmission de savoirs guerriers ancestraux et du motif de vengeance, s'appuie exclusivement sur le féminin, plus précisément sur des rapports de génération qui mettent en relation des mères et des filles. »⁵²⁹ Elles précisent encore : « Au terme du film, et de sa quête, notre héros a retrouvé sa fille, élevée par son père, vivante et pourra enfin abandonner sa vie de tueuse professionnelle pour se consacrer à une maternité qu'elle avait choisie... »⁵³⁰ Or, si nous considérons avec les deux auteures que Beatrix peut effectivement incarner une figure féminine différente que celle habituellement portée par le cinéma populaire, c'est bien le fait qu'elle lutte pour cette maternité dont elle a tété privée qui nous semble, au contraire de ce que l'article avance, être une limite au processus de renouvellement. Nous reviendrons sur ce concept de la maternité mais, dans ce cadre précis, il nous paraît enfermer l'héroïne dans le cadre rassurant des schémas patriarcaux qui veulent qu'une femme soit forcément une mère. Qui plus est, nous contestons l'idée que cette maternité soit « choisie », rien ne nous permet de l'affirmer. Certes dans le film, c'est parce qu'elle se sait enceinte que Beatrix décide d'arrêter sa carrière de tueuse et de s'enfuir mais nous proposons d'analyser cette décision justement comme une adaptation de l'héroïne aux attentes patriarcales. Beatrix tient tête à un monde d'hommes et sera rattrapée in extremis par l'amour maternel car « la non-conformité de genre est en soit une source d'anxiété sociale qu'elle soit ou

526 Neveu Éric, « Gérer les coûts de la masculinité ? Inflation mythiques, enjeux pratiques », *Boys don't cry ! Les coûts de la domination masculine*, Ibid., p.129.

527 Tasker Yvonne, « *Criminelles : Thelma et Louise et autres délinquantes* », Ibid., p.95.

528 Tasker Yvonne, Ibid.

529 Malbois Fabienne, Ristic Jelena, « *Beatrix Kiddo : la mariée était en noir alias la maman et le sabre du scorpion* », in *Le héros était une femme... Le genre de l'aventure*, Bilat Loïse, Haver Gianni (sous la direction de), Lausanne, Antipodes, 2010, p.166.

530 Malbois Fabienne, Ristic Jelena, Ibid., p.165.

non liée à l'homosexualité»⁵³¹. Pour ne pas être trop inquiétante, elle doit donc obligatoirement devenir mère et montrer que si elle tue, c'est pour récupérer son enfant. Mais dans le même temps, Beatrix est soumise à sa fonction de tueuse et elle n'a pas le choix selon Bill : «*Tu es une tueuse née !* »⁵³². Comme toutes les grandes héroïnes tragiques, celle-ci ne peut échapper à son destin et c'est pour avoir tenté de se soustraire à son sort qu'elle a été punie. «*Tu aurais porté le costume d'Arlène Plympton mais tu es née pour être Beatrix Kiddo. Et tous les matins, quand tu te lèves, tu ne peux être que Beatrix Kiddo. Tu fais partie des tueurs. Tu fais partie des tueurs nés. Tu es faite pour ça et tu ne changeras jamais. Vivre à El Paso, travailler dans un magasin de disques d'occasion, aller au cinéma avec Tommy, découper des bons de réduction, c'était une façon de te faire passer pour une abeille ouvrière, une façon de t'intégrer à la ruche mais tu n'es pas une ouvrière, tu es une guerrière, une combattante. Tu aurais beau boire des bières, organiser des barbecues dans ton jardin, prendre quelques kilos, rien, jamais ne fera de toi ce que tu n'es pas!* »⁵³³ explique Bill. Son discours semble bien dire que la féminité est portée comme un costume, «*un costume que la femme porte maladroitement et qui souvent ne lui va pas* »⁵³⁴. La féminité de Beatrix serait feinte ou plutôt entièrement construite par son jeu dans la société. Bill évoque la question du corps, «*prendre quelques kilos* » car Beatrix est un personnage au corps androgyne, très grande, très mince, sans formes féminines. Prendre quelques kilos serait s'assurer que le corps se mette à correspondre au Genre. Du coup, on comprend que si sa vocation irréprouvable est d'être une tueuse, Bill sous-entend qu'elle ne peut pas être une mère ; les deux semblent incompatibles : «*Comprends moi bien, je pense que tu aurais fait une merveilleuse mère mais tu es une tueuse !* »⁵³⁵ Le personnage féminin ne peut pas être à la fois une mère et une tueuse. Par contre, Bill qui a donc élevé leur fille peut être les deux. Rien ne nous dit dans le film qu'il a arrêté son métier de tueur pour élever BB au contraire puisqu'il dit lui-même à Beatrix à la fin du film : «*Je suis un tueur, un meurtrier sans pitié, tu le sais !* »⁵³⁶. Le personnage féminin se doit de faire un choix ce qui n'est pas le cas du personnage masculin. Pour Beatrix, le destin est d'être éternellement une tueuse puisque quand elle récupère enfin une identité (dont elle est privée tout au long du volume 1 et dans une bonne partie du volume 2, son nom étant symboliquement remplacé par un bip sonore ou par des surnoms multiples), nous apprenons qu'elle s'appelle Kiddo (a kid, un enfant), elle doit donc rester une enfant et ne peut pas devenir mère. C'est inscrit dans son propre nom de famille. Pourtant l'annonce de la grossesse va bouleverser la vie de Beatrix : «*Avant que ce test ne vire au bleu, j'étais une femme, j'étais ta femme, j'étais une tueuse et je t'aimais pour toi. (...) Mais, une fois que ce test avait viré au bleu, il n'était plus question que je fasse ce genre de choses, c'était fini parce que j'allais être maman...* »⁵³⁷ Le changement quasi miraculeux et totalement viscéral est immédiat. Le personnage dit bien qu'avant, elle était une tueuse, «*la femme la plus dangereuse du monde...* »⁵³⁸ et que l'instant d'après, elle n'est plus qu'une mère. Elle est soit l'un, soit l'autre ; nous comprenons qu'elle n'imagine pas un instant être les deux. Le pire étant qu'il ne puisse exister de bonheur dans la maternité puisque celle-ci enferme définitivement le personnage féminin dans un rôle qu'elle ne

531 Crémieux Anne, «*Tomboys, trans et Drag kings : la masculinité travestie et les limites de la Queer attitude*», CinémAction, n°143, 2012, p.127.

532«*You're a natural born killer !* »

533 «*You would have worn the costume of Arlene Plympton but you were born Beatrix Kiddo. And every morning when you woke, you'd still be Beatrix Kiddo.(...) I am calling you a killer ; a natural born killer. You always have been and you always will be. Live to El Paso, work in a used record store, go to the movies with Tommy, clipping coupons, that's you tryin to disguise yourself as a worker bee, that's you trying to blend in into the hive but you're not a worker bee, you're a renegade killer bee. And no matter how much beer you drink or barbecue you ate, or how fat your ass got, nothing in the world would ever change that.* »

534 Penley Constance, «*Féminisme, théorie du cinéma et machine célibataire*», CinémAction, n°67, 1993, p.33.

535 «*Don't get me wrong, I think that you would have made a wonderful mother but you're a killer !* »

536 «*I'm a killer; a mercilessly murderer; you know it !* »

537 «*Before the strip turned blue, I was a woman, I was your woman ; I was a killer, I killed for you... (...) But once that strip turned blue, I could no longer do any of those things, not anymore. Because I was gonna be a mother.* »

538 «*I'm the deadliest woman in the world* »

peut quitter. Elle se retrouve « réduite » à son rôle maternel qui devient chez elle un gage de normalité. Sa masculinité était le résultat d'une nécessité et pas d'un désir personnel. Sa féminité sera imposée par son statut de mère. Ce qui nous semble être clairement un frein à la proposition selon laquelle cette héroïne serait réellement une mise en cause des rapports de Genre. Beatrix offre un nouveau modèle d'identification mais le travail du film consiste encore à la ramener coûte que coûte vers un schéma patriarcal.

De même, un autre personnage du film est présenté comme étant en lutte contre cette domination masculine. Il s'agit d'Elle Driver. Quand celle-ci apparaît pour la première fois, dans le volume 1 du film *Kill Bill*, elle se rend à l'hôpital dans lequel se trouve Beatrix plongée dans le coma. Son apparition rend le personnage d'emblée énigmatique puisqu'elle est filmée de dos mais on voit très bien qu'il s'agit d'une femme à l'allure élancée et avec de grands cheveux blonds. Elle s'avance dans l'hôpital et en dépit de son sifflement et du bruit de ses talons hauts, personne ne semble prêter attention à elle, comme si personne ne la voyait ni ne l'entendait. Sa présence est fantomatique. Elle tient à la main un grand parapluie rouge fermé. Un gros plan met en valeur ses talons aiguilles, signes d'une ultra-féminité, puis un second gros plan montre sa main gantée de blanc qui se crispe sur le manche du parapluie. Puis on aperçoit son visage anguleux et surtout un bandeau sur son œil droit. Ce personnage, extrêmement féminin dans son allure, possède donc d'emblée deux attributs étonnants car masculins : elle siffle comme un cow-boy et porte un bandeau comme un pirate. Soudain elle ouvre une porte sur sa gauche et s'engouffre dans une pièce. Elle Driver, va se déguiser en infirmière. D'abord, elle va enlever ses gants, puis enfiler des bas blancs, puis boutonner une blouse et au fur et à mesure qu'elle remonte, assemblant un à un chacun des boutons, le plan se fait plus serré jusqu'à finir sur un très gros plan des bouts de doigts fermant le bouton. C'est un *strip-tease* à l'envers pourrait-on dire. La tueuse, Elle Driver, possède tous les attributs négatifs de la féminité : pour tuer, elle doit se déguiser (ce qui n'était absolument pas nécessaire sur le plan du récit puisque personne ne la remarque ni ne prête attention à elle) et c'est par l'empoisonnement qu'elle va donner la mort. Son surnom dans le groupe est d'ailleurs « *California Mountain Snake* », un serpent, donc un animal qui tue par son venin, et en prenant souvent ses ennemi par trahison. Une femme ne tue pas de ses mains. Mais elle n'hésitera pas à tuer une autre femme qui est une proie facile puisque plongée dans le coma et elle tue la nuit, en trompant, en se travestissant car « *Comme nombre d'héroïnes de films noirs, son seul pouvoir vient de sa capacité à manipuler sa propre image.* »⁵³⁹ Elle ne pourra donc à aucun moment atteindre le statut d'héroïne car elle ne lutte pas d'égal à égal et ne se met pas en danger. Enfin, le *Volume 2* du film nous montre comment Elle Driver est elle aussi un personnage féminin que l'on peut considérer comme fabriqué par Bill. Elle est un double de Beatrix. Elles se ressemblent physiquement, grandes et blondes toutes les deux. Mais contrairement à Beatrix au corps androgyne, Elle Driver est fortement sexualisée que ce soit dans son costume d'infirmière dans le premier volet ou en costume noir mais avec un chemisier blanc très décolleté qui laisse entrevoir sa poitrine dans le *Volume 2*. Elles ont des points communs : Bill d'abord qui est à la fois leur maître et leur amant. Elle est à la fois aux ordres et aux petits soins pour Bill : dès qu'il appelle, elle répond quelle que soit la situation dans laquelle elle se trouve. Et elle a la nécessité de sentir qu'il a besoin d'elle comme le montre son insistance à le rejoindre après la mort de Budd : « *Non, non... Tu as besoin de moi. Ne bouge pas. J'arrive.* »⁵⁴⁰ Elle en est amoureuse mais c'est lui le maître, c'est lui qui domine, qui lui dit ce qu'elle doit faire ou ne pas faire. Elles ont également Paï Meï en commun puisque l'on apprend que, comme Beatrix, Elle a suivi les enseignements du maître chinois. Lorsqu'elles combattent l'une contre l'autre, un *flash-back* montre Elle auprès de Paï Meï : elle est habillée de bleu comme Beatrix.

539 Doane Mary-Ann, « *Gilda : strip-tease épistémologique* », 20 ans de théories féministes sur le cinéma, *CinémAction*, n°67, Ibid., p.28.

540 « *No, no.. You need me.. Don't move... I'm comin'* »

Cependant elles sont en fait très différentes. Elle Driver est une traîtresse : elle ment, elle tue en empoisonnant. Plus que tous les autres, elle porte bien son surnom de California Mountain Snake. Elle voulait tuer Beatrix par une seringue empoisonnée, elle tue Budd grâce à un serpent et elle a tué Paï Meï par des têtes de poissons empoisonnées. Elle incarne donc une figure de femme fourbe, trompeuse et traître. Elle utilise une arme qui, depuis l'Antiquité, est considérée comme une arme féminine, le poison. C'est une arme barbare, qui montre la lâcheté de celui qui l'utilise et qui se rattache à la magie et à la sorcellerie. On voit comment, alors qu'elle a lâché le serpent dans la caravane de Budd, elle s'y déplace sans sembler craindre le moins du monde la morsure de l'animal. Comme le poison est aussi toujours associé au médicament, « pharmakon » en grec, c'est un produit ambivalent et ceux qui l'utilisent le sont également. D'autant qu'Elle empoisonne par deux fois en utilisant des animaux, les poissons et le serpent. Le serpent qu'elle va d'ailleurs utiliser pour tuer Budd est un Black Mamba. Or Black Mamba est le surnom de Beatrix au sein du clan. On voit comment Elle tente de se substituer à l'héroïne, comment elle tente de s'emparer de son pouvoir. De plus le serpent est fortement symbolique : il mue, donc en quelque sorte, il renaît, ce que Beatrix ne cesse de faire tout au long des deux volumes, puisqu'elle ne cesse de changer de lieu, de vêtements et d'identités. Sans oublier que le serpent est quand même le symbole du mal. Or Elle Driver est un personnage féminin fantasmé, inspiré des figures féminines des films de vengeance du cinéma allemand et suédois des années 60. Elle est l'archétype de la femme fatale du film noir, à la fois fascinante et dangereuse. Elle séduit mais sa séduction est toujours synonyme de pièges et d'artifices. Or si la femme fatale n'est pas toujours criminelle, dans le film noir, la femme criminelle est toujours une femme fatale, avec le sexe et l'argent comme corollaires ambigus. Elle apporte d'ailleurs et sans la moindre difficulté une mallette contenant un million de dollars à Budd. Elle est donc très différente de Beatrix. Contrairement à elle, elle ne va pas du tout respecter Paï Meï qu'elle insulte et qu'elle va tuer. Mais son irrévérence envers le maître va lui coûter cher car nous apprenons au cours de ce volume que c'est pour la punir que Paï Meï lui a arraché un œil. C'est donc une femme très sexy, grande, blonde au corps élancé mais surtout au corps mutilé. Un corps mutilé par un homme qui la transforme définitivement en un cyclope, la femme-Polyphème, donc une figure monstrueuse. Cependant, comme Beatrix, elle aura besoin de s'emparer, dans ce volet, d'attributs masculins. Elle arrive chez Budd au volant d'une voiture sportive qu'elle conduit à vive allure, une Pontiac Firebird Trans Am de 1979, noire avec un grand aigle doré sur le capot, le Screaming Eagle, une voiture plutôt masculine qu'elle conduit au milieu d'un espace désertique avec une route infinie, semble-t-il, donc dans ces grands espaces habituellement réservés aux hommes. Quand elle arrive chez Budd, elle descend de voiture et un plan la filme de dos. On voit qu'elle porte un costume noir, celui des gangsters (du film noir à *Réservoir Dogs*) ainsi que des santiags noires, comme Bill ou Budd. Elle va aussi chercher à s'emparer du sabre de Beatrix. C'est d'abord le sabre lui-même qui l'intéresse car on comprend qu'elle n'en possède pas. Or au sein du clan, il y a ceux qui ont « un Hatori Hanzo » et ceux qui n'en ont pas. Il y a une hiérarchie entre les tueurs symbolisée par le sabre. Elle Driver appartient à la seconde catégorie. Elle n'hésitera donc pas à payer pour en avoir un. Elle a besoin des attributs masculins pour, elle aussi, en gagner la force symbolique. Cette femme qui a tué le vieux sage a montré que la mort du maître est le signe d'une révolte nécessaire des femmes sur les hommes, des élèves sur les maîtres, du réel sur le mythe. La cigarette qu'elle fume ostensiblement pendant son entrevue avec Budd est aussi un symbole de sa volonté d'émancipation. Sauf qu'Elle Driver n'est pas une femme libre. « *La femme fatale l'est aussi pour elle-même. Frustrée et criminelle, mi-dévoreuse, mi-dévorée, désinvoltée et traquée, elle tombe victime de ses propres pièges.* »⁵⁴¹ Elle pense que sa capacité à tromper les autres (elle mentira même à Bill en lui disant que Beatrix a tué Budd alors que c'est elle qui l'a empoisonné) la rend supérieure mais la possession du sabre nous montre le contraire. Bill qui a son propre sabre Hanzo en a offert un à Budd et Beatrix a vu le forgeron fabriquer pour elle le plus beau sabre de sa carrière.

541 Borde Raymond, Chaumeton Étienne, *Panorama du film noir américain (1941-1953)*, Paris (Ed. De Minuit, 1955), Flammarion, 1993, p.10.

Beatrix possède donc symboliquement une force et un pouvoir que Elle convoite. En effet, ce qui pousse Elle, c'est sa volonté de garder sa place auprès de Bill. C'est donc bel et bien une lutte de pouvoir. Elle ne cherche qu'à éliminer sa rivale dans le cœur de Bill. C'est un personnage qui veut tout dominer et tout maîtriser. On voit qu'elle écrit tout sur un carnet qu'elle sort et qu'elle lit. Quand Budd est à terre en train d'agoniser, elle s'assied et lit ses notes. A un moment, elle s'arrête pour insister : « *Gargantuesque, c'est un mot que j'adore!* »⁵⁴². C'est une dévoreuse, qui aime l'excès et la démesure mais qui n'en est pas capable. Alors que Budd la dominait au début de la séquence puisque c'est lui qui possédait le sabre et pas elle, on voit comment le rapport de pouvoir entre les deux êtres s'inverse à partir du moment où elle s'empare du sabre. Budd s'est écroulé au sol et agonise. Elle Driver est en train d'allumer une cigarette et va se mettre à parler du serpent comme d'un petit ami : « *Tu sais comment on s'est rencontré? Je l'ai commandé sur internet!* »⁵⁴³ Il y a chez elle une jouissance face à la douleur d'autrui. Surtout quand elle a une impression de domination. Elle va en effet dominer Budd jusqu'à ses derniers instants comme elle avait dominé Paï Meï qu'elle achèvera d'un vulgaire coup de pied qui l'effondrera au sol. Face aux hommes, elle trompe et elle utilise le poison mais quand elle va se retrouver face à sa rivale, elle accepte le combat physique, le face à face, le duel parce qu'elle respecte son adversaire.

Elle Driver est de ces personnages ambivalents, un personnage féminin qui éprouve une tension constante entre « être désiré » et « être désirant ». Budd l'a obligé à souligner cet aspect quand en discutant avec elle au début de la scène, il lui demande si, sachant Beatrix morte, elle éprouve du soulagement ou du regret. Et c'est évidemment du regret qu'elle ressent : « *Je regrette que mon ennemie, la rivale la plus extraordinaire que j'ai jamais eue, ait perdu ici dans tes terres et se soit fait prendre au piège sournoisement à cause d'une pourriture d'alcool comme toi!* »⁵⁴⁴ dit-elle à Budd en train de mourir. Le guerrier a besoin d'un rival à sa mesure pour faire preuve de sa force. Elle Driver et Beatrix combattent pour le pouvoir l'une et l'autre. Le chapitre s'appelle d'ailleurs « *Elle and I* », ce qui pourrait presque être un titre de relation amoureuse, un titre annonciateur d'un couple sauf qu'ici, il s'agit du duo de rivales. Quand Beatrix pénètre par surprise dans la caravane, le combat entre les deux femmes débute immédiatement. C'est un combat d'emblée très violent. La lutte semble sans merci ; tous les objets servent d'arme jusqu'à ce que Elle parvienne à assommer suffisamment Beatrix pour avoir le temps de se saisir du sabre qu'elle vient d'acheter à Budd, le sabre de sa rivale donc. Pendant ce temps, celle-ci a justement découvert que Budd n'avait pas du tout vendu le sien et elle s'en empare. Les deux femmes vont se retrouver debout, face à face dans l'étroit couloir de la caravane avec chacune un sabre d'Hanzo à la main. Le vrai duel peut commencer puisqu'elles sont enfin à armes égales. Elles parlent d'abord de Paï Meï et Elle Driver apprend à Beatrix qu'elle a tué son maître : « *Eh oui, j'ai tué ton maître et maintenant, c'est ton tour!* »⁵⁴⁵. Elle est sûre d'elle, de sa force. Mais le combat ne sera pas long car si elles s'affrontent avec leurs sabres, c'est d'un geste que Beatrix va mettre fin au combat. Elle arrache le deuxième œil d'Elle qu'elle va en plus écraser avec son pied. Par cet acte violent, l'héroïne devient comme l'égale du maître qu'elle venge puisqu'elle agit comme lui. Elle va laisser Elle errer aveugle et tordue de douleur dans la caravane. Le personnage d'Elle Driver est donc un personnage féminin qui lutte pour exister dans l'univers androcentré qui est le sien. Elle tente par tous les moyens (voiture, arme, costume, violence) de s'emparer des attributs de la puissance masculine mais elle est finalement punie, d'abord par la perte de son œil puis par sa mort, d'avoir voulu mettre en cause cette domination.

542 « *You know, I've always liked that word Gargantuan !* »

543 « *Do you know how I met him ? It's an internet order !* »

544 « *Regret that maybe the greatest warrior I have ever met, met her end at the hands of a bushwhackin, scrub, a lacky piece of shit like you.* »

545 « *Well, I killed your master and now, it's your turn!* »

2.4.3. La guerrière en jupe

Pour autant, une autre héroïne, plus discrète au sein de la filmographie tarantinienne nous semble être très intéressante du point de vue de sa capacité à troubler non pas réellement la masculinité ou la féminité mais bel et bien le Genre. Il s'agit du personnage d'Abernathy dans *Death Proof*. La jeune femme en effet affirme sa différence genrée. Elle se définit par des mots comme « *une maman* » ou « *une femme comme moi* »⁵⁴⁶ Mais elle incarne à l'écran une féminité mêlée de masculinité : elle porte un tee shirt rose avec une licorne, animal légendaire avec une crinière féminine mais corne phallique ce qui en fait un symbole androgyne, elle porte également une jupe mais avec des santiags, chaussures masculines puisqu'attachées à la figure du cow boy. De plus, elle se montre suffisamment forte pour accéder à ce qu'elle veut, à savoir partir avec ses deux amies pour essayer la voiture. Sa force passe essentiellement par sa capacité à maîtriser le langage, comme elle prouve dans son argumentation face aux autres filles la première fois puis face au fermier ensuite. C'est aussi un personnage féminin qui parvient à pénétrer un milieu qui, à priori, n'est pas fait pour elle, le milieu de la cascade et elle semble y trouver du plaisir (elle tape sur le tableau de bord). Elle va même beaucoup plus loin puisqu'elle se révèle capable de s'y inscrire comme un élément qui prend en main l'action, « *Allons tuer cet enfoiré !* »⁵⁴⁷ et qui y est partie prenante. En effet, lors de la bagarre à mains nues contre Stuntman Mike qui clôt le film, elle frappe sans hésiter le cascadeur et c'est d'ailleurs elle qui donnera symboliquement le coup fatal et final. Au bout du compte, Abernathy est bien un personnage féminin qui tout en possédant les attributs de la féminité se révèle capable d'agir pour son plaisir sans autre forme de motivation que son désir propre et surtout dont la violence ou le désir de liberté ne sont motivés par aucun agent extérieur. Cette femme, figure de la battante mais en jupe, est l'unique figure de ce type dans la filmographie de Quentin Tarantino.

Ces personnages masculins et féminins viennent plus proposer un trouble dans les concepts de masculinité et de féminité qu'un trouble dans le Genre au sens où les rapports sociaux de sexe ne sont au bout du compte pas remis en question par ces films. Ils restent profondément patriarcaux. Cependant, en montrant que ces schémas commencent à s'user et à se fissurer, le cinéma de Tarantino joue certainement un rôle dans la proposition faite aux publics concernant les questions de Genre. Nous proposons de poser une hypothèse selon laquelle les spectatrices trouveraient dans ces personnages féminins d'autres possibilités d'identification et que les spectateurs masculins de ces mêmes films seraient « *tout autant « déconstruits » que construits car il s'y manifeste une fascination pour la féminité qui remet l'identité masculine en question et en crise.* »⁵⁴⁸ comme l'écrit Tania Modleski dans son article consacré aux personnages féminins chez Hitchcock.

546 « *a mum* » ou « *a woman like me* »

547 « *Let's kill this bastard !* »

548 Modleski Tania, « *Les femmes qui en savaient trop, un nouveau regard sur Hitchcock* », *20 ans de théories féministes sur le cinéma, CinémAction*, n°67, Ibid., p.109.

2.5 Genre et figures archétypales

2.5.1. Archétypes et patriarcat

Le cinéma de Tarantino repose énormément sur ses personnages qui présentent pour la plus grande majorité d'entre eux la caractéristique principale d'être des figures archétypales fortement structurées autour de leur Genre. Ainsi, on retrouve toute une galerie de personnages qui appartiennent aux clichés de la masculinité et de la féminité. La bande de *Reservoir Dogs*, Jules et Vincent dans *Pulp Fiction* incarnent la figure du gangster ; assez proche, Ordell et Louis dans *Jackie Brown* sont des truands, Budd dans *Kill Bill*, mais également Django dans *Django Unchained* et une majorité des personnages de *The Hateful Eight* représentent le cow-boy, Butch dans *Pulp Fiction* est le boxeur, les yakuzas de *Kill Bill* personnalisent l'image du guerrier, il y aussi la figure du soldat dans *Inglourious Basterds*, le tueur en série dans *Death Proof* ou le policier, dans *Reservoir Dogs*, *Jackie Brown*, dans *Kill Bill*, dans *Death Proof* et dans une certaine mesure on retrouve le shérif dans *The Hateful Eight* et dans *Django Unchained*. Autant de figures archétypales de la masculinité. Du côté des types féminins, on retrouve l'infirmière dans *Kill Bill*, la femme-enfant dans *Pulp Fiction*, la femme fatale dans *Pulp Fiction*, *Kill Bill* ou *Inglourious Basterds*, la star dans *Death Proof* ou dans *Inglourious Basterds*. Chacun des films de Tarantino comporte plusieurs figures archétypales que les publics peuvent donc facilement identifier. L'utilisation de ces figures est bien entendu liée au genre cinématographique dans lequel chaque film s'inscrit puisqu'il est entendu que le cinéma de Tarantino est un cinéma de genre mais on peut légitimement remarquer que ces archétypes proposent des images figées non seulement d'un genre cinématographique mais surtout d'un Genre, masculin ou féminin, alors perçus comme des schèmes.

Or la présence de ces clichés de la masculinité et de la féminité dans ces films nous semble particulièrement intéressante dans la mesure où ces figures viennent imposer des normes comme autant de faits établis. La définition du stéréotype par Morfaux par exemple est éclairante : « *Clichés, images préconçues et figées, sommaires et tranchées, des choses et des êtres que se fait l'individu sous l'influence de son milieu social (famille, entourage, études, profession, fréquentations, médias de masse...)* et qui déterminent à plus ou moins grand degré nos manières de penser, de sentir et d'agir. »⁵⁴⁹ puisqu'elle indique le mouvement de va et vient communicationnel entre le cliché et les publics. La figure est à la fois construite par l'individu selon sa socialisation mais elle assigne en même temps ce même individu à reconnaître les normes du stéréotype et à s'y conformer. En mettant en scène des stéréotypes masculins représentant la force, le courage, la violence, la domination et des stéréotypes féminins incarnant la faiblesse, le besoin de protection, le soin apporté à l'entourage ou le désir sexuel, le cinéma de Tarantino dresse les grandes lignes de ce que doit être la masculinité et ce que doit être la féminité. Parce que le stéréotype est en lien avec le préjugé, il va imposer une attitude de certains individus ou groupes envers d'autres, l'attitude étant « *la position qu'adopte un agent individuel ou collectif envers un objet donné, position qui s'exprime par des symptômes et qui règle des conduites.* »⁵⁵⁰ Perpétuant l'idée que masculinité et féminité vont de pair avec des caractéristiques bien précises que nous avons déjà rappelées, le cinéma de Tarantino vient donc participer aux effets multiples de la distribution des rôles entre les sexes et faire en sorte qu'en inculquant ces stéréotypes aux publics, ces derniers les intériorisent et soient amenés à les reproduire dans leurs comportements.

549 Morfaux Louis-Marie, « *Stéréotype* », *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris, Armand Colin, 1980, p.34.

550 Amossy Rith, Herschberg-Pierrot Anne, *Stéréotypes et clichés*, 3^{ème} édition, Paris, Armand Colin, 2011, p.37.

De plus, on ne peut pas omettre la force de légitimation que comporte le stéréotype de Genre. Ainsi la domination masculine se trouve renforcée par l'utilisation répétitive de tous ces clichés. Comme le note Shérif et Shérif : « *La promulgation d'images de supériorité-infériorité dans une société est (...) l'un des moyens qu'utilise le groupe dominant pour maintenir sa position* »⁵⁵¹ C'est donc comme un agent actif du maintien de la domination masculine qu'apparaît la filmographie tarantinienne. Dans *Pulp Fiction*, Mia doit la vie à la capacité de réaction de Vincent et de Lance qui vont la sauver alors qu'elle est présentée comme ayant fait « une bêtise » ; dans *Jackie Brown*, l'héroïne qui évolue constamment sous le regard des hommes sera amenée à choisir entre la liberté et l'amour mais il est clair qu'elle ne peut pas prétendre aux deux ; dans *Kill Bill*, Beatrix est autorisée par le récit à user de violence parce qu'elle a pour motivation la maternité qui lui a été enlevée et qu'elle doit donc à tout prix retrouver ; les filles libres et libérées de *Death Proof* paieront de leurs vies cette attitude ; Shoshana, dans *Inglourious Basterds*, se doit de venger sa famille et Bridget est présentée comme incapable d'une stratégie militaire correcte. Quant aux personnages féminins de *Django Unchained*, elles sont soit esclaves, c'est le cas de Brummhilda, soit serviles, pour Lara-Lee Candy par exemple, la soeur du propriétaire de la plantation, uniquement définie dans son rapport à cet homme. Enfin l'unique personnage féminin de *The Hateful Eight* est une prisonnière entièrement soumise au chasseur de prime.

2.5.2. Archétypes et postmodernisme

Mais, dans le même temps, il nous semble erroné de ne lire la filmographie tarantinienne que comme un agent du patriarcat et ce pour une bonne raison : chez Tarantino, en effet, les stéréotypes sont, nous l'avons déjà signifié, particulièrement reconnaissables et pour cause. Ils s'inscrivent dans un cinéma postmoderne dont la définition même impose ce jeu de citations et donc de répétitions des « poncifs du genre ». Les stéréotypes chez Tarantino ne sont plus là pour jouer leur rôle mais pour que le film se joue d'eux, ce qu'il ne manque pas de faire constamment. Le procédé filmique joue sur les comportements. Les gangsters de *Reservoir Dogs* aussi virils soient-ils finissent par pleurer et se tenir dans les bras les uns des autres, les tueurs de *Pulp Fiction* Jules et Vincent se retrouvent habillés comme de vulgaires américains moyens en train de manger dans un banal restaurant. Mais il joue également sur les aspects physiques, les personnages les plus stéréotypés étant montrés comme ayant des particularités souvent liées à des faiblesses physiques, réelles ou supposées : Marcellus Wallace, le patron de la pègre de Los Angeles a un gros sparadrap dans le cou comme s'il s'était coupé maladroitement, Elle Driver dans *Kill Bill* est borgne, dans *Death Proof*, le cascadeur Stunman Mike a une grande balafre sur la joue, la grande star Birdget Von Hammersmark dans *Inglourious Basterds*, est affublée d'un énorme plâtre à la jambe et le corps de Django est strié de cicatrices dues aux nombreux coups de fouets qu'il a reçus. Ce qui fait dire à Vincent Amiel et Pascal Couté dans leur ouvrage *Formes et Obsession du cinéma américain contemporain* : « *Tarantino reprend en fait le plaisir qu'on peut éprouver à voir des stéréotypes (...) sauf que ces personnages ne sont plus des archétypes mais des figures singulières justement par les déplacements que réalise Tarantino.* »⁵⁵² Le jeu opéré par le film sur les stéréotypes qu'il utilise nous semble les positionner justement au centre d'une réflexion sur l'identité sociale, notamment sur l'identité genrée.

551 Sherif Muzaffer, Wood-Sherif Carolyn, *Social Psychology*, New-York, Harper-Inter, 1969, p. 277.

552 Amiel Vincent, Corté Pascal, *Formes et Obsessions du cinéma américain contemporain*, Paris, Klienisk, 2003, p.93.

3. Dynamique des interactions

3.1. Séduction, désir, un cinéma de l'être et non pas de l'avoir

3.1.1. L'hétérosexualité comme norme

La sexualité est le grand « non-vu » du cinéma de Tarantino mais les personnages féminins comme masculins parlent beaucoup de sexualité. Nous avons déjà évoqué la scène inaugurale de *Reservoir Dogs* dans laquelle les personnages débattent du sens de la chanson *Like a Virgin* mais il y a également les filles dans *Death Proof* qui abordent à plusieurs reprises le sujet. Ainsi quand le premier groupe de filles est en voiture au début du film, il s'agit pour Julia et Shanna de faire dire à Arlène ce qui s'est passé entre elle et Nate, le garçon avec lequel elle avait rendez vous la veille. Et les questions de Julia et de Shanna portent clairement sur le plan de la sexualité : « *Et qu'en est-il de ce que tu as pu faire avec lui ? « Habillé, à moitié habillé ou nu ? » « Donc tu étais allongée avec Nate, sur le canapé, c'est ça ? » « Qui était au-dessus ? »*⁵⁵³ Et quand elles parlent d'un autre homme, c'est pour dire : « *Jessie a un énorme sexe !* »⁵⁵⁴. Quant au second groupe de filles, on les retrouve en voiture également et le sujet est à nouveau la sexualité, celle de Lee qui a eu une histoire avec un nommé Bruce : « *Le prochain truc à faire après celui-là, c'est sûrement de le sucer !* »⁵⁵⁵ ou celle d'Abernathy à qui Kim demande crûment : « *Où est-ce que vous baisez ?* »⁵⁵⁶, celle de Kim est également évoquée : « *Pas de coucherie pendant ce voyage!* »⁵⁵⁷ dit-elle car elle a un petit ami et qu'elle veut lui rester fidèle. La sexualité est également évoquée dans *Pulp Fiction*. Quand Vincent se rend chez son dealer, Lance, il discute rapidement avec Jodie, la femme de celui-ci qui a des piercieng sur tout le corps : « *Cinq dans chaque oreille. Un dans le mamelon sur mon sein gauche. Un dans ma narine droite. Un à travers le sourcil gauche. Un dans mon clito. Et je porte un clou sur la langue.* »⁵⁵⁸ Cela surprend beaucoup Vincent : « *Je suis curieux mais à quoi ça sert, le clou sur la langue ?* »⁵⁵⁹. Jodie répond : « *C'est un truc sexuel. C'est pour la fellation* »⁵⁶⁰.

La sexualité apparaît à chaque fois comme étant hétérosexuelle et un mode de domination masculine. Le piercieng de Jody dont nous venons de faire mention est là pour augmenter le plaisir de l'homme ; Abernathy dans *Death Proof* se dit trompée par son compagnon : « *Il a couché avec elle le jour de mon anniversaire !* »⁵⁶¹ et à la question « *Pourquoi a-t-il couché avec Darryl Hannah ?* », Kim répond : « *Parce que c'est un homme !* »⁵⁶² Kim semble considérer qu'il est dans la nature de l'homme de tromper, ce qui correspond à l'idée que les hommes auraient plus de besoins sexuels à satisfaire que les femmes, d'où la multiplication de leurs conquêtes. La femme-objet sexuel aux mains des hommes est mise en scène à plusieurs reprises dans le cinéma de Tarantino. Beatrix est violée par l'infirmier Buck qui la vend également à d'autres hommes. Dans *Kill Bill Volume I*, le viol est d'ailleurs mis en scène. Beatrix, dans ce début de film, est une femme soumise

553 « *How 'bout enlightening us on what you did do? »*, « *Dressed, half-dressed or naked?* », « *So you're making out with Nate on the couch, right?* », « *Who was on the top?* »

554 « *Jessie 's got a big dick »*

555 « *The next job after this is definitely gonna suck »*

556 « *Where you two fucking?* »

557 « *No dick this trip !* »

558 « *Five in each ear. One through the nipple on my left breast. One through my right nostril. One through my left eyebrow. One in my clit. And I wear a stud in my tongue.* »

559 « *I'm curious, why would you get a stud in your tongue ?* »

560 « *It's a sex thing. It helps fellation.* »

561 « *He fucked her, on my birthday!* »

562 « *Why did he fuck Daryl Hannah's stand in?* », Kim répond : « *Because he's a man.* »

puisqu'elle est plongée dans le coma et un infirmier en profite. Peu après qu'elle se soit réveillée, celui-ci accompagné d'un autre homme pénètrent dans sa chambre. Comme elle n'a pas d'autre solution, Beatrix ne bouge pas. Les deux hommes ne se doutent donc pas qu'elle est réveillée mais nous, spectateurs et spectatrices, le savons très bien. Elle va entendre tout ce qui se dit. Les deux hommes se placent au pied de son lit. La soumission du personnage féminin est totale : elle est immobilisée, privée de parole et elle va être « consommée » par le regard des deux hommes avant de l'être physiquement. Ils sont tous deux barbus et paraissent particulièrement virils. Ils observent Beatrix. Puis l'infirmier prend la parole : « *C'est 75 dollars le coup mon gars. Alors tu veux toujours la fourrer ?* »⁵⁶³ Il utilise Beatrix comme une prostituée. Il n'a aucune morale et profite de l'immobilité de la malade pour la livrer à des hommes. Il ne voit en elle qu'une « tuyauterie »⁵⁶⁴ et non plus une femme. Elle est réduite à un rôle de poupée gonflable, un objet sexuel que l'on peut prêter ou louer. On comprend que ce manège doit durer depuis que la jeune femme est là et qu'elle a donc été violée à maintes reprises. En réalité, la scène du viol ne sera pas montrée car Beatrix, qui est en fait réveillée, va se débarrasser violemment de l'homme. L'agression n'aura pas lieu cette fois mais il est sous-entendu qu'elle a eu lieu bien d'autres fois auparavant or « *La vulnérabilité physique se traduit facilement par la violence sexuelle du viol.* »⁵⁶⁵ Cette femme a donc été abusée à de multiples reprises par plusieurs hommes dont cet infirmier, caricature du macho. Quand il est filmé dans le couloir de l'hôpital revenant vers la chambre, il croise une infirmière et va se retourner pour regarder ses fesses. Plus tard, on verra qu'il a un tatouage sur les doigts d'une main, le mot « fuck » et sa voiture est surnommée le « Pussy Wagon ».

De même mais sans violence, les filles du premier groupe de *Death Proof* sont toutes fortement érotisées parce qu'elles sont des objets de désir pour le prédateur sexuel, Stuntman Mike. Les esclaves dans *Django Unchained* sont évidemment aussi des esclaves sexuelles. Ainsi on voit que Candie ne trouve rien à redire à l'idée d'offrir une de ses esclaves au docteur Schultz quand il le reçoit chez lui.

La filmographie tarantinienne met donc en scène majoritairement des relations sexuelles hétéronormées et qui reproduisent les schémas habituels de la domination masculine.

3.1.2. Autres sexualités

L'homosexualité si elle n'est pas majoritaire, est tout de même abordée par le cinéma tarantinien. L'épisode de la montre de Butch dans *Pulp Fiction*, en est un exemple. Lors qu'il s'apprête à quitter l'hôtel avec sa petite amie Fabienne, Butch s'aperçoit que celle-ci a oublié de prendre sa montre en or dans leur appartement. Or Butch tient particulièrement à cet objet, qui serait le seul héritage qu'il ait reçu de son père, la montre ayant aussi appartenu d'ailleurs à son grand-père. Et elle est parvenue jusqu'à Butch dans d'étranges circonstances. Alors qu'il avait cinq ans, ce qu'un flash-back du film nous montre, un lieutenant de l'armée américaine, le lieutenant Koons est venue la lui ramener en lui racontant que son grand-père pendant la guerre avait gardé cette montre cachée dans son anus et que bien des années plus tard, le père de Butch, prisonnier pendant la guerre du Vietnam, avait fait de même. Thomas Dutoit dans son article, « *Homo-hetero-phony-graphy: on Quentin Tarantino's Pulp Fiction* » analyse donc cette montre comme « *un symbole (d'une crainte macho de la stérilité, d'une forme de jalousie envers les femmes, d'une crainte masculine de l'homosexualité) surdéterminé et de type palimpseste* »⁵⁶⁶. Dans ce même film, on voit Marcellus

563 « *The price is seventy five dollars a fuck gentlement, you gittin your freak on or what?* »

564 « *her plummin* »

565 Tasker Yvonne, « *Criminelles : Thelma et Louise et autres délinquantes* », Ibid., p.95.

566 « *an over-determined, palimpsested symbol (of a macho fear of sterility, of male jealousy of women, of male fear of homosexuality).* », Dutoit Thomas, « *Homo-hetero-phony-graphy: on Quentin Tarantino's Pulp Fiction* », *Études anglaises*, 2003/8, vol n°61, p.340-349.

Wallace se faire violer par un policier et dans *The Hateful Eight*, on assiste à une scène de soumission par la sexualité : le chasseur de prime Marquis Warren oblige un soldat de l'armée ennemie à lui faire une fellation. L'homosexualité est donc évoquée à plusieurs reprises même si elle est montrée comme une pratique visant plus à la soumission du partenaire que comme une véritable relation sexuelle à proprement parler. Elle reste marginale.

Tarantino met également en scène les marges de la sexualité hétéronormée. Il est effet question de voyeurisme dans *Death Proof*. Le prédateur possède ses proies par le regard avant de les aborder. On voit qu'il les suit, qu'il les observe et il les prend même en photo. L'importance du regard est soulignée par le fait que Stuntman Like dans une des scènes où il suit les filles, regarde ses propres yeux dans le miroir du pare-soleil et il se met des gouttes dans les yeux. Il est question aussi de sadisme dans *Reservoir Dogs* : dans une scène, un des gangsters, Mister Blonde va torturer un policier Marvin Nash qu'il a pris en otage. Mister Blonde commence par attacher le policier à une chaise puis il met la radio en marche et il dance avec nonchalance sur un titre qu'il dit particulièrement aimer, « *Stuck in the middle with you* »⁵⁶⁷. Puis, brusquement, il s'approche de sa victime et lui tranche une oreille. Il est question de fétichisme dans *Death Proof* où Stuntman Mike montre une prédilection pour les pieds des femmes. Une scène nous le montre rôdant autour de la voiture des filles, s'approchant et reniflant les pieds d'Abernathy puis les frôlant. Enfin, il est question aussi de sado-masochisme dans *Pulp Fiction*. Le personnage énigmatique du policier, Zed, celui qui va sodomiser Marcellus Wallace, est accompagné d'un autre personnage tout aussi étrange surnommé « The Gimp »⁵⁶⁸, entièrement habillé de latex noir, y compris sous forme de masque intégral sur son visage. Il est attaché par de grosses chaînes et est totalement soumis à Zed.

Voyeurisme, fétichisme, sadisme, sado-masochisme, relations hétérosexuelles (pour celles qui sont mises à l'écran : Butch et Fabienne dans *Pulp Fiction*, Goebbels et sa maîtresse dans *Inglourious Basterds*, Louis et Mélanie dans *Jackie Brown*) ou homosexuelles (pour celles qui sont mises à l'écran : la sodomie de Marcellus par Zed dans *Pulp Fiction*, la fellation du major Marquis Warren par le fils du vieux général Sudiste Smithers dans *The Hateful Eight*), la sexualité est vraiment abordée sous des formes multiples dans les films de Tarantino mais elle est finalement peu montrée, quelques courtes scènes seulement, équivalent à quelques minutes de film sur la totalité des huit longs-métrages.

3.1.3. Le désir

Si elle est beaucoup discutée et peu filmée, la sexualité est donc tout de même présente mais dans une moindre mesure parce que le cinéma de Tarantino est un cinéma qui fonctionne surtout sur l'idée du désir. « *Le thème du désir est cinématographiquement l'un des plus riches* »⁵⁶⁹ note Bérénice Reynaud. Les personnages se désirent mais se possèdent rarement chez Tarantino. Dans *Jackie Brown* par exemple, la relation entre Max et Jackie est en ce sens emblématique. La scène où Max et Jackie se retrouvent chez l'hôtesse afin que celle-ci lui rende le revolver qu'elle lui a volé pourrait ressembler à une scène où deux personnages se rencontrent et tombent amoureux. Max observe, fixe très souvent Jackie. Il la regarde car elle lui plaît. Et c'est un processus traditionnel car « *Les signifiants cinématographiques s'organisent autour de la détermination phallique du regard : ce qu'un homme voit, il le veut, ce qu'il veut, il le prend.* »⁵⁷⁰ comme le note B. Reynaud. Maladroïtement, il la complimente : « *Ils sont magnifiques !* »⁵⁷¹, en parlant de ses cheveux ou

567 *Stuck in the middle with you*, chanson de Stealers Wheel, sortie en 1972.

568 « Le soumis » que l'on pourrait également traduire par « La chose ».

569 Reynaud Bérénice, « *Les nuits de pleine lune : comment représenter l'impasse sexuelle ?* », Ibid., p.151.

570 Reynaud Bérénice, Ibid., p.151.

571 « *It look nice !* »

encore peu après : « *Vous n'êtes pas vieille, vous êtes superbe !* »⁵⁷². Il lui dit ouvertement qu'il la trouve belle et elle sourit, un peu gênée. Avant de s'asseoir avec lui à la table de la cuisine, Jackie propose à Max de mettre de la musique. Elle choisit un morceau des Delfonics, un groupe de soul de Philadelphia, très populaire à la fin des années 60 et au début des années 70. La chanson qu'elle met s'intitule *Didn't I (Blow your mind this time)*, une chanson d'amour mais un amour qui se termine puisqu'un homme quitte une femme, un amour malheureux. Entre Jackie et Max, un amour aurait pu naître car on sent que ces deux personnages s'apprécient énormément mais c'est un amour impossible. Jackie et Max passent tout le film à se séparer et à se retrouver. Quand ils ne sont pas ensemble, ils se téléphonent, se joignent par leur bipeur, se laissent des messages sur le répondeur. Max va aller acheter une cassette des Delfonics et l'écouter en voiture. Donc même quand ils sont séparés, on voit qu'ils font tout pour rester en lien. Puis il y a les moments où ils se retrouvent : par hasard parfois, comme lorsque Jackie est au centre commercial avec Ordell et que Max la croise alors qu'il sort du cinéma; ou parce qu'ils se donnent rendez-vous. Mais ils ne parviennent pas à passer un certain cap. A aucun moment, ils ne se touchent sauf à la dernière minute du film où ils échangeront un baiser mais qui sera leur baiser d'adieu. C'est comme s'ils s'étaient rencontrés trop tard. Jackie et Max auraient pu vivre une histoire d'amour mais il n'en sera rien. Leur relation va rester au stade du désir réciproque. « *Et quel est le meilleur moyen de représenter le désir ? Par son échec.* »⁵⁷³ écrit encore B. Reynaud. Leur situation est emblématique de ce que le cinéma de Tarantino donne à voir du couple.

3.2 Le couple, l'impossible « et » tarantinien

Chez Tarantino, il semble particulièrement difficile d'être un couple. On en rencontre peu dans son cinéma. Quelques uns dans *Pulp Fiction* : Yolanda et Ringo, Lance et Jodie, Marcellus et Mia, Fabienne et Butch, Jimmie et Bonnie. Au moins un autre dans *Jackie Brown*, Mélanie et Ordell. Il y a, dans *Kill Bill*, le couple que forment Beatrix et Bill mais aussi celui qu'elle a formé avec Tommy. Dans *Inglourious Basterds*, le couple de Shoshanna avec le projectionniste Marcel et celui de Goebbels avec sa maîtresse française. Dans *Django Unchained*, c'est bien entendu le couple de Django et de Brummhilda qui est au centre de l'histoire. Mais pour la majorité de ces cas, le couple n'est pas une évidence à l'écran. Dans *Pulp Fiction*, Marcellus et Mia ne seront filmés ensemble que quelques minutes à la fin du film. Jimmie évoque sa femme Bonnie mais elle ne sera pas réellement présente dans le film. Lance et Jodie se disputent sans arrêt. Dans *Jackie Brown*, Ordell est bien en couple avec Mélanie mais il ne semble y avoir ni respect ni amour entre eux et il est aussi en couple avec Shirona. Dans *Kill Bill*, le couple Beatrix-Bill est un couple impossible, lui, ayant essayé de la tuer et elle, finissant par le tuer à mains nues. Quant au couple que Beatrix formait avec Tommie, il va être décimé par les tueurs de Bill. Goebbels, dans *Inglourious Basterds*, forme un couple illégitime avec Francesca Mondino, qui n'est que sa maîtresse. Django, quant à lui, est séparé de sa femme pendant tout le film.

Dans le cinéma de Tarantino, le couple n'existe pas vraiment ou en tout cas pas de façon systématique et évidente. Une scène de *Kill Bill volume 2* vient symboliser ce fait. En effet, le mariage qui traditionnellement scelle et symbolise le couple ne pourra avoir lieu. Or le surnom le plus fréquent pour Beatrix est « The Bride » alors qu'il est important de noter que mariée, elle ne l'a pas été. En effet, la scène qui se déroule dans la chapelle est une répétition du mariage et non le mariage proprement dit. Et ce moment va être interrompu par l'arrivée des tueurs ; donc même la

572 « *You're not old. You look great !* »

573 Reynaud Bérénice, *Ibid.*, p.151.

répétition ne peut avoir lieu. Avant même qu'elle soit suspendue par le massacre, la répétition de la cérémonie semblait caduque. En effet, la future mariée est enceinte et ce manière très ostentatoire. Première incartade aux lois sacrées du mariage. Ensuite elle porte malgré tout une robe blanche et quand Bill fera remarquer combien c'est étrange que Beatrix porte cette robe pour la répétition: « *Alors, de quoi s'agit-il ? Je n'avais jamais entendu dire que ces répétitions devaient avoir lieu en robe de mariée!* »⁵⁷⁴ et que même cela pouvait porter malheur : « *Mais il paraît que ça porte malheur que le futur époux voit sa fiancée dans la robe de mariée!* »⁵⁷⁵ Il annonce de façon sous-entendue le malheur qui va se produire. Seconde entorse. Enfin, nous savons, nous spectateurs et spectatrices, avec Bill et Beatrix, que cette future union n'a pour fondations que des mensonges. Beatrix présente en effet Bill comme son père, qu'il n'est pas, elle a dit à Tommy, son futur mari, que celui-ci travaillait en Australie à gérer des mines de diamants, - encore un mensonge - et surtout Tommy la connaît sous un faux nom « *Appelle moi Arlene !* »⁵⁷⁶ a-t-elle à peine le temps de souffler à l'oreille de Bill avant qu'il ne rencontre Tommy. Tout est donc faux. Aucune tradition liée au mariage ne semble respectée, ce qui est souligné par le couple de pasteurs qui les reçoit et qui est surpris de constater que la mariée n'a aucun invité de son côté. Le révérend se penche vers sa femme pour lui demander :

« - *Est-ce que j'ai oublié quelque chose?*

- *Oui, tu as oublié de parler des places de chaque famille...*

- *Oui, merci maman... Alors voilà comment on procède : d'habitude on a les bancs de la mariée d'un côté et les bancs du marié de l'autre... Mais étant donné qu'en l'occurrence, la mariée n'attend personne et que le marié par contre a invité beaucoup trop de monde semble-t-il, je ne vois pas d'inconvénient à ce que le côté du marié empiète sur le côté de la mariée.* »⁵⁷⁷

Les propos viennent souligner le déséquilibre. Il y a ce qui se passe habituellement et ce qui a lieu là. Cette union paraît marquée par tout un ensemble d'éléments discordants et inhabituels.

On comprend que si la répétition ne peut se dérouler convenablement, le mariage n'aura pas lieu lui non plus et le couple n'existera pas. Le cinéma de Tarantino semble considérer que ce schéma patriarcal du couple constitué par un homme et une femme n'existe plus ou bien difficilement.

3.3 La famille, la chute de l'ultime bastion patriarcal

3.3.1. Des familles incomplètes

La scène précédemment citée, la scène de la répétition du mariage, se poursuit par les questions du révérend bien étonné de constater que cette future mariée n'a pas de famille. Sa femme fait remarquer que c'est quand même problématique : « *Vous savez, ce serait quand même mieux si vous aviez quelqu'un de votre côté qui venait...Des témoins de moralité...* »⁵⁷⁸ La famille est un gage de destin positif et de moralité. Une femme seule est suspecte, étrange comme si elle avait toujours

574 « *So, what's this all about ? I've heard of wedding rehearsals, but I don't believe I've ever heard of a wedding dress rehearsals before...* »

575 « *Isn't it supposed to be bad luck for the groom to see the bride in her wedding dress, before the ceremony ?* »

576 « *Call me Arlene !* »

577 « - *Haven't we forgotten anything ?*

- *Yes, you forgot the seating arrangements...*

- *Thank you mother... Now, the way I would normally do this : we have the bride's side, and we have the groom side... But since the bride ain't got nobody coming, and the groom's got far too many people coming (...) Well I don't see no problem with the groom side sharing the bride side (...)* »

578 « *But honey you know, it would be good if you had somebody come, you know as a sign of good faith.* »

besoin de la famille pour assurer qu'elle est quelqu'un de bien. L'épouse du révérend insiste : « *Mais vous n'avez aucune famille ?* »⁵⁷⁹, tant cette situation lui semble incroyable. Pourtant le cas de Beatrix n'est absolument pas isolé dans la filmographie tarantinienne qui comporte certes des familles mais aucune qui soit complète.

Dans *Kill Bill*, toute famille est inexistante, anéantie ou incomplète. Au début du *Volume 1*, Vernita Green est bien mariée au docteur Lawrence Bell mais on ne le voit jamais. Dans le pavillon qu'ils habitent, il y a des photos de l'enfant, on parle de la chambre de la fillette mais le père n'est jamais présent à l'écran ni même suggéré. O-Ren Ishii, une autre Vipère Assassine aux ordres de Bill est montrée dans un manga avec son père et sa mère mais ils meurent sous ses yeux. Le shérif qui va enquêter sur le massacre de la répétition du mariage se promène avec son fils mais là, pas de trace de la mère et le fils est nommé Fils n°1 comme s'il n'avait pas d'identité mais juste une place dans la fratrie. Dans le film, une famille se dessine pourtant avec les trois personnages Esteban, Bill et Budd. Ces deux derniers sont frères et une scène les réunit à l'écran au début du *Volume 2*. Bill vient rendre visite à son frère pour le prévenir du danger qui rode autour d'eux. Comme il reste debout, il domine symboliquement son frère, assis sur le pas de sa porte. Il lui parle beaucoup du passé alors que Budd n'y fera pas du tout allusion. Il est venu protéger son cadet : « *Elle sera là bientôt et elle vient pour te tuer.* »⁵⁸⁰ En avertissant Budd, Bill joue son rôle de grand frère mais ce-dernier ne semble pas avoir peur. Il appuie sa position d'aîné en lui proposant son aide comme s'il était le seul rempart possible contre la jeune femme : « *Si tu n'acceptes pas que je t'aide, tu peux être sûr qu'elle va réussir (à te tuer)* »⁵⁸¹. Or il est une cible, non un rempart et il semble l'ignorer (Beatrix va d'ailleurs tuer Bill de ses propres mains alors qu'elle ne tuera pas Budd). Pourtant Budd fait allusion à une faiblesse de Bill car il l'accuse de provoquer la haine. Bill est bien l'axe du mal mais il n'est plus l'entité malfaisante et omnipotente du *Volume 1*. Dans le premier opus, il est une voix qu'on entend, un corps morcelé dont on ne voit à l'écran qu'une main ; il est celui qui décide, qui ordonne, manipule, donne ou ôte la vie. C'est la figure d'un dieu maléfique. A l'opposé, dans cette scène, il est incarné, il prend chair, humanité donc il perd de sa sacralité et de sa puissance. C'est donc au contact de son frère qu'il s'humanise, comme il était apparu profondément humain face à Beatrix qu'il retrouve lors de la répétition du mariage. Cet homme semble affaibli par ses liens familiaux. La famille semble être un talon d'Achille pour le personnage masculin. C'est également vrai pour Budd. En effet, celui-ci a dit à tout le monde qu'il avait vendu son sabre d'Hatori Hanzo. Il le dit à Bill dans cette scène et il le dira à Elle Driver quand elle viendra lui acheter celui de « La mariée ». Or nous allons apprendre que c'est faux. Au cours du combat entre Elle Driver et Beatrix, celle-ci va repérer l'arme dans la chambre de Budd. Elle s'en empare et un très gros plan montre ce qui est gravé sur le sabre : « *A mon frère Budd, le seul homme que j'aimerai jamais – Bill* »⁵⁸². La dédicace est doublée de la voix off de l'héroïne en train de la lire comme pour mieux insister sur l'importance de cette phrase. Le sabre de Budd lui avait donc été offert par Bill et une preuve de son amour fraternel est gravée dessus. Il faut noter l'expression « *the only man* », Bill ne peut aimer un homme ce qui paraîtrait suspect. Le mâle dominant se doit toujours de bien faire remarquer son hétérosexualité. Mais dans le cas présent, la citation insiste sur l'amour entre les deux frères.

En ce qui concerne Esteban qui apparaît à la fin du film, il nous est présenté comme le père de Bill. Une scène de *Kill Bill Volume 2* montre la rencontre entre Beatrix et Esteban Vihairo. Au cours de son chemin vers Bill, cette femme aura eu besoin de trois hommes : Hanzo qui lui fournit l'arme, Paï Meï, qui lui enseigne la méthode et Esteban qui va lui indiquer le lieu où trouver Bill. Beatrix en voix off nous explique qui elle va voir : « *Comme la plupart des hommes qui n'ont pas connu le leur, Bill collectionnait les pères de substitution. Le premier d'entre eux était Esteban Vihairo. Esteban*

579 « *But you don't have any family ?* »

580 « *She's coming and she's coming to kill you* »

581 « *...and unless you accept my assistance I have no doubt she will succeed...* »

582 « *To my brother Budd, The only man I ever loved, -Bill* »

était proxénète et c'était un ami de sa mère. Il dirigeait un bordel à Acuna au Mexique depuis plus de cinquante ans. Son armée, Les Acuna Boys, constituée des fils sans père de ses prostituées contrôlait Acuna et lui contrôlait les Acuna Boys. Âgé aujourd'hui de quatre-vingts ans, c'était ce vieil homme qui était susceptible de me mettre sur la piste de Bill... »⁵⁸³ Le personnage est présenté dans un plan large où il apparaît plutôt comme un vieil intellectuel. Il est en effet en train de lire, une cigarette à la main sur un porte cigarette, habillé d'un costume clair qui semble un peu décalé car extrêmement chic dans ce lieu perdu au milieu de la jungle mexicaine. Il y a un décalage entre l'aspect dandy du vieux monsieur et le lieu, un bar où des filles sans sourire sont allongées et alanguies sur des hamac ou en train de jouer aux cartes. Mais c'est surtout un homme diminué, en fauteuil roulant, donc immobilisé, incapable de bouger qui apparaît. Il est ridé, avec une barbe blanche et on comprend que c'est encore lui qui domine cet endroit et les femmes qui l'habitent. Le raffinement de sa tenue et de son attitude, la douceur de sa voix, la lenteur étudiée de ses gestes ne cachent pas la dureté du personnage que l'on sent cruel et dominateur ce qu'il se révélera être au cours du dialogue. En effet, à moment donné, il demande à Beatrix:

« - Bill vous a tiré une balle dans la tête ?

- Oui...

- J'aurais été un plus gentil que lui... Je vous aurais juste défigurée... »⁵⁸⁴

L'antithèse de la phrase met en exergue la cruauté du personnage. C'est un personnage fourbe et il va falloir que Beatrix mène contre lui un combat psychologique. Elle va avoir recours à la flagornerie quand lui l'accueille avec flatterie :

«- Je serai ravi de converser avec une femme aussi belle que vous...

- C'est moi qui suis ravie d'être assise en face d'un vrai gentleman comme vous... »⁵⁸⁵

Une séduction mielleuse, outrancière et hypocrite va se mettre en place entre les deux personnages. C'est Esteban qui choisit dans quelle langue va se dérouler l'entrevue : « Je préfère l'anglais... Je ne l'ai pas parlé depuis un moment... »⁵⁸⁶ Dans le jeu de pouvoir qui se met en place entre les deux personnages, Esteban est totalement conscient qu'il doit prendre le dessus. C'est lui qui va parler le plus. Beatrix pose immédiatement la question cruciale : « Where is Bill ? »⁵⁸⁷ mais le vieil homme prend tout son temps. Par un jeu de digressions sans cesse renouvelées, il fait attendre Beatrix. C'est lui qui décide s'il lui révèle où est Bill et le moment où il le révèle. Il va d'abord raconter un souvenir lié à l'enfance de Bill puis parler de la voiture de Beatrix, revenir sur le massacre d'El Paso dont elle a été victime, lui offrir une bière. Il lui prouve qu'il était tout à fait au courant de tout ce qui lui est arrivé et quand la jeune femme va reposer la question : « Bill... Où est Bill ? », il n'hésitera pas à répondre : « Bill est à la Villa Quatro, sur la route de Salina... Si vous voulez, je vous fais un plan... Bill est comme mon fils... »⁵⁸⁸ Il livre donc sans grande difficulté l'information parce qu'en réalité, il sous entend que Beatrix est manipulée depuis le début par Bill :

« - Vous savez pourquoi je vous aide?

- Non..

- Parce qu'il voudrait que je le fasse...

- Alors ça, je n'y crois pas une seconde...

583 « Like most men who never knew their father, Bill collected father figures. The first was Esteban Vihaio. Esteban was a pimp and a friend of Bill's mother. He ran a brothel in Acuna, Mexico, for over fifty years. His army, the Acuna Boys, made up the sons-without-father of his worses, ran Acuna and he ran the Acuna Boys. Now at the age of eighty, it would be this retired gentleman of leisure who could point me in Bill's direction »

584 «- Bill shot you in the head ?

- Yes...

- Hum... I would have been much nicer.. I would have just got your face... »

585 « - I would relish the opportunity to converse with such a pretty compagny as yourself..

- It's my pleasure to be in the compagny as such a fine gentleman as yourself... »

586 « I prefer English... I haven't spoken in a while... »

587 « Bill... Where is Bill ? »

588 « Bill is in the Villa Quatro, on Salina's road... If you want, I make you a map... Bill is like a son to me... »

- *Et sinon, comment est-ce qu'il vous reverrait ?* »⁵⁸⁹

Il semblerait donc que Esteban s'attendait à la visite de Beatrix et qu'il l'aide parce que Bill veut la retrouver. Esteban répond donc au désir de la jeune femme en lui permettant de retrouver Bill mais il clôt le dialogue en lui faisant comprendre que c'est parce que Bill le veut qu'il le fait et non pas pour elle. Le vieil homme incarne la figure du père maléfique. Proxénète, manipulateur, hâbleur, c'est une figure négative de la paternité. On comprend donc que Budd et Bill ont grandi hors d'un foyer familial au sens traditionnel du terme. Et la famille que Bill et Beatrix aurait pu former n'existera pas non plus.

Dès les premières secondes du *Volume 1*, Beatrix apprend à Bill qu'il est le père de l'enfant qu'elle porte. Une autre famille semble donc apparaître, Bill, le père, Beatrix, la mère et BB, l'enfant. Mais ce trio ne peut exister. Chez Tarantino, le « et » n'existe pas. Il y a le père ou la mère mais pas les deux. Cela s'illustre particulièrement dans l'ultime séquence du film au moment où Beatrix retrouve enfin Bill et par là même sa fille. Le duel final est très court. C'est un épilogue subtilement élégiaque. Le climat semble s'apaiser. Retrouver Bill et sa fille, c'est arriver au bout du chemin de la vengeance. Quand Beatrix le rejoint, Bill est en train de regarder à la télévision *The Golden Stallion*⁵⁹⁰ avec Roy Rogers, un cow-boy qui est « *la projection fantasmagorique de la normalité affective du foyer* »⁵⁹¹ à laquelle Bill, pas plus que Beatrix, n'appartiennent. Cette séquence, dans *Kill Bill*, s'intitule « *Face to face* »⁵⁹². Le titre annonce le duel à venir. Pourtant la scène est avant tout logocentrée et le long dialogue est suivi d'une très courte action, structure assez classique chez Tarantino (d'abord on parle – longtemps - puis on agit). Avant de rejoindre Bill pour l'ultime face à face, Beatrix embrasse sa fille et lui laisse son collier pendu à sa photo. Ce cadeau, cette offrande montre que la jeune femme ne sait pas si elle va revenir. Dans le duel qui va l'opposer à Bill, seul l'un des deux survivra, elle le sait. Il faut que les deux parents s'affrontent. Il a tenté de la tuer et lui a pris son enfant ; elle doit tenter de le tuer et reprendre l'enfant. Il ne s'agit pas de « leur » enfant. Quand elle lui annonce sa paternité, Beatrix déjà lui dit : « *Bill, c'est ton bébé!* »⁵⁹³ et non « c'est notre enfant ». Donc dès le départ, la fillette appartient à son père ou à sa mère mais il est impossible, semble-t-il, qu'elle soit à eux deux.

3.3.2. Paternités

Dans l'univers de Tarantino, il y a des pères et des mères mais pas de famille. La figure du père est maintes fois représentée, qu'il s'agisse de pères biologiques ou de pères symboliques. La scène inaugurale d'*Inglourious Basterds*, met en scène un père, Perrier Lapadite avec ses trois filles (à nouveau, il manque un membre de la famille, ici la mère). Et Perrier incarne une figure paternelle positive : courageux mais qui pense avant tout à sauvegarder ses filles ce qui va représenter une faiblesse pour lui et Hanz Landa, l'officier nazi ne va pas se gêner pour l'utiliser contre lui. C'est en menaçant de s'en prendre à ses filles qu'il fera dire à Lapadite où est cachée la famille juive. Bill incarne au contraire une figure négative de la paternité car il ne se contente pas d'élever sa fille, il la formate à devenir une tueuse, nous l'avons déjà précisé. Il y a également les pères symboliques

589 «- Do you know why I help you?

- No...

- *Because he would want me to...*

- *No, that, I don't believe ...*

- *And how is he going to see you again ?* »

590 *The Golden Stallion*, film d'action et d'aventures américain, réalisé par William Witney, 1949.

591 Ortolu Philippe, *Le musée imaginaire de Quentin Tarantino*, Ibid., p.59.

592 « *Face à face* »

593 « *Bill, your baby !* »

comme celui de Bill justement. Le vieil Esteban dont nous venons de parler, est comme un père pour Bill qui n'a pas connu le sien. Le père est donc l'absent de la famille dès le départ. Et Beatrix nous dit que Bill a collectionné les pères de substitution. Or une collection signifie des êtres interchangeables qui ne sont qu'une fonction et une fonction de substitution. Quant à la mère, Beatrix y fait juste une petite allusion mais c'est pour nous expliquer qu'elle était une des amies du vieil Esteban or, quand on sait qu'Esteban est un célèbre proxénète, ce n'est guère un cadre familial traditionnel.

3.3.3. Maternités

Les figures maternelles sont aussi mises en scène. Beatrix dans *Kill Bill* est certainement la plus emblématique car elle ne construit sa vengeance qu'autour de cette maternité que Bill lui a enlevée. Une scène du *Volume 2* nous raconte ce moment où la jeune femme apprend qu'elle est enceinte. Elle se trouve dans une chambre d'hôtel, dans la salle de bain. Beatrix est en culotte et en petit tee shirt noir. Elle lit le mode d'emploi d'un test de grossesse et pendant qu'elle doit attendre le résultat, un plan fixe nous la montre se regardant dans le miroir. Elle se tourne, observe ce corps, le touche, elle touche son ventre, ses seins comme si elle se découvrait. Elle grimace d'ailleurs en faisant ces gestes. Plusieurs gros plans se fixent sur ses pieds nus qui renvoient symboliquement la jeune femme à un état de nature. Sauf qu'au moment où elle comprend qu'elle est vraiment enceinte, elle est dérangée par une autre jeune femme venue la tuer. Le combat commence mais il s'interrompt car Beatrix s'adresse à la jeune fille. Les deux femmes se parlent en se tenant en joue chacune avec une arme de gros calibre dans la main. Beatrix va tenter de négocier en lui disant qu'elle est enceinte : « *Je suis la femme la plus dangereuse du monde mais maintenant, je suis morte d'angoisse pour mon bébé. Je t'en prie...* »⁵⁹⁴ Le combat va effectivement cesser pour épargner le bébé. On voit que l'annonce de la maternité a transformé la tueuse et l'autre jeune femme va décider de l'épargner. L'idée même du bébé a suffi à faire cesser le combat (comme l'entrée de Nikki fera stopper le duel entre Beatrix et Vernita Green au début du *Volume 1*), comme si deux femmes se devaient de toujours respecter un enfant. Une femme ne peut plus tirer et tuer si elle est enceinte, comme elle ne peut pas tuer une autre femme enceinte. Les deux personnages féminins ne respectent pas leur statut de femmes mais celui de mère. Dans la vie d'une femme, le fait de devenir mère doit forcément tout changer. C'est ce que Beatrix expliquera à Bill quand elle lui raconte ce moment où elle découvre sa grossesse : « *Avant que ce test vire au bleu, j'aurais pu me jeter sur un train à toute vitesse au volant d'une moto... pour toi. Mais une fois que ce test avait viré au bleu, il n'était plus question que je fasse ce genre de choses. C'était fini. Parce que maintenant, j'étais une mère.* »⁵⁹⁵ Le changement est de plus immédiat. Il y a un côté miraculeux et un peu magique dans ce changement si soudain. Le personnage dit bien qu'avant, elle était une tueuse, la femme la plus dangereuse du monde et que l'instant d'après, elle n'est plus qu'une mère. Elle est soit l'un, soit l'autre ; nous voyons bien qu'elle n'imagine pas un instant être les deux. Elle retrouve donc « réduite » à son rôle maternel, nous l'avons déjà souligné précédemment.

Beatrix lutte pendant tout le film pour récupérer sa fille. Quand elle la retrouve, chez Bill, un plan du haut de l'escalier qu'elle descend pour rejoindre Bill après avoir endormie l'enfant, nous montre la pièce : elle est toute ronde avec au centre un canapé rond sur lequel les deux personnages vont s'installer. L'allusion à cette forme géométrique du rond, multiples fois représentée dans le décor (pièce ronde, table ronde, cheminée arrondie...), symbolise le ventre maternel. A cet endroit, Beatrix redevient une mère. Elle est au centre de la matrice. Elle est d'ailleurs habillée en jupe avec du

594 « *I'm the deadliest woman in the world but right now, I'm scarred shitless for my baby. Please...* »

595 « *Before that strip turned blue, I would have jumped a motorcycle on to a speeding train... for you. But once that strip turned blue, I could no longer do any of those things. Not anymore. Because now, I was a mother. ...* »

maquillage et des bijoux. Elle n'a plus besoin du costume du tueur. Elle peut devenir féminine. Du coup, dans la séquence, elle est aussi désignée avec les attributs habituellement féminins comme la trahison et le mensonge : elle va tuer Bill en le prenant par surprise. Ce ne sera finalement pas à grand coups de sabres que le duel se terminera mais avec une prise enseignée par Pai Mei et dont Bill ignorait que le grand maître l'avait enseignée à Beatrix. Auparavant, Bill va lui planter une seringue contenant un filtre de vérité au nom évocateur de « Grand révélateur des secrets » dans la jambe car, dit-il, « *Quand il s'agit de parler de moi, je pense que tu es totalement et viscéralement incapable de dire la vérité, à moi en particulier et surtout à toi même* »⁵⁹⁶. Le personnage féminin ment et surtout se ment. Mais Beatrix retrouve la parole. Tout au long du film, elle parle relativement peu mais à partir du moment où elle retrouve sa fille, elle retrouve aussi la parole ainsi qu'une identité avec son véritable nom Beatrix Kiddo même si elle est surtout désignée par sa fonction de mère. Le personnage s'humanise. Alors que pendant les deux volumes, nous avons vu à l'œuvre une tueuse impitoyable, « *Je suis sans pitié, sans compassion et sans scrupule* »⁵⁹⁷ comme elle le dira elle-même à Vernita Green, elle se transforme dans cette séquence en une femme qui éprouve des émotions et les montre : elle pleure, elle supplie, elle serre la fillette dans ses bras, l'embrasse, la caresse. Cette femme s'humanise au contact de la fillette. Jusque là elle n'était qu'une machine à tuer, sans aucun sentiment ; il suffit qu'elle retrouve sa fille et elle devient plus humaine. Il fallait donc cette « bonne raison », retrouver son enfant, pour que l'épopée violente et dangereuse de cette femme existe. La fillette est symboliquement nommée BB, elle n'a pas de véritablement prénom. Ce qui fait office de prénom est une double majuscule qui correspond aux majuscules des prénoms des deux parents, Beatrix et Bill. Mais BB a beau être un produit de ses deux parents comme l'indique donc son nom, elle ne peut être qu'à l'un ou à l'autre. D'ailleurs quand son père sera mort, BB est emmenée par sa mère, dans sa voiture. Elle a troquée le pick-up masculin contre une petite Volkswagen Karmann-Ghia décapotable des années 50, un modèle féminin, tout en courbe et de couleur bleue. On la retrouve dans la scène finale, assise sur un lit, dans une chambre d'hôtel en train de regarder avec l'enfant un dessin animé. Elles ne regardent plus *Shogun Assassin* mais *Heckel et Jeckel, promesse d'un lendemain heureux comme semblent le symboliser les deux corbeaux dans un nid (mais il s'agit bien de deux corbeaux, un duo donc)*.

Puis Beatrix est filmée en plongée complète allongée sur le sol de la salle de bain. Elle est habillée de blanc (de nouveau, le blanc symbole d'un changement d'état) et serre dans ses bras un gros ours en peluche marron. Elle pleure et elle rit en même temps. Elle se tortille sur le carrelage et se met la main devant la bouche pour contenir ses cris. Le personnage libère son hystérie féminine, elle peut enfin se laisser aller aux sentiments et se laisser submerger par eux. Elle a été ramenée vers l'humain en retrouvant son rôle de mère. Ce qui est quand même particulièrement signifiant car cela sous-entend que tant qu'elle n'est pas mère, elle est comme une sorte de machine. Le personnage féminin a donc besoin de la maternité pour exister en tant qu'être humain. Mais comme il n'y a aucune nécessité que cela soit la même chose pour les personnages masculins, la famille traditionnelle n'a plus d'existence possible. Tout se passe comme si, de film en film, le cinéma de Tarantino tendait à nous montrer que la famille était « *hors sujet, hors discours, hors écran, toujours désirée, jamais atteinte* »⁵⁹⁸.

A l'image de Bill à la fin du film, l'ultime bastion du patriarcat, après quelques pas chancelants que représentaient ces familles constamment amputées d'un de leurs membres, vient de tomber.

596 « *When it comes to talking about me, I think that you are totally and viscerally incapable to tell the truth, to me in particular and especially to you even* »

597 « *It's mercy, compassion and forgiveness I lack...* »

598 Nacache Jacqueline, « *Mise en scène de ménage* », *La différence des sexes est-elle visible, ?*, Ibid., p.391.

Partie III : Des objets aux sujets

Nous consacrons cette troisième partie de notre travail à la présentation de notre démarche de recherche.

Dans un premier chapitre, nous allons présenter nos objets d'études, à savoir les sept extraits de films que nous avons montré à nos participants et participantes. Nous expliquerons dans un premier temps comment nous avons choisi ces extraits. Puis nous en présenterons une analyse détaillée qui en donne notre lecture. Nous avons, pour chacun, choisi de faire précéder cette analyse d'une description de l'extrait retenu afin de faciliter la compréhension pour tout lecteur, y compris s'il n'a pas vu l'extrait dont il est question.

Une limite que l'on pourrait souligner dans ce choix de procéder au visionnage d'extraits de film préalablement choisis pourrait être de vouloir orienter les propos de nos participants et participantes. Or ce serait ignorer le travail de la réception qui fait que « *le sens d'un film résulte d'une négociation entre un potentiel de significations propre au film et une situation sociale.* » comme le note Tania Modleski lorsqu'elle commente Rebecca d'Hitchcock. Or de même que Yves Ansel a pu écrire à propos des lecteurs que « *le lecteur n'existe pas, n'existent que des lecteurs singuliers* »⁵⁹⁹, de même nous pourrions dire que le spectateur ou la spectatrice n'existe pas et qu'il n'existe que des spectateurs singuliers ou des spectatrices singulières. Nous développerons ce point au cours du chapitre. De plus, leur liberté d'interprétation est totale et imprévisible pour le chercheur ce que nos analyses montrerons d'ailleurs⁶⁰⁰.

Dans un second temps, consacré à nos sujets d'études, nous présenterons le cadre méthodologique dans lequel nous avons choisi d'ancrer notre travail. Ainsi la méthode d'enquête sera détaillée, du choix de nos participants et participantes à l'entretien compréhensif que nous avons mené avec chacun-chacune d'entre eux-elles. C'est le cœur de notre recherche. Pierre Paillé et Alex Mucchielli écrivent dans leur ouvrage *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* : « *Nous entendons par « recherche qualitative de terrain » la recherche qui implique un contact personnel avec les sujets de recherche.* »⁶⁰¹ C'est vers ce contact, vers cette rencontre qu'a tendu tout notre travail. Nous étions particulièrement impatiente de cette phase de notre recherche qui s'est révélée particulièrement riche et passionnante. Enfin, nous exposerons nos choix en ce qui concerne l'analyse des discours recueillis. Nous avons opté pour la méthode du portrait qui nous a semblé la plus à même de rendre compte et de contextualiser les résultats que nous proposerons ensuite sous forme d'une analyse transversale.

599 Ansel Yves, « *Pour une socio-politique de la réception* », *Littérature*, n°157, 1/2010, p. 94.

600 Voir Partie IV.

601 Paillé Pierre, Mucchielli Alex, *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, 2^{ème} édition, 2010, p.9.

Chapitre 1 : Les objets d'étude

Holdaway : « *Les choses dont tu dois te souvenir, ce sont les détails.* »⁶⁰²

1. Le choix des extraits

L'analyse d'un corpus d'extraits de films et l'analyse d'un corpus d'entretiens compréhensifs sont les deux éléments sur lesquels repose la construction de notre dispositif de recherche. Or ces deux types d'analyses parce qu'elles portent sur des objets qui, eux-mêmes, sont de nature différente font appel à des outils spécifiques.

Il a tout d'abord fallu se questionner sur la manière dont nous allions mettre en relation les participant-e-s et les films. Nous avons rejeté immédiatement la possibilité de voir ou de revoir avec eux les films en intégralité à cause de la durée de chaque long métrage. Voir l'intégralité demande un peu plus de quatorze heures. Cette possibilité a donc été strictement exclue pour des raisons de faisabilité. Ne pas voir du tout les films et en parler uniquement sur la base des souvenirs des participants ne nous a pas paru une solution non plus. En effet, les différentes études de réception ont montré depuis longtemps qu'un spectateur s'approprie toujours un film qu'il a vu : « *Il ne s'agit pas ici de la projection-participation qui a lieu au cours de l'expérience spectatorielle, mais d'une assimilation a posteriori du film par le spectateur.* »⁶⁰³ Cette appropriation se fait d'ailleurs sitôt la séance terminée. A partir de là, le travail de mémoire commence ce que Laurent Darmon, entre autre, a très bien montré dans sa thèse de doctorat, « *Itinéraire de l'évaluation d'un film par le spectateur de cinéma.* ». Il explique en effet comment ce qu'il appelle « *la phase de rétention* » qu'il définit comme « *un processus d'encodage et de stockage en mémoire* »⁶⁰⁴ crée un nouveau film en ce sens qu'elle opère l'appropriation du film sur la durée. Il démontre que la mémoire à court terme permet de garder de nombreux détails du film quand la mémoire à long terme laisse place aux souvenirs morcelés : « *La perte d'informations audio-visuelles est importante et le temps décimera encore rapidement les éléments les plus prégnants* »⁶⁰⁵ Le spectateur a tendance à garder en mémoire les éléments visuels les plus émouvants comme les éléments effrayants au détriment des éléments visuels les plus anodins ; de même qu'il gardera en tête la trame générale plutôt que le récit en détails : « *Plus le temps fait son ouvrage et plus la trame narrative et le rappel des émotions prennent une place prépondérante au détriment des éléments filmiques et diégétiques* »⁶⁰⁶. Il conserve aussi son jugement sur le film parfois plus que le film lui-même ; l'idée du plaisir pris pendant le visionnage suffira à conserver le souvenir global du film selon le niveau de satisfaction éprouvée. Enfin les effets de surprise ou de nouveauté participent à une meilleure mémorisation. Ce

602 « Holdaway : *The things you gotta remember are the details.* », *Reservoir Dogs*.

603 Darmon Laurent, *Itinéraire de l'évaluation d'un film par le spectateur de cinéma : les chemins de la déception*, thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, sous la direction de Emmanuel Ethis, Université d'Avignon, 2013, p.392.

604 Darmon Laurent, *Ibid.*, p.391.

605 Darmon Laurent, *Ibid.*, p.395.

606 Darmon Laurent, *Ibid.*, p.401.

qui lui permet d'écrire que « *le film reste donc un objet vivant* »⁶⁰⁷ car « *La mémoire n'est pas seulement un élément d'appauvrissement, c'est également un outil de restructuration du film. Les plans ne sont pas mémorisés en tant que tels. Le plus souvent les images sont assemblées (ce que Fraisse et Montmollin appellent souvenir-condensation et Sorlin combinaison audio-visuelle) pour reconstituer une idée signifiante. Le film-souvenir prend son autonomie par rapport au film vu.* »⁶⁰⁸ Ce « *film souvenir* » peut même comporter de faux souvenirs parce que le spectateur est susceptible de modifier ou de faire des ajouts au film pour le rendre plus cohérent avec la grille d'interprétation qu'il a retenue.

Or dans la perspective de nos recherches sur le Genre, il nous a semblé que fonctionner à partir des « *films souvenirs* » n'était pas opérant. En effet, comme tout ce qui est socialement construit est soumis à des évolutions au cours de la vie, nous aurions été amené à analyser des discours qui portaient sur des films peut être vus des années auparavant ou plutôt devrions nous dire que nous aurions analysés des souvenirs de films en n'ayant plus la possibilité d'évaluer si le discours produit provenait effectivement du film lui-même ou des souvenirs construits à partir du film, souvenirs qui pouvaient donc être transformés par l'effet de la mémoire et des changements de perception qu'un spectateur a à long terme.

Nous avons donc opté pour une autre démarche qui a pris pour objet d'études non pas les films en intégralité mais des extraits de ceux-ci. D'une durée allant de 3 minutes 07 pour le plus court à 7 minutes 15 pour le plus long, ces extraits permettaient d'être visionnés au cours de l'entretien et de concentrer ensuite les discours sur ce qui venait directement d'être vu.

Le choix des extraits a été opéré après l'analyse des films que nous avons menée avec l'aide des outils des études de Genre (et dont nous avons proposé une synthèse dans le chapitre 4 de la partie précédente). Il s'est agi pour nous de considérer, pour chaque long-métrage, une séquence particulièrement efficiente selon notre vision sur le plan de la thématique du Genre et en faisant en sorte que l'ensemble des extraits retenus permettent d'aborder différentes thématiques autour du Genre, comme nous allons le démontrer dans la partie suivante.

La limite de ce protocole aurait pu résider dans le fait que procéder à un choix d'extrait à proposer lors des entretiens peut être considéré comme une façon d'orienter le discours recueilli puisque les participants n'avaient pas, eux, le choix de ce qu'ils regardaient. Or, il s'est agi pour nous de réfléchir ce procédé afin de l'intégrer à notre travail de recherches. En premier lieu, cela permettait aux participants d'être rassurés car le protocole était simple : on regarde un extrait puis on en parle ensemble. Mis dans une posture assez proche de ce que tout un chacun pratique lors du visionnage d'un film, c'est aller au plus proche de la spontanéité et du naturel que nous avons tendu. Dans un second temps, il s'agissait pour nous, chercheuse, de confronter l'empirique au théorique s'il est possible de le formuler ainsi. Nous avançons un matériau scientifiquement délimité sous le regard des participants tout en étant consciente du fait que la posture d'un enquêteur est de toutes façons tout sauf neutre, quels que soient les efforts que ce-dernier déploie pour qu'elle le soit. Il est certes d'usage de « *se conformer aux règles du discours scientifique dont l'autorité réside dans le prétendu effacement total du narrateur* »⁶⁰⁹ mais à cela nous avons préféré nous inscrire dans une démarche plus proche de l'ethnographie critique dans laquelle le chercheur « *opte plutôt pour un regard davantage centré sur la ligne de force de sa problématique et de ses intérêts de connaissance.* »⁶¹⁰, tout en gardant en mémoire que « *les significations construites subjectivement*

607 Darmon Laurent, Ibid., p.395.

608 Darmon Laurent, Ibid., p.402.

609 Gasharian Christian, « *Les désarrois de l'ethnologue* », *L'Homme*, Vol. 37, n°143, p.193-194.

610 Proulx Serge, « *Penser les usages des technologies de l'information et de la communication aujourd'hui : enjeux – modèles – tendances* », in Vieira Lise, et Pinède Nathalie, *Enjeux et usages des TIC : aspects sociaux et culturels*,

par les acteurs et par l'observateur se situent dans le cadre de rapports sociaux de pouvoir. Comme l'écrit si justement Jeanne Favret-Saada : « ...Avant qu'il n'ait prononcé un mot, l'ethnographe est inscrit dans un rapport de forces, au même titre que quiconque prétend parler. » (Favret-Saada, 1984). »⁶¹¹ Nous ne souhaitons pas ignorer cet état de fait mais au contraire le conscientiser.

Ce qui nous semble d'autant plus important quand on se situe dans le cadre des études de Genre. Il nous a paru absolument nécessaire une phase de réflexivité pour mieux saisir les enjeux de cette subjectivité dont nous ne pourrions, de toutes façons, pas faire l'impasse. Comme le dit Christian Gazharian : « Sans tomber dans l'écueil d'une introspection exagérément auto-centrée qui placerait le sujet d'études au second plan, il est essentiel pour le chercheur/narrateur d'intégrer dans ses analyses une réflexion sur la façon dont il appréhende et mène son terrain. »⁶¹² Le choix des extraits fait, selon nous, partie intégrante de cet effort de réflexion. Il s'agit bien de confronter l'empirique au théorique mais par le biais de notre regard de femme et de femme-chercheuse. C'est en quelque sorte notre propre discours encadré et étayé théoriquement qu'il s'agissait d'aller confronter au discours de l'Autre.

2. Analyse des extraits

2.1. *Reservoir Dogs*, Autour de la table des hommes

L'extrait choisi, d'une durée de 7 minutes 15, est constitué de la première séquence du film. C'est une séquence pré-générique.

Elle réunit huit personnages masculins, interprétés par Harvey Keitel (Mister White), Tim Roth (Mister Orange), Mickael Madsen (Mister Blonde), Steve Buscemi (Mister Pink), Edward Bunker (Mister Blue), Quentin Tarantino (Mister Brown), Chris Penn (Eddie Cabot) et Lawrence Tierney (Joe Cabot).

2.1.1. Description

La scène se déroule de jour, en intérieur dans un restaurant.

Les premiers panneaux du générique sont accompagnés d'une voix off qui parle de la chanson *Like a Virgin*⁶¹³ de Madonna. Quand l'image survient, elle nous montre deux hommes en gros plan mais d'emblée l'image est coupée en deux car la caméra se trouve derrière un des deux hommes dont l'épaule et une partie du dos nous cache ainsi la scène. Cette limitation diégétique au pouvoir d'observer va se reproduire à plusieurs reprises au cours de la séquence, obligeant le spectateur à se concentrer sur tel ou tel personnage qui lui est donné à voir. La caméra se met à bouger en un lent travelling circulaire de gauche à droite ce qui nous permet de découvrir peu à peu que nous sommes en présence d'un groupe de huit hommes attablés. C'est le matin comme nous l'apprend l'un d'eux :

Tome 1, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, p.8.

611 Proulx Serge, Ibid., p.8.

612 Gasharian Christian, Ibid., p.190.

613 *Like a Virgin*, célèbre tube de la chanteuse américaine Madonna, sorti en 1984.

« *J'ai payé pour votre foutu petit-déjeuner* »⁶¹⁴ Ils ont pris leur petit déjeuner dans un restaurant dont le décor apparaît dans les plans plus larges qui entrecouper des gros plans sur les visages. Gros plans qui, eux servent à dresser les portraits des personnages en présence. Ainsi nous découvrons que six des personnages sont habillés de la même façon (costume noir, chemise blanche, cravate noire) alors que deux autres sont habillés différemment, le plus jeune des deux en survêtement bleu et l'autre porte une chemise noire sur un pantalon. Ces hommes, sans que l'on sache ce qui les a réuni, sont donc ensemble en train de terminer leur petit-déjeuner tout en discutant. L'action est atélitique : ils discutent, fument, mangent et se disputent gentiment sur le sens de la chanson de Madonna, sur une autre chanson entendue à la radio, sur un vieux carnet d'adresses que le plus âgé a retrouvé dans un vieux blouson qu'il ne met plus ou sur le fait qu'il faille ou non donner de façon systématique un pourboire aux serveuses de restaurant. Ils ont l'air détendus, ils sourient, mangent et boivent jusqu'à ce que le plus âgé se lève et dise « *La ferme !* »⁶¹⁵ Il arrête donc les discussions et apparaît comme celui qui décide. D'ailleurs, c'est lui qui va régler l'addition et quand il revient, il ordonne : « *Allez, on y va !* ». Mais on ne sait pas ce qui va se passer ensuite, ni où ils vont, ni ce qu'ils vont faire ensemble car la séquence ne nous a rien appris sur l'histoire proprement dite. On voit alors les personnages se lever, une voix off se met à parler de chansons, un fondu noir enchaîné amène sur un écran totalement noir pendant qu'une chanson commence et c'est le début du générique.

2.1.2. Analyse

La scène propose au spectateur de partager un moment qui semble convivial avec huit personnages masculins. Cette situation est importante car elle met en scène un cas exemplaire de jeu autour de la masculinité. Ces personnages sont dans un endroit neutre au sens de « *hors de chez eux, hors d'une sphère domestique* », et ils sont entre eux, c'est-à-dire entre hommes. André Rauch dans son ouvrage *Le premier sexe*⁶¹⁶ a très bien montré comment, historiquement, la volonté de sauvegarder une « différence masculine » s'est toujours accompagnée d'usages qui, s'ils ont changé au fur et à mesure que les rôles évoluaient, ont conservé des invariants, le principe de séparation (hommes d'un côté, femmes de l'autre) étant un des plus importants. L'armée avec sa chambrée, la vie étudiante avec les dortoirs de pensionnat comme les débits de boissons en tous genres ont toujours été les lieux privilégiés de l'apprentissage et de la socialisation de la masculinité. Il explique notamment que « *le café ou le cabaret, où fusent des propos graveleux et égrillards, offrent une sociabilité de refuge.* »⁶¹⁷ ce que l'on retrouve dans cette scène.

Les huit personnages vont s'affirmer comme étant très différents les uns des autres. A l'écran, on perçoit tout d'abord des différences physiques notamment liées au choix des acteurs qui incarnent ces personnages : Joe Cabot, interprété par Lawrence Tierney, est un homme d'un certain âge (une soixantaine d'années), corpulent, au crane rasé, au visage marqué et au physique intimidant, Mr. Blue, interprété par Edward Bunker, est lui aussi un homme d'un certain âge (une soixantaine d'années également), au visage ridé et aux cheveux blancs, Mr. White, interprété par Harvey Keitel, est également un homme d'un certain âge (une cinquantaine d'années), bien coiffé, bien habillé, la cravate nouée parfaitement, à la présence imposante, il mâche ostensiblement un cure-dent ce qui n'est pas sans rappeler la figure du cow-boy dans les westerns, Mr. Blonde est joué par Mickael Madsen, c'est un homme d'une quarantaine d'années, au physique fort et à l'attitude virile, Mr.

614 « *I paid for you goddam breakfast..* »

615 « *Shut up !* » « *Let's move !* »

616 Rauch André, *Le premier sexe*, Ibid.

617 Rauch André, *Le premier sexe*, Ibid., p.256.

Brown, interprété par Tarantino lui-même, avec sa coiffure seventies, est le bavard de la bande, il gesticule et monopolise la parole, Mr. Pink, interprété par Steve Buscemi, est plus jeune, plus petit et plus fin physiquement, de même que Mr. Orange, interprété par Tim Roth, enfin Eddie, joué par Chris Penn, est un homme jeune, au physique un peu rond, qui, avec son haut de survêtement bleu et son pendentif qui pend sur sa poitrine velue, paraît plus détendu et plus jovial que les autres. Ils incarnent donc tous un type d'homme différent et ce n'est pas le costume noir avec chemise blanche que six d'entre eux portent qui suffit à les rendre semblables. Ce costume au contraire fait ressortir les vêtements des deux personnages habillés différemment, Joe Cabot et Eddie, et va servir de marqueur pour indiquer qu'ils ont un autre rôle dans le groupe. Ce que l'on observe en effet, c'est évidemment que chacun joue un rôle au sein de la bande et qu'il va s'agir pour chacun d'imposer ce rôle qu'il a à jouer.

Très vite, ce sont des rapports de force, fussent-ils joués sur un ton amical, qui vont s'instaurer et c'est une mise en scène de la domination masculine qui va se mettre en place. Bien qu'assis au tour d'une table ronde (ils sont donc tous « à égalité »), les personnages vont par leurs différentes attitudes faire montre de leur présence masculine et attester devant les autres de leur virilité. Mr. Blue fume un gros cigare et n'hésite pas à interrompre les autres, Mr. Blonde s'impose comme celui qui peut résoudre tout problème par la violence, Mr. Pink est celui qui désobéit (il refuse de donner un pourboire alors que tous les autres le font), Joe est celui qui décide et Mr. White celui qui s'oppose (il prend le carnet de Joe et refuse de le lui rendre).

La mise en scène de la parole, si importante dans cette scène logocentrée, va être également un processus d'organisation de la domination. Prendre la parole, c'est une manière de s'imposer et certains personnages vont l'utiliser pour se démarquer et prendre une forme de pouvoir sur les autres. Les plus emblématiques de ce processus sont Mr. Brown et Mr. Pink. Mr. Brown monopolise la parole durant toute la première partie de la scène. Il tient à parler et le fait savoir : « *Eh, la ferme vous tous ! J'essaie juste de vous expliquer là.* » ou « *Laissez moi vous dire...* »⁶¹⁸ Mr Pink va s'en emparer dans la deuxième partie de la scène. Mais les autres ne seront pas en reste. Les personnages ne cessent de s'interrompre à tel point que, par moment, celui qui parle ne sait plus où il en est : « *Vous me faites perdre le fil de mes pensées* »⁶¹⁹ s'exclame Mr. Brown. La parole est une façon de décentrer l'attention et de déconcentrer celui qui parle, autant de moyens pour prendre le pouvoir sur les autres. Si les personnages tiennent tant à s'exprimer, c'est que « *Comme la rhétorique, l'éloquence est masculine.* »⁶²⁰ Ce qui est d'autant plus important quand il n'y a pas d'action et il n'y a pas effectivement ici d'action à proprement parler, celle-ci est tout entière dans la parole dite. Dans cette scène, en fait, tout se joue par la parole (comme souvent d'ailleurs dans la filmographie tarantinienne) et surtout la domination masculine.

L'idée est de s'imposer par son point de vue même s'il porte sur un sujet à priori insignifiant. L'altercation entre Joe et Mr. White est en ce sens édifiante. Joe est à l'écran celui qui va incarner la figure du chef. C'est lui qui interrompt les autres personnages, c'est lui qui paye et c'est lui qui donne les ordres : « *Je m'occupe de ça, vous, les gars, vous laissez le pourboire.* »⁶²¹ Il va obliger Mister Pink à donner un pourboire en dépit de son refus de départ : « *La ferme ! Crache ton dollar, espèce d'enfoiré, j'ai payé pour ton putain de petit-déjeuner.* »⁶²² Mais en même temps, il va passer la séquence à chercher dans son carnet d'adresses le nom d'une jeune fille à tel point qu'il va finir par agacer Mr. White : « *J'en ai marre d'entendre ça, Joe !* »⁶²³. Ce dernier va lui retirer le carnet des

618 « *Hey, fuck all that, I'm making a point here...* » ou « *Let me tell you...* »

619 « *You're gonna make me lose my train of thought* »

620 Rauch André, Ibid., p.34.

621 « *I'll take care of this, you guys leave the tip* »

622 « *Shut up ! Cough up the buck, ya cheap bastard, I paid for you goddam breakfast .* »

623 « *I'm sick of fuckin hearin it Joe !* »

mains d'un geste vif, le mettre dans sa poche et dire : « *Je te le rendrai en sortant.* »⁶²⁴», à quoi l'autre répond : « *Comment ça, tu me le rendras en sortant ? Donne le moi tout de suite !* »⁶²⁵ ce que Mr. White va refuser de faire : « *J'ai bien peur d'être obligé de la garder.* »⁶²⁶ Le problème n'est pas tant de savoir qui va garder ou non le carnet de notes mais bien de savoir qui aura le dessus sur l'autre. Et oser affronter le chef, c'est se mettre en position de prendre le pouvoir ce que seul Mr. White osera faire.

Les autres personnages semblent reconnaître et respecter la position de supériorité de Joe. Ils ne contestent pas sa domination, au contraire, ils s'y plient. Ainsi à un moment donné, Mr. Blonde dira : « *Joe, tu veux que je le flingue pour toi ?* »⁶²⁷, montrant bien qu'il accepte d'effectuer les tâches les plus brutales (tuer un homme) à sa place (pour lui) et sous ses ordres (il lui demande). Quant aux autres, ils apparaissent souvent dans la scène comme infantilisés. Si les paroles de Mr. Blonde placent pour la première fois dans le film un vocabulaire attendu (un vocabulaire de gangster), on voit à d'autres moments le personnage s'amuser à faire des ronds de fumée avec sa cigarette ou faire semblant de tirer sur un de ces acolytes en utilisant ses doigts comme s'il s'agissait d'un revolver, attitude qui n'est pas sans rappeler les enfants jouant aux cow-boy et aux indiens ou aux gendarmes et aux voleurs. Si à l'image, on est face à un groupe d'hommes, leur attitude les rapproche parfois plus d'un groupe d'adolescents. Ils agissent comme des enfants : ils jouent, ils s'amuse, ils se lancent de la nourriture, ils semblent complices ce qu'ils sont donc au sens propre comme au sens figuré. D'ailleurs juste après la scène où Mr. Blonde fait semblant de tuer Mr. White, on entend la voix off du présentateur radio qui annonce : « *It was the Partridge Family* » comme si tout ce qu'on venait de voir nous était à posteriori annoncé comme un épisode de cette série télévisuelle américaine⁶²⁸ qui raconte les aventures quotidiennes d'une famille. Le rôle patriarcal de Joe (c'est lui qui paye le repas) est mis en valeur par l'attitude des autres personnages. « *L'homme est aussi un enfant qui joue à l'homme.* »⁶²⁹ écrit Pierre Bourdieu.

Mais plus que tout, ce sont leurs sujets de conversation qui vont mettre à jour la problématique de la masculinité. En les écoutant attentivement, on s'aperçoit qu'ils ne parlent que de femmes. Joe passe son temps à parler de Toby, « *cette petite chinoise* »⁶³⁰ dont il a oublié qui elle était ainsi que son nom de famille. Mr. Brown, avec quelques autres, parlent du sens de la chanson *Like a Virgin* de Madonna en lui donnant un caractère clairement sexuel. Pour lui cette chanson est « *l'histoire d'une fille qui est mordue pour un mec qui a une super queue. Cette chanson, c'est une métaphore sur les grosses queues* »⁶³¹. Pour Mr. Blonde, c'est au contraire : « *l'histoire d'une fille qui est très vulnérable. Elle a été baisée à plusieurs reprises et là, elle tombe sur ce type qui est très sensuel.* »⁶³² Dans le premier cas, la fille est pensée comme aimant le sexe et l'homme est vu uniquement comme celui qui a « *une grosse queue* ». Nous ne sommes plus là dans la métaphore mais dans la synecdoque. L'homme est symbolisé par son pénis autant qu'il en est réduit à cet organe qui doit être « *grand* » et exagérément fort : « *Cet enfoiré est comme Charles Bronson dans la Grande Évasion. Il creuse des tunnels.* »⁶³³ Mr. Brown met en exergue un des lieux communs les plus courants : « *L'on met habituellement en avant, quand on parle des hommes, le registre de la*

624 « *I'll give it back when we leave.* »

625 « *Whaddaya mean, give it to me when we leave, give it back now !* »

626 « *I'm afraid I'm gonna have to keep it.* »

627 « *Joe, you want me to shoot him for you ?* »

628 *The Partridge Family*, célèbre émission télévisée américaine, diffusée aux États-Unis entre 1970 et 1974 sur la chaîne ABC.

629 Bourdieu Pierre, *La domination masculine*, Ibid., p.106.

630 « *that little china girl* »

631 « *About a girl who digs a guy with a big dick. The whole song is a metaphor for big dicks.* »

632 « *About a girl who is very vulnerable and she's been fucked over a few times. The she meets some guy who's really sensitive.* »

633 « *a big dick* », « *This mother fucker's like Charles Bronson in « The Great Escape ». He's diggin tunnels* »

performance. L'homme est Phallus. »⁶³⁴ écrivent Annie Roux et Gisèle Harrus-Révidi. Un phallus dont la puissance est tellement fantasmée que les conséquences sont que la femme souffre : « *Elle ressent quelque chose qu'elle n'avait pas senti depuis longtemps. La douleur.* » et « *C'est douloureux. Ça lui fait mal.* »⁶³⁵. Mais la femme est supposée bien entendu aimer ça. Dans le second cas, la fille est vulnérable, elle a donc besoin d'être protégée et l'homme va apparaître comme celui qui peut l'épauler et qui est qualifié de sensuel ; il incarne donc la force et la tendresse à la fois. Les deux conceptions faisant apparaître des représentations totalement archétypales de la féminité et de la masculinité. Seul le rapport sexuel qui « *apparaît comme un rapport social de domination* »⁶³⁶ semble être pris en compte dans leur relation et dans les deux cas, « *il est construit à travers le principe de division fondamental entre le masculin, actif et le féminin, passif, et (...) ce principe crée, organise, exprime et dirige le désir, le désir masculin comme désir de possession, comme domination érotisée et le désir féminin comme désir de la domination masculine, comme subordination érotisée, ou même, à la limite, comme reconnaissance érotisée de la domination.* »⁶³⁷ comme l'explique Pierre Bourdieu.

Puis Eddie va parler d'une émission radio qu'il écoute le week-end et d'une chanson en particulier dont il vient de saisir le sens. Il cite le titre de la chanson, *The Lights Went out in Gorgia*⁶³⁸. Pour un spectateur européen, ce titre ne sera sûrement pas parlant mais pour un certain nombre de spectateurs américains, il va résonner comme une nouvelle mise en abyme. En effet, cette chanson raconte l'histoire d'une fille qui, elle même, raconte l'histoire de son frère : celui-ci revient chez lui après un voyage et il rencontre dans un bar son meilleur ami, Andy qui va lui apprendre que sa femme voit un autre homme, en ville. Andy se souvient alors que lui-même a couché avec la femme de son ami. Il s'agit donc dans ce cas d'exprimer les relations entre homme et femme toujours sous l'angle de la sexualité doublée ici de l'idée de la trahison puisque la femme dont il est question dans la chanson trompe son compagnon.

Dans tous les cas évoqués, l'hétérosexualité est de mise et doit être revendiquée en tant qu'elle est « *Aujourd'hui, l'un des caractères les plus évidents de la masculinité* »⁶³⁹ selon Elisabeth Badinter.

Un peu plus trad, la discussion se centre sur les serveuses et va résonner de lieux communs : « *Serveuse, c'est le premier travail que peut avoir une femme non diplômée dans ce pays.* . » dit Mr. White. Il continue : « *C'est le travail que n'importe quelle femme peut obtenir et grâce auquel elle peut vivre* »⁶⁴⁰ Les femmes dans ces propos sont ramenées à une obligation de servir, le seul métier accessible étant celui de serveuse. On retrouve là une certaine forme de victimisation des femmes qui ne peuvent vivre que grâce au pourboire : « *Et la raison, c'est qu'il y a les pourboires.* »⁶⁴¹, pourboire qui est ici donné par des hommes, énième trace de la domination masculine dans la scène. Le pourboire vient aussi symboliser le fait que les femmes sont ancestralement considérées comme des éléments monnayables entre les hommes. Ce qui permet d'ailleurs au personnage d'Eddie de supposer que les relations sexuelles avec une femme sont également facilement monnayables : « *...qu'elle t'emmène dans la cuisine et qu'elle te suce ? Je donnerais plus de douze pour cent pour ça !* »⁶⁴²

634 Roux Annie, Harrus-Révidi Gisèle, « *Avant Propos* », *Champs Psy*, 2011/1, dossier « *Le Corps des hommes* », n°59, p.11.

635 « *She's feeling something she ain't felt since forever. Pain.* » et « *It hurts. It hurts her.* »

636 Bourdieu Pierre, *La domination masculine*, Ibid., p.37.

637 Bourdieu Pierre, Ibid., p.37.

638 *The night the lights went out in Georgia*, chanson interprétée par la chanteuse américaine Vicky Lawrence en 1973.

639 Badinter Elisabeth, *XY. De l'identité masculine*, Ibid, p.149.

640 « *Waitressing is the number one occupation for female non-college graduates in this country* » ; « *It's the one job basically any woman can get and make a living on.* »

641 « *The reason is because of tip.* »

642 « *...take ya in the kitchen and suck your dick ? (...) I'd go over twelve percent for that !* »

Dans leurs conversations, c'est donc surtout l'affirmation de la masculinité qui est en jeu. Les relations entre ces personnages masculins ne sont que des relations de pouvoir. La domination masculine opère entre eux, y compris par les discours qu'ils échangent et dont les femmes et la sexualité sont l'unique objet. Ils doivent jouer chacun à être un homme. Ils sont sous le regard des autres donc dans une forme de représentation d'une masculinité qui, pour être affirmée, doit être revendiquée (d'où la répétition du mot « *dick* » dans la bouche de Mr. Brown).

Cette scène ne nous apprend quasiment rien sur l'histoire qui va se dérouler. Après plus de sept minutes de film, le cadre spatio-temporel du récit est encore très flou ; on ne sait toujours pas qui sont ces personnages, quel lien existe entre eux, ce qu'ils ont fait ou vont faire. On a appris certains détails sur eux. Mr. Pink dit que le matin, il est habitué à boire six tasses de café, Eddie parle d'une émission radio qu'il écoute tous les week-end et d'une chanson qu'il a déjà entendue des milliers de fois mais dont il vient à peine de saisir le sens par exemple mais il est étonnant de constater qu'on termine la séquence sans connaître leurs noms. Plus exactement, on aura appris au bout de trois minutes de film que le plus âgé s'appelle Joe et au bout de plus de six minutes qu'un des personnages s'appelle Mister Pink. Donc au bout du compte, on a, pour l'un, un prénom sans nom de famille et un prénom on ne peut plus anodin en Amérique, Joe, et pour l'autre, un nom de famille qui est en fait un nom de couleur. De plus concernant celui-ci, on peut se dire que si les autres l'appellent par son nom de famille, c'est qu'ils ne se connaissent pas vraiment ou pas de façon intime en tous cas. Alors qui connaît qui ? Sans nom pour les désigner et pour qu'ils se désignent, ces personnages ont une identité qui reste mystérieuse. Donc si cette scène ne sert absolument pas la narration, il faut pourtant qu'elle nous dise des choses et c'est entièrement du côté des rapports de Genre et de la domination masculine, celle qui s'exerce entre les hommes comme celle qui s'exerce entre les hommes et les femmes qu'elle nous amène à regarder.

2.2 *Pulp Fiction*, le couple

Le deuxième extrait choisi, d'une durée de 4 minutes 25 est tiré du film *Pulp Fiction*. Il se situe au milieu du film, dans le quatrième chapitre, intitulé « *The Gold Watch* ». Il met en présence deux acteurs, Bruce Willis (Butch) et Maria De Meideros (Fabienne).

2.2.1. Description

La scène se déroule la nuit, dans une chambre d'hôtel. C'est une scène logocentrée avec deux personnages, Butch, un boxeur qui vient de tuer son adversaire lors d'un match alors qu'il avait accepté de faire semblant de perdre et sa petite amie, Fabienne qu'il vient rejoindre dans une chambre d'hôtel. Nous assistons aux retrouvailles entre les deux personnages

2.2.2. Analyse

Butch, interprété par Bruce Willis, est un personnage qui représente une masculinité très virile : il est grand, musclé, le crâne rasé, et nous savons qu'il s'agit d'un boxeur qui vient de tuer son adversaire. Quand il arrive, il refuse de s'allonger sur le lit car il précise « *Attends ! Je vais prendre*

une douche ! Je pue la sueur ! Une vraie puanteur ! »⁶⁴³. Il met donc en exergue le corps masculin à travers cette allusion à la sueur. Or comme le note Raewyn Connell : « *Les corps en tant que corps comptent. (...) On ne peut pas ignorer la sueur.* »⁶⁴⁴

Le corps masculin n'est pas une surface neutre ou figée. Le corps du sportif encore moins (Butch est un boxeur professionnel). Connell écrit à ce propos : « *Dans une période historique récente, le sport est devenu au sein de la culture de masse une clé de définition de la masculinité. Le sport offre un étalage permanent de corps d'hommes en mouvement. Des règles élaborées et soigneusement contrôlées mènent ces corps les uns contre les autres dans des combats stylisés, dans lesquels la combinaison d'une force supérieure (fournie par la taille, la forme physique, le travail d'équipe) et d'une compétence supérieure (fournie par l'organisation, la pratique et l'intuition) permettra à un des camps de l'emporter.* »⁶⁴⁵ Cela s'applique parfaitement à la boxe que pratique Butch. Il n'est d'ailleurs pas insignifiant que le sport choisi pour le personnage soit la boxe, un sport considéré comme viril, dans lequel la compétition et la hiérarchie entre les hommes qui la pratiquent se font en excluant les femmes puisque peu d'entre elles la pratiquent⁶⁴⁶. C'est un sport qui demande de donner des coups et d'être capable de résister à la douleur quand on en reçoit. Il joue totalement sur la performance physique et la musculature que le simple port d'un short laisse apparente. Ce sont des corps qu'on exhibe quand les combattants montent sur le ring et il s'agit bien ensuite d'une lutte au corps à corps. « *Le garçon viril agit, combat, lutte, triomphe.* »⁶⁴⁷ et c'est bien le cas de Butch.

Mais ce personnage n'est plus, alors, dans ce cadre là. Pour autant, les corps vont continuer d'occuper à la fois tout l'espace de l'écran (les deux personnages occupent le cadre et la pièce étant restée dans le noir comme l'a voulu Fabienne « *Éteins la lumière.* »⁶⁴⁸, le décor n'est pas visible) et l'espace de la parole et ce, de plusieurs façons.

D'abord parce que c'est bien de leurs corps dont il s'agit tout au long de l'extrait. Son corps à lui comme nous venons de le voir, son corps à elle comme nous le verrons et surtout leurs deux corps ensemble. Il s'agit d'un couple qui se retrouve et les rapprochements physiques ne sont pas évacués de la scène. Au contraire, les deux personnages sont filmés en plans rapprochés, l'un derrière l'autre, l'un contre l'autre puis l'un sur l'autre. L'acte sexuel est clairement évoqué : « *Butch ? Tu veux bien me lécher ?* »⁶⁴⁹ demande Fabienne. On peut noter, chose éminemment rare au cinéma, que c'est le personnage féminin qui est en demande, qui verbalise son désir et qui affirme que ce désir n'est pas dans la pénétration. Cette phrase marque, s'il en est, la présence d'une revendication féminine au plaisir car comme l'explique Anne Koedt : « *S'il existe de nombreuses zones érogènes, il n'y en a*

643 « *Wait ! I'm goin to take a shower ! I stick of the sweat ! A really stench !* »

644 Connell Raewyn, *Masculinités, Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Ibid., 2014, p.38.

645 Connell Raewyn, Ibid., p. 42.

646 A titre purement indicatif : « *En 2011, elle (la part des femmes) représente 18,5% des licences de la FFB (situation à comparer avec celle de 1998 et les 7,5 % de licenciées d'alors). Cependant, le pourcentage de féminines est encore assez éloigné de celui (30 %) rencontré en moyenne dans l'ensemble des fédérations olympiques et, malgré cette constante progression, la FFB ne se situe qu'à une modeste 25^{ième} place sur les 31 fédérations olympiques recensées. La boxe professionnelle compte 17 femmes soit 4,30 % de ses effectifs. Pour la première fois, en 2012, l'une d'entre-elles, Anne-Sophie MATHIS, a été élue meilleur(e) boxeur(euse) de l'année, « Gants d'or ». On constate une meilleure représentation féminine au comité directeur depuis les dernières élections fédérales puisque six femmes (26,09 %) y siègent au lieu de cinq (21,74 %) lors de la précédente olympiade. En revanche, le bureau fédéral ne compte qu'une femme pour six postes. Dans le domaine technique, la présence féminine demeure assez réduite avec un pourcentage de 5,8% de femmes enseignant la boxe en club et la présence d'une seule femme parmi les 18 CTS (données 2012). Pour un sport essentiellement masculin - dernier sport à intégrer le programme féminin olympique en 2012 - la pratique féminine en France connaît depuis une décennie un essor que l'on peut qualifier de conséquent. », extrait du *Rapport relatif à la boxe française*, établi par Henri Boerio et Fabien Canu, Ministère des Sports, de la Jeunesse, de l'Éducation populaire et de la Vie Associative, septembre 2013, p. 22,23.*

647 Roux Annie, Harrus-Révidi Gisèle, « *Avant Propos* », Ibid., p.6.

648 « *Keep the light off* »

649 « *Butch ? Will you give me oral pleasure ?* »

qu'une pour la jouissance : cette zone est le clitoris. Tous les orgasmes sont des extensions de la sensation à partir de cette zone. »⁶⁵⁰ Or cette demande est revendicatrice en ce sens que « La promotion de l'orgasme clitoridien serait une menace pour l'institution hétérosexuelle. Car montrer que le plaisir sexuel peut être atteint avec d'autres hommes ou femmes ferait de l'hétérosexualité non un absolu, mais une option. Ainsi serait posée au-delà du présent système féminin-masculin la question entière de relations sexuelles humaines. »⁶⁵¹ Ce qui explique d'ailleurs sûrement le fait que Butch, s'il consent à faire ce que veut Fabienne, lui demande quand même « Tu veux l'embrasser, lui ? (son pénis) »⁶⁵², comme pour s'assurer qu'elle le fera aussi. Il veut bien lui donner du plaisir mais uniquement si elle lui en donne aussi. Le fait de marchander le plaisir sexuel est une façon pour Butch de se rassurer dans sa masculinité qu'il perçoit comme menacée par cette demande de plaisir féminin. Mais Fabienne n'abandonne pas puisqu'elle clôt la discussion par un « Mais toi d'abord » qui montre qu'il va devoir se soumettre à son désir s'il veut lui même que le sien soit pris en compte. La sexualité, le désir et le plaisir des corps ne sont donc pas niés dans cette scène mais au contraire mis en jeu.

Cependant, le corps n'est pas que montré, il est aussi discuté. Jusque là, c'était les hommes qui parlaient des femmes mais pour la première fois, c'est un personnage féminin qui en parle. Fabienne est toujours allongée sur le lit, elle ne bouge pas. Le spectateur écoute ce qu'elle se met à raconter et ce d'autant plus que Butch, allongé derrière elle, est quasi invisible à l'écran. Au contraire, le personnage féminin est tourné vers la caméra qui s'approche doucement d'elle, donnant du même coup l'impression qu'elle s'adresse aux spectateurs et aux spectatrices. Elle raconte donc qu'elle s'est regardée dans le miroir le matin même et elle a pensé : « J'ai rêvé que j'avais de la brioche »⁶⁵³ parce qu'elle trouve ça sexy : « Les ventres ronds sont sexy »⁶⁵⁴. On comprend que, pour elle, un petit ventre rond est signe de féminité ce qui est différent pour les hommes : « Avoir un ventre rond pour un homme, ça fait lourdaud ou gorille. Mais chez une femme, c'est très sexy. »⁶⁵⁵ Elle souligne donc comment un même élément physique peut être perçu différemment selon qu'il s'agit du corps d'un homme ou d'une femme. Elle précise : « Le reste du corps est normal. Un visage normal, des jambes normales, des hanches normales, un derrière normal, mais avec un gros ventre bien rond. »⁶⁵⁶ Le ventre doit donc être le seul élément remarquable dans ce corps : « Si j'en avais un, je porterais un tee-shirt deux tailles en dessous de la mienne pour bien le mettre en avant ! »⁶⁵⁷ Elle souhaiterait donc que tout le monde remarque son ventre. Or le ventre est bien sûr symbolique dans un corps féminin parce qu'un ventre rond peut toujours être lu comme le symbole de la maternité. Ce ne serait donc pas de n'importe quel ventre dont parle Fabienne mais de celui de la femme enceinte. Voilà donc l'acmé du bonheur féminin semble nous dire l'extrait : être avec l'homme que l'on aime sans surtout chercher à séduire les autres et en porter l'enfant. Elle précise ensuite la différence entre un petit ventre comme celui qu'elle a déjà et le gros ventre qu'elle voudrait avoir : « Je n'ai pas un gros ventre ! J'ai un petit ventre comme Madonna quand elle chantait Lucky Star. Ce n'est pas la même chose ! »⁶⁵⁸ Or le personnage de Fabienne est présenté comme la figure de la femme-enfant. Elle est sexy avec sa robe courte mais elle a un côté puéril accentué par sa toute petite voix et l'allusion à Madonna, icône des adolescentes. On pourrait dire de ce personnage ce que G. Vincendeau écrit à propos de Brigitte Bardot : « Son savoir faire de femme fatale

650 Koedt Anne, « Le mythe de l'orgasme vaginal », *Nouvelles Questions féministes*, 2010/3, vol 29, p.14.

651 Koedt Anne, *ibid.*

652 « Will you kiss it ? » « But you first »

653 « I wish I had a pot. »

654 « Pot bellies are sexy. »

655 « Pot bellies make a man look either oafish or like a gorilla. But on a woman, a pot bellie is very sexy. »

656 « The rest of you is normal. Normal face, normal legs, normal hips, normal hass, but with a big, perfectly round pot bellie. »

657 « If I had one, I'd wear a tee-shirt two sizes too small to accentuate it. »

658 « I don't have a pot. I have a bit of tummy, like Madonna when she did « Lucky Star », it's not the same thing. »

« menaçante » (sur le plan psychanalytique) était tempéré par l'innocence de la gamine. »⁶⁵⁹. C'est avec une naïveté affichée qu'elle demande à Butch : « Dure journée au bureau ? »⁶⁶⁰ et elle est filmée allongée sur le lit, tout au bord, recroquevillée et solitaire. La volonté d'avoir un ventre de femme enceinte chez ce personnage pourrait venir signifier qu'elle ne deviendra une femme qu'après ou avec une maternité. Elle affirme en tous cas qu'elle souhaiterait que cela se voit ce qui peut être aussi analysé comme la volonté de ne pas respecter les codes de beauté en vigueur et qui, dans les années 90, visaient plutôt à avoir un ventre plat et ferme. La réponse de son compagnon qui lui demande : « Tu penses que les hommes trouveraient ça plus attrayant ? »⁶⁶¹ montre qu'il demeure dans l'idée que le corps féminin est forcément un objet de séduction, ce que Fabienne rejette : « Ça m'est bien égal de savoir ce que les hommes trouvent attrayant ! »⁶⁶² Ce n'est pas dans un registre de séduction que Fabienne s'inscrit mais Butch, quoi qu'il en soit, ne semble pas aimer cette idée : « Si tu avais un gros ventre, je donnerais des coups de poing dedans. »⁶⁶³ Cette réponse plutôt violente peut vouloir signifier qu'il n'a lui pas de désir d'enfant (il ne veut pas qu'elle soit enceinte) mais elle met surtout en avant le fait que ce ventre vient surtout symboliser une lutte entre eux parce que « La production des enfants a toujours été, et demeure, un enjeu de pouvoir : le contrôle de la fécondité féminine est le lieu par excellence de la domination d'un sexe sur l'autre. »⁶⁶⁴ Et il y a bien un enjeu de pouvoir entre ces deux personnages. Le boxeur Butch, incarnation d'une virilité franche est ici mis en face d'une figure de la femme-enfant qui, à la fois, rassure sa masculinité en la maintenant dans un registre traditionnel (il doit la protéger) tout en la mettant en difficulté (cette femme a une sexualité libre, affirmée, verbalisée et un désir de maternité).

L'homme qui vient d'en tuer un autre à mains nues, est ici doux, calme et très amoureux : « Fabienne, je veux être avec toi. »⁶⁶⁵ Face à elle, il n'est plus le boxeur, le gros dur, le tueur mais un homme tendre et prévenant. La femme a le pouvoir de transformer l'homme qu'elle aime et elle semble le dominer. Dans cette scène, Fabienne parle beaucoup plus que Butch. Plus souvent, plus longuement et c'est elle qui distribue la parole, soit qu'elle veuille que Butch se taise : « Ferme-la, gros lard ! » soit au contraire qu'elle l'oblige à parler : « Dis-le ! »⁶⁶⁶. A la fin, il s'arrête finalement complètement de parler et ne lui répond plus que par des signes de tête. Les sujets de conversation entre eux évoluent au cours de la scène, du ventre rond de Madonna et celui que Fabienne voudrait avoir car elle trouve ça sexy à des réflexions plus sérieuses, quasi philosophiques : « Dommage que ce qu'on a du plaisir à regarder et ce qu'on aime toucher aillent rarement ensemble... »⁶⁶⁷ ou qui prouvent qu'elle n'est pas si naïve que ça et qu'elle pressent le danger qui les guette : « On court un grand danger, n'est-ce pas ? »⁶⁶⁸

A la fin de la scène, son visage est filmé en gros plan en train de susurrer en français : « Oh! Butch, mon amour, l'aventure commence... ». Lui ne dit rien, ne répond rien. Il la caresse, la touche, l'embrasse. La parole est féminine ; l'action est masculine. Le couple à l'écran est un couple traditionnel : un homme blanc, incarnant une virilité affirmée et une femme blanche, plus jeune que lui et qui semble plus faible aussi. Butch fait des efforts pour maintenir sa place d'homme : quand elle s'allonge sur lui, il ne la laissera pas faire trop longtemps, mais finalement, il obéit à tous ses ordres, parle quand elle le veut et lui dit ce qu'elle veut entendre. La scène se clôt sur

659 Vincendeau Ginette, « L'ancien et le nouveau. BB dans les années 50 », *CinémAction*, n°67, 1998, Ibid., p.143.

660 « Hard day at the office ? »

661 « You think guys would find that attractive ? »

662 « I don't give a damn what men find attractive. »

663 « If you a pot bellie, I'd punch you in it. »

664 Knibiehler Yvonne, *Histoire des mères et de la maternité en Occident*, Paris, Presses Universitaires de France, coll.

Que sais-je ?, n°3539, 3^{ième} édition, mars 2012, p.23.

665 « Fabienne, I want to be with you »

666 « Shut up, Fatso ! » « Say it ! »

667 « It's unfortunat what we find pleasure to the touch ans pleasing to the eye is seldom the same. »

668 « We 're in a lot of danger, aren't we ? »

l'accomplissement du désir de Fabienne qui marque la domination du personnage féminin sur le personnage masculin.

2.3 Jackie Brown, Les corps

L'extrait d'une durée de 3 minutes 07 est tiré du tout début du film puisqu'il apparaît juste après le générique inaugural.

Il réunit Bridget Fonda (Mélanie), Robert De Niro (Louis Gara) et Samuel L. Jackson (Ordell).

2.3.1. Description

La scène s'ouvre sur un plan d'une télévision qui diffuse un film intitulé « *Chicks who love Guns* »⁶⁶⁹. Face au poste se trouvent deux hommes assis sur un canapé. Le premier a un certain âge, il s'agit de Louis Gara, il est tatoué, le cheveux hirsute, il se tient avachi avec un verre dans les mains. Le second, Ordell, est un afro-américain dans la force de l'âge ; habillé d'un short blanc, il porte une chemise blanche ouverte sur son torse musclé. Ces deux hommes sont en train de regarder un film publicitaire dans lequel de jeunes femmes bodybuildées vantent les mérites des armes qu'Ordell vend. Sur un fauteuil, près d'eux se trouve un troisième personnage, Mélanie, qui les observe tout en mangeant et en tentant de séduire Louis ce qui va avoir pour effet de mettre ce dernier particulièrement mal à l'aise, alors qu'Ordell, concentré sur les armes qu'il présente, semble ne rien remarquer.

2.3.2. Analyse

Un des intérêts de cette scène est la représentation des corps. En effet, les toutes premières images que l'on voit sont celles du film publicitaire. Ce qui est donné à voir en premier lieu, ce sont des corps de femmes assez particuliers puisqu'il s'agit de corps travaillés et excessivement musclés ce qui constitue traditionnellement les attributs du corps masculin. En effet, nous l'avons déjà précédemment évoqué, dans les années 80, est apparu au cinéma un nouveau type d'homme, le sur-homme, incarné par des acteurs comme Sylvester Stallone dont « *le corps doit toujours se construire, passer par une métamorphose et rejouer indéfiniment la traversée du pont qui mène de l'humain au sur-humain. Un corps qui, pour emprunter (...) le lexique nietzschéen, est toujours sommé de devenir ce qu'il est.* »⁶⁷⁰ ou Arnold Schwarzenegger dont le corps, lui, « *se fige en une figure statuaire* »⁶⁷¹. Ces acteurs issus d'une très ancienne tradition qui veut que l'on exhibe les corps masculins, nus et musclés (il suffit de se remémorer les statues grecques) incarnent donc un nouveau type de masculinité que Marianne Kac-Vergne propose de nommer « *une hyper masculinité* »⁶⁷² quand Richard Dyer parle de « *Male Pin-up* »⁶⁷³ ou Steve Neale de « *Masculinity as*

669 « *Les poulettes qui aiment les armes à feu* »

670 Moncilovic Jérôme « *L'homme extraordinaire du cinéma : Remarques sur l'œuvre d'Arnold Schwarzenegger* », *Le cinéma des années Reagan. Un modèle hollywoodien ?*, Paris, Éditions Nouveaux Mondes, coll, Histoire et cinéma, 2007, p.183.

671 Moncilovic Jérôme, Ibid., p.185.

672 Kac-Vergne Marianne, « *Une hypermasculinité vulnérable : le paradoxe du héros blanc face à la crise des autorités et la trahison des élites* », *Le cinéma des années Reagan. Un modèle hollywoodien ?*, Ibid.

673 Dyer Richard, « *Don't look now : The male pin-up* », *Screen*, vol. 23, n°3-4, 1982, p.61-73.

spectacle »⁶⁷⁴. Des personnages masculins qui font montre d'une masculinité traditionnelle accentuée par une musculature excessive. Mais si cette musculature participe à l'image virile du héros puissant que rien ne peut détruire, « *The muscular male body functions as a sort of armour – it is sculpted and worked on* »⁶⁷⁵, le fait que des personnages féminins l'arborent est toujours lié à la fois à quelque chose qui relève de l'anormal et le plus souvent à une sexualisation de ce corps. Yvonne Tasker parle d'« *un ensemble contradictoire d'images de l'attrait féminin et d'images féminines sexualisées, qui met l'accent sur la force physique et la stature.* »⁶⁷⁶ C'est bien de cela dont il s'agit ici car les personnages féminins de la publicité ne sont pas des corps en action. Elles sont là pour montrer les armes. Elles sont habillées de minuscules bikinis mettant en valeur leurs corps bronzés qui ne sont que des objets, des présentoirs pour les armes. Sentiment renforcé par le fait que les deux hommes ne semblent pas du tout prendre en considération ces femmes puisqu'ils restent concentrés sur les armes qui constituent leur seul sujet de conversation. En effet, indifférents aux personnages féminins de la publicité, les deux hommes ne semblent même pas les remarquer. Ordell ne parle que des armes et Louis écoute sans rien dire.

Ces corps sont d'autant plus remarquables pourtant que le personnage de Mélanie vient en donner un contre point. Celle-ci est habillée sensiblement de la même façon que les filles dans la publicité puisqu'elle porte uniquement un haut de maillot de bain et un mini short en jean. Comme elles, elle met son corps en représentation, exposé aux regards des deux hommes qui sont face à elle dans la pièce. Mais elle subit le même sort : les deux personnages masculins ne semblent pas du tout considérer sa présence. Ils sont l'un à côté de l'autre sur le canapé pendant qu'elle est isolée sur le côté dans un fauteuil, la séparation physique dans la scène et dans les plans mettant en image « *l'interdiction qui (la) frappe de transgresser la frontière entre les affaires des hommes et les affaires des femmes.* »⁶⁷⁷ Cependant, elle est filmée très différemment par rapport aux filles de la publicité. Le premier plan sur Mélanie met en valeur ses pieds, objet de fétichisme sexuel évident. Elle porte des bagues de pieds et remue ses orteils au plus près du verre que Louis a posé sur la table basse devant eux. C'est donc un jeu de séduction qu'elle met en place. Ce personnage est une figure de la femme-objet qui, bien que différent des femmes-objets de la publicité, n'en représente pas moins une énième version. Alanguie, exposée, passive, Mélanie représente l'image de la femme dont le seul recours pour attirer l'attention des hommes réside dans l'attrait sexuel. La séduction est « *une pratique sophistiquée où se croisent plusieurs langages – celui du corps, celui des mots* »⁶⁷⁸ mais Mélanie n'a pas droit à la parole. Elle ne peut user que de son corps qui, érotisé, devient son seul moyen d'expression, la réduisant donc à ce statut d'objet sexuel. Dans cette scène, rien ne nous dit de façon très claire qu'elle est en couple avec Ordell, ce qui est pourtant le cas mais celui-ci ne la considère que comme un objet sexuel. Les paroles échangées avec Louis ne laissent aucun doute : « *Je te laisse avec une salope comme Mélanie et tu seras en train de baiser à peine vingt minutes après que j'ai passé la porte* »⁶⁷⁹ Mélanie semble agir en conséquence puisque dès qu'elle se retrouvera seule avec Louis, elle lui demandera crûment : « *Tu veux baiser ?* »⁶⁸⁰ Faire l'amour avec Louis est pour elle une façon de tenter de reprendre un peu de pouvoir. Elle conseillera alors à Louis de prendre l'argent d'Ordell et de s'en aller. Elle va elle même chercher à se libérer de son rôle en

674 Neale Steve, « *Masculinity as Spectacle, Reflections on Men and Mainstream Cinema* », *Screen*, vol. 24, n°6, 1983, p.2-17.

675 Tasker Yvonne, *Spectacular Bodies : Gender, Genre and the Action Cinema*, Routledge, 2012, p.18.

676 « *a contradictory set of images of female desirability, a sexualised female image, which emphasises physical strengths stature...* », Tasker Yvonne, *Ibid*, p.14.

677 Pierre Sylvie, « *Les hommes et les femmes chez John Ford, Une figuration des territoires* », *La différence des sexes est-elle visible ? Les hommes et les femmes au cinéma*, Sous la direction de Jacques Aumont, Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique, Paris, La Cinémathèque Française, 2000, p.223.

678 Tortajada Maurice, « *Le physique de la séduction* », *La différence des sexes est-elle visible ? Les hommes et les femmes au cinéma*, *Ibid.*, p.242.

679 « *I leave you alone with a bitch like Melanie, you're gonna be fuckin' that twenty minutes after I'm out the door...* »

680 « *Wanna fuck ?* »

tendant de doubler Ordell mais elle n'y parviendra pas. Louis finira par la tuer. Mélanie incarne la femme prisonnière de son rôle. Et ce ne sont pas les quelques efforts de rébellion qu'elle tente qui changeront la donne. En effet, à la fin de la scène, le téléphone sonne et Ordell ordonne à Mélanie d'aller répondre. Au lieu de s'exécuter, celle-ci ne bouge pas : « *Tu sais que c'est pour toi.* »⁶⁸¹ Elle le défie mais il aura le dernier mot : « *Ne me mets pas en colère et ne m'oblige pas à te frapper.* »⁶⁸². La menace de violences physiques est immédiate. Elle n'a pas le droit de désobéir. De plus, nous pouvons considérer que pèsent sur ce personnage féminin au moins deux autres formes de domination, une ethnique et une de classe. Rien ne nous est dit dans le film sur la situation sociale de Mélanie qui apparaît plutôt comme désœuvrée et passant ses journées à se droguer. Elle dépend donc financièrement d'Ordell qui, lui, semble très bien gagner sa vie avec la vente d'armes. On ne peut pas non plus ne pas considérer le fait que Mélanie correspond au profil de la jeune américaine de la côte ouest quand Ordell est un afro-américain. Ils représentent donc un couple mixte, élément encore suffisamment rare au cinéma pour être souligné⁶⁸³. Au sein de ce couple, la blancheur de Mélanie apparaît comme un élément saillant puisque c'est justement parce qu'elle incarne pour lui « *ma petite surfeuse blanche* »⁶⁸⁴ qu'Ordell l'a choisie. Mélanie subit donc plusieurs systèmes d'oppression face auxquels elle ne saura résister longtemps. Ordell incarne, lui, une toute puissance masculine que rien ne doit venir entraver.

Le personnage de Louis vient proposer une masculinité différente. Moins agressive, moins dans la représentation, il s'agit d'une masculinité qui passe aussi moins par le corps. Ce qui relève de l'action n'est pas son domaine, y compris la sexualité. En effet, quand il a un rapport sexuel avec Mélanie, puisqu'il va accepter sa proposition, un panneau indique « *Trois minutes plus tard.* »⁶⁸⁵, ce qui vient ironiquement montrer qu'il n'est pas un amant exceptionnel. Plus tard, il sera montré comme totalement dépassé par Mélanie qui se moque de lui parce qu'il ne sait plus où il a garé sa voiture : « *Ne dis plus un mot, ok ? Je te répète de fermer ta bouche.* »⁶⁸⁶ Il finira par la tuer brutalement juste avant de remettre la main sur la voiture, ce qui rend son geste totalement inutile et ridicule. C'est un homme qui ne se maîtrise pas et qui ne sait pas maîtriser les femmes. Il est pourtant un gangster aguerri qui a purgé une peine de quatre ans de prison et en qui Ordell a suffisamment confiance pour le mêler à ses affaires mais il est comme « *le perdant broyé par un destin trop grand pour lui, celui qui ne peut pas réussir, qui ne le mérite pas, qui n'a plus les qualités intrinsèques d'un John Wayne.* »⁶⁸⁷, c'est-à-dire les qualités d'une masculinité traditionnelle faite de force, de maîtrise et d'assurance.

2.4. *Kill Bill Volume 1* : Quand les femmes dominent

L'extrait choisi d'une durée de 5 minutes 37 est issu du premier volume du film *Kill Bill*. Il se situe dans le chapitre 5 intitulé « *Showdown at House of Blue Leaves* »⁶⁸⁸, à 58 minutes du début du film. Il met en scène Lucy Liu, la chef, (O'Ren Ishii), Julie Dreyfus, l'avocate (Sophie Fatale), Chiaki Kuriyama, la garde du corps personnelle de la chef (Gogo Yubari), Gordon Liu, le commandant de

681 « *You know it's for you.* »

682 « *Girl, you better not make me go over there, and put my feet to ya* »

683 A noter que la miscégenation a été longtemps interdite au cinéma selon une des lois du code Hays, en vigueur jusqu'à la fin des années 60 et dont les effets ont perduré au-delà.

684 « *my fine little surfer gal* », extrait du scénario du film *Jackie Brown*.

685 « *Three minutes later* »

686 « *Don't say anything else, okay ? I'm telling you keep your mouth shut.* »

687 Fauvet Pascale, « *Le héros reaganien : l'expression du mythe du rêve américain* », *Le cinéma des années Reagan. Un modèle hollywoodien ?*, Ibid., p.157.

688 « *Confrontation à la Villa des Feuilles Bleues* »

l'armée personnelle de la chef (Johnny Mo) et les chefs yakuza : Jun Kunimura (Boss Tanaka), Shun Sugata (Boss Benta), Akaji Maro (Boss Ozawah), Zhang Jin Zhan (Boss Orgami).

2.4.1. Description

O'Ren Ishii est un des personnages féminins principaux de ce premier volume. C'est elle que La Mariée va retrouver le plus facilement car « *Lorsqu'on s'attelle à la tâche compliquée de devenir la reine de la pègre à Tokyo, on ne se prive pas de le faire savoir, n'est-ce pas ?* »⁶⁸⁹ Effectivement, O'Ren vit au Japon où elle dirige le clan mafieux le plus puissant de la ville.

Une séquence nous la montre le soir de sa victoire sur les autres clans. Elle est au restaurant avec les parrains de son propre groupe. Ils s'agit de six hommes, quarantenaires et qui sont les membres du conseil.

La caméra filme du fond de la pièce avec un grand angle qui offre une profondeur de champ : au premier plan, on voit des parrains, soucieux, au second la table avec les convives, et à l'arrière plan, O'Ren au centre, à sa gauche une jeune femme, Sophie Fatale, son bras droit et un peu en recul, une très jeune fille, qui est son garde du corps personnel, Gogo Yubari ; à sa gauche un homme qui porte un masque de kato, le chef de son armée personnelle, les Crazy'88.

Soudain, le personnage au premier plan, Boss Tanaka, donne un violent coup de poing sur son assiette qu'il fracasse. Puis il écrase sa cigarette d'un geste rageur. La pièce est envahie par le silence qui est d'autant plus marqué que des cris de joie emplissaient le lieu jusque là. Tous les visages se tournent vers Tanaka. Un convive lui demande ce que ce geste signifie. Tanaka est éclairé par le néon qui court le long de la table ce qui fait que seul son visage est éclairé. Le reste de son corps est plongé dans l'ombre. Lentement Tanaka s'essuie les mains dans une serviette et prend la parole. Il va alors expliquer qu'il conçoit mal l'élection de O'Ren à la place du chef de tous les chefs de la mafia japonaise. Il parle de « *La perversion de notre illustre conseil.* »⁶⁹⁰. L'homme explique d'une voix grave que le conseil ne peut pas, selon lui, être présidé par une « sang mêlée ». Ce qui le gêne, c'est d'avoir élu à la tête du clan une métisse sino-américano-japonaise. Les autres parrains s'offusquent de ce discours mais O'Ren demande à tous d'écouter ce que Tanaka a à dire. Il se remet à parler en fixant O'Ren et finit par l'insulter. A ce moment là, un très gros plan filme les pieds d'O'Ren qui courent sur la table. Arrivée à sa hauteur et d'un geste très rapide, elle le décapite avec son sabre. Un plan large nous montre la table avec les convives qui poussent un cri et se reculent pour éviter la tête de Tanaka qui vole et qui atterrit en gros plan sur la table, face à un des parrains effrayé. Un autre tente de se lever et se met à crier de peur et de surprise. Un geyser de sang sort du buste sans tête de Tanaka. O'Ren reste immobile devant lui. Un plan nous montre le visage de Gogo qui sourit sadiquement puis c'est le visage souriant de Sophie Fatale qui apparaît à l'écran. Les deux femmes sont les seules à ne pas montrer de dégoût ou de peur face à ce spectacle d'une extrême violence. Un gros plan filme le visage d'O'Ren à travers le geyser de sang. Elle est toujours immobile, les yeux fixés sur ce qui reste du corps de Tanaka, le bras droit tendu derrière elle avec le sabre, comme figé dans le geste de mort. Elle se relève lentement et range son katana dans son fourreau. Elle va s'exprimer en anglais ; c'est Sophie qui est chargée de traduire en japonais. O'Ren décide donc de s'exprimer dans une langue étrangère ce qui va souligner son propos. Elle va en effet expliquer le plus calmement du monde qu'elle souhaite que tout le monde puisse s'exprimer quelque soit le sujet, hormis celui de ses origines. Elle menace de recommencer à couper des têtes si besoin : « *Le prix à*

689 « *Of course when one manages the difficult task of becoming queen of the Tokyo underworld, one doesn't keep it a secret, does one ?* »

690 « *the perversion of our illustrious council.* »

*payer pour oser parler en des termes négatifs de mes origines chinoises ou américaines est que je coupe votre putain de tête. »*⁶⁹¹. Et aucun ne bouge. Elle conclut donc par une petite révérence et en japonais : « *La séance est levée.* »⁶⁹².

2.4.2. Analyse

Dans cet extrait, O'Ren est la figure d'une femme forte et puissante. Elle est l'héritière d'une longue tradition cinématographique de figures de femmes guerrières, issue du cinéma asiatique. Le film lui-même, le réalisateur le répète dans ses interviews, s'inspire des films de sabre japonais, les *chambara* et notamment d'un, *Lady Snow-Blood*. Le long-métrage raconte l'histoire d'une jeune femme, élevée par un maître de sabre et qui, après avoir vengé la mort de ses parents, devient une tueuse redoutable. Tarantino reprend des éléments formels évidents : le combat entre O'Ren et Beatrix, la neige qui tombe, la beauté stylisée du jardin japonais dans lequel a lieu le combat, le kimono et jusqu'à la fontaine à eau mais c'est surtout le personnage d'O'Ren qui doit beaucoup à l'héroïne de *Lady Snow-Blood*. Comme elle, la belle jeune femme en kimono traditionnel cache une redoutable guerrière sans peur et sans pitié dont Beatrix dit même que « *A vingt ans, elle était une des femmes-assassines les plus fortes au monde.* »⁶⁹³, soulignant par la-même à la fois son Genre « *a female* » et l'étendue de son pouvoir dès son plus jeune âge « *one of the tip top... in the world.* » Dans la scène qui nous occupe, O'Ren est constamment en position de supériorité : elle préside la table du conseil, elle a pris la tête de tous les clans, elle parle plusieurs langues étrangères et elle est régulièrement filmée en contre-plongée pour bien insister sur cette suprématie qu'elle incarne. Mais surtout, O'Ren domine un monde profondément masculin, tous les autres parrains sont des hommes. Elle semble donc être un personnage qui renverse les codes de la domination masculine. Et dans les faits, c'est le cas. A l'écran, nous voyons un personnage féminin dont l'importance dans la hiérarchie est matérialisée par la présence autour d'elle d'une secrétaire, d'un garde du corps personnel et du chef de son armée privée, les Crazy 88. Pendant le conseil, c'est elle qui distribue la parole : « *Messieurs, Boss Tanaka a quelque chose qui le tracasse, laissons-le exprimer de quoi il s'agit.* » ou qui la reprend en imposant le silence : « *Silence !* », « *Gardez vos bouches fermées* »⁶⁹⁴. C'est également un personnage qui est dans l'action immédiate et violente. Sans hésitation, elle tranche la tête de Boss Tanaka, prouvant de plus, combien elle maîtrise la technique du sabre. Par cet acte, elle s'inscrit comme une digne héritière de la tradition samouraï qui voulait qu'on emporte la tête de son adversaire quand on avait gagné le combat. « *Après la bataille, les guerriers du camp vainqueur se présentent devant leur suzerain avec la tête de leur ennemi abattu...* »⁶⁹⁵ explique Pierre-François Souyri. O'Ren semble donc un personnage féminin qui maîtrise tous les attributs habituellement, socialement et historiquement réservés aux personnages masculins - la force, le courage, la capacité à se battre et à manipuler les armes - et qui sait les utiliser pour asseoir son pouvoir sur ceux qui l'entourent. La décapitation de Boss Tanaka est une façon de s'emparer de la puissance de ce dernier, la tête symbolisant la force et la valeur guerrière, et de le réduire à néant. O'Ren va montrer qu'elle est une « femme de tête », capable de diriger et d'imposer sa loi. Mais c'est aussi une image qui symbolise une forme ultime de castration et qui fait d'O'Ren une figure de la femme fatale, à la fois admirée et crainte par les hommes. Elle incarne « *un fantasme de puissance habituellement*

691 « *The price you pay for bringing up either my Chinese or my American heritage as negative is, I collect your fuckin head.* »

692 « *Meeting adjourned* »

693 « *By twenty, she was one of the tip top of female assassins in the world.* »

694 « *Gentlemen, Boss Tanaka has something on his mind. Allow him to express it.* » « *Silence !* » « *Keep your mouths shut.* »

695 Souyri Pierre-François, *Le temps des samouraïs*, Le Japon : des Samouraïs à Fukushima, Paris, Fayard/Pluriel, 2011, p.23.

réservé aux héros masculins »⁶⁹⁶.

On peut noter que ce qui fait problème dans la scène, ce sont ses origines. Le fait qu'elle soit sino-américano-japonaise et à la tête du conseil semble être inacceptable pour Boss Tanaka : « *Je parle, Madame Ishii, de la perversion faite à ce conseil que j'aime plus que mes propres enfants, d'élire à sa tête une moitié chinoise, moitié américaine.* »⁶⁹⁷ La question des origines et donc raciale semble être primordiale pour lui. Celle de la féminité n'est par contre jamais soulevée, alors qu'on aurait pu attendre que ce soit une difficulté pour ces chefs yakuza d'être gouvernés par une femme. Mais dans le discours, il n'en est rien. Pour autant, il est légitime de se demander si le fait même de ne pas aborder cette question de la féminisation du chef n'est pas une manière justement de la mettre en exergue, non pas, peut être pour les yakuza, mais pour les spectateurs et spectatrices occidentaux qui ont des représentations de l'univers des mafias japonaises comme des mondes profondément et exclusivement masculins aux marges d'une société elle-même éminemment machiste. L'univers des yakuza découle de celui des samouraïs, destinée réservée aux hommes et qui était dominée par des codes bien précis : le samouraï était soumis au « bushido » et il consacrait son existence à la vie militaire. La souffrance physique était une règle à laquelle les samouraïs étaient dès leur plus jeune âge préparés et la mort au combat était le but ultime et le plus digne de respect. Autant de caractéristiques considérées comme masculines et que le personnage de Boss Tanaka aurait pu trouver bafouées par la volonté de cette femme de s'en emparer. Or il ne fait allusion qu'au problème des origines d'O'Ren.

La présence aux côtés de la chef de deux autres personnages féminins renforce cette impression de domination féminine. La première est présentée ainsi par Beatrix : « *La belle femme qui est habillée comme si elle jouait un méchant dans Star Trek est la meilleure amie et l'avocate d'O'Ren, Sophie Fatale.* »⁶⁹⁸ Elle porte en effet un kimono noir très sobre, les cheveux attachés en arrière et son visage impassible la rend assez inquiétante. Elle est avocate donc c'est une femme cultivée et qui maîtrise les lois. Son nom la rattache à la fois à ses origines françaises et à l'image de la femme fatale, elle aussi. C'est un personnage silencieux, en retrait, qui semble vouer un culte sans borne à la chef. Lors de la décapitation, un gros plan sur son visage nous la montrera avec un sourire de satisfaction. Elle ne semble ni déroutée ni apeurée par la violence dont fait preuve O'Ren.

A ses côtés, se trouve également Gogo Yubari, une très jeune fille de dix sept ans qui est également un stéréotype de la femme puissante. La voix off de Beatrix nous l'a présentée au début de la séquence du conseil des yakuza : « *La jeune fille en costume d'écolière est Gogo Yubari* »⁶⁹⁹. Elle est donc caractérisée par son très jeune âge et son costume (élément d'intertextualité puisqu'il s'agit de celui identique qu'elle porte dans le film qui a rendu cette actrice célèbre, *Battle Royale*⁷⁰⁰). Elle apparaît donc comme totalement inoffensive, jeune et encore écolière. Or un flash-back nous montre Gogo dans un bar en train de boire du champagne à la bouteille avec derrière elle, un jeune homme qui la regarde. Il lui demande en riant si elle aime les Ferrari. Elle rejette sa tête en avant et recrache du champagne. Son visage est fortement maquillé, ses yeux fixent le bar devant elle. Puis elle pose brutalement la bouteille et se tourne lentement vers le garçon. Elle lui demande d'une voix douce : « *Tu veux me baiser?* »⁷⁰¹ Le garçon explose de rire, gêné par cette question brutale. Elle insiste donc : « *Ne ris pas ! Tu veux me baiser, oui ou non ?* »⁷⁰²

696 Tasker Yvonne, « *Criminelles : Thelma et Louise et autres délinquantes* », 20 ans de théories féministes sur le cinéma, *CinémAction*, n°67, Ibid., p.95.

697 « *I speak, Mistress Ishii, ... of the perversion done to this council, which I love more than my own children... by making a half Chinese American its leader.* »

698 « *The pretty lady who's dressed like she's villain on Star Trek is O'Ren's best friend and her lawyer, Sophie Fatale.* »

699 « *The young girl in the schoolgirl uniform is Gogo Yubari.* »

700 *Battle Royale*, film japonais réalisé par Kenji Fujiwara, 2001.

701 « *Do you find me hot ?* »

702 « *Don't laugh ! Do you want to fuck me, yes or no ?* »

Les deux personnages se font face et se regardent. Ils semblent être seuls. On ne voit pas de barman ce qui les isole dans un duo qui pourrait être un duo amoureux. C'est nettement la fille qui domine et qui provoque la situation. Le garçon semble maladroit. Il a un rire un peu idiot et des dents en mauvais état. Gogo lui répète la question à laquelle il finit par répondre oui. Immédiatement, sans que la caméra ne bouge, un son acousmatique hors champ vient indiquer qu'un sabre ou un poignard vient d'être dégainé. Le jeune homme se crispe. Un gros plan nous montre la main de Gogo fermée solidement sur le manche d'un poignard qu'elle vient d'enfoncer dans le corps du garçon. « *Et maintenant mon grand, tu souhaites toujours me pénétrer... ou c'est moi qui t'ai pénétré?* »⁷⁰³. Les pieds de Gogo se couvrent de sang lorsqu'elle retire brutalement l'arme du corps.

La jeune fille durant cette courte scène a le pouvoir sur le jeune homme. Le pouvoir total puisqu'elle domine l'espace de la parole, c'est elle qui propose et l'espace de l'action, c'est elle qui tue. La proposition sexuelle très crue montre une jeune femme totalement libre. Elle renverse les codes habituels de la séduction qui veulent que c'est plutôt l'homme qui est force de proposition. Son costume très féminin, une chemise blanche cintrée, une mini-jupe et des baskets Nike blancs portés sur une paire de chaussettes blanches remontées jusqu'aux genoux, ses longs cheveux bruns lisses qui encadrent son visage juvénile, un ensemble d'éléments issus du porno soft, font d'elle un personnage fortement érotisé. Mais Gogo est en lutte contre l'image qu'elle véhicule. L'insistance sur l'acte sexuel avec le jeu sur le mot « pénétrer » prouve qu'elle semble prendre bien plus de plaisir à tuer qu'à une quelconque relation amoureuse ou sexuelle. Elle s'affranchit par ce crime de tous les codes de la domination masculine qu'elle réduit à néant en tuant cet homme et en le pénétrant de son poignard. A aucun moment, elle ne semble douter ou éprouver du dégoût face au sang, par exemple, qui lui coule sur les jambes et les pieds.

De plus, c'est un personnage qui en dépit de son identité claire, elle a un nom précis Gogo Yubari et une fonction précise, garde du corps personnel d'O'Ren, a un psychisme complexe : sous l'apparence de la jeune écolière se cache une tueuse de sang froid, sans pitié. Elle va tuer l'homme qui accepte de coucher avec elle comme si, sans que l'on sache pourquoi, elle voulait punir les hommes de pénétrer le corps des femmes, ce qu'elle fait elle avec son poignard. Son apparence et sa violence sont oxymoriques et font d'elle un personnage à part.

Ce groupe de trois personnages féminins semble incarner une image de la femme toute puissante, capable de renverser les codes de la domination masculine et faire de cet extrait la mise en scène d'autres archétypes féminins sauf que « *leur féminisme reste tout relatif* »⁷⁰⁴ comme l'écrit Raphaëlle Moine. Ce qui est particulièrement le cas dans cette scène.

En effet, O'Ren est certes une représentation de la femme dominatrice mais sa fureur prend naissance dans un drame familial. Dans la première moitié du long-métrage est inséré un long manga d'une vingtaine de minutes qui nous explique qu'elle est devenue une impitoyable tueuse car elle a assisté, alors qu'elle n'avait que neuf ans, au meurtre de ses deux parents assassinés sous ses yeux par le plus grand chef yakuza du Japon, Boss Mastumoto. Elle n'a échappé à la mort ce jour-là que parce qu'elle a réussi à rester silencieuse cachée sous le lit. Elle va d'abord voir son père se vider de son sang devant elle puis sa mère être transpercée par le sabre de Mastumoto alors qu'elle est allongée sur le lit. La lame va passer tout prêt d'O'Ren qui se retrouve couverte du sang de sa mère. « *Elle jura de se venger...* »⁷⁰⁵ nous dit la voix off de Beatrix. Ce qu'elle fera en tuant à son tour Boss Matsumoto : « *Par chance, Matsumoto était pédophile... A onze ans, elle eut sa revanche...* »⁷⁰⁶ Dès son plus jeune âge, ce traumatisme initial la rend capable de jouer avec la pulsion sexuelle du chef yakuza et c'est donc pour venger sa famille qu'O'Ren est devenue une

703 « *How about now, big boy, do you still wish to penetrate me... Or is it I who has penetrated you ?* »

704 Moine Raphaëlle, *Les femmes d'action au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2002, p.60.

705 « *She swore revenge...* »

706 « *Luckily, Matsumoto was a pedophile... At eleven, she had her revenge...* »

tueuse. Le film perpétue l'idée selon laquelle une femme ne peut avoir des instincts de tueur que si sa famille a été mise en cause donc par « *la légitime défense ou la vengeance.* » écrit R. Moine qui continue : « *Ainsi, non seulement il faut un accident du destin pour transformer les héroïnes et les faire passer à l'action mais les images de la puissance féminine sont contrebalancées par l'évocation de la vulnérabilité féminine.* »⁷⁰⁷ Ce qui inscrit le personnage d'O'Ren, avec sa haine chevillée au corps, dans la lignée des figures archétypales du Revenge Movie.

Quant à Gogo Yubari, la voix off de Beatrix indique : « *Sa jeunesse est compensée par la démesure de sa folie.* »⁷⁰⁸ C'est donc parce qu'elle est folle que Gogo est capable de tuer. Chez ce personnage féminin, le dérèglement psychique est à la fois une excuse et une raison pour expliquer sa capacité à tuer aussi froidement et violemment que ne le font les hommes habituellement au cinéma. De plus, il y a comme un lien historique entre féminité et folie : « *L'histoire des mentalités abonde en exemples des différentes formes de croisements possibles entre les deux : les femmes y sont décrites comme originellement folles, c'est-à-dire irrationnelles, exclues de l'espace de la raison.* »⁷⁰⁹ écrit Marie-Joseph Bertini. Elle ajoute : « *La folie comme le féminin constituent les deux faces d'un même principe fondateur de l'ordre social. De leur mode d'exclusion symbolique, rituelle et pratique, dépend donc l'équilibre des sociétés qui dépensent une grande énergie dans ces opérations de contention, d'éviction et de marginalisation. Folie et féminin sont des opérateurs de socialisation qui permettent aux individus et aux groupes de se constituer contre eux, en opposition à eux.* »⁷¹⁰ C'est donc parce que Gogo Yubari est présentée comme et femme et folle, qu'elle peut user de cette violence et de cette barbarie qui sont habituellement réservées aux personnages masculins. Ce personnage représente donc au bout du compte une vision conformiste, « *associant la femme sexuellement libérée à la violence pathologique.* »⁷¹¹ comme l'écrit Delphine Letort.

Dans les deux cas donc, ces deux personnages n'agissent pas uniquement selon leur propre volonté mais l'une parce que les actions des hommes, les yakusa qui ont assassiné ses parents en l'occurrence, l'y ont obligée et l'autre parce que la problématique psychique fait d'elle un personnage hors normes. Ce qui vient nuancer particulièrement l'aspect émancipateur de ces images de femmes tueuses.

2.5 Kill Bill Volume 2 : Tableau de famille

L'extrait d'une durée de 4 minutes 10 est tiré du deuxième opus de *Kill Bill*. Il se situe à la fin du long-métrage, dans le dernier chapitre intitulé « *Face to face* »⁷¹², à 1 heure 28 minutes du début. Il met en scène Uma Thurman (Beatrix), David Carradine (Bill) et Perla Haney- Jardine (BB).

2.5.1. Description

La scène débute sur l'arrivée de Beatrix chez Bill. Son katana bien en évidence sur son dos, elle s'apprête à entrer mais avant, elle s'arme également d'un gros revolver. Puis elle pénètre dans la

707 Moine Raphaëlle, *Ibid.*, p.49 et 51.

708 « *His youth is offset by the excesses of his folly.* »

709 Bertini Marie Joseph, *Ni d'Ève, Ni d'Adam, Défaire la différence des sexes*, Paris, Max Milo, 2009, p.59.

710 Bertini Marie Joseph, *Ibid.*, p.60.

711 Letort Delphine, « *Le thriller érotique : de la libération sexuelle à la morale puritaine* », *Le cinéma des années Reagan. Un modèle hollywoodien ?*, *Ibid.*, p.148.

712 « *Face à face* »

villa. Elle découvre un immense salon dans lequel elle remarque le katana de Bill, exposé près d'un canapé circulaire. Le sabre est comme la promesse du combat à venir et qui ne pourra pas être évité. Elle contourne le divan, très prudente et se retrouve près d'une porte qui donne sur l'extérieur. Elle lève son arme et se jette sur la terrasse. Le plan suivant est un gros plan sur le visage héberlué de l'héroïne. Face à elle, on va découvrir une petite fille qui pointe un revolver en plastique sur elle en criant : « *Haut les mains, maman !* »⁷¹³ et à ses côtés assis à même le sol, Bill tenant lui aussi un revolver en plastique. Ce-dernier va faire le mort et intimer l'ordre à sa fille de faire de même : « *Elle nous a eus, BB, maman nous a eus !* »⁷¹⁴ Le visage de Beatrix exprime après la surprise un état d'hébétéude absolue. Elle comprend qu'elle a sa fille devant elle alors qu'elle la croyait morte. Bill et la petite font semblant de mourir et s'écroulent lentement au sol. Bill poursuit un récit vraisemblablement commencé avant l'arrivée de Beatrix et dans lequel il a immédiatement inséré un nouveau personnage : « *Mais Kiddo-la-gâchette ne savait pas que BB faisait semblant d'être morte... Pour la simple raison qu'elle était imperméable aux balles !* »⁷¹⁵ La petite fille se relève donc et fait semblant de tirer sur sa mère. Celle-ci les yeux envahis de larmes met un peu de temps à comprendre le rôle qu'elle doit jouer mais finit par s'écrouler au sol. La petite court vers elle : « *Maman, ne meurs pas ! C'était pour rire !* »⁷¹⁶ Beatrix serre alors sa fille dans ses bras et Bill explique « *Je lui ai dit que tu étais endormie mais qu'un jour, tu te réveillerais et que tu reviendrais.* »⁷¹⁷ Beatrix peut alors profiter de ce moment de tendresse avec sa fille tout en jetant des regards haineux à Bill, ce qui sous-entend qu'elle n'a pas pour autant oublié la raison qui l'a amenée là. Bill justement s'approche d'elles et va obliger la petite fille, un peu intimidée par la présence soudaine de sa mère à répéter ce qu'elle disait avant même de la connaître : « *J'ai dit que tu étais la plus belle des mamans du monde ... et jusqu'aux étoiles !* »⁷¹⁸ La scène se clôt sur un plan des trois personnages, mère et fille face à face et Bill accroupi à leurs côtés.

2.5.2. Analyse

Cet extrait donne l'occasion d'évoquer la thématique de la famille puisque c'est bien une famille que nous avons à l'écran : le père, la mère et leur enfant. Mais avant d'arriver à ce plan final qui montre la famille reconstituée, il aura fallu qu'elle soit d'abord morcellée et c'est l'enfant qui va, de façon très traditionnelle, venir jouer le rôle du ciment pour consolider les liens familiaux. Cette enfant aura été l'enjeu majeur du couple dès sa conception. En effet, c'est pour la protéger que Beatrix a quitté Bill, le privant de son enfant ; c'est pour se venger que Bill a tenté de tuer Beatrix, qu'il lui a pris son bébé et c'est finalement lui qui laisse l'enfant revenir vers sa mère dans cette scène.

En faisant cela, il permet aussi à Beatrix de combler le manque dans lequel s'est inscrit sa soif de vengeance, ce traumatisme initial qu'a été la perte de l'enfant. Bill fait entrer Beatrix dans un schéma traditionnel et attendu : une femme n'est vraiment femme que si elle est mère. Or Beatrix avec son corps androgyne, ses vêtements masculins voire empruntés à des héros masculins (la tenue de Bruce Lee ou les santiags du cow-boy), ses compétences masculines, force, courage, résistance à la douleur et sa capacité à se battre avec des armes traditionnellement confiées aux héros masculins, katana, pistolet, couteau, poings, et sa « maternité avortée » finit par mettre en jeu la problématique de l'identification sexuelle. Or nous voyons bien dans cette scène que c'est le moment où elle va

713 « *Hands up, mom!* »

714 « *She had us! BB, mom had us!* »

715 « *But Kiddo-The-Trigger didn't know that BB was pretending to be dead... for the simple reason that she was impervious to bullets!* »

716 « *Mom, don't die! It was for fun!* »

717 « *I told her you were asleep but one day you wake up and you'd come back!* »

718 « *I said you were the most beautiful mother of the world... and to the stars* »

retrouver sa fille qui fait de Beatrix un personnage plus féminin selon les normes sociales : elle porte une jupe pour la première fois dans le film, un petit haut bleu et elle a les cheveux détachés.

De plus l'immédiateté de la reconnaissance entre mère et fille, montrée comme quasi instinctive, tend à perpétuer l'idée d'une sorte d'instinct maternel. Cette maternité va venir canaliser la violence de l'héroïne. Maxime Cervulle indique : « *La violence de Kiddo et son potentiel de vengeance contre les agents du sexisme est canalisée via la maternité et, ainsi, rendue impuissante à menacer vraiment les opérateurs de l'hégémonie masculine.* »⁷¹⁹ et Raphaëlle Moine note que « *Le thème maternel a des allures de retour du refoulé dans un film qui prétend ignorer l'étrangeté de figures guerrières aussi aguerries que les hommes...* »⁷²⁰ La maternité serait l'unique et profond désir de Beatrix même s'il faut attendre la fin du film pour que cela paraisse. Tout le travail du film consiste donc à démontrer que cette femme pour ne pas être trop inquiétante doit avoir une bonne raison pour agir ainsi et cette raison ne peut qu'être la conquête de sa féminité grâce à la maternité retrouvée.

L'ultime image de la scène qui voit toute la famille réunie dans le même plan met en image une « normalité » elle aussi retrouvée à savoir un couple hétérosexuel avec leur enfant. Beatrix subit de plein fouet le poids du patriarcat. Bill en effet qui était jusque là une sorte de Dieu tout puissant et mystérieux devient dans cette scène l'image du bon père de famille. Il a élevé sa fille dans le souvenir vivace de sa mère : « *Ta mère n'a pas cessé de rêver de toi !* »⁷²¹ Ce personnage masculin fantomatique durant tout le premier opus et figure omnipotente du second opus semble s'humaniser au contact de l'enfant. Il devient l'archétype du patriarche qui règne dans le cercle familial. C'est d'ailleurs lui qui indique à BB et à Beatrix quoi faire, comment agir : « *Écroule toi, chérie !* », « *Ne bouge pas, chérie !* » « *Tu es morte.. alors meurs !* »⁷²² à Beatrix. Il impose aussi la parole : « *Raconte à maman ce que tu disais...* »⁷²³ Mais il est une figure de la paternité quelque peu ambivalente. Le jeu qu'il partage avec sa fille n'est en effet pas anodin. Il joue aux pistolets et même s'il s'agit à l'écran clairement de jouets aux couleurs fluorescentes et enfantines, on ne peut s'empêcher de voir dans ce passe-temps une forme de préparation qui viserait à former sa fille au métier de tueuse. Il y a même une forme de sadisme à faire tirer la petite fille sur sa mère pour la tuer. Il la prépare donc à l'univers des armes et à affronter n'importe quelle situation, fut-elle la plus compliquée possible.

Le retour au modèle traditionnel de la famille patriarcale est donc opéré en cette fin de film : « *Au terme du film, et de sa quête, notre héros a retrouvé sa fille, élevée par son père, vivante, et pourra enfin abandonner sa vie de tueuse professionnelle pour se consacrer à une maternité qu'elle avait choisie et dont l'ultime obstacle, Bill, mort dorénavant, ne pourra plus la priver.* »⁷²⁴ écrivent Fabienne Malbois et Jelena Ristic.

719 Cervulle Maxime, « *Quentin Tarantino et le (post)féminisme. Politique du genre dans Boulevard de la mort* », *Nouvelles Questions Féministes*, Ibid., p.37.

720 Moine Raphaëlle, Ibid., p.101.

721 « *Your mother has not stopped dreaming of you !* »

722 « *Fall down, darling !* », « *Don't move, darling!* » à la petite ou encore « *You're dead.. then die !* »

723 « *Tell mommy what you said ! Please, tell her !* »

724 Malbois Fabienne, Ristic Jelena, « *Beatrix Kiddo : La mariée était en noir; alias la maman et le sabre du scorpion* », *Le héros était une femme...*, Ibid., p. 165.

2.6 *Death Proof* : Autour de la table des femmes

L'extrait d'une durée de 6 minutes 58 est issu du cinquième long-métrage *Death Proof*. Il se situe dans la seconde partie du film, à 53 minutes du début.

Il réunit Rosario Dawson (Abernathy), Zoé Bell (Zoé), Mary Elisabeth Winstead (Lee) et Tracie Thoms (Kim).

2.6.1. Description

La scène se déroule dans un restaurant où quatre jeunes femmes sont en train de manger. Il s'agit de quatre amies qui viennent de se retrouver sur le tournage d'un film auquel elles participent. Lee est une actrice du film, Abernathy est la maquilleuse, Kim et Zoe sont deux cascadeuses. Les amies discutent de sujets divers comme le cinéma ou la sécurité des femmes dans la société actuelle, se remémorent leurs souvenirs communs et partagent des anecdotes. Entièrement logocentrée et unisexuée, la scène est un rappel évident de la séquence inaugurale de *Reservoir Dogs*, le premier long métrage du réalisateur, avec pour seule différence le fait qu'il s'agit ici de personnages féminins quand il n'y avait que des personnages masculins dans le premier film.

2.6.2. Analyse

A l'opposé donc de *Reservoir Dogs*, un film choral masculin, *Death Proof* est un film choral féminin. Dans cette scène, ce sont d'abord quatre portraits de femmes qui se dessinent, prouvant s'il en était besoin que la féminité ne peut s'écrire, comme la masculinité, qu'au pluriel. Ces jeunes femmes représentent des féminités différentes. Deux d'entre elles sont dans un registre de féminité traditionnelle, Lee et Abernathy. Les deux autres sont dans un registre un peu différent.

Lee est la plus féminine de toutes. Elle est actrice donc elle est assimilée à la star. Ce qui sera confirmé par une scène où nous voyons les jeunes femmes s'arrêter dans un magasin ; Abernathy y achète un magazine et découvre avec fierté qu'un grand article est consacré à son amie Lee, avec force de photos de celle-ci. A l'écran, sa féminité est très marquée : elle a les cheveux longs, lisses, un visage doux, elle est maquillée et surtout, elle est vêtue d'une tenue de cheerleader jaune, tenue très féminine qu'arborent les majorettes américaines avant un match de football. Elle parle peu dans l'extrait et n'intervient que de façon anecdotique. De plus, dans la scène, elle sera sans arrêt assimilée aux éléments attendus de la féminité : la gentillesse, la douceur et une certaine naïveté. Ainsi, quand elle se trompera sur l'origine de Zoé qu'elle prend pour une Australienne, Abernathy sur un ton extrêmement sérieux, va lui répliquer : « *Zoe est de Nouvelle Zélande et on ne doit jamais, je répète jamais, confondre un kiwi avec un kangourou.* »⁷²⁵, Kim rajoute pour lui faire peur : « *Sauf si tu veux te faire casser la tête bien sûr !* »⁷²⁶ Lee s'excuse patement et a l'air apeurée. Mais ses amies vont la rassurer en éclatant de rire. On comprend avec ce passage que Lee est un peu naïve, qu'elle a vite peur et que les autres s'en amusent. Elle est celle que l'on peut tromper facilement ou à qui on peut faire croire un peu n'importe quoi. De même quand la discussion va se porter sur le cinéma et que les filles évoqueront le film *Pretty in Pink*⁷²⁷, Lee dira

725 « *Zoe's from New Zeland and you never, I repeat never, call a Kiwi an Aussie !* »

726 « *That is unless you want your ass kicked !* »

727 *Pretty in Pink* (en français, *Rose bonbon*), comédie dramatique américaine de Howard Deutch, 1986.

immédiatement : « *J'adore Pretty In Pink !* ». Or ce film est un teen-movie typique des années 80 avec ses histoires d'amour et sa happy-end lors du traditionnel bal de promotion du lycée. Par contre elle ne semble pas connaître les autres films que cite Kim. Quand il va s'agir d'arme, Lee montre qu'elle n'y connaît rien : « *Qu'est-ce que c'est un Roscoe ?* »⁷²⁸ demande-t-elle et elle est la seule à ne pas être au courant que Kim porte un revolver sur elle ce qui l'étonne fortement : « *Tu portes un revolver ?* »⁷²⁹.

Abernathy est également très féminine. La jeune femme, afro-américaine, incarne une féminité traditionnelle en ce sens qu'elle n'a aucun élément saillant. Elle possède tous les attributs physiques que l'on prête à la féminité : bien coiffée - on peut d'ailleurs noter qu'elle porte sa frange courte sur le front ce qui est une allusion à la coiffure des Pin-up des années 50, un élément très féminin et sexualisé donc - bien maquillée, elle porte des bijoux et un petit haut rose. Elle est aussi celle qui exerce, dans ce milieu masculin qu'est le cinéma, un métier féminin, maquilleuse. Quand elles parleront de cinéma, elle affirmera aimer elle aussi *Pretty in Pink* et les films de John Hughes, le scénariste du film en question. Mais elle a une personnalité plus affirmée que Lee. Elle s'impose dans les discussions, monopolise la parole par moments et n'hésite pas à donner son point de vue même quand celui-ci est différent des autres.

Zoe quant à elle, a également tous les attributs physiques attendus de la féminité : elle porte un tee-shirt rose, elle a les cheveux longs et attachés en queue de cheval ; elle a un pendentif noir et au poignet, un gros bracelet en cuir marron. Mais elle est différente d'Abernathy et de Lee. En effet, elle exerce un métier peu courant, cascadeuse, un métier plus habituellement pratiqué par des hommes. C'est une profession qui demande des compétences physiques particulières et surtout, d'être un peu téméraire et d'aimer prendre des risques. Force physique, courage, intrépidité sont des qualités que l'on attribue surtout aux hommes mais que Zoé possède. Abernathy viendra d'ailleurs dans son discours souligner les qualités physiques particulièrement impressionnantes de Zoé. Abernathy raconte en effet à Lee une anecdote arrivée lors d'un tournage précédent qui avait réuni Kim, Zoe et elle-même. L'histoire veut qu'après une soirée bien arrosée, « *Et admettons-le, on avait un peu trop bu !* »⁷³⁰, Abernathy ait manqué de tomber dans un ravin au fond duquel il y avait des rochers, des tessons de bouteilles, des rats et des ordures et un peu plus tard, Zoe a chuté dans ce même ravin, mais elle en est ressortie indemne, ce qui lui vaut l'admiration d'Abernathy : « *Zoe tombe dans le ravin et il ne se passe rien. On en rit. Si j'étais tombée, je serais probablement paralysée à l'heure qu'il est. (...) Si on parle de compétences physiques, Zoé est incroyable. Je veux dire, l'agilité, les réflexes, la souplesse, il y a très peu d'êtres humains qui peuvent rivaliser avec Zoé sur ces points là.* »⁷³¹ Elle appelle d'ailleurs son amie : « *Zoe Le Chat* »⁷³² pour bien insister sur les compétences physiques de celle-ci. Zoé n'a pas que des compétences physiques habituellement masculines, elle a aussi des attitudes masculines dans sa façon d'être : coudes franchement posés sur la table, recul sur la chaise avec un air de défi, torse bombé. Elle emploie souvent un vocabulaire cru et vulgaire : « *I'm just taking the piss outta ya.* »⁷³³ ou encore « *Pipe down* »⁷³⁴. Elle revendique haut et fort un amour pour les grosses voitures qu'elle dit aimer conduire vite. Ainsi quand ses amies vont lui demander ce qu'elle aimerait faire dans la journée, elle répond : « *Pour moi, ça n'a aucun intérêt d'être en Amérique si ce n'est pas pour conduire un de ces bolides de Détroit. Et je veux*

728 « *What's a Roscoe ?* »

729 « *You carry a gun ?* »

730 « *And admittedly, we're a little fucked up.* »

731 « *Zoe falls in the ditch and it's nothin. We're laughing about it. If I fell, I probably would of been fuckin' paralyzed. (...) Physically speaking, Zoe is amazing ! I mean agility, reflexes, nimbleness, there's few human beings that can compete with Zoe on that front.* »

732 « *Zoe The Cat* »

733 Formulation argotique pour dire : « *C'est juste pour rire.* »

734 Formulation argotique pour dire : « *Taisez-vous !* »

conduire une Dodge Charger, à fond la caisse, pied au plancher. »⁷³⁵ Quand elle parle de voiture, elle emploie un ensemble de vocabulaire technique qui montre qu'elle n'est pas intéressée que par la conduite mais également par la mécanique : « *Une Dodge charger de 1970 avec un moteur 4.40* »⁷³⁶ ; de même, c'est elle qui parle en premier de l'arme que porte Kim car elle veut la voir : « *Tu portes toujours un flingue ?* »⁷³⁷ et elle dit : « *Oh ! Chouette arme, mon pote !* »⁷³⁸ Elle trouve donc que cette arme est belle. Elle ne semble pas du tout en avoir peur, elle est plutôt envieuse. Le terme « *mate* » qu'elle emploie est habituellement utilisé pour désigner un homme, ce qui montre que son langage, en plus d'une certaine vulgarité, est complètement masculinisé. Cette jeune femme donc tout en ayant un physique assez féminin a des goûts, un comportement et un vocabulaire qui s'avèrent plutôt masculins.

C'est la même chose pour la quatrième fille, Kim. Celle-ci est une afro-américaine, aux cheveux mi-longs. Elle porte un tee-shirt avec des motifs de treillis, ce qui rappelle les vêtements de l'armée mais un tee-shirt très sexy car moulant et un peu court ce qui laisse voir son ventre plat et musclé. Elle n'est pas maquillée, elle ne porte aucun bijou. Elle est aussi cascadeuse donc elle partage avec Zoé les qualités nécessaires pour exercer ce métier : elle est musclée et elle paraît sûre d'elle. Elle affirme aimer les voitures et surtout, elle porte une arme sur elle et elle affirme qu'elle s'en servira si elle y est obligée. C'est elle qui parle le plus dans l'extrait ; elle impose ses points de vue. Elle se montre capable d'argumenter et elle le fait avec un vocabulaire souvent cru ; elle ponctue ses phrases de « *fuck* » et de « *motherfucker* ».

Les quatre filles sont donc très différentes les unes des autres : Lee, très féminine, plus effacée, discrète et naïve ; Abernathy, féminine, mais avec un tempérament affirmé, Zoé, plus masculine, acrobate et audacieuse et Kim, plus masculine elle aussi mais plus réfléchie et posée que Zoé.

Dans leurs discussions, les filles utilisent les lieux communs liés au Genre. Ainsi, Zoé qui est considérée comme la plus téméraire et qui revendique son amour pour les grosses cylindrées dit d'elle-même : « *Abby, c'est moi qui suis sensée être la plus inculte !* »⁷³⁹ ou encore « *Je suis peut-être stupide...* »⁷⁴⁰ parce que celle qui est la plus masculine et casse-cou ne peut pas être celle qui est cultivée et qui réfléchit. Lee, qui est la plus féminine, est forcément aussi la plus candide ; elle croit systématiquement ce que lui disent les autres. Ainsi quand Kim dit qu'elle est armée, Lee est très étonnée nous l'avons précisé et c'est la seule du groupe qui n'avait pas connaissance de cette arme. Quand Kim lui dit : « *Oui, quand je suis devenue agent secret, ils m'ont donné une licence.* »⁷⁴¹, elle répond : « *Ah ? Je ne savais pas que tu avais été un...* »⁷⁴². Elle a donc cru ce que Kim disait et qui semble aux autres particulièrement absurde. Quand elles parlent de cinéma, Kim considère que c'est une évidence que Lee et Abernathy aient vu *Pretty in Pink* : « *Vous avez grandi en regardant ces merdes comme Rose Bonbon.* »⁷⁴³ sous-entendant par là même qu'une fille aime forcément le cinéma romantique ou adolescent. Les jeunes femmes font donc circuler dans leurs discours tout un ensemble de lieux communs sur la féminité.

Mais ce qui est intéressant, c'est qu'elles discutent aussi de cette question. En effet, lorsque

735 « *To me there's no point of being in America unless you're gonna drive a Detroit muscle car. And I want to drive a Dodge Charger, fuck me swinging, balle out.* »

736 « *A 1970 Dodge Charger with a 358 engine* »

737 « *Still pack a Roscoe ?* »

738 « *Oh ! Nice one, Mate !* »

739 « *Abby, I'm supposed to be the illiterate one.* »

740 « *I may be stupid...* »

741 « *Yah, when I became a Secret service Agent, they gave me a licence.* »

742 « *I didn't know you were a...* »

743 « *You all grew up watchin' that Pretty in Pink shit* »

Abernathy dit ne pas connaître le film *Vanishing Point*⁷⁴⁴, il s'en suit une discussion sur le cinéma comme média généré. Kim, en opposant *Vanishing Point* à *Pretty in Pink*, indique qu'elle est tout à fait consciente que le cinéma propose des films différents selon le public ciblé et notamment ciblé selon le Genre dans ce cas présent : « *De nos jours, Zoé, la plupart des filles ne connaissent pas Point Limite Zéro.* »⁷⁴⁵. Pour elle, il semble donc évident que ce n'est pas un film pour les filles. Mais Abernathy va l'interrompre : « *Excuse moi, la plupart des filles ? Et vous êtes quoi, vous deux ?* »⁷⁴⁶ Question fondamentale soulevée par Abernathy : est-ce que si elles ne regardent pas des films de filles, cela signifie qu'elles n'en sont pas ? Et à plus forte raison, si elles aiment au contraire des films pour les garçons. Abernathy met en exergue le fait que ses amies sont des filles même si elles ont des goûts masculins. Elle poursuit : « *Tu n'as jamais regardé des films de John Hugues ?* »⁷⁴⁷, ce à quoi Kim répond : « *Bien sûr que j'en ai vus, je suis une fille ! Mais je regarde aussi des films de voitures !* »⁷⁴⁸ Kim représente donc une féminité matinée de masculinité qu'elle revendique à travers ses goûts cinématographiques : « *Point Limite Zéro, Larry le fou, Marie la Garce, 60 secondes chrono, - le premier, pas la reprise de merde avec Angelina Jolie !* »⁷⁴⁹. Elle aime donc les films d'action purs et durs et elle s'inscrit dans une certaine cinéphilie masculine de films cultes d'où le rejet du remake de *Gone in 60 Seconds* avec Angelina Jolie.

De même, c'est au personnage de Kim que l'on doit la discussion sur l'insécurité que les femmes vivent au quotidien. Elle explique en effet à ses amies que si elle est armée, c'est uniquement pour se défendre et parce qu'elle pense que dans le monde d'aujourd'hui, une femme doit pouvoir se défendre seule car elle risque à tout moment de se faire attaquer et violer : « *Tu ne peux pas nier le fait que si je vais faire ma lessive chez moi, dans mon immeuble au sous-sol, à minuit, je suis susceptible de me faire violer.* »⁷⁵⁰ ou encore : « *Regarde, je ne sais pas dans quel monde futuriste et utopique vous vivez, mais dans mon monde, une femme doit avoir une arme.* »⁷⁵¹. Elle met donc en avant le fait qu'une femme est sans arrêt et n'importe où soumise au risque de se faire agresser. Quand Lee lui rétorque : « *Ne va pas faire ta lessive à minuit !* »⁷⁵², elle s'énervait car elle revendique une certaine liberté de faire ce qu'elle veut quand elle veut : « *C'est nul, ça ! Je veux pouvoir faire ma lessive quand j'ai décidé de la faire !* »⁷⁵³ La proposition de Lee revient en effet à se soumettre à des règles de prudence dont Kim sent bien qu'elles sont dictées par l'univers de domination masculine dans lequel elles vivent. Et elle s'y refuse. Abernathy qui est plus modérée tente de la dissuader : « *Tu ne peux pas nier le fait que les gens qui portent une arme sont plus fréquemment tués que ceux qui n'en portent pas. (...) Il y a d'autres choses que tu peux prendre pour te protéger. Un spray au poivre par exemple.* »⁷⁵⁴ On voit que ce personnage s'inscrit dans une démarche plus mesurée, contre le port d'armes et elle propose d'utiliser autre chose. Kim demeure beaucoup plus radicale : « *Si un connard tente de me violer, je ne veux pas seulement lui donner une irritation de la peau, je veux buter cet enfoiré.* »⁷⁵⁵. A la violence physique, elle veut offrir une réponse de violence physique et radicale. Et quand elle n'imagine pas tirer sur son violeur, elle imagine le faire faire par un garde du corps : « *Écoute, si un jour je deviens une actrice célèbre, j'embaucherai un*

744 *Vanishing Point* (en français, *Point Limite Zéro*), road movie américain réalisé par Richard C. Sarafian, 1971.

745 « *Actually, Zoe, most girls wouldn't know « Vanishing Point »*

746 « *Excuse me, most girls ? What are you both ?* »

747 « *Oh, so you didn't watch John Hugues movies ?* »

748 « *Of course, I did, I'm a girl ! But I also watched car shit, too.* »

749 « *Vanishing Point, Dirty Mary Crazy Larry, Gone in 60 secondes – the real one, not that Angelina Jolie bullshit !* »

750 « *You can get around the fact, that if I go down to the laundry room in my building at midnight enough times, I might get my ass raped.* »

751 « *Look, I don't know what futuristic Utopia you live in, but the world I live in, a bitch needs a gun.* »

752 « *Don't do your laundry at midnight !* »

753 « *Fuck that ! I wanna do my laundry whenever the fuck I wanna do my laundry !* »

754 « *You can't get around the fact that people who carry guns tend to get shot more than people who don't. (...) There's other things you can carry other than a gun. Pepper Spray.* »

755 « *Motherfucker try to rape me, I don't wanna give him a skin rash. I wanna shut that nigga down* »

garde du corps et ce sera lui qui portera le revolver. Et quand il arrivera une merde, je m'assiérai et je me rigolerai. Mais en attendant ce jour, c'est le Far-West, putain ! »⁷⁵⁶. Elle oppose le « Wild West » dans lequel elle vit avec le « futuristic Utopia » dans lequel elle a l'impression que vivent ses amies. La référence au Far-West montre que Kim a l'impression de vivre encore dans un monde où la place de la femme est d'être soumise aux désirs des hommes, sans liberté de mouvements et en subissant la violence masculine.

Cette scène dresse donc les portraits de quatre jeunes femmes très différentes dans leur physique comme dans leurs goûts mais qui sont amies. L'ambiance est bonne enfant, elles rient beaucoup, s'amuse entre elles, se taquinent et se respectent. Quand Abernathy souligne les prouesses physiques de Zoé, les autres sont là pour mettre en valeur les siennes. Lee lui dit : « *Oh, chérie, tu ne peux pas penser ça ! Nous avons toutes nos propres talents !* »⁷⁵⁷ et Kim : « *Avant que tu ne sois trop envieuse des prouesses de Zoé, tu oublies la part la plus importante de cette histoire. Tu n'es pas tombée dans le ravin, Zoé, oui. (...) Zoé savait qu'il y avait un ravin puisque tu le lui avais dit, et elle est quand même tombée dedans ! Donc Lee a raison, nous avons toutes nos propres talents !* »⁷⁵⁸ Les filles ne se montrent pas jalouses les unes des autres, au contraire, elles s'encouragent et se mettent mutuellement en valeur.

Contrairement aux personnages masculins qui ne parlent que de femmes, ici, il n'est pas une seule fois question d'hommes ou de relations avec des hommes. Ces quatre filles évoquent des sujets qui leur sont propres, des plus légers comme des souvenirs communs, ou leurs goûts cinématographiques jusqu'aux plus graves comme la crainte du viol ou des violences faites aux femmes. Les propos vulgaires comme le fait d'assumer qu'elles boivent trop sont comme autant de vecteurs de révolte contre les standards du patriarcat chez ces filles. L'extrait présente l'intérêt de mettre en scène des féminités variées allant de la plus traditionnelle à des formes de féminités qui « troublent » - pour reprendre l'expression de Judith Butler - un peu le Genre en proposant des images de femmes masculinisées.

2.7. *Inglourious Basterds* : Quand l'homme domine

Le dernier extrait proposé, d'une durée de 3 minutes 29, est tiré du sixième long-métrage de Quentin Tarantino, *Inglourious Basterds*. Il se situe dans le dernier tiers du film, à 1 heure 27 minutes du début.

Il met en scène Christoph Waltz (Hanz Landa) et Diane Kruger (Bridget Von Hammersmark).

756 « *Look, if I ever become a famous actress, I won't carry a gun. I'll hire me a do-dirt-nigga, and he'll carry the gun. And when shit goes down, I'll sit back and laugh. But until that day, it 's Wild West motherfucker.* »

757 « *Oh, honey, you can't think like that. We all have our individual talents !* »

758 « *Before you get too envious of Zoe's prowess, you're missing the most important part of that story. You didn't fall in the ditch, Zoe did. (...) Zoe even knew there was a ditch there, because you told her, and she still fell in ! Lee's right. We all have our talents !* »

2.7.1. Description

Lors de la grande première du film « *Nation's Pride* »⁷⁵⁹ à laquelle assiste tout le commandement nazi, le colonel Landa retrouve la célèbre actrice allemande Bridget accompagnée de trois des « basterds » sous couverture. Après avoir un peu discuté, l'officier propose à Bridget une entrevue privée. Les deux personnages se retrouvent alors dans le bureau de Shoshanna. Dans un premier temps, Landa va faire asseoir Bridget puisque celle-ci est blessée et qu'elle arbore un énorme plâtre à la jambe gauche. Une fois assis face à elle, il lui demande de poser sa jambe droite sur sa cuisse. Bien que surprise, Bridget n'a d'autre choix que d'obéir. Délicatement, il lui retire sa chaussure droite et lui demande de fouiller dans la poche de son manteau, pendu à la chaise sur laquelle est assise l'actrice. Elle s'exécute et trouve au fond de la poche en question sa propre chaussure, égarée lors de la tuerie dans la taverne La Louisiane et qui prouve que, si elle était présente, elle est un agent double, traître de l'Allemagne. Bridget comprend le piège dans lequel elle vient de tomber. Elle passe la chaussure à Landa. Constatant que le soulier est bien celui de l'actrice, il sourit d'un air satisfait et brusquement, il lui saute dessus et l'étrangle. La scène d'une rare violence dure quelques secondes pendant lesquelles on voit Bridget tenter, comme elle peut, de se dégager de son étreinte. Mais elle finit par mourir. Landa se redresse alors, rajuste son uniforme et s'empare du téléphone pour donner à des soldats la description des « basterds » qui étaient avec Bridget et qui vont donc se faire arrêter.

2.7.2. Analyse

Dans cette scène, les deux personnages sont en représentation. Assister à la grande première cinématographique a supposé de leur part une mise en scène de leur propre personnage public : il est un haut officier nazi, elle est une célèbre actrice. C'est donc un moment particulier où l'on pourrait presque dire qu'ils surjouent leur propre rôle puisqu'ils sont dans une situation tout à fait exceptionnelle et qu'il s'agit donc de montrer, pour lui, qu'il est, non pas un simple officier mais un colonel reconnu et pour elle, qu'elle n'est pas qu'une actrice mais une star.

Lui possède tous les attributs d'une masculinité en représentation : il est habillé d'un uniforme et bardé de médailles militaires. Elle, de son côté, arbore les attributs d'une ultra-féminité en représentation : somptueusement vêtue d'une longue robe noire brillante, elle porte une étole en fourrure blanche jetée sur les épaules ; elle est extrêmement maquillée avec des bijoux, de longs gants blancs et une coiffure très sophistiquée. Lui incarne donc le militaire de haut rang et elle, la star de cinéma.

En tant que telle, elle est habituée à jouer un rôle et devrait donc à ce jeu là surpasser Landa. C'est d'ailleurs ce qu'elle fait au début de la scène. Elle reste calme, suit l'officier dans le bureau et s'assoit sans rien dire. Mais d'emblée, c'est l'image d'une femme blessée, claudiquant jusqu'au bureau qui nous est donnée à voir. Le plâtre qu'elle porte la gêne nettement dans ses déplacements et casse surtout l'image de la star avec une démarche altière. Il est un élément dissonant dans la tenue de Bridget et lui confère une étrangeté que ne manquera pas de souligner Landa : « *Qu'est-il arrivé à votre si belle jambe ?* »⁷⁶⁰ C'est donc non seulement une femme qui s'assoit face à lui mais une

759 « *Nation's Pride* » (en français, *La fierté de la nation*) est un film inventé par Tarantino. Il est censé avoir été commandé par Goebbels et avoir pour héros le jeune officier nazi Fredrick Zoller qui aurait à lui seul tenu tête à toute une troupe d'ennemis qu'il a décimée.

760 « *What's happened to your lovely leg ?* »

femme blessée qui plus est. Elle ne sera pas de force à lutter. De plus, l'image de la star glamour qu'elle incarne, loin d'être un atout pour elle dans cette scène, est au contraire une difficulté supplémentaire. Cela fait d'elle un objet scopique, un objet à fantasme et jamais un sujet. Et de fait, ce personnage féminin va très vite subir la domination du personnage masculin.

Elle est dominée d'abord parce que c'est lui qui mène l'entrevue. Il décide quand elle a lieu, où elle a lieu et comment elle se déroule. Ensuite parce que lui sait ce qu'il va faire et pourquoi il le fait alors qu'elle ne se doute de rien au départ. Enfin parce que dans l'action, elle n'aura pas la force physique suffisante pour lui résister et se sauver.

Landa représente une masculinité toute puissante. L'uniforme « *paradigme de la puissance virile* »⁷⁶¹ et les médailles sont là pour attester de ses faits d'arme. C'est un homme qui a combattu, sans nul doute déjà tué et qui a été récompensé pour cela. Son grade d'officier fait qu'il commande, ce qui sous-entend des capacités à dominer et une reconnaissance de ces capacités. D'ailleurs, il lui donne d'emblée un ordre : « *Posez votre pied sur mon genou.* »⁷⁶² et n'entend pas qu'elle lui résiste. L'allusion au pied crée un court instant un doute sur ses intentions. D'autant que le jeu de la caméra vient renforcer cette ambiguïté. Un très gros plan nous montre les doigts de Landa qui ouvre délicatement et sans se presser le fermoir de la chaussure argentée que porte Bridget. Puis il va sadiquement lui demander de trouver elle-même la chaussure dans la poche de son manteau. La domination est dans cette partie là de la scène entièrement psychologique. Non content de jouer un rôle, celui du gentleman, condescendant et outrageusement poli, il joue surtout avec elle, comme un animal avec une proie. Et c'est dans un brusque élan de violence qu'il se jette sur elle pour l'étrangler. Ils tombent donc à terre. Il est sur elle, ce qui est une position de domination et il la maintient entre ses mains jusqu'à ce qu'elle meure. Le meurtre à mains nues et par étranglement met en image la supériorité physique du personnage masculin. La violence dont il fait preuve et qu'elle ne peut que subir, parce qu'elle est une femme et parce qu'elle est blessée, est la forme ultime de domination.

Comme l'explique Bérénice Reynaud : « *Les signifiants cinématographiques s'organisent autour de la détermination phallique du regard* »⁷⁶³. Une fois le désir satisfait, l'objet de désir devient objet de possession et il est, du même coup, moins intéressant. C'est exactement ce qui passe dans la scène. Avant l'extrait, Landa a repéré du regard Bridget qui arrive. Il est d'ailleurs dans une position surplombante, en haut d'un balcon dans l'entrée du cinéma ce qui lui permet de voir tout ce qui se passe en bas et ce, avant que les autres ne le voient. Puis il va se diriger droit sur elle et s'en emparer si l'on peut dire, en l'enfermant dans le bureau et en la coupant de tous les autres invités. Certes son désir n'est pas sexuel mais il doit satisfaire ce qui ressemble fort à une pulsion meurtrière – mais peut être est-ce aussi une pulsion sexuelle non satisfaite ? - et une fois que la pulsion a été satisfaite, l'objet de désir que représentait le personnage féminin ne l'intéresse plus. Il la délaisse pour revenir immédiatement à ses obligations de chef de la sécurité et donner l'ordre d'arrêter les « basterds ». L'homme qu'il incarne, le chef de guerre, se doit de maîtriser la situation et de se maîtriser, ce qu'il fait très vite afin de ne pas déroger à son rôle.

Le personnage féminin est donc doublement puni. D'abord d'avoir été une traîtresse à sa nation, ce qui enferme le personnage dans un archétype féminin traditionnel, la femme comme capable de double jeu et de trahison. La figure emblématique de cet archétype est bien entendu la célèbre Mata Hari qui sera d'ailleurs évoquée dans le film puisque lorsque Bridget joue avec les Allemands dans la taverne, un des personnages qu'elle doit deviner dans le jeu auquel elle participe, est justement Mata Hari. Mais elle est aussi condamnée par sa féminité puisque c'est par une chaussure à talon,

761 Rauch André, *Le premier sexe*, Ibid., p.47.

762 « *Put your foot in my lap.* »

763 Reynaud Bérénice, « *Les nuits de la pleine lune : comment représenter l'impasse sexuelle ?* », *CinémAction*, n°67, Ibid., p.151.

accessoire féminin traditionnel, qu'elle se trouve confondue. A l'inverse de Cendrillon, figure convoquée aussi par ce détail de la chaussure, Bridget est perdue à partir du moment où le colonel lui enfle le soulier. Cette chaussure, motif érotique autant que synecdoque de la féminité est l'élément qui va perdre l'actrice.

La scène se clôt donc sur une vision d'une masculinité dominante et d'une féminité sacrifiée.

Chapitre 2 : Des sujets d'étude

Paï Meï : « Tu te bats enfin mieux que tu ne parles.
Finalement, une femme peut comprendre ce qui est important. »⁷⁶⁴

1. Les études de réception

1.1 La méthode d'enquête, les entretiens compréhensifs à l'épreuve du Genre

Notre questionnement de chercheuse en Sciences de l'Information et de la Communication s'est très tôt construit autour d'une volonté de comprendre comment des spectateurs et des spectatrices du cinéma de Quentin Tarantino appréhendaient les concepts de féminité et de masculinité. Or nous avons conscience de la difficulté que pouvait engendrer une recherche autour de ces deux notions éminemment liées à l'intime de chacun.

Est intime ce qui est relatif à « *la vie intérieure, généralement secrète, d'une personne* »⁷⁶⁵ et, comme l'écrit Jean-Pierre Durif-Varembont, l'intime est aussi ce qui « *nécessite l'existence d'une frontière, d'une ligne de séparation entre ce qui est montré et caché, voilable et dévoilable, visible, dicible, audible ou non.* »⁷⁶⁶ De même que les Sciences de l'Information et de la Communication ont, entre autre, pour caractéristique « *une adaptation permanente aux transformations (...) des réalités qu'elles veulent étudier* »⁷⁶⁷, la notion d'intimité a connu durant les quelques décennies précédentes de profondes transformations. N'est plus considéré comme intime aujourd'hui ce qui l'était encore il y a vingt ans : « *Il existerait aujourd'hui un devoir de tout dire et de tout montrer* »⁷⁶⁸ écrit André Vitalis. Yannick Estienne parle quant à lui d'un « *recul des frontières de la pudeur* »,⁷⁶⁹ dans une intervention où il étudie les paradoxes de la vie privée dans un monde qu'internet, et plus précisément les réseaux sociaux comme Facebook, sont venus bouleverser en décroissant les sphères privées et publiques. C'est également ce qu'a étudié Anaïs Aupeix dans sa thèse de doctorat :

764 « *Paï Meï : You still fight better than you speak. Finally, a woman who understands what's important.* », extrait du scénario de *Kill Bill*.

765 Article « *Intime* », *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey (sous la direction de), *Le Robert*, Paris, 1992, p.1045.

766 Durif-Varembont Jean-Pierre, « *L'intimité entre secrets et dévoilement* », *Cahiers de Psychologie Clinique*, 2009/1, n°38, p.60-61.

767 Jeanneret Yves, Olivier Bruno, « *L'invention problématique d'un champ* », *Les sciences de l'information : savoirs et pouvoirs*, *Hermès*, n°38, Paris, CNRS éditions, 2004, p.29.

768 Vitalis André, « *La vie privée entre protection et exhibition* », Patrick Baudry, Claude Sorbets et André Vitalis, *La vie privée à l'heure des médias*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, p.185.

769 Estienne Yannick, « *Un monde de verre : Facebook ou les paradoxes de la vie privée (sur) exposée* », *Terminal*, Paris, L'harmattan, actes du colloque « *Les libertés à l'épreuve de l'informatique* », n°108-109, 2011, p.65-84.

« *Expositions de soi : journal intime et reconfiguration de soi à l'heure d'internet* »⁷⁷⁰. La chercheuse montre, à travers l'étude de la pratique d'écriture spécifique que constituent les journaux intimes en ligne, que, si la frontière a effectivement bougé, elle n'en reste pas moins présente : « *Voir dans les phénomènes d'exposition de soi le possible danger d'une implosion de l'intimité nous apparaît relever de la chimère : pour qu'un individu puisse se mettre à nu – et donc apparaître transparent à autrui –, encore faudrait-il qu'il puisse être transparent à lui-même – ce qui, (...) est impossible. Dès lors, le « déshabillage » reste nécessairement limité. Par ailleurs, (...), dans les journaux intimes en ligne, la pudeur joue un rôle important – au point, semblerait-il, qu'elle ait pris le pas sur la décence – : l'individu pose les limites de ce qu'il estime pouvoir exposer de son intimité, et un « jardin secret » reste préservé.* »⁷⁷¹

Or ce qui nous intéresse particulièrement dans nos travaux est l'idée qu'un individu n'est effectivement jamais vraiment « *transparent à lui-même* » et ce d'autant plus quant aux concepts de masculinité et de féminité qui, encore bien souvent, apparaissent comme « naturels ». Il nous était donc nécessaire de choisir la méthode d'enquête la plus à même de permettre un certain dévoilement de l'intime sans que celui-ci soit vécu comme intrusif ou de manière négative.

L'entretien compréhensif, méthode de recueil de données qualitatives, a donc été choisi. Il est, par définition, une discussion au cours de laquelle « *une personne sollicite la parole d'une autre à propos d'un sujet donné, en lui reconnaissant un droit à l'intersubjectivité, c'est-à-dire un droit à une subjectivité autonome. Ce droit à une subjectivité autonome implique une attitude générale du chercheur. Il s'agit de considérer que l'entretien est susceptible de produire un matériau heuristique à la seule condition que celui qui enquête renonce à un statut d'expert, pour se mettre à disposition de celui qui parle. Son rôle est de favoriser une prise de parole.* »⁷⁷². Cette parole constitue ensuite un matériau discursif qui sera, selon les objectifs de l'étude, analysé ou interprété par le chercheur.

L'entretien compréhensif permet de « *comprendre en profondeur des phénomènes complexes : les sujets livrent leurs conceptions de la réalité, leur vision du monde, leur système de valeurs ou de croyance.* »⁷⁷³ comme l'explique Nicole Berthier, ce qui nous semble particulièrement opérant dans le cadre de nos recherches. Et c'est tel qu'il a été défini par Jean-Claude Kaufmann que l'entretien compréhensif nous a semblé le mieux correspondre à nos besoins. Kaufmann note en effet que « *l'entretien fonctionne comme une chambre d'écho de la situation ordinaire de fabrication de l'identité* »⁷⁷⁴ et qui sert à la compréhension non du participant en tant que personne mais bien du social incorporé dans cette personne, comme le précise Kaufmann. Or masculinité et féminité sont bien deux concepts fondamentaux dans la construction de l'identité d'un individu. L'entretien compréhensif nous a paru être la méthode la plus adaptée pour tenter de comprendre à la fois les relations que les spectateurs entretiennent avec le cinéma de Tarantino, la manière dont ils appréhendent la masculinité et la féminité au sein de ses films ainsi que l'articulation du féminin et du masculin et, puisque nous nous inscrivons dans une perspective constructiviste des médias, ce qu'ils en gardent, ce qu'ils en font, en quoi cela participe à leur fabrication identitaire.

Or l'entretien nous a semblé être un moyen privilégié dans le cadre de nos recherches pour approcher cette construction difficilement observable en raison de son caractère intime, comme nous l'avons déjà souligné. Une construction privée et surtout majoritairement peu réfléchie, tant

770 Aupeix Anaïs, *Expositions de soi : journal intime et reconfiguration de l'intimité à l'heure d'internet*, thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, sous la direction de Marlène Coulomb-Gully, Université Toulouse II Jean Jaurès, 2013.

771 Aupeix Anaïs, *Expositions de soi : journal intime et reconfiguration de l'intimité à l'heure d'internet*, Ibid., p.579.

772 Matthey Laurent, « *Éthique, politique et esthétique du terrain : cinq figures de l'entretien compréhensif* », *Cybergeog : European Journal of Geography*, [En ligne], Épistémologie, Histoire de la Géographie, Didactique, document 312, mis en ligne le 31 mai 2005.

773 Berthier Nicole, *Les techniques d'enquête en sciences sociales*, Paris, Armand Colin, 2006, p.27.

774 Kaufmann Jean-Claude, *L'entretien compréhensif*, Ibid., p.59.

l'identité genrée est encore considérée comme un allant de soi de l'individu ou en tous cas, comme une part de son identité qui n'est pas facilement mise en mots et discutée.

De plus, nous faisons nôtre la remarque de Muriel Gil : « *Il ne nous semble donc désormais plus si nécessaire de défendre l'ancrage théorique et la mise en œuvre d'une démarche d'enquête par entretiens dont le bien fondé a déjà largement été démontré.* »⁷⁷⁵, ce que les travaux de recherches de M. Gil comme de plusieurs chercheurs du laboratoire⁷⁷⁶ auquel nous appartenons ont entre autre contribué à démontrer, s'inscrivant dans la lignée des travaux de Pierre Molinier. Ce-dernier a en effet démontré dans son Habilitation à Diriger des recherches⁷⁷⁷ que l'étude qualitative est « *seule en mesure de rapporter les processus individuels et infiniment complexes mis à l'œuvre dans une démarche d'ordre interprétatif* »⁷⁷⁸. L'objectif visé par les méthodes qualitatives est en effet toujours de faire sens et demande de prendre le risque de l'interprétation à partir des données empiriques recueillies. Comme le disent Pierre Paillé et Alex Mucchielli, si un chercheur décide de se confronter au terrain, c'est « *pour observer, pour écouter et pour mieux comprendre* »⁷⁷⁹. L'entretien compréhensif qui « *met toujours en avant le savoir commun* »⁷⁸⁰ est donc un outil privilégié pour permettre à la fois l'observation, l'écoute et la compréhension, autant de points décisifs à nos yeux.

La démarche méthodologique de l'entretien en SHS est donc depuis longtemps maintenant éprouvée et institutionnalisée. Mais nous proposons de considérer que nos choix théoriques, avec comme point cardinal le concept de Genre, peuvent participer à un renouvellement de la démarche. Marlène Coulomb-Gully dans son article « *Inoculer le Genre* » a démontré que le Genre possède « *un extraordinaire potentiel explicatif* »⁷⁸¹ et elle propose : « *Ni idéologie, ni discipline, nous préférons voir dans le Genre une méthodologie* »⁷⁸². Méthodologie dont les méthodes sont rigoureuses et précises : « *La déconstruction des rapports de domination au cœur de la méthodologie genrée se traduit par le primat de l'horizontalité et de la différence contre la verticalité et la hiérarchie* »⁷⁸³. Dans notre proposition d'entretien, il s'agissait en effet de considérer que la parole des participants était seule à même de nous permettre de comprendre leur vision de la masculinité et de la féminité, comment les deux concepts s'articulaient pour eux et en eux et le rôle que pouvaient jouer les films dans ce processus-là. Les participants détiennent donc un savoir que nous leur reconnaissons et c'est à la rencontre de ces connaissances que nous sommes allée, persuadée que nous étions que c'est à partir de l'individu et de lui seul que le social peut se révéler. Nous cherchions à avoir accès « *aux plis* », pour reprendre la célèbre métaphore de Bernard Lahire, laissés par le social sur les individus. Dans le cadre précis de nos recherches, la nécessité d'une micro-sociologie s'est très vite imposée. C'est à partir de l'individu et à partir de lui seul que nous avons pensé pouvoir saisir le travail du Genre, « *en étudiant le social à cette échelle individuelle et à l'état plié (incorporé)* »⁷⁸⁴ pour citer à

775 Gil Muriel, *Séries télé : pour une approche communicationnelle d'un objet culturel médiatique*, Ibid.

776 Citons, en plus des recherches de Muriel Gil, les travaux d'Adeline Héroult sur Internet, ceux d'Élisabeth Bougeois sur le journalisme, ceux de Thibaut Christophe sur l'écoute musicale des adolescents, ceux de Anaïs Aupeix que nous avons précédemment cités, ceux de Julie Renard sur les lecteurs de manga, ceux de Nathalie Négrel sur les chaînes d'information... Les travaux de l'équipe ont, en outre, donné lieu à une journée d'études « *Méthodes de l'entretien et approches pratiques médiatiques* » en mars 2010 ainsi qu'à un numéro spécial dans la revue *Sciences de la Société* intitulé « *L'entretien, l'expérience et la pratique* » en 2014.

777 Molinier Pierre, « *Pour une microsociologie de la réception du DVD. Usages et herméneutique cinématographiques* », Habilitation à Diriger des Recherches en Sciences de l'Information et de la Communication, Ibid.

778 Molinier Pierre, HDR, Ibid., p.152.

779 Paillé Pierre, Mucchielli Alex, *L'analyse qualitative en Sciences Humaines et Sociales*, Ibid. p.13.

780 Molinier Pierre, HDR, Ibid., p.154.

781 Coulomb-Gully Marlène, « *Inoculer le Genre : Le Genre et les SHS : une méthodologie traversière* », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n° 4/2014, [en ligne].

782 Coulomb-Gully Marlène, « *Inoculer le Genre* », Ibid.

783 Coulomb-Gully Marlène, Ibid.

784 Lahire Bernard, « *La fabrication sociale d'un individu* », entretien avec Bernard Lahire, mené par Nicolas Duvoux,

nouveau B. Lahire.

De plus, Marlène Coulomb-Gully insiste sur l'idée que le nécessaire travail de déconstruction des rapports de domination « conduit également à s'interroger sur la norme et son rapport à la marge. »⁷⁸⁵ Or, pour « pointer les évidences invues et les vérités insues par celles et ceux qui s'en accommodent « naturellement » »⁷⁸⁶, l'entretien nous a paru tout à fait indiqué. Mais nous avons besoin de laisser toute liberté aux participants d'où notre choix de ne pas poser de questions pré-établies à l'avance puisque, s'il nous était de fait permis d'avoir des attentes concernant le positionnement de nos participants par rapport aux normes de Genre, il nous était impossible, pour chacun d'eux, d'anticiper leur orientation par rapport aux marges qui sont autant de facteurs intimes et sociaux à la fois : « Il peut y avoir des variations interindividuelles et un individu lui-même est très complexe parce qu'il peut avoir intériorisé différents types d'expériences et les déployer de manière très différente dans différents contextes et à différents moments de son parcours. Si l'on accepte d'entrer dans cette complexité-là, je pense qu'on gagne en compréhension à propos de nombreux phénomènes (...). Mais il est vrai que cela peut au départ effrayer les sociologues parce qu'ils sont alors obligés de changer leurs habitudes intellectuelles qui restaient ininterrogées »⁷⁸⁷ Le Genre est une méthodologie qui peut permettre, nous le pensons fortement, d'interroger et de bouleverser ces habitudes intellectuelles et de permettre alors d'« entrer dans le détail de la fabrication sociale d'un individu »⁷⁸⁸ avec toute la complexité qui caractérise chacun d'entre nous. B. Lahire parle même de « variations intra-individuelles » et des luttes constantes et plus ou moins conscientes que mène chaque individu face aux hiérarchies qu'il a intériorisées.

Ainsi, rejoignant un autre point de la méthodologie proposée par M. Coulomb-Gully, à savoir la nécessité d'abandonner toute pensée scientifique fondée sur les habituelles oppositions binaires « raison/passion, nature/culture, objectif/subjectif, abstrait/concret, esprit/corps, hommes/femmes etc », il nous était nécessaire de concevoir l'entretien comme un espace où le tiers pouvait se dire. Il fallait s'efforcer non seulement de « queeriser » notre pensée mais également de « queeriser » la technique de l'entretien, c'est-à-dire de penser l'entretien comme un espace ouvert à la marge et au tiers. Il fallait entrer dans l'entretien en ayant pleine conscience que « Le Genre fait de nos expériences personnelles incorporées un outil de compréhension du monde et reconnaît leur rôle dans nos engagements scientifiques »⁷⁸⁹. Nous ne me présentions pas comme une chercheuse mais comme une femme-chercheuse face à des participants qui étaient, eux aussi, des hommes-participants et des femmes-participantes. Point nodal d'une structuration de la technique d'entretien réfléchi et anticipée et qui impose donc la pleine conscience de la dimension sexuée de toute enquête.

Ce qui ouvre bien, nous semble-t-il, le champ des réflexions autour de la méthodologie du protocole d'enquête car s'il est habituel qu'un chercheur ou une chercheuse soit incité à caractériser les conditions de sa recherche (choix professionnel, choix de l'objet, présentation du terrain, travail d'écriture etc), il est encore rare de voir la question du Genre s'inviter à la table des réflexions alors même que « L'influence de la configuration du rapport sexué sur la relation d'enquête peut peser diversement, - être un atout ou un frein - ou l'un et l'autre, à des moments différents de la même enquête. »⁷⁹⁰ Ainsi nous nous sommes beaucoup questionnée sur les jeux de ressemblance et de

La vie des Idées, revue en ligne rattachée à l'Institut du Monde Contemporain (Collège de France) et dirigée par Pierre Rosanvallon. 24 novembre 2009, [en ligne].

785 Coulomb-Gully Marlène, « Inoculer le Genre », Ibid.

786 Coulomb-Gully Marlène, « Inoculer le Genre », Ibid.

787 Lahire Bernard, « La fabrication sociale d'un individu », Ibid.

788 Lahire Bernard, « La fabrication sociale d'un individu », Ibid.

789 Coulomb-Gully Marlène, « Inoculer le Genre », Ibid.

790 Monjarte Anne, Pugeault Catherine, « Le travail du genre sur le terrain. Retours d'expériences dans la littérature méthodologique en anthropologie et en sociologie », *Le sexe de l'enquête. Approches sociologiques et anthropologiques*, Paris, ENS Éditions, 2014, p.11.

dissemblance qu'allait forcément amener dans la situation d'entretien le fait d'être une femme-chercheuse. Nous nous rappelons encore vivement notre étonnement à lire dans les ouvrages consacrés aux techniques de l'entretien parler de « l'enquêteur » chez Kaufmann par exemple, de l'intervieweur, du chercheur, etc sans qu'à aucun moment, il ne soit considéré autrement que comme un homme (ce que tous les substantifs au masculin singulier utilisés dans les ouvrages viennent attester) ou au mieux, comme un être asexué. Or « *Les relations d'enquêtes sont sexuées* »⁷⁹¹ comme l'affirment Anne Monjaret et Catherine Pugeault. Nous ajouterions volontiers qu'elles sont « forcément » sexuées. Se dessine ainsi un nouvel axe de réflexion que doit s'obliger à penser tout chercheur et toute chercheuse. Et ce, de manière encore plus importante, quand il s'agit de procéder à des entretiens : « *Le rapport enquêteur(trice)-enquêté(e) peut en ce sens être comparé à une « conversation » - il faudra se demander jusqu'où elle est ordinaire - qui traduit quelque chose de plus que des mots, qui exprime en quelque sorte la place des locuteurs ou locutrices dans l'ordre du monde, des jeux de proximité et de distance, des manières d'être à soi et à autrui* »⁷⁹².

Cette injonction à se questionner rejoint celle de Marlène Coulomb-Gully qui écrit : « *Transversal, le Genre apparaît comme une possible méta-méthodologie. (...) Il fait apparaître de nouveaux territoires jusqu'alors restés inexplorés parce qu'invisibles, dans l' « angle mort »* »⁷⁹³. Il s'agissait donc pour nous, non seulement de chercher à comprendre les interactions du masculin et du féminin chez nos participants et participantes, mais également de prendre en compte dans notre choix méthodologique, ces interactions qui ne manqueraient pas d'animer nos entretiens et qu'il a donc fallu réfléchir en amont. Nous ne pouvions rien savoir à l'avance sur les rapports que nous allions établir avec nos participants et nos participantes : une homo-sociabilité féminine se manifesterait-elle avec les participantes ? A l'inverse, la parole masculine serait-elle moins accessible ?

Loin de nier également l'importance de l'âge, de l'ethnicité, du statut de chercheuse et de tous les autres facteurs susceptibles d'interférer dans la relation avec les participants et participantes, nous pensons que la variable du sexe est l'une des moins souvent pensées dans la posture de chercheur/chercheuse. Elle était dans le cadre de nos recherches une absolue nécessité : « *Il n'est pas possible d'isoler la problématique du genre de l'enquêteur de celle de son identité professionnelle ou de celle de son origine ethnique ou de son appartenance sociétale. A ce titre, j'insisterai sur l'idée que l'interaction produite avec l'enquêté intègre une multiplicité de symboliques à la fois sexuelles, statutaires et communautaires dont la confrontation n'est pas sans incidence sur la confiance établie entre le chercheur et son informateur, ainsi que sur la nature des informations échangées.* »⁷⁹⁴ écrit le sociologue Pierre-Noël Denieuil, ce que confirment Anne Monjaret et Catherine Pugeault qui, elles, notent : « *Il ne s'agit pas de préjuger l'existence d'une influence autonome d'une variable, mais d'estimer sa contribution dans la configuration sociale spécifique donnant sens aux échanges noués entre l'enquêteur-trice et les enquêté-e-s dans le cadre dynamique de la recherche.* »⁷⁹⁵

791 Monjaret Anne, Pugeault Catherine, « *Le travail du genre sur le terrain. Retours d'expériences dans la littérature méthodologique en anthropologie et en sociologie* », Ibid., p.47.

792 Monjaret Anne, Pugeault Catherine, « *Le travail du genre sur le terrain. Retours d'expériences dans la littérature méthodologique en anthropologie et en sociologie* », Ibid., p.12.

793 Coulomb-Gully Marlène, « *Inoculer le Genre* », Ibid.

794 Denieuil Pierre-Noël, « *Rencontre d'un chercheur étranger et d'entrepreneures tunisiennes* », *Le sexe de l'enquête. Approches sociologiques et anthropologiques*, Anne Monjaret et Catherine Pugeault (sous la direction de), Ibid. p.118.

795 *Le sexe de l'enquête. Approches sociologiques et anthropologiques*, Ibid., p.13-14.

1.2 La méthode d'enquête : choix et mise en œuvre

1.2.1. La préparation

L'entretien compréhensif mettant en avant la posture de l'enquêteur, libre de construire son entretien selon les besoins de son enquête, n'est pas réellement une technique mais plutôt « *un support d'exploration* »⁷⁹⁶ comme l'écrit Kaufmann. C'est cette liberté de mise en pratique qui nous a paru la plus à même de permettre à la parole de nos participants de glisser de l'approche purement cinématographique à une approche plus personnelle des concepts que nous souhaitions étudier.

1.2.1.1. Un « canevas » plus qu'une grille

Il nous a paru essentiel de ne pas procéder à la mise en place d'un réel « guide d'entretien » tel que Kaufmann le propose. Ce-dernier préconise en effet de préparer une grille de questions qui, si elle se doit de rester souple, n'en est pas moins un cadre qui va des interrogations les plus simples aux plus complexes, selon un ordre logique et cohérent. A ce schéma nous avons préféré la constitution d'un « canevas »⁷⁹⁷ tel que l'entend Jean-Pierre Olivier de Sardan : c'est à dire une réflexion sur les questions que l'on se pose et qui devient ensuite, au cours de l'entretien, les questions que l'on pose. Nous souhaitions garder le plus possible une liberté d'écoute et de réaction pour maintenir ce que Sardan nomme la « *récurtivité* » de l'entretien : « *On pourrait parler de récurtivité de l'entretien de terrain en ce qu'il s'agit de s'appuyer sur ce qui a été dit pour produire de nouvelles questions.* »⁷⁹⁸. Nous avons donc préparé pour chaque extrait de film spécifiquement une fiche sur laquelle sont inscrites les grandes questions posées par l'extrait et le ou les thèmes que nous souhaitions aborder en proposant ce passage du film.

Cette trame d'entretien nous paraissait cependant nécessaire afin de « *cerner précisément les présupposés engagés dans l'enquête* »⁷⁹⁹ comme le préconise Pierre Molinier. Mais à la différence de celui-ci, nous n'avons pas formalisé notre protocole d'entretien par un document de type contrat, ni choisi de lister des questions précises et détaillées afin de rester concentré au moment de l'entretien sur ce que le participant ou la participante exprimait et de faire en sorte que l'entretien demeure bien ce « *mode d'accès efficace aux représentations et opinions individuelles* »⁸⁰⁰ que nous souhaitions comprendre.

De plus, nous avons fait le choix de nous présenter comme une amatrice du cinéma de Quentin Tarantino et c'est par cet aspect que nous avons débuté tous nos entretiens. Il était essentiel selon nous de se mettre dans une posture empathique qui nous permettait de construire une complicité dont nous posions l'hypothèse qu'elle donnerait ainsi accès à l'intimité. Nous étions une spectatrice comme les autres qui partageait donc un intérêt commun avec les participants et les participantes.

796 Kaufmann Jean-Claude, Ibid, p.18.

797 De Sardan Jean-Pierre Olivier, *La rigueur du qualitatif. Les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique*, Louvain-La-Neuve, Bruylant-Academia s.a., 2008, p.60.

798 De Sardan Jean-Pierre Olivier, Ibid, p.61.

799 Molinier Pierre, Habilitation à Diriger des Recherches, Ibid., p.159.

800 Blanchet Alain, *Dire et faire dire. L'entretien*, Paris, Armand Colin, 2^{ème} édition, 2003, p.11.

1.2.1.2. L'ensemble

Notre ensemble⁸⁰¹ s'est construit autour d'une demande toute entière formulée autour de la thématique cinématographique et plus précisément autour du cinéma de Quentin Tarantino. Nous assumons le choix de n'avoir pas évoqué en terme de Genre la requête de nos recherches de façon à s'assurer que nos participants et participantes déduisaient bien des extraits visionnés (et non d'une attente de notre part) une lecture en terme de masculinité et de féminité. De plus, nous ne pouvions pas ignorer au moment où nous avons réalisé les entretiens que l'actualité en France était encore fortement marquée par l'adoption de la loi dite du « mariage pour tous », en mai 2013 et des controverses fortement médiatisées autour de l'enseignement de la théorie du Genre dans les écoles qui ont animées le pays entre 2014 et 2015. Or cet ensemble de faits, s'ils sont concomitants à notre période d'entretiens, ne sont pas en lien direct avec nos recherches qui sont centrées sur l'effet constructiviste du cinéma en terme de Genre. L'objectif de la posture choisie, une posture empathique entre spectateurs/spectatrices et amateurs/amatrices de cinéma, était de rendre possible une relation de confiance dont nous espérions qu'elle serait à même de limiter l'effet d'autocensure ou de méfiance quant aux questions sur le Genre qui apparaissaient en cette période comme fortement politisées. Nos entretiens étaient bien semi-directifs puisque le choix des extraits visionnés était le nôtre et non celui des participants-participantes mais le protocole choisi, regarder un extrait puis en parler, ainsi qu'un guide d'entretien souple sous forme de quelques grandes thématiques pour chaque extrait, donnaient la facilité aux enquêté-e-s d'aborder la thématique principale du Genre sous l'angle cinématographique, en laissant la liberté d'aborder ou non la dimension plus intime du concept, de le faire au sein de ce qui peut parfois apparaître comme des digressions par rapport au discours sur le film mais qui sont en réalité de puissants lieux de compréhension de l'incorporation du Genre, comme nous le constaterons.

Cet ensemble est constitué de huit personnes or, comme l'écrit Pierre Molinier, « *Plus le nombre de personnes sollicitées est restreint, plus se pose le problème des critères de leur choix.* »⁸⁰². Dans notre cas, nous avons limité nos critères à une connaissance du cinéma de Quentin Tarantino, doublée d'une volonté d'en parler, et à l'âge. Le premier critère semblait évident ; le second nous a paru important au sens où le cinéma de Tarantino peut paraître un cinéma générationnel et que le Genre est également une caractéristique identitaire qui n'est pas stable mais qui au contraire évolue tout au long de la vie. Le groupe a donc été constitué de personnes dont l'âge va de 24 ans pour la plus jeune à 56 ans pour le plus âgé. La représentativité des deux sexes a été respectée puisqu'il s'agit de quatre femmes et de quatre hommes. Trois d'entre eux sont des connaissances qui se sont spontanément proposées de participer et dont nous avons pu appréhender lors d'échanges antérieurs l'engouement pour le cinéma de Quentin Tarantino. Nous sommes entrée en contact avec les cinq autres personnes par le biais de connaissances communes.

Notre choix de procéder à un nombre très limité d'entretiens, huit donc au total, est réfléchi et assumé. « *La force heuristique de l'entretien sociologique tient (...) à sa singularité que le sociologue peut faire fonctionner comme cas limite d'analyse qui lui confère un pouvoir de généralité. Restreindre le travail intensif sur un nombre somme toute limité d'entretiens, c'est d'une certaine manière faire confiance aux possibilités de cet instrument d'enquête, notamment celle de faire apparaître la cohérence d'attitudes et de conduites sociales, en inscrivant celles-ci dans une histoire ou une trajectoire à la fois personnelle et collective.* »⁸⁰³ écrit Stéphane Beaud.

801 Voir note d'introduction n°29.

802 Molinier Pierre, Habilitation à Diriger des Recherches, Ibid., p.157.

803 Beaud Stéphane, « *L'usage de l'entretien en sciences sociales* », *Politix*, vol. 9, n°35, 1996, p. 233-234.

1.2.2. Le moment de l'entretien

1.2.2.1. Le lieu

Les entretiens ont eu lieu dans les endroits choisis par les participants et participantes, de façon à leur permettre d'être le plus à l'aise possible : « *Le lieu de l'entretien est important car il est porteur de significations. L'endroit où se déroule l'entretien induit des préoccupations qui apparaissent dans le discours de l'interviewé, il contribue également à déterminer la relation qui s'instaure avec ce-dernier.* »⁸⁰⁴ note Hervé Fenneteau. La majorité d'entre eux/elles ont choisi de me recevoir à leur domicile et c'est le salon qui a accueilli notre rencontre, « *isolés par quatre murs des autres temps et espaces sociaux* »⁸⁰⁵ comme l'écrit Florian Voros. Deux participantes ont préféré venir chez nous pour des raisons de commodités personnelles et c'est également dans le salon que nous nous sommes installées. Le choix de cette pièce de vie a semblé naturel car il s'agit du lieu dans lequel nos participants et participantes ont l'habitude de visionner des films, ce qu'ils mentionneront parfois dans le début de l'entretien. Enfin, un des participants nous a reçue sur son lieu de travail, un cinéma municipal dont il est le gérant. L'entretien s'est déroulé dans son bureau, un lieu habituel pour lui et qui correspond à son usage du cinéma puisqu'il nous précisera lors de l'entretien qu'il ne regarde des films que dans une salle de cinéma, il ne possède d'ailleurs pas de poste de télévision, ni d'ordinateur privé.

Dans tous les cas, nous avons été attentive au lieu et au moment choisis par nos participants et participantes car « *L'observation de la scène sociale (lieux et personnes) que constitue l'entretien donne des éléments d'interprétation de l'entretien.* »⁸⁰⁶ comme l'explique Stéphane Beaud. Ainsi nous avons pu noter, par exemple, quand nous nous sommes rendue chez une participante qu'à notre arrivée, le conjoint de celle-ci était présent. Il nous a été présenté mais il s'est très rapidement éclipsé et a passé les quatre heures de l'entretien enfermé dans la cuisine, sans en sortir une seule fois et ce, alors même que d'autres pièces de l'appartement étaient inoccupées. La participante nous a installée confortablement dans le grand salon et nous avons remarqué qu'elle a pu au cours de la conversation faire à de multiples reprises allusions à son conjoint mais tout en feignant d'ignorer qu'il se trouvait à quelques mètres de nous en réalité et volontairement reclus dans une pièce à fortes connotations féminines. Or nous apprendrons qu'il s'agit d'un couple composé après une première expérience de vie à deux pour chacun des membres du couple et que la participante paraît avoir reconstruit sa vie sentimentale sur une base essentielle de revendication de sa liberté en tant que femme, ce que semble très bien accepter son nouveau conjoint. Les habituelles injonctions patriarcales influencent donc moins fermement ce couple qui trouve donc « naturel » que « monsieur » soit enfermé dans la cuisine pendant que « madame » participe à l'entretien dans le salon, ce qui va se confirmer à l'analyse du discours de la participante.

Notre ordinateur portable personnel a été utilisé à chaque fois comme support de visionnage des extraits. Nous avons donc toujours été dans une même configuration, à savoir côte à côte avec nos participants et participantes et légèrement en angle puisque justement l'ordinateur était entre nous. Nous avons ainsi, par ce petit stratagème, pu systématiquement nous positionner dans une situation qui nous semble idéale en terme de communication. Le face à face direct peut, on le sait, parfois être vécu comme un espace de confrontation ; le côte à côte réel comme un espace de collaboration trop proche.

804 Fenneteau Hervé, *Enquête et questionnaire*, 3^{ième} édition, Malakoff, Dunod, 2015, p.33.

805 Voros Florian, « *Partager l'intimité des publics : genre, sexualité et complicité hégémonique dans une enquête de réception* », *L'entretien, l'expérience et la pratique, Sciences de la société*, Ibid., p.193-207.

806 Beaud Stéphane, « *L'usage de l'entretien en sciences sociales* », Ibid., p.236.

1.2.2.2. L'enregistrement

Dans tous les cas, nous avons visionné les extraits de films sur notre ordinateur, positionné entre nous donc et qui servait également d'enregistreur de l'entretien. Ce détail n'en est, en réalité, pas un ; ce procédé a en effet permis de faire oublier très vite l'enregistrement qui avait été signalé au début de la rencontre puisque l'ordinateur, allumé et positionné au centre, était aussi le moyen de regarder les films. L'enregistrement qui met, parfois, les personnes peu habituées mal à l'aise n'était donc pas réellement perceptible. De même, nous avons par prudence doublé cet enregistrement par l'usage de notre téléphone portable posé près de nous mais il s'agit, là encore, d'un objet familier à tous nos participants et participantes qui n'y ont, du coup, guère prêté attention.

1.2.2.3. Moment et durée

Nous avons mené nos entretiens entre mars 2015 pour le premier et novembre de la même année pour le dernier. Les huit mois qui les séparent s'expliquent par notre volonté de nous adapter, pour la prise des rendez-vous, aux volontés des participants et participantes. La durée s'est échelonnée entre trois heures pour le plus court et cinq heures pour le plus long, la majorité (six entretiens sur huit) ayant duré quatre heures. Le plus rapide peut s'expliquer par une raison matérielle (la participante avait un temps limité à trois heures fixes à nous accorder) mais également par le fait qu'il s'agit du premier entretien que nous avons mené. La retranscription progressive des suivants qui prépare déjà le travail d'analyse, nous a amenée à aborder de façon plus sereine les autres rencontres ce qui a nous a permis de procéder à des relances de façon plus fine et plus rigoureuse lors des autres entretiens. De plus, et à notre plus grand étonnement, le fait que ce premier rendez-vous ait été fait avec la participante que nous connaissions le mieux a rendu pour nous l'exercice plus difficile. En effet, comme nous étions habituée de longue date à discuter de manière informelle avec cette participante, la mise en situation de l'entretien de recherche s'est avérée finalement plus compliquée car purement exceptionnelle et dérangent en quelque sorte la routine des conversations amicales. Mais la difficulté due à la familiarité que nous entretenons avec cette participante a été compensée par une liberté de discussion favorable à la constitution d'un matériau dense et riche.

Dans le cadre de nos enquêtes, l'objet cinématographique a permis de débiter les entretiens sous la forme de ce que Jean-Pierre Olivier de Sardan nomme « *un bavardage informel* »⁸⁰⁷. La situation de dialogue conversationnel loin d'être une difficulté, s'est révélée être une aide méthodologique précieuse au sens où elle a permis une situation d'écoute réelle du matériau qui nous a été donné à entendre et notamment avec les participants et participantes que nous connaissions très peu, voire pas du tout (quatre sur les huit). Ce faisant, la prise de contact a été aisée. Nous avons systématiquement présenté à nos participants et participantes les raisons de notre demande d'entretien, dans le cadre d'un travail de recherche, ainsi que les aspects déontologiques de la démarche entreprise. Nous avons ainsi à chaque fois soumis la possibilité d'anonymat (qu'aucun des participants ni participantes n'a souhaité) et nous avons précisé le cadre de cette pratique professionnelle en terme de liberté de parole notamment. Nous avons explicité à nouveau les raisons du choix du participant ou de la participante, à savoir son goût pour le cinéma et notamment celui de Quentin Tarantino et son envie d'en parler⁸⁰⁸. Nous avons expliqué les modalités de

807 De Sardan Jean-Pierre Olivier, *La rigueur du qualitatif. Les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique*, Ibid., p.59.

808 Dans le cas d'un de nos participants, il s'est avéré qu'il déteste le cinéma de Quentin Tarantino comme il nous le signifiera dès les premières minutes de notre rencontre. Grand amateur de cinéma et cinéphile confirmé, il s'était dit intéressé par notre travail de recherche et avait accepté de participer. Lors des premiers contacts, téléphoniques, il

l'entretien. Le fait que nous connaissions quatre des participants et participantes et que les quatre autres aient été mis en relation avec nous par le biais de connaissances communes a cependant facilité cette démarche introductive car une relation de confiance était, de ce fait, d'ores et déjà établie ce qui a permis dans chaque cas de préserver ce que Bourdieu nomme « *toutes les apparences du « naturel »* »⁸⁰⁹ Nous avons été particulièrement attentive à ces premiers instants d'échange car nous avons conscience de leur importance. Comme le note Stéphane Beaud : « *ils marquent un climat, une « atmosphère », dans laquelle se déroulera ensuite l'entretien.* »⁸¹⁰

1.2.3. Rapport de pouvoir

Une partie de notre réflexion antérieure au moment des entretiens portait sur les rapports de pouvoir inhérent à cette pratique : « *L'entretien sociologique, loin de se réduire à une simple communication de face à face entre A et B (comme le postule toute une tradition de l'entretien issue de la psychologie sociale) est aussi une relation sociale entre deux personnes qui se différencient par leurs caractéristiques sociales, scolaires, sexuelles. C'est un rapport de pouvoir...* »⁸¹¹ note Stéphane Beaud.

Dans un premier temps, nous avons tenté de minimiser ces rapports de pouvoir en utilisant le terme de « conversation » avec nos participants et participantes. Cependant, l'explication du cadre des recherches (universitaires et de doctorat) ainsi que le processus mis en place (et en dépit de nos efforts pour minimiser l'importance de ce-dernier : un ordinateur, un téléphone portable et un carnet de notes seulement), s'ils participent à crédibiliser la demande et son protocole, n'en demeurent pas moins autant d'éléments trop éloignés de toute situation quotidienne pour ne pas être remarquables. Aussi avons nous été confrontée avec certains participants et participantes à une tendance à la dépréciation : « *Je ne sais pas si je suis un bon client pour ce genre de choses.* » affirme Jacques dès les premiers instants ; « *Je ne suis pas une connaissanceuse.* » déclare Marlène au tout début. « *D'une certaine manière, une grande partie du travail de l'enquêteur consiste dans l'entretien à annuler ou à faire oublier le sentiment de dépréciation de soi que peuvent éprouver les enquêtés, qui ferait d'eux, à priori, des locuteurs « imparfaits »* »⁸¹² note Stéphane Beaud. Nous avons donc choisi de préciser le cadre de l'entretien en introduction mais de ne plus y faire allusion ensuite pour nous concentrer sur une écoute active des propos de nos interlocuteurs et interlocutrices. Nous avons cependant noté que le protocole choisi, le fait de regarder un extrait de film puis d'en parler, était un processus qui, par sa simplicité et sa ressemblance avec des situations de la vie ordinaire, la discussion autour d'un film, avait permis très vite au cours de l'entretien une parole libre de la part des participants et participantes.

Élément d'autant plus important qu'un entretien ne ressemble jamais à un autre. Le canevas mis au point ainsi que le processus choisi avaient beau être les mêmes, ils ne sont qu'un cadre puisque « *une relation d'entretien se construit de bout en bout, ce dès la première prise de contact, et elle se*

nous avait dit ne pas bien connaître le cinéaste ni avoir vu tous ses films mais il s'était engagé à le faire avant que nous nous rencontrions. Ce qu'il ne fera finalement pas. Cet entretien débutera donc pour nous par une situation inédite et inattendue. Nous avons décidé cependant de mener malgré tout l'entretien. Notre hypothèse de l'enrichissement que pouvait apporter à notre travail un point de vue diamétralement opposé aux autres s'est avérée juste.

809 Bourdieu Pierre (sous la direction de), *La misère du Monde*, Paris, Ibid., 1993.

810 Beaud Stéphane, « *L'usage de l'entretien en sciences sociales* », Ibid., p.238.

811 Beaud Stéphane, « *L'usage de l'entretien en sciences sociales* », Ibid., p.238.

812 Beaud Stéphane, « *L'usage de l'entretien en sciences sociales* », Ibid., p.240.

réfléchit en permanence. »⁸¹³ comme l'explique S. Beaud. Tout en étant particulièrement attentive aux propos des participants et participantes, nous étions constamment confrontée à une nécessité de « garder la main » si l'on peut oser cette image car l'écoute nécessite déjà en quelque sorte une part d'interprétation. De ce fait, s'il l'on peut parler de « conversation » pour un entretien compréhensif, il n'en reste pas moins vrai qu'il ne s'agit pas d'une « conversation » au sens courant du terme mais bien d'un moment conversationnel que le chercheur/la chercheuse se doit de réfléchir et de mener en toute connaissance de cause : « *D'une certaine manière, la rencontre du « chercheur » et de l' « informateur » est placée sous le triple signe d'un désir de savoir (c'est d'une enquête qu'il s'agit), d'un besoin de l'autre (sans discours, pas de travail) et d'un acte de pouvoir (c'est moi qui pose les questions).* »⁸¹⁴ note Laurent Matthey. Pour autant, l'entretien est une « figure de la rencontre » pour reprendre les mots de L. Matthey et un moment de construction d'une communication dont le chercheur doit apprendre à maîtriser la distance. Ainsi, par exemple, une de nos participantes (Marlène) a fait allusion à un problème qu'elle a vécu et qui l'a profondément marquée sans en dire trop : « *Non, c'est vraiment le mauvais moment la mauvaise personne... Bon, tu vois, tu auras beau... Il m'est arrivé une fois de me retrouver dans une situation que je ne souhaite à aucune fille, que j'ai vécue... En plus, j'étais jeune... J'étais encore vierge et quand tu vis ce genre de choses... Tu vois... Bon, c'est... C'est... J'en ai parlé à très peu de monde et quand tu vis ça, tu te dis... C'est pas un manque de... C'est pas un manque de... Comment expliquer ? De... La vigilance quoi.* » A ce moment, on remarque que beaucoup de phrases sont incomplètes, qu'elle hésite, qu'elle cherche ses mots. Elle finira d'ailleurs par dire avec un rire gêné : « *Bon, je me suis embourbée, là...* ». Nous avons décidé à ce moment-là de recentrer la réflexion sur l'extrait en usant d'une relance sur les images visionnées parce qu'il a semblé que nous avions approché la lisière limite de l'intime et que pour garder active la parole de notre participante, il nous a semblé nécessaire de respecter cette frontière. Cet exemple est cité afin de montrer dans une situation concrète un type de choix que nous avons opéré quant à la distanciation nécessaire au cours d'un entretien.

Cependant, nous restons consciente du mythe que constitue l'objectivité totale lors de ce type d'entretien puisque comme toute situation de communication entre des individus, elle portera forcément la marque des deux locuteurs, ainsi que de l'impossibilité d'une distanciation absolue entre le chercheur/la chercheuse et ses participants/participantes, étant donné que l'entretien quand il se veut compréhensif demande qu'un échange conversationnel se produise et qu'il ne saurait avoir lieu sans la participation active des deux individus concernés. Nous tenons d'ailleurs à remercier à nouveau nos participants et participantes pour avoir permis que cette rencontre ait pu avoir lieu. Nous en gardons les souvenirs de moments d'échanges très intéressants et particulièrement féconds. Chacun nous a, par exemple, donné envie de voir ou de revoir certains films, enrichissant par là même notre culture cinématographique. Dans le même temps, nos participants et participantes ont souvent conclu l'entretien en nous remerciant de ce moment de discussion, faisant allusion au fait qu'il était très rare dans leur vie quotidienne qu'ils prennent autant de temps pour parler d'un cinéaste et en soulignant l'intérêt qu'avait pu représenter à leurs yeux le processus mis en place. Comme l'écrit Thibaut Christophe dans sa thèse de doctorat : « *Malgré un dispositif scientifique construit par des méthodologies, des protocoles de recherches, nous en sommes arrivé à la conclusion aussi triviale qu'évidente que les recherches en SHS étaient avant tout affaire de relations humaines.* »⁸¹⁵

813 Beaud Stéphane, « *L'usage de l'entretien en sciences sociales* », Ibid., p.245.

814 Matthey Laurent, « *Éthique, politique et esthétique du terrain : cinq figures de l'entretien compréhensif* », *Cybergeog : European Journal of Geography* [en ligne], Épistémologie, Histoire de la géographie, Didactique, document 312, mis en ligne le 31 mai 2005.

815 Christophe Thibaut, *Les pratiques musicales des adolescents en régime numérique*, Thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, Ibid., p.161.

1.2.4. Le traitement du matériau recueilli

Nous avons tenu à retranscrire chaque entretien en intégralité et immédiatement après l'avoir vécu afin d'avoir encore en mémoire tout le déroulement de l'entretien. Il s'agissait pour nous de demeurer dans cette phase du travail au plus proche de la parole exacte des participants et participantes mais dans un second temps qui se voulait aussi détaché de la nécessaire dimension émotionnelle de l'entretien proprement dit.

La retranscription en intégralité peut sembler une étape longue et fastidieuse mais elle nous a permis de nous immerger dans le matériau discursif recueilli en l'écoutant, le réécoutant et le retranscrivant. Depuis le début des entretiens, nous avons adopté un carnet que l'on pourrait nommer « carnet de terrain » qui nous permettait de noter de manière très personnelle des remarques et que nous avons continué à utiliser lors des retranscriptions pour y inscrire des idées, des nouveaux thèmes, des relevés de champ lexicaux, des observations particulières. Ce temps de réécoute des discours recueillis a donc été une nouvelle étape compréhensive de notre recherche. Le passage de l'oral à l'écrit, cette traduction de la parole en texte, est un acte interprétatif qu'il nous a semblé nécessaire d'effectuer en intégralité : « *Transcrire, c'est déjà interpréter* »⁸¹⁶ comme le font remarquer Stéphane Beaud et Florence Weber.

Ce temps nous a, en outre, permis de repérer des éléments auxquels nous n'avions pas totalement prêté attention au cours de la rencontre. Ainsi, par exemple, nous avons remarqué dans cette phase de retranscription qu'un de nos participants (Jacques) utilisait souvent la métaphore de la nourriture pour parler du cinéma : « *C'est quelque chose qui t'alimente* », « *qui te nourrit* », il va parler de « *digérer* » un film et pour critiquer l'effet selon lui nocif du cinéma américain grand public sur les adolescents, il utilisera le terme de « *gavage* ». Il parle de son « *goût* » ou de son « *dégoût* » pour telle ou telle forme de cinéma. Autant de mots qui montrent sa conception du cinéma comme un art viscéral et à travers cette image de la nourriture, comme un art dont l'humain a besoin pour vivre. Ces termes prouvent l'incroyable attachement de Jacques au septième art.

Nous ferons précéder chacune de nos analyses d'un paragraphe destiné à éclairer les conditions d'énonciation des discours qui nous paraissent fondamentales. Il décrit ainsi, rapidement, la façon dont nous sommes entrée en contact avec le participant ou la participante, le moment et le lieu dans lequel s'est déroulé l'entretien ainsi que certains éléments d'observation liés à la prise de contact au début de l'entretien car, comme l'écrit Stéphane Beaud : « *On voit bien que le travail d'analyse et d'interprétation d'un entretien approfondi commence bien avant l'enregistrement proprement dit (...) Les conditions d'établissement de la relation d'enquête sont essentielles à restituer si l'on veut objectiver la relation enquêteur/enquêté et comprendre le déroulement de l'entretien.* »⁸¹⁷

816 Beaud Stéphane, Weber Florence, *Guide de l'entretien de terrain*, Paris, La Découverte, Coll. Grands Repères, Guides, 2010, p.214.

817 Beaud Stéphane, « *L'usage de l'entretien en sciences sociales* », Ibid., p.238.

2. Les portraits de spectateurs

2.1 Des discours aux résultats

Comme méthode pour restituer les propos d'enquêtés, le portrait est utilisé de longue date dans les Sciences Humaines et Sociales. Anthropologie, ethnologie, sciences politiques, sociologie ou encore psychologie, autant de disciplines qui considèrent que le portrait, alors parfois appelé « récit de vie » ou « histoire de vie », est un moyen d'accéder à une forme scientifique de connaissance. Utilisée par les sociologues américains de l'École de Chicago depuis les années 1920, la méthode du recueils de récits de vie a d'abord été plébiscitée en France par l'anthropologie et la psychologie sociale avant d'être détrônée par les approches statistiques et quantitatives. Mais depuis les années 70, un changement de posture dans la manière de concevoir et de construire la connaissance sociologique qui vise à remettre l'individu au cœur de la démarche a permis de repenser le procédé du récit de vie : « *Quand l'individu devient ainsi un « observatoire du social » (Le Breton, 2004 : 20), lui donner la parole à travers le récit de vie par exemple, permet d'accéder aux motifs de l'action, aux ressorts de l'engagement, aux singularités de l'expérience vécue, enfin aux dimensions réflexives et créatives de la personne qui donnent aussi sens aux faits sociaux, historiques et actuels* »⁸¹⁸ écrivent Sophie Chaxel, Cécile Fiorelli et Pascale Moity-Maïzi.

Depuis, le genre du portrait en Sciences Humaines et Sociales a fait son chemin et a été, peu à peu, reconnu comme « *pratique légitime dans le champ de la construction des connaissances* »⁸¹⁹ écrit Amanda Rueda dans un article qu'elle a consacré à la méthode du portrait. Dès le début des années 90, des sociologues français ont choisi de rendre compte de leurs résultats de recherche en rédigeant des portraits. Jean Claude Kaufmann, en 1992, utilise dans son ouvrage *La trame conjugale* de brefs portraits que l'on pourrait qualifier d'informatifs puisque l'auteur choisit de les placer à la fin de son livre et qu'ils ne sont finalement qu'un complément biographique permettant au lecteur d'avoir une vision plus globale du parcours de chaque couple interrogé : « *Cet instrument offre la possibilité d'une lecture transversale dont l'intérêt est d'éviter le défaut inhérent aux citations d'extraits d'interviews, trop souvent manipulatoires et coupées de leur contexte. Les personnages peuvent ainsi prendre vie dans leur complexité et se construire eux-mêmes peu à peu en de véritables objets sociologiques parallèlement à la lecture théorique, permettant d'approfondir cette dernière* »⁸²⁰ écrit l'auteur. Un an plus tard, Pierre Bourdieu utilisera le portrait comme un témoignage dans son ouvrage *La misère du monde*⁸²¹ puis c'est Bernard Lahire qui en 2005, dressera des portraits sociologiques dans l'ouvrage éponyme *Portraits sociologiques, Dispositions et variations individuelles*⁸²², deux ouvrages fondateurs du genre du portrait en sociologie.

Le portrait est donc d'usage en Sciences Humaines et Sociales mais il n'est pas pour autant mobilisé de manière uniforme nous venons de le souligner. Muriel Gil dans sa thèse de doctorat, propose de les classer selon la fonction qui leur est attribuée. Elle distingue : une fonction documentaire (Kaufmann), une fonction de contextualisation (Kaufmann également), une fonction

818 Chaxel Sophie, Fiorelli Cécile, Moity-Maïzi Pascale, « *Les récits de vie : outils pour la compréhension et catalyseurs pour l'action* », *Interrogations*, n°17, L'approche Biographique, janvier 2014, [en ligne].

819 Rueda Amanda, « *Du portrait cinématographique documentaire au portrait en sciences de l'information et de la communication* », *Sciences de la société*, 2014, 92, p.177-191 [en ligne].

820 Kaufmann Jean-Claude, *La trame conjugale, Analyse du couple par son linge*, Paris, Nathan, 1992, p.14-15.

821 Bourdieu Pierre, *La misère du monde*, Ibid. 1993.

822 Lahire Bernard, *Portraits sociologiques, Dispositions et variations individuelles*, Paris, Nathan, 2002.

d'exemplification (Lahire ou Singly), une fonction cognitive (Molinier ou Hérault). Elle ajoute : « *une double fonction heuristique : pour le chercheur qui expérimente la possibilité de faire d'autres découvertes que celles autorisées par l'analyse transversale ainsi qu'une manière différente de construire des savoirs ; pour le lecteur placé en situation de faire l'expérience de l'expérience d'autrui et, par comparaison, de découvrir certains aspects de la sienne.* »⁸²³

Plus récemment, Amanda Rueda dans son article précédemment cité⁸²⁴, propose une synthèse de ce genre. Elle explique que le portrait se situe « *au croisement de l'épistémologie et de l'esthétique (...) Du point de vue épistémologique, il est l'héritier du développement d'une approche du micro social qui prétend rendre compte des pratiques et des représentations individuelles.* ». Il se situe en effet dans la revendication d'une épistémologie de l'individu et se fonde sur une double conviction : « *la crédibilité que le chercheur attribue au discours de l'Autre - il prend au sérieux ce que disent les gens - et la certitude que l'individu ne pourra jamais pour autant être appréhendé tel qu'il est en lui-même.* » Il s'agit en effet de saisir la singularité de l'individu, de comprendre le travail de l'individu sur lui-même : « *Il en résulte la montée en puissance d'une singularité sociale qui ne se veut pas représentative mais unique.* ». L'auteure met également en lumière le nécessaire travail du chercheur/de la chercheuse et son implication dans la rédaction des portraits : « *Le portrait comporte toujours quelque chose qui appartient à son auteur/chercheur. Il est plein du regard que le chercheur porte sur son personnage et qu'il partage avec le lecteur. (...) Le portrait est d'abord un texte porté par son auteur.* » Écrire un portrait suppose de la part du chercheur/de la chercheuse une implication dont les marqueurs de première personne (majoritairement au singulier, le « Je ») sont une trace évidente mais pas unique : « *Le dispositif s'y révèle à travers la description attentive de l'espace social et de la situation de communication propre à la rencontre chercheur-enquêteur (le lieu, le comportement, la lecture des intonations, des regards, des silences...). L'incarnation du point de vue du chercheur et sa démarche d'objectivation sont particulièrement sensibles dans ces passages où il fournit au lecteur « les instruments d'une lecture compréhensive, capable de reproduire la posture dont le texte est le produit.* » selon les mots de Bourdieu. » écrit A. Rueda. Le portrait, à la fois « *monstration et narration* » est donc un dispositif qui à partir d'une première situation de communication, celle qui a eu lieu entre le chercheur et son enquêté, fait le récit de celle-ci tout en l'analysant et de fait en en créant une nouvelle, celle qui aura lieu entre le portrait rédigé par le chercheur et son lecteur.

Le portrait est donc un outil heuristique privilégié dont Danilo Martuccelli dit : « *Il s'agit d'établir un espace sui generis d'analyse, susceptible de rendre compte du travail sur soi que chaque acteur accomplit afin de se fabriquer en tant que sujet au milieu d'écologies sociales de plus en plus personnalisées. La sensibilité même de cette démarche invite ainsi à interroger de près les variations intra-individuelles et inter-individuelles, à comprendre comment et pourquoi certains y parviennent et d'autres pas, et de quelles façons ce travail sur soi s'articule avec une compréhension sociétale.* »⁸²⁵ ou pour citer Bernard Lahire : « *Si une science du monde social est possible, c'est dans l'interprétation (l'objectivation, la comparaison, le recoupement, etc) de ce que font et de ce que disent les acteurs, qui débouchent forcément sur un discours autre que celui que sont capables de tenir spontanément ces derniers. Ni mépris, ni oppression, mais la recherche d'une vérité au-delà de l'évidence.* »⁸²⁶

823 Gil Muriel, « *Séries télé : pour une approche communicationnelle d'un objet culturel médiatique* », Ibid., p.279-280-281

824 Rueda Amanda, « *Du portrait cinématographique documentaire au portrait en sciences de l'information et de la communication* », Ibid.

825 Martuccelli Danilo, « *Qu'est-ce qu'une sociologie de l'individu moderne ? Pour quoi, pour qui, comment ?* », *Sociologie et sociétés*, vol. 41, n° 1, 2009, p. 15-33, [en ligne].

826 Lahire Bernard, Ibid., p. 16.

2.2 Le choix du portrait comme outil de contextualisation des résultats

Quand il s'est agi pour nous de réfléchir sur la façon de rendre compte du discours de nos participants et participantes, le portrait s'est très vite imposé à nos yeux.

Comme nous l'avons précisé dans notre introduction⁸²⁷, c'est l'influence directe de notre environnement de recherche qui nous a permis très tôt de réfléchir à la méthode du portrait comme restitution des résultats puisque de nombreux chercheurs avant nous, au sein de notre équipe, l'ont utilisée. La lecture de leurs travaux, les multiples discussions et réunions de l'équipe, comme les discussions informelles et régulières nous ont permis de questionner, réfléchir et considérer cette méthode qui nous est apparue comme la plus à même de correspondre à notre volonté de dégager, au sein de notre étude, une connaissance intime du phénomène de l'incorporation du Genre. Notre choix de rédiger des portraits de spectateurs et de spectatrices est en effet intrinsèquement en lien avec l'ensemble de notre démarche de recherche. Le portrait nous a en effet paru être le meilleur moyen de rendre compte de résultats d'entretiens de type compréhensif. Ces derniers, comme nous l'avons déjà mentionné, nous ont semblé être les plus à même d'étudier et de comprendre la façon dont nos participants et participantes voyaient les extraits des films de Quentin Tarantino et à travers cette observation, de saisir leurs façons d'appréhender le Genre.

C'est d'ailleurs aussi en partie parce que nous travaillons sur le Genre que le portrait nous a paru le moyen privilégié d'en rendre compte. En effet, le Genre, nous l'avons également longuement détaillé, est une part de la construction identitaire très personnelle des individus. Cette part est variable, évolutive, mouvante et liée à chaque environnement auquel l'individu est confronté. Parce qu'elle relève de l'intime et qu'elle est le plus souvent non réfléchie, considérée comme « naturelle », elle est difficilement dicible, verbalisable et nous avons vraiment à cœur d'analyser le lien entre le cinéma et le Genre pour chaque spectateur/spectatrice. Le portrait nous semblait donc le plus capable de permettre une approche compréhensive à la fois du phénomène de réception des films mais aussi de la représentation du Genre.

De plus, nous tenions particulièrement à faire ressortir des expériences singulières. Dans notre façon de mener nos entretiens, nous avons choisi de montrer à chaque participant/participante les mêmes extraits de films mais nous ne pouvions pas proposer de plans communs à chaque portrait tant les discours de nos enquêtés portent la trace de leur singularité. Nous avons eu à cœur d'écrire des portraits qui restent au plus près des façons dont les personnes entendaient regarder et parler des extraits, au plus près de leur parole.

Dans le même temps, le portrait est un procédé qui permettait de conserver la cohérence globale d'un individu qui est toujours « *défini par l'ensemble de ses relations, engagements, appartenances et propriétés, passés et présents* »⁸²⁸ comme l'écrit Bernard Lahire. Un individu est un tout, une somme, « *un produit de forces et contre-forces, internes (dispositionnelles) comme externes (contextuelles) auxquelles on est continuellement soumis* »⁸²⁹. Il s'agissait pour nous de conserver à nos analyses la possibilité de faire apparaître ce tout, tout en évitant une généralisation qui n'a pas de sens en micro-sociologie. Le Genre et ses concepts, les Masculinités, les Féminités etc, peuvent contribuer à rendre homogène des processus qui ne le sont absolument pas. « *Le changement*

827 Voir p.22-23.

828 Lahire Bernard, Ibid., p.3.

829 Lahire Bernard, Ibid., p.5.

d'échelle ne peut manquer de faire apparaître de la diversité là où l'on présupposait de l'unicité »⁸³⁰ écrit encore Bernard Lahire. Il ne s'agissait pas pour nous d'étudier les « spectateurs » ou les « spectatrices » du cinéma de Quentin Tarantino mais bien d'aller à la rencontre d'individus-spectateurs ou spectatrices de ses films. Nous ne proposons donc pas des portraits d'individus mais des portraits d'individus-spectateurs ou spectatrices.

De plus, nous avons, en toute connaissance de cause, décidé de compléter ce dispositif d'écriture avec celui de l'analyse transversale que nous proposons ensuite. Certes, « *une pensée transversale habite le portrait* »⁸³¹ comme l'écrit Amanda Rueda. Il n'est pas en effet une simple description ni une narration au sens littéraire du terme ni une étape intermédiaire entre le travail de terrain et celui de l'analyse, « *il est porteur en soi d'éléments d'analyse et des catégories d'interprétation* »⁸³² que nous avons mis en place en l'écrivant. Il nous a cependant semblé essentiel de faire suite à ces portraits par une analyse transversale des discours recueillis.

Nous souhaitons, en outre, que les portraits soient pour le lecteur une façon d'adopter une posture empathique proche de la nôtre au moment des entretiens. Nous avons donc fait le choix de citer longuement nos participants et participantes.

Enfin, nos portraits n'étant ni annexes à notre travail, ni purement illustratifs mais bel et bien interprétatifs et comme nous les considérons comme des résultats de recherche, ils occupent une place importante dans l'élaboration de nos résultats. Tout un chapitre leur est consacré⁸³³. Il doit être lu comme partie prenante de nos résultats de recherche. En outre, il nous semblait préférable de le positionner dans la dernière partie de notre travail écrit au vu de la rupture de style dont il fait état. Nous avons tenté de rédiger ces portraits de la façon la plus agréable possible à la lecture, espérant qu'ils reflètent par là même tout le travail mais aussi tout le plaisir que nous avons pris à leur rédaction, infime élément restant de notre formation littéraire.

830 Lahire Bernard, Ibid., p.403.

831 Rueda Amanda, Ibid.

832 Rueda Amanda, Ibid.

833 Partie IV, Chapitre 1.

Partie IV : Masculinités, féminités : représentations et constructions

Cette dernière partie de notre travail est consacrée aux portraits des participants et participantes que nous avons rencontré-e-s ainsi qu'à leur analyse.

Dans un premier chapitre, nous donnerons à lire les portraits. Ils sont présentés dans l'ordre chronologique des entretiens que nous avons menés. Le premier sera donc celui de Nathalie que nous avons rencontrée en mars 2015 jusqu'à celui de Laurent, rencontré en novembre 2015.

Ils sont précédés systématiquement d'un paragraphe permettant de connaître la situation dans laquelle s'est réellement déroulé l'entretien. Nous y exposons l'identité du participant ou de la participante (nous rappelons que nous avons proposé à chacun, chacune l'anonymat complet mais que tous et toutes ont refusé. Il s'agit donc de leurs véritables prénoms. Nous les remercions encore de cette marque de confiance), le moment et le lieu du rendez-vous, le lien qui nous unit à la personne rencontrée ainsi qu'une rapide description de la façon dont chaque personne nous est apparue au moment de l'entretien. Ce préambule nous paraissait nécessaire pour deux raisons : afin d'éclaircir au tant que possible la situation de déroulement de l'entretien mais aussi afin de permettre au lecteur de bien saisir cette situation qui est à chaque fois totalement nouvelle et différente des précédentes.

Nous avons organisé nos portraits en sous parties thématiques qui révèlent la structure de notre travail d'interprétation.

Nous tenons enfin à préciser notre choix d'adopter le pronom «je» dans l'écriture de ces portraits en lieu et place de l'académique «nous» que nous avons utilisé dans tout le reste de notre travail. Nous avons décidé de maintenir cette marque de première personne comme trace de notre implication de chercheuse dans ces compte rendus.

Un second chapitre sera consacré à l'analyse transversale de ces portraits.

Chapitre 1 :

Portraits de spectateurs et de spectatrices

John Ruth : « *Comment t'as trouvé le son des cloches, salope ? Joli, n'est-ce pas ? Tu ouvres encore une fois ta putain de bouche, et je te fais sauter toutes les dents, ok ?* »
Kim : « *Il agit juste comme un homme.* »⁸³⁴

⁸³⁴ John Ruth : « *How you like the sound of bells, bitch ? Real pretty, ain't they ? You open up your trashy mouth again, I'll knock out them front teeth for ya'. You got it ?* », extrait de *The Hateful Eight*
Kim : « *He's just actin' like a man.* », scénario de *Death Proof*.

1. Portrait de Nathalie

Nathalie est une très ancienne amie. Nous nous connaissons bien et je savais qu'elle était cinéphile pour avoir maintes fois discuté avec elle de cinéma. Quand je lui ai proposé de participer à un entretien, elle a immédiatement accepté. Professeur de français dans le secondaire, elle a 44 ans, elle est mariée et vit dans la banlieue de Toulouse.

Nous nous sommes retrouvées chez moi, le samedi 21 mars 2015 entre 15 heures et 18 heures. Elle a préféré cette solution « *pour être plus au calme* ». Nathalie est en effet mère de deux enfants en bas âge que son époux avait accepté de garder cette après-midi là. Par contre, il fallait qu'elle parte absolument à 18 heures à cause des enfants justement, ce qui fait que l'entretien a été rythmé par cette contrainte horaire. Ceci étant, comme nous nous connaissons bien, la conversation a été naturelle et facile.

Nous nous sommes donc installées dans mon salon, l'ordinateur entre nous sur la table basse. Elle a regardé chaque extrait avec beaucoup de concentration et elle a répondu avec sa franchise naturelle, faisant plusieurs fois des comparaisons avec la littérature, la peinture ou le théâtre, ses autres centres d'intérêts. Nathalie a une solide culture artistique et un regard affûté sur le cinéma, ce que je savais mais qui s'est confirmé au cours de cet entretien.

1.1 « *J'ai pas mal de souvenirs de cinéma avec mes parents.* »

Le premier souvenir de Nathalie remonte à l'âge de six ans quand ses parents l'ont amenée voir le film *Bernard et Bianca*⁸³⁵. Et ce n'est que le premier d'une longue série de souvenirs familiaux liés au cinéma que Nathalie va me rapporter. En effet, fille unique, elle se rappelle avoir vu beaucoup de films avec ses parents. Par exemple, ils allaient tous les trois au cinéma les soirs de premier de l'an et elle a également vu avec sa mère des films qu'elle nomme « *des films d'auteurs* », les soirs où son père regardait des matchs de rugby. Elles allaient alors spécialement dans la salle d'arts et essais qui s'est ouverte à ce moment là dans la petite ville de province où elle a grandi. On remarque, malgré tout, à cette anecdote, un partage genré des habitudes, son père regardant le sport à la télévision pendant que sa mère et elle allaient au cinéma.

Elle se souvient également de certains rituels à la télévision comme « *La Dernière Séance*⁸³⁶ avec Eddy Mitchell, le mardi soir » ou encore « *pendant les vacances de Noël, l'après-midi : Sous le plus grand chapiteau du monde*⁸³⁷, *Les Disparus de Saint Agil*⁸³⁸... ». Vers 11, 12 ans, toujours en famille, elle se dit marquée par « *la découverte des premiers Hitchcock et d'un documentaire où il révélait ses secrets* » et enfin, elle précise : « *Je me souviens de l'achat du premier magnétoscope familial et du premier film visionné : Cotton Club*⁸³⁹ - vu deux fois avant de ramener la cassette, il fallait amortir ! - qui m'a tellement marquée que j'ai payé une fortune la BO spécialement commandée par le disquaire d'Albi ! Ensuite c'est l'époque où on regarde pas mal de films en famille et où on enregistre aussi les films à la télé que je regarde plus tard... » Sa jeunesse est donc

835 *Les aventures de Bernard et Bianca* (titre original, *The Rescuers*), long-métrage d'animation des Studios Disney, 1977.

836 *La Dernière Séance* : émission de télévision française consacrée aux classiques du cinéma américain, présentée par Eddy Mitchell, diffusée sur France 3 entre 1982 et 1998

837 *Sous le plus grand chapiteau du monde* (titre original : *The Greatest Show on Earth*), film américain réalisé par Cecil B. DeMille, 1952

838 *Les Disparus de Saint Agil*, film français, réalisé par Christian Jaque, 1938.

839 *Cotton Club*, film musical américain, réalisé par Francis Ford Coppola, 1984.

émaillée de souvenirs cinématographiques. Elle est encore capable de citer certains films qu'elle a vus adolescente, au moment du collège, avec des amies comme « *Les Grmlins*⁸⁴⁰, *Highlander*⁸⁴¹, *Le Grand Bleu*⁸⁴² ou un peu plus tard, les premiers Almodovar⁸⁴³. » mais également le premier film qu'elle a vu à Toulouse, lors d'une sortie « avec une copine » : « *Je me souviens, lors de la première, d'avoir vu Les Ailes du désir*⁸⁴⁴ de Wenders aux Nouveautés⁸⁴⁵, je ne suis plus sûre du nom du ciné, sur les boulevards et de m'être enfin offert le livre d'entretiens Hitchcock/Truffaut⁸⁴⁶ ! » Le cinéma semble rester une sortie entre filles et donc être considéré comme un loisir féminin.

Étudiante, elle continue à beaucoup fréquenter les cinémas ce qui va contribuer à lui donner une solide culture cinématographique. Elle se définit d'ailleurs comme une cinéphile mais en précisant : « *Je m'estime cinéphile. Par contre, je ne me suis jamais projetée comme analyste, tu vois... Je n'analyse pas forcément. Enfin, tu vois, j'analyse en discutant mais pas plus. Mais cinéphile dans le sens, enfin, par la curiosité pour différents cinémas et mes goûts, là, oui...* »

Une cinéphile synonyme de curiosité donc et qui sera confirmée par la liste des réalisateurs qu'elle aime : « *Billy Wilder*⁸⁴⁷, auteur d'au moins quatre film parfaits : *Certains l'aiment chaud*⁸⁴⁸, *Assurance sur la mort*⁸⁴⁹, *La Garçonnière*⁸⁵⁰ et *Boulevard du Crépuscule*⁸⁵¹, *Hitchcock, je ne m'en lasse pas*, *Manckiewicz*⁸⁵², *Almodovar*, *Wes Anderson*⁸⁵³, *Woody Allen*⁸⁵⁴, *James Gray*⁸⁵⁵, *Coppola*⁸⁵⁶, *père et fille !*, *Scorsese*⁸⁵⁷, *Desplechin*⁸⁵⁸, *Demy*⁸⁵⁹ ou *Klapisch...* », une palette de réalisateurs américains et européens effectivement assez divers dans leurs genres.

Elle me dira ne plus aller au cinéma, sauf exceptionnellement, depuis qu'elle est en couple et qu'elle a des enfants. La vie de famille semble être devenue une priorité sur ses loisirs. Elle compense en regardant, tard le soir, beaucoup de films que son mari télécharge, ainsi que des séries. Mais elle fera part du plaisir qu'elle éprouve à fréquenter les salles de cinéma, avec des attentes spectatorielles qui ont évolué avec le temps : « *Je pense qu'au début, ce qui m'a beaucoup plu, c'est vraiment le fait de m'extraire de ce que je vivais, d'être dans un autre univers. Et même le fait d'entrer dans la salle de cinéma, c'est quelque chose qui m'apaisait énormément, j'avais l'impression d'être dans un cocon et d'avoir une sorte de liberté pendant deux heures et après, bon, ça je le ressens moins maintenant. C'est vraiment l'idée que je découvre des choses. Ça me fait à chaque fois évoluer.* ». Il y a donc au départ, la rencontre avec un cinéma-évasion qui lui permettait à la fois d'être dans un univers rassurant (« un cocon ») et de se transposer dans d'autres mondes, inaccessibles à elle le reste du temps (« une sorte de liberté »). Elle semble à présent plus dans la recherche d'un cinéma qui agit sur elle d'une façon plus durable (« me fait évoluer »). Ce qui pourrait expliquer qu'elle ait

840 *Gremlins*, film américain réalisé par Joe Dante, 1984.

841 *Highlander*, film américano-britannique, réalisé par Russel Mulcahy, 1986.

842 *Le Grand Bleu*, film français, réalisé par Luc Besson, 1998.

843 Pedro Almodovar, réalisateur espagnol.

844 *Les Ailes du désir* (titre original : *Der Himmel Über Berlin*), film germano-français réalisé par Wim Wenders, 1987.

845 Les Nouveautés : Salle de cinéma toulousaine, ouverte en 1936 et fermée en 1999, située au 56 Boulevard Lazare Carnot à Toulouse ; c'était la troisième plus grande salle de la ville.

846 *Hitchcock/Truffaut ou Le cinéma selon Alfred Hitchcock*, livre de François Truffaut, essentiellement constitué d'un long entretien entre les deux réalisateurs, publié en 1966 aux Éditions Robert Laffont

847 Samuel Wilder, dit Billy Wilder, réalisateur, producteur et scénariste américain, 1906-2002.

848 *Certains l'aiment chaud* (titre original, *Some like it hot*), film américain, réalisé par B. Wilder, 1959.

849 *Assurance sur la mort* (titre original, *Double Indemnity*), film américain réalisé par B. Wilder, 1944.

850 *La Garçonnière* (titre original, *The Apartment*), film américain réalisé par B. Wilder, 1960.

851 *Boulevard du crépuscule* (titre original, *Sunset Boulevard*), film noir américain, réalisé par B. Wilder, 1950.

852 Joseph L. Mankiewicz, réalisateur, scénariste et producteur américain, 1909-1993.

853 Wes Anderson, réalisateur américain, né en 1969.

854 Woody Allen, réalisateur américain, né en 1935.

855 James Gray, réalisateur, scénariste et producteur américain, né en 1919.

856 Francis Ford Coppola, réalisateur, producteur et scénariste américain, né en 1939 et Sofia Coppola, réalisatrice, actrice, scénariste et productrice américaine, née en 1971.

857 Martin Scorsese, réalisateur, scénariste et producteur américain, né en 1942.

858 Arnaud Desplechin, cinéaste français, né en 1960.

859 Jacques Demy, cinéaste français, 1931-1990.

délaissé les grosses productions au bénéfice de films quasi exclusivement d'arts et essais dans ses choix actuels.

Nathalie pense en effet que le cinéma est un art constructiviste, que ce n'est pas qu'une parenthèse qui se termine une fois la projection finie : « *Moi, je pense qu'on en emporte quelque chose... Quelque chose qui ne se traduit pas après par des faits mais par un certain regard sur les choses que l'on vit, je pense, oui. (...) Bon, ça ne se traduit pas par des faits très concrets mais c'est en soi.* » Le cinéma a donc un réel pouvoir puisqu'il vient marquer son « *en soi* » de spectatrice, qu'il modifie finalement l'angle de vue qu'elle peut avoir sur les choses qu'elle vit. C'est ce qui va, entre autre, se produire avec le cinéma de Quentin Tarantino.

1.2 « *A chaque fois, il y a quelque chose qui me bluffe un peu.* »

Une des principales caractéristiques pour Nathalie du cinéma de Quentin Tarantino est l'effet de surprise. Ainsi après avoir vu l'extrait de *Death Proof*, elle dit : « *Il y a toujours quelque chose à quoi je ne m'attends pas, quelque chose qui va me surprendre, comme un angle de vue ou un rythme, enfin quelque chose qui renouvelle.* » ce qu'elle apprécie particulièrement. Elle a un souvenir très marqué de la première fois qu'elle a vu *Pulp Fiction* : « *C'est un cinéma que j'ai aimé voir. Surtout Pulp Fiction, je me souviens avoir eu une vraie claque, tu vois, d'être sortie du cinéma en me disant : Là, il y a vraiment un truc que je n'avais jamais vu, vraiment. Et après, à chaque film, d'une manière ou d'une autre – bon, il y en a que j'ai moins aimés – mais à chaque film, il y a toujours quelque chose qui me surprend, quoi, que je trouve.. euh.. je ne sais pas : neuf, déroutant, inattendu.* ». Par exemple, elle dit de l'extrait de *Kill Bill Volume 2* : « *Ce qui est chaud, c'est que c'est sur ce genre de scène qu'il nous cueille, où il y a cet effet d'imprévu.* » ou encore à propos de *Death Proof* : « *Même si ça ne m'a pas passionnée, je me suis dit : Tiens, voilà encore un truc différent, un truc qui joue un peu avec les formatages habituels quoi !* »

Son vocabulaire est toujours mélioratif quand elle analyse les scènes. Après avoir vu l'extrait de *Reservoir Dogs*, elle précise : « *Elle est très réussie, je trouve.* » ; de *Kill Bill Volume 1* : « *C'est très théâtral, très beau.* » ; de *Kill Bill Volume 2* : « *Il y a les plans sur Uma Thurman, ils sont très beaux.* »

Elle défend ce cinéma. Elle me raconte en parler avec son mari par exemple, qui, lui, n'aime pas du tout Tarantino : « *Après quand j'en parle avec Manu - Manu n'aime pas tellement Tarantino - il dit qu'il n'a rien inventé, qu'il recycle, qu'il recycle, qu'il ne fait que recycler donc voilà ce que j'entends. Pour moi, c'est peut être du recyclage mais c'est pas grave ! En général, ce que je lui réponds, c'est que depuis l'Odyssée, on ne fait que recycler quoi !* ».

Nathalie reconnaît ce jeu typique du genre postmoderne qu'est le recyclage justement : « *Même si après coup, tu réfléchis, tu peux te dire qu'il y a des choses qu'effectivement, tu retrouves de films en films. (...) Parfois, je peux trouver que c'est un peu facile...* » Mais elle ajoute : « *Il faut des codes ! Et en même temps, je le trouve gonflé dans ce qu'il propose et justement original dans le fait que ce sont quand même des films qui ne sont vraiment pas formatés, je trouve. Et quand tu as quelque chose qui pourrait le sembler un peu, ben tu as justement une scène qui prend un peu le contre pied. C'est ça que je trouve vachement intéressant en plus !* ». Après avoir visionné l'extrait de *Death Proof*, elle précise : « *Bon, il y a peut être une part d'esbroufe aussi dans ses films mais je suis surprise. Je suis surprise et il y a un angle différent sur les choses !* ». Elle parle également d'audace : « *Je me rappelle avoir entendu dans une émission sur France Inter quelqu'un dire que le film par exemple sur la seconde guerre mondiale, il a obéi à un certain schéma jusqu'à Tarantino. C'est à dire que Tarantino, à un moment donné, il a eu l'audace de pulvériser un peu tout ça. Donc de l'audace !* » Elle précise aussi : « *Mais en tous cas, tu vois, je trouve que ce ne sont pas des films qui ont vieilli, du tout ! Et ça, c'est intéressant à voir quoi.* »

Elle trouve donc du plaisir à regarder des films qui, au départ, ne semblent pas du tout l'attirer. Pour une question de violence d'abord car elle dit : « *Je ne suis pas très fan de films violents. Je suis vite impressionnable.* » Et si elle reconnaît que la filmographie tarantinienne est assez violente, elle n'est pas dérangée par celle-ci : « *Il y a une violence, c'est vrai mais qui est souvent un peu déréalisée, un peu mise à distance, qui n'est pas choquante.* ». Une violence qu'elle qualifie ainsi : « *déréalisée, ludique, quelque chose de ludique.* » Ensuite, en raison des thèmes ou des genres choisis par le réalisateur : « *Les deux Kill Bill, alors là, j'étais très surprise parce que je ne pensais pas du tout aimer. Bon, j'aimais Tarantino mais ce sujet là, je me suis dit : Ce n'est pas mon truc ! Et j'ai été étonnée de ce que je pouvais ressentir sur un tel sujet finalement.* » Elle cite le film de yakuza pour *Kill Bill* : « *Au départ, Kill Bill, ça ne pouvait pas me plaire. (...) J'y suis allée parce que c'est Tarantino. Voilà quoi. (...) J'ai fait confiance.* », le western spaghetti pour *Django* : « *Je crois que ce qui m'a le moins plu, c'est le côté western spaghetti.* » ou le film de guerre pour *Inglourious Basterds*. Très clairement, il apparaît qu'elle considère ces genres comme masculins et appartenant donc plus à un cinéma « de garçon ». Elle distingue très nettement ce qu'elle nomme le « cinéma de garçon » : « *Le cinéma de garçon, c'est le cinéma d'action. Le cinéma lié aux voitures justement, ça, ça cible les garçons. (...) Enfin, les Fast and Furious⁸⁶⁰, par exemple, j'en ai vu un en fin d'année avec les élèves et j'ai pas du tout envie de le revoir ou d'aller en voir. Je m'emmerderais vite ! Les films dits d'action, je ne sais pas, par exemple, un truc très classique comme James Bond, moi, je trouve ça sympa à regarder mais il y a toujours un moment où je m'emmerde ! C'est le truc... Enfin, ça ne m'intéresse pas.* » et le « cinéma de filles » : « *Le film fait pour les filles, c'est la comédie romantique. C'est cette idée là. Ça cible les filles quoi. (...) Et en même temps, les comédies romantiques typiques qu'il y a pu y avoir ces dernières années, je trouve ça mièvre. Mais les comédies des années 40 justement, où tu avais, je en sais pas, James Steward⁸⁶¹, je trouve ça virtuose et ça me plaît. Il y a quelque chose qui vraiment me plaît.* ». Elle insiste : « *Les scènes d'action pures souvent m'ennuient dans les films. Mais même, je ne sais pas moi, Le Seigneur des Anneaux⁸⁶², moi, à un moment donné, ça m'ennuie. Alors que Kill Bill ne m'ennuie pas du tout!* ». *Kill Bill* pourtant clairement catalogué comme un film d'action lui semble donc différent. Pour elle, les films de Tarantino n'appartiennent pas du tout à ce cinéma masculin : « *Ce n'est pas un cinéma viril ! Alors pas du tout ! (...) Je pense même que quelqu'un qui veut voir des films stéréotypés « mecs », il s'emmerde en regardant les films de Tarantino.* ». Ainsi, ces films qui appartiennent à des genres qu'elle considère pourtant comme masculins, où les voitures qu'elle attribuait là encore à un univers masculin sont importantes, ne ciblent pourtant pas selon elle un public masculin. Elle va même plus loin lorsqu'elle affirme que c'est un cinéma qui n'a selon elle aucune cible : « *Il ne le fait pas pour attirer des femmes, des hommes, des jeunes, des vieux. Tu as l'impression que ça passe ou ça ne passe pas mais il n'a pas ce côté là.* » Et cela provient sans nul doute des personnages proposés par le film.

860 *Fast and Furious* : série composée de sept films d'action américains dont le premier est sorti en 2001 et le dernier en 2017 ; deux nouveaux opus sont déjà annoncés.

861 James Steward, acteur américain, 1908-1997

862 *Le Seigneur des anneaux* (titre original, *The Lord of the Rings*), trilogie cinématographique américaine de fantasy, réalisée par Peter Jackson et basée sur le roman éponyme en trois volumes de J.R.R. Tolkien, sortie sur les écrans en 2001 (*La Communauté de l'anneau*), 2002 (*Les Deux Tours*) et 2003 (*Le retour du Roi*).

1.3 « *Dire que c'est un cinéma viril me semble complètement... Enfin, c'est une absurdité quoi !* »

S'il est pour Nathalie aberrant de considérer le cinéma tarantinien comme viril, c'est d'abord à cause de l'image véhiculée par les personnages masculins. Nathalie repère plusieurs types de personnages masculins et se montre très critique envers chacun.

Il y a d'abord les personnages qu'elle caractérise de « virils » : le personnage de Buscemi dans *Reservoir Dogs*, viril parce qu' « *il défie un peu les autres* », celui de Madsen dans le même film, viril « *par sa posture* » et l'ensemble du groupe de ce film dont elle dit qu'ils échangent « *des points de vue d'hommes* », avec une injonction à la virilité : « *C'est une conversation de mecs aussi donc, il faut qu'à moment donné, ça soit viril comme conversation.* ». Quand je lui demande de préciser ce qu'elle estime viril dans cet échange, elle répond : « *Il y a une volonté de surenchère quoi, d'en dire plus dans le vocabulaire.* » mais aussi « *Il y a une certaine tension, un rapport de force entre les personnages.* ». La virilité irait donc de pair avec une forme de démonstration, de comparaison et de domination. Elle repère d'ailleurs que l'un d'entre eux est dominant par rapport aux autres : « *Et puis il y a le chef, le chef dont on devine très vite que c'est lui qui est capable de couper court.* » mais que chacun essaie de dominer l'autre : « *Après c'est surtout qui va avoir raison. On s'en fiche à la limite (du sujet), il faut que l'un arrive à imposer son point de vue.* ».

Ce groupe de personnages masculins qu'elle reconnaît pourtant comme des gangsters, est systématiquement dénigré par Nathalie. D'abord, elle juge très vite leurs propos comme étant d'une totale banalité : « *Il y a un côté tellement « vie courante » dans les sujets, les discussions... (...) Il y a ce côté un peu « conversation volée dans les cafés », où tu entends des trucs, un peu les « brèves de comptoirs »* ». La conversation lui semble sans grand intérêt : « *Des dialogues finalement qui sont à la fois pas intéressants et intéressants ; ils disent des choses très futiles* », à tel point qu'elle finira par dire : « *C'est ce mélange avec des personnages qui sont souvent quand même très violents, qui, par leur activité, leur métier sont violents mais avec ce côté un peu pipelette aussi...* ». Le qualificatif « *pipelette* » est ici clairement critique. De plus, le fait de caractériser ces hommes par un substantif féminin qui lui même désigne une personne trop bavarde et qui comprend le suffixe diminutif « *ette* » renforce l'aspect ironique de ce jugement. Nathalie va jusqu'à dire : « *Enfin, tu vois, on fait des pauses, on est un peu dans des temps morts, donc ce sont des personnages qui révèlent une part de nonchalance et de...oui, parfois même de faiblesse, alors même que dans leurs actes, ils peuvent être très violents. Une part de féminité peut être...* ». Elle a un petit rire sous-entendu en prononçant ces derniers mots. Nous sommes donc bien loin, selon elle, de l'image du gangster des films noirs traditionnels : « *Il y a des films par exemple, je ne sais pas, des films de mafia où tu sens des rapports profonds entre les personnages. Là, tu sens que c'est des gens, des collègues de boulot, quoi, ils discutent.* »

Même constat après avoir visionné l'extrait de *Pulp Fiction*. Quand elle parle du personnage de Butch, Nathalie dit : « *C'est difficile de faire abstraction que c'est Bruce Willis. C'est le personnage viril !* ». A nouveau, je vais lui demander en quoi c'est un personnage viril et elle va développer son idée : « *Dans sa stature quand même, sa présence, sa stature...* ». Il y a donc une part physique dans la virilité, une trace corporelle de celle-ci mais immédiatement, elle ajoute : « *Mais dans cette scène, pas tant que ça en fait, mis à part quand il lui parle de boxe quoi. Mais dans cette scène pas tant que ça...(...) Il n'est pas dans l'image qu'on a de l'homme, du héros américain viril.* ». Nathalie ne voit donc pas en cet acteur l'archétype de l'homme américain qu'il représente pourtant pour une grande majeure partie des gens. J'ai donc cherché à comprendre d'où provenait ce décalage.

Nathalie donne une première piste : « *Après moi, Bruce Willis, je l'ai découvert quand j'étais ado et que je regardais la série Clair de Lune*⁸⁶³ alors pour moi, c'est un autre personnage. Donc moi, dans ma tête, ça a longtemps été ce personnage-là fantaisiste et tout ce que tu veux mais pas le gros sauveur de l'humanité. ». Elle continue donc, des années après, à voir Bruce Willis comme l'interprète de cette série dans laquelle il jouait le rôle d'un détective loufoque et ce d'autant plus que, comme elle n'aime pas les films d'action, elle ne l'a donc pas vu jouer dans des films tels la série des *Die Hard*⁸⁶⁴ qu'elle pense d'ailleurs, à tort, postérieure au film de Tarantino : « *Il me semble qu'à cette époque là, il n'avait pas fait tant de films où il incarnait les gros durs. C'est vrai non ? C'est venu après ou pas ?* » m'a-t-elle demandé.

De plus, s'il n'incarne pas selon elle l'homme viril américain, c'est parce que dans cette scène, nous serons amené à le détailler plus loin, il est totalement dominé par le personnage féminin or pour Nathalie : « *Le héros américain viril, il est un peu celui qui mène la danse quoi. Il mène la danse ! Il domine, même dans les scènes de séduction. Les choses se font et il les induit... (...) C'est le super héros, c'est un descendant des super héros. Quelqu'un qui arrive, qui est un peu bloc quoi. Un bloc qui guide... Alors que lui, là, il suit...* ». On voit que Nathalie considère que la virilité est associée forcément à une idée chez l'homme de force, de domination et d'une forme de paternalisme (quelqu'un « *qui guide* »).

Les personnages masculins de *Jackie Brown* n'ont guère plus de valeur à ses yeux. Il s'agit, rappelons le, d'un trafiquant d'arme et d'un de ses amis, un repris de justice qui sort tout juste de prison. Du personnage de De Niro, Nathalie dit qu'il a l'air « *coincé. Il est gêné. Il est là, il ne sait pas trop...* ». Quant au personnage de Samuel L. Jackson, elle l'analyse comme un personnage qui n'est que dans l'apparence, vestimentaire et physique : « *Il y a la coiffure, un certain soin apporté à l'image qu'il donne, soucieux de l'image qu'il donne.* » comme dans l'attitude : « *Enfin, il y a une forme d'agressivité entre elle et lui mais qu'on n'imagine pas suivie d'effets. On n'imagine pas forcément lui violent. Il veut montrer qu'il domine (...) mais le fait qu'elle le défie comme ça, ça montre que derrière, il n'est pas si dangereux que ça !* » Elle conclut : « *Ce n'est pas un type qui est montré comme exceptionnel !* ». C'est un personnage que Nathalie qualifie de « *macho* » (« *il se comporte en macho* ») mais qui n'a pas de crédibilité à ses yeux.

Dans *Kill Bill Volume 1*, les chefs yakuza lui apparaissent comme des personnages décoratifs : « *A part celui qui pose problème, sinon les autres, c'est un peu l'image de ces lieutenants serviles qui n'en pensent pas moins mais qui sont là pour rendre hommage. Ils sont tétanisés.* ». L'adjectif « *servile* » est très fort au niveau du sens puisqu'il signifie dans un sens littéral : « *propre aux esclaves, aux serfs* » et dans un sens plus large « *qui a un caractère de soumission avilissante* »⁸⁶⁵ ; le fait qu'elle les décrive en plus comme étant « *tétanisés* » montre que ces chefs de la mafia japonaise n'ont plus de capacité de mouvement ou de réaction. Quant au seul agent masculin de la garde d'O'Ren Ishii, il est tourné en dérision par Nathalie : « *Un homme mais masqué. Il a l'air d'être au carnaval. C'est curieux ! Ça lui enlève quelque chose quand même. Il porte un masque et je ne sais pas trop ce que c'est ce masque... (...) Et puis ça le met à part. Il est là, c'est un homme mais il est un peu caché.* ».

863 *Clair de Lune* (tire original, *Moonlighting*), série télévisée américaine diffusée entre 1985 et 1989 aux États Unis et à partir de 1987 en France. Elle raconte comment un ex-mannequin Maddie Haynes devient directrice d'une agence de détectives dénommée Clair de Lune. Chaque épisode raconte une enquête et fait part des rapports affectifs ambigus et conflictuels de Maddie avec son unique collègue, David Addison, interprété par Bruce Willis.

864 *Die Hard*, série de cinq films d'action américains, sortis entre 1988 pour le premier opus (*Piège de Cristal, Die Hard 1* pour le titre original) et 2013 pour le dernier opus (*Die hard : Belle journée pour mourir, A Good Day to Die Hard* pour le titre original) et dans lesquels Bruce Willis incarne le lieutenant Mac Clane, un policier qui n'hésite pas à recourir à des moyens musclés pour mettre fin aux agissements d'adversaires peu scrupuleux.

865 Dictionnaire *Le Robert*, Paris, Éditions Le Robert, 2003, p.1552.

Alors même qu'il s'agit du chef de l'armée d'O'Ren, il est donc vu par Nathalie comme plutôt ridicule et surtout il est caché, à la fois par son masque et par sa position en retrait dans la scène (il ne parle pas, ne bouge pas).

Bill, dans le second volume de *Kill Bill*, est à peine mentionné par Nathalie qui focalise son attention sur le personnage de La Mariée. Quant à Hanz Landa, la figure de l'officier allemand cruel du film *Inglourious Basterds*, Nathalie le présente comme un psychopathe : « *Lui semble très froid. C'est-à-dire que lui ne semble pas du tout troublé. Il la traque et là, ça y est : il l'a attirée, il a attiré sa proie et il va la découper.* » Elle utilise un vocabulaire plus habituellement consacré aux tueurs en série : « *attirer, proie, découper* ». Un personnage qu'elle n'aime pas d'ailleurs : « *Il est inquiétant quand même ! Il est vachement inquiétant ce personnage quand même !* ».

Au bout du compte, aucun des personnages masculins de ces extraits ne semble représenter pour elle une masculinité ou une virilité positive. Son vocabulaire les concernant est la plupart du temps dépréciatif : les gangsters qui parlent comme « *des pipelettes* », le marchand d'arme « *macho* » mais un brin dandy, le repris de justice qui a l'air « *coincé* », le boxeur viril mais pas tant que ça, les yakuza soumis ou qui « *ont l'air de sortir d'un carnaval* », et l'officier nazi plus proche d'un psychopathe que d'un militaire. La masculinité incarnée par les personnages masculins semble donc pour Nathalie mise à mal par le cinéma de Tarantino.

1.4 « *Je trouve qu'elles sont moins incarnées, il y a moins de profondeur, moins d'originalité que d'autres.* »

En visionnant les extraits, Nathalie se montre très attentive aux personnages féminins qu'elle privilégie toujours dans son discours. C'est particulièrement prégnant tout au long de l'entretien. Ainsi même dans une scène comme celle du film de *Reservoir Dogs* où aucune femme n'apparaît à l'écran, c'est justement cette absence qui va attirer son attention. Très vite, elle le fait remarquer : « *Et c'est marrant parce qu'ils parlent tout le temps de la serveuse et on ne la voit pas !* » ou encore : « *Mais la serveuse, par exemple, c'est un petit peu étonnant de ne pas la montrer. On aurait pu la montrer au début, sourire, servir les cafés, là, c'est par les paroles qu'on apprend qu'elle a été bien mais en tant que personne, elle n'est pas là ! Qu'elle soit là ou pas, on s'en fiche... C'est un enjeu comme un autre dans leur discussion à eux !* » Le fait que Tarantino ne donne aucune incarnation à ce personnage féminin semble la surprendre. Elle insiste sur le fait que ce personnage devient du coup un simple objet de la conversation masculine : « *C'est un sujet mais ce n'est pas un personnage.* » ce qui paraît presque la gêner puisqu'elle exprime l'idée qu'elle aurait pu être filmée.

Dans les autres extraits, Nathalie repère systématiquement les personnages représentant les modèles féminins traditionnels : la femme-objet, la femme fatale, la femme ensorceleuse.

Ainsi, quand nous regardons l'extrait de *Jackie Brown*, Nathalie fait part de sa surprise face à l'insistance des plans sur les pieds de Bridget Fonda. Par le nombre de détails qu'elle relève (sa beauté, ses yeux, ses bras, ses vêtements), on note qu'elle a été très attentive à ce personnage et qu'elle est étonnée du peu d'importance que cette scène lui accorde en la réduisant constamment à des plans sur ses pieds, comme si finalement, on privait ce personnage d'une réelle existence à l'écran : « *On voit son visage, ses pieds, pas du tout le reste de son corps. Enfin, elle est dénudée mais ce n'est pas du tout souligné, je trouve...* » ou : « *Ce qui est étonnant, c'est qu'elle a les bras nus, elle porte un haut de maillot de bain donc il y a d'autres... Enfin elle a le ventre nu (...) et effectivement c'est les pieds.* » et encore : « *Elle est là, elle a de beaux yeux, je ne sais pas trop*

quoi. Et ça donne ça. Ce n'est pas forcément le détail qu'on attend... » Elle remarque également que les plans ne sont pas naturels : « Et c'est un angle particulier pour filmer des pieds aussi, comme ça, d'en dessous, suffisamment pour qu'on voit les orteils et les bagues. » Cette insistance sur les pieds la questionne plus que tout dans la scène. Elle se rappelle qu'il y a aussi une allusion à des pieds dans *Kill Bill* et m'en fait part : « Mais il n'y a pas une histoire avec les pieds dans *Kill Bill* ? » Quand je lui demande si elle pense savoir pourquoi il y a cette insistance, elle répond : « Après je crois que c'est Buñuel⁸⁶⁶ qui disait qu'il y avait une sorte de fétichisme des pieds. » Le pied devient donc un symbole sexuel et enferme le personnage féminin dans un stéréotype, les pieds nus symbolisant « la mer, le sable, la surfeuse ». Nathalie analyse donc ce personnage comme étant représenté à la façon d'un simple objet au service du personnage masculin : « Il a cette fille qui est plus jeune, qui est blanche, qui est blonde, c'est la surfeuse, c'est aussi un peu un modèle américain quoi. Il a cette femme à montrer. » ou encore : « Ça donne l'impression qu'il la montre... (...) C'est une preuve de son pouvoir. Il a du pouvoir, il a une belle femme, jeune et le fait qu'elle soit blanche, ce n'est pas innocent non plus. » Le personnage féminin est ici donc selon Nathalie cantonnée au rôle de faire valoir pour le personnage masculin, avec tous les attributs, jeunesse, blancheur de peau, blondeur des cheveux qui en font un stéréotype du « modèle américain ». Elle incarne aussi un autre type féminin sur lequel Nathalie insiste à plusieurs reprises et ce dès les premiers mots qu'elle aura concernant la scène : « C'est marrant, je vois Bridget Fonda là et elle a un côté Lolita, là, pour moi. Elle a un petit short et tout. C'est Lolita en plus âgée. » et plus loin : « Enfin moi, ça me fait penser à Lolita. (...) Ses attitudes. Ça me fait penser à ce plan où il y a Lolita et où elle est dans le jardin avec ses lunettes, son chapeau, qui est posée là et qui est là aussi pour être vue ». La comparaison avec l'héroïne du roman de Nabokov⁸⁶⁷ fait glisser le personnage de simple objet à montrer à un objet de désir sexuel mais que Nathalie n'analyse pas comment étant provoqué par le personnage féminin puisqu'elle dira : « Est-ce que c'est intentionnel ou pas, ça n'apparaît pas non plus. Elle s'ennuie, elle s'occupe un peu, la télé, ça ne l'intéresse pas. Et puis le numéro de son mec, elle l'a déjà vu cent fois donc elle semble un peu désœuvrée quoi. ». Pour Nathalie, il n'y a pas vraiment de provocation sexuelle volontaire chez ce personnage qu'elle défend en argumentant sur son ennui et sur le fait qu'alors qu'elle est bien présente dans la scène, les deux personnages masculins présents eux aussi ne semblent pas s'en préoccuper le moins du monde alors qu'elle est à leurs côtés : « Ces pieds, ils ne sont pas magnifiques mais ils sont là. Ils sont là, ils sont présents. » et elle va surtout l'opposer aux filles de la publicité : « A côté de ça, tu as tous ces gros plans sur ces nanas en maillots de bain qui sont en train de montrer des armes. On a l'impression que c'est hyper sexué (...). Ça me fait penser aux élections de Miss, c'est la même logique, on étale pour attirer et il y a quelque chose de très artificiel dans ce reportage-là et après, tu as elle qui est bien réelle. ». Pour elle, les filles de la publicité sont clairement des femmes fantasmées : « Elles sont comme des automates. Quand je les ai vues, je me suis dit : Ça fait un peu élection de Miss America. Il n'y a pas vraiment de réalité, il n'y a rien de charnel. » Elle remarque leurs corps « stéréotypés, bronzés » qu'elle compare immédiatement à celui du personnage : « Mais à côté de ça, l'autre, la personne réelle, Bridget Fonda, elle a aussi un corps qui est séduisant. Bon, elle a moins de poitrine effectivement mais elle est bronzée. Elle est blonde et par contraste, elle semble, du coup, très naturelle. ». Les filles de la publicité lui paraissent caricaturales : « C'est un côté caricatural. Il y a les maillots de bain avec le drapeau. On est tellement à fond qu'il y a un côté parodie quand même. Il s'amuse ! C'est l'Amérique triomphante qui est ridiculisée. » Elle fait remarquer que cette vidéo ressemble aux publicités que nous connaissons en France et dans lesquelles les femmes sont utilisées comme de simples objets : « On n'est pas très loin de l'affiche de Monsieur Bricolage avec l'affiche de la nana qui tient la perceuse ! ». Pour elle, ces filles sont tellement caricaturales qu'elle

866 Luis Buñuel, réalisateur et scénariste espagnol, 1900-1983 qui a mis en scène dans plusieurs de ses films son penchant pour les pieds des actrices, notamment dans *L'âge d'Or* (1930), *Tourments* (1953), *Viridiana* (1961) et *Le Journal d'une femme de chambre* (1964).

867 *Lolita*, roman écrit en anglais par l'écrivain russe naturalisé américain, Vladimir Nabokov, paru en France en 1955.

ne voit pas du tout le côté sexuel dans cette représentation de la femme : « *C'est absolument pas érotique ! Enfin peut être pour d'autres, si mais moi...* ». Nathalie semble donc dire que ces femmes-objets dans la scène ne sont pas là pour leur représentation sexuée mais pour présenter une parodie de ce modèle, pour le réduire à néant.

Dans l'extrait d'*Inglourious Basterds*, elle repère le type de la femme fatale sur lequel elle insiste dès le début : « *Elle arrive somptueuse, elle est belle, préparée. C'est l'actrice, c'est la femme fatale, sûre d'elle, célébrée.* » Mais elle n'agira pas comme telle : « *Une femme fatale, elle est capable de renverser la situation, user de ses atouts, de ses charmes.* », ce que ne fera pas le personnage : « *Là, pas du tout. C'est pour ça que c'est une femme fatale mais en même temps, on n'est pas du tout dans une situation de ce type !* » Donc ce personnage féminin incarne à l'écran l'image de la femme fatale mais ne semble pas en posséder les capacités. En même temps, elle représente aussi selon Nathalie la princesse des contes, notamment *La Belle et la Bête*⁸⁶⁸ auquel elle fera allusion en premier : « *C'est la Belle et la Bête* » puis *Cendrillon*⁸⁶⁹ : « *Là, ça me fait penser à des contes, Cendrillon...* » mais contrairement à ces contes dans lesquels la jeune fille finit par être aimée du Prince, ici, c'est finalement le personnage féminin qui finit par être considérée comme une bête au sens d'une proie : « *Elle est traquée comme une bête, tu vois, une bête, dans les phares. Elle ne bouge plus.* » ou perdue par sa chaussure : « *Cendrillon a tout à gagner en retrouvant sa chaussure ; elle a tout à perdre ! Elle a fait quelque chose, elle s'est engagée, elle a mis sa vie en danger et voilà, elle a causé sa perte et c'est l'indice qui le lui rappelle. Cendrillon ; c'est ce qui va lui permettre d'accéder à quelque chose ; elle, elle se met en danger.* ». Or Nathalie remarque : « *C'est quand même des chaussures très élégantes, à talons* » et elle explique que, pour elle, ce type de chaussure symbolise la séduction : « *C'est la séduction. (...) Oui, pour moi, ça a un rapport avec une forme de séduction revendiquée* ». Elle note d'ailleurs que ce personnage féminin réunit les attributs que Nathalie estime être des symboles de séduction : « *Le décolleté, les bijoux, les talons, la coiffure, le maquillage... Elle les accumule.* » Mais il n'y a pas, selon elle, de tentative de séduction chez ce personnage : « *Après, elle est actrice, ça fait partie de son boulot aussi d'une certaine manière.* ». Elle rajoute que porter tous ces attributs ne signifie pas pour autant être dans la séduction obligatoirement : « *Et on peut les avoir et ne pas forcément dégager beaucoup de séduction.* ». Elle donne un exemple : « *Une femme qui travaille dans une entreprise, qui a un poste important, je pense qu'elle va être amenée à porter des talons, à porter un certain nombre de choses qui, dans ce cadre là, ne sont pas de l'ordre de la séduction.* ». Je vais lui demander de préciser et elle ajoute alors : « *On a pris l'habitude de s'habiller comme ça parce qu'on s'attend à ce que ça reflète le sérieux et elle à quand même le souci d'être féminine dans un poste que l'on suppose masculin.* ». On voit bien comment avec l'idée qu'un poste important dans une entreprise est encore considéré masculin se noue l'idée qu'une femme qui occupe un tel poste doit faire un effort pour signaler sa féminité, pour rassurer à la fois les hommes et la société dans son ensemble sur le fait qu'elle est bien une femme, comme si prendre une fonction considérée comme masculine la masculinisait et faisait d'elle un personnage hybride, donc peu acceptable socialement. Ces vêtements ultra féminins vont donc s'imposer puisqu'elle dit « *être amenée* », même si elle ne précise pas par qui. Nathalie va aussi ajouter qu'elle même ne porte jamais de talons : « *C'est peut être triste à dire mais je ne mets quasiment plus jamais de jupe, de robes.* » Et même si elle affirme : « *Je ne me sens pas masculine pour autant !* », où l'on commence à comprendre que pour elle, la féminité ne passe pas obligatoirement par des attributs considérés socialement comme féminins et, avec en creux, donc, l'idée qu'elle peut s'exprimer autrement.

868 *La Belle et la Bête*, conte dont la toute première version est attribuée à Apulée, *Amour et Psyché* et qui deviendra célèbre à partir de la version écrite par Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, parue en 1757 dans son ouvrage *Magasin des enfants*.

869 *Cendrillon*, conte de Charles Perrault, publié en 1697.

En regardant l'extrait de *Pulp Fiction*, elle parle beaucoup du personnage campé par Maria De Medeiros qui incarne selon elle l'image de la femme ensorceleuse, la femme « Calypso », dangereuse car elle envoûte sans que l'homme ne puisse rien y faire et ne s'en rende compte. Plusieurs fois, en effet, lors de notre discussion, elle fait remarquer combien ce personnage, proche de la femme-enfant, toute petite, toute mince comparée au personnage masculin « *Elle est très fine, un peu petite fille* », sans défense, qui reste immobile, a finalement le pouvoir de faire faire à l'homme ce qu'elle décide : « *Il rentre, il regarde, il est inquiet, il dit qu'il se passe quelque chose ; elle, elle est complètement ailleurs, elle ne pose aucune question et ils oublient.* » Plus loin : « *Après c'est étonnant, elle ne bouge absolument pas, elle est totalement étanche à ce que lui pourrait dire (...) et c'est lui qui va épouser son mouvement et se mettre à côté d'elle.* » D'où l'idée pour Nathalie que ce personnage féminin est « *une sorte de petite nymphe* » et plus loin : « *Ça me fait penser à un petit côté nymphe, tu vois, c'est un peu Calypso avec Ulysse qui veut le garder (...) un peu ensorceleuse* ». Ce pouvoir d'attraction que dégage selon elle ce personnage semble l'étonner : « *Moi, ce que je trouve frappant, c'est qu'elle est là, elle est allongée, elle ne bouge pas d'un centimètre, l'autre, il arrive, il est quand même inquiet et hop, la scène se passe et elle n'a rien fait, elle n'a pas bougé, il est venu et il s'est blotti contre elle.* ». Nathalie, en insistant sur le pouvoir d'ensorcellement - le « *et hop* » peut signifier que la scène se déroule comme par magie - que semble selon elle posséder le personnage de Fabienne, met en avant une image très ancienne, celle de l'ensorceleuse, c'est-à-dire, la sorcière, ce personnage maléfique, en lien avec les forces obscures, antithèse de l'image idéalisée de « la femme ».

Nathalie repère donc un certain nombre de figures féminines traditionnelles mais elle ne les présente pas comme étant valorisées par le cinéma tarantinien. Que ce soit la serveuse, qui par son absence d'incarnation à l'écran n'existe pas réellement, la Lolita qui est réduite à être représentée par ses pieds et à un faire-valoir pour l'homme, la femme fatale qui ne l'est qu'en apparence, la princesse des contes qui succombe prise au piège comme une vulgaire proie ou la femme ensorceleuse qui semble dotée de pouvoirs d'attraction un peu étranges. Ces figures traditionnelles de la féminité sont, comme les figures traditionnelles masculines, mises à mal par la filmographie de Tarantino.

1.5 « *Oui, c'est une scène de couple, une scène d'amour. Et en même temps elle est surprenante.* »

Les représentations traditionnelles de la féminité et de la masculinité sont donc selon Nathalie, invalidées par le cinéma tarantinien et il va en être de même pour les deux bastions du patriarcat que sont le couple et la famille.

En effet, le premier couple que Nathalie remarque est celui constitué par le boxeur Butch et Fabienne dans l'extrait de *Pulp Fiction*. Pour elle, il s'agit d' « *une scène d'amour mais elle est un peu atypique.* » Elle développe : « *Elle est différente. Les scènes d'amour, elles sont très codifiées souvent, la musique, le rituel et ici, ce n'est pas du tout le cas.* » Elle remarque donc que le spectateur est mis dans une situation où les codes ne sont pas respectés. Si elle parle de musique d'ailleurs, c'est certainement parce qu'elle constate en regardant l'extrait « *qu'on entend pas mal le bruit de fond finalement, chose que je n'avais pas forcément remarquée* ». En effet, dans cette scène, en lieu et place de l'habituelle musique utilisée comme un guide émotif pour les spectateurs, on entend des bruits de la rue, des aboiements de chien, une sirène de police. Cependant, Nathalie note : « *Et pourtant tu sens que ce sont deux personnages qui... que c'est un couple quoi.* » Ce

couple est lui-même analysé comme étant atypique parce que lui a l'apparence « *du gros dur* » et qu'elle représente « *une femme-enfant* » mais qu'ils n'agissent pas comme on attendrait de ces deux figures traditionnelles. Lui se soumet à elle totalement et elle, « *elle a un pouvoir* », ce qui finalement donne l'image d'un couple un peu étrange, « *Il y a quelque chose de très doux, très tactile et en même temps, il y a une forme d'indifférence qui est là aussi.* ». Nathalie va même parler d'« *une sorte d'étanchéité entre eux* ». C'est donc un véritable couple de cinéma au sens où ils ne forment réellement un couple que sur l'écran, ils le représentent mais ils ne l'incarnent pas.

Quant au duo formé par Mélanie et Ordell dans la scène de *Jackie Brown*, ce n'est guère mieux. Dans ce couple, plus traditionnellement, l'homme domine : « *Il veut montrer qu'il domine. Il est chez lui, elle va répondre au téléphone, elle est plus jeune, elle se doit de le faire mais ça ne va pas au delà du « je montre que je suis le chef, je maîtrise, je connais les armes, tu réponds au téléphone.* ». Mais ce n'est là encore qu'une question d'apparence selon Nathalie : « *Il reste macho mais il est tellement contredit par la façon dont elle réagit que ça ne dure pas longtemps !* ». Elle exprime très vite le fait qu'elle ne croit pas en ce couple : « *C'est un couple. Pas qui fonctionne mais bon...* » Elle ajoute : « *Ils semblent vraiment être scindés. L'un d'un côté, l'autre de l'autre. Moi, c'est l'impression que ça m'a fait. Il y a quelqu'un entre eux.* ». Donc là encore, l'image du couple est mise à mal.

Après avoir visionné l'extrait de *Kill Bill Volume 2*, Nathalie va être amenée à me parler de l'image du couple Bill et Beatrix : « *C'est un couple dans lequel on sent un amour et en même temps, une capacité à nuire terrible, les deux se mêlant.* ». En dépit du fait que ce sont « *deux personnages hors normes* », Nathalie retrouve un aspect de réalisme dans ces deux personnages : « *Ce n'est pas déconnecté d'une certaine réalité.* » En effet, elle explique que cette situation lui fait penser à des scènes de la vie quotidienne. Par exemple, elle explique que, dans tous les couples, il peut y avoir des moments de crise : « *Même lorsqu'elle a des éclairs dans les yeux et qu'elle le regarde, ben, tu peux à moment donné, être très en colère contre le père de tes enfants et puis après, jouer la comédie devant, donc, c'est à un degré différent mais tu peux avoir envie qu'il meure !* ». De même, cette scène va l'amener à parler du moment où un enfant arrive au sein d'un couple : « *Ça dit aussi des rapports homme-femme, peut être, que leur relation ne pouvait avoir lieu que lorsqu'ils étaient seuls, tous les deux et qu'à partir du moment où il y a un enfant, et bien, c'est ce moment là où tout bascule.* », comme si finalement, le fait de devenir parents marquait la mort du couple. En tous cas, elle souligne combien le fait de retrouver sa fille transforme Beatrix : « *C'est très émouvant. (...) Elle devient mère ici. Elle devient une mère. (...) Ça la déstabilise. Un peu, tu sais, comme la statue qui prend vie quoi. Elle se dé-rigidifie si tu veux. (...) Ben, au contact de cette nouvelle qu'elle existe... cette nouvelle qui change toute sa perception des choses, tout a changé.* ». Beatrix devient donc mère subitement au contact de l'enfant qui a le pouvoir de tout bousculer : « *En même temps, pendant tout le film, c'est un automate quoi, quelque chose est mort en elle, il n'y a que cette vengeance qui persiste (...) Jusque là, c'était facile et là arrive un enfant, l'enfant qui était sensée être morte, elle même revient de loin et l'enfant quoi, ça change tout !* » Cette femme n'accède à la maternité qu'au contact de l'enfant et parce que le père, auquel Nathalie fait quand même plusieurs fois allusion, le lui permet : « *Bill semble être là pour l'accompagner, plus pour s'interposer mais pour l'accompagner, il essaye de désamorcer par le jeu du « on est mort » la mort qui viendra peut être et sans doute oui. Comme s'il y avait une pause, une trêve, il joue...* ». Bill qui apparaît donc selon Nathalie comme « *un papa très attentionné* », une figure paternaliste positive donc. Elle dit encore de lui : « *Il est très tendre. On voit qu'il a élevé sa fille dans le souvenir de sa mère, en lui disant qu'elle allait revenir.* »

De la famille qu'il forme avec Beatrix et leur fille, là encore, Nathalie dit qu'elle semble assez réaliste puisqu'elle lui rappelle des scènes de la vie quotidienne : « *Oui, c'est une famille. (...) On*

est dans quelque chose de fictif mais de fictif qui par plein de côtés, nous renvoie à des scènes familiales aussi. » ou encore « On pense à toutes ses familles où les parents sont séparés. » Mais assez vite, elle fait remarquer que la situation est atypique : « C'est drôle, c'est la mère mais : qui est-ce qui part à la guerre longtemps, qui revient, les enfants ont grandi, dans l'histoire, c'est les pères ! Pas les mères ! Lui, c'est le papa qui a veillé sur elle et oui, un peu comme dans un film où elle reviendrait de la guerre, elle découvre un enfant qu'elle n'a pas connu quoi ! Mais ce serait un homme qui jouerait ce rôle, ce ne serait pas une femme ! » Donc le schéma traditionnel, l'homme qui part et la femme qui reste pour éduquer les enfants, est ici inversé. Il s'agit d'une famille singulière : « Après quelle drôle de famille qui ne peut avoir ses deux parents, il faut qu'il y en ait un qui passe pour mort et après l'autre qui meurt pour de bon ! » Nathalie souligne qu'il y a comme une impossibilité ontologique du cercle familial dans le cinéma de Tarantino. Au point d'ailleurs qu'elle dit n'avoir aucun autre souvenir de la moindre famille dans la filmographie du cinéaste.

Des couples peu crédibles, une famille singulière viennent donc compléter les portraits peu flatteurs des personnages masculins et ceux de certains personnages féminins. Mais elle va aussi remarquer que le cinéma de Tarantino propose des cas différents.

1.6 « Il propose des personnages de femmes qui explorent toutes leurs possibilités et toute leur liberté. »

Comme Nathalie porte longuement son attention sur les personnages féminins, elle remarque que certains d'entre eux semblent échapper aux représentations traditionnelles et que ces personnages vont s'emparer de nouveaux rôles.

D'abord, c'est la référence à la chanteuse Madonna que Nathalie décrit ainsi : « C'est la femme libérée, un peu froide. C'est la femme d'affaires. C'est difficile à dire parce que nous, on a l'image de Madonna maintenant, avec cette quête de jeunesse, enfin tu vois. C'est pas la même chose à cette époque là. C'était très insoumis, très libre et en même temps qui se gérait, qui gérait sa carrière ! » Or cette artiste est importante car « elle doit représenter une certaine incarnation de la féminité, une sorte de stéréotype. Un stéréotype qui est là et qui sert de référence. », avec l'incarnation d'une féminité libre et autonome (« qui gérait sa carrière/femme d'affaires ») et qui devient « une référence ».

Ensuite, Nathalie parle du personnage de Beatrix comme de son personnage préféré « parce que par certains côtés, c'est le plus absolu. (...) Elle a morflé quand même et puis c'est une revenante. Et en même temps, la ferveur de son désir de vengeance est démesurée. On peut se dire : Mais pourquoi ? Au bout d'un moment, quand même, c'est compliqué, c'est dur. Mais il y a un côté absolu qui ne laisse pas indifférent du tout. Et puis c'est une mère à la fin aussi ». Une figure de mère certes, Nathalie insiste beaucoup sur ce point qui semble la toucher, mais surtout un bras armé qui ne faiblit pas : « Ce qui est troublant dans le film, c'est qu'elle continue, elle va jusqu'au bout. Elle a toutes les raisons du monde d'aller jusqu'au bout de sa vengeance et ça en fait un personnage fort parce que justement, elle ne faiblit pas. Elle s'adoucit mais elle ne faiblit pas d'une certaine façon. (...) Quand même, elle va aller jusqu'au bout. Elle a plusieurs raisons d'aller jusqu'au bout et elle a plusieurs raisons de ne pas y aller mais elle fait en sorte d'y aller. ». Cette pugnacité est maintes fois soulignée par Nathalie qui paraît marquée par cette capacité à ne pas dévier de ses projets quoi qu'il arrive.

Après avoir visionné l'extrait de *Kill Bill Volume 1*, Nathalie parle longuement du personnage d'O'Ren Ishii comme d'une figure nouvelle qui a en commun avec le personnage de Beatrix de représenter l'image d'une « femme forte » : « *C'est une femme qui a une bonne carapace, en tous cas. (...) Elle n'est pas dominée par ses émotions, ce qui est une force, elle n'est pas dominée par ses pulsions, elle semble avoir un plan, un plan de carrière donc oui, elle semble forte. (...) Forte par ce qu'elle obtient et le fait qu'elle ne soit pas dominée par des éléments extérieurs, ni des émotions, et sa rapidité aussi, comme si elle avait déjà anticipé : Si un jour, il arrive ça, je ferai ça. Elle déroule tout.* ». Un personnage féminin qui cumule des capacités de domination, à la fois des autres et d'elle-même, d'anticipation, de planification et un personnage habile aussi puisqu'elle souligne la rapidité des gestes, autant d'attributs plus généralement en lien avec la masculinité. Une femme capable de violence aussi : « *Ces jets de sang, c'est très marqué. C'est un personnage... Elle est très belle aussi. Ça joue beaucoup je pense. C'est un personnage très cruel (...) C'est surprenant.* » La cruauté n'est pas ici liée à la laideur comme dans un grand nombre de cas au cinéma où les femmes capables de cruauté sont souvent représentées sous les traits de femmes laides. Que l'on pense notamment aux dessins animés - qui sont en ce sens archétypaux - dans lesquels les personnages de femmes fortes et cruelles sont systématiquement représentées par des femmes qui sont soit vieilles (pensons à la Reine dans *Blanche Neige*⁸⁷⁰ qui est obsédée par son âge et sa jeunesse perdue), soit laides (un personnage comme Cruella⁸⁷¹), soit disproportionnées (trop maigres, Médusa dans *Bernard et Bianca*⁸⁷² ou au contraire obèses, Ursula dans *La Petite sirène*⁸⁷³), soit vulgaires (Cruella peut en être à nouveau l'exemple). On voit que ce n'est donc pas du tout le cas ici.

De plus, Nathalie souligne que les rôles proposés aux femmes par rapport à la violence sont habituellement très différents : « *(C'est) une démonstration de force qu'on n'attend pas d'une femme. Bien sûr, le même film avec des hommes, ça n'aurait rien à voir ! (...) Une femme, on attend d'elle qu'elle soit dans un rôle secondaire, que face à la violence, elle soit là pour consoler, pour prévenir, pour empêcher de se battre.* ». O'Ren propose donc une autre image, celle que Nathalie définit comme l'image de « la guerrière ultra déterminée » et qu'elle souligne comme étant totalement inhabituelle au cinéma : « *Ce ne sont pas des rôles habituels. Si on regarde dans la réalité, j'imagine qu'on ne va pas trouver beaucoup de femmes à la tête des mafias de tous les pays quoi ! Après dans les films chinois, tu as souvent une femme qui est dans l'ombre, qui joue un rôle important, qui manipule. J'ai regardé *Les Soprano*⁸⁷⁴ que j'aime bien. Tu as la mère notamment qui est terrible, qui évoque un peu les tragédies grecques mais là, elle est devant quoi ! Elle est devant !* » On voit donc l'importance que revêt le fait qu'O'Ren soit dans un rôle de premier plan et dans un rôle différent, celui d'une femme cruelle et violente.

Nathalie remarque aussi le personnage de la petite fille dans *Kill Bill Volume 2* et plus exactement, elle remarque le jeu qu'elle partage avec son père : « *C'est un jeu qui est classique et en même temps, qui est moins classique pour une petite fille.* » BB joue en effet à tirer au pistolet : « *Dans l'imaginaire, dans notre imaginaire, c'est un jeu de petit garçon.* » Mais Nathalie met l'accent sur le fait que c'est uniquement une représentation. Elle prend appui sur ce qu'elle constate elle-même en

870 *Blanche Neige* (titre original, *Snow White and the Seven Dwarfs*), premier long métrage d'animation des studios Disney, sorti en 1937, adaptation du conte homonyme des Frères Grimm paru en 1812.

871 Cruella d'Enfer : personnage de fiction inspiré par le roman de Doodle Smith, *The One Hundred and One Dalmatians* (1956) et adapté par les studios Disney en 1961 dans le long métrage d'animation *The One Hundred and One Dalmatians* en 1961 puis en film du même titre réalisé par Stephen Hereck en 1996.

872 Voir note n°835.

873 *La petite sirène* (titre original, *The Little Mermaid*), film d'animation des studios Disney, sorti en 1989, inspiré du conte homonyme de Hans Christian Andersen, publié en 1836.

874 *Les Soprano* (titre original, *The Sopranos*), série télévisée américaine créée par David Chase et diffusée entre 1999 et 2007 aux États-Unis.

tant que maman d'une petite fille : « *Mona (sa fille), elle n'est pas la dernière ! Enfin c'est plus dans la culture mais je pense que les petites filles, elles ont autant de plaisir à faire ça quoi !* » Elle se rend compte que le jeu aux pistolets est peut-être induit pas la présence du petit frère : « *Bon après peut être que si ma fille n'avait pas un frère, elle ne jouerait pas à ça !* » et que, une fois entre pairs, sa fille retrouve des jeux considérés comme féminins : « *Effectivement quand il y a ses copines, quand ses copines sont venues, elles n'ont pas joué à ça.* » Mais ce qui est important, c'est que Nathalie souligne que Mona prend du plaisir à ce jeu : « *Pour avoir une fille, je peux t'assurer que c'est peut être dans les codes mais dans la réalité... (...) Entre frère et sœur, par contre, ça les éclate bien de temps en temps de prendre un (pistolet) et c'est pas forcément elle qui suit. Elle peut être le moteur.* » Il y a donc un décalage entre ce que la société, l'éducation impose, « *Il y a l'idée que les filles, c'est pas des guerrières* » et le plaisir que Nathalie constate avec l'idée importante que c'est même sa fille qui peut provoquer le jeu.

Enfin, après avoir vu l'extrait de *Death Proof*, Nathalie signale immédiatement qu'on a à faire à « *des filles qui ont une conversation de mecs.* », ce qui est là encore totalement inhabituel. La scène elle-même est classique : « *Après il y a ce côté très classique avec des filles qui mangent ensemble au resto. C'est une scène très classique même dans les séries je trouve.* » sauf qu'habituellement : « *quatre filles à table, dans les trois quart des films, elles vont parler de leurs mecs, de leurs enfants, elles ne vont pas avoir ce genre de conversation !* », c'est-à-dire, elles ne vont pas parler de mécanique et de voiture. Mais ce qui est particulièrement intéressant, c'est que Nathalie souligne que ces quatre filles sont toutes très différentes : « *Il y en a deux qui sont très calées, qui ont des conversations très poussées sur le milieu des voitures et en même temps, il y en a une qui a un tee shirt rose, elle a des boucles d'oreille, donc ce n'est pas non plus les caricatures qu'on pourrait imaginer, des filles qui ne sont pas vraiment des filles parce qu'elles ont une conversation d'hommes entre guillemets.* » Elle souligne que l'adéquation habituelle qui fait qu'une fille passionnée de voiture est forcément masculine est ici démentie par le port de vêtements et d'attributs féminins (tee shirt rose et boucles d'oreille) et qu'une telle conversation n'est masculine qu'« *entre guillemets* » donc ce n'est pas tout à fait vrai selon elle. De même qu'elle dit qu'une des filles est « *plus féminine entre guillemets dans l'idée qu'on en a* », soulignant là aussi que la féminité n'est qu'une représentation.

Nathalie détaille ces quatre profils différents : « *Celle-ci, elle est dans le rôle de la jeune fille américaine ; on a celle qui est casse cou, Zoé et qui est à fond, et puis il y en a une qui a un tee shirt militaire aussi et l'autre qui est plus féminine.* » tout en faisant remarquer que cela ne gêne pas le moins du monde leurs relations : « *Elles ont une conversation très libre justement par rapport à tout ça, même en intégrant les stéréotypes et l'image que l'on peut se faire de ces choses là. (...) On va leur prêter des conversations qui ne sont pas des conversations classiques qu'on prête aux filles. Mais en même temps, elles échangent sur leurs différences aussi.* ». Elle remarque que la façon de filmer le groupe provoque un effet de cohésion : « *Après on retrouve dans la façon de filmer, on tourne autour des visages, on passe de l'un à l'autre, elles semblent vraiment unies, il y a quelque chose de chaleureux quoi qui passe vraiment entre elles.* » Il y a donc de multiples façon d'être une fille et entre elles, ça ne les dérange pas du tout. Nathalie note également que deux d'entre elles ont un métier assez inhabituel : « *Elles parlent de leur travail aussi. Oui, c'est une conversation sur le boulot aussi. Mais leur boulot, il n'est pas très classique non plus.* » Les deux personnages sont en effet cascadeuses dans le film ce qui est d'après Nathalie mis en avant par la façon dont elles sont filmées : « *En tant que spectateur, celles qui nous intriguent et par leur projet et par leur centres d'intérêt, ce sont les deux cascadeuses. Il me semble que la caméra s'arrête plus sur elles. Elle se promène, elle se promène mais c'est quand même elles, les principales.* » Donc on a à nouveau une mise en avant de personnages féminins atypiques, cette fois-ci par leur profession : « *Ça surprend mais je pense que c'est autant la rareté qu'autre chose. Je veux dire, tu vois, des femmes sportifs de*

haut niveau, ça ne choque personne. Quelque part, il n'y a pas beaucoup de différence, il me semble. » Le métier les rend singulières mais pas pour autant masculines : *« Pas tellement parce que si on les regarde, par rapport aux autres.. Bon, il y a celle qui a les cheveux très longs, qui fait très poupée quand même mais après, dans leurs vêtements, dans leur façon d'être, elles sont... neutres je dirais ! Neutres tu vois. Il y en a une qui porte un tee shirt rose, des bijoux, elles n'ont pas les cheveux rasés. Elle fait neutre, elle fait normale. »*. L'idée de neutralité est particulièrement intéressante car elle fait état d'un nouveau Genre aux yeux de Nathalie. Une femme qui aurait des goûts masculins mais une apparence féminine, qui donnerait naissance à un nouveau Genre neutre, ni masculine ni féminine mais plutôt et masculine et féminine, l'addition du masculin et du féminin donc en quelque sorte.

1.7 « *Voilà une scène qui est très violente, objectivement, mais qui est très jouissive !* »

Nathalie semble particulièrement apprécier ces nouveaux rôles féminins qui peuvent selon elle devenir *« pas forcément des modèles mais des exemples. Des exemples de ce qui est possible.(...) Ce qui est possible d'assumer, de ce que l'on est, de ce que l'on veut. »*

Il s'agit de personnages qui proposent des possibles autres que ceux que le cinéma offre habituellement. L'image de personnages féminins qui incarnent une forme de liberté est, selon Nathalie, très importante. Elle cite pour exemple Jackie Brown : *« Il y a une forme de fierté, de force tranquille, une sorte de... le fait d'aller jusqu'au bout aussi, de ce qu'elle veut, de ce qu'elle fait, ne pas se laisser; à moment donné, imposer ça. »* Beatrix dans *Kill Bill* renvoie aussi pour elle cette image : *« Et La Mariée dans Kill Bill, finalement, il y a un peu cette idée là aussi. C'est-à-dire des personnages qui ne se laissent pas imposer des choses, qui vont suivre leur volonté »*. On voit que Nathalie est sensible à ces personnages féminins qu'elle cite comme étant ses préférés parce qu'ils dégagent une impression à la fois de liberté et de volonté tenace, des personnages aussi qui lui apparaissent comme insoumis (*« qui ne se laissent pas imposer des choses »*).

A tel point qu'elle s'identifie assez fortement à eux et qu'elle dit : *« J'aimerais avoir d'une certaine manière la liberté et une forme d'indifférence de plusieurs (de ces personnages), oui, une forme de désinvolture et de liberté. »* Il semble qu'elle aime ces personnages parce qu'ils sont une projection de ce qu'elle voudrait être, fut-ce juste par moments, et qu'elle ne peut pas être. Par exemple, quand elle parle de Gogo, dans *Kill Bill volume 1*, elle explique cela clairement : *« Elle est complètement folle, c'est souligné, et en même temps, cette scène là... Bon, c'est le pauvre type, il n'est pas beau, il est tard, tu sens qu'il est tout seul, tu sens qu'il n'a même pas voulu l'offenser et tu vois, je sais pas mais chez une fille, il y a toujours ce moment où on a affaire à un gros « lourd-dingue » et on n'a rien osé faire. Et ça réveille quelque chose... »* Quand je cherche à lui faire préciser ce *« quelque chose »* dont elle parle, elle développe ainsi : *« Je veux dire, quelque part, il y a ce côté très puissant, très immédiat et sans aucune inhibition qui, quelque part, fait du bien. »* Elle signale donc le plaisir qu'elle peut éprouver en tant que spectatrice de voir une jeune fille oser faire ce qu'elle-même n'oserait jamais faire. Elle dit même que ça lui *« fait du bien. »* et que ça trouve un véritable écho en elle : *« Elle est sans empathie. Et c'est pareil pour O'Ren après. (...) Et c'est tout Kill Bill, ça je trouve. Cette Mariée qui se venge, qui découpe des têtes, des bras, tout qui vole dans tous les sens. Il y a quelque chose qui fait qu'il y a un écho en nous, de puissant et de pas moral. De pas moral mais de pas grave. Et dans la façon de montrer, il y a une façon de montrer ces personnages, finalement, le fait qu'il n'y ait pas de culpabilité après, pas de regret, ça enlève aussi tout un poids à la mort ou à l'acte de tuer. C'est fait. C'est pas grave. On passe à la suite. »* Ces personnages permettent donc à Nathalie d'éprouver un acte libre, même le plus ultime puisqu'il s'agit dans ces

cas de l'acte de tuer et ce, sans culpabilité, sans que cela relève de la morale ce qui ne va pas sans la questionner : « *Tu vois, je te disais que Pulp Fiction, ça a été un choc mais Kill Bill, ça m'a vachement questionnée. Je me suis dit : Mais pourquoi il y a un côté si jouissif à voir des personnages qui donnent sans arrêt des coups de sabre ?* ». Elle fournit d'elle même une réponse : « *Je pense qu'il y a un truc qui est de l'ordre de la pulsion qu'on a. C'est-à-dire qu'à plein de moments dans la vie, enfin ça dépend un peu des caractères mais on se maîtrise beaucoup, on se contient beaucoup, si on a quelque chose, il y a des lois pour. Et là, il y a un côté immédiat, pulsionnel, de vengeance. Elle n'a pas aimé comment il lui a parlé, elle lui a coupé la tête !* »

Ces personnages permettent donc une véritable catharsis. Le fait que ce soit des personnages féminins est important car c'est « *l'idée d'une démonstration de force qu'on n'attend pas d'une femme ! Le même film, avec des hommes, ça n'aurait rien à voir !* » Elle souligne qu'elle n'aurait pas ressenti cette force cathartique s'il s'agissait de personnages masculins auxquels elle s'identifierait sans doute avec plus de difficulté. Le personnage d'O'Ren propose une figure de la femme dominatrice peu ordinaire selon Nathalie : « *Elle est comme ça, très belle, c'est la geisha. Elle est là pour distraire ? Et bien pas du tout ! (...) Elle a ce geste pour dire qu'elle n'est pas décorative !* » Elle ajoute : « *Je ne trouve pas qu'il y ait quelque chose de sexuel dans ce personnage.* » et elle nie aussi tout aspect politique dans le geste : « *Après voilà, le fait de brandir cette tête, c'est une image. Enfin, je ne sais pas s'il y en a beaucoup... Même dans la peinture. Si ! Il y a Judith avec la tête du géant Holopherne⁸⁷⁵ sauf que Judith, c'était pour libérer son peuple si je me souviens bien, du tyran. Il y avait ce côté acte unique alors qu'elle, on voit bien qu'elle n'est pas dans ce domaine, qu'elle est loin de là, qu'elle est juste décidée à régner* ». Nathalie écarte une à une les causes qui pourraient raisonnablement justifier le geste d'O'Ren mais c'est justement parce qu'elle n'a d'autre raison que sa propre volonté de dominer que le geste apparaît comme cathartique pour Nathalie et parce que rappelons-le, c'est un personnage féminin : « *C'est encore mieux que ce soit un personnage féminin pour le film ! En tant que spectatrice, je trouve ça beaucoup mieux !* » Elle dira : « *Ce film, avec des hommes à la place des femmes, ne m'aurait pas intéressée !* » Elle apprécie que ce soit des personnages féminins car ils lui permettent de libérer des pulsions de violence par exemple qu'elle n'a, semble-t-il, pas grand loisir de libérer autrement : « *Oui, je crois que ça joue avec quelque chose de l'ordre de la pulsion. Tu vois, quand il t'arrive un truc en voiture, tu te mets à hurler mais tu ne vas pas au bout parce que tu es civilisée. Mais quelques fois, tu as des pulsions qui sont violentes !* » Par deux fois dans ses exemples, on voit comment Nathalie rapproche des scènes ultra violentes très éloignées de sa vie réelle à des sentiments qu'elle a pourtant elle-même éprouvés dans son quotidien (un homme qui cherche à la séduire dans un bar ou une situation au volant de sa voiture). Des pulsions donc que le film lui permet d'évacuer tout en éprouvant du plaisir comme le mot « *jouissif* » le soulignait.

En proposant donc des personnages féminins de premier plan, différents des rôles habituels, des personnages violents, cruels, mais surtout libres, autonomes, pugnaces et insoumis mais aussi ne l'oublions pas puisque Nathalie en a fait état, des personnages féminins très différents les uns des autres, le cinéma de Tarantino semble donc bien fournir aux spectatrices des exemples de modèles féminins novateurs et cathartiques.

875 Judith et Holopherne : allusion à la scène, issue de l'*Ancien Testament (Livre de Judith, 13-8-116)* qui raconte comment Judith après avoir séduit le général assyrien Holopherne l'a assassiné dans son sommeil en le décapitant et ce, afin de sauver son peuple du tyran.

Conclusion

Nathalie affirme aimer le cinéma de Quentin Tarantino alors que la filmographie de ce réalisateur, avec des films de sabre, des films de gangsters ou de guerre ne correspond pourtant pas à ses goûts habituels. Elle se dit particulièrement sensible à la violence qu'elle n'aime pas, du coup, au cinéma mais chez Tarantino, cela ne la gêne pas. On a même l'impression qu'elle ne la ressent pas dans ces films qu'elle définit, au contraire, comme diffusant une impression de douceur : « *Oui, de douceur... (...) J'ai l'impression d'avoir ressenti ça, par moments, dans Kill Bill, pour te dire ! J'ai l'impression que par moment, j'ai ressenti ça, une sorte de, je ne sais pas, d'abandon des personnages... J'aime bien ça aussi dans les romans policiers que je lis et c'est quelque chose que j'apprécie qu'on soit dans un univers assez sombre, assez dur et qu'il y ait ça qui affleure par moments, qui émerge un peu...* » Ce qu'elle perçoit de ces scènes est souvent très loin du ressenti habituel à propos des films de Tarantino. Il est commun de lire sous la plume des critiques par exemple que c'est un cinéma d'action et de violence exacerbée. Ce n'est pas ce que Nathalie exprime. De l'extrait de *Reservoir Dogs*, elle se dit marquée par une sensation de longueur : « *Je me souvenais qu'ils discutaient comme ça longuement mais (...) je ne me souvenais pas d'une scène si longue... On peut trouver que c'est très étiré...* » ; de *Pulp Fiction*, elle retient une impression de douceur évoquée aussi pour *Kill Bill* comme nous venons de le noter : « *C'est une scène justement très tendre, très douce, innocente. (...) C'est une sorte d'évasion dans le temps et c'est assez charmant* », de *Kill Bill Volume 1*, une impression de théâtralité et d'esthétique de l'image : « *Elle est marquée très esthétiquement de quelques gouttes de sang, c'est joli.* », du volume 2, elle se dit très touchée par la scène : « *Elle est très touchante. (...) Oui, voilà encore un exemple de film où il y a cette scène et c'est de la tendresse qui passe.* », de *Death Proof*, elle retient la légèreté d'un moment entre quatre amies : « *Elles parlent de choses qui les concernent. Il y a une forme de sincérité (...) En même temps, c'est amusant ! C'est un moment entre copines quoi ! C'est léger !* » La douceur, la beauté des images, la théâtralité, l'émotion, la légèreté sont donc les sentiments que Nathalie ressent face aux extraits. Elle n'aborde que très peu le thème de la violence.

Elle insiste beaucoup sur les personnages féminins qui semblent la marquer plus que leurs homologues masculins. Elle ne fait pas allusion ou très rarement à une sexualisation de ces personnages, sexualisation qu'elle va même souvent nier. A propos des rapports entre Landa et Bridget Von Hammersmark dans *Inglourious Basterds* par exemple : « *Quand même, il lui touche le pied, il y a un rituel au départ qui pourrait être ambigu mais pas du tout. (...) Il n'y a rien de sexuel dans cette scène* ». Elle dit la même chose après *Kill Bill Volume 1*. Elle n'aborde pas ce thème après l'extrait de *Pulp Fiction* (dans lequel la sexualité est pourtant montrée et dite). Elle ne parle pas non plus du viol alors que la question est abordée dans *Death Proof*. De même, elle insiste sur le fait que les héroïnes ne peuvent pas être considérées comme des objets. De Bridget Von Hammersmark, par exemple, elle dit : « *Elle est courageuse. Ce n'est pas une potiche* », ou quand elles le sont de fait, Nathalie fait ressortir, chaque fois que c'est possible, les efforts que ces personnages font pour lutter contre cet état. C'est ainsi qu'elle met en valeur le côté rebelle et insolent de Mélanie dans *Jackie Brown*.

Autant d'informations qui mettent en lumière sa vision singulière du cinéma de Quentin Tarantino, une vision qui privilégie les personnages féminins et qui reconnaît la valeur cathartique des nouveaux modèles proposés par ce cinéma.

2. Portrait de Laureen

L'entretien se déroule en deux temps : un dimanche après midi, le 26 avril 2015 de 14 heures à 17 heures puis comme nous n'avions pas terminé, le dimanche 3 mai de 14 heures à 16 heures.

Laureen est une jeune femme de 28 ans, hôtesse de l'air de profession, qui fait partie de mon cercle de connaissances. J'ai eu l'occasion de lui parler de mes projets d'entretien et elle s'est proposée d'y participer car elle adore le cinéma et elle avait très envie d'en parler.

Elle me reçoit les deux fois chez elle, dans un appartement de type T2 qu'elle loue dans la banlieue toulousaine. Elle y vit seule ; c'est un lieu très bien rangé, décoré avec goût, tout en noir et blanc. Nous nous installons dans son salon, sur une table à manger, l'ordinateur entre nous deux.

Laureen est enjouée et elle se montrera tout au long de notre conversation telle que je la connais, très honnête, avec un franc-parler et une gouaille qui détonne toujours un peu, quand au contraire on ne la connaît pas, avec son physique de belle jeune femme douce.

2.1 « *Je ne suis pas très bon public.* »

Laureen est une jeune fille de son temps : elle consomme beaucoup de cinéma mais très peu en salle car elle possède un ordinateur et comme elle sait très bien l'utiliser, elle profite de cet outil pour télécharger souvent de manière illégale, elle ne s'en cache pas, des films ou des séries : « *Le ciné, j'y vais très rarement, ça se compte sur les doigts d'une main le nombre de fois dans l'année.* ». Pour autant, elle regarde beaucoup de films : « *Sur mon ordi ou sur ma télé parfois. Tu sais, tu peux commander ou télécharger des films sur des chaînes donc oui, je fais ça. Et en principe, bon là ça fait un petit moment, un mois ou deux que je ne regarde plus trop parce qu'il recommence à faire beau donc je sors, mais d'habitude, oui, franchement, je peux regarder un film par jour quand je ne travaille pas, ou deux films par jour.* »

Laureen argumente aussi son choix de regarder les films chez elle car elle aime être seule face au film : « *Pour moi, c'est plutôt un moment personnel.* » donc un moment intime qu'elle n'aime pas forcément partager : « *C'est peut être pour ça aussi que je n'aime pas le cinéma, parce qu'il faut partager avec d'autres personnes dans une même salle et moi, j'ai plutôt l'habitude de regarder les trucs seule ou avec des potes.* » Elle se dit gênée par les autres spectateurs : « *Des fois, tu vas au cinéma, et tu as les gens qui se mettent à rigoler dans la salle. Tu entends les gros éclats de rire ou alors tu les entends, ils applaudissent et j'ai trop envie de leur dire de la fermer à chaque fois !* »

De plus, elle se définit comme une spectatrice difficile dans ses goûts : « *Je suis vraiment mauvais public. Il y a très peu de réalisateurs ou de titres de films ou même d'acteurs qui me plaisent en fait !* » Du coup, un autre de ses arguments est d'expliquer qu'elle a du mal à trouver des gens qui ont vraiment les mêmes goûts cinématographiques qu'elle. Elle me cite en exemple Stéphanie, une de ses meilleures amies : « *Tu vois, le genre de cinéma d'horreur, Stéphanie, elle en a horreur donc impossible à regarder avec des potes ou il va falloir que je regarde un truc qui lui fait plaisir à elle mais que moi, je n'aime pas du tout !* »

Parce que Laureen est quelqu'un qui sait ce qu'elle aime. Pour les genres, elle cite la science fiction, les films de gangsters ou les films d'horreur : « *Après un truc que j'affectionne aussi particulièrement mais c'est vrai que les gens ne connaissent pas trop, c'est le cinéma d'horreur. Là, c'est vraiment tout, des trucs gore à des thrillers un peu psychologiques ou je ne sais pas, des trucs*

à la *Hostel*⁸⁷⁶ ou des trucs, des films de zombies, des films avec des fantômes, des revenants. ». Pour les réalisateurs, Clint Eastwood⁸⁷⁷, Scorsese⁸⁷⁸, Tarantino ou en France, Guillaume Canet⁸⁷⁹. Pour les acteurs, elle dit de Brad Pitt : « *J'adore Brad Pitt, c'est un de mes acteurs préférés.* »

Elle a des goûts très affirmés mais ouverts. Ainsi, elle m'explique que *Les Petits mouchoirs*⁸⁸⁰, le film de Guillaume Canet lui a plu bien qu'il soit très différent de ce qu'elle aime d'habitude : « *Bizarrement, un film que j'ai beaucoup aimé, c'est Les Petits Mouchoirs de Guillaume Canet. Je trouvais que le casting était génial, que des acteurs français mais pour moi, c'est des grosses pointures. Ils sont justes. Tu vois, François Cluzet⁸⁸¹, Marion Cotillard⁸⁸², ils jouent trop bien ceux là ! (...) J'ai aimé parce que c'est un film qui est sans prétention déjà, d'une part et ça reflète bien la vie parce que justement, ben, c'est pas tout rose ! En plus, j'ai bien aimé parce que ça se tourne juste à côté de chez moi, le bassin d'Arcachon donc comme je connais bien le bassin d'Arcachon, ben, celui-là, j'ai beaucoup aimé.* » Mais ce film semble faire exception au milieu de préférences cinématographiques à forte majorité américaines. De même pour les séries dont elle se dit grande consommatrice : « *J'aime bien Shameless⁸⁸³, la version US et Game of Thrones⁸⁸⁴, un peu comme tout le monde. Et quoi d'autres comme séries que j'ai bien aimées ? Dead Like me⁸⁸⁵ mais ça n'a pas fait beaucoup de bruit en France cette série et c'est assez vieux. True Blood⁸⁸⁶ qui est une des rares avec un petit peu de romance et d'amour, on va dire. Et le côté fantastique avec les vampires mais j'aime bien justement parce qu'il y a le côté un peu sale je trouve dedans. Ils ne sont pas tous beaux, tous parfaits. Ils ont tous des failles. Il y a une perversité un petit peu, tu vois...* »

Elle m'explique en effet aimer les histoires qui ne sont pas lisses, pas attendues. Elle aime être surprise par un personnage, une atmosphère ou un rebondissement : « *J'aime bien les séries comme ça ou les films où il y a un peu des situations inattendues, mais pas des trucs genre vaudeville ! Je sais pas, plutôt des trucs où il va se passer quelque chose parce qu'il y a un des personnages qui est stupide et il va lui arriver un truc mais complètement décalé !* » Elle va beaucoup insister sur l'effet de surprise dans ses attentes spectatoriennes puisqu'elle dit que ce qu'elle désire le plus dans un film, c'est « *quelque chose qui me surprenne et qui me fasse réfléchir* ». A contrario, elle n'aime pas du tout le cinéma entièrement tourné vers l'émotion : « *C'est vrai que moi, je suis assez dure au niveau des émotions au cinéma. Il y a quand même toujours des scènes (..) dans des films qui te mettent la larme à l'œil. Et même si le film ne te plaît pas, ça fait ressortir des émotions.* » Elle peut donc être touchée mais ce n'est pas ce qu'elle recherche. Elle précise d'ailleurs que selon elle, ça a toujours été le cas.

Ainsi son premier souvenir de cinéma, c'est le long métrage d'animation *Pocahontas*⁸⁸⁷ : « *Je crois que j'avais 6 ou 7 ans. (...) Je me rappelle, c'était impressionnant ! Tu sais quand tu es petit, t'arrives dans une salle de ciné et tu regardes, t'es là : Ouah !!!* » Donc ce n'est pas le film lui-même qui l'a marquée mais l'impression ressentie face au lieu.

Ceci étant, elle n'est pas d'une famille cinéphile et elle semble avoir toujours préféré voir le film

876 *Hostel*, film d'horreur américain, écrit et réalisé par Eli Roth, 2006.

877 Clint Eastwood, acteur, réalisateur et producteur américain, né en 1930

878 Martin Scorsese, réalisateur américain né en 1942.

879 Guillaume Canet, acteur et réalisateur français né en 1973.

880 *Les Petits Mouchoirs*, film français réalisé par Guillaume Canet, 2010.

881 François Cluzet (1955), acteur français.

882 Marion Cotillard (1975), actrice française.

883 *Shameless*, série télévisée américaine diffusée en 2011.

884 *Game of Thrones*, série télévisée américaine médiéval-fantastique, diffusée depuis 2011. La saison 7 est attendue pour juillet 2017 sur HBO aux États-Unis et quasi conjointement en France sur OCS.

885 *Dead like me*, série télévisée américaine, diffusée en 2003 et 2004 aux États-Unis puis entre 2004 et 2008 en France.

886 *True Blood*, série télévisée dramatico-fantastique américaine, diffusée à partir de 2008 aux États-Unis et en France.

887 *Pocahontas*, long métrage d'animation des studios Disney, 1995.

seule chez elle : « *J'y suis pas allée souvent mais quand t'es enfant, c'est vrai que ça fait une sortie. Après je trouvais que c'était plus simple directement de chez soi, pouvoir regarder un film au lieu de dépendre d'un adulte pour prendre la voiture etc.* » A l'adolescence, elle a quand même fréquenté les salles : « *Par contre, en grandissant, un peu plus, donc à partir de 12 ans, quand tu commences à être ado, tu commences à sortir avec tes camarades. Ben du coup, ma mère, elle nous déposait devant le cinéma et on y allait un peu plus régulièrement.* » Le cinéma joue à ce moment là un rôle social assez classique : « *J'y allais avec des potes mais du coup, on rigolait ! Et on mettait un peu le bazar en salle aussi !* » Mais elle ne garde que très peu de souvenirs des films vus à part le long métrage *Existenz*⁸⁸⁸ : « *Je me rappelle que je l'ai vu quand il venait de sortir. Je me rappelle, il était interdit au moins de 12 ans et j'avais pas encore 12 ans quand je suis allée le voir, j'avais 11 ans ! (...) Je l'ai retenu parce que c'était un des premiers que j'étais allée voir. Et c'était un des premiers dans ce genre-là, un peu science fiction mais bizarre tu vois. J'ai pas aimé mais j'ai retenu le truc si tu veux !* » Quand je l'ai questionnée sur le choix de ce film, qui semble peu approprié pour une pré-adolescente, Laureen s'explique sans hésiter : « *Je pense que c'est le fait que j'ai un grand frère.* »

Ce grand frère, son aîné de six ans, paraît avoir joué un rôle important dans sa culture cinématographique. En effet, Laureen grandit avec des parents qui ne partagent pas les films avec leurs enfants : « *Mes parents, ils ont chacun leur télé ; il y en a un qui regarde de son côté et l'autre de l'autre.* » Le cinéma n'est pas du tout une tradition familiale. Par contre, Laureen partage ce loisir avec son frère aîné : « *C'est la personne avec qui j'ai vu le plus de films, mon frère !* » et moins avec sa sœur jumelle : « *Ma sœur, je pense que déjà, elle regarde moins de films que moi et après quand on regarde des films, ça va plutôt être les mêmes choses, des trucs genre Tarantino, Scorsese... Bon après, elle est un peu moins à fond que moi là-dedans. Il faut souvent que ce soit moi qui l'ai vu en premier, ou mon frère, et qu'on lui dise : Il faut que tu regardes ! Comme pour les séries à la télé par exemple et après, elle se met à le faire.* » Laureen est dans un rôle de conseil pour sa sœur et pour sa mère également mais elle souligne qu'elle ne partage pas les mêmes goûts : « *Ma mère me demande de temps en temps : Est-ce que tu n'as pas des bons films à me passer sur clé USB ? Mais bon, pour ma mère, je choisis un cinéma particulier pour elle. (...) Je ne veux pas lui filer des trucs d'horreur ! (...) On n'a pas les mêmes goûts !* », alors que c'est son grand frère qui joue ce rôle pour elle : « *Bon on n'en voit plus du tout ensemble parce qu'on habite séparément mais on en parle ! Et surtout avec mon grand frère ! Mon frère quand je le vois, bon, je ne le vois pas souvent, genre une fois par mois mais chaque fois, il me dit : Ouai, tu as vu ce dernier film ? Ou : Il faut trop que tu mattes cette série !* »

Selon Laureen, c'est une des raisons qui explique son goût prononcé pour un certain cinéma qu'elle nomme un « cinéma de garçons ».

2.2 « *J'allais plutôt voir des films de garçons* »

Laureen est amenée au cinéma par son grand frère ; elle me précise aussi qu'elle a toujours été plus entourée d'hommes que de femmes : « *C'est vrai que moi, j'ai toujours eu pas mal de copains, plus que des copines.* » C'est en partie ce qui explique selon elle, son goût pour les films « de garçons » qu'elle définit ainsi : « *Ben un film de garçon entre guillemets , c'est plus..., c'est quelque chose qui est moins sur les sentiments, qui a peut être un peu moins d'émotions, plus de choses où il faut réfléchir, je pense. (...) Bref, c'est plus des trucs un peu science fiction ou des thrillers.* » Pour exemple, elle cite : « *Pour moi, c'est toute la trilogie du Seigneur des Anneaux⁸⁸⁹ ou des trucs*

888 *Existenz*, film de science-fiction réalisé par David Cronenberg, 1999.

889 Voir note n°862.

comme ça. Les films de Scorsese, les films de gangsters. Et Tarantino aussi. Ça touche tous les publics mais quand tu demandes, je pense que ça plaît peut être plus aux garçons qu'aux filles. » Un cinéma pour les garçons est donc un cinéma qui fait réfléchir et ne porte pas sur les sentiments. A contrario, pour un cinéma de filles, elle dit : « Je sais pas moi, des comédies romantiques... » Là, elle cite en exemple, *PS : I love you*⁸⁹⁰, dont elle parle en terme très négatifs : « C'est une copine qui m'a forcée à le regarder et j'ai détesté. » On voit bien comment selon elle, son entourage à majorité masculin, a, semble-t-il formé son goût pour le cinéma de manière très genré : c'est une amie fille qui l'oblige à regarder un film romantique et ses amis garçons, ainsi que son grand frère qui lui font découvrir les genres considérés comme plus masculins que sont le thriller, la science fiction ou le film de gangsters.

Ceci étant, Laureen explique très radicalement qu'elle adore les films dits de garçons alors qu'elle déteste ceux étiquetés pour les filles. Elle reproche aux films « de filles » de n'être pas assez réalistes selon elle : « Je ne sais pas mais j'ai l'impression que ce n'est pas la vraie vie. J'ai l'impression que.. Enfin, ça vient peut être de mon passé amoureux aussi... C'est vrai que pour moi, il n'y a pas d'homme parfait, il n'y a pas de femme parfaite. C'est pas « cui-cui » les petits oiseaux. Du coup, je trouve que les trucs qui sont un peu plus trash, c'est en fait un peu plus la réalité, même si des fois, ils vont un peu dans les extrêmes mais au final, oui... (...) J'aime bien ; ça fait pas le truc de princesse... » Elle reproche donc au cinéma dit de filles d'enfermer le public féminin dans un rêve d'idéal, notamment amoureux, qu'elle, elle ne partage pas du tout. Elle fait une comparaison équivalente avec la littérature : « De toutes façons, quand je vois la littérature à l'heure actuelle, je ne lis pas d'histoires d'amour ou de choses comme ça. Moi, tout ce qui est Marc Lévy⁸⁹¹, j'aime pas. Je trouve ça gnan-gnan. Je préfère les trucs genre Bernard Werber⁸⁹² ou alors des romans plus historiques. »

Elle insiste donc sur le fait que tout en étant une femme, elle a des goûts plutôt masculins. Déjà quand elle était enfant, cela semblait être le cas puisqu'elle m'explique : « C'est vrai que j'avais plus des jouets de filles mais j'aimais bien les trucs avec les flingues. Je m'éclatais quand on jouait aux gendarmes et aux voleurs et tout ! Oui, j'aimais bien ! » Ainsi, elle raconte comment les jeux changeaient selon qu'ils étaient pratiqués entre filles uniquement ou dans des groupes mixtes : « Bon quand j'étais juste entre filles, on jouait plus à des trucs de filles mais si j'étais avec mon frère ou mes cousins, et s'il y avait ma sœur, on jouait à ça. (aux jeux de revolver) » Il est intéressant de noter qu'elle préférerait les jeux avec les garçons mais il fallait qu'au moins un garçon soit avec elle pour qu'elle ait accès à ces jeux-là (le frère – les cousins). Quand je lui demande s'il y a une explication selon elle à cette situation, elle répond clairement : « Je pense que c'est le processus de socialisation. Tu sais, j'ai fait éco et on a travaillé là-dessus. Dès qu'ils sont petits, on essaie de leur montrer, en gros, parce que c'est la société qui a voulu ça, que les hommes, ils sont plus dans ce genre de choses et les femmes plus dans quelque chose de différent et dès qu'ils sont gamins, par les jouets, par les dessins animés qu'on leur montre, toutes ces choses là, c'est le processus de socialisation ! » Laureen est donc consciente du fait que les normes de Genre sont imposées socialement (les jouets, les dessins animés) mais cela s'accompagne chez elle d'un sentiment d'incapacité à aller à l'encontre de ces normes genrées : « Je ne peux pas dire que c'est un truc qui me plaît ou qui ne me plaît pas parce que la société est comme ça ! (...) En fait, tu n'as pas vraiment le choix ! »

Pourtant, elle reconnaît que l'éducation est un facteur important : « Après c'est aux parents de voir ce qu'ils font avec leur gamins ! » Elle développe en prenant l'exemple de sa profession et elle

890 *PS I Love You*, film de romance américain, réalisé par Richard LaGravenese, 2008.

891 Marc Lévy, romancier français contemporain.

892 Bernard Werber, romancier français contemporain.

explique que dans son métier, elle s'aperçoit que les compétences demandées face aux clients n'ont rien à voir avec le Genre : « *J'ai l'impression que j'ai des collègues mecs qui sont plus doux on va dire. Ils prennent vachement plus soin des passagers. Ils sont hyper patients. Enfin, plus que moi, quoi ! Plus que certaines collègues et moi quoi !* » Elle explique ces différences par le rôle de l'éducation : « *C'est peut être une question d'éducation aussi. Ces mecs là, peut être qu'ils ont été élevés comme ça. Qu'ils ont été élevés, je ne sais pas moi, par leur père ou par leur mère d'ailleurs, peu importe le sexe mais par des gens qui étaient super bienveillants, qui s'occupaient énormément d'eux.* » Être doux ou patient, qualités plus traditionnellement considérées comme féminines, ne seraient donc en rien liées au Genre de l'individu mais plutôt à son éducation et aux modèles qu'on lui propose. En ce sens, le cinéma, média constructiviste s'il en est, joue un rôle important.

2.3 « *C'est pas un cinéma d'émotions, Tarantino !* »

Laureen découvre le cinéma de Tarantino grâce à son frère : « *Tarantino, j'ai des souvenirs quand j'étais jeune ado, qu'il y avait des films de Tarantino qui passaient sur Canal +... Je regardais certainement parce que mon frère était en train de regarder.* » A ce moment là, elle découvre *Pulp Fiction* et *Jackie Brown*. Plus tard, c'est un autre garçon qui va l'amener à regarder les autres longs métrages : « *Tout ce qui est Death Proof, Planete Terror parce que je sortais avec un garçon... Bon, c'est un artiste et un grand fan de ciné devant l'éternel mais lui, il regarde vraiment tout. C'est lui qui m'a fait découvrir Scorsese aussi. Et en fait, on regardait et il m'a fait voir ces deux là. Et après je me suis dit : Allez, je vais me faire tous les Tarantino !* »

C'est donc au contact de deux garçons qu'elle va découvrir Tarantino. Le réalisateur va devenir un de ses favoris même si elle n'aime pas l'ensemble de sa filmographie. En effet, elle va se montrer très critique vis à vis de certains films, comme *Inglourious Basterds* par exemple : « *Je n'ai pas du tout aimé ! Et j'étais un peu déçue sur le coup. Je n'ai pas trouvé que c'était un mauvais film mais, parce que j'avais aimé tous les autres Tarantino, celui-là, je ne l'ai pas trop apprécié.* » Pour elle, il était différent des autres films et elle n'y retrouvait pas ce qui lui plaît tant dans les autres films. Elle explicite très clairement ce qu'elle aime dans ce cinéma.

En premier lieu vient le fait que Tarantino a un style bien à lui : « *Tu le sais quand tu vois un Tarantino que c'est un Tarantino, même sans qu'on te le dise !* » Ce qui participe à cette singularité est un ensemble d'éléments que Laureen va citer comme « *les dialogues* », « *les musiques* » ou encore « *J'aime bien le côté toujours surprenant !* » Elle ajoute : « *Et les thèmes qu'il traite, c'est des thèmes de société* » ce qui lui permet d'affirmer que ces films n'ont pas vieilli : « *C'est des sujets qui vieillissent pas. Ça a toujours existé et ça existera toujours je pense. (...) Les trucs de trafic en tout genre, les meurtres aussi...* »

Ce qu'elle aime également, c'est que ce sont des films qui l'amuse : « *Ce qui est drôle, c'est que c'est des sujets vachement sensibles mais il les traite de manière rigolote !* » Elle rira d'ailleurs à plusieurs reprises en regardant les extraits et elle insiste sur ce point à propos par exemple de *Kill Bill Volume 1* : « *Elle m'a bien fait rire quand elle défonce le gars, le vilain à côté qui... Elle l'étripe quoi, c'est juste trop drôle parce qu'on ne s'attend pas à ça !* » Laureen habituée aux films d'horreur n'est absolument pas choquée ou dérangée par la violence de l'acte qui au contraire, l'amuse beaucoup.

Pour elle, l'univers de Tarantino est un véritable univers type de la pop culture : « *C'est hyper pop, c'est hyper coloré. Tu as l'impression de manger des bonbons qui pètent sous la langue ! Tu vois ?* » Elle dit également apprécier chez Tarantino « *la façon dont il met en scène les personnages* ». Laureen prête une grande attention aux personnages durant tout l'entretien ; c'est principalement d'eux dont elle parle, alors qu'elle n'aborde jamais les scènes sous un angle esthétique ou technique. Les personnages retiennent toute son attention, notamment les personnages masculins.

2.4 « *Au final, c'est toujours les hommes qui dominent.* »

Pour Laureen, le cinéma de Tarantino est un cinéma viril « *parce que c'est quand même toujours des trucs de malfrats, il y a des armes, il y a de la drogue, du trafic...* » Les genres choisis, thriller, film de gangsters, de guerre semblent donc ancrer cette filmographie dans une masculinité très traditionnelle que Laureen souligne à plusieurs reprises. Cette masculinité est incarnée essentiellement dans les personnages masculins que Laureen regarde d'un œil particulièrement critique. Ainsi après avoir visionné le premier extrait, celui de *Reservoir Dogs*, ses premiers mots sont : « *C'est une conversation de mecs de base* ». Je lui ai demandé d'expliquer ce qu'elle entendait par cette formule « *mecs de base* » : « *C'est une conversation de l'homme moyen, avec un QI moyen, une conversation de mecs !* », elle insiste : « *Je me dis qu'ils sont un peu débiles de toutes façons. Ils ne sont pas très intelligents.* » ou encore : « *Ils ont leur opinion de beauf de base* ». Elle désigne donc par ces termes une représentation d'un homme lambda, peu intelligent et décrit comme plutôt vulgaire et inculte (« *beauf* »). C'est une conversation qui lui paraît réaliste : « *Je me dis que cette conversation, on peut l'entendre un peu partout, dans tous les PMU du coin quand t'as des mecs qui discutent entre eux.* » Ce qui va caractériser cette conversation bien banale selon Laureen, c'est essentiellement son thème : « *Ils parlent de meufs toujours à moment donné et forcément ça tourne autour de la quéquette. Donc là, voilà, ils parlent de Madonna, icône à l'époque, icône sexy par excellence et forcément, ça en vient au cul... C'est des mecs, hein !* » Donc pour Laureen, des hommes entre eux parlent forcément des femmes et de sexualité. Mais Laureen analyse ce sujet de conversation comme un moyen pour les hommes de se mesurer entre eux : « *Et puis, en plus, c'est des mecs, ils se tirent un peu les uns les autres, ils se tirent un peu la bourre. Il y en a un qui sort un truc, il faut qu'il y en ait un qui sorte un truc au dessus.* » et encore : « *Quand ils sont entre eux, ils ont besoin de montrer qu'ils sont les mâles alpha. (...) On voit les mecs qui essaient de passer pour le plus fort, pour le dominant.* » L'analyse de la chanson de Madonna, en des termes crus et vulgaires dont Laureen dit qu'ils sont « *dégradants pour la femme* » et « *arriérés* » est un moyen pour les personnages masculins de se mesurer. Sauf que Laureen note : « *L'autre, il fait le macho et tout mais quand le vieux arrive, celui qui semble être le boss, quand il arrive et qu'il lui met un peu la pression en lui disant de cracher la thune, là, il fait : Oui, c'est bon ! Donc devant une nana, il ne le fera pas, il lui tiendra tête mais quand c'est un mec, quand t'as un mâle alpha justement qui l'ouvre, ben là, il n'y a plus personne. Le mec, il n'a plus de face ! Et il ne sait plus quoi dire, il ne sait plus quoi faire ? Il fait son gentil et il obéit !* » Elle repère le processus de domination qui se joue dans cette scène entre les personnages masculins vis à vis desquels elle se montre très ironique.

En effet, quand il s'agit de parler des personnages masculins des extraits visionnés, Laureen emploie souvent un vocabulaire péjoratif. Qu'il s'agisse de « *débiles* » donc pour les personnages de *Reservoir Dogs* ou « *le mec, c'est trop le macho qui fait de la merde, le petit malfrat de base* » pour désigner Butch dans *Pulp Fiction*, « *un pauvre gars, un pauvre trafiquant* » pour Ordell dans *Jackie Brown*, ou à propos du personnage de Robert De Niro dans ce même film : « *Le vieux qui est dégueulasse... Parce que De Niro, là, personne n'en veut ! Il est infect !* » ou encore « *un pervers* »

pour Hanz Landa dans *Inglourious Basterds*. Tous ces personnages masculins ont également en commun dans le discours de Laureen d'être des hommes qui cherchent à maintenir ou à acquérir une forme de domination sur les femmes. Domination physique comme dans *Inglourious Basterds* : « *C'est hyper violent ! Il y va à mains nues, il n'utilise pas d'armes ce qui est surprenant d'ailleurs ! (...) C'est pour montrer la suprématie de la force masculine...* » ; ou domination plus psychologique comme dans *Jackie Brown* entre Ordell et Mélanie : « *Lui, il se sert d'elle comme si c'était à la fois sa fille et son objet.* »

Des personnages masculins bien ancrés dans un modèle social patriarcal que Laureen dénonce avec véhémence : « *On vit quand même dans une société qui est majoritairement patriarcale au final. On parle de parité mais c'est des conneries !* » Elle développe cette idée notamment en me parlant de sa profession (pour rappel : elle est hôtesse de l'air) dont elle dit : « *C'est un métier connoté ! Il a une sacré connotation ! (...) C'est un métier où on est là pour la sécurité avant tout mais on est quand même là, pour prendre soin des gens.* » Du coup, Laureen remarque qu'il est exercé encore majoritairement par des femmes. Quand il s'agit des stewards, ils sont souvent homosexuels me précise-t-elle comme « *le coiffeur était homo, l'infirmier aussi souvent. On pensait que l'infirmier était homo, le steward était homo* ». Elle note que la situation évolue « *il y a de plus en plus d'hétéros qui font ce métier là !* » mais elle précise cependant que les hommes hétérosexuels stewards préfèrent s'occuper de la vente : « *Je pense qu'ils s'épanouissent un peu plus. Ça touche un peu moins leur virilité donc ils sont contents !* » Quand je lui demande si elle peut m'expliquer en quoi le fait d'être en charge de prendre soin des passagers toucherait la virilité des hommes hétérosexuels, Laureen a cette réponse : « *Je ne sais pas ! Ça a toujours été comme ça. Je ne sais pas si c'est un truc qui est dans les gènes ou quoi...* », renvoyant par là même à l'idée que la masculinité serait « génétique » avec tous les attributs qui lui sont associés, force, résistance, réflexion pour ne citer que ceux-là. Du coup, à l'inverse des stewards, les pilotes ont une représentation très différente puisqu'ils sont dans la maîtrise de l'objet technique qu'est l'avion et dans la responsabilité des vies des passagers : « *Les pilotes ? C'est marrant parce qu'ils ont l'étiquette de gros macho hétéro qui aiment bien se taper toutes les nanas !* » On voit bien comment Laureen expérimente dans son cadre professionnel les archétypes de la masculinité qu'elle retrouve dans le cinéma de Tarantino.

Cependant, tout au long de l'entretien, elle accorde une plus grande attention aux rôles féminins.

2.5 « *Tarantino, il aime vraiment les femmes !* »

Laureen apprécie particulièrement que le réalisateur présente de nombreux rôles féminins. A plusieurs reprises, elle insiste sur l'importance des personnages féminins dans la filmographie tarantinienne : « *Lui, il fait toujours ça ! Il a toujours... C'est toujours ce truc-là de mettre les femmes un peu plus en avant. Bon, à part dans *Reservoir Dogs* encore une fois, mais dans les autres films, les femmes sont mises en avant.* » Surtout dans des rôles très divers, de la femme-enfant dans *Pulp Fiction* à la femme fatale dans *Inglourious Basterds* en passant par la mère ou la guerrière dans *Kill Bill* : « *Et surtout ce que j'aime chez lui, c'est qu'il ne fait pas de ségrégation. C'est-à-dire que tu as des blanches, des noires, des asiatiques, des blondes, des brunes, des jeunes, des moins jeunes... Donc c'est vrai qu'il y en a toujours beaucoup !* » Elle note le nombre important de personnages féminins ainsi que leur diversité. Par exemple, après avoir vu l'extrait de *Kill Bill Volume 1*, Laureen insiste sur les différents portraits de femmes que présente le film : « *Dans la scène, il y a trois nanas. Il n'y en a pas qu'une, il y en a trois ! Et il y a une japonaise, une franco-japonaise et l'autre qui est japonaise, chinoise et américaine. Déjà bon, il y a des femmes de plusieurs origines. Elles ont un âge différent. La Sophie, ça a l'air d'être une tronche, la nana !*

Donc il met l'étudiante, la nana qui est une tronche et l'autre qui est, on va dire, plus dans l'action donc déjà c'est trois femmes un peu différentes. »

Elle souligne également le fait que le réalisateur mette des femmes dans des rôles principaux. Elle cite le cas de *Jackie Brown* : « *C'est une femme et une femme qui est personnage principal d'un film ! Et ça, c'est un truc qui ne se fait pas forcément.* » Ce personnage est d'ailleurs celui qu'elle préfère : « *Elle est touchante ! C'est la nana qui n'est pas forcément un canon de beauté, qui n'est pas dans la quintessence de la féminité et de la séduction. Elle a un certain âge. Elle est toujours très charmante d'ailleurs mais bon et c'est une nana qui essaie de s'en sortir. Bon en faisant des choses illégales mais elle essaie de s'en sortir de ce côté-là et après, elle essaie de s'en sortir de façon à ce que tout se passe bien pour elle et que elle, elle s'en lave un peu les mains de tout ce qu'elle a fait ! Et puis, de se mettre à l'abri donc moi, j'ai bien aimé Jackie Brown.* »

Mais si elle semble apprécier plus que les autres, Jackie Brown pour son côté réaliste et volontaire, elle a néanmoins des termes positifs pour désigner quasi tous les personnages féminins, même ceux qu'elle apprécie le moins. De Fabienne, dans *Pulp Fiction* qu'elle trouve « *un peu léthargique* », elle dit aussi : « *Elle a l'air faible et en même temps, elle est forte.* » Les filles de la publicité dans ce même film ont « *l'air débiles mais elles elles savent se servir de leur flingue quoi !* » De Mélanie dans *Jackie Brown* : « *Elle, c'est un personnage qui me fait vraiment rire ! Elle fait trop la nana qui s'en fout ! (...) Elle est canon là, dans le film, c'est une fille qui est plutôt jolie mais qui elle, a du caractère.* » De Bridget dans *Inglourious Basterds* : « *Elle est très belle, c'est une très belle actrice. Elle est super belle !* »

De même, lorsqu'elle fait allusion à Madonna après avoir vu l'extrait de *Reservoir Dogs*, elle précise bien que l'artiste actuellement lui déplaît : « *Je préfère l'image de Madonna à ses débuts que l'image de ma génération parce que pour moi, elle a l'image d'une nana qui refuse de vieillir (...) et elle en devient vulgaire. Elle essaie de ressembler à des gamines de quinze ans !* » mais elle dit aussi : « *C'est quelqu'un de très intelligent et si elle a réussi à faire le buzz et qu'elle a une carrière qui dure depuis si longtemps, c'est justement parce qu'elle a réussi à donner cette image-là qui, à l'époque, n'était pas si courant que ça. Elle a réussi à choquer et à ouvrir les esprits et les mentalités.* »

A contrario d'une star comme Madonna, un personnage comme celui d'Abernathy dans *Death Proof* lui plaît parce qu' « *elle est sympa, elle a un côté amical, c'est un peu la Girl Next Door.* » et surtout parce qu' « *elle ne se laisse pas faire !* ».

Donc quand il s'agit d'un personnage féminin, on a l'impression que Laureen parvient toujours à trouver un aspect positif et elle considère que chacun de ces personnages incarne une facette de « *la femme forte* », une image de femme qui tente de reprendre le pouvoir sur l'homme.

2.6 « *Il ne montre pas les femmes juste comme des objets.* »

Laureen analyse les personnages féminins des extraits que nous avons vus ensemble comme de multiples exemples de femmes fortes qui, d'une façon ou d'une autre, prennent le pouvoir, idée qu'elle semble particulièrement apprécier. Dans son discours, une femme est forte quand elle tient tête aux hommes et quand elle parvient à renverser le schéma de domination patriarcale : « *Les nanas, dans tous les films de Tarantino, elles la font à l'envers aux mecs donc voilà quoi ! Enfin, tu vois, c'est pas des femmes soumises pour moi. Ou alors, elles le sont jusqu'à un certain moment et jusqu'à un certain point où là, elles se réveillent et elles leur font la misère.* » L'expression « *la faire à l'envers* » qu'elle utilise à plusieurs reprises exprime bien l'idée d'un reversement de situation.

Une des choses qui plaît le plus à Laureen, c'est que ces personnages peuvent prendre le pouvoir en utilisant la force physique. Elle insiste particulièrement sur les personnages féminins qui sont dans l'action pure. Les héroïnes de *Kill Bill Volume 1* incarnent ce type de personnage : « *C'est bien parce qu'il met trois femmes qui sont un peu différentes, qui ne sont pas les mêmes. Par contre, elles sont toutes les trois cinglées, ça, c'est clair et elle veut le pouvoir ! Elles n'ont pas peur des hommes ; elles n'ont pas peur de se battre, elles n'ont pas peur de la mort aussi. Donc oui, je trouve ça rigolo. Elles sont assez extrêmes par rapport aux hommes !* » Elle développe avec le personnage d'O'Ren Ishii : « *La fille, elle arrive et elle dit : C'est moi le leader ! Elle montre que voilà, elle a sa place et que si les autres ne sont pas contents, en gros ce qui me fait rire, c'est qu'elle dit qu'ils peuvent discuter mais en gros, s'ils ne sont pas d'accord avec elle, il faut qu'ils soient d'accord quand même, sinon ils vont se faire démonter clairement ! Oui, ça j'aime bien ! J'aime bien ce côté : C'est pas parce que je suis une femme qu'il faut penser que je vauds moins que vous !* » Le personnage de O'Ren incarne donc une féminité qui refuse la domination masculine en utilisant la violence : « *Tu vois la scène et bang, l'autre, elle est déjà en train de courir sur la table, elle sort son truc et shlag ! C'est hyper castrateur en plus comme image ! En gros, elle lui coupe la tête pour asseoir son pouvoir donc c'est comme si elle le castrait en gros !* » La domination est clairement de son côté : « *En plus, le pire, c'est qu'ils ont peur derrière, c'est ça le truc ! Ils ferment tous leur bouche ! Parce qu'à la limite, elle pourrait très bien lui trancher la tête et les autres se rebeller derrière or, là, il n'y en a pas un qui bronche ! Ils pourraient en prendre une des deux qui est à côté en otage mais non, même pas. Ils ne bougent pas tellement ils ont peur ! Ils ont tellement peur que l'autre, il suffit qu'elle parle calmement, l'autre, elle traduit à côté et pfuuu, personne ne bronche ! Elle range même son sabre d'ailleurs quand elle parle ! C'est la force tranquille. Elle est sûre d'elle.* » La situation est donc renversée avec une femme qui détient tout le pouvoir par la force et la violence et des hommes qui sont tétanisés par la peur ce qui est totalement inattendu d'après Laureen : « *C'est un truc qui n'est pas conventionnel. Tu n'as pas l'habitude de voir ça !* » Ce qui est différent, c'est bien entendu ce renversement de situation, à savoir un personnage féminin dans un rôle plus habituellement réservé aux hommes : « *Ça reste des trucs assez violents ou des histoires avec de la thune, des trafics, des machins mais oui, pour le coup, c'est des trucs où on n'attend pas les femmes au tournant ! C'est vrai que dans la société, les gros trafiquants qu'ils soient narcotrafiants ou trafiquants d'armes, ben, souvent, c'est des hommes !* » Le personnage de Gogo dans le même extrait vient aussi représenter l'image d'une femme intrépide, qui n'hésite pas à user de son sabre pour asseoir son pouvoir : « *J'avais trouvé le personnage rigolo justement par le fait que c'est une fille, qu'elle est jeune et on a l'impression que peut être, elle va être un peu plus en retrait mais non , c'est le garde du corps de la boss quoi ! Donc si c'est le garde du corps de la boss, ça veut dire que c'est elle qui est en première ligne, qu'elle n'a peur de rien, la fille ! Donc oui, j'aime bien le personnage !* » Un personnage dont elle souligne l'extrême violence : « *Et l'autre, la petite étudiante, la petite japonaise, la Gogo, elle m'a bien fait rire quand elle défonce le gars, le vilain à côté... Elle l'étripe quoi et c'est juste trop drôle parce qu'on ne s'attend pas à ça !* » A nouveau, elle met en avant le fait qu'on ne s'attend pas à voir une femme user de violence : « *Dans le cinéma, on est habitué à voir... dans le cinéma, c'est plutôt des hommes, surtout quand il s'agit des trucs d'une violence extrême comme ça, on n'attend pas les femmes au tournant. Et là, en plus, les nanas, c'est des spécialistes en arts martiaux, c'est pas n'importe quoi ! Elles ne sont pas en train de se battre et de se créper les cheveux !* » Il y aurait donc une façon féminine de se battre « *se créper les cheveux* » et une façon plus masculine, violente et armée et ici, les personnages féminins se battent donc « *comme des hommes* » pour prendre un pouvoir qui est traditionnellement réservé à ces derniers: « *Tu vois, elles ont le sourire au bord des lèvres et elles se disent : le pouvoir est à nous !* »

Mais Laureen note aussi que certains personnages féminins reprennent ou tentent de reprendre le pouvoir en utilisant leur sexualité. C'est le cas de Fabienne dans *Pulp Fiction* : « *C'est le cliché de la nana qui fait un peu couillonne, qui est avec le malfrat de base mais au final, tu as l'impression que la fille, elle est faible mais elle n'est pas si conne que ça parce qu'elle arrive à le manipuler (...). Au final, elle arrive à le contrôler par le cul quoi. (...) Ça montre une autre facette de la femme. C'est pas forcément une femme forte dans le sens où elle va botter des culs mais elle arrive quand même à l'amadouer par le sexe.* » Plus loin : « *Elle le tient par le sexe.* » ou encore *Au final, c'est une femme forte. On a l'impression qu'elle est couillonne mais « au final, elle lui fait faire ce qu'elle veut. Elle n'est pas si faible que ça !* » Laureen remarque donc comment ce personnage se sert de sa sexualité pour dominer le personnage masculin et elle parvient à renverser la situation de domination : « *On pourrait penser que c'est lui qui mène le couple et en fait, je pense que c'est complètement elle ! Il aurait pu la laisser derrière, il aurait pu ne pas rentrer au motel et se barrer direct. On voit qu'elle a quand même un bon ascendant sur lui !* » Fabienne se sert de sa sexualité pour dominer le personnage masculin.

Dans *Jackie Brown*, Laureen analyse l'attitude de Mélanie un peu différemment. Dans ce cas, la sexualité sert de monnaie d'échange dans un marché que semble avoir scellé le couple : « *Ils sont ensemble parce que bon, lui, il a une petite jeune qui est canon donc ça fait bien pour lui et elle, elle est contente parce que du coup, elle a trouvé son vieux qui l'entretient. (...) Ils sont ensemble mais on va dire : c'est un arrangement mutuel. Du sexe contre de la thune et un confort matériel et voilà.* » Laureen la décrit aussi comme utilisant sa sexualité « *pour asseoir son pouvoir de séduction* ». Elle dit : « *Elle se sert de ses charmes pour arriver à ses fins.* » De même, elle dit de Bridget Von Hammersmark dans *Inglourious Basterds* : « *Elle se sert de sa féminité pour lui dire : Vous m'embarrassez. (...) mais lui, il se dit : c'est une traîtresse. Elle s'est servi de sa féminité et de sa beauté pour nous causer du tort.* »

Qu'elles utilisent la violence comme dans *Kill Bill*, la sexualité comme dans *Pulp Fiction* ou la ruse comme dans *Jackie Brown*, les personnages féminins de Tarantino permettent de dessiner les grandes lignes d'une image de la féminité telle que Laureen la considère.

2.7 « *C'est une fille mais elle ne se laisse pas faire !* »

Laureen défend à plusieurs reprises l'idée selon laquelle la dichotomie féminin/masculin est une chose bien plus complexe qu'il n'y paraît : « *Ça fait trop manichéen, tu vois, le genre féminin/masculin. (...) Non, moi, j'y crois pas.* » Selon elle, tout être humain est en fait complexe. Ainsi, elle analyse la masculinité comme un ensemble de caractéristiques qui peuvent tout à fait être incarnées par des personnages féminins à tel point qu'elle dit par exemple des héroïnes de *Death Proof* : « *Elles sont super indépendantes, elles ont l'air super sûres d'elles. Bon, elles ont des couilles quoi, ces filles!* » ou encore : « *Elles sont jusqu'au-boutistes, elles ne veulent qu'un truc, c'est le défoncer ! Elles sont prêtes à faire un carton en bagnole, elles sont blessées, elles ont failli mourir dix fois pendant le truc mais elles s'en foutent, elles continuent, elles ne lâchent pas l'affaire et là encore, on voit que les femmes, elles sont dures!* » Elle définit le personnage d'Abernathy comme « *a bad-ass* », soit « *une dure à cuire* ». Laureen trouve aux personnages féminins de ce film une attitude masculine. De même qu'elle souligne qu'« *elles ont un métier qui est plus pour les hommes on va dire, enfin qui est plus courant chez les hommes parce que c'est toujours pareil : dans les films, quand il y a des cascades, c'est plus des acteurs, des rôles de mecs...* » et des conversations viriles : « *Elles ont une conversation... On dirait des mecs qui parlent quoi ! Elles parlent d'armes, de bagnoles. Elles ont une conversation à laquelle on ne s'attend pas!* » En même

temps, Laureen a à cœur de souligner aussi tous les attributs plus traditionnellement associés à la féminité : « *Quand tu les vois, elles sont plutôt jolies. Elles sont toutes habillées avec des trucs roses, il y en a une qui a même une licorne sur son tee-shirt !* » Elle insiste sur le personnage d'Abernathy qui lui semble être celle qui représente le mieux ce mélange de féminité et de masculinité : « *Elle est maquilleuse donc elle fait un truc de fille, un métier de filles ; elle est maman mais quand même... (...) C'est une dure-à-cuire. (...) Elle fait féminine sur elle et tout. Elle est bien coiffée, elle a une part de féminité mais elle ne se laisse pas faire non plus. D'ailleurs on le voit dans le film : elle n'hésite pas à aller frapper le mec !* » Les deux cascadeuses sont qualifiées de « *femmes masculines* » : « *Bon on voit que ce sont des femmes. Elles sont jolies mais elles ne sont pas maquillées. Elles n'ont pas de coiffures super élaborées pour des nanas. J'ai pas l'impression qu'elles prennent vraiment soin d'elles non plus. Elles ne sont pas habillées hyper sexy. Donc oui, ce sont plutôt des femmes masculines entre guillemets dans leur style et leur façon d'être.* »

Pour autant, Laureen continue de définir masculinité et féminité de façon très traditionnelle. Ainsi elle reconnaît comme féminin tout ce qui est de l'ordre de la beauté ou de la mise en beauté (coiffure, maquillage accessoires), ainsi qu'un certain nombre de qualités comme la douceur. Elle dit par exemple de Fabienne dans *Pulp Fiction* : « *C'est l'image de la fille féminine. Elle a une petite voix, elle est douce. Je comprends qu'un homme puisse l'aimer parce qu'elle a tous les attributs qu'on veut bien donner aux femmes, on va dire idéales pour les hommes : la douceur, la gentillesse, le fait qu'elle a l'air vraiment compréhensive.* » et plus loin : « *Je pense qu'il aime bien le fait qu'elle soit très féminine. Elle est avec sa petite robe, elle est bien maquillée, bien coiffée...* » Après avoir visionné l'extrait d'*Inglourious Basterds*, Laureen revient assez longuement sur le détail de la chaussure : « *La chaussure, c'est l'accessoire féminin par excellence ! Les femmes, on est folles de chaussures. Je pense que c'est pas faux, que c'est vraiment quelque chose qui est propre aux femmes.* » Quand je lui demande si elle peut expliquer cela, elle répond : « *Je pense qu'il y a une histoire autour des talons. Le fait que la chaussure à talon, ça nous grandit donc peut être que ça nous donne... Ça nous rend un peu moins faible au niveau de la taille par rapport aux hommes et ça met en valeur notre féminité. Donc je pense que c'est pour ça que les femmes aiment autant les chaussures quoi ! (...) En particulier les chaussures à talons ! Mais quand on parle de femmes qui aiment les chaussures, on ne parle pas de femmes qui aiment les tennis ou les chaussures plates, souvent, c'est les paires d'escarpins, les bottes ou les trucs comme ça !* » Du côté de la féminité, Laureen ajoute également la caractéristique de veiller sur les autres, de les protéger. Par exemple, après avoir vu *Kill Bill Volume 2*, elle parle de maternité et elle dit : « *les mères sont plus protectrices* » ou encore : « *Les femmes, on a un côté protecteur* »

A l'inverse, elle considère certaines caractéristiques comme masculines : « *Les hommes sont un peu plus bourrus.* » Ou « *Enfin, je ne veux pas faire de généralité mais par rapport à ce que je vois autour de moi, c'est ça quand même : les hommes parfois, ils ont le contact un peu moins facile.* » Enfin, elle considère toute relation homme-femme comme basée sur un rapport de domination : « *En fait, il faut toujours qu'il y en ait un qui soit le dominant et l'autre le dominé* » et dans ce jeu de domination, pour elle, les choses sont claires : « *Dans la société, la femme est encore, on va dire victime de la violence des hommes* ». Elle analyse la scène entre Landa et Bridget Von Hammersmark dans *Inglourious Basterds* comme « *Le rapport de force entre l'homme et la femme, la très belle femme devant l'homme de pouvoir.* »

Le thème du viol abordé dans l'extrait de *Death Proof* est ainsi l'occasion pour Laureen de mettre en avant l'inégalité homme-femme qu'elle observe dans le film comme dans la société. Elle m'avoue avoir déjà eu peur de se faire violer « *comme toutes les filles à moment donné ! (...) et les homosexuels !* » Je lui demande alors de développer cette idée, elle précise : « *Il y a peut être une question de virilité. Peut être que des mecs hétéros autour de moi se sont fait violer et n'en parlent*

pas par pudeur et parce que du coup, ça fait genre : t'es un PD ou tu es une meuf ! Tu es une fille, tu n'as pas pu te défendre et tu t'es fait violer ! » La virilité se définit donc par opposition à la féminité avec en creux l'idée de rapport de domination dominant/dominé et en lien, l'idée de sexualité hétéro/homo. L'homme hétérosexuel étant celui qui est à l'opposé de l'homme homosexuel ou de la femme.

Laureen a donc, on le constate, une vision très traditionnelle et hétéro-centrée de la masculinité et de la féminité tout en expérimentant que cette dualité ne peut pas fonctionner de façon aussi catégorique et catégorisante. En effet, elle même se considère comme ayant autant de féminité que de masculinité en elle : « *Physiquement, je suis féminine. (...) Je suis toujours en jupe.* » et en même temps : « *Je parle un peu comme un charretier. (...) Et en plus, je le cultive ça... Enfin je cultive pas mon image de fille mais je cultive ma personnalité un peu masculine.* » Elle développe en m'expliquant qu'elle aime par exemple les jeux vidéos : « *J'aime bien les jeux vidéos ! Bon moins maintenant mais je l'ai été pendant très longtemps. Je jouais aux jeux en réseaux et tout ! D'ailleurs j'ai été chef de ce qu'on appelle les guildes donc des équipes. Et quand je disais que j'étais une gonzesse, au début ils ne pensaient pas... Parce qu'il y a des garçons qui se font passer pour des filles dans ce genre de jeu et comme en plus, j'avais de la poigne. Donc quand on parlait au micro, ils entendaient que j'étais vraiment une fille. Et en plus, quand ils apprenaient que j'étais hôtesse de l'air alors ils disaient : Oh ! Putain ! C'est le truc qu'on n'imagine pas ! Mais il y a de plus en plus de nanas qui jouent et je trouve ça génial ! Je le cultive parce que je me dis que ça donne un côté un peu plus complexe au personnage et tu n'es pas juste catalogué pour être ci ou ça. C'est genre, tu es une personne et moi, j'aime bien !* » On voit bien dans le discours de Laureen qu'être une personne, ce n'est pas être un homme ou une femme, c'est au-delà de ça. Laureen va expliquer en quoi la référence à des personnages féminins comme ceux des films de Tarantino est finalement si importante.

2.8 « *J'aime bien parce que tu peux t'identifier.* »

A plusieurs reprises, Laureen dit combien les rôles féminins proposés par la filmographie tarantinienne sont différents des autres rôles féminins du cinéma contemporain au sens où le réalisateur propose, nous l'avons vu, dans chacun de ses films des personnages féminins variés et qui ont en commun une certaine force. Laureen exprime de façon très explicite le plaisir qu'elle éprouve à regarder des films dans lesquels les personnages féminins ont, non seulement, des rôles importants mais des rôles de femmes d'action ou de femmes fortes : « *Dans Death Proof, les nanas qui sont super combatives, qui vont péter la gueule du méchant, ça, j'ai trop kiffé ! J'ai trouvé ça génial !* » De même, elle dit de la scène de décapitation dans *Kill Bill Volume 1* que « *c'est complètement jouissif !* » Il y a donc comme un effet de catharsis pour elle dans ce cinéma-là.

Mais il y a aussi l'importance du phénomène d'identification dont Laureen parle à maintes reprises : « *Je ne veux pas faire ma féministe mais je trouve que c'est bien qu'un mec, qu'il y ait un réalisateur qui ait ce parti pris de dire : Bon voilà, même si je fais des films ultra violents qui pourraient plus correspondre à un public masculin et bien, c'est des films avec des nanas et le premier rôle, c'est pas forcément un mec qui l'a ! Et les filles, elles ne sont pas forcément faibles ou elles n'ont pas un rôle second, ou elles ne sont pas des suiveuses. On va dire, c'est des leaders ! Et ça, je trouve que c'est bien ! (...) Parce que déjà je suis une fille donc peut être que ça me touche plus de voir des filles. Comme je te dis je m'identifie plus.* » Il est donc primordial pour elle que des personnages féminins puissent avoir des rôles principaux et que ce soient des personnages réalistes : « *J'aime*

*bien parce que tu peux t'identifier ! » Elle peut s'identifier à Jackie Brown par exemple : « C'est pas une nana qui est extraordinaire. Ça peut être n'importe qui et ça, je trouvais que c'était bien ! » De même, le personnage d'Abernathy dans *Death Proof* provoque aussi en elle ce phénomène d'identification : « Elle est maman dedans. Bon, je ne suis pas maman mais j'ai un côté très maternel. J'aime bien prendre soin de ma famille ou de mes amis mais, en même temps, je ne suis pas une nana qui se démonte. S'il y a une situation et qu'il faut aller botter des culs, ben j'y vais ! Il n'y a pas de problème ! Là, je me suis trop reconnue ! » L'identification est donc très importante : « Il y a certains personnages dans certains films auxquels je m'identifie quoi qu'il arrive... C'est pas que je voudrais leur ressembler, c'est que je pense qu'il y en a à qui je ressemble déjà un peu. »*

Parfois, c'est un modèle qu'elle semble trouver dans ces personnages féminins. Ainsi après avoir vu l'extrait de *Jackie Brown* et parlé du personnage de Mélanie, elle me dit : « J'aimerais bien être un peu comme elle parce qu'elle, elle s'en fout, elle est effrontée, elle y va à fond ! (...) J'aimerais bien être un peu plus comme ça. »

Les personnages féminins peuvent donc fonctionner comme autant de modèles possibles qui peuvent influencer Laureen comme elle me l'explique : « Si on parle de Tarantino et justement de voir des femmes fortes, je me dis, ben, la femme, elle n'a pas à rester dans un coin et à fermer sa bouche quoi. Elle a le droit de vivre sa vie, elle a le droit de faire des choses qui ne sont pas réservées qu'aux hommes et dans ce sens, oui, ça m'influence ! » Elle décrit aussi ce qu'elle ressent après avoir vu les films : « C'est vrai que quand tu vois ces films-là et que tu es une femme, quand tu ressors de la séance, tu te dis plus : Tiens mais prends confiance en toi ! Tu es une femme ! Tu n'es pas une plante verte ou une chaise tu vois ! (...) Ça donne confiance ! Même si ça ne se termine pas forcément bien pour elles, oui, ça donne confiance ! Et tu te dis : Si ce mec là, il voit les femmes de cette façon, il y en a peut être d'autres mecs qui voient les femmes de cette façon ! » Laureen a l'impression que « c'est un cinéma qui met vraiment la femme à l'honneur au final » et que c'est important pour la spectatrice qu'elle est puisqu'elle parle d'identification, de modèle, de mise en confiance. C'est parce qu'il met en avant des représentations de femmes fortes, qui luttent, qui ne se soumettent pas que ce cinéma a une résonance toute particulière pour Laureen : « Je trouve ça pas mal parce qu'encore une fois, ça donne une place aux femmes, en disant que les femmes, elles ne sont pas faibles quoi ! On a l'impression qu'elles sont faibles parce qu'elles sont représentées comme l'inférieure de l'homme mais non ! Dans les films de Tarantino, elles ne le sont absolument pas ! »

Conclusion

Laureen souligne donc de façon insistante l'importance des personnages féminins dans le cinéma de Quentin Tarantino, au point même que pour les films dont les héros sont des personnages masculins, elle imagine systématiquement ce que cela aurait pu donner avec des personnages féminins. Par exemple, elle dit après avoir vu l'extrait de *Reservoir Dogs* : « *Au final, tu te dis : Comment une meuf aurait géré la situation? Parce qu'eux, ils sont bêtes à bouffer du foin ! Quand ils se retrouvent dans la merde, ils sont tous prêts à se balancer les uns les autres... (...) Quand tu as des nanas qui se font attaquer, il y en a qui vont supplier, qui vont pleurer mais je pense qu'il y en a d'autres, ce serait : Tu peux me tuer, vas-y ! Tue moi de toutes façons, tu n'es qu'une grosse merde ! Elles auraient certainement réfléchi un peu plus intelligemment qu'eux, oui, c'est sûr !* »

Inversement, elle imagine certains films avec des héros masculins à la place des héroïnes et elle conclut systématiquement que les choix de Tarantino sont les meilleurs. Pour *Kill Bill Volume 1*, elle dit : « *Si Tarantino avait mis des personnages masculins pour jouer ces rôles et bien, je pense que ses films, ils n'auraient pas le même succès ! L'histoire n'aurait pas été pareille et que le ressenti vis à vis du public n'aurait pas été le même et moi, je ne sais pas si ça m'aurait autant plu.* » Ou encore en parlant de *Death Proof* : « *Si c'était un groupe de garçons qui monte en voiture avec un fou furieux, je pense que ça n'aurait pas été crédible si le fou furieux avait été une nana... Ils auraient pu le faire. (...) Mais pour moi, non, ça ne marchait pas. Enfin c'est pas que ça ne marchait pas, c'est que ça n'aurait pas été intéressant. (...) Je ne sais pas trop comment des mecs auraient réglé l'affaire...* » Au bout du compte, remplacer les personnages féminins par des personnages masculins reviendrait selon Laureen à faire des films « *un peu à la Jason Statam ou à la Steven Seagal* » soit des films d'action très traditionnels et donc peu intéressants pour elle.

Les films perdraient en intérêt parce qu'il ne pourrait plus y avoir le phénomène d'identification si important pour Laureen qui affirme ne pas pouvoir s'identifier à un personnage masculin : « *Quand c'est des mecs, non.* » ou encore à propos de *Reservoir Dogs* : « *Dans Reservoir Dogs, il n'y a pas de nanas, donc tu ne peux pas t'identifier !* ». Elle met donc en avant l'importance, le besoin de voir au cinéma des modèles féminins différents de ceux qu'on voit habituellement. Des femmes qui « *ne sont pas des princesses* » et qui sont fortes : « *Tu vois, c'est ça : le côté fille mais sans être trop girly et en même temps, c'est pas parce que tu es une nana, que tu as une paire de seins et que tu es en jupe... Tu peux être un personnage fort, tu peux ne pas te laisser intimider par ce qui arrive autour de toi et gérer les situations. Et tu peux la faire à l'envers aux hommes aussi !* » Il s'agit donc de reprendre un certain pouvoir et de prendre confiance en soi. Laureen confie d'ailleurs qu'elle-même manque cruellement de confiance en elle : « *J'ai pas trop confiance en moi.* » ou encore : « *Je n'ai pas assez confiance en moi. Bon le peu de mecs qui m'ont plu vers lesquels je suis allée, ça n'a pas forcément fonctionné (...) donc la peur de l'échec je pense...* »

La possibilité de voir au cinéma des rôles de femmes fortes, des nouveaux rôles différents de ceux standardisés permet à Laureen d'avoir d'autres modèles et d'imaginer, à défaut de la vivre vraiment, une féminité autre que celle imposée par la norme patriarcale.

3. Portrait de Paul

L'entretien se déroule le 1er mai 2015, de 14 heures à 18 heures.

Paul est un jeune homme de 26 ans que je connais depuis plusieurs années et qui est un ami. Quand il a su que je cherchais des personnes pour les entretiens, il s'est spontanément proposé. Nous n'avions jamais réellement parlé de cinéma ensemble, aussi ai-je trouvé intéressant de partager ce moment avec lui.

Il m'a reçue dans l'appartement qu'il loue au centre de Toulouse et dans lequel il vit tout seul. Il a une compagne, plus jeune que lui et sans profession au moment de la rencontre. Lui travaille comme ingénieur en informatique dans une grande entreprise.

Nous nous sommes installés en ce début d'après midi dans son salon, un endroit où le fonctionnel l'emporte sur la décoration : une grande étagère avec des livres et des DVD, une autre avec un grand écran de télévision, une table basse, un canapé.

La discussion a commencé très naturellement et j'ai eu l'impression qu'il y prenait plaisir, ce qu'il me confirmera par la suite.

3.1 « *Star Wars, c'était vraiment le premier film de science fiction que j'ai vu et j'ai toujours aimé ça, tu vois !* »

Paul est venu vivre à Toulouse pour des raisons professionnelles. Il est originaire de Reims où il a grandi auprès de ses parents et de ses deux sœurs, une d'un an de moins que lui qui vit actuellement en Allemagne et une plus plus jeune de cinq ans qui fait des études à Paris. Il se rappelle que leurs parents les ont amenés au cinéma quand ils étaient enfants « *pour voir des Disney (...) Voir des dessins animés. Pas trop des films. Je ne me souviens pas avoir vu beaucoup de films* » mais assez rarement « *parce que le cinéma, ça coûte cher quand tu es cinq mais quand j'étais petit, on y allait peut être tous les deux mois ou quelque chose comme ça.* »

A l'adolescence, il commence à fréquenter plus les salles : « *Quand j'étais ado, quand j'ai eu un peu d'argent de poche pour y aller. Du coup, je pouvais choisir les films avec les potes !* » Habitant alors la banlieue de Reims, il n'avait pourtant aucun mal à se rendre dans un cinéma grâce aux transports en commun : « *On était en banlieue mais c'était facile d'aller au centre.* » La sortie se faisait entre garçons : « *En général, soit il y en avait un qui avait envie d'aller au ciné et après on regardait ce qu'il y avait au cinéma ou si on savait qu'il y avait un film qui sortait et dans ce cas là, c'était celui qu'on voulait aller voir et il fallait qu'on y aille. Il fallait juste qu'on se mette d'accord sur quand est-ce qu'on va le voir.* »

Devenu adulte, il s'est mis à aller plus régulièrement encore au cinéma : « *J'allais beaucoup au cinéma parce que j'achetais des cartes illimitées donc j'y allais trois ou quatre fois par mois.* » Mais depuis quelques années, le rythme de fréquentation a baissé : « *J'ai arrêté et maintenant j'y vais moins et je regarde plus à la télé ou en vidéo soit je m'achète les Blu-ray ou je télécharge* ». La raison de ce changement d'habitude est liée à l'entrée dans le monde professionnel « *parce que les séances, elles étaient plus tard et avec le boulot, ça ne le faisait pas.* »

Quand il va au cinéma, il privilégie les salles du centre ville : « *Je préfère vraiment en centre ville parce que c'est les seuls qui passent les films en VO et que c'est quand même plus pratique. Je peux y aller en pas trop de temps, j'y vais en bus ou en métro.* » De plus, il déteste les multiplexes de

banlieue : « *C'est trop grand, tu payes ta place super cher, t'as tout le monde qui mange du popcorn, c'est insupportable !* » Déjà quand il était jeune, il dit ne pas avoir fréquenté ce genre de cinéma. Il privilégiait le cinéma de centre ville de Reims « *un peu comme le Wilson⁸⁹³ à Toulouse* ». Mais il se rendait aussi de temps en temps dans une salle d'Arts et Essai parce qu'on y trouvait « *des films qu'on pouvait pas forcément voir ailleurs. Ce n'étaient pas les blockbusters qui passaient et comme il y avait une subvention municipale, ils n'avaient pas le droit de passer les films dès qu'ils sortaient qui étaient diffusés par les multiplexes à côté et c'est pour ça qu'ils avaient une programmation qui était plus originale et que tu ne pouvais pas voir ailleurs.* » Ce qui l'a amené vers ce cinéma, c'est le fait qu'il a commencé des études de japonais au lycée : « *Ils passaient quelques animés en VO donc j'allais les voir. (...) Du coup, quand j'avais envie d'aller voir ce genre de films, ben, j'allais là bas. Par exemple, dans ce cinéma, j'ai vu *Ghost in the Shell*⁸⁹⁴ en japonais et il y avait quelques films comme ça qui passaient soit d'auteurs étrangers soit des films d'arts et essais. J'allais moins les voir ceux là mais au moins, il y en avait pour tous les goûts !* »

Ceci étant, et depuis qu'il est jeune, sa préférence va plutôt aux films d'action grand public. Il choisit en fonction « *des acteurs en premier, après il va y avoir l'histoire et après le réalisateur.* » Le metteur en scène vient en dernier dans sa liste car « *J'ai toujours du mal à retenir qui a fait quoi (...) Il y a des réalisateurs qui ont fait des centaines de films, c'est hallucinant ! Pour savoir ce qu'ils ont fait ou pas...* » Les acteurs viennent au contraire en premier. Il donne l'exemple de Leonardo Di Caprio : « *J'aime bien ce qu'il a fait dans *Le Loup de Wall Street*⁸⁹⁵ ou dans *Django, j'aime bien !* » Le sujet du film semble être également très important. Au point qu'il préfère toujours attendre un peu quand un film sort avant d'aller le voir de façon à pouvoir en entendre parler ou lire des critiques : « *Pour la plupart des films, j'attends qu'il y ait un premier avis de la critique. Pour prendre le pouls et me faire une idée.* » Critique qu'il va chercher sur internet : « *Je lis le synopsis sur le site du cinéma, je vois un peu le style d'histoire et après quand j'ai un doute sur le film, je vais voir sur AlloCiné.* »*

Parmi les genres qu'il préfère, il cite le film policier : « *Le polar parce qu'il y a toujours une énigme dans le polar, ou ça montre toujours une face dérangeante si tu veux. Enfin, un polar sur un crime ordinaire, c'est pas très intéressant ; tu as toujours des circonstances un peu... extraordinaires, soit c'est un malade mental qui est au centre de l'histoire, soit c'est un truc un peu caché dans une histoire familiale ou alors tu as des trucs où carrément tu vas avoir un peu de fantastique et à la fin, selon les réalisateurs, c'est plus ou moins bien fait mais tu arrives à recouper sur un truc logique ou pas, ça dépend du but du film. Et tu as toujours un truc qui te tient en haleine et qui te donne envie de regarder le film jusqu'au bout.* »

Mais ce qui l'attire le plus, et depuis toujours, c'est la science fiction. La saga des *Star Wars*⁸⁹⁶ semble avoir été déterminante : « *Et ce qui a joué aussi, c'est quand il y avait les *Star Wars* qui sont sortis. Les 1, 2 et 3 (...) J'avais vu les autres avant. Ils étaient passés à la télé et je les avais vus en cassettes. Et je les ai rachetés en DVD. (...) *Star Wars*, c'est celui qui m'a marqué.* » Le goût pour ce genre était très fort pendant son adolescence et il perdure à l'âge adulte : « *Le dernier qui m'a marqué, c'est *Interstellar*⁸⁹⁷. Celui-là, je suis ressorti, j'étais retourné ! Celui-là, vraiment ! (...) Et puis il y a le côté un peu anticipation. Si tu veux voir de belles choses, enfin, sur l'espace... Quand on fait attention, ils expliquent pas mal de choses, en physique par exemple. Par exemple, dans *Interstellar*, la formation du trou noir et c'est vraiment intéressant à voir parce que moi, je m'intéresse vraiment à ça et le voir au cinéma, c'est agréable.* »

Mais s'il aime donc la science fiction, il fait quand même des choix en fonction de l'histoire : « *Star*

893 Le Wilson, cinéma du centre de Toulouse appartenant au circuit de diffusion Gaumont.

894 *Ghost in the Shell*, film d'animation japonais de Mamoru Oshii, 1997.

895 *Le loup de Wall Street* (titre original, *The Wolf of Wall Street*), drame américain, réalisé par Martin Scorsese, 2013.

896 *Star Wars* (en français, *La Guerre des Étoiles*), trilogie américaine de science fiction réalisée par George Lucas, sortie entre 1977 et 1983 ; elle sera suivie d'une nouvelle trilogie, sortie entre 1999 et 2005.

897 *Interstellar*, film de science fiction britannico-américain, réalisé par Christopher Nolan, 2014.

Wars où il y a une histoire un peu épique qui se passe sur plusieurs films » et au contraire : « Il y a des trucs complètement plats où on essaie de mettre une histoire d'amour dans de la science fiction, c'est lent, il ne se passe pas grand chose, on accumule les détails. » ou « Si c'est juste voir de belles images, bon, c'est pas très intéressant mais quand derrière, il y a du contenu, c'est bien. »

Quand il s'agit de ce genre dont il est connaisseur, il semblerait que Paul se montre un spectateur plus attentif. D'autant plus qu'il est également un lecteur de romans de science fiction depuis son adolescence : « *J'avais lu plein de bouquins et j'ai vu plein de films de science fiction, c'est un univers que j'aimais bien et puis il était quand même pas mal connu aussi donc c'était facile de trouver des bouquins dessus à cette époque.* » Je remarque d'ailleurs qu'il n'y a pratiquement que ce genre sur son étagère.

C'est donc parfois ses lectures qui lui donnent ensuite l'envie de voir l'adaptation sur les écrans. C'est le cas pour les séries dont il se dit amateur : « *même si ça prend beaucoup de temps.* » Il précise que « *de plus en plus, tu deviens plus exigeant* ». Pour exemple, il m'explique qu'il avait commencé à regarder la série *Walking Dead*⁸⁹⁸ mais qu'au fur et à mesure, il s'en est détourné à cause du manque de suspense : « *La première saison était intéressante. La deuxième saison, il ne se passe absolument rien ! Pourquoi ils ont cramé tout le budget à la première saison ? Et même par rapport aux comics que j'avais lus, ça s'écarte tellement à un moment puis ça rejoint, ça repart, c'est bien ça parce que tu découvres de nouveaux trucs mais bon, des fois, tu as lu, tu connais l'histoire, tu sais comment ça va se passer, les acteurs ne sont pas non plus géniaux donc au bout d'un moment, ça ennuie. D'ailleurs moi, j'ai arrêté, j'ai lâché !* »

C'est également un spectateur attentif à divers autres éléments d'un film. Les décors par exemple vont retenir souvent son attention. Après avoir vu l'extrait de *Kill Bill Volume 1*, il note : « *Tout le reste du décor est très asiatique. (...) Tout est super codifié avec la salle, la lumière...* »

De même pour les costumes dont il parle à maintes reprises après avoir visionné les extraits de film notamment *Kill Bill Volume 1* : « *Au niveau des costumes, les kimonos, l'actrice principale de la scène, les mecs qui sont tous en kimono aussi sauf Boss Tanaka.* » Il revient à chaque fois sur les vêtements portés par les acteurs et les actrices qui lui servent d'ailleurs souvent à qualifier ces derniers. Il appelle, par exemple, Eddie interprété par Chris Penn dans *Reservoir Dogs* « *le mec au survet* ».

Enfin, il se concentre aussi sur des éléments de techniques cinématographiques. Par exemple, il déduit la gène du personnage de Bridget Von Hammersmark dans *Inglourious Basterds* « *des plans et de la manière dont s'est filmé.* » Ou encore, il dit que la scène de décapitation dans *Kill Bill Volume 1* n'est pas réaliste parce que « *les jets de sang sont filmés un peu à la manière d'une série B* ». Il m'explique aussi que l'identification à un personnage dans un film dépend pour lui d'éléments techniques : « *Bon, ça dépend aussi comment s'est filmé. Si c'est un grand angle et qu'on voit tout le monde... Moi, je vais avoir plus tendance à me projeter dans un personnage quand s'est filmé du point de vue du personnage. Là, c'est beaucoup plus facile ! Surtout dans les films d'horreur où tu vois le mec qui est en panique...* »

De façon générale, il a regardé tous les extraits avec beaucoup d'attention et de plaisir. Il connaissait toute la filmographie, à part *Jackie Brown* que je lui ai prêté en DVD quelques semaines avant notre rencontre. C'est son père qui lui a fait découvrir Tarantino en lui conseillant de voir *Pulp Fiction* : « *Mon père m'avait passé le DVD et après ça m'avait... J'avais bien aimé le film et je ne connaissais pas plus que ça jusqu'à ce qu'un pote me passe Reservoir Dogs.* » C'est là, dit-il, qu'il a commencé à s'intéresser à ce réalisateur qu'il apprécie « *parce que je sais que la manière dont il raconte l'histoire, ça va changer un peu. J'ai remarqué souvent il y a des chapitres qui sont comme dans un bouquin mais ils ne sont pas forcément mis dans l'ordre. Donc je sais que j'ai des amis qui n'aiment pas du tout mais moi, je trouve ça intéressant parce que du coup, tu dois réfléchir.* » Il en revient

898 *The Walking Dead*, série télévisée d'horreur américaine, adaptée par Franck Darabont et Robert Kirkman, le créateur de la bande dessinée du même nom, diffusée depuis octobre 2011 en France.

donc au contenu du film qui est important pour lui. Il compare d'ailleurs Tarantino à Rodriguez⁸⁹⁹ en parlant du diptyque *Grindhouse*⁹⁰⁰ créé par les deux réalisateurs : « Rodriguez je n'aime pas trop parce que c'est beaucoup de nichons et d'hémoglobine et l'histoire derrière, elle n'est pas super quoi. Il ne se prend pas trop la tête ! (...) Oui, pour moi, c'était trop. Il n'y avait pas vraiment de fil conducteur, c'est juste un prétexte... Bon, moi, si j'ai vraiment envie de voir un film comme ça sans me prendre la tête, je vais voir les trente de Boll⁹⁰¹ tu vois... ». Alors qu'il me dit de Tarantino : « Tarantino, il n'en a pas fait énormément et c'est marquant ce qu'il a fait. On les reconnaît par rapport aux autres. Il y a plein de choses différentes. Je ne saurais pas comment t'expliquer mais... L'histoire a beau être sérieuse, la manière dont s'est réalisé, parfois, ça se prend pas au sérieux et du coup, je sais pas mais ça te marque ! Tu te dis : Tiens, tu sais que ça, c'est Tarantino qui l'a fait. » Bien qu'il exprime la difficulté pour lui d'expliquer ce qu'il entend par « plein de choses différentes », il précise quand même : « Il (Tarantino) est à part, il n'a pas fait un genre mais plusieurs : film de guerre, western, film de revanche, film policier aussi et à chaque fois, je ne sais pas, il y a une touche qui fait que c'est différent. Il y a toujours un truc qui se passe mal, ça finit par partir en live et c'est à ce moment là justement que j'aime bien. » Il nuance cependant quand il parle de ce cinéma comme étant très violent, thème sur lequel il va revenir à de multiples reprises lors de l'entretien et qui l'amène à justifier sa visions très « genrée » du cinéma.

3.2 « Moi, je pense que c'est plus un cinéma pour les mecs ! »

Paul est très clair concernant le sujet de la violence au cinéma : « Je ne recherche pas la violence dans un film. Après s'il y en a, ça ne me dérange pas. Je peux regarder mais c'est pas... Je ne vais pas au cinéma pour ça. »

La violence quand elle n'est pas réaliste l'amuse beaucoup comme dans *Kill Bill* qu'il donne en exemple : « La scène avec les yakuza, c'est totalement surfait ! Ça en devient tellement grotesque que c'est drôle ! » De même il me dit à propos de la décapitation dans le volume 1 : « Il y a quand même le petit côté comique quand il se fait couper la tête net, t'as un peu la bouche de travers... Comme dans toutes les scènes de katana et t'as l'hémoglobine qui sort comme une boucherie ! C'est pas du tout réaliste donc ça permet d'atténuer la violence ! »

Au contraire, il semble gêné par les scènes plus réalistes de *Django Unchained* : « Il y a des moments où c'est dur ! Surtout dans *Django* je trouve. Il y a des scènes super dures, celle du chien, moi, perso, celle-là, j'ai eu du mal ! » Il constate également qu'il a de plus en plus de difficulté à supporter la violence au cinéma : « Avant, ça me posait moins de problème à les regarder, maintenant, plus je vieillis, plus j'ai du mal à regarder ce genre de scènes ! (...) On change, on n'a plus la même manière d'interpréter les choses par rapport à quand tu es jeune. Tu t'en rends moins compte de ce qui se passe à l'écran ou de ce que le réalisateur essaie de faire passer comme message. Et quand tu le comprends, c'est tellement choquant, tellement violent que ça en devient insupportable ! » Du coup, alors qu'il aime le cinéma de Tarantino qu'il reconnaît être violent, il déclare : « Il y a beaucoup de meurtres, quelques scènes de tortures aussi dans ses films. Ben le dernier, il est quand même dur... (..) S'il continue comme ça... C'est vraiment extrême quoi ! »

Paul a donc des limites dans ce qu'il accepte de regarder en terme de violence mais globalement, il va plusieurs fois répéter que cela ne le dérange pas et même qu'il aime bien alors que sa petite amie semble être radicalement opposée à lui sur ce point : « Mais je vois, ma copine, elle n'aime pas le

899 Roberto Rodriguez, réalisateur américain né en 1968 et ami de Q. Tarantino.

900 *Grindhouse*, diptyque composé de deux films d'épouvante : *Planete Terror* (en français, *Planète Terreur*) réalisé par R. Rodriguez et *Death Proof* (en français, *Boulevard de la mort*) réalisé par Q. Tarantino, sorti en France en 2007.

901 Uwe Boll, réalisateur allemand né en 1965, connu pour ses adaptations de jeux vidéo au cinéma.

genre de film que je regarde. La science fiction, elle n'aime pas trop. Les films de Tarantino, elle déteste parce que c'est trop violent. » Sur ce point, il note une réelle différence entre lui et son amie : « C'est un truc pour elle, la manière dont il (Tarantino) fait son cinéma avec les dialogues, les personnages et le fait qu'il y ait énormément de violence, ben ça ne lui plaît pas du tout. Alors que moi, ça va me faire passer un bon moment. Je sais que je vais apprécier. Même s'il y a quelques scènes que je ne vais pas du tout aimer mais globalement, le film me plaira ! » Très rapidement, Paul analyse cette différence de goûts cinématographiques comme étant directement lié au fait qu'il est un garçon et elle une fille : « Comme je disais tout à l'heure par rapport aux films que je vais regarder, je sais que ma copine, elle ne veut pas regarder de science fiction ou les films d'action quoi. Elle ne veut jamais venir les voir. Y compris Tarantino. Elle ne veut pas les voir parce que c'est trop violent ! » Pour lui, la violence est donc « un marqueur de la différence entre le cinéma masculin et le cinéma féminin. »

Il semble avoir constaté cela depuis son plus jeune âge puisqu'il me dit en parlant des DVD qu'il pouvait regarder de temps en temps avec sa sœur : « C'étaient plutôt les siens (qu'ils visionnaient). Moi, les miens, je les regardais tout seul parce que je savais que ça ne plairait pas à tout le monde. Donc des polars, des films un peu violents, je savais que mes sœurs, elles n'aimaient pas ! » Même constat avec ses parents : « Mon père, il aime bien. Ma mère, les films violents, c'est pas trop son truc ! » Il poursuit en ajoutant : « Je sais qu'il y a beaucoup de copines qui ne supportent pas forcément (les scènes violentes) et qui du coup, ne veulent pas voir ce réalisateur, les films de Tarantino, parce qu'ils sont trop violents ».

Je l'ai donc questionné sur ce que pourrait être selon lui les films de garçons et les films de filles et sa réponse a été très claire. Pour les garçons : « Moi, je verrais plus des films d'action, genre les derniers Marvel⁹⁰² ou les Fast and Furious⁹⁰³ ou tous les films comme ça où tu vois, vraiment, ça dérape à tous les côtés. Le principal attrait du film, ce sera les scènes d'action et pas le scénario. » Et pour les filles : « Les films féminins, c'est plus du romantisme, de l'amour, le rêve, les sentiments... » Il citera aussi « Les comédies romantiques, Notting Hill⁹⁰⁴, les Woody Allen⁹⁰⁵... » Il est conscient que ce discours est stéréotypé : « Il y a une question de stéréotypes. Il y a une cible du cinéma qui dépend du sujet ! ». Il nuance d'ailleurs son propos par moments : « Bon, je connais des filles que ça ne dérangera pas d'aller voir des films violents. » Mais Paul persiste quand même dans une vision très genrée du cinéma.

A tel point d'ailleurs qu'il a fait au cours de l'entretien un lapsus que je trouve particulièrement signifiant. Alors qu'il me parlait des films de science fiction qu'il adore, il cite le film *Alien*⁹⁰⁶ : « ...dans Alien où le mec il est enfermé dans son vaisseau avec un monstre qui pense qu'à un truc, c'est le bouffer ! » Le héros du film est donc pour lui masculin « le mec, il, le » alors qu'en réalité, il s'agit d'un personnage féminin, nommé Ellen Ripley en lutte effectivement contre une créature extraterrestre particulièrement agressive qui va tenter de dévorer les sept occupants du vaisseau spatial dans lequel ils sont embarqués. Il semble que pour Paul, habitué aux films d'action et de science fiction, le personnage principal d'*Alien* est finalement tellement défini par son héroïsme, sa bravoure, sa capacité de dominer la situation, les autres membres de la mission et le monstre qu'ils combattent, capacité culturellement définie comme étant plutôt masculine que le personnage ne peut au bout du compte qu'être lui-même masculin. Pascale Fakhry parle de la « réticence du

902 Marvel Studios, société de production cinématographique en prises de vue réelles et en animation assurant les adaptations cinématographiques des productions de Marvel Entertainment, essentiellement issues des Marvel Comics

903 Voir note n°865.

904 *Notting Hill* (en français, *Coup de foudre à Notting Hill*), comédie romantique britannique réalisée par Roger Michell, 1999.

905 Woody Allen, réalisateur, acteur et producteur américain, né en 1935.

906 *Alien*, série composée de sept films de science fiction et d'horreur, américano-britanniques dont le premier réalisé par Ridley Scott est sorti en 1979 et le dernier, intitulé *Alien Covenant* est sorti en 2017.

cinéma hollywoodien à associer la notion d'héroïsme au féminin »⁹⁰⁷ et l'on voit bien avec le discours de Paul comment cette réticence est également celle, parfois, du spectateur masculin.

3.3 « C'est l'éducation mais c'est aussi un choix de société. »

Paul est conscient de l'importance de l'éducation comme première sphère où va se jouer un apprentissage genré des goûts cinématographiques : « *Après il y a l'éducation des gens qui font qu'ils vont plus aimer ce genre de film.* » On voit bien que pour son cas, tout en étant dans une famille où l'égalité entre hommes et femmes est prônée puisqu'il dit : « *Chez moi, le discours c'est qu'on était tous égaux, avec les mêmes droits.* », c'est malgré tout d'abord son père qui lui conseille un film de Tarantino, *Pulp Fiction* alors que sa mère et ses deux sœurs n'aiment pas ce genre de film.

De la même manière, il se souvient très bien que ses propres jeux et ceux de ses sœurs étaient très différents : « *Elles, elles avaient plus des jeux, tu vois, genre construction de maison, des trucs d'animaux, de Barbie, moi, pas du tout ! Quand j'étais petit, je jouais aux billes ou à des trucs où on se salissait, on se mettait par terre avec les Pogs⁹⁰⁸ et on jouait avec ça. On se mettait par terre et on se traînait partout mais les filles, c'était pas trop leurs jeux. Et je pense qu'aujourd'hui c'est pareil !* » Il est pleinement conscient de l'importance de ce partage car « *Quand tu es petit, on t'élève comme ça et donc tu reproduis quoi, un peu.* »

Mais l'influence n'est pas que familiale puisqu'il raconte qu'au sein de l'école, les jeux étaient également extrêmement genrés : « *Quand j'étais dans la cour de l'école, il n'y a aucune fille qui nous demandait de venir jouer au foot avec nous.* » Paul se montre même très radical : « *Moi, en tous cas, dans mon entourage, j'ai jamais eu un pote qui a joué à la Barbie ou qui a joué au truc genre l'infirmière ou le bébé là que tu dois nourrir... Ça, de tous les potes que j'ai ou que je connais, il n'y en a pas un qui a joué à ça quand il était petit !* » On voit apparaître dans son discours, le partage clairement genré des jeux avec à travers eux, un apprentissage des rôles sociaux : ce qui est associé aux jeux féminins correspond sans hésitation à la sphère du « care », « l'infirmière » et de la maternité, « le bébé qu'il faut nourrir ». Il ajoutera plus loin : « *Quand tu es un petit garçon, tu vas chercher les autres garçons pour jouer au foot parce que quand tu vois à la télé les matchs de foot, c'est les garçons, pas les filles !* » Cette dernière phrase montre l'importance non seulement de l'éducation mais également des médias et plus largement d'un partage genré dans la société.

Très jeune, c'est le groupe de pairs qui va être une influence, nous venons de le voir et c'est également vrai pour le cinéma. Pour Paul, par exemple, c'est un de ses amis qui va, après son père, lui permettre de découvrir un deuxième film de Tarantino, *Reservoir Dogs* : « *Il m'a passé le film sur une clé USB et on en avait parlé (...) Il m'a dit : Tiens, il faut que tu vois ça...* » Devenu adulte, il me dit qu'il parle le plus souvent de cinéma avec ses collègues de travail mais là encore, de façon très genrée puisqu'il parle de science fiction avec un collègue masculin : « *Avec un collègue, ça va être plus les trucs genre Star Wars, plus fantastique parce qu'on aime bien tous les deux donc on va plus en parler...* » alors qu'il est allé plusieurs fois au cinéma avec une collègue et là, il me précise : « *C'étaient plus des films d'histoire...* » Il cite l'exemple du film *Pride*⁹⁰⁹ et il poursuit « *Donc c'est plus ce genre de films ; bon pas vraiment des comédies mais pas des drames non plus.* »

907 Fakhry Pascale, « *La guerrière de l'Action/Horror : héroïne exceptionnelle ou Autre monstrueuse ?* », Les Minorités dans le cinéma américain, *CinémaAction*, n° 143, p.136.

908 Les Pogs sont de petites rondelles de carton ou de plastique illustrées qui pouvaient être collectionnées ou utilisées pour jouer. Elles ont été très en vogue dans les années 1995-2000.

909 *Pride*, comédie dramatique britannique réalisée par Matthew Warchus, 2014

De même concernant les loisirs, Paul constate un partage genré des sports par exemple : « *Il y a des sports typiquement associés à l'image féminine comme la gymnastique ou la natation synchronisée. Je n'ai jamais vu un garçon dans un cours de natation synchronisée !* » Concernant ce sport, Paul en reconnaît toute la difficulté physique : « *Il faut y aller la tête sous l'eau pendant une minute en faisant une pirouette !* » Mais il précise : « *Quand tu es un mec, si tu veux faire de la natation, on va t'orienter sur tellement autre chose ! On ne va jamais te parler de la natation synchronisée !* » Lui-même avoue qu'il perpétuerait ce schéma : « *Si j'avais un petit garçon, je ne me verrai pas lui proposer de la natation synchronisée !* » Il poursuit : « *Si c'est vraiment ça qui peut lui faire plaisir, je céderais, je lui dirais : Si c'est vraiment ça qui te rend heureux et bien, vas-y ! Par contre, par rapport au regard des autres, il y a le côté : Quel père indigne !* » Il imagine donc qu'agir en dehors des normes aurait donc des conséquences sociales à travers notamment le regard des autres adultes. L'adjectif « *indigne* » est en ce sens très fort. Ce dont Paul est paradoxalement tout à fait conscient : « *Derrière t'as tout le monde, t'as la pression sociale qui te pousse à être dans la norme.* » Être conscient de l'injonction sociétale ne suffit donc pas semble-t-il à la combattre ou tout du moins à s'en libérer. D'autant que celle-ci prend part à la construction identitaire d'un individu, notamment sa construction genrée.

3.4 « *Son rôle de mec viril...* »

Paul a une conscience aiguë de ce que doit être un homme : « *C'est une construction et puis tu sais que comme tu es identifié comme mec, même tes parents et la société derrière, attendent que derrière tu aies plus ou moins l'image du mec qui doit être acteur de sa vie, qui doit gagner sa vie... Et que ça doit être lui qui ramène l'argent à la maison même si aujourd'hui c'est moins le cas parce que tu vois, moi, mes deux parents travaillaient mais tu as toujours dans la société, ce stéréotype là.* » Pour être identifié à un homme, il faut donc être « *acteur* » et « *ramener l'argent à la maison* ». Il utilise les mêmes critères lorsqu'il parle du personnage de Butch dans l'extrait de *Pulp Fiction*. Il qualifie en effet Butch de « *mec protecteur* » qui « *essaye de rassurer la fille, de la câliner, être gentil avec elle* ». Mais en même temps, Butch « *reste très sûr de lui, très directif. C'est lui qui prend l'initiative de dire, de rester avec elle ; il décide aussi à la fin à propos du sexe.* ». Ce qui finalement fait dire à Paul qu'« *il joue son rôle de mec viril, du mec qui va protéger la jolie fille un peu en détresse.* ».

Virilité qui pour Paul est d'abord associée au physique : « *C'est l'image d'un mec quand même bien costaud quoi, qui est bien en bras...* » ou encore : « *Pour moi, la virilité telle qu'on la voit dans beaucoup de films d'action justement, c'est plus des mecs musclés* ». Et il semble imprégné de cette image puisqu'il me dit après avoir visionné l'extrait de *Jackie Brown* : « *Un mec doit être musclé et sportif et si t'as ta copine qui est plus musclée que toi, c'est que t'es pas un vrai mec par rapport à elle !* » A tel point qu'en parlant des filles de la fausse publicité de cet extrait, il avoue : « *Au niveau physique, c'est vraiment impressionnant ! Donc je ne me sentirais pas à l'aise par rapport à ça. Même pour lui parler, clairement, si je croisais une nana comme ça dans un bar, ce n'est pas la première à laquelle je penserais aller parler ! Elle serait trop impressionnante ! Je n'irais même pas la voir, je ne lui dirais même pas bonjour !* » Dans sa tête, les choses sont claires : un homme doit être plus musclé que sa compagne parce que le physique marque l'appartenance au Genre et parce qu'il considère, nous l'avons mentionné plus haut qu'un des rôles de l'homme est de protéger sa compagne.

Mais être un homme, c'est également répondre aux injonctions très patriarcales de la société : « *Avoir une copine, faire des enfants, que ce soit toi qui ramènes plus de pognon à la maison pour que ta femme, elle puisse garder les enfants... Tu as toujours cette image. Et je pense que dans la*

majorité des cas, c'est comme ça ! » Quand je lui ai demandé d'où pouvait provenir cette « image » dont il parlait, Paul a commencé par me citer son entourage : « *Quand tu as beaucoup d'amis qui commencent à se mettre ensemble et à avoir des enfants et à acheter leur baraque, tu le sens que derrière, en gros, tu as tout le monde... enfin pas tout le monde mais ils parlent de tout ça et tu te sens un peu exclu des conversations parce que t'es plus dans le même monde.* » Puis il a généralisé : « *Bon, c'est pas forcément tes proches mais par mimétisme, tout le monde le fait donc toi, tu sens qu'il faut que ça aille là, qu'il faut faire pareil...* » L'injonction porte, nous le voyons, sur l'hétérosexualité, la paternité, l'argent et elle vient donc non seulement de l'entourage mais également des médias : « *Si tu écoutes tout ce que tu vois à la télé ou tout ce qui se dit autour de toi, dans les médias...* » On propose par exemple aux garçons une identification aux personnages de films de super héros dans lesquels ce-dernier est évidemment musclé, mais également doté de super pouvoirs le rendant quasiment invincible : « *Quand on était petit, on a tous joué à Batman, à Superman... (...) Tu peux t'occuper des problèmes du monde entier avec tes super pouvoirs !* »

Le rôle du groupe de pairs est également très important dans la construction de la masculinité. Après avoir vu l'extrait de *Reservoir Dogs*, Paul me dit que cette scène est très banale : « *Ça paraît assez banal au début. Tu vois, t'es avec tes potes, tu déconnes, t'as pris ton petit dej et ça arrive un peu sur du cul puis ça redevient sérieux quand il faut payer... Au final, c'est pas très original !* ». Il précise : « *C'est pas mal comme début ! Tu vois, c'est juste des mecs en costards qui sont en train de discuter comme tu pourrais le faire à la machine à café, à ton boulot ou autre part...* » Il lui semble tout à fait ordinaire donc qu'une table d'hommes parle de sexe et des femmes : « *Au final, c'est une table de mecs, ils parlent d'une chanson, ça parle de cul. Ça pourrait presque t'arriver tu vois.* » Il est en tous cas évident que lui a déjà vécu des situations pareilles à celle-là : « *Oui, ça arrive souvent. Bon je ne veux pas parler pour tout le monde mais moi, dans mon cas, ça m'arrive de parler de sexe avec mes potes ! On parle comme ça ! Pas forcément avec la métaphore du rhinocéros mais ça peut être assez cru quoi ! Si ça commence, on en rigole ! C'est pas un super drame ! Et on ne va pas en faire une affaire d'état parce qu'on a parlé de cul !* » De même il dit plus loin : « *Après ce genre de conversation, ça vient quand tu es dans un groupe, par exemple entre collègues. Tu sais que tu peux lâcher un sujet parce que même si c'est une chanson et que ça part sur une métaphore un peu sexuelle, c'est des choses qui arrivent !* »

L'effet de groupe est important car il semble favoriser la mise en place de rôles au sein de ce groupe. Paul explique qu'il y a toujours un homme pour lancer le sujet sexuel : « *Dans un conversation de mecs, tu vois, c'est le moment où il y en a un qui est plus osé que tout le monde, et qui te lance des comparaisons vaseuses et au final, c'est un truc assez courant, assez banal...* » Il précise : « *C'est le style de gars, à chaque fois, s'il y a une blague de cul, tout le temps, ça va être lui ; il est associé à ça ! Et en général, c'est toujours ce gars-là qui commence ou, s'il n'est pas là, il y a un remplaçant !* » Il ajoute que s'ils parlent de sexe, c'est « *pour détendre l'atmosphère* » parce que « *ce n'est jamais sérieux (...) Ce n'est pas une question que tu as envie d'aborder sérieusement...* » Pour lui, le sexe est une question intime : « *T'as beau en parler et tout, ça reste intime.* » Il va même plus loin quand il dit : « *C'est du sexe et pour moi, ça doit rester intime. Tu peux en parler comme tu veux et tout mais moi, je ne rentre jamais dans les détails. (...) C'est pas un secret mais ce que tu vis, ce que tu fais et avec qui, ça te regarde quoi ! Les autres, ils n'ont pas forcément besoin de le savoir !* » Ce qui lui fera dire après avoir visionné l'extrait de *Pulp Fiction* au cours duquel une scène d'amour physique commence mais est interrompue à l'écran que Tarantino « *a eu l'élégance de couper avant* ».

On comprend donc que Paul considère normal que des hommes parlent de sexe même si, à titre privé, lui-même juge que c'est un sujet plutôt intime qu'il ne désire pas forcément partager avec ses homologues masculins.

On voit qu'il est capable d'agir en groupe très différemment de ce qu'il se dit être en réalité. Le jeu du rôle social est très important. Ainsi après avoir vu l'extrait de *Reservoir Dogs*, il remarque que les personnages masculins parlent des femmes comme des objets sexuels : « *La manière dont ils parlent et ce qu'il m'arrive de faire aussi, tu sens que derrière, c'est rabaisé à un espèce d'objet et que c'est là pour le plaisir de ces messieurs...* » Les femmes sont tellement considérées comme des objets que Paul se met à employer le pronom « *ce* » (« *c'est* ») pour les désigner et il avoue que lui aussi s'exprime comme ça parfois.

Il explique que la scène est selon lui totalement réaliste : « *Je pense que ça arrive souvent. Encore aujourd'hui. (...) Même si tout le monde dit faire des progrès et tout ça !* » En réalité, il reconnaît l'effet du groupe : « *Individuellement, on n'est pas vraiment comme ça ! C'est pas... Oui, je pense qu'individuellement on n'est pas comme ça mais... A part si tu es un véritable connard mais sinon, il n'y a pas beaucoup de gens qui vont forcément avoir cette image là (...) Les pauvres filles ou alors la nana, elle s'est fait trombiner par un rhinocéros... Là, il n'y a pas de facteurs stoppants donc ils parlent et rien ne les arrête et c'est dans ces moments-là que même en 2015, on se lâche !* » Quand je l'interroge sur ce qu'il nomme « *des facteurs stoppants* », il m'explique : « *Quand tu es en groupe, tu peux te lâcher, et surtout s'il n'y a pas de fille à la table, donc s'il n'y a pas de retenue !* » Le discours masculin change donc selon si les hommes sont entre eux ou si le groupe est mixte. Autrement dit, il y a une parole purement masculine et entre pairs qui est différente de la parole quand une femme au moins est présente. Il emploie le verbe « *se lâcher* » qui m'a interpellée car il semble signifier qu'il s'agit d'une parole retenue puis dans certaines circonstances qui se révèle. J'ai également cherché à comprendre de quelle image il parlait quand il utilisait l'expression « *cette image-là* » et clairement, il s'agit de l'image la femme en tant qu'objet sexuel. Paul reconnaît alors une ambivalence à ce propos. Il est conscient que c'est une image dévalorisante mais qui serait inscrite plus ou moins consciemment dans l'esprit masculin : « *Je pense que c'est dans l'inconscient de beaucoup de gens ! Y compris moi d'ailleurs ! Dernière il y a toujours un peu cette image-là, latente (...) C'est un truc, tu essayes de le réfréner un peu parce que tu sais que derrière, c'est une image dégradante de la femme mais tu ne peux pas t'en empêcher ! Et c'est un truc que tu vas vouloir cacher, que tu ne vas pas oser avouer, c'est un truc un peu honteux, tu ne peux pas avouer mais au final, on s'en rend compte, on est tous un peu comme ça. Alors pas tous au même niveau mais quelque part, on est tous un peu comme ça !* » Il y a une certaine culpabilité (« *cacher ; avouer ; honteux* ») qui pointe dans le discours de Paul mais qui n'empêche pas le jeune homme de reconnaître honnêtement que lui-même cède à la tentation de propos machistes. En tentant de comprendre d'où venait cette image dite inconsciente, Paul poursuit : « *à cause du cinéma, de la pub, de tout ce qu'on veut ou de nous-mêmes, de ce qu'on s'est mis dans la tête...* » Il précise : « *Je pense que moi, en tant que mec, je suis moins sensibilisé parce que c'est des choses... Bon, pour moi, quand c'est vraiment exagéré, je vais le noter... mais c'est le genre de trucs, au bout d'un moment, tu n'y fais plus vraiment attention parce que tu en as tellement partout que c'est banal en fait... (...) Surtout dans les pubs ! Il suffit de voir les pubs ! Ça n'a pas changé depuis vingt ans de ce côté là !* » Quelque part, donc « *en tant que mec* » comme il dit, il est conscient du processus mais il ne se sent pas totalement concerné, voire même il reconnaît participer à la transmission de l'image de la femme-objet sexuel même s'il est conscient de cette image puisqu'il dit la repérer au cinéma ou dans les publicités et en dépit du fait qu'il ait conscience qu'il s'agit d'une image « *dégradante* ».

Paul associe à la masculinité, nous l'avons déjà évoqué, le fait d'être très musclé, de correspondre aux schémas patriarcaux d'hétéronormativité et de réussite sociale ; la masculinité va de pair également avec le fait de parler de sexe et de considérer les femmes comme des objets sexuels. Il évoque une certaine forme de domination masculine qu'elle soit une domination sur les autres hommes (il repère par exemple très vite la place du chef dans un groupe masculin ; ainsi le personnage de Joe dans *Reservoir Dogs* est immédiatement assimilé au chef « *Le vieux, tu sens que*

c'est lui le chef ! ») ou une domination sur les femmes. Des personnages du même film, il dit : « *Tu sens qu'ils sont une marche au dessus d'elles, surtout par rapport aux serveuses... c'est des pauvres filles, il faut les aider.* » Cependant, il ne prononce que rarement le mot de « domination » alors qu'il revient à plusieurs reprises sur le poids social dont il affirme qu'il pèse autant sur les hommes que sur les femmes : « *Quelque part, le modèle, la pression sociale, ça fonctionne dans les deux sens ! D'un côté, le mec, il faut qu'il assure avec le labrador, la grosse voiture et puis la maison et d'un autre côté pour la fille, c'est savoir que si elle veut trouver le prince charmant, il va falloir qu'elle soit un peu soumise, qu'elle accepte des choses...* » L'homme se doit de réussir socialement et la femme, pour bénéficier de cette réussite, doit être soumise. Les vieux schémas patriarcaux fonctionnent donc encore très bien.

3.5 « *Elle incarne la féminité, avec la robe et tout...* »

Paul est très attentif nous l'avons mentionné, aux costumes des acteurs et actrices. C'est d'ailleurs un des éléments sur lequel il reviendra à de multiples reprises en voyant les extraits de films. Il associe systématiquement le vêtement au Genre. De Bridget Von Hammersmark par exemple, dans *Inglourious Basterds*, il dit qu'elle incarne la féminité par ses vêtements et « *la manière dont elle est habillée... Elle va faire très féminine avec sa robe de soirée, avec un espèce de châle en plume et tous ses bijoux, avec les gants...* » De ce personnage, il dit plusieurs fois qu'*« elle est féminine »*. De même, il reconnaît dans *Death Proof* que pour lui, la plus « mignonne », c'est « *celle qui est plus en retrait* » et il ajoute : « *La tenue de cheerleader puis sa coupe de cheveux aussi, ça fait vraiment très féminin, modèle un peu...* ». A propos de Beatrix dans l'extrait de *Kill Bill Volume 2*, il fait remarquer : « *Là, elle est quand même habillée en femme. (...) En jupe très longue* » et plus loin : « *Là, elle est très féminine : elle a une jupe, des sandales ; il n'y a que le blouson en cuir qui détonne.* ». On voit bien que le vêtement est un marqueur du Genre pour Paul. La jupe est associée à un vêtement féminin alors que le blouson en cuir est associé à un vêtement masculin. Il fait une remarque similaire à propos des filles dans *Death Proof*. S'il a noté que le personnage habillée en cheerleader était féminine, il dit de deux personnages : « *Elles ont des tenues qui sont moins... un peu moins girly que les deux autres, une est habillée avec une espèce de treillis et l'autre, elle a un piercing sur la langue.* » Le tee shirt avec des motifs treillis que Paul a remarqué est associé à la masculinité parce que le treillis est un vêtement militaire et que l'on constate dans son discours que de façon sous-entendue, un militaire est forcément un homme. Pour incarner une image de féminité, il faut donc déjà porter des vêtements considérés comme féminins.

Il insiste également sur l'attitude. Il y a selon lui des attitudes féminines et d'autres masculines et il fait remarquer cela à plusieurs reprises. Ainsi après avoir visionné l'extrait de *Kill Bill Volume 1*, il analyse le comportement de Gogo Yubari comme masculin : « *Ça, pour le coup, c'est un comportement qui est plutôt masculin. Enfin, c'est plus un rôle masculin !* » Il déduit cela du fait que la jeune fille « *boit comme un bûcheron canadien* » et qu'elle « *finit sa bouteille comme un camionneur* ». Il poursuit : « *Par rapport aux stéréotypes que tu as, ben là, à sa place, taper une bouteille comme ça, tu vois plus un vieux con qui arrive au bar...* » Il la compare donc à chaque fois avec un personnage masculin, le bûcheron, le camionneur et le vieux con.

Paradoxalement, il remarque les vêtements portés par Gogo : « *Elle a son petit look d'écolière* » dont il dit : « *C'est très japonais. Perso, j'y suis allé⁹¹⁰ et c'est vrai qu'elles s'habillent un peu comme ça quoi, avec la petite jupe. Bon d'habitude, elles sont plus courtes. Là, elle est quand même assez longue pour une écolière. Elles s'amusent à les retrousser dans le métro. Et les petites chaussettes, le petit nœud papillon.*

910 Paul a vécu en effet plusieurs mois au Japon.

- Pourquoi elles remontent leurs jupes ?
- Alors en fait, elles arrivent au lycée, elles la déplient pour que ce soit dans les critères de l'école parce que c'est très normé, très strict et dès qu'elles repartent, hop, elles la remontent. Pour soit séduire les hommes, soit pour montrer, tu vois, on a des codes et tout, on est en uniforme à l'école là bas et c'est une manière de se démarquer par rapport à ça, je pense... »

Il pense donc que le vêtement est là soit pour se jouer des codes imposés par les écoles soit pour séduire les hommes. Il a la même idée en parlant de Bridget Von Hammersmark, dont il remarque, en plus de la robe de soirée, les escarpins à talons : « C'est un talon aiguille donc c'est plutôt une tenue que tu mets en soirée pour une femme qui veut... Bon, elle peut séduire plus facilement en talon aiguille ». La tenue peut donc avoir une fonction de séduction et est, dans le discours de Paul, assez vite liée à une connotation sexuelle.

L'image de la femme-objet sexuel est fortement présente. Après avoir visionné l'extrait de *Jackie Brown*, il dit des filles de la fausse publicité qu'elles sont comme « un présentoir pour les armes », donc de simples objets mais il va plus loin quand il analyse le titre de la publicité « *Chicks who love guns* » : « *Chicks, c'est poulettes. Et là, en gros, ce n'est même pas un être humain, c'est un truc qui est là pour amuser la galerie quoi et je vais être très cru mais je dirais même que c'est une dinde qui est là pour se faire fourrer !* » Il poursuit : « *Si tu remarques, pour une voiture, c'est pareil ! On ne montre jamais la voiture toute seule comme ça ; dans tous les salons, tu as toujours des super gonzesses à côté des bagnoles ! C'est que ça doit marcher, sinon on ne les mettrait pas !* » Il analyse la place de Mélanie dans le même film de la même façon : « *Elle est juste là pour le décor* ».

Il semblerait que du coup, tous ces personnages féminins n'aient d'autres solutions qu'un usage de leur corps et la séduction pour s'en sortir. L'adjectif « sexy » revient à maintes reprises pour désigner plusieurs d'entre elles. Mélanie donc est « sexy » et « elle le sait et elle essaie d'en jouer parce qu'elle est en train de séduire Robert De Niro. Elle prend des risques parce qu'elle est vraiment allumeuse. » De Fabienne dans *Pulp Fiction* : « *Je la trouve sexy parce que l'actrice est quand même jolie soyons clair ! Après on aime ou on n'aime pas, les goûts et les couleurs, ça ne se discute pas mais elle est bien habillée, elle est dans une position sexy, il y a les petits mots (...) Oui, globalement, je la trouve assez sexy !* » Des filles de la fausse publicité : « *Elles sont sexy, elles sont en bikini, tu vois bien les seins, tu vois bien les formes, elles sont bronzées, elles sont musclées* ». Il rajoute que le fait qu'elles portent et tirent avec des armes renforce ce côté sexy : « *Ça les rend plus sexy parce que tu vois, si tu avais juste une nana en bikini sur la plage, tu pourrais la croiser tous les jours alors que là, (...) ça rend un côté un peu inaccessible. (...) Le fait qu'elles soient inaccessibles, ça les rend plus sexy parce que c'est dans l'imaginaire !* » Comme pour le personnage de Mélanie, il utilise l'adjectif « aguicheuse » pour les définir : « *Elles sont bien faites aussi clairement, elles sont en petites tenues, voilà, aguicheuses et super musclées...* » pour les filles de la publicité ; « *Il y a le regard, il y a le fait qu'elle lui fasse du pied, elle lui fait un sourire (...) sans doute qu'elle veut l'aguicher.(...) C'est quand même assez explicite et puis elle joue avec ses pieds et il y a le regard, le sourire, la façon de jouer avec la paille, c'est assez suggestif aussi...* » pour Mélanie. Il fait cependant une différence entre les deux : pour lui, les premières ne sont que des femmes fantasmées avec lesquelles il ne se verrait pas dans la réalité : « *Bon, les nanas avec les flingues, si tu veux, c'est bien pour l'imaginaire, vraiment mais dans la vraie vie, sortir avec une espèce de Miss California qui est plus musclée que moi et qui a un flingue qui est plus gros que mon bras...* » alors que pour Mélanie, il dit clairement et en riant : « *Elle, elle a l'air plus abordable. Bon, elle est aguicheuse, elle sait ce qu'elle veut.. (...) Moi, je lui sauterais dessus, je crois !* »

Il y a donc des normes auxquelles les femmes doivent correspondre. Celles qui contraignent les corps sont les premières que Paul fait remarquer. Il parle des standards ou des critères imposés. Après avoir vu le passage de *Pulp Fiction* par exemple, il dit : « *Tu te construis une image sur ce*

qu'est un corps idéal ou pas. Ou tu te sens bien dans ton corps ou tu ne l'assumes pas. Il y a beaucoup de gens au final, même s'ils ne veulent pas le dire, ben ils ont toujours un truc à dire sur le corps. Ici, c'est la brioche, chez d'autres, ça pourrait être parce qu'il est trop musclé ou trop maigre. » Ce « corps idéal » est problématique parce qu'« après on ne le possède pas et donc on voudrait changer. » Quand je lui demande d'où vient cette image d'un corps parfait, notamment concernant un ventre plat et contrairement à ce que dit vouloir Fabienne dans l'extrait puisqu'elle souhaite avoir un petit ventre bien rond, Paul répond : « C'est par rapport aux standards de beauté, c'est clair que c'est en complet décalage avec tout ce qui est en vigueur. De façon implicite parce que ce n'est pas écrit dans le marbre. Mais implicitement, tout le monde sait que l'idéal pour un ventre, c'est qu'il soit plat et ferme. » Il existe donc des normes inconscientes dont Paul affirme plus loin qu'elles sont issues « de la mode, les mannequins, tout ça... Et tout ce qui est en décalage par rapport à ça, c'est pas forcément sexy. » Sauf que l'image d'un corps sexy n'est pas du tout vue par Paul de la même manière s'il s'agit d'un homme ou d'une femme puisqu'il va affirmer en parlant des personnages Butch et Fabienne dans *Pulp Fiction* : « Enfin, il enlève son blouson en daim, il se met torse nu avec son jean et c'est pas non plus hyper marquant alors qu'elle, avec sa robe, assez courte hein quand même, ben, ça « bitche » un peu quoi ! Bruce Willis beaucoup moins. » On voit bien qu'il interprète les deux attitudes très différemment : le personnage féminin qui est juste allongé sur le lit et toute habillée, qui ne bouge pas a pour Paul une attitude provocante, d'où l'emploi du néologisme à base du mot anglais « bitch »⁹¹¹ qui est une insulte assez forte alors que rien n'est analysé comme tel dans l'attitude du personnage masculin. De même, un corps très musclé ne fait pas partie des codes du corps féminin. Paul dit ainsi en parlant de Miss California dans *Pulp Fiction* : « Sportive, c'est bien, inaccessible c'est bien mais elle a les tablettes quand même donc en fait, ça, c'est le côté moins sexy ! » Il faut donc un peu de muscles, mais pas trop. Les normes sociales qui pèsent sur le corps féminin sont assez subtiles.

Il y a également des normes pour la façon de parler. La vulgarité par exemple n'est pas concevable pour une femme : « Tu t'attends à ce qu'une femme soit moins vulgaire qu'un mec ! »

D'autres normes concernent l'attitude à adopter. La séduction trop directe comme Gogo dans la scène de *Kill Bill Volume 1* semble, pour Paul, peu féminine : « Je ne sais pas... Ça dépend peut être si on me parle comme ça direct, les Ferrari, les italiennes machin, ben je pense que je me méfierais quand même un peu... A la limite qu'elle vienne m'aborder et qu'elle me parle un peu... Si c'est juste cash, le « tu veux baiser » direct, ça, ça me ferait trop bizarre. Si c'est trop direct, tu t'y attends pas et ... Oui, je trouverais ça choquant ! » Ce qui le surprend, c'est qu'elle « retourne les codes de la séduction (...) parce que dans la plupart des films qu'on voit, où justement il y a une scène de bar, c'est plutôt le mec qui va voir la fille... »

Enfin, même si Paul dit : « Les femmes après tout, elles ont le droit d'être violentes aussi », il analyse quand même l'acte violent de Gogo comme une façon de « compenser » sa féminité : « Le fait qu'elle soit une fille, elle le compense par une extrême violence et la manière dont elle se comporte, elle boit comme un trou, elle est très directe... ». La féminité apparaît comme un inconvénient qu'il faudrait neutraliser surtout quand il s'agit de tenter de prendre le pouvoir.

3.6 « C'est peut être une prise de pouvoir sur les hommes ! »

Paul note combien dans les extraits visionnés, les personnages féminins subissent la domination masculine. Pour les gangsters de *Reservoir Dogs*, Paul dit : « Tu sens qu'ils sont une marche plus haut qu'elles » s'agissant des femmes dont les truands parlent. Dans l'extrait de *Jackie Brown*, il dit du personnage de Samuel L. Jackson : « C'est lui le patron, c'est lui qui décide, la nana, elle n'a pas intérêt à ouvrir sa gueule sinon elle en prend une ». Enfin, il analyse l'acte extrêmement violent

911 « bitch » en anglais, « une chienne, une salope, une garce ».

d'Hanz Landa dans *Inglourious Basterds* comme un acte de domination : « *La manière dont il est dessus, il pourrait presque la violer. Ça pourrait presque être un acte sexuel mais là, c'est juste un acte de domination ! (...) Clairement, il y a une volonté de faire souffrir et de dominer aussi, la position qu'il prend, dessus, étalé de tout son long sur elle. Elle, elle ne peut rien faire.* » Dans les deux derniers cas, les personnages féminins sont soumises non seulement au pouvoir des hommes mais aussi à leur violence.

Paul a bien remarqué que dans sa vie quotidienne quand il se promène en ville avec son amie, celle-ci subit régulièrement des remarques sexistes, voire des insultes à caractère sexuel : « *C'est vrai que ça peut arriver. Moi, ça me fait chier quand je me balade avec Aurore et il y a toujours un mec qui aborde les filles avec des « pssii pssiii » et ça, si t'as pas envie de t'embrouiller avec le mec... Mais tu as envie de lui dire : « Bon t'es gentil mais va voir ailleurs ! » Et il recommence un moment après ! (...) En général, ça s'arrête à une insulte ou le mec va dire « Eh! T'es bonne ! Tu veux pas venir avec moi ? » Et dès que la meuf ne lui parle pas vu que si tu lui parles, c'est là que ça finit par déclencher des emmerdes, ça finit par des « Eh ! Salope ! » ou « Connasse ! »* Paul constate donc ce que certains hommes s'autorisent mais malgré tout, il va le minimiser en disant finalement : « *C'est juste un gros con et on ne peut rien y faire ! (...) Et puis surtout ça s'arrête là dans la grande majorité des cas donc...* » Donc si ça s'arrête à une insulte, ce n'est pas très grave. Pour ce qui est de la peur du viol exprimée par un des personnages de *Death Proof*, Paul estime qu'elle est très exagérée : « *Si elle part de ce principe là, c'est un peu qu'elle va considérer que tous les mecs sont de sales pervers qui ne cherchent qu'à la violer ! (...) Donc pour moi, ça me paraît assez... Enfin, c'est une vision un peu féministe, mais très pervers avec tous les mecs qui sont des enfoirés qui ne cherchent qu'une seule chose, c'est à violer les femmes ! On est très loin de la majorité des hommes qui pensent comme ça et loin d'une majorité des femmes qui pensent comme ça ! (...) C'est une peur irrationnelle, c'est pas rationnel ce qu'elle dit !* » Alors même qu'il vit personnellement les agressions que son amie subit, il va donc en minimiser systématiquement les conséquences et même considérer comme « *féministe* » et « *irrationnelle* » la peur du viol.

Face à ces diverses formes de domination et de violences que les femmes subissent, Paul va analyser le fait qu'elles s'en emparent à leur tour comme une tentative de se réapproprier le pouvoir. Quand il parle du meurtre perpétré par Gogo Yubari dans *Kill Bill volume 1*, il explique ce geste comme une vengeance de la jeune femme sur les hommes : « *Elle retourne la situation dans le sens où la métaphore, elle est quand même très forte ! Tu voulais me pénétrer et maintenant, ça te fait quoi que je te pénètre, toi ? Donc c'est un côté revanchard sur les hommes parce qu'il y a la symbolique du phallus avec le katana qui est très forte et ça finit par un mort avec une effusion de sang. D'un autre côté, elle affirme aussi son pouvoir par rapport aux hommes !* » Il analysera de la même façon l'acte de décapitation de Boss Tanaka par O' Ren Ishii : « *C'est très très fort comme image ! (...) C'est encore une marque de pouvoir. (...) C'est une prise de pouvoir sur les hommes, peut être aussi une revanche parce que là, elle marque son pouvoir absolu en décapitant Boss Tanaka et son pouvoir absolu sur l'assemblée qui n'est constituée que des mecs donc c'est elle qui a pris le pouvoir sur la mafia et sur tous les mecs de la mafia !* ». Prise de pouvoir que Paul considère comme totalement irréaliste : « *Dans le monde la mafia, c'est absolument impensable que ce soit une femme qui soit à la tête du... même d'un clan de mafioso alors encore moins à la tête de tous les clans !* » Quand je lui demande pourquoi une femme ne pourrait pas être à la tête de la mafia, Paul explique d'abord que c'est par rapport aux autres films sur la mafia qui ne présentent jamais une femme à la tête de leurs organisations : « *Là, c'est en décalage par rapport aux films de mafia où les Scarface⁹¹², les Parrains⁹¹³, c'est jamais une femme ! (...) Dans tous les schémas que tu vois,*

912 *Scarface*, film américain réalisé par Brian de Palma, 1983.

913 *The Godfather* (en français, *Le Parrain*), film américain réalisé par Francis Ford Coppola, sorti en France en 1972 ; ce film donnera lieu à deux suites, réalisées par F. Ford Coppola en 1974 et en 1990.

dans les films et même dans la réalité, les tueurs, les mafieux, c'est jamais des femmes qui se font arrêter quasiment. » Puis il va parler de « stéréotype » du gangster : « *Il y a une image stéréotypée du mec qui doit rapporter du fric que ce soit de manière légale ou pas mais ça reste toujours ça. Et dans le système mafieux ou dans l'imaginaire ou dans les films ou dans la réalité, la place de la femme dans le système mafieux, elle n'est pas très glorieuse ! C'est la prostitution ou la femme qui va tenir des maisons closes mais moi, je n'ai jamais entendu parler de femmes à la tête d'un trafic de drogue ou de meurtrier ou de choses comme ça !* » Et quand les femmes ne sont pas liées à un rôle sexuel (« prostitution, maisons closes »), c'est à la maternité qu'elles vont être associées : « *Après même par rapport aux femmes de mafieux, elles sont plus en retrait, elles ont épousé un mec et après, elles ont découvert que c'était un mafieux et elles sont restées par amour ou parce qu'il y avait les enfants du coup, c'était compliqué. (...) Elles ne sont pas souvent associées aux activités criminelles de leurs maris, leurs frères...* » Il poursuit : « *Elles ont plus une image de nana qui va dépenser pour montrer que son mec a beaucoup de fric illégalement ou pas, soit de mère au foyer qui doit élever les gamins dans l'optique que le gamin devienne un nouveau boss de la mafia...* »

Les personnages féminins dans *Kill Bill Volume 1* ont donc des rôles qui « cassent les codes » selon Paul. Ce sont des personnages féminins déterminés qui incarnent une image de femme forte. O'Ren Ishii est la chef « *C'est elle, le boss.* », Gogo : « *C'est vraiment cette nénette qui mène la danse. Tu sens qu'elle a le pouvoir !* » et plus loin : « *Ça me paraît une nana avec vraiment un fort caractère quoi ! Elle est sûre de ce qu'elle veut et elle y va quoi !* » et pour Sophie Fatale « *Ça l'amuse et l'autre, je pense que c'est parce qu'elle sait le pouvoir qu'elle va pouvoir en tirer. Enfin c'est un sourire de satisfaction parce qu'elle sait que derrière, elle va pouvoir mener la danse aussi.* ». Ces femmes fortes ne sont pas à la place où on les attendrait : « *Normalement, dans la symbolique japonaise, tu t'attendrais plus à ce que Gogo et toutes les autres, elles soient maquillées en Geisha et qu'elles viennent servir le thé!* » où on retrouve l'image de la femme qui est au service des hommes.

Paul fait remarquer aussi que tous ces personnages féminins ont en commun le fait de ne pas exprimer le moindre sentiment de peur contrairement, dans la scène, aux personnages masculins. Il donne deux explications à cette réaction : ces personnages féminins sont en effet toutes qualifiées de « perverses » par Paul. Gogo : « *Elle a un côté un peu perverse pour pouvoir faire ce geste là !* » ; Sophie Fatale : « *Elle a une certaine forme de perversion puisqu'elle est contente* » et O'Ren : « *Bon, moi, ça ne m'a pas choqué qu'elle l'ait décapité le gars parce que dans le dressage du portrait du perso, c'est une sadique. C'est un truc de sadique !* » Ce sont donc toutes des personnages avec des déviances par rapport à la normalité de comportement pour un personnage féminin. Mais Paul explique aussi leur impassibilité par leur capacité à dominer les hommes : « *Elles n'ont pas peur parce qu'elles ont le pouvoir. (...) C'est elles les plus fortes. On voit clairement qui a pris le dessus sur tous les autres. C'est une scène de prise de pouvoir et un pouvoir absolu !* » Une prise de pouvoir sur les hommes qui semble ne pouvoir en passer que par l'usage de la violence ou du sexe.

En effet, alors qu'il a analysé le personnage de Butch dans *Pulp Fiction* comme un homme fort dont le rôle est de protéger sa petite amie qui, elle, a été décrite comme « la jolie nana un peu en détresse », Paul va dire que Fabienne reprend le pouvoir en utilisant le sexe : « *Elle prend l'initiative puisque c'est elle qui demande d'y aller et après, éventuellement, elle accédera à la demande de monsieur quoi ! (...) A ce moment là, oui, quand elle décide, c'est elle qui décide ! C'est elle qui prend l'initiative et lui, il s'exécute ! (...) C'est une manière très claire de marquer à ce moment-là, c'est qui qui décide et c'est qui qui a le pouvoir. Ben, c'est elle et c'est pas Bruce Willis !* ». Il ajoute : « *Dans la vie réelle, t'as toujours un rapport dans le sexe où il y en a un qui à un moment, un qui veut plus diriger l'autre et l'autre, qui se laissera faire, plus ou moins*

volontairement mais il y a un jeu comme ça. Le pouvoir s'impose de l'un sur l'autre et là, clairement, le pouvoir, c'est elle ! C'est elle qui a gagné le jeu de pouvoir ! » Le sexe peut donc être un instrument de pouvoir. Les femmes s'en emparent parfois, quitte à bouleverser les codes qui voudraient qu'une femme, dans le système patriarcal que Paul repère dans les films, soit plutôt assignée à un rôle de femme soumise et qui s'occupe des enfants.

3.7 « *Là, ça rappelle plus un personnage féminin et ça va bien avec son rôle de maman.* »

Après avoir vu l'extrait de *Kill Bill Volume 2*, Paul remarque que Beatrix est plus féminine que dans l'ensemble du film et il l'explique par le fait que dans cette scène, Beatrix retrouve son enfant : « *Quand elle voit sa gamine, sa détermination vole en éclats.* » La scène va donc montrer au moins temporairement l'image d'une famille. Plusieurs fois, Paul dit de cette famille qu'elle a l'air « normale » : « *Ça pourrait presque être une famille normale parce qu'ils jouent, après ils vont se faire des sandwiches, ils vont manger.* » ou : « *Ça fait presque famille normale comme si elle rentrait de voyage et qu'elle rentre à la maison limite...* » et encore : « *On a presque l'image d'une famille normale, là. Ils jouent dans le jardin aux cow-boys et aux indiens, après ils vont commencer à se faire des sandwiches et puis limite on a l'impression qu'ils vont coucher la petite et que les deux grands, ils vont aller prendre le café dans le jardin pour discuter...* » Quand je lui ai demandé de m'expliquer ce qu'il entendait par « une famille normale », Paul a donné cette définition : « *On a l'image d'une famille idéale avec le père, la mère et l'enfant et ils s'amuse tous ensemble.* » La famille idéale est donc forcément constituée d'un couple hétérosexuel et d'au moins un enfant. D'ailleurs, l'image de Bill qui est pourtant tout au long des deux opus un tueur présenté comme sans pitié et même sadique est transformée : « *On le voit presque gentil, en bon père de famille qui écoute son enfant, qui joue avec...* » Pour lui, c'est « *une image de papa parfait !* » Il reconnaît pourtant que Bill semble toujours manipulateur. En effet, Paul remarque le jeu que le père partage avec sa fille et qu'il analyse comme une préparation à un avenir de tueuse : « *On a l'impression que c'est plus une préparation, un entraînement par rapport à O'Ren Ishii ou à Pai Mei, le titre initiatique... Ben là, tu as un peu l'impression que c'est le début de l'entraînement, par le jeu. Et après il va l'amener à être une tueuse à gage quand elle sera plus vieille.* » Mais, même si Paul note cette manipulation de l'enfant par son père dont il dit aussi à plusieurs reprises qu'il « *lui a menti* », cela ne semble pas entacher son image de père parfait. Alors que l'absence de la mère la place dans le rôle de « *la méchante, la fautive de l'histoire* ».

Il précise que dans la réalité, l'absence sur une longue durée d'un des parents est une situation exceptionnelle. Il me cite à titre d'exemple, une famille qu'il a lui-même connue et dans laquelle le père s'absentait longuement : « *Il travaillait à plusieurs centaines de kilomètres après leur retour en France car ils venaient de vivre à l'étranger. Elle, elle gardait les enfants. C'est elle qui s'occupait de tout. Mais c'était pour des raisons professionnelles* ». Donc si un des parents est absent, Paul considère qu'il est plus normal que ce soit le père et il lui trouve une excuse puisque c'étaient pour « *des raisons professionnelles* ». La situation considérée comme « normale » est donc encore que le père travaille et que la mère s'occupe des enfants. Situation qui provient selon Paul d'une cause biologique : « *Après c'est sûr que la masculinité et la maternité, ça ne peut pas aller ensemble ! (...) parce qu'en tant qu'homme, tu ne peux pas accoucher d'un enfant. C'est plus souvent les mamans que tu vas voir s'occuper des enfants dans la vie courante, dans la vie de tous les jours. (...) Parce que du coup, c'est elles qui s'en occupent au début aussi. Parce que les congés maternité en tous cas en France, c'est la mère donc pour des raisons de pratique...* » Il explique donc le rôle dévolu à

la mère auprès des enfants par « *des raisons pratiques* » omettant totalement par exemple que le congé paternité existe.

Conclusion

Paul est un jeune homme qui a été élevé dans un cercle familial duquel il a reçu des valeurs d'égalité importantes à ses yeux : « *S'il n'y a pas quelqu'un derrière toi pour te dire : Attention, l'égalité c'est important, tu vois. Pour les autres et finalement parce que se respecter les uns les autres, c'est aussi se respecter soi-même...* » Il repère très bien le poids de la société dans la construction de la masculinité et de fait de la féminité, à travers notamment le rôle des médias comme le cinéma : « *Tu essayes de compenser, de ne pas aller dans le sens des rustres les plus véritables mais après tu as ... ce que tu entends tous les jours, au cinéma...* » De même qu'il esquisse une piste pour expliquer que les filles ne soient pas aussi enclines que leurs homologues masculins à se positionner dans l'action et la domination quand il dit : « *Il y a des super héros féminins mais personne ne les incarnait !* » Ce qui semble vouloir dire que le cinéma ne propose pas de personnages féminins équivalents aux personnages masculins auxquels les filles pourraient s'identifier.

Pour autant son discours montre aussi qu'il considère encore les schémas patriarcaux comme étant les seuls valables : l'homme travaille, ramène l'argent au foyer, la femme s'occupe des enfants, le premier se doit de dominer, la seconde d'être soumise. C'est une pression que Paul ressent mais à laquelle il dit ne pas céder pour le moment : « *Moi, je suis à une époque de ma vie où ce n'est pas une pression.* » Mais il ajoute : « *Après, plus tard, on verra...* »

4. Portrait d'Adrien

L'entretien se déroule en deux parties d'environ deux heures chacune, les 7 et 9 juillet 2015.

Adrien est un jeune homme de 26 ans. Il a un baccalauréat professionnel de commerce et a travaillé plusieurs années pour la chaîne de restauration rapide, Mac Donald. Il a ensuite démissionné car il ne souhaitait pas poursuivre cet emploi. Depuis il est donc au chômage. En couple avec une jeune femme qui fait des études d'infirmière, ils ne vivent cependant pas ensemble. Adrien dont les parents sont divorcés, réside chez sa mère qui est une de mes amies.

Nous avons maintes fois discuté et notamment de cinéma mais de façon très informelle. J'avais noté son goût pour le septième art. Aussi ai-je assez spontanément pensé à lui pour un entretien. Il a accepté et nous nous sommes donc retrouvés chez lui par deux fois en fin de journée. Nous nous sommes installés dans le salon, un lieu où j'ai beaucoup vu Adrien comme son frère, en train de regarder la télévision ou de jouer aux jeux vidéo. La conversation a démarré très naturellement et j'ai trouvé particulièrement intéressant de partager ce moment avec lui, ce qui m'a permis de le découvrir un peu plus. En début de soirée, sa mère est rentrée du travail et elle nous a interrompus pour, entre autre, venir me saluer. J'ai noté que cela dérangeait vraiment Adrien qui lui a ouvertement demandé de nous laisser et qui a écourté la discussion chaque fois, après qu'elle soit arrivée. Je pense que la présence de sa mère ne lui permettait plus, consciemment ou non, de s'exprimer avec toute la liberté qu'il souhaitait. Le reste du temps que nous avons partagé, ils s'est montré attentif, réfléchi, sérieux tout en faisant preuve d'humour et d'une grande sincérité.

4.1 « *J'aime être seul devant le film.* »

Adrien a une particularité : s'il aime et consomme beaucoup de cinéma, il ne fréquente que très peu les salles. Il m'explique que le coût d'une place de cinéma le retient : « *Le prix que ça coûte maintenant ! Je trouve que c'est beaucoup trop exagéré !* » ; mais c'est surtout parce qu'il aime être seul face à un film : « *J'aime consommer le cinéma différemment. Être assis dans une salle dans le noir avec trois cents personnes autour, ça ne m'intéresse pas tant que ça finalement. J'aime être seul devant un film. Le cinéma, il m'a vraiment marqué quand j'étais seul face à un film. (...) Tous les trucs que j'aimais regarder, je les regardais seul parce que je trouvais que seul, j'étais plus... Je trouvais ça mieux. Moins de parasites. Le cinéma, je trouve ça un peu parasitaire finalement pour regarder un film !* ». Films qu'il dit ne pas vraiment choisir : « *J'ai pas vraiment de choix. Je tombe dessus et j'en regarde beaucoup comme ça, par curiosité. (...) Après c'est surtout le hasard finalement. Et j'aime bien regarder des films que j'ai déjà vus.* »

La chaîne Canal+ ainsi que le téléchargement via internet jouent un grand rôle dans cette consommation, surtout quand il était jeune. Cela semble découler du fait qu'il n'a pas souvenir d'avoir été amené au cinéma par ses parents : « *J'allais au cinéma petit mais très rarement. Mes parents n'y allaient pas beaucoup. (...) Je ne suis pas d'une famille où on va au cinéma.* ». Au contraire, il y a chez lui un comportement en opposition avec les goûts de ses parents. Par exemple, de son père, il me dit : « *J'ai un peu plus de mal avec des Clint Eastwood⁹¹⁴ ou des mecs comme ça. Pourtant mon père était amateur de westerns et ça aussi, peut être que ça a joué dans ce fait là.* » et de sa mère : « *Je sais que maman, elle va à Utopia⁹¹⁵ et des trucs comme ça, tu vois. Mais moi, je*

914 Voir note n°877.

915 Utopia, cinémas d'Art et Essai présents dans cinq grandes villes en France, notamment à Tournefeuille, près de Toulouse.

n'y vais pas ! ». Il y a donc une construction des goûts cinématographiques en opposition avec ceux de ses parents.

Sa fréquentation des salles reste limitée à deux moments de sa vie dont il va me parler avec une douce nostalgie. D'abord, quand il était enfant, un cousin plus âgé les emmenait, lui et son frère, voir les dessins animés : « *Par contre, j'avais un cousin qui nous emmenait très souvent au cinéma, Jean-François mais il nous emmenait et on était beaucoup plus jeune et on allait voir les dessins animés. Mon premier vrai souvenir de cinéma du coup, c'est Les Aristochats⁹¹⁶!* » Puis plus tard, à l'adolescence, il va fréquenter les salles avec ses amis : « *J'y reviens après avec mes potes vers quatorze, quinze ans.* » Mais sans grand intérêt pour les films qu'ils allaient voir : « *On y allait comme ça. C'était plus un prétexte pour sortir. On allait faire des jeux puis après on y allait. Parce que voilà. C'était vraiment le prétexte : qu'est-ce qu'on fait quand on a quatorze ou quinze ans ? On n'a pas accès aux bars, ni aux machins donc qu'est-ce qu'on fait ? Ben comme le cinéma c'est mieux que le centre d'un supermarché...* » Mais il est incapable de me citer ne serait-ce que le titre d'un des films qu'il a vus à cette période là : « *Je t'avoue que je n'ai même pas les souvenirs de ce que j'ai pu voir parce qu'on y allait en bande et on prenait plaisir à y aller mais c'était plus la sortie qui nous faisait plaisir. On allait au cinéma mais on y allait comme si c'était autre chose, comme un produit de consommation. On y allait parce que ça nous faisait plaisir d'être ensemble, de faire des trucs et puis il y avait des meufs... mais c'était pas... Enfin, le film ne nous intéressait pas tant que ça !* » La sortie se faisait en effet entre garçons uniquement et dans l'espoir, il le dit, de croiser des filles.

La rencontre avec le cinéma, Adrien va la faire seul, chez lui. C'est le film *Le Silence des Agneaux*⁹¹⁷ qui est son premier coup de cœur cinématographique. Il a alors à peine neuf ou dix ans et l'anecdote a un goût de transgression : « *Je l'ai vu parce que c'était une cassette interdite chez moi, qu'elle était planquée dans une étagère tout en haut et que je la regardais chaque fois que j'étais malade. Chaque fois que j'étais malade, chaque fois que je restais à la maison tout seul, j'attrapais les films qui étaient interdits et c'était souvent Le Silence des Agneaux !* ». De la vidéothèque parentale, il cite encore quelques films : « *Après j'ai des bribes de La Cité de Dieu⁹¹⁸ et de Philadelphia⁹¹⁹ aussi certainement que j'avais vu mais vraiment je parle des premiers souvenirs de cinéma. Et La Liste de Schindler⁹²⁰ aussi que je pourrais rajouter et qui étaient vraiment des films que je voyais enfant, de prime abord quoi. Vraiment, j'étais jeune, je ne comprenais pas vraiment toutes les significations de tout mais c'est vrai, oui... (...) Ça fait partie des films qui m'ont marqué.* »

Mais plus que tout, c'est par le contact avec deux de ses meilleurs amis qu'Adrien précise son goût pour le cinéma à partir de seize, dix-sept ans. Ces deux amis, Thomas et Quentin, semblent avoir joué un rôle important. Les deux garçons ont chacun un rapport particulier à cet art : l'un, parce qu'il est en passe de devenir acteur et qu'il fait des études dans ce sens et pour l'autre, Adrien m'explique : « *Quentin, son père est projectionniste et gros amateur de cinéma. Tom aussi. Du coup, ils m'emmenaient voir des films.* » Adrien leur fait confiance et le bouche-à-oreille entre eux fonctionne bien : « *Thomas et Quentin, c'est deux gars avec lesquels j'ai les mêmes goûts depuis le début. Bon, on évolue différemment aussi mais n'empêche que quand ils me parlent d'un film, je sais que je peux avoir un bon à priori dessus parce qu'on a toujours le truc ensemble et donc je sais que je vais le regarder, que je vais y aller. On a des goûts communs. Donc je sais que quand ils me disent en général... Bon des fois ça ne me plaît pas. Ça arrive. Mais en général quand ils me disent, j'y vais parce que je leur fais confiance.* » Ensemble, les trois jeunes hommes ne font pas que

916 *Les Aristochats* (titre original, *The Aristocats*), 25^{ième} long-métrage d'animation des studios Disney, 1971.

917 *Le silence des agneaux* (titre original, *The Silence of the lambs*), thriller américain, réalisé par Jonathan Demme, 1991.

918 *La cité de dieu* (titre original, *Cidade de Deus*), drame brésilien, réalisé par Fernando Meirelles et Katia Lund, 2002.

919 *Philadelphia*, drame américain réalisé par Jonathan Demme, 1993.

920 *La liste de Schindler* (titre original, *Schindler's list*), drame historique américain, réalisé par Steven Spielberg, 1993.

partager des idées de films, ils parlent de cinéma : « *Tu parles de cinéma ?*

- *Avec eux, oui, oui. Il n'y a pas longtemps, on en a encore parlé. Notamment des frères Coen. Big Lebowski⁹²¹, c'est notre film culte. On l'a regardé, je ne sais pas, trente fois ! Et tous les trois en plus ! De temps en temps, on regardait juste comme ça ! On le connaît par cœur ! Mais oui, on aime en parler ! Tarantino aussi. On a beaucoup regardé. Rodriguez⁹²². On en parlait. Après, on n'était pas des spécialistes quoi, ni des érudits mais on parlait de cinéma. »*

C'est d'ailleurs par ces amis qu'Adrien va découvrir le cinéma de Tarantino.

4.2 « *Un Burton, un Tarantino, je le rate pas, tu vois !* »

Nous avons déjà parlé de Tarantino avec Adrien et je savais qu'il était amateur de ses films mais lors de l'entretien, il m'a redit combien il appréciait ce réalisateur. Il se souvient très bien que le premier film qu'il a découvert, c'était *Pulp Fiction* : « *C'est là que c'était le choc ! (...) Un souvenir très marquant... Pour moi, ça réunissait tout le cinéma que je pouvais apprécier* », ce qu'il développe en expliquant : « *On retrouvait autant certaines lenteurs et certains dialogues que je trouvais absolument formidables et d'un autre côté, l'action et la violence. Cette ultra violence qui est toujours présente. Et pour moi, ce serait un mix parfait ! C'est là que ça a été un choc. Même dans la narration, Pulp Fiction, il est un peu spécial et ça change un peu les codes et c'est ça qui était bien, que j'avais trouvé appréciable. Je ne dis pas que ce soit le premier à l'avoir fait ; il y en a d'autres mais ça n'empêche, c'était ça aussi...* » Il ira même jusqu'à dire : « *Pour moi, il (Tarantino) a révolutionné le cinéma ! Ni plus, ni moins ! Il a révolutionné certaines choses. Pourquoi ? (...) Il a changé que ce soit les dialogues, que ce soit la violence qu'il a détournée, que ce soit sa manière de filmer certaines choses, les histoires qu'il raconte...* » Il insiste donc sur le côté novateur du cinéma de Tarantino.

Bien que le temps passe, ce sont des films qui selon Adrien ne vieillissent pas : « *Je prends toujours autant de plaisir à les regarder. Je ne les vois pas vieillir. (...) Il y aura peut être une période où il sera vieillot, on va dire, mais ça reviendra. Comme je suppose que les films de La Nouvelle Vague, dans les années 80 étaient un peu moins appréciés parce qu'il y avait d'autres choses qui sortaient, on était dans un autre cinéma, il est possible qu'ils vieillissent un peu mais je suis persuadé qu'il reviendra ! Un Tarantino a vraiment marqué la fin des années 80 et le début des années 2000. »*

Le terme de « choc », le verbe « marquer » montrent l'importance de ce cinéma aux yeux d'Adrien qui un peu plus tard rajoute : « *J'ai l'impression que c'est un cinéaste qui est au-dessus des autres. Je ne sais pas pourquoi. Je ne sais pas comment le définir. »*

Adrien est assez proche d'une attitude de fan puisqu'il dit non seulement qu'il aime le cinéma de Tarantino mais qu'il a aussi cherché à se renseigner sur l'artiste : « *Moi, je suis quand même allé chercher, je me suis renseigné sur lui parce que c'est un personnage intrigant, il faut bien l'admettre. On sent que... On sent une certaine obsession chez lui, quelque chose de très particulier. (...) Ce côté obsédé, passionné... C'est ce côté là qui ressort et c'est ça qui le rend intrigant. (...) C'est un passionné qui ne perd pas la flamme, c'est ça qui est intéressant aussi...* »

A point d'ailleurs qu'alors qu'il n'aime pas aller au cinéma, il fera une exception pour le dernier film de Tarantino, *Django Unchained*⁹²³ :

921 *The Big Lebowski*, film américain réalisé par les frères Coen, 1998.

922 Robert Rodriguez, réalisateur américain né en 1968 et ami de Q. Tarantino.

923 Au moment de l'entretien, *The Hateful Eight* n'étant pas encore sorti, *Django Unchained* était donc le dernier film de Tarantino.

« Pourquoi tu as fait l'effort d'aller au cinéma ?

- Ben là, clairement, c'était parce que c'était Quentin (il prononce le prénom avec l'accent américain), sinon je n'y serai pas allé ! »

Il classe donc le cinéma de Tarantino tout en haut d'un panthéon de films, la plupart américains. Au cours de l'entretien, il citera uniquement *Les 400 coups*⁹²⁴ ou *Le Mépris*⁹²⁵ : « Moi, comme je t'ai expliqué, c'était les films de mafia, les films d'action, c'était ça qui me plaisait mais ça n'empêche que quand je regarde *Les 400 coups* ou *Le Mépris*, ou des trucs comme ça, ça me plaît énormément aussi ». Pour autant, tous les autres films auxquels il fera allusion seront des réalisations américaines, *The Big Lebowski*, mais aussi par exemple *Sin City*⁹²⁶, *Les Simpson*⁹²⁷, *Sweeney Todd*⁹²⁸, *300*⁹²⁹, *Kids*⁹³⁰ et le célèbre *Scarface*⁹³¹ : « Il faut bien admettre que *Scarface* a marqué toute ma génération. » Il se dit amateur de séries qu'il regarde à la télévision ou via You Tube ou Netflix, *The Voyeur*⁹³² *The Shield*⁹³³ et surtout *Friends*⁹³⁴ : « La vraie série qui m'a marqué, pendant longtemps quand j'étais jeune, c'est *Friends*. (...) C'est trois filles, trois garçons, c'est bien écrit, toujours, « Celui qui portait un pull-over rouge » et c'est parti ! C'était que du plaisir ! Enfin, moi, vraiment, j'ai aimé. » Mais là encore, ce ne sont que des séries américaines. Il n'en citera aucune produite en Europe par exemple. Pour le cinéma, il est très clair : « En France, c'est plus compliqué. En France, il n'y en a pas tant que ça qui me plaisent à part Michel Gondry⁹³⁵ peut être. »

S'il a donc des goûts éclectiques en terme de cinéma, il semble évident qu'il regarde surtout des films ou des séries américains.

4.3 « Ce que j'attends d'un film, c'est qu'il me surprenne. »

Adrien insiste sur le fait qu'il a souvent regardé des films presque par hasard : « Là, vraiment, à la télévision, je regardais tout ce qui passait... » ou encore : « Après on a eu Canal et Canal passait beaucoup de films et je tombais dessus... » Mais, à côté de ces films qu'il regardait parce qu'il était devant la télévision à ce moment là, il y a tout un ensemble qu'il choisit en fonction de critères plus précis.

L'histoire, le sujet du film semble être le principal. Dans ses horizons d'attente, la surprise est le maître mot. Il s'agit d'être étonné par le récit dans ce que m'explique Adrien. A aucun moment, il ne fait réellement allusion à l'aspect formel du cinéma. « Moi, ce que j'aime dans un film, c'est être surpris.(...) Moi, ce que j'aime, c'est voilà être surpris, être pris dans l'histoire, pour moi, ce qui compte, c'est l'histoire. Et d'être surpris, étonné par ce qui va se passer plutôt que de tout... Bon

924 *Les 400 coups*, film français réalisé par François Truffaut, 1959.

925 *Le Mépris*, film français réalisé par Jean Luc Godard, 1963.

926 *Sin City*, film américain réalisé par Franck Miller et Robert Rodriguez avec une participation de Quentin Tarantino, 2005.

927 *Les Simpsons* (titre original, *The Simpsons Movie*), long métrage d'animation américain, réalisé par David Silverman, 2007.

928 *Sweeney Todd*, film américain, réalisé par Tim Burton, 2008.

929 *300*, film historique américain, réalisé par Zack Snyder, 2007.

930 *Kids*, drame américain, réalisé par Larry Clark, 1995.

931 Voir note n°912.

932 *The Voyeur*, série américaine réalisée par Richard Gabai, diffusée entre 2000 et 2001.

933 *The Shield (Just another Day)*, série américaine créée par Shawn Ryan, diffusée entre 2002 et 2008.

934 *Friends*, série américaine créée par Marta Kauffman et David Crane, diffusée depuis 1994 aux États-Unis et depuis 1996 en France.

935 Michel Gondry, réalisateur français, né en 1963.

parce que j'en ai vu quelques uns. A un moment donné, je me suis gavé de films et j'essayais toujours de deviner ce qui allait se passer et il y a quelques fois où je suis tombé juste. Je ne vais pas dire que ça m'est arrivé souvent mais c'est très pénible de faire vingt minutes de film et de savoir déjà comment ça va se goupiller, comment ça va... Je trouve qu'il n'y a rien de plus pénible ! Donc oui, ce que j'aime, c'est être surpris et happé par l'histoire. » Du film Kill Bill par exemple, il me dit : « Moi ce qui me plaît dans ce film, c'est que je trouve l'histoire absolument géniale ! Oui, pour moi, cette histoire est géniale. Pour moi, c'est une épopée que je trouve exceptionnelle ! »

Il peut lui arriver de choisir en fonction des réalisateurs (il cite donc Tarantino, Burton⁹³⁶, Scorsese⁹³⁷, Rodriguez) ou des acteurs (il donne en exemple Sean Penn⁹³⁸ ou De Niro⁹³⁹) : « Je choisis selon les réalisateurs que j'aime bien ou les acteurs ou les bandes-annonces sur lesquelles je suis tombées. Enfin tu as des bandes annonces partout en fait ! (...) Sur Facebook par exemple. Tu vois les bandes annonces et je vois à peu près ce qui sort et selon ce qui sort, je choisis. Je fais mon choix selon si ça me plaît ou pas. »

Et ce qui lui plaît par dessus tout, ce sont les films de gangsters : « Moi, ce que j'aime à la base, c'est surtout des films de mafieux, quoi de gangsters... » Quand je lui demande s'il peut préciser pourquoi, il développe son idée : « J'ai toujours eu cette fascination pour les gangsters, pour la mafia surtout, il faut bien l'admettre. Que ce soit les sociétés secrètes, ce genre d'histoires, la Pieuvre quoi ! C'est ça qui me plaît. C'est, je ne sais pas, la mafia, certains codes, certains trucs qu'il y a dedans et d'autres qui, après, ne me plaisent pas plus que ça. Et puis je me suis énormément renseigné là-dessus ; ça me plaisait beaucoup. » Ce qui va se révéler particulièrement intéressant, c'est qu'Adrien va lier son goût pour ce genre de films à la notion d'identification.

4.4 « Je rêvais d'être un chef de la mafia ! »

Au début de l'entretien, Adrien me parle simplement d'un attachement à certains personnages comme ce fut le cas pour lui avec les héros de la série *Friends* : « Après c'est vrai qu'on s'attache aux personnages. Bon notre génération, c'est vrai qu'on était plus jeune, on s'attachait aux personnages, on trouvait ça cool de vivre en colocation et certainement que, avec des histoires de couples plus ou moins et des filles qui étaient jolies aussi. Il faut bien l'admettre ! Bref, il y avait tout un tas de trucs qui faisait que tu t'attachais vraiment aux personnages. »

Mais assez vite, dans son discours, il va passer de « s'attacher » à « s'identifier » en me précisant que c'était surtout vrai quand il était jeune. « Moi, je voulais être Chandler⁹⁴⁰ ! (...) Oui, carrément ! Mais je ressemblais à Ross⁹⁴¹ ! » ce qui le fait rire de bon cœur. Il est tout à fait capable d'expliquer pourquoi il préférerait un personnage à l'autre : « Ross, il est drôle malgré lui un peu quand même ! Il est victime alors que Chandler, il a ce côté agressif, acéré que j'aime bien. Qui... qui devance ! C'est lui qui va chambrer, qui va lancer des trucs, qui va lancer la punchline comme on dit maintenant. Oui, c'est ça. C'est ça que j'aimais bien chez lui, la punchline ! » On passe donc d'un simple attachement à un personnage à une identification à certaines représentations incarnées par ce personnage : « agressif, acéré, qui devance, qui chambre ». Il va préciser ce processus : « Je

936 Tim Burton, réalisateur américain né en 1958.

937 Martin Scorsese, réalisateur américain né en 1942.

938 Sean Penn, acteur et réalisateur américain né en 1960.

939 Robert De Niro, acteur américain né en 1943.

940 Chandler Bing, un des six personnages principaux de la série *Friends*, interprété par Matthew Perry ; c'est le blagueur de la bande.

941 Ross Geller, un des six personnages principaux de la série *Friends*, interprété par David Schwimmer ; c'est l'intellectuel de la bande.

pense qu'ils (les films qu'il aime) m'ont influencé pendant longtemps. (...) Parce que j'avais besoin de modèles peut être à certains moments quand j'ai commencé à regarder, à m'intéresser au cinéma. C'est peut être pour ça que je suis allé chercher des films de mafieux et que c'était ça qui me plaisait, parce que c'étaient des mecs qui en imposaient... » On voit bien comment le personnage de cinéma peut faire figure de modèle pour un jeune garçon et va participer à la construction de sa propre identité notamment genrée.

4.5 « *La virilité, c'est surtout ça : la confiance en soi.* »

Après avoir visionné l'extrait de *Reservoir Dogs*, Adrien dit qu'il trouve les personnages masculins de cette scène virils : « *Oui, quand même je les trouve virils. Ils dégagent tous une impression de... Enfin la virilité, c'est surtout ça : la confiance en soi. Et ils dégagent tous, chacun, un peu, une certaine confiance en eux.* ». Ils sont donc virils parce qu'ils paraissent sûrs d'eux. La virilité est donc selon lui avant tout une attitude. Elle est synonyme pour lui de masculinité. Le personnage de Bruce Willis dans l'extrait de *Pulp Fiction* l'incarne totalement puisqu'il me dit : « *Bruce Willis, il incarne vraiment le gros mâle américain. C'est vraiment ça, la tenue, le GI, le boxeur, virilité maxi, Bruce Willis ! On ne peut pas faire plus !* » Son personnage préféré dans l'ensemble des films de Tarantino est d'ailleurs le personnage de Mister Wolf dans *Pulp Fiction* : « *Celui qu'on appelle quand on a un problème. Allez « On fait ci, on fait ça, vous, vous allez vous changer. », « Vous avez du café ? » J'aime bien la manière qu'il a de gérer le truc et de prendre la situation en main ; ça, c'est mon rôle préféré !* » On sent qu'il a une préférence pour ces personnages qui incarnent une masculinité qu'Adrien précisera comme étant « *un peu macho... A l'ancienne* ». Un homme se doit de pouvoir gérer et régler des problèmes et de façon rapide et efficace. Il y a une assimilation de la masculinité avec l'idée de maîtriser les événements.

A la masculinité vont être reliées aussi un certain nombre d'attirances, comme le goût pour la violence. De *Reservoir Dogs* par exemple, il dit : « *Les filles sont peut être moins attirées par ces trucs de violence ou ces dialogues, ou le côté où on va parler... Ne serait-ce que la première scène de Reservoir Dogs qui peut rebuter mais c'est pour ça qu'il y a un côté cinéma viril !* » qui montre l'amalgame : c'est violent donc c'est viril. Le goût pour les armes et la mécanique sont clairement pour Adrien des goûts masculins. Le fait donc que des personnages féminins s'intéressent aux voitures et aux armes dans *Death Proof* lui fait dire que ces personnages sont « masculines » : « *On en sent une ou deux qui sont plus masculines que les autres.*

- *Pourquoi elles sont plus masculines ?*
- *Je ne sais pas. (...) Après je dirai l'autre, celle qui parle de mécanique, de voiture, d'armes. Il y a ce côté là. Les deux qui parlent de mécanique et d'armes. »*

Et il est très clair en parlant de ces deux personnages : « *Justement, il y a le côté masculin qui me dérange un peu. Il y a le côté... Bon, moi, avec ma meuf, j'ai pas envie de parler de mécanique !* »

La masculinité s'accompagne aussi dans son discours d'éléments qu'Adrien justifie comme étant « ancrés », avec l'idée qu'un homme ne maîtrise, par contre, pas toujours son comportement. Il développe longuement au moment de l'extrait de *Death Proof* l'idée qu'un homme regarde les femmes sans pouvoir faire autrement : « *C'est en lui. Pour moi, c'est ancré en lui. Il regardera toujours les femmes. (...) Oui, c'est vraiment un trait masculin, le matage quoi ! Le fait de regarder énormément. (...) Les hommes, on les voit quand ils sont là... Il faut regarder quoi ! Il faut énormément regarder ! Et puis, plus on peut regarder, mieux c'est ! (...) Comme à la plage par exemple ! Tu sens que voilà, 80 ou 90 pour cent des hommes, ils passent leur temps juste à regarder toutes les meufs qu'il y a autour d'eux ! (il rit en disant cela) Ils sont avec leur copine, leurs enfants*

ou n'importe, ils vont quand même passer leur temps à regarder ! Pourquoi ? Ils pourraient faire autre chose ! Bon, c'est vrai qu'il n'y a pas grand chose à faire non plus entre le ciel, le sable et la mer, le choix est vite fait ! Il vaut mieux... C'est vrai que c'est quelque chose que j'ai toujours remarqué, qui m'a toujours impressionné ! Mais bon, je fais partie du lot aussi ! ». Et il va répéter pour justifier ce comportement : « Je crois que c'est juste ancré quoi ! Je pense que c'est juste ancré, qu'on est juste... con ! » Il y a de l'auto-dérision dans ses propos, l'adverbe « malheureusement » ou l'adjectif « con » le prouvent mais il a sur ce point là des idées très conformistes. Dans la séduction, il est clair que c'est à l'homme de faire le premier pas : « Dans la bible de la séduction, c'est l'homme qui doit aller vers la femme. » Ou encore : « Les hommes sont aussi obligés de faire le premier pas vers les filles. »

Et il reconnaît avec une grande sincérité qu'il est lui-même dans un schéma très traditionnel sur ce point : « D'ailleurs pourquoi un homme qui aime les femmes, on appelle ça un Dom Juan et une femme qui aime les hommes on appelle ça une...

– Oui ?

– Ils ne disent pas le mot mais toutes les significations, salope, truc, machin, on peut y aller !

– Et toi, tu en penses quoi ?

– ... (il se gratte la gorge et ne répondra pas tout de suite)... C'est très difficile. Mais je crois que je suis quand même dans cette optique là malheureusement ! J'ai quand même ce côté ! (...) Parce qu'il y a encore ce côté où les garçons ne veulent pas une fille avec un CV trop chargé, c'est ça l'histoire... »

Il souligne par cette image de « CV trop chargé » que le rapport à la sexualité est aussi à ses yeux un trait de la masculinité.

Il me fait d'ailleurs remarquer que la filmographie de Tarantino forme un cinéma « sexuel » : « C'est très sexuel tout ça ! » Avec la présence à l'écran, de toutes une séries de fantasmes sexuels masculins. Par exemple avec le personnage de Gogo Yubari dans *Kil Bill Volume 1* : « Ça rajoute aussi un côté sexuel on va dire, à l'histoire parce que quand même la tenue d'écolière a quand même cette connotation. Mine de rien, il y a ce côté provocation de la fille qui est habillée en écolière, qui est toujours un grand fantasme ! Ça fait partie des fantasmes des hommes en général et notamment la tenue japonaise ». Quand je lui demande si ça représente quelque chose pour lui, il me répond clairement : « Oui ça agit sur moi parce que je trouve que ça a un côté... Qu'est-ce qu'elle a cette tenue ? Elle a que... je ne sais pas... On en revient à ce côté pureté dans un sens, tu vois ? C'est toi le premier à débarquer dans l'histoire, c'est toi la première fraîcheur et c'est un peu ce que cherchent les hommes. (...) Il y a une jolie fille qui arrive, qui a dix sept ans et qui est en pleine fleur de l'âge et compagnie, elle passe dans la rue avec un mini short, t'as le boulanger qui met les baguettes à côté, l'ouvrier qui est là et qui... Enfin tu vois le truc ! Il y a toujours ce côté là. Les hommes restent de ce côté là, ce côté de pureté et c'est ça que ça engendre cette tenue d'écolier ! »

Plus loin, il emploie le mot « besoin » : « Les femmes auront moins besoin de regarder comme des folles le bout de viande ! », ce qui sous-entend que les hommes ont ce besoin. Il continue : « Après il faut dire que aussi que les hommes ont ce côté un peu obsédés. Ils vont regarder le cul, les seins, voilà. Le cul, les seins, c'est très marqué ! » Il explique donc que la masculinité est liée à un certain instinct sexuel : « Je dis juste que c'est des prédateurs ! A certains moments, c'est juste des prédateurs ! Et je pense que c'est tous un peu des prédateurs. » Il ira même très loin puisqu'il explique que si les femmes doivent craindre, comme un des personnages de *Death Proof*, d'être attaquées, voire violées, c'est parce que justement tous les hommes sont selon lui potentiellement ce qu'il appelle « des prédateurs » : « Je pense qu'elles peuvent le craindre parce que... parce que c'est les hommes tout simplement ! (...) Je pense qu'il y a une part où l'homme a un côté prédateur qui fait que des fois il va dérailler. » Il justifie aussi cela par la différence de force physique : « J'ai déjà dit que les hommes étaient plus forts que les femmes mais je ne sais pas si je dois continuer à le dire mais ça n'empêche que oui, il suffit qu'il y ait une femme contre un homme et en général, elle

perd. C'est ça l'histoire. » Ce qui explique selon lui que dans l'extrait de *Kill Bill Volume 1*, le fait qu'une femme soit montrée comme étant plus forte qu'un homme tient du fantasme : « *On sait que la force physique de l'homme est quand même supérieure à celle des femmes !* »

L'homme, c'est donc celui qui en impose et qui, quoi qu'il arrive se montre plus fort. D'où le fait qu'il remarque surtout, par exemple, dans *Reservoir Dogs* le personnage du chef : « *Celui qui me marque le plus, c'est le Boss (il insiste sur le mot). C'est le patron. J'aime bien le côté « il est au dessus* ». *Il est au-dessus de la mêlée. C'est le pape à la messe !* » L'idée d'être « au-dessus » est importante à ses yeux et l'amènera à me parler longuement du processus de domination masculine.

4.6 « *Il veut se faire passer pour le mâle dominant.* »

Après avoir vu l'extrait de *Reservoir Dogs*, qu'il dit avoir « *adoré* », Adrien analyse la scène comme un exemple de mise en scène d'une compétition entre les hommes : « *Ils essaient de se monter dessus les uns les autres ! C'est un concours de bites ni plus ni moins ! Ces discussions, ce n'est que ça ! Cette fascination des gros pénis, la discussion n'est qu'un rapport de force jusqu'à ce qu'avec les arguments, l'un montre qu'il est plus malin mais finalement la hiérarchie les fait arrêter et voilà.* » C'est « *un prétexte à ce que chacun prenne le dessus sur l'autre* », une « *une petite bataille verbale* » dans laquelle le personnage incarné par le réalisateur lui-même « *veut se faire passer pour le mâle dominant.* » et pour se faire, il livre une analyse de la chanson *Like a Virgin*⁹⁴² de Madonna, situation qu'Adrien trouve vulgaire : « *Je trouve ça vulgaire. Dire ça dans un resto, à une table, se faire empaler et truc machin. Il balance des trucs énorme, le rhinocéros et tout.. Enfin voilà, il y a beaucoup de trucs qui font que pour moi, je trouve qu'il y a une certaine vulgarité dedans. Après ça ne me dérange pas. Si j'étais à la table, je l'écouterais parler et ça ne me dérangerait pas.* »

S'il imagine que ça ne le dérangerait pas, c'est parce qu'il en arrive très vite à m'expliquer que des scènes comme celles-là, il en a déjà vécues : « *Moi, j'ai entendu bien pire !* » et plus loin, « *C'est souvent comme ça ! Mets six hommes à une table et ça sera souvent ça, c'est sûr ! Et là, il y a de la sur-enchère. Il y a chacun qui a envie de montrer qu'il est dominant par rapport aux autres.* » Il précise que lors d'un repas où tous les convives sont des hommes : « *Il y a toujours ce moment concours de bites. Ça va même s'installer dès le début. Ça va commencer dès le début. Ça va commencer par le premier qui va se lever pour aller pisser et un va essayer de se mettre à sa place. Alors tu vas lui dire un truc ou tu ne vas rien lui dire. Si tu dis rien, il va se dire : Bon, lui, je peux y aller, c'est une victime. Si tu dis : Pardon, mon pote, tu es assis à ma place... C'est différent. Et ce n'est que ça et c'est partout !* »

A plusieurs reprises, il me parle de la place occupée autour d'une table comme un lieu stratégique où se jouent et se nouent les rapports de domination. Ainsi, pour *Reservoir Dogs*, il analyse le personnage de Joe comme le patron et il va utiliser une comparaison : « *Il est comme Jésus Christ à sa table quoi !* » Après avoir visionné *Kill Bill Volume 1*, il ajoute : « *Il y a des choses qui changent aussi selon la place que tu occupes à une table !* »

Il m'explique que selon lui, les garçons grandissent avec ce devoir de compétition entre eux : « *Les garçons en grandissant, ils ont toujours ce problème. Il y a toujours ce phénomène de bande qui fait... Après quand ils sont en nombre et tout ça, ça joue là-dessus. Ça fait qu'ils sont obligés de hiérarchiser. Hiérarchiser le groupe. Pour moi, ça a toujours été ça !* » Apparemment, il analyse cela comme étant très marqué à l'adolescence : « *Ça a tendance à s'atténuer après avec le temps, avec une certaine... Quand chacun a trouvé une certaine forme de paix quoi. Mais à l'adolescence, c'est très présent, c'est sûr ! (...)* *Moi, je sais que voilà, dans les bandes d'amis, il y avait toujours un meneur. Quand on était jeune, il y avait toujours plus ou moins un meneur, après il y en a qui*

942 *Like a Virgin*, chanson de la chanteuse américaine Madonna, sortie en 1984.

étaient plus la raison, un à qui on disait « Ta gueule ! », il y a l'autre qui se faisait victimiser. Il y avait toujours ce côté où il fallait que tout le monde sache où on en est ! »

Et c'est particulièrement intéressant parce qu'Adrien explique que : « Ça joue dans la construction. (...) Je pense que ça joue pour toi, pour ta manière d'évoluer. (...) Bon un leader, il restera... Il aura toujours ce côté là parce qu'il ne voudra jamais le perdre mais la vie le lui fera parfois perdre d'une manière ou d'une autre. (...) Ça détermine une manière de se construire. » Il aura beau nuancer le fait que la vie transforme les êtres, il reconnaîtra que la place occupée par chaque garçon dans l'adolescence au sein des groupes de pairs déterminera quand même en grande partie sa place en tant qu'homme : « Celui qui a été victime, il va encore avoir tendance à prendre plus ! Je vois par exemple, un pote à moi qui a été victime pendant longtemps, bon maintenant voilà. Il ne veut plus forcément. Il est à un âge, il a sa copine et tout mais quand même on sent que Romain par exemple qui était le leader, va quand même le piquer ! C'est moins marqué mais ça reste. (...) Oui, ça construit, c'est sûr ! » Les mots de « leader » ou de « victime » montrent bien comment la hiérarchie est forte dans les groupes de garçons et comment la masculinité est bien une construction sociale qui doit en passer par ce schéma d'une forme de domination des hommes entre eux. Mais également des hommes sur les femmes.

4.7 « Si tu as la plus belle femme, ça veut dire que c'est toi qui pèses le plus, ni plus, ni moins ! »

Adrien a une vision assez lucide de ce qu'est un couple. Il le définit par le mot « mystère » : « Ça reste un mystère pour tout le monde, quoi, tu vois. Pour tous les hommes et pour toutes les femmes. Tu arrives à te comprendre mais sans jamais finalement y arriver ! » Plus loin, il précise que ce qui est le plus important, ce sont « les caractères, la bonne entente ou d'arriver à vivre à deux, vu que ce n'est pas la chose la plus simple au monde, cette facilité, quand les choses te vont bien... » Il est arrivé à ce constat maintenant qu'il est adulte mais il m'explique que plus jeune, cela fonctionnait différemment : « Quand tu es plus jeune, oui, c'est important. Le mec qui sort avec la plus jolie fille, ça le met en valeur. Pour moi, ça le met en valeur parce qu'en fait... Ça fait juste parler de lui. Parce que c'est une question de popularité. (...) Mais plus le temps passe, moins tu cherches ça ! » Il précise que maintenant qu'il est adulte, les choses sont différentes. Il va alors me raconter une anecdote pour prouver qu'il peut être attiré par des femmes qu'il ne trouve pas forcément très jolies : « J'ai une copine d'une copine qui ne me plaisait pas plus que ça et qui finalement par son caractère, par sa manière d'être et des trucs comme ça a fini par me séduire avec un peu de temps alors qu'au début, je ne me suis pas dit : « Ah ! Tiens ! Elle... ». Non je ne m'étais pas dit ça ! » De même, il ajoute : « J'ai eu des potes qui étaient vraiment plutôt beaux gosses et tout ça et qui ne sortaient pas toujours avec des jolies filles ! »

Donc même si ce n'est pas une généralité, Adrien reconnaît qu'une majorité d'hommes tient encore la femme qui partage leur vie pour un faire valoir. Quand ce n'est pas la beauté de la femme, c'est le nombre de conquêtes qui peut être important : « On est plus dans la compétition, plus dans le concours. C'est plus le nombre qui compte que le fait qu'elle soit jolie ou pas. Maintenant on est plus dans le nombre que dans la qualité je pense. (...) C'est venu de la génération de maintenant. (...) Ça paraîtrait ridicule qu'un mec se mette en danger pour aller chercher la plus jolie fille du village plutôt qu'en fait, le mieux, c'est d'avoir un nombre ! » Il semble donc exprimer le fait que de nos jours, un garçon se doit de multiplier les conquêtes. Quand je lui demande s'il peut expliquer ce comportement masculin, il répond : « Je n'ai pas d'explication là-dessus si ce n'est qu'on est un peu élevé comme ça ou il y a le rapport à la mère aussi peut être qui fait que ça touche plus les garçons... Je ne sais pas. Je ne sais pas exactement comment le définir. On respectera un mec qui a

plein de femmes... » Adrien a donc conscience que l'éducation joue un rôle dans la façon d'agir des hommes.

La construction de la masculinité semble donc en passer par là : avoir la plus jolie fille ou le plus grand nombre de filles, ce qui montre comment ces jeunes hommes considèrent la femme uniquement comme un moyen d'avoir plus de popularité ou d'en imposer plus aux autres garçons.

Adrien, après avoir vu l'extrait de *Jackie Brown*, me parle également du cas des garçons d'origine étrangère en couple mixte : « *Je remarque qu'il y a souvent des blondes aux bras des blacks.* » Il appelle ce phénomène « le complexe de la Méditerranée. » Il précise : « *Moi, avec Ali, on rigolait avec ça ! On appelait ça le complexe de la Méditerranée ! C'est le côté, pour eux, et c'est ce qu'on remarque souvent dans les films de gangsters ou les films sur la mafia, le plus important, c'est d'avoir la plus belle femme quoi. Ça fait partie de la panoplie, c'est ça le truc ! (...)* Après pour en revenir au complexe de la Méditerranée, ce côté ascenseur social, j'ai l'impression qu'il y a un peu de ce côté là. Un noir ou un rebeu quand il se met avec une blonde, il se dit qu'on le verra différemment. (...) Pour eux, c'est une sorte de mise en valeur.. » Il note que son ami Ali, d'origine marocaine partage d'ailleurs sa vie avec « *une blonde, une danseuse d'un mètre quatre vingt.* » ce qui semble confirmer pour lui ce phénomène. La femme dans ce cadre précis vient non seulement compenser l'origine étrangère de l'homme qui paraît être vécue socialement comme un élément négatif mais également servir de faire valoir à la masculinité de son compagnon.

Les hommes inscrivent donc leur masculinité dans une domination des femmes notamment afin de les utiliser – l'expression « *faire partie de la panoplie* », avec l'emploi du mot « panoplie » qui au sens propre signifie « *ensemble de moyens matériels* »⁹⁴³ le montre bien – comme des objets.

4.8 « *Elles sont dans le côté vraiment femme-objet.* »

A propos des rôles féminins, la première des choses qu'Adrien fait systématiquement remarquer, c'est la beauté des actrices. Dès le premier extrait visionné, celui du film *Reservoir Dogs*, et alors qu'il n'y a aucun personnage féminin dans cet extrait, Adrien dit : « *On sent qu'il y a une fascination pour les femmes, il y en a dans tous ses films, il y en a énormément et de très jolies...* » Il me fait remarquer plusieurs fois au cours de l'entretien la beauté des actrices, allant même jusqu'à affirmer pour *Death Proof*, qu'il a regardé le film parce que l'actrice Rosario Dawson joue dedans et qu'elle lui plaît beaucoup : « *J'avoue que si je l'ai regardé, c'est en partie pour elle !* » Pour *Kill Bill volume 1*, ses premiers mots juste après le visionnage sont : « *Là, on n'a que des jolies filles vraiment. Je ne sais pas pourquoi mais entre l'avocate, la lycéenne, la jeune fille de dix sept ans qui n'est pas du tout lycéenne d'ailleurs... Et la boss évidemment ! C'est vraiment que des jolies filles, c'est vraiment de très jolies filles !* ». De Diane Kruger dans *Inglourious Basterds*, il dit : « *Je la trouve jolie, je la trouve belle.* » Il va donc quasiment à chaque fois faire remarquer la beauté des actrices.

Il est cependant intéressant de noter qu'Adrien trouve que les personnages féminins des films de Tarantino « *ont toujours un rôle très sexuel* ». Assez rapidement, il ajoutera l'adjectif « sexy » pour définir certaines. Pour Fabienne dans *Pulp Fiction* par exemple : « *On sent qu'elle a un côté sexy ! Enfin je ne sais pas vraiment le définir mais elle est sexy !* » Il insistera sur ce qualificatif surtout pour le personnage de Mélanie dans *Jackie Brown* : « *sexy, le plus sexy possible* ».

943 Définition du dictionnaire *Le Robert, Dictionnaire pratique de la langue française*, p.1210.

Après avoir visionné l'extrait de *Pulp Fiction*, il me parle longuement de cela. De Madonna, citée par le personnage de Fabienne, il dit qu'elle est « *une icône sexuelle* » qui « *a voulu choquer, elle a voulu montrer la libération, une certaine forme de libération, elle a voulu faire avancer son temps !* » Mais il reconnaît qu'il connaît peu cette artiste : « *Pour moi, Madonna, elle ne représente strictement rien. A part de la vulgarité et de la musique de merde ! (...) Ce n'est pas du tout quelqu'un que j'apprécie Madonna. Pour moi, des Madonna, il y en aura tous les vingts ans. La preuve, c'est qu'il y en a déjà d'autres. Madonna, je n'ai jamais apprécié sa musique. Je n'ai jamais écouté vraiment. Bon, j'ai écouté certains trucs que j'ai entendus à la radio, plus ou moins mais je ne pourrais pas dire que je suis amateur de sa musique, ça, c'est sûr !* » Il cite donc des chanteuses plus jeunes comme Rihanna⁹⁴⁴ ou Britney Spears⁹⁴⁵ avec un discours très critique : « *Je trouve qu'elle a ouvert la voie mais chez Madonna, ce que je n'aime pas, c'est que justement, elle a ouvert la voie et après elle nous a envoyé des Britney Spears, des trucs, des machins. (...) Elle a ouvert la voie à une sorte de vulgarité.* » Il développe : « *Enfin voilà, ça a ouvert la voie à Britney Spears... Bon quand Britney Spears arrive évidemment, elle a seize, dix sept, ans, elle a une jupe ici (il montre le haut de ses cuisses), elle fait des roulades dans son lycée habillée en écolière, évidemment, à un moment donné, bon... (...) Le côté, les mecs se disent... Le mec, il a quarante piges, il regarde la télé, pour peu qu'il ait passé la journée solo, il se dit : « Bon tiens, la petite... » Donc il n'aime pas la musique, il va juste regarder la meuf en train de se dandiner et c'est juste ce côté là que je trouve un peu... déséquilibré à partir de cette période. Si la meuf, elle est en string, elle se trimbale et elle va avoir du succès... » Alors que pour lui, c'était moins le cas avec les précédentes icônes féminines comme Marilyn Monroe qu'il cite : « *Bon, on prend Marilyn en exemple. Évidemment je pense que c'était une icône sexuelle mais il y avait un côté de... retenue, plus quand même. Même si elle faisait des choses osées, surtout pour l'époque, c'était une autre époque mais il y avait une part de retenue. Ou Bardot ! Je préférerais toujours Bardot à Marilyn, il n'y a pas photo !* »*

Selon Adrien, les choses sont allées trop loin : « *Quand une mère emmène sa fille de douze ans à un concert de Rihanna, c'est un problème ! (...) Surtout pour les jeunes filles !* », parce que pour les garçons, c'est différent : « *Pour les garçons, c'est clair, c'est un côté très sexuel donc très attirant !* » Ce qui explique pour lui, dans l'extrait de *Jackie Brown*, le rôles des filles de la publicité. Il reconnaît que ce sont des « *femmes-objets* » : « *C'est des produits de vente quoi ! C'est juste commercial ! (...) C'est des miss, des pro du fitness et des concours de beauté...* » De ces femmes, qui sont toutes extrêmement musclées, il dit pourtant : « *Tu ne fais pas top attention à ça en fait ! A part la première qui se présente parce qu'elle est coach et très musclée mais ce n'est pas toujours la même après ! Il y en a plusieurs qui tirent et elles ne sont pas toutes musclées ! Elles ont un corps entretenu mais je ne dirai pas du tout qu'elles sont toutes sur-musclées ! A part la première qui a l'air vraiment solide mais sinon, après les autres, elles sont justement choisies pour leur corps, pour leur plastique irréprochable.* » Il trouve même finalement normal qu'on ait choisi ces femmes là pour des raisons strictement pratiques : « *J'imagine que pour tenir un Uger, un AK47 ou un OG comme il dit, il faut avoir un peu de bras et un peu de muscles !* »

L'utilisation des corps de ces femmes dans la publicité ne semble ni le surprendre ni le choquer : « *Le sexe, ça en impose toujours ! Il n'y a qu'à voir une pub pour un déo, la meuf, elle est à poil ! Voilà, ça a toujours fait vendre et ça fera toujours vendre.* » Il ira même jusqu'à affirmer que la vision d'une femme avec une arme est plutôt attirante : « *Oui, ça les rend sexy* » dit-il des personnages féminins armées de *Kill Bill Volume 1*. Comme il dit qu'il trouve Jackie Brown elle aussi sexy mais pour d'autres raisons : « *Jackie Brown, je la trouve très sexy et très jolie cette femme là avec ses tailleurs.* »

944 Rihanna, chanteuse, actrice et réalisatrice barbadienne, vivant aux États-Unis, née en 1988.

945 Britney Spears, chanteuse américaine née en 1981.

4.9 « *On sent qu'elle n'a pas la situation en main donc c'est une manière de reprendre le pouvoir.* »

A chaque fois, il note l'idée que ces personnages fortement sexualisés vont selon lui, utiliser le sexe pour reprendre du pouvoir sur l'homme.

Après avoir visionné l'extrait de *Pulp Fiction*, il décrit Fabienne comme une femme-enfant ce qui ne lui plaît pas du tout : « *ce côté femme-enfant qui est très développé et qui est gênant. Enfin, moi, qui me gêne parce que dans ce film, j'avais toujours remarqué ça : elle a un côté vraiment très... de naïveté et vraiment femme-enfant.* » Mais cette naïveté « gênante » donc pour Adrien sera en quelque sorte compensée par le fait que le personnage féminin va d'une certaine manière dominer le personnage masculin par la sexualité : « *C'est la femme qui prend les commandes. C'est elle qui est en demande ! C'est vrai que dans les films d'action, on aurait plutôt vu une bonne vieille pipe genre « Allez viens là ! » alors que là, ça change, c'est l'homme qui finalement va... Elle lui dit « Fais moi jouir avec ta langue » donc ce n'est pas rien ! Il n'y en a pas tant que ça des films où on entend ça ! Et c'est là qu'on voit ce côté où c'est elle un peu qui dicte le jeu !* » On voit bien comment il analyse la demande sexuelle comme un moyen pour Fabienne de maîtriser la situation et de dominer le personnage masculin.

De même après l'extrait de *Jackie Brown*, il décrit le personnage de Mélanie comme une femme soumise qui ne l'attire pas non plus : « *Je trouve qu'elle a une beauté banale. Elle est réduite au rang des filles qu'il y a à la télé. (...) C'est une blonde avec les cheveux attachés.* » qui a un rôle précis par rapport au personnage masculin de Samuel L. Jackson : « *Elle doit lui servir à boire, elle doit être à ses petits soins, sexy, le plus sexy possible.* » Il poursuit : « *On sent qu'elle tire la gueule mais d'un autre côté elle est quand même en bikini, elle est bien gaulée, elle finit par faire quand même ce qu'il lui demande donc elle a un côté un peu soumise.* » Mais de cette fille, il dit aussi : « *On voit qu'elle joue de sa séduction, de son côté sexy pour séduire...* » ou encore : « *On voit bien qu'elle joue de sa séduction, de son côté sexy pour séduire ce bon vieux Bob. Quand elle met le pied sur le verre, enfin tu vois, le côté...* », et il précise : « *C'est une manière de reprendre le pouvoir.* » Donc à nouveau, ce personnage féminin présenté comme soumis reprend une forme de domination en utilisant son potentiel de séduction.

Enfin, quand Adrien parle du personnage de Gogo Yubari dans *Kill Bill volume 1*, il insiste sur le fait que ce personnage féminin lui aussi attaché à une sorte d'image de la femme-enfant du à son costume d'écolière va user de la sexualité et pour ce personnage de la violence sexuelle, pour prendre le pouvoir sur un homme : « *C'est juste pour montrer sa détermination et sa domination des hommes ! (...) Elle domine par la violence et par le fait aussi qu'elle soit très jolie. Parce que d'un côté, elle l'attire et de l'autre, elle va le flinguer derrière ! Enfin, elle va le buter derrière ! C'est un jeu pour elle, ça se voit ! Elle le lui dit d'ailleurs : « Maintenant que tu veux me pénétrer, c'est moi qui te pénètre ! » Ce côté où elle se sent autant homme que l'homme... Il y a un côté où elle veut se mettre sur le même pied que les hommes autant dans la séduction que dans le truc.* »

Adrien insiste à de multiples reprises sur le fait que selon lui, cela correspond uniquement à un univers fantasmagique. Pour *Kill Bill Volume 1* par exemple, le rôle d'O'Ren Ishii est selon lui totalement irréaliste : « *On parle d'un conseil de yakuza qui est quand même une des organisations mafieuses les plus puissantes du monde qui serait dirigée par une femme, ce qui est totalement improbable, c'est totalement improbable ! Je pense que ça n'arrivera pas ! (...) Là, on est dans le fantasme quoi !* » Le personnage d'O'Ren Ishii va donc incarner non pas tellement une image de femme forte mais plutôt un fantasme masculin de la femme dominatrice dont Adrien dit : « *Je ne sais pas si c'est le pouvoir ou si c'est juste le sabre mais il y a un côté des deux où... Bon après elle est très jolie aussi, il faut bien l'admettre donc ça en rajoute un peu, je ne sais pas. Mais je crois*

que les hommes, ce côté... Enfin oui, ça les rend sexy je trouve ! » Donc chez ces figures de la guerrière, Gogo ou O'Ren, la violence et les armes les rendent attirantes sexuellement. Quoi que fassent ces personnages féminins, ils sont donc vus par Adrien comme des objets sexuels.

Ses remarques montrent donc bien comment, dans ces films, on assimile toujours et encore la force des femmes à leur sexualité. Mais Adrien va remarquer que c'est justement l'utilisation de la violence par les personnages féminins qui représente un certain changement.

4.10 « C'est pas des images qu'on a l'habitude de voir. »

Adrien affirme que voir des femmes dans des rôles principaux n'est pas inhabituel : « On a toujours des personnages féminins qui étaient les héros de films ou les personnages principaux... (...) Il y en a d'autres : Björk⁹⁴⁶ dans je ne sais plus...

– *Dancer in the Dark*⁹⁴⁷ ?

– Oui voilà. Et c'est des rôles très forts aussi sauf qu'elles ne découpent pas à tout va les mecs, elles ne décapitent pas, il n'y a pas ce côté de violence qui là...

En ce sens, il a franchi un cap. »

Ce qui apparaît comme novateur, c'est donc le fait de voir à l'écran des femmes violentes, des personnages féminins qui non seulement portent ou possèdent une arme mais s'en servent. Ce sont des personnages qui incarnent pour Adrien une certaine image de la femme forte : « des femmes à fort caractère qui savent ce qu'elles veulent. » Des héroïnes de *Kill Bill volume 1* par exemple, il dit qu'elles « ont l'air très différentes... Elles sont très différentes mais on sent qu'elles sont de la même veine. (...) On est dans la femme forte. » Elle est notamment incarnée par O'Ren Ishii dans *Kill Bill volume 1* : « C'est vrai que c'est vraiment la femme forte, qui domine autant par l'intelligence que par la violence... C'est elle la boss ! » Il remarque qu'en plus, elle n'est entourée dans son état major que de femmes ou presque : « Ce qui est plus étonnant c'est que l'état major est composé de femmes parce que ça, ça arrive plus rarement ! Même si on peut voir des femmes qui prennent le pouvoir dans un truc, elles restent quand même souvent avec des hommes de main, des hommes en qui elles ont confiance, des hommes sur qui se reposer pour prendre certaines décisions et en qui elles ont confiance ou pour certains actes à accomplir ou certaines choses comme ça. Mais c'est vrai qu'elle a ce côté où elle a construit son état major rien qu'avec des femmes et ça, c'est déjà surprenant ! »

Donc qu'une femme commande, c'est encore assez courant mais qu'elle ne soit, pour ce faire, entourée que de femmes, est plus étonnant. Adrien dit même qu'il ne voit plus en elle une femme mais le chef de yakuza : « Que ce soit une fille, certes oui c'est une fille mais c'est elle qui depuis le début mène le truc et leur dit de se taire ou de ne pas se taire, de parler ou de ne pas parler, donc c'est elle qui dirige le truc. Elle est en bout de table, elle est assise, c'est vraiment la patronne ! » S'il en arrive à oublier qu'elle est une femme, c'est parce qu'elle se conduit en chef de la mafia : « Moi, ce que je vois là, c'est ni plus ni moins que le chef de yakuza qui décapite ! Et un lieutenant qui remet en cause sa légitimité, n'importe quel chef mafieux ferait ça ! » De même, il semble respecter le fait qu'elle montre sa maîtrise de l'arme : « C'est un art martial... (...) C'est un art et la manière dont elle décapite, on voit qu'elle maîtrise clairement son arme. »

Mais il reconnaît qu'on ne voit pas souvent de femmes dans ces rôles là : « Je pense qu'une femme qui veut tuer quelqu'un, elle est aussi capable qu'un homme ! C'est juste que nous, ça casse l'image qu'on a dans le cinéma. Ça casse cette image là. La violence est souvent faite par les hommes. » Ou encore : « Je pense qu'il (Tarantino) a passé un cap dans ce sens là, dans le sens où jusque là, on aurait pris à la dérision, ou l'époque n'était pas la bonne tout simplement, pour avoir vu une femme

946 Björk, chanteuse, musicienne, compositrice et actrice islandaise, née en 1965.

947 *Dancer in the Dark*, drame danois, réalisé par Lars Von Trier, 2000.

tenir un rôle aussi important que Kill Bill ou Jackie Brown. Même si on a toujours des personnages féminins qui étaient les héros des films ou les personnages principaux, n'empêche qu'elles n'étaient pas souvent dans ces rôles là ! » Il précise : « *Ce qui est bien, c'est qu'il les intègre dans des films où il y a de la violence et où il y a de l'action, il y a une histoire. (...) Avoir fait d'Uma Thurman son héros dans Kill Bill, c'est quand même pas rien !* »

Ce qu'Adrien a donc peu l'habitude de voir au cinéma, ce sont des rôles de femmes fortes, actives et capables de violence. Et encore moins des personnages féminins incarnant à la fois une image de femme violente et mère en même temps.

4.11 « *Elle retrouve sa fille donc elle devient mère pour moi.* »

Dès que l'extrait de *Kill Bill Volume 2* sera terminé, les premiers mots d'Adrien seront : « *Pour le coup, si on continue dans la veine, on arrive à la mère quoi !* » On arrive à l'idée de la mère par une équation qui a l'air très simple pour Adrien : « *Elle retrouve sa fille donc elle devient mère pour moi. Pour moi, elle ne l'était pas jusque là parce qu'elle ne l'avait pas rencontrée encore, sa fille.* » Selon lui, avant ce moment là, le personnage n'incarnait pas une mère « *parce qu'elle passait son temps à découper des gens !* » La violence exclut la maternité : « *Pour moi, une mère, ça ne représente pas ça ! Pas une violence extrême comme ça !* »

Être mère, c'est donc avoir un enfant. Dans l'extrait de *Pulp Fiction*, Adrien assimile d'ailleurs immédiatement l'allusion au petit ventre faite par Fabienne à « *un appel pour avoir un enfant* ». Il dit plus loin que le ventre rond imaginé par le personnage féminin est « *le symbole de la maternité* ». C'est donc le ventre rond et l'enfant qui concrètement font de la femme une mère.

Du personnage de La Mariée dans *Kill Bill Volume 2*, il affirme ensuite : « *C'est une image de la mère assez forte. On est vraiment dans la mère forte.* » parce que « *sa réaction est très mesurée et c'est ça qui est beau.* » Elle est forte parce qu'elle gère ses émotions en retrouvant son enfant et face à l'homme qui la lui avait prise.

Le personnage de Bill, lui, semble d'ailleurs s'humaniser au contact de l'enfant. Du tueur implacable, chef du groupe des Vipères Assassines, il devient dans cette scène « *un personnage limite sympathique* ». Pour le définir, Adrien emploie les mots de « *papi-gâteau* ». C'est « *un père qui joue avec sa fille.* » Adrien remarque « *Il la fait jouer à un jeu de garçons* ». Il précise : « *Je ne pense pas qu'une mère aurait cette façon de faire avec sa fille. Jouer avec des pistolets. (...) J'ai rarement vu une mère faire ça avec sa fille ! Alors que j'ai beaucoup plus vu ça chez les garçons !* » Il exprime l'idée qu'il y a des « *jeux de garçons* » et des « *jeux de filles* ».

Adrien a donc une idée très précise du rôle paternel et maternel au sein d'une famille. Famille qu'il aurait d'ailleurs aimé voir se former à l'écran : « *Moi, j'adore ! Je me suis dit : Pourvu qu'ils restent ensemble !* » Lui qui disait ne pas aimer les happy end, se retrouve à en souhaiter un dans ce film. Preuve certainement du poids social qui fait qu'une famille, même dans nos sociétés où l'image de cette dernière a fortement évolué, est toujours dans l'imaginaire constituée d'un père et d'une mère, ce qui lui fait dire que même si on ne voit pas une famille à l'écran dans ce film, « *On l'imagine ! On a envie de l'imaginer !* » Il y a donc un poids social très marqué dans « *cette envie* » de voir enfin à l'écran une famille.

4.12 « C'est le « il faut » de la société. »

Le discours d'Adrien est ponctué tout au long de l'entretien de « *il faut que* » et il est très lucide par rapport à ça : « *C'est le « il faut » de la société ! (...) Le problème c'est que quand tu es en bande, pour être accepté quelque part, dans un groupe, à moment donné, faut respecter des codes, même des fois, c'est un peu le problème ! Certains codes... Bon on peut s'affranchir de tout ça plus tard mais plus jeune, oui, on est obligé d'aller dans un certains sens quoi ! C'est le sens qu'on nous donne un peu.* » J'ai cherché à comprendre si pour lui, ces injonctions à être pouvaient venir du cercle familial et dans son cas, Adrien affirme que non : « *J'ai été élevé dans cette idée qu'on pouvait faire ce qui nous plaisait. D'ailleurs moi, j'ai fait un peu de tout. Bon, moi, c'était plutôt des sports de garçons : foot, rugby. Mais c'était toujours libre ! (...) Après je ne suis allé que vers des activités de garçons quand même.* » Mais il insiste sur le fait de s'être toujours senti libre de choisir les activités qui lui plaisaient : « *Moi, mon père m'a toujours dit : Si un truc te plaît, tu le fais. On en parle et tu le fais. J'ai jamais eu de pression comme ça. La pression, elle vient plus comme je disais du phénomène de bande, des potes qui te disent : Allez, viens avec nous au rugby !* » La pression était donc pour lui plus sociale que familiale semble-t-il. « *Quand tu es jeune, ça joue, tu veux appartenir à quelque chose, ton but c'est ça quand tu es jeune, c'est de ne plus te retrouver tout seul, appartenir à quelque chose, une bande, un truc.* »

Il insiste sur l'idée qu'il y a, encore pour sa génération, une injonction sociétale à s'inscrire dans un genre masculin ou féminin et à en adopter les codes sans quoi le rejet est automatique. Adrien cite l'exemple d'un garçon déguisé en fille avec un tutu rose, une perruque blonde et il explique : « *Je trouve la démarche de l'homme là est osée finalement parce que même encore aujourd'hui, tu es jugé si, pour déconner, tu t'habilles en femme, tu vas à Saint Pierre⁹⁴⁸, et bien, je t'assure que tu vas prendre des réflexions dans la gueule toute la soirée, on va te traiter de toutes sortes de choses !* » Il conclut d'ailleurs : « *Je l'ai fait une fois, je l'avais fait mais j'étais quand même plus jeune ! J'avais dix sept ans. Avec des copines, dans une soirée. Là, je ne le referai pas.* »

Selon lui, cette pression sociale agit autant sur les garçons que sur les filles « *Je pense que c'est la société qui veut diriger les filles et les garçons.* » Il analyse la société de consommation comme étant pour une bonne part responsable des goûts genrés chez les enfants : « *Pour moi, c'est la consommation ! Le rose qui attire les filles et le machin, c'est des codes qu'ils ont voulu donner et qu'ils ont voulu ancrer dans une génération d'avant. (...) Je pense que c'est juste des vieilleries qui sont ancrées. Je crois que c'est juste des manières de penser anciennes et obscures qui viennent encore dans notre vie interférer chez les gens.* » Il souligne donc le poids d'une certaine tradition dans les façons de penser et d'être, une tradition (« des vieilleries », « une génération d'avant ») dont il sent l'influence (« qui vient interférer dans notre vie ») même si c'est de façon sibylline (« obscure »). Chez Adrien, cela semble avoir été marqué plus socialement, au contact des pairs, que familialement mais l'emprise est réelle.

948 Place Saint Pierre : à Toulouse, petite place du centre ville, en bord de Garonne, très prisée des étudiants et des noctambules pour ses bars et sa salle de concert qui en font un des endroits les plus connus des nuits Toulousaines.

Conclusion

Adrien reconnaît avoir été influencé par le cinéma dont il dit de manière générale : « *Le cinéma, ça a un pouvoir très fort. Oui, ça peut influencer quelqu'un !* » Il développe : « *Je pense qu'on en garde des choses. (...) Comme le cinéma après, ça peut servir à approfondir certaines choses, même si c'est de la fiction, ça n'empêche que ça peut nous rapprocher de certains sujets et nous amener à faire des recherches, regarder des choses, s'intéresser. (...) Je pense que ça peut jouer sur l'ouverture d'esprit et ça peut même influencer des décisions. Il peut y avoir un moment dans la vie où on se retrouve dans une nouvelle situation et on a avoir à faire les mêmes choix qu'un mec qu'on a vu faire un choix dans un film et ce film peut influencer la décision qu'on va prendre ! C'est étonnant !* » Pour lui, il existe « *des films qui peuvent devenir des modèles et qui peuvent inspirer dans la vie.* »

Pour ce qui concerne les films de Quentin Tarantino, après avoir vu l'ensemble des extraits, Adrien met en exergue le fait que ce cinéma laisse une part importante à de nombreux personnages féminins et que « *Chez Tarantino, on dirait qu'il y a une évolution du début à la fin sur la femme.* » En effet, s'il a utilisé les mots de « *macho* » ou de « *misogyne* » lors du premier extrait notamment, il conclura l'entretien en parlant d'un cinéma « *féministe* » pour sa façon de proposer des rôles différents et novateurs aux femmes.

En même temps, il estime que Tarantino « *donne autant d'importance aux hommes qu'aux femmes* ». Mais plusieurs fois, il insiste sur une impression qu'il a ressentie en regardant les extraits : la sensation que Tarantino est un réalisateur qui aime énormément les femmes. Il emploie des mots comme « *fascination* » : « *On sent qu'il a une fascination pour les femmes* » ou encore « *Il reste fasciné ! Les femmes vraiment le fascinent* » ; des verbes comme « *aimer* » : « *C'est vrai qu'il aime vraiment les jolies filles.* » ou « *admirer* » : « *On sent qu'il les admire.* » ou plus loin « *Il les regarde et il les admire. Je pense qu'il pourrait passer trois heures, enfin trois jours entiers à regarder la même femme rien que par plaisir de l'observer !* » Il note qu'il a l'impression que Tarantino a une façon différente de filmer les actrices : « *Il les filme différemment de ce qu'on peut voir dans d'autres films où c'est vraiment, où il y a moins de respect je dirais que lui. Il a une sorte de respect.* » Cette différence, il l'oppose avec l'idée d'utiliser les femmes dans des films : « *On sent qu'il aime les femmes, et pas les femmes-objets du type « Mets toi une M13 dans le genou. »* Il compare donc Tarantino et Rodriguez et il poursuit : « *Rodriguez qui lui dans Planète Terreur fait un casting énorme au niveau des meufs. Mais là, c'est vraiment... C'est des apparitions brutes de décoffrages. Les meufs, elles arrivent, limite à poil... Enfin tu vois là, c'est vraiment filmer de la meuf pour filmer de la meuf ! Tarantino, on sent qu'il a une autre recherche quand même derrière, il y a autre chose.* »

Cette « *autre chose* », c'est peut être le fait de proposer de multiples images de femmes, très différentes les unes des autres, ce qu'Adrien a remarqué : « *On sent qu'il y a autant de manière d'être des femmes et que chacune est attirante à sa manière. J'ai l'impression que c'est un peu son délire à lui.* » Des personnages féminins différents donc à la fois les uns des autres mais aussi par rapport à ce qu'Adrien voit habituellement selon lui au cinéma. Il ne fera aucune remarque dans ce sens concernant les personnages masculins pour lesquels les adjectifs comme « *macho* » ou une expression comme « *à l'ancienne* » ou encore « *les mecs qui sont mecs* » tendent à montrer que ces personnages incarnent une image plus traditionnelle de la masculinité.

Lui-même fait finalement part d'une vision à la fois très conformiste de la masculinité, de la féminité et des liens qui les unissent, avec des modèles d'hommes virils comme les gangsters de ses films préférés mais tout en faisant preuve d'une certaine capacité à accepter que les femmes autour de lui prennent des rôles différents. Il dit notamment avoir remarqué que dans la vie quotidienne, de plus en plus, l'égalité de comportements entre hommes et femmes se concrétise : « *J'ai remarqué qu'il y avait des filles qui mataient comme des mecs, ça m'est arrivé.* » ou « *Ça a tendance à plus s'égaliser je dirais. (...) C'était plus une certaine libération des filles de ce côté-là, qui ont eu*

tendance à autant picoler que nous alors qu'avant, ça avait l'air d'être un peu moins et d'être autant en chasse que nous finalement... Se faire draguer par des meufs...(...) J'ai l'impression que oui, maintenant, il y a des filles qui vivent pleinement ça, qui n'ont aucun souci avec ça et qui vont en boîte et qui chaque fois qu'elles sortent se ramènent un mec. (...) Autant les garçons l'ont fait, autant les filles le font aussi et c'est pour ça que j'ai tendance à dire que ça s'égalise ». Il précise sa réaction face aux changements d'attitudes féminins : « Moi, au début, je n'en avais pas rien à faire. Je me dis maintenant, avec le temps, ça ne change pas grand chose, voire ça ne change strictement rien. », sous-entendu « ça ne change rien dans sa façon de considérer une femme ».

En conclusion : « On est dans la modernité : chacun fait ce qu'il veut, qu'on soit femme ou homme ! »

5. Portrait de Jacques

L'entretien se déroule le 14 août 2015, de 14 heures à 18 heures.

Je rencontre Jacques, 56 ans, dans le cinéma Le Casino qu'il tient à Lavelanet dans l'Ariège.

C'est quelqu'un que je connaissais de vue et dont on m'avait dit qu'il adorait parler de cinéma. Quand je l'ai contacté par téléphone et que je lui ai proposé de participer à un entretien, il a d'ailleurs dit oui sans hésiter. Nous avons donc convenu d'un rendez-vous, sur son lieu de travail.

Il s'agit d'un petit cinéma, à salle unique situé en plein centre de la bourgade. Jacques me reçoit dans son bureau, une petite pièce à l'étage. Il me propose une chaise, s'assied à son tour en face de moi, prépare un cendrier qui est en fait une ancienne boîte à bobine argentique. A plusieurs reprises, le téléphone sonnera durant l'entretien; il n'y répondra pas et ne semblera pas s'en préoccuper le moins du monde. De même, un jeune homme qui travaille avec lui, viendra s'installer un assez long moment devant un ordinateur dans un coin de la pièce sans que cela semble gêner Jacques qui tout au long de la rencontre se montrera loquace, détendu et tout à fait à l'aise. Il fume cigarette sur cigarette, parle avec entrain, riant souvent. Le temps est passé très vite en sa compagnie, au point que l'entretien a duré plus de quatre heures. Mais avant de commencer, il tenait absolument à me parler...

5.1 « *Le vrai goût de la culture américaine, c'est le Coca tiède !* »

Jacques est embêté. Il veut absolument commencer par m'expliquer qu'il n'aime pas le cinéma américain. Il va alors développer une longue argumentation pour que je comprenne son point de vue.

« *Le cinéma américain, c'est détestable parce que c'est un cinéma de propagande absolue, voilà!* » Tout est dit. Il va alors m'expliquer combien, pour lui, le cinéma américain n'est en fait qu'un produit destiné à répandre la culture américaine ; avec l'idée qu'il est d'autant plus dangereux comme outil de propagande qu'il est efficace sur le plan de l'image. C'est un cinéma du vide, de l'uniformisation, un produit industriel. Tout ce que lui déteste.

Du coup, il passe une bonne partie du début de l'entretien à s'excuser et à se justifier, craignant de n'être pas « *un bon client* ». « *Je me rends compte que je suis un garçon pathétiquement trop sérieux !* » dit-il de lui, non sans une pointe d'ironie. Pour appuyer ce jugement, il avoue une réelle passion pour le cinéma muet du début du XX^{ième} siècle : « *J'aime le cinéma muet parce que c'est sans doute un autre cinéma.* », nous y reviendrons plus loin. Un cinéma qui le nourrit, qui le surprend, qui aide « *à penser le monde* » : « *Il y a un cinéma qui m'emmène à la réflexion, à penser le monde, comme la littérature.* » A plusieurs reprises d'ailleurs au cours de l'entretien, Jacques fera un lien entre le cinéma et d'autres formes d'art, notamment la littérature ou la musique ; parallèles toujours argumentés, étayés d'exemples et qui font montre d'une solide culture artistique et intellectuelle.

5.2 « L'idée d'un parcours, c'est pas l'abondance ! »

Très vite en effet au cours de notre discussion, je comprends que Jacques a des idées très précises sur ce qu'est la culture. Il m'explique que chez lui, il n'a ni la télévision, ni un ordinateur. Il n'utilise pas internet, sauf ponctuellement dans le cadre du travail. Élément qui m'a semblé sur le coup paradoxal au vue de sa profession, il dit ne pas consommer de cinéma. Il voit peu de films. Il m'explique qu'en tant que gérant, il doit avant tout s'occuper de la projection et de la salle ce qui l'empêche de voir les films qu'il propose dans son cinéma. En réalité, ça ne semble pas l'embêter le moins du monde car il n'a aucun goût pour les films qu'il projette. « *Je tiens l'image pour l'une des très grandes pollutions de notre époque !* » me dit-il. Lui essaie plutôt « *d'avoir une vie propre entre guillemets, tu vois ! Pas propre au sens d'hygiénique... mais qui m'appartienne, si c'est un peu possible ! Alors tu vois, je suis bien conscient justement que c'est très difficile parce qu'on est des rats, je veux dire, on est serré par la lumière du truc quoi ! Et que même quand on est original, pas par rapport aux autres mais dans sa façon de penser, il me semble qu'on a une pensée originale où très rapidement, ou souvent avec le temps, on se rend compte que c'est très relatif. Et puis, il ne s'agit pas d'avoir une pensée originale à tous prix, pour avoir une pensée originale ! Il s'agit plutôt de suivre sa nature et j'ai pas envie de me forcer à rien !* » Il revendique donc, tout en l'explicitant, un droit à une pensée originale et à une culture qui ne soit pas marquée par l'abondance mais par le choix raisonné, une culture qui consiste à « *plus intuitivement aller à sa propre rencontre à travers des rencontres qu'on n'a pas forcément calculées mais qui nous bougent quoi ! Et dont on ne comprend pas forcément comment elles nous bougent ni pourquoi elles nous bougent ! (...)* Et puis le temps sédimente tout ça si je puis dire ! » Il va d'ailleurs me raconter sans que j'ai la moindre question à lui poser comment s'est construite cette vision des choses...

Jacques a grandi dans une famille atypique car recomposée, ce qui était très rare dans les années 60. Enfant, il regarde la télévision et il garde des souvenirs du Ciné-club de Claude-Jean Philippe⁹⁴⁹. C'est aussi à la télévision qu'il découvre les western : « *J'ai adoré les westerns quand j'étais enfant !* » Il cite le nom du réalisateur Howard Hawks⁹⁵⁰. Ce qui lui fait dire qu'il y a une ambivalence dans son rejet actuel de la culture américaine : « *En même temps, j'appartiens à cette génération très ambivalente qui a eu une culture méga-américaine ! Voilà ! Janis Joplin, Ray Charles... Donc il y a une ambivalence absolue !* » Il est tout à fait conscient d'être à la fois un produit de cette culture américaine d'importation et le produit d'une autre culture qui, selon lui, y est en tout opposée : « *Voilà comment je perçois moi ce cinéma ! Donc comment je le tiens à distance depuis très longtemps tout en en étant un peu le produit puisqu'enfant, j'en ai bouffé...* »

Mais le cinéma, en salle, c'est avec sa mère qu'il le découvre : « *Bon, ça va te paraître incroyable tu vois mais le premier film que j'ai vu, j'avais six ans et c'était la Passion selon Saint Mathieu⁹⁵¹ de Pasolini !* » Puis adolescent, à Blois, où il grandit, il fréquente le cinéma Les Studios où il voit, accompagné par un curé, des films comme *L'Exorciste*⁹⁵² ou encore *Orange Mécanique*⁹⁵³ : « *Et dans les mêmes salles, la propagande, entre guillemets marxisante, diffusait avec le même appareil le néo-réalisme italien et compagnie ! (...)* C'était infernal ! On n'en était pas conscient du tout en le vivant, c'est le recul qui nous a fait prendre conscience de ça ! Mais c'était un maelström absolu

949 Le Ciné-club est une émission de télévision française consacrée au cinéma dit « classique », créée en 1971 par les historiens du cinéma Claude-Jean Philippe et Patrick Brion. Elle sera diffusée chaque dimanche soir puis chaque vendredi soir, en deuxième partie de soirée, sur Antenne 2 de 1971 à 1994.

950 Howard Hawks, réalisateur, producteur et scénariste américain, 1896-1977.

951 *L'Évangile selon Saint Mathieu* (titre original, *Il Vangelo secondo Matteo*), film italien de Pier Paolo Pasolini, 1964.

952 *L'Exorciste* (titre original, *The Exorcist*), film américain de William Friedkin, 1973.

953 *Orange mécanique* (titre original, *A Clockwork Orange*), film britannique de Stanley Kubrick, 1971.

quoi ! » Au final, « *Tout ça, ça fait bargeoter dans une petite tête quoi ! Et c'est durable en finalité !* »

5.3 « *Le cinéma, c'est en salle !* »

Jacques garde donc de ces années d'enfance et d'adolescence l'idée qu'une culture, notamment cinématographique, se construit par la fréquentation des salles ; nul autre moyen n'a grâce à ses yeux et avec bien entendu une préférence pour les salles dites d'Art et Essais : « *Tu vois, on parle de cinéma art et essais comme on parle de carottes biologiques en fait ! C'est à dire, on parle de carotte biologique pour expliquer qu'en finalité, on est obligé de trouver un qualificatif à la carotte pour dire que c'est elle qui en fait est des origines ! Alors que la carotte, empoisonnée, elle, elle a juste à continuer à s'appeler carotte ! Et c'est ça, la norme !* » Ce qui évidemment le met très en colère. Ce cinéma qui est comme « la carotte empoisonnée », c'est entre autre le cinéma américain : « *Pour moi, le Coca incarne parfaitement la culture américaine. Mais le problème du Coca-Cola, c'est qu'aujourd'hui tout le monde sait qu'un Coca, ça se boit glacé, ça se boit très froid, parce que s'il est tiède, c'est absolument imbuvable, tu vois ? Donc en finalité, pour moi, le vrai goût de la culture américaine, c'est le Coca tiède !* » Dans cet univers, Jim Jarmush ou Woody Allen font figure d'exception mais c'est à peu près tout.

Le cinéma qui l'intéresse, c'est un cinéma qui le surprend : « *J'aime que le cinéma me surprenne ! Mais comme j'aime que la poésie me surprenne, que la littérature me surprenne !* » Il insiste plusieurs fois sur cette idée de surprise. Il est un spectateur attaché à l'esthétique des films autant qu'à leurs histoires. Il cite en exemple sa découverte du film *Khroustaliou, ma voiture*⁹⁵⁴ : « *Quand je découvre, il y a de cela douze ans ou quinze ans peut être, le film d'Alekseï Guerman sur le complot des blouses blanches, Khroustaliou, ma voiture !, là, j'ai vraiment l'impression de vivre un moment unique ! Et là, le cinéma me scotche ! Je me dis : « Ah ! Putain ! C'est fou ! C'est fou ! » Pour plein de raisons en fait tu vois ?* »

C'est aussi un cinéma qui va lui demander un certain lâcher-prise, un abandon et qui va lui ouvrir les perspectives d'un monde nouveau, nouveau au sens de « autre » : « *Mon métier à moi, c'est la vie ! Après les mouvements, les modes, tout ça, je m'en fous ! Je les vois passer, je les observe, je suis comme tout le monde, je ne suis pas aveugle ! Pourtant ce n'est pas là, pour moi, qu'il y a la matière qui va me nourrir et me permettre d'avancer, et évidemment, d'avancer avec les autres ! Parce que c'est pas le tout d'avancer soi-même, ça sert à rien, à rien d'avancer tout seul !* »

Un cinéma profondément ancré dans du lien social donc, dans la découverte de l'Autre, de l'altérité, de celui qui est différent. Toujours. Et qui nous rend différent : « *Donc je pense que le cinéma qu'on absorbe, il contribue à nous faire devenir ce qu'on est !* » Le cinéma nous construit tout au long de notre vie de spectateur : « *On n'est pas non plus les mêmes spectateurs quand on a quinze ans, quand on a 35 ans ou quand on a 55 balais ou 70 balais ! On n'est pas toujours les mêmes spectateurs, que ce soit avec l'image, que ce soit avec la musique ou je ne sais quoi...* » Ce cinéma fait qu'on évolue dans notre perception des films : « *Le film, dans le temps, acquiert un statut nouveau parce que notre regard est nouveau au fur et à mesure.* » Mais à condition de conserver, d'avoir un regard actif sur le cinéma. Or, selon Jacques, le cinéma américain dans son ensemble ne le permet pas.

954 *Khroustaliou, ma voiture !* (titre original, *Khroustaliou, machinou !*), film russe d'Alekseï Guerman, 1998.

5.4 « *Moi, j'ai du mal à séparer les films des publics.* »

Le cinéma américain est pour lui clairement infantilisant ; il parle de cinéma « Choupa-Choups » ou « Coca-Cola », donc quelque chose de sucré, de sirupeux, qui se consomme sans trop d'efforts et qui est addictif. Après avoir vu l'extrait de *Kill Bill volume 2*, il se dit choqué par le rôle donné à la petite fille et il fait un parallèle avec le cinéma iranien : « *Quand je vois l'utilisation d'un enfant dans un scénario comme celui-là, dans une scène comme ça, dans ce genre de film, parce que je me dis : « Oh mais il n'y a pas de limite quoi ! » On les intègre sans souci, on y va, le chien, le gamin et on continue notre délire. Bon, c'est l'antithèse du cinéma iranien ! Puisque certes on s'en sert de l'enfant mais je crois, on s'en sert pour qu'il incarne ce qu'il incarne en fait, sa nature d'enfant. (...) Alors que ça, je trouve ça infantilisant ! (...) C'est un rapport au monde quoi, c'est tout ! Et c'est un rapport au monde que je trouve très infantilisant ! »* Il a noté que la petite fille dans le film s'appelait BB ce qui le surprend : « *Elle marche et tout ! Ce n'est pas un bébé !* », ce qui est pour lui signifiant d'un monde où on refuse de grandir.

De plus, ce sentiment est pour lui renforcé par l'idée que le cinéma américain se veut avant toute chose un cinéma de distraction : « *Quand même le cinéma américain ne nous dupe pas, il le dit, c'est l'entertainment ! C'est du divertissement ! C'est pas le septième art, tu vois ?* » ou plus loin : « *Tu vois sur les génériques de films qu'ils ont marqué « Entertainment » mais personne ne sait ce que c'est en fait ! On va au cinéma ! Point !* »

Ce cinéma américain est pour lui un bien de consommation courante face auquel les publics ne réfléchissent plus, ne réagissent plus. Il me raconte par exemple que la première fois qu'il a vu le film *Mort à Venise*⁹⁵⁵, il s'est levé et il est parti au bout de vingt minutes : « *C'est pas parce qu'on se lève et qu'on se casse, qu'il n'y a rien à voir mais ça veut dire qu'à un moment donné, l'autre, il nous a dérangé au point qu'on réagit ! On réagit ! Voilà ! Alors qu'il me semble que de moins en moins on réagit !* »

Or, pour lui, c'est quelque chose de dangereux car le cinéma est de façon radicale un média constructiviste : « *C'est quelque chose dont on se rend à ce point pas compte des effets qu'il a sur nos vies !* » parce que « *le cinéma, même si c'est, si on appelle ça de la fiction, ça n'est jamais déconnecté de la réalité ! Parce qu'on représente au cinéma en finalité une certaine réalité qui elle-même alimente la réalité !* »

Ce que nous montre ce cinéma, ce qu'il nous dit, forme donc ce que nous sommes, nous, spectateurs : « *Il est clair que les films construisent leur public..* »

5.5 « *Il n'est question que de violence et de vengeance éternelle... Et ça, c'est odieux !* »

Il estime également que c'est un cinéma qui loin de faire rencontrer l'Autre propose toujours le même modèle de cinéma narratif et extrêmement normatif : « *Cette culture universelle, cette world culture américaine est un problème ! Et pas d'aujourd'hui ! Pour moi, c'est un problème parce que je vois son efficacité et je vois à quel point justement pour moi, c'est presque anti-vie si tu veux, cette uniformisation qui est en train de se répandre depuis déjà longtemps !* » Il reprendra ce thème de l'uniformisation à plusieurs reprises au cours de l'entretien.

C'est un cinéma qui taille la part belle à la violence ce qui est, pour lui, « *insupportable !* » : « *A un moment donné faire des dollars, des milliards de dollars en exploitant les fibres basiques de l'instinct humain, et bien quelque part, je dis : Non !* »

⁹⁵⁵ *Mort à Venise* (titre original, *Morte a Venezia*), film franco-italien de Luchino Visconti, 1971.

C'est aussi un cinéma qui en se dotant d'une technicité toujours plus grande, à travers notamment l'utilisation des effets spéciaux, réduit d'autant selon Jacques la capacité imaginative des spectateurs : « *Je pense que le cinéma et sa sophistication et ses moyens techniques de plus en plus élaborés, certes trouvent peut être le moyen de travailler de plus en plus l'intensité, cependant que du coup, nous, on est de plus en plus passifs finalement !* »

Il va même jusqu'à parler de gavage : « *Moi, si on ne me parle pas de gavage, je veux dire mais alors je viens du Sud Ouest, les oies, je sais comment on fait hein ? On prend nos ados pour des oies !* » Il souligne en effet que le cinéma américain est surtout vu par un jeune public, chose qu'il constate depuis vingt cinq ans qu'il tient des salles de cinéma. Il cite des films comme *Independence Day*⁹⁵⁶, *Jurassic World*⁹⁵⁷ ou *The Crow*⁹⁵⁸ : « *C'est pathétique ! Et quand je vois ça, je me dis : On prend en otage notamment les jeunes qui sont le public cible quoi, pour leur mettre rien dans la tête !* »

Alors qu'il a constaté qu'on pouvait accompagner les jeunes vers un autre type de cinéma. Jacques prend un plaisir évident à se remémorer le travail qu'il a accompagné dans son cinéma avec une professeur de français du lycée de la ville. Il s'agissait de faire voir, en salle, à des adolescents étudiants en baccalauréat professionnel, une série de films classés Arts et Essais⁹⁵⁹. A la fin de l'année, il a mangé et discuté avec ces jeunes : « *Ils ont reconnu avec une grande sincérité et vachement de plaisir que ce qu'ils venaient de vivre leur ouvrait un autre monde !* »

Et c'est cet autre monde qui intéresse Jacques au cinéma : « *Le truc, c'est quelque chose qui t'alimente, qui te nourrit* ». Il associe souvent au cours de l'entretien le cinéma avec un aliment ; il parle de « *digérer* » les films, de les « *absorber* ». Il insiste sur le fait que le cinéma au cours d'une vie nous « *nourrit* » et celui qui est pour lui le plus important, c'est le cinéma muet.

5.6 « *J'ai quand même une affection toute particulière et un intérêt tout particulier pour le cinéma muet.* »

Le cinéma muet est pour lui la véritable aventure du cinéma : « *Il faut faire l'abstraction de toutes les images qu'on a déjà vues pour essayer de comprendre ce que peut être la magie qu'incarnent les premières images animées devant des yeux qui appartiennent à un monde où l'on n'a jamais vu ça !* » Il s'anime en parlant de ce cinéma-là : « *C'est un cinéma dont je suis très curieux le cinéma muet ! Parce que je sais aussi qu'il est extrêmement riche, qu'il s'est fait des milliers de choses qui sont sûrement des choses extrêmement intéressantes !* » Il parle avec un plaisir non dissimulé de sa découverte par exemple du cinéma d'Ozu⁹⁶⁰ : « *Rien que d'en parler, ça me met la chair de poule !* » Pour lui, le muet, « *C'est une autre façon de voir, de s'exprimer* ». Et il considère que ce n'est pas un cinéma difficile : « *Il n'y a pas de cinéma difficile ! Ça n'existe pas le cinéma difficile ! Ça t'est difficile d'aller voir le film, peut être mais le film, lui, il n'est pas difficile !* » Il oppose bien entendu ce type de cinéma avec le cinéma américain qu'il ne supporte pas ; en comparant cela à la littérature,

956 *Independence Day*, film américain, réalisé par Roland Emmerich, 1996.

957 *Jurassic World*, film américain, réalisé par Colin Trevorrow, 2015.

958 *The Crow*, film américain, réalisé par Alex Proyas, 1994.

959 Une classe du lycée professionnel a en effet participé au Prix Jean Renoir. Le Prix Jean Renoir des lycéens est organisé par le ministère de l'Éducation nationale, en partenariat avec le CNC, la Fédération nationale des cinémas français et avec le soutien de la Fondation Auchan, du groupe Orange, des CEMEA et du réseau Canopé. Il consiste pour des classes de lycéens à aller voir en salle un certain nombre de films pré-selectionnés par un comité de pilotage composé de représentants de la DGESCO, de l'inspection générale de l'éducation nationale, du CNC et de la fédération nationale des cinémas français. Les lycéens doivent ensuite décider de deux représentants dans leur classe qui se rendent à Paris et participent à une rencontre nationale avec des critiques, des artistes et des professionnels du cinéma. Ensemble, ils forment un jury qui, à l'issue de cette rencontre, désigne le film lauréat.

960 Yasujiro Ozu, cinéaste japonais qui a tourné 34 films muets entre 1927 et 1936.

il m'explique ainsi : « *Il y a une littérature qui est juste occupationnelle je veux dire et une littérature sur laquelle tu vas passer ta vie en finalité ! Tu n'en finiras jamais ! Tu peux relire et relire ! Parce qu'à chaque fois, ça s'éclaire d'un jour nouveau, voilà, il y a une matière ! Et puis après il y a l'entertainment, tu vois ce que je veux dire ? Donc pour moi, voilà, le cinéma américain !* »
Tout est dit.

Il est évident qu'avec un cinéma « bavard » comme celui de Quentin Tarantino, la gageure était totale. Quand je suis arrivée d'ailleurs le jour de l'entretien, il m'a très vite avoué qu'il n'avait pas regardé tous les films, ce qui a eu pour effet de me perturber pendant ce début de rencontre. Je me suis même demandé si je devais réellement faire cet entretien mais Jacques me semblait quelqu'un avec qui il serait intéressant d'échanger et j'ai donc pris la décision de poursuivre. Il s'est voulu rassurant, expliquant que s'il n'avait pas vu tous les films (euphémisme puisqu'il n'en connaissait que deux sur les sept prévus), il connaissait malgré tout le réalisateur : « *Après moi, je lis sur le cinéma ! Il y a des cinéastes dont je ne vais pas aller voir les films mais je lis des trucs sur eux. C'est curieux parce que ça m'intéresse quand même ! Qui ils sont, ce qu'ils font, comment ils pensent... Mais après les films que je vais voir, c'est souvent le hasard parce que moi, à titre perso, les films que j'ai envie de voir sont vraiment des films muets !* ». Curieux de ce que j'allais lui montrer, il a reconnu : « *Peut être même que Tarantino, il y a des choses que je n'aurais pas vues et qui pourraient me séduire, va-t-en savoir !* »

5.7 « Une mise en scène hallucinante »

Nous avons donc regardé ensemble les extraits choisis. Un élément retient positivement son attention, la mise en scène et la beauté de l'image chez Tarantino. Pour les définir, il emploie toujours un vocabulaire mélioratif. A propos de l'extrait de *Reservoir Dogs* par exemple, il dit : « *C'est bien travaillé, c'est propre et c'est en ça aussi que je dis que le cinéma américain est redoutable quand il est travaillé par des gens voilà, qui font leur travail ! C'est redoutablement efficace ! Quand tu sais que c'est la première scène, que le générique n'est pas encore apparu, que ça te donne juste un « la » du truc avec lequel tu vas passer une plombe et demi, voilà, oui, bien sûr que c'est très bien travaillé ! C'est magnifiquement travaillé !* » Ou encore, juste après avoir visionné la scène de *Kill Bill Volume 1*, il s'exclame : « *Déjà l'image est magnifique ! Là, c'est clair ! C'est très beau, très beau ! (...) Moi, je vois un traitement de l'image qui est absolument, ouah !, incroyable quoi ! Quand on fait un arrêt sur image, c'est hallucinant !* » Il porte donc attention à l'esthétique de l'image et au travail qui a été nécessaire pour la réaliser. Mais c'est à peu près le seul point qui a grâce à ses yeux.

En effet, sur les extraits, il ne parle ensuite que des acteurs ou de leur jeu et de façon très péjorative. Il déteste Brad Pitt : « *Bon moi, Brad Pitt, déjà, il est dans un film, je ne vais pas voir le film !* » et quand nous aurons regardé l'extrait d'*Inglourious Basterds*, son opinion va se confirmer : « *Dès la première image, je vois Brad Pitt. Alors même que j'apprécie le film dans son ensemble mais là, je vois arriver l'image, je me dis d'emblée, cash, je suis dérangé. Je suis dérangé : un, par l'acteur que je trouve nul et deux : par sa mimique ! Là, la mimique qu'il vient de faire mais ça, ça n'existe que chez des connards de gens sophistiqués qui s'emploient à être le sosie de ce qu'ils pensent devoir être ! Mais chez les gens normaux, ça n'existe pas !* » Il compare la mimique de Brad Pitt à une que Buster Keaton aurait pu faire, ce qu'il estime totalement déplacé dans le contexte du film. Il fait une remarque similaire sur le jeu de Rosario Dawson dans *Death Proof* qui se tient les doigts sous le menton : « *L'autre, la black, c'est des trucs... Mais il n'y a que dans le cinéma américain que tu vois ça ! C'est pas des gestes naturels quoi ! Globalement, on a affaire à des postures !* » Il reproche

donc aux acteurs ou actrices américains un jeu trop forcé, avec des gestes et des attitudes qui ne sont pas naturels. Jacques parle de « *sophistication* » face à des acteurs ou actrices européens plus naturels selon lui : « *Ils ont quand même une crédibilité qu'immédiatement je n'ai pas par rapport à des acteurs américains* ». Quand nous aurons regardé *Kill Bill volume 2*, il va développer cette idée en parlant de l'actrice Uma Thurman dont il n'apprécie pas du tout le jeu : « *Quand elle se met à pleurer, tout ça, je ne lui accorde aucune crédibilité ! Strictement aucune crédibilité ! Donc on est encore dans le paraître. C'est-à-dire que c'est une actrice qui incarne un rôle, qui incarne une nana qui pleure à la fin parce qu'en fait, le bébé qu'elle a perdu, il est là ! Ah ! Là, arrêtez ! Pitié quoi ! Pour moi, il y a un côté désespérant quand je vois ça ! Comme si on habitait dans une impasse !* » Et pour lui, cela peut se généraliser à tous les acteurs américains : « *Le cinéma américain est moulé dans un moule. (...) La façon dont elle (Uma Thurman) se déplace avant d'arriver, c'est pas crédible ! Il n'y a rien de crédible pour moi là-dedans ! Moi quand je vais au cinéma, je veux un truc crédible sinon, ça me fait chier ! C'est que c'est mauvais, tu vois ! (...) Mais pour moi, franchement, là, zéro crédibilité ! Ça ne peut pas fonctionner ! Mais j'étais en train de te parler des acteurs : pour moi, la gueule d'un acteur américain, c'est la gueule d'un acteur américain !* » Il revient sur cette différence entre acteur américains et non américains : « *Il y a ça aussi : la gueule des acteurs ! Je suis désolé mais les acteurs américains, pour moi, il y a déjà une différence... Ils n'ont pas la même gueule que les... A moment donné, c'est clair, on a la gueule de notre culture !* »

Ensuite Jacques va se dire dérangé par la violence de ce cinéma : « *Je trouve ça extrêmement violent. Je ne suis pas armé pour ça, en fait !* »

Dans l'extrait de *Reservoir Dogs* par exemple, les dialogues semblent être ressentis par Jacques comme étant d'une extrême violence : « *Il n'y paraît pas, il n'y a pas de violence, il n'y a pas de flingues mais les propos qui sont échangés, les rapports entre les mecs et compagnie, tout ça, c'est d'une violence absolue !* » A plusieurs reprises au cours du visionnage de l'extrait, Jacques a pourtant ri mais il revient de lui-même sur ses réactions : « *Moi même, j'ai souri en écoutant et en voyant la mise en scène, tu vois ? Parce que je... Bien sûr tu ne peux pas prendre ça au premier degré ! C'est pas possible ! C'est trop !* »

Mais il revient quand même sur l'idée qu'il n'aime pas le cinéma américain car il est, selon lui, souvent porteur de discours que lui ne supporte pas. « *Quand je te dis que je ne vois pas de films, c'est aussi ça, une façon de me protéger de cette violence qui pour moi est effrayante.* » Il se protège de ce cinéma-là car, selon lui, c'est un cinéma qui « *peut faire très mal aux gens* ».

Et ce d'autant plus que selon lui, ce cinéma a une force d'uniformisation : « *On représente toujours un monde hyper normé, j'en reviens toujours à ça, ça me gave tout ça ! C'est ça qui me gave ! Cette normoserie permanente, incessante et qui semble fasciner !* » ou encore : « *il y a une espèce, encore une fois, de normoserie universelle qui s'opère depuis un bon moment, je dirais (...) qui uniformise tout ça, tous les esprits, partout...*»

5.8 « *Cette universalisation du regard américain porté sur la femme.* »

Les premiers touchés par cette tendance à l'universalité, ce sont les personnages féminins. Pourtant du rôle de Pam Grier à celui d'Uma Thurman, en passant par ceux de Lucy Liu ou Bridget Fonda, on ne peut pas dire que Quentin Tarantino ne propose pas une grande diversité dans les représentations féminines. Ceci étant, pas pour Jacques. Lui voit essentiellement deux types de personnages féminins : la représentation de la femme soumise et la représentation de la femme-objet sexuel.

Après avoir vu l'extrait de *Pulp Fiction*, il dit immédiatement que Fabienne est « *une femme soumise* » ; pour lui, c'est une évidence. Il déduit cela de sa position sur le lit, de ses gestes, son attitude : « *D'emblée, elle est allongée sur le lit, elle l'attend. D'emblée, elle n'est que dans la passivité, elle. Elle répond à ce qu'un homme peut attendre d'une femme. Alors elle exprime une certaine sensualité, évidemment...* » De même, après avoir vu *Jackie Brown*, ses premiers mots seront pour parler du rôle de Bridget Fonda : « *On peut penser que cet esprit rebelle de cette femme, dans son comportement, tout ça et en fait, il y a soumission totale !* »

Quand elles ne sont pas soumises, elles sont des représentations d'objets sexuels ce qui lui apparaît très clairement dans l'extrait de *Jackie Brown* par exemple. Des filles de la fausse publicité, Jacques dit : « *On est toujours dans cette Amérique avec toute sa splendeur, avec des femmes avec des putains de gros lolos ! La première a en plus un drapeau américain sur le maillot, comme ça, on ne se trompe pas !* » Il affirme ne pas aimer du tout ces personnages qu'il finit même par nommer par un pronom indéfini « ce » ou « ça » ou même « des trucs » : « *Pour moi, c'est la même chose qu'une poupée gonflable si tu veux, tu vois ? Et on est au cinéma en plus donc c'est fait exprès, j'imagine quoi, bon. Mais c'est détestable ! Tout ça, c'est botoxé, c'est... Mais apparemment les États-Unis ne sont pas connus pour être des gens qui s'intéressent à la nature dans sa virginité ou quoi, qui s'intéressent à une femme pour son atypisme... Non !* » et plus loin : « *On passe de ces armes qui sont présentées par des trucs que tu vois suffisamment loin pour pas voir leur gueule, donc tu vois une silhouette qui est censée incarner un prototype qui moi, me fait rire plus qu'autre chose !* »

Les actrices qui lui plaisent sont Maria De Medeiros dans *Pulp Fiction* : « *Elle est charmante. Justement il y a une fragilité du personnage, tu vois, ce qui dans le cinéma américain est assez rare.* », Chiaki Kuriyama dans *Kill Bill Volume 1* : « *Elle est, tu vois, un peu touchante.* », Diane Kruger dans *Inglourious Basterds* : « *C'est une sophistication classique.* » et Zoe Bell dans *Death Proof* : « *(elle a) un côté un peu nature que n'avaient pas les autres, moins sophistiquée que les autres* ».

La plupart du temps, et hormis ces rares exceptions, Jacques dit des actrices qu'elles ne sont pas jolies. Bridget Fonda dans *Jackie Brown* : « *Curieusement, elle n'est pas très jolie. (...) Elle a un visage que je trouve même ingrat si tu veux...* » Rosario Dawson dans *Death Proof* : « *J'ai constaté la morphologie de la première, de la jeune black, voilà. (...) Des visages très anguleux, très marqués et anguleux.* » Lucy Liu dans *Kill Bill volume 1* : « *Elle a un visage qui d'emblée... ça sent le lézard, tu vois ? (...) Déjà elle a un regard qui est étrange...* »

Ou quand elles sont jolies, c'est pour devenir un argument de promotion du film selon lui. Ainsi c'est le cas des filles de *Death Proof* : « *On voit bien qu'il y a des jolies nanas comme ça qui sont extrêmement importantes parce que le succès du film tient aussi à ça ! C'est une certitude ! C'est pas Fellini là !* »

Donc clairement, selon Jacques, le cinéma de Tarantino ne met pas les personnages féminins en valeur. D'ailleurs, après avoir vu l'extrait de *Reservoir Dogs*, il notera la violence des propos machistes en utilisant lui-même pour en parler un vocabulaire cru : « *la queue entre les jambes* » ou « *la femme, elle est faite pour se faire tringler* ».

C'est un cinéma qui, toujours selon lui, contribue à véhiculer l'image de femmes tellement normées qu'on n'y prête plus attention. Des femmes de la publicité dans l'extrait de *Jackie Brown*, Jacques dit par exemple : « *C'est la nana, tu la trouves tellement dans les images, la pub et tout que voilà... C'est comme la meuf qui présente le camion ou la tronçonneuse Stihl et compagnie ! C'est quand même invraisemblable cette histoire ! Invraisemblable ! Alors on perd ce recul qui nous permet justement de trouver ça invraisemblable, et dans ce cas-là, on est normosé. Moi, je pense que c'est ça le problème et donc même plus on les voit ! On voit sans voir.* » Il est d'ailleurs très lucide quant à l'impact que ces images ont sur lui : « *Sans s'en rendre compte, moi-même qui fais gaffe, je suis*

sûr que je ne me rends pas compte à quel point cette image de la femme est utilisée en permanence dans les images américaines... (...) Et pas qu'en Amérique j'imagine ! »

5.9 « *Mais les mecs aussi, ils sont normés !* »

Jacques va regarder les personnages masculins avec le même œil critique. Pour lui, les personnages masculins des films de Tarantino sont invraisemblables. Ils sont machos, trop sûrs d'eux et archétypaux. Par exemple, après l'extrait de *Pulp Fiction*, ses premiers mots sont : « *Lui, c'est le mec quoi ! C'est le mec !* » Ce qu'il souligne, c'est d'abord le physique de l'acteur, en l'occurrence Bruce Willis : « *L'homme, il n'y a qu'à voir comment il est bâti déjà...* » Pour lui, les personnages masculins n'échappent pas à ces normes physiques qu'il souligne souvent : « *Les mecs aussi, ils sont normés ! Tout le monde est normé quoi !* » Du coup, pour lui, les physiques des personnages féminins sont en lien direct avec ceux des personnages masculins : « *On a plus affaire à des personnages de femmes qui semblent être taillées pour les mecs en fait qu'elles ont en face...* »

Personnages féminins et masculins se ressemblent en somme mais Jacques note que du même coup, leurs relations semblent bien difficiles tant ils sont dans la représentation surjouée d'une forme de masculinité et d'une forme de féminité bien précises et imposées par les normes : « *C'est assez hallucinant mais je pense que ça témoigne de l'éloignement réel de l'homme et de la femme. En fait... Tu vois, C'est à dire qu'à moment donné, la rencontre semble impossible presque... tellement on est dans la représentation !* »

La représentation et surtout la domination.

5.10 « *On saute à pieds joints dans cet état d'esprit de la domination.* »

Dès le premier extrait, celui de *Reservoir Dogs*, Jacques va aborder le thème de la domination masculine. C'est vraiment la première des choses qu'il semble avoir remarquée. Il développe : « *On est dans cette Amérique propre, blanche, dominatrice et avec la queue entre les jambes, la queue et le pognon.* » Ce qui a donc avant tout retenu son attention, c'est la mise en scène des enjeux de domination : « *Donc en fait voilà, on voit bien qu'on est presque dans un concours, donc chacun s'exprime à sa façon et on voit bien qu'il y a des dominants. (...) Et c'est pas si simple que ça. On a presque l'impression au début que c'est un jeu dangereux, quand il revient, l'autre qui veut pas donner son pourliche et qui faisait le beau, le chaud, là, il envoie le pourliche donc on est vraiment dans ces rapports de domination à l'intérieur d'un club, d'un clan... Et sans doute l'équilibre du club, du clan, tient à ça !* » Une domination qui s'exprime sous la forme d'une compétition entre les personnages masculins, renforcée par l'effet de groupe que Jacques note à plusieurs reprises. Les mots de « clan » et de « club » renvoient bien à la socialisation masculine opérée au contact des hommes entre eux, dans ce que Daniel Welzer-Lang nomme « *la maison des hommes* »⁹⁶¹ et dont Jacques dit : « *Les mecs entre eux, bonjour !* »

Une scène et des propos qu'on peut retrouver dans la réalité selon lui : « *Peut être qu'il y a pire dans la réalité ! Cent fois pire dans la réalité !* » Pour lui, c'est même une évidence :

« *Et encore là, il y a un peu de mise en scène ! On voit bien qu'on a affaire à quelqu'un de sérieux ! Parce que ce n'est malheureusement pas de ce niveau-là, si je peux dire, quand ça existe*

⁹⁶¹ Welzer-Lang Daniel, *Nouvelles approches des hommes et du masculin*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000, p.115.

vraiment...

- *Tu veux dire que c'est pire dans la réalité selon toi ?*
- *C'est souvent plus con, plus dégueulasse, plus nul à chier !* »

Il insiste aussi sur l'hyper-sexualisation des propos et lui-même n'hésite pas à employer un vocabulaire cru pour souligner cela : « *Ça dit : Regarde, la queue c'est important, même l'autre qui est monté comme un mammoth qui va la tringler, t'entends l'histoire ? C'est une histoire de fou !* » Il relève le fait que ces personnages sont centrés sur leur pénis et qu'ils ne parlent des femmes que pour en revenir à eux : « *Il faut voir comme on en parle ! La femme, en fait, tout ce qui les intéresse, c'est leur queue, dans le dialogue là ! C'est même pas la femme, c'est la queue qui est intéressante dans la femme. S'il n'y avait pas la queue, la femme, on s'en fout ! C'est hallucinant quoi !* » Il conclut systématiquement son analyse par des termes qui montrent combien il se sent étranger à ce mode de pensée : « *C'est à peu près tout ce que je déteste.* » ou comme nous l'avons vu : « *C'est une histoire de fou !* » ou « *c'est hallucinant !* »

Il dit de même après l'extrait de *Pulp Fiction* dans lequel selon lui, le personnage masculin incarne « *l'homme américain, c'est-à-dire le mâle dominant* ». Plus loin, il parle de « *cette superbe masculine !* »

Supériorité donc que rien ne semble pouvoir détrôner sauf le pouvoir. Après avoir visionné l'extrait de *Kill Bill volume 1*, Jacques va longuement parler de la thématique du pouvoir en disant clairement : « *Le pouvoir, ça supplante le sexe !* » ou plus loin : « *Quand il s'agit de pouvoir, clair et net, homme ou femme, c'est pas le propos quoi !* » Pour lui, la scène montre certes une femme au pouvoir mais il précise : « *Là, on semble vouloir renverser la vapeur : une femme au pouvoir et elles sont aussi sauvages que les hommes quand c'est les hommes qui ont le pouvoir ! (...) Mais bon voilà, on a juste un renversement de la matrice. Toujours cette violence extrême, toujours ce rapport au pouvoir.* » Il remarque donc combien le rôle d'O'Ren Ishii ne propose en rien un nouvel agencement des Genres mais ne fait que mettre une personnage féminin là où l'on a plus l'habitude de voir un personnage masculin mais un personnage féminin qui reproduit une attitude masculine : « *Il semble que quand il s'agit de pouvoir, la femme sache être l'égale de l'homme dans tout ce que ça a de con et de pire !* »

Au masculin, Jacques attache les thèmes de la violence et de la vengeance puisqu'il remarque que ce sont deux des thèmes centraux du cinéma tarantinien. Il dit après avoir vu le dernier extrait, celui d'*Inglourious Basterds* : « *Je pense quand même que de toutes façons, la thématique récurrente de la violence et de la vengeance, c'est plus les mecs que les nanas. Non pas que les filles, elles vont jouer à la poupée, c'est pas le propos mais oui, je pense que ça, ça joue plutôt sur les instincts masculins ! C'est clair !* »

Conclusion

Le cinéma de Quentin Tarantino serait donc un cinéma destiné plus à une cible masculine selon lui : « *Non mais tu m'étonnes que les mecs, ils accrochent !* » Pour lui, le cocktail du « cinéma pour les garçons » est simple : « *Je pense que c'est un cinéma de mecs plus qu'un cinéma de filles ! J'ose espérer pour la vie ! (...) Voilà, on parle de bagnoles, de trucs... On va parler de la vie matérielle. On va parler de cul, de bagnole, de flingue...* »

Pourtant quand je lui demande après l'extrait de *Death Proof* où la question est abordée, si le cinéma de filles ou le cinéma de garçons existe selon lui, il répond : « *Pas tellement. Ça existe ponctuellement.* ». Il me donne des exemples précis : « *Ici, on l'a vu avec 50 nuances de Grey*⁹⁶². *Là, c'était cash un cinéma de filles !* » ou encore : « *Je pense à des films avec les voitures, les Fast and Furious*⁹⁶³, *les merdes comme ça, je pense que c'est plutôt un cinéma de mecs.* ». Pour Tarantino, il est assez sûr de lui : c'est un cinéma viril et urbain : « *C'est quand même un cinéma pour la ville quoi ! C'est une culture urbaine !* »

Et surtout, c'est un cinéma qui n'est pas fait pour lui, qui ne l'intéresse pas : « *Moi, ce monde-là, il ne me concerne pas mais carrément pas !* » C'est un cinéma qui selon lui n'a aucune force de critique ; il rejette l'idée que la caricature des Genres qu'il note pourtant, puisse être une façon de les remettre en question : « *J'ai du mal à dissocier le fait que ce sont des images qui reviennent tellement en permanence que du coup, c'est pas pour s'en débarrasser, quoi, c'est pas vrai ! Moi, je crois en plus que c'est un bain culturel !* » C'est un cinéma qui impose trop de normes genrées que, lui, récuse complètement : « *C'est un cinéma normatif, normosé, où l'on se doit de le devenir.* » Cette injonction du cinéma en terme de masculinité et de féminité, Jacques la trouve d'une violence absolue. Il insiste sur ce point tout particulièrement : « *C'est quand même hallucinant ! Et tout ça nous vient des États-Unis absolument à travers tout ce cinéma qui vient nous faire voir ce que c'est qu'un homme ! (...) Ça relève de la pathologie !* » Du coup, il lui est quasiment impossible de regarder ce genre de films et il ne changera pas d'avis. « *La création artistique, elle est en lien direct avec le monde dans lequel on est.* » A la fin de l'entretien, il conclut sur ces mots : « *Ben le cinéma d'aujourd'hui... Non... Il ne me fait pas très envie, je suis obligé de le reconnaître. (...) Je t'avouerais que moi, aujourd'hui, si j'avais la possibilité, je ne verrais plus que du cinéma muet que je ne connais pas, que je n'ai pas vu !* »

962 Voir note n°331.

963 Voir note n°860.

6. Portrait d'Aude

L'entretien se déroule le mercredi 19 août 2015, de 10 heures à 14 heures.

Je découvre Aude, institutrice spécialisée, 38 ans, pour la première fois. C'est par le biais d'une connaissance commune que je suis rentrée en contact avec elle.

Elle me reçoit dans son appartement du centre de Toulouse, un endroit chaleureux dans lequel elle vit avec son compagnon et sa fille, née d'une précédente union. Ce matin-là, seul son compagnon est présent ; il sera extrêmement discret, s'enfermant dans la cuisine avec son ordinateur. Sa fille est en vacances avec son père, comme Aude me l'expliquera plus tard. Nous nous installons dans le salon, une grande pièce lumineuse.

Avant de commencer réellement, Aude m'offre un café afin de faire un peu connaissance. C'est une jeune femme enjouée, très accueillante et avec laquelle la discussion s'est révélée facile et naturelle. Elle semblait très intéressée par l'idée de cet entretien alors même qu'elle savait très peu de choses sur mes recherches qui lui ont été présentées comme des recherches autour du cinéma de Quentin Tarantino. Cependant, j'ai noté très vite au cours de la rencontre qu'Aude employait naturellement le terme de Genre et je sentais que j'avais affaire à quelqu'un qui avait déjà eu une réflexion sur cette thématique. Je ne l'ai pas questionnée sur ce point. Ce n'est qu'à la fin de l'entretien qu'elle m'a livré, sans le savoir, la réponse. En effet, Aude va m'expliquer qu'elle a suivi des études d'anglais à l'université Jean Jaurès, anciennement nommée Toulouse Le Mirail : « *Moi, j'ai commencé mes études en 98 au Mirail et en anglais. En cours de linguistique américaine, on nous a parlé des linguistes américaines, californiennes, des années 60 qui avaient dénoncé le langage androcentré, et là, j'ai fait : Ouah !* » Elle a donc eu une initiation à ces questions sur le Genre. Puis, il se trouve qu'elle a une amie qui est actuellement en train de faire une thèse à Los Angeles et avec laquelle elle est restée en contact : « *Et ça, j'en parle vachement avec ma copine qui habite à Los Angeles, qui fait sa thèse là-bas et qui m'a donné à relire une traduction qu'elle avait faite où à moment donné, tout est tourné, tout est vu à travers ce prisme.* » Enfin, elle va me révéler qu'elle-même a eu la possibilité d'étudier quelques semaines aux États-Unis : « *Moi, j'ai fait une session d'été à Berkeley⁹⁶⁴ et j'ai suivi des cours de Gender Studies. Moi, j'ai pris Gender Studies et études féministes, Womens Studies et j'ai halluciné ! J'arrivais, je n'avais jamais entendu parler de ça, enfin, un peu en linguistique anglaise mais pas plus !* » Je n'étais pas du tout au courant de ce parcours quand j'ai pris contact avec Aude mais cela a sans doute facilité notre prise de contact puisque sans s'en douter, nous avions en commun une réflexion sur une même thématique.

6.1 « *A chaque fois que j'y suis, je me dis : Mais évidemment ! Évidemment, c'est là que ça se passe !* »

Aude fréquente régulièrement les salles de cinéma, à la fois avec sa fille et avec son compagnon : « *On n'y va jamais tous les trois par contre ! Donc soit je vais voir des films pour adultes avec mon compagnon soit je vais voir des films pour les enfants.* » Même si elle reconnaît y aller moins régulièrement depuis que le téléchargement est devenu courant, elle apprécie de se rendre dans les salles : « *Pour moi, c'est vraiment le grand écran, le son, cette dimension qui n'a rien à voir avec le voir chez soi. (...) Il y a le côté spectaculaire du cinéma !* » Sensible à l'aspect spectacle de cet art,

964 Université Berkeley (University of California, Berkeley) : prestigieuse université américaine située à Berkeley en Californie.

elle aime les salles confortables et qui, par leurs équipements, lui permettent de vivre pleinement le moment du film : « *Moi, je suis quand même au spectacle et donc c'est important d'être bien installé, d'avoir un super bon son.* »

Pour autant, ce ne sont pas les films à grand spectacle qui l'attirent : « *J'aime bien le cinéma américain, le film noir. Là, le dernier qu'on est allé voir, c'était *While we are young*⁹⁶⁵ et c'était une petite comédie un peu à la Woody Allen, douce amère et ça, j'aime beaucoup et après j'aime aussi le cinéma français, d'auteurs. Ou du film un peu social. C'est assez éclectique.* » C'est majoritairement elle qui choisit le film quand elle va au cinéma : « *C'est souvent moi qui impulse. (...) Par exemple, Julien voulait voir *Il était une fois en Anatolie*⁹⁶⁶, un truc turc ou quoi, il avait vraiment envie d'y aller et moi, j'ai freiné des quatre fers. Je n'avais pas du tout envie d'aller voir ça au cinéma.* » Donc non seulement elle décide mais elle est sûre de ses goûts en terme de cinéma.

Elle a découvert le septième art, enfant, avec ses parents. Le premier film dont elle se souvient est *E.T.*⁹⁶⁷ vu quand elle avait 6 ou 7 ans : « *Je me souviens que j'en avais rêvé et que j'avais fait un cauchemar... Enfin, pas un cauchemar mais je m'étais réveillée. Bon, c'est un film que j'adore revoir. Voilà. Ça fait appel à l'enfance et en même temps, il y a tout ce côté rétro, années 80 que j'adore !* » Ensuite c'est son père qui va jouer un rôle dans sa découverte du cinéma en lui conseillant certains films : « *Mon père plus que ma mère. (...) Mon père m'a montré *Psychose*⁹⁶⁸ assez jeune en me disant : Il faut absolument que tu vois ce film ! Et je crois que j'étais un peu jeune quand même. Chez moi, il y avait une culture du cinéma. Alors pas forcément contemporain. Mon père me montrait des vieux films français. Lui, il adorait les westerns.* » Elle se souvient quand même aller parfois au cinéma avec sa mère : « *Je me suis souvenue, il n'y a pas très longtemps, du jour où je suis allée voir *Le Silence des Agneaux*⁹⁶⁹ à seize ans, avec ma mère, un soir et qu'on était ressorties complètement flippées toutes les deux !* »

Elle me cite surtout les films vus à son adolescence : « *Avant à l'époque, moi, quand j'avais quinze ans, c'était *Le cercle des poètes disparus*⁹⁷⁰. Bon, ça, j'étais allée le voir trois fois, j'avais adoré ! *Cyrano de Bergerac*⁹⁷¹ à la même époque...* » Ces sorties cinéma étaient faites en groupe et plus par plaisir de se retrouver que pour l'intérêt des films dont elle a d'ailleurs oublié les titres : « *On allait voir tout et n'importe quoi. (...) Tu vois, je ne me souviens plus trop de films. (...) On faisait beaucoup les cons ! Je ne me souviens plus de ce qu'on allait voir. Mais si : *Pulp Fiction*, on l'avait vu. *Le Dracula*⁹⁷² de... On allait le voir ensemble, en bande ! Voilà. *La Haine*⁹⁷³, je me souviens mais c'était en rendez-vous galant ! C'était l'été, juste avant le bac...* » Le cinéma a donc, à cette époque, un rôle de lien social.

Depuis, c'est d'après les avis de ses amis ou en fonction des critiques qu'Aude choisit les films qu'elle va voir : « *En bonne enseignante, je suis abonnée à *Télérama*⁹⁷⁴, donc souvent je vois dans *Télérama*. (...) Et j'écoute *Le Masque et la plume*⁹⁷⁵ le dimanche. Avec plaisir. J'entends parler des*

965 *While we are young*, comédie dramatique américaine réalisée par Noah Baumbach, 2015.

966 *Il était une fois en Anatolie*, film turc réalisé par Nuri Bilge Ceylan, 2011.

967 *E.T.*, film de science fiction américain réalisé par Steven Spielberg, 1982.

968 *Psychose* (titre original, *Psycho*), film américain réalisé par Alfred Hitchcock, 1960.

969 Voir note n°917.

970 *Le cercle des poètes disparus* (titre original, *Dead Poets Society*), drame américain réalisé par Peter Weir, 1989.

971 *Cyrano de Bergerac*, film français réalisé par Jean Paul Rappeneau, d'après la pièce d'Edmond Rostand, sorti en 1990

972 *Dracula*, film d'horreur américain réalisé par Francis Ford Coppola, sorti en 1992, d'après le roman de Bram Stoker.

973 *La Haine*, film français réalisé par Mathieu Kassovitz, 1995.

974 *Télérama* : magazine culturel français à parution hebdomadaire, fondé en 1947 par George Montaron.

975 *Le Masque et la Plume* : émission de radio de Radio France, diffusée sur France Inter depuis 1965 tous les dimanches soirs, consacrée soit à la critique des livres, soit aux pièces de théâtre, soit au cinéma.

films comme ça. (...) Après c'est vrai que si je lis une mauvaise critique avant, c'est compliqué d'y aller... » Elle relit d'ailleurs les critiques après être allée voir le film comme par besoin de cautionner son opinion : *« Je crois que je vérifie... Je me dis : Là, je n'ai pas du tout vu ça, ils exagèrent ! Et parfois, je suis hyper contente d'avoir trouvé le même truc que le mec de Télérama.. Oui, j'aime bien faire ça ! (...) Ça me fait du bien intellectuellement ! »*

Donc même si le cinéma est avant tout un divertissement, elle y recherche aussi un plaisir intellectuel : *« Je crois que je vais y chercher des fois... par exemple, moi, j'aime bien le roman noir, ben je cherche des références, des caractérisations un peu plus pointues, avec les films. (...) Et j'aime beaucoup les personnages ambivalents et toutes les thématiques aussi. Oui, j'aime bien chercher au cinéma des thématiques qui m'intéressent comme la rédemption. »* Parmi les thèmes quelle apprécie, elle cite aussi la féminité, la vengeance ou l'exploitation des Noirs américains. Autant de thèmes qu'elle retrouve dans le cinéma de Quentin Tarantino.

6.2 « Tarantino ? Un génie moi, je dis ! »

Durant tout l'entretien, Aude emploie très souvent un vocabulaire fortement mélioratif pour caractériser le cinéma de Quentin Tarantino. Par exemple, à propos de *Pulp Fiction*, elle dit : *« Ça m'a complètement fascinée ce film ! »* ; de *Django Unchained* : *« C'est un film génial ! »* et *« J'en étais sortie toute retournée ! »* ; en parlant de *Reservoir Dogs* : *« C'est génial ! J'adore ! »* ; de *Jackie Brown* : *« J'adore ! »* ; d'*Inglourious Basterds* : *« C'est une bonne scène ! »*

Elle émettra cependant deux critiques assez nettes : une concernant l'actrice Mélanie Laurent ainsi que son rôle dans *Inglourious Basterds* qu'elle n'a pas du tout aimés : *« Je suis sortie de là, moi, j'ai adoré le film. Mais je me suis dit : Mais pourquoi ? Pourquoi ce personnage de Mélanie Laurent ? Insupportable ! Je crois que j'étais un peu déçue en fait de l'écriture de ce personnage... (...) Et je pense qu'elle, ce n'est pas une très bonne actrice. Et puis le rôle est mal écrit ! »* et une autre à propos de la scène de *Kill Bill Volume 2* : *« Elle est un peu chiantie cette scène. Tu vois, je ne m'en souvenais plus ! Là, sorti du contexte, c'est un peu cul-cul en fait... »*

Mais hormis ces deux critiques, elle se montre tout à fait enchantée par la filmographie tarantinienne. Elle parle de *« la jubilation de ces films de Tarantino ! »*, du rôle important de la musique : *« Je crois qu'en fait, Django, il y a ce truc avec la musique. J'ai retrouvé l'émotion que j'ai eue avec Pulp Fiction, que j'ai eue même à Jackie Brown... Oui, parce que moi, j'adore la soul en plus donc... Et Kill Bill aussi... Ça a été des disques que j'ai écoutés, réécoutés tout le temps. Et dans Django, ce moment où il y a ce morceau si bien choisi... Oui, vraiment ! Il m'a procuré beaucoup d'émotions ! »* Elle précise également que c'est un cinéma dans lequel elle a pu découvrir dès le début l'ensemble des éléments qu'elle aime depuis au cinéma : *« Je me rends compte maintenant, j'avais 17 ans et en fait, ce film, Pulp Fiction, il contenait tout ce qui en substance, ensuite, tout ce qu'ensuite, j'ai adoré au niveau culturel quand j'ai commencé à faire mes propres choix ! »* Elle parle à la fois d'intérêt, d'émotions et de surprise : *« En fait, ça, je ne m'en étais pas rendue compte pour Pulp Fiction parce que finalement, j'avais l'impression que c'était assez naturel. Mais après, il me happe avec un genre qui, à la base, ne m'intéresse pas du tout ! Par exemple, moi, à la base, les films de Kung-fu, ça ne m'intéresse pas et en fait, j'adore ! J'adore me faire happer par ce genre et à l'intérieur de ce genre, dans ce cadre qui ne m'intéresse pas du tout, je retrouve plein de thèmes, de choses qui me plaisent, dans un cadre qui à la base, n'est pas du tout ma passion ! (...) Ces genres bien marqués, ça balise mais à l'intérieur, il y a une liberté tellement*

grande qu'il me surprend à chaque fois ! (...) Avec Django, il y a eu des moments où j'étais tellement émue de ce que ça me procurait ! Alors que moi, à la base, les westerns, je m'en fous. Mais bon, il y a tout, ces trucs, la musique et tout ce qu'il arrive à combiner ! » On est très proche du discours d'un fan ce qu'Aude confirme lorsqu'elle avoue : « « J'étais hyper fière que ma fille, elle s'appelle comme cette fille, comme un personnage de Tarantino ! » Sa fille s'appelle en effet Zoé comme l'une des héroïnes de *Death Proof*. Son comportement est également celui d'une fan puisqu'elle dit qu'elle va systématiquement voir les films de Tarantino dès leur sortie et ce depuis *Pulp Fiction* : « Je suis allée les voir au ciné comme un rendez-vous. Chaque année, enfin, chaque sortie, c'est le rendez-vous ! Sans hésiter, vraiment ! »

Mais plus que tout, elle insiste sur la thématique des films comme étant un des points forts pour elle du cinéma de Tarantino : « Et le truc sur les Noirs quoi ! Moi, j'adore ! Enfin il y a tellement d'écho avec aujourd'hui, sur ce qui se passe avec les Noirs qui se font encore aujourd'hui beaucoup exploiter et tuer... Pour moi, c'est des thématiques qui me tiennent vraiment à cœur ! » De même, elle souligne l'importance à ses yeux de questions comme la vengeance : « Mais ça aussi, j'aime bien. C'est un truc qui, je trouve, traverse un peu l'œuvre, les trucs de susceptibilité complètement. », la féminité au moment de l'extrait de *Death Proof* : « Ça me parle beaucoup cet extrait parce que c'est des questions auxquelles je réfléchis beaucoup en ce moment ! » ou dans *Jackie Brown* : « Dans cette scène, il est beaucoup question de la condition des femmes (...) C'est vachement intéressant ! », le machisme avec *Reservoir Dogs* : « Ça touche à des thèmes qui m'intéressent et qui pourraient me faire monter au créneau mais j'adore qu'il (Tarantino) y foute les deux pieds dedans ! Je trouve ça génial ! », la maternité avec *Kill Bill Volume 2* : « C'est des questions auxquelles je réfléchis beaucoup, être une mère... » ou encore la question des classes : « Moi, les questions de classe me tiennent beaucoup à cœur ! »

Elle rejette en bloc les critiques habituellement faites à ce cinéma. Pour elle, il ne s'agit pas d'un cinéma de type cinéma d'action : « Il y a des millions de gens qui l'ont vu alors, peut être qu'il y a des gens qui vont voir ça comme ils vont voir des trucs de super héros ou de vrais films d'action, qui les considèrent comme des films d'action mais moi, pas du tout ! Je ne considère pas du tout son œuvre comme une œuvre de films d'action ! » Au contraire : « Alors que pour moi, c'est presque du cinéma d'art et essai si tu veux ! Pour moi, c'est vraiment underground ! ». Pour elle, c'est un cinéma qui plaît au plus grand nombre car il parle à la fois aux cinéphiles et aux simples amateurs de cinéma : « En même temps, on va dire que le premier con venu peut y trouver son compte et le mec le plus pointu de la terre, il va y trouver son compte aussi en terme de cinéma, en références, en questions de société. » La question de la violence lui semble inepte parce qu'elle m'explique que selon elle, dans le cinéma de Tarantino, la violence est toujours systématiquement déréalisée. La scène de *Kill Bill volume 1* la fait rire par exemple : « Moi, ça me fait rigoler ! Quand il y a ce jet qui sort, on dirait une fontaine ! Quand on connaît l'œuvre de Tarantino, moi, je dirais que ce n'est pas du tout violent en fait ! Alors qu'il en fait des tonnes, il y a beaucoup de sang, de têtes qui explosent et tout, c'est le trash pour le trash donc à la fin, ça ne l'est plus quoi ! Ça ne me choque pas du tout ! Ça ne me fait pas du tout peur. Alors que parfois, il y a des scènes violentes au ciné qui me touchent (...) mais là, pour moi, c'est presque humoristique qu'il y ait ce jet de sang qui sorte ! » ou plus loin : « J'adore quand le mec se fait décapiter, on dirait des trucs de manga, de dessin animé quoi ! C'est dans la caricature, ils surjouent beaucoup, la peur comme dans des mangas quand ils ont les yeux comme ça (elle montre les yeux écarquillés) ». Même chose avec celle d'*Inglourious Basterds* : « C'est hyper violent puisque c'est un homme qui tue une femme mais c'est... Comment dire ? C'est le moment du saut ! C'est ce que j'aime. C'est assez caractéristique de Tarantino : c'est qu'il y a toujours un truc d'une violence inouïe et puis... Comme quand ils doivent nettoyer la voiture qui est pleine de cervelle ! C'est horrible et en même temps, c'est rigolo ! Enfin tu vois, pour moi, il est ridicule de lui sauter dessus comme ça ». Elle parle souvent d'humour à

propos des films. Ainsi à propos de *Reservoir Dogs*, le machisme des personnages qui pourrait être insupportable ne l'est pas : « *Ça ne me choque pas du tout ! Parce que pour moi, il y a l'humour qui est là ! C'est de la provoc ! La provocation, moi, j'adore !* »

Violence et humour sont là selon elle pour éclairer des thèmes que le réalisateur souhaite mettre en exergue. Par exemple, pour elle, le personnage de Mélanie dans *Jackie Brown* qui est maltraitée par le personnage masculin d'Ordell sert à traiter la question des femmes battues mais le côté rebelle du personnage féminin amuse Aude qui, du coup, me dit : « *Ça me fait rire ! Oui, j'aime ça ! Le moment où elle essaie de résister en fait, ça ne marche pas finalement. C'est vain ! Parce que quand même c'est toujours lui qui est le cul sur son canapé et qui ne la calcule pas et ça, finalement, ça pourrait être hyper triste, une femme qui se fait maltraiter par son homme et hyper violent ! (...) Mais là, ça nous sensibilise à cette question mais dans un truc qui n'est pas pathos en fait. Et moi, ça me fait réfléchir encore plus que dans des trucs pathos qui peuvent t'interpeller bien sûr... Si tu vois des trucs avec des femmes battues, évidemment, tu te projettes mais d'une autre manière ! Là, ça sensibilise tout autant sauf que c'est très ironique !* » De même, elle analyse la question sur les origines d'O'Ren Ishii dans *Kill Bill volume 1* comme étant un faux problème pour souligner en réalité la question de sa place de femme à la tête d'un clan mafieux : « *En fait, je trouve que c'est plutôt drôle parce que là, Tarantino, il met le problème à côté. Alors qu'on pourrait imaginer que le problème c'est que ce soit une femme à la tête du truc quoi et bien, non ! C'est pas ça le problème. C'est ce sujet de susceptibilité par rapport à ses origines... Mais pour moi, ça parle clairement plutôt de Genre quoi !* » Pour elle, le cinéma de Tarantino est donc un cinéma qui traite de problèmes de fond mais souvent à travers l'ironie ou l'humour.

C'est également un cinéma à plusieurs niveaux de lectures comme elle l'explique notamment en parlant de l'extrait de *Jackie Brown* : « *J'adore le fait que Samuel L. Jackson ne parle que des armes quoi. Il ne voit pas les meufs derrière ! Donc on pourrait se dire : Ouah ! mais c'est ça que j'adore, c'est jamais la première lecture en fait !* » Elle analyse donc ce cinéma comme étant une caricature faite pour dénoncer certains problèmes. Les filles de la fausse publicité dans *Jackie Brown* lui semblent insupportables mais leur rôle est clair selon elle : « *J'adore ! J'adore alors que c'est tout ce qu'on déteste ! Mais encore une fois, voilà : ça prend les choses à contre courant et c'est une bonne manière de poser des questions. Pour moi, c'est vraiment une manière de poser des questions sur la féminité.* ». Elle voit les clichés utilisés par la cinéaste mais elle nuance : « *Il joue sur les clichés mais les personnages ne sont pas des clichés ! Et ça, j'adore !* » Pour elle, ces clichés servent vraiment à mettre en avant la problématique qu'ils illustrent : « *Ça ne fait qu'éclairer le problème en fait ! Pour moi, ça montre mieux comme ça ; ça fait plus réfléchir comme ça !* » C'est donc un cinéma qui questionne, qui fait réfléchir, qui souligne certains problèmes sociétaux, qui les met en lumière.

C'est enfin et surtout un cinéma qui la touche aussi parce qu'il fait écho à la vraie vie.

6.3 « *Ça fait écho sur ce qu'on vit !* »

En regardant avec moi ces extraits, Aude, à plusieurs reprises, rapproche les scènes que nous voyons, de faits qu'elle-même a vécus .

Ainsi, si elle souligne que ce cinéma est souvent fortement contextualisé comme dans l'extrait de *Reservoir Dogs* où elle note que la discussion sur le pourboire à laisser ou non à la serveuse est une question typiquement américaine : « *C'est très culturel ! C'est un truc qui est spécifique aux États-Unis !* », c'est également un cinéma qui a la particularité d'être atemporel : « *Pour moi, c'est assez atemporel en fait. Je crois que le genre, ça met un film au dessus.* » Les films ne vieillissent pas

parce qu'ils ont la capacité de « *faire écho* », - expression qu'Aude emploie à maintes reprises au cours de l'entretien - à des situations quotidiennes et universelles. Après avoir visionné l'extrait de *Death Proof*, elle m'explique pourquoi cette scène la touche. Elle me raconte spontanément une anecdote de sa propre vie concernant un épisode de violence qu'elle a subi : « *Moi, j'ai été victime deux fois d'agressions dans la rue et à chaque fois, je me suis défendue mais ce n'était pas très prudent ! (...) Je me suis faite agressée par deux mecs, j'ai crié et je me suis débattue comme une furie. Les deux mecs sont partis en courant et ils ne m'ont pas volé mon téléphone. Mais s'ils avaient voulu, ils auraient pu me tuer ! Vraiment ! Et moi, non, je n'aurais pas pu ! Et ça, c'est insupportable ! (...) Et ça m'était aussi arrivé dix ans auparavant. Bon, c'était moins violent mais j'avais répondu. Un mec qui essayait de me toucher les seins dans la rue et paf ! Je lui avais foutu un coup de pieds et lui, il m'a foutu une bouffe en fait ! J'ai pétié un plomb !* » En regardant l'extrait, je l'ai sentie très attentive au discours des quatre filles, notamment au paroles de Kim qui explique qu'elle a peur de se faire agresser le soir quand elle va faire sa lessive dans son immeuble. Même si la scène décrite n'a pas de lien direct avec les deux agressions vécues par Aude, on voit comment le dialogue du film fait effectivement écho à ce qu'elle a vécu : « *Depuis que je me suis faite agressée en fait, j'ai cette idée de devoir des fois se défendre et ça a vachement fait écho en fait, ce qu'elle dit là !* » Aude semble tout à fait comprendre cette crainte de la violence faite aux femmes car elle la vit dans son quotidien. Elle raconte qu'elle aime bien aller courir en ville mais depuis quelques temps, elle part avec un couteau dans son sac : « *Moi, je suis allée courir au Ramier⁹⁷⁶ et c'est un peu glauque. Et hier, j'y suis allée toute seule et j'ai pris un petit couteau. Et j'ai beaucoup réfléchi à ça ! C'est marrant qu'on voit cette scène en fait sur l'espèce de truc de devoir se défendre en tant que fille, c'est insupportable ! Et j'en parlais avec mon compagnon qui me disait : Mais n'importe quoi ! Tu pars avec un couteau, tu te rends compte ! (...) Mais ça me rassurait vachement d'avoir ce truc !* » Elle partage donc la même crainte que le personnage. Il y a aussi l'idée d'injustice à devoir agir comme ça : « *Elle dit : Oui, je dois aller faire ma lessive à minuit, -Mais tu n'as qu'à pas aller la faire à minuit ! - Et si j'ai envie de la faire à minuit ? C'est à dire que moi, ça me saoule de ne pas pouvoir aller courir là-bas si j'ai envie d'y aller ! Parce qu'il y a des mecs pourris qui vont me regarder et que c'est un endroit isolé et que j'imagine que je pourrais me faire découper en morceaux ! Et donc hier, j'ai pris un petit couteau !* » Comme le personnage de *Death Proof*, Aude a une revendication quant à la liberté de faire ce qu'elle veut, à la fois où elle veut et quand elle veut.

En plus de la violence dont elle a été par deux fois victime, elle souligne également l'injustice qu'elle ressent en tant que femme. En effet, à la suite de son agression, elle s'est senti accusée : « *Moi, quand je me suis faite agresser dans la rue, c'était à 4 heures du matin à Arnaud Bernard⁹⁷⁷ et tout le monde m'a dit : Non, mais n'importe quoi ! Exactement comme cette fille ! Ne fais pas ta lessive à minuit ! Moi, c'était : Mais qu'est-ce que tu foutais à 4 heures du mat à Arnaud Bernard ! Ben merde ! Quoi ! A téléphoner en plus ! Sauf que ça aurait été un mec, on ne lui aurait pas dit : Mais qu'est-ce que tu fous tout seul ?* » Aude constate qu'on ne traite pas de la même manière un homme et une femme puisqu'elle, en tant que femme, elle s'est entendu reprocher le fait d'être seule en train de téléphoner en pleine nuit alors qu'elle sait qu'on n'aurait pas fait cette remarque à un garçon. De même qu'elle souligne : « *Effectivement les joggeurs hommes, ils ne prennent pas un couteau Ikea pour aller courir !* » Du coup, elle se compare au personnage du film et elle se reconnaît dans son discours : « *Ça fait vachement écho ! Et d'une manière très surprenante ! Je me rends compte que hier... Je ne sais pas si j'étais ridicule mais je me revois avec ce couteau dans ce chemin du Ramier ! Et j'ai pas voulu ressembler à un personnage de cinéma en le faisant ! C'était un truc de la vraie vie et où, finalement, c'est un truc de cinéma de courir avec un couteau !* »

976 Le Ramier : Parc public de plus de 50 hectares en plein cœur de Toulouse, situé sur l'île du même nom, entre les deux bras de la Garonne.

977 Arnaud Bernard : Nom d'un quartier populaire en plein cœur de Toulouse

Aude reconnaît dans ce cinéma des scènes de la vie quotidienne même quand l'extrait diffusé est totalement éloigné de sa propre vie. Ainsi après avoir regardé la scène de *Kill Bill Volume 1*, elle va parler longuement du personnage d'O'Ren et de sa place en tant que chef. Mais même si la scène se déroule au Japon avec des chefs de la mafia, Aude y retrouve des éléments totalement universels : « *Bien sûr, c'est poussé à l'extrême ! Mais en fait, pour moi, c'est nécessaire de montrer des trucs extrêmes en fait comme ça. C'est nécessaire ! Ça fait penser... Ça renvoie pour moi à des scènes qui pourraient être dans le monde du travail aussi, avec des chefs femmes qui ont besoin d'être hyper violentes ! Oui, finalement, elle est obligée d'en passer par cette violence pour arriver à être la chef ! On en est encore là !* » Là encore, même si la scène semble très éloignée de son quotidien, les thèmes qu'elle met en exergue sont des thèmes qui parlent à Aude. Ici, il s'agit de la domination masculine dans le monde du travail : « *Je crois que maintenant, il y a des femmes en posture de chef mais on les considère encore comme des... Bon, on dit : « Ah ! Mais c'est une femme ! C'est génial ! ». Sauf qu'on s'en fout ! On s'en fout quoi ! Mais on n'arrive pas encore à s'en foutre !* » Aude ne ressent pas de domination masculine au sein de l'exercice de sa profession car elle souligne le fort pourcentage de femmes dans sa branche : « *Je trouve qu'on a de la chance parce que nous, ça ne se pose pas, la question des hommes et des femmes. Et c'est bien. C'est cool. Moi, là où je bosse, il y a des chefs de services et c'est que des femmes : directrice adjointe... (...) Je trouve que dans le médico-social, on est quand même dans des métiers où la question ne se pose pas.* » Il est intéressant de noter qu'Aude ne ressent pas de domination masculine alors qu'elle souligne elle-même que ses supérieurs hiérarchiques sont des inspecteurs et qu'« *Il y a des inspecteurs hommes, beaucoup plus que des femmes.* » De même qu'elle a cité le poste de directrice adjointe occupée par une femme mais qu'elle précise : « *Le directeur de l'établissement est un homme mais bon...* » et qu'elle dit que son métier : « *C'est la mère. (...) On s'occupe des enfants.* » Aude ne ressent donc pas de pression en terme de domination masculine et elle semble ne pas voir que malgré tout, les hommes dans son environnement professionnel semblent encore occuper les postes les plus élevés (inspecteurs/directeur d'établissement) et que l'absence de pression vient de la représentation féminine forte dans ses professions car elles appartiennent au domaine du « care », du soin et de l'éducation des enfants, pôle encore fortement féminisé dans nos sociétés marquées par le patriarcat. Aude n'aborde d'ailleurs que très peu le thème de la domination masculine au cours de l'entretien alors qu'elle s'attarde longuement sur les figures de femmes fortes.

6.4 « *Il y a beaucoup de figures de femmes fortes !* »

Aude au cours de l'entretien parle nettement plus des personnages féminins que des personnages masculins. Elle s'intéresse aux figures de femmes dans le cinéma de Quentin Tarantino et notamment à celles qu'elle qualifie de femmes fortes et qui sont, pour elle, une des particularités de ce cinéma qui « *montre des figures de femmes à contre-emploi. Il les met dans des métiers... Dans le cinéma, on n'en voit pas souvent, ce n'est pas souvent qu'une femme est chef de la mafia ou comme Jackie Brown, elle est dans des trucs illégaux (...) Et puis dans Kill Bill aussi, la femme qui se venge jusqu'au bout, qui est forte, qui accomplit des actes de violence à l'égale des hommes quoi !* »

Parmi les figures qu'elle repère comme étant à contre-emploi se trouve O'Ren Ishii dans l'extrait de *Kill Bill Volume 1*. Pour elle, en effet, O'Ren occupe une place que l'on est plus habitué à voir occupée par un homme : « *C'est assez atypique finalement que ce soit une femme à la tête d'une mafia ! C'est toujours des places d'hommes ! Et là, c'est une femme qui dirige tout !* » Aude insiste sur le fait que cette chef de clan s'est en plus, entourée d'autres femmes : « *Il y a une alliance qui est clairement une alliance de femmes, je trouve, finalement* » O'Ren est effectivement entourée dans

l'extrait de sa garde du corps personnelle, Gogo Yubari dont Aude dit : « *Elle est géniale ! Elle est super !* » parce que selon elle, elle « *venge les victimes ou les filles de son âge qui sont un peu victimes de ces gros dégueux voilà.* » Gogo incarne donc une figure de la vengeance des victimes de pédophilie. O'Ren est également avec sa traductrice, Sophie Fatale qu'Aude aime beaucoup aussi : « *C'est la beauté, une espèce de beauté froide, avec un peu l'élégance à la française, j'adore !* » Alors qu'elle ne fait aucune allusion aux noms des deux autres personnages qu'elle nomme : « *la chef* » pour la première » et l' « *écolière japonaise* » pour la seconde, Aude va s'interroger sur le nom de la traductrice. Nom qui lui semble ambivalent : « *Sophie Fatale ! Vraiment, on dirait un nom d'actrice porno presque ! Enfin, c'est un nom créé de toutes pièces et on imagine que pour les Américains, ça doit être complètement français ! Et en même temps, avec la référence à la femme fatale évidemment... (...) Ça n'existe pas de s'appeler Sophie Fatale ! C'est génial !* » Ce nom lui paraît improbable et semble positionner le personnage entre la figure de l'actrice de films pornographiques et la figure de la femme fatale, soit dans les deux cas, la figure de femmes fortement sexualisées : l'actrice pornographique se mettant en position d'objet sexuel et la femme fatale jouant d'un érotisme voilé mais bien présent, avec cependant une différence, la première est toujours en position de soumission alors que la seconde, surtout si elle est corrélée avec un destin de criminelle va être en position de domination.

Dans la filmographie de Tarantino, Aude remarque que les personnages féminins tentent souvent de reprendre le pouvoir que s'octroient les personnages masculins : « *Oui, je trouve que c'est des femmes qui luttent. Elles sont en lutte dans un monde d'homme et elles doivent montrer vachement de force pour s'imposer !* »

Pour ce faire, les personnages féminins n'hésitent pas à utiliser la violence comme O'Ren dans *Kill Bill Volume 1* : « *On voit bien qu'elle est tout à fait à sa place, qu'elle est tout à fait dans son rôle de « parrain » ou de « marraine » ! Elle tranche des têtes ! (...) Elle est obligée d'en passer par cette violence pour être la chef !* » Une violence qui est habituellement l'apanage des personnages masculins : « *Un homme aurait pu faire ça, dans cette typologie du chef qui à un moment donné ne supporte pas un truc ou est hyper susceptible sur un truc et paf ! Il dégomme. Bon, ça s'est déjà vu avec des mecs dans des films.* »

Même quand le personnage féminin n'a pas la force physique d'O'Ren, ni d'arme, comme c'est le cas de Bridget Von Hammersmark dans *Inglourious Basterds*, Aude fait remarquer que ce personnage lutte malgré tout : « *Elle se défend bien. Elle essaye de lutter jusqu'au dernier moment.* » Du coup, la tuer n'est pas chose très aisée comme Aude le fait remarquer : « *Ça ne va pas être facile parce qu'elle est un peu coriace !* » Même en position de faiblesse – Aude note qu'elle est blessée- le personnage n'abandonne pas et lutte même si c'est « *se débattre un peu en vain finalement !* »

Mais les personnages féminins utilisent aussi le langage pour dominer, comme Fabienne dans l'extrait de *Pulp Fiction*. Aude dit plusieurs fois que dans cette scène, le personnage masculin Butch est « *sous son emprise à elle* ». Le personnage féminin, Fabienne est pourtant l'image de la « *femme-enfant* » : « *Elle a ce côté complètement enfantin quoi ! On dirait qu'elle a quatre ans !* » mais c'est une femme qui domine : « *Elle prend vraiment le dessus ! (...) Elle prend le pouvoir* » et elle le fait par la parole : « *C'est elle qui a le dessus. Pour moi, elle a vraiment le pouvoir. Elle dit des choses que même le garçon ne dit pas finalement !* » Et ce dont elle parle alors que le personnage masculin lui n'en parle pas, c'est de sexualité : « *Elle est dans des trucs sexuels vachement verbalisés !* » Le fait que cette femme ose parler ouvertement de sa sexualité lui donne donc un pouvoir sur l'homme. Il y a vraiment une « *prise de pouvoir par le langage* » qu'Aude semble avoir d'ailleurs constaté à titre personnel avec ses amies : « *On en parle vraiment hyper ouvertement ! Mais c'est aussi avec l'âge je crois et l'expérience et l'histoire de chacune. (...) Sur la fin de la vingtaine, on a commencé à en parler crûment, à parler de notre sexualité, entre filles. (...) Julien me dit que lui, entre garçons, ils n'en parlent pas en fait. (...) Alors que nous, je suppose que si l'on en parle autant finalement, c'est aussi parce que, en tant que femmes, on a certainement subi*

quelque chose. Enfin, subi de manière historique. Pas nous personnellement ! Mais en fait, on a l'impression de se libérer en en parlant aussi ! » On voit bien comment le discours sur la sexualité opère comme une libération de la domination masculine et comme une reprise du pouvoir que s'était longtemps octroyé les hommes, avec même dans le témoignage d'Aude un renversement de situation puisque les hommes semblent craindre d'aborder entre eux ce sujet alors que les filles le font spontanément : *« Les filles, entre elles, elles n'entrent pas forcément dans les détails mais elles parlent de leur sexualité, de leur libido alors que je n'ai pas l'impression que les mecs vont dire à leurs copains : Oh la ! La ! J'ai la libido au fond des chaussettes ! (...) Mais nous, entre filles, on n'a aucun mal à parler de nos mecs ! »*

Pour Aude, tous ces personnages féminins, sont autant de modèles possibles de femmes fortes au point qu'elle considère le cinéma de Tarantino comme un cinéma féministe : *« Il faut peut être en passer par là à un moment pour dire : Nous aussi, on peut faire ça ! Dans l'absolu ! (...) Oui, je pense que c'est un cinéma féministe dans le sens où il pose beaucoup la question. (...) Il essaye de nous montrer quelque chose sur les femmes. »*

Le cinéma de Tarantino ne se contente pas en effet de proposer des figures de femmes fortes, c'est un cinéma qui, selon Aude, questionne la féminité de façon générale.

6.5 « *C'est vraiment une manière de poser des questions sur la féminité !* »

La féminité est une question importante pour Aude qui semble y réfléchir assez souvent et longuement. Elle y fait allusion à de multiples reprises au cours de l'entretien.

En premier point, Aude paraît assimiler la féminité aux corps. La féminité est avant tout incarnée par les actrices. Par exemple, elle dit de Fabienne dans *Pulp Fiction* : *« Elle a quand même une bouche bien dessinée, on lui voit vachement les jambes, on imagine qu'elle a un corps assez pulpeux finalement. »* Elle porte également une attention toute particulière aux vêtements qui semblent pour elle des marqueurs importants du Genre. Elle décrit systématiquement les vêtements portés par les actrices. Ceux de Fabienne : *« sa petite robe à fleurs »*, ceux de Mélanie dans *Jackie Brown* : *« un short, un haut de bikini »*, ceux d'O'Ren dans *Kill Bill Volume 1* : *« sa manière d'être coiffée, d'être vêtue, hyper traditionnelle »*, ceux de Bridget Von Hammersmark dans *Inglourious Basterds* : *« C'est vraiment l'aristocrate, très élégante, elle n'a pas un diadème mais des diamants. (...) Elle a son truc d'hermine. Quand il y a des gros plans sur les chaussures toute en diamants, c'est hyper délicat... »*

Ces vêtements clairement identifiés comme « féminins » participent à la construction sociale du genre puisqu'Aude parle d'être « *déguisée en fille* ». En effet, après avoir visionné l'extrait de *Kill Bill Volume 2*, voilà comment elle décrit Beatrix : *« Après, quand elle arrive, c'est marrant parce que le seul, le premier truc qu'on voit, enfin que moi, je vois, c'est qu'elle a du gloss, elle a du fard à paupières, même si c'est très naturel, on voit qu'elle a du ricil. On voit vachement son maquillage en fait ! (...) Puis elle est en jupe. C'est rigolo. Elle arrive, elle veut le dégommer mais elle est vraiment déguisée en fille ! »* Aude remarque donc particulièrement le maquillage et le vêtement comme une construction de la féminité ; elle utilise le terme de costume : *« Là, elle n'est pas parée à tuer, finalement. A part ce blouson et ce sabre. C'est rigolo. Il y a deux costumes : celui de tueuse et celui de femme. »* On remarque que le blouson et le sabre sont assimilés au costume de tueuse et qu'ils sont obligatoirement séparés de ce qui fait un costume féminin, montrant en creux qu'ils sont

donc deux attributs plutôt masculins. Il semble évident pour Aude qu'utiliser les attributs habituellement considérés comme féminins revient à se parer d'un costume, le Genre n'étant donc qu'une construction et uniquement cela. Elle l'expérimente elle-même : « *Quand on se maquille, on va piocher dans tout ce qui est mis à la disposition des filles pour les filles...Moi, je me maquille voilà. Quand je sors, je me maquille, je suis toujours assez apprêtée en fait.* » Il y a un costume qu'elle enfle quand elle sort, comme si chez elle, elle n'en avait pas besoin, comme si à l'extérieur, elle devait démontrer son appartenance au Genre. Quand je l'ai questionnée sur la raison de ce besoin, sa réponse a été immédiate : « *Je crois que c'est un héritage ! Ma mère est hyper coquette, ma grand mère était hyper coquette.* » La féminité est donc non seulement une construction sociale (« *quand je sors* ») mais aussi une construction familiale (« *un héritage* »). Aude parle du « *phénomène d'identification à la mère* » pour les petites filles à qui on apprend donc familialement, par la valeur de l'exemple dans le cas d'Aude, à se « *déguiser* » en fille.

Dans son cas, c'est la maternité qui a aussi accentué le phénomène : « *C'est en grandissant, je crois même et surtout après que ma gamine soit née où en fait, j'ai commencé à me mettre beaucoup de vernis, à me mettre du rouge à lèvres, à plus m'acheter de fringues.* » Aude explique très bien la raison de ce changement : « *Je me rends compte que c'est certainement, ça a été après la naissance de Zoé, peut être aussi pour reprendre, de manière peut-être erronée, de faire, pas la différence mais, en me déguisant en femme, entre guillemets, de me montrer que j'en étais aussi une, à côté d'être juste une mère ! Je crois qu'il y a eu besoin de ça. (...) Enfin, je me suis vachement interrogée : la femme, la mère... Je sais que j'avais peur de m'y perdre un peu quoi !* »

Elle va longuement aborder le thème de la maternité après avoir visionné l'extrait de *Kill Bill Volume 2*. Elle développe la manière dont la maternité peut selon elle priver la femme de la féminité et comment elle a donc eu, elle, besoin de compenser ce qu'elle a vécu comme une perte par les attributs féminins que sont le maquillage ou les vêtements. La maternité est souvent exprimée comme un piège. C'est ainsi elle va analyser la présence de la petite fille dans cette scène : « *Moi, j'ai l'impression qu'il la manipule en lui foutant sa gamine entre les pattes en fait. (...) Elle le regarde avec de la colère, genre : Oui, bon, voilà, là, tu fais appel à mon truc de mère et là, évidemment, je ne peux pas m'abandonner à des actes violents parce que là, je suis la mère ! La question de la femme et de la mère !* » Le fait de prendre son rôle de mère semble rendre impossible d'incarner aussi le rôle de la tueuse. On ne peut pas être à la fois la tueuse et la mère. Aude va même plus loin car elle semble, dans son discours, scinder la mère de la femme : « *La femme voilà qui était partie pour faire un truc super gore et qui va se retrouver à pleurer parce qu'elle voit sa gamine en fait (...) La mère est incapable du coup d'avoir sa propre réflexion de femme qui veut se venger !* » On se retrouve là comme si on ne pouvait pas être la mère et la femme. Le passage de l'un à l'autre est uniquement conditionné par la présence de l'enfant : « *Il lui balance sa gamine dans les pattes pour qu'elle se transforme en mère* » et représente une embuscade pour Aude : « *Elle le tue à la fin, hein ? Mais presque j'avais envie qu'elle le fasse devant la gamine pour se libérer du piège dans lequel il l'a faite tomber quoi ! Dans ce piège où elle est !* » Elle insiste sur le mot « *piège* » qui sous-entend un danger caché ; le sens est donc très fort.

Elle-même semble beaucoup réfléchir à cette question. Elle se dit heureuse d'avoir sa fille en garde alternée parce que c'est une façon pour elle de pouvoir pleinement exprimer sa féminité quand elle n'a pas sa fille avec elle. Elle scinde donc sa vie en deux : les moments où elle est mère et ceux où elle est femme, comme si les deux ne pouvaient réellement se vivre de façon concomitante : « *C'est finalement une liberté retrouvée de ne pas avoir son enfant tout le temps ! (...) Moi, j'ai ma fille en garde alternée. Là, par exemple, cet été, je ne suis pas avec elle pendant un mois. Moi, ça me va. Je me rends compte que vivre comme ça, ça me va bien en fait.* » Mais elle constate aussi que socialement, affirmer être heureux de ne pas avoir son enfant tout le temps est difficile à assumer.

Elle parle d'ailleurs de sentiments « *ambivalents* » par rapport à ça : « *C'est ambivalent avec ce que j'aurais le droit de dire, officiellement. Là, c'est vrai que ma fille, j'en ai été très triste et en même temps, je me disais : c'est un luxe, faire un enfant et ne pas l'avoir pendant un mois ! Avoir un mois où je pourrais, si j'avais des thunes, partir un mois en voyage, toute seule, sans gamine !* » Aude parle de la liberté qu'elle éprouve et même qu'elle expérimente chaque fois qu'elle n'a pas sa fille avec elle : « *Toutes les mères, elles sortent mais c'est toujours dans un truc de négociation avec le père : Bon, ce soir, je sors. Tu peux garder les gamins ? Alors que nous, c'est vrai qu'une semaine sur deux, on peut faire ça sans avoir à poser la question à personne.* » Elle exprime la liberté en tant que femme de pouvoir faire ce qu'elle veut sans dépendre de quiconque. Cette dépendance qu'elle ressent comme un perte de soi : « *Je crois qu'il y a beaucoup de filles qui s'y perdent dans leur rôle de mère* » et qui est aussi une dépendance vis à vis de l'enfant : « *Quand moi, je suis avec ma gamine, on est plutôt fusionnelles, très ensemble, très connectées mais voilà, la situation a fait que je ne peux pratiquement pas être fusionnelle avec elle puisque je ne vis pas avec elle la moitié de sa vie ! Donc ça induit un lâcher-prise en fait sur le fait que ton enfant fonctionne sans toi, pendant une semaine. Il y a une espèce de lâcher prise, de distance qui est induite par la situation.* » Sa situation de mère séparée de son conjoint lui a permis de gérer ce « *lâcher-prise* » comme elle m'explique que la réaction maternelle qui veut qu'une mère abandonne tout pour son enfant est également selon elle une réaction induite par la société : « *Lui, il joue sur ce qui est attendu de la mère quoi ! Qui finalement ne peut résister à rien une fois qu'elle a son gamin dans les pattes.*

– *C'est vrai ça à ton avis ?*

– *Ben, c'est vrai parce qu'on nous a dit que ça devait être vrai mais... Non !* »

Il y a une attente vis à vis de ce qu'est être une mère et cette attente est purement sociale (« *on nous a dit* ») puisqu'on constate qu'elle ne semble pas du tout évidente pour Aude qui va même jusqu'à la nier (« *mais non* »).

On voit donc bien le poids social qui pèse sur la féminité selon Aude puisqu'elle parle à la fois de se « *déguiser en femme* » et du « *piège* » de la maternité. Mais qu'en est-il de la masculinité ?

6.6 « *C'est des mecs de base !* »

Bien qu'elle s'intéresse principalement aux questions de féminité, Aude va malgré tout me parler de masculinité.

Certains personnages masculins retiennent son attention. Elle me dit que le personnage campé par Bruce Willis dans *Pulp Fiction* est son personnage masculin préféré parce qu'« *il est un gros dur et en même temps assez tendre, un gros dur qui est très étonné parfois de ce qui se passe, qui est finalement un peu candide.* » Pour elle, il représente « *l'archétype du mec un peu macho, là avec son tee shirt moulant. Bon, il est sexy quand même !* » Butch est un personnage qui incarne une masculinité très traditionnelle qui se voit dans son corps (« *le tee shirt moulant* ») mais qui se révèle aussi dans son attitude paternaliste : « *(il est) dans un truc très protecteur « C'est bon, ne t'inquiète pas, viens avec moi ! » et en même temps, hyper à l'écoute, qui est prêt à s'embarrasser de cette fille qui dit elle-même qu'elle pourrait être un gros boulet donc il a l'air super amoureux d'elle.* » Pour Aude, c'est un personnage ambivalent car il est à la fois « *Bruce Willis, le gros dur des films d'action* » et « *il va lui chercher ses petites trucs le matin, il est prêt à tout pour lui faire plaisir. Il a l'air très amoureux d'elle en fait. Ou très dépendant d'elle sexuellement. Finalement, on n'arrive pas trop à savoir !* » Donc la figure d'une masculinité traditionnelle mais un personnage masculin dominé par le personnage féminin (où l'on note au passage qu'elle-même tire sa force, et ce de façon très traditionnelle, de la sexualité).

Les autres personnages masculins sont quasi systématiquement décrits de manière négative par Aude. Les gangsters de *Reservoir Dogs* représentent « *des mecs de base* » qui « *parlent comme des ados alors qu'ils ont 40 piges !* » De Niro, dans *Jackie Brown*, n'est guère mieux : « *(il) est complètement au bout du rouleau. (...) Il est tout en sueur.* » Le chef de la police privée d'O'Ren dans *Kill Bill Volume 1* va à peine retenir l'attention d'Aude : « *Avec le masque, il est un peu invisible. Il est masqué et il est finalement plus transparent quoi !* », comme si cet accessoire au lieu de le singulariser, le cachait et le mettait en retrait par rapport aux personnages féminins qui l'entourent. Les autres yakuza sont, quant à eux, considérés par Aude comme « *décoratifs* » : « *Ils s'expriment peu, ils sont là, ils sont très décoratifs en fait. Finalement, il n'y a que celui qui pose un problème qui a un rôle et il finit mal !* » Bill dans *Kill Bill Volume 2* incarne la figure du père mais une figure maléfique : « *(il est) affreux ! Manipulateur. Il fait semblant de jouer avec la gamine mais il veut juste diffuser un message à la mère en fait ! C'est insupportable !* » Hanz Landa dans *Inglourious Basterds* est considéré comme ridicule : « *Là, on dirait un chat, un animal, il lui saute dessus comme un animal ! Et là c'est vrai que je trouve qu'il y a une dimension comique dans ce saut-là pour aller l'étrangler !* »

Un personnage va également retenir particulièrement son attention, il s'agit d' Ordell dans *Jackie Brown*. Ce personnage incarne selon elle le machisme. Elle reprend le terme de « *macho* » pour le désigner à plusieurs reprises : « *Lui, il est macho. Il parle mal à sa copine, il regarde des trucs d'armes...* » C'est le personnage qui représente la domination masculine : « *C'est lui qui a les pouvoirs.* », notamment sur le personnage féminin de la scène qui à contrario est dans un rôle de femme soumise : « *Elle voudrait être une surfeuse peut être mais qui se défonce là et qui, en fait, subit. Oui, elle doit beaucoup subir quand même dans le film. (...) Oui, pour moi, elle se fait foutre sur la gueule. Pour moi, c'est une fille qui a subi beaucoup de violence, enfin, on imagine...* » et « *La femme perdue surtout. Et qui n'a pas d'armes pour ça, qui n'a pas eu les clés pour s'en sortir. Et puis voilà, on voit qu'elle est hyper dépendante de lui.* » Elle rajoute : « *Il parle comme une merde à sa meuf, même si elle est blanche. Ça marche pas la femme blanche qui domine l'homme noir...* » et si « *ça ne marche pas* » comme le dit Aude, c'est parce que « *Lui, c'est l'homme avant d'être le Noir ! (...) C'est avant tout un homme !* » Aude me montre alors un livre qui était bien en évidence sur sa bibliothèque : « *Freedom*⁹⁷⁸. *C'est un bouquin de photos sur les Noirs aux États-Unis et il est super. Oui, ils sont embourbés là-dedans mais finalement on se rend compte que l'homme, le rapport homme-femme dépasse le rapport Noir et Blanc. Il est plus fort finalement.* ». Aude souligne que la masculinité est une caractéristique suffisamment forte pour nuancer la problématique ethnique. On est un homme avant d'être un Noir.

Mais la masculinité n'est pas incarnée que par les personnages masculins. Aude en parle à propos des filles de la fausse publicité dans *Jackie Brown*. En effet, après avoir visionné l'extrait, Aude s'attarde sur les femmes qui présentent les armes dans la vidéo publicitaire qu' Ordell fait regarder à Louis : « *Ça me dépasse complètement parce qu'elles en deviennent presque masculines tellement elles sont bodybuildées !* » La sur-musculature de ces femmes va donc être analysée comme masculinisante et Aude développe : « *Elles sont dans des positions qui sont dans des archétypes très masculins, avec la mitraillette et tout...* » Pour elle, elles sont « *dans des trucs qui ne les mettent pas du tout en valeur.* » Mais surtout, c'est l'hybridation des corps à la fois féminins et masculins qui surprend Aude : « *Mais avec des super gros seins, c'est complètement hybride !* » Elle ira parler jusqu'à parler de monstruosité : « *Le bodybuilding, c'est encore différent de vouloir juste être bien roulée comme une mannequin ! Donc c'est un truc qui est un peu finalement à la fin, un peu monstrueux pour moi.* » Elle raconte à ce propos une anecdote : « *Moi, j'étais inscrite dans une salle de sport et j'ai vu justement une prof, une petite nénette de 25 piges, en un an, se transformer !* »

978 *Freedom* : livre de photographies de Leith Mullings édité par Phaidon Press Ltd., 2005.

Elle avait un corps qui faisait ferme et tout parce qu'elle faisait vachement de sport mais bien dessiné, avec des courbes assez naturelles. Bon, j'ai vu cette fille se transformer en une espèce de truc que moi, je trouve un peu monstrueux ! C'est artificiel ! Bon, j'avoue, je ne comprends pas ! » Aude souligne ce qu'elle estime acceptable pour un corps féminin : « *des courbes naturelles, des muscles fermes* » et ce qui dépasse sa compréhension : une musculature qu'elle juge abusive parce qu'artificielle et qui surtout ne fait pas féminine. Du coup, cette volonté de transformer ainsi son corps la questionne : « *Elles essayent de prendre des attributs supposés être masculins en fait, comme être super baraqué dans des archétypes bien sûr ! Donc moi, je m'interroge sur le pourquoi elles font ça. Je pense qu'il y a un problème psychanalytique. Je me dis : Il y a quelque chose ! C'est une manière de prendre le pouvoir aussi, j'imagine !* » On voit qu'Aude pense d'abord à chercher une raison dans un dérangement psychologique chez ces femmes : une femme qui veut modeler son corps selon des attributs masculins est forcément quelqu'un qui a « *un problème* » puis dans un second temps, Aude y voit une possibilité pour ces femmes de s'emparer d'un pouvoir jusque là détenu par les hommes. Ce qu'elle va d'ailleurs finalement privilégier : « *Pour être fortes, pour prendre des attributs qui sont dans des archétypes masculins.* » Mais Aude met en avant le fait qu'elles sont dans l'extrait réduites à un rang d'objet : « *Elles sont là comme des présentoirs !* » qui pourrait être un objet sexuel : « *Elles tressautent avec ces armes bon, du coup, on suppose que ça leur fait tressauter les seins aussi... (...) Ça pourrait exciter des hommes !* » Or elle remarque l'indifférence des regards des protagonistes masculins, notamment du regard d'Ordell : « *Mais là, en l'occurrence, lui, ça ne l'excite pas du tout ! Lui, ce qui l'excite, c'est le HK47 !* » ou encore : « *Lui finalement, il ne calcule pas les filles. On est bien content au début on se dit : Ah ! C'est bien qu'il ne les calcule pas ! Il ne regarde que le produit donc là, en l'occurrence des armes et en même temps, on se dit : Ah, là là... Mais ça craint qu'il ne les calcule pas donc on ne sait pas quoi en penser !* » Ces personnages féminins posent donc tout un ensemble de questions à la fois sur l'usage qu'elles font de leurs corps et sur le regard que les personnages masculins portent dessus, avec cette ambivalence que souligne Aude sur le fait que l'absence d'intérêt des personnages masculins sur ces filles leur confère encore plus un rang de simple objet qui n'est même pas un objet de désir.

Aude va également analyser comme « masculine » la discussion des filles dans l'extrait de *Death Proof* : « *Si on le met en parallèle avec la scène de Reservoir Dogs où c'était finalement des garçons qui parlaient, pour l'histoire de Madonna, de trucs de filles, de chansons un peu pour les filles, là, c'est rigolo parce que c'est des nanas qui parlent de sujets qui pourraient être attribués à des garçons !* » Elle souligne donc le jeu de Tarantino qui consiste à prêter des discussions habituellement considérées comme féminines à des hommes et inversement. Le sujet des voitures, de la mécanique est considéré par Aude comme un sujet masculin mais ici partagé par deux personnages féminins et dont elle note justement la féminité : « *Elles sont plutôt toutes super mignonnes. Vraiment, elles sont assez féminines. Elles ont un côté très sexy et elles posent même des trucs quand même assez féministes pour certaines ! Elles s'intéressent aux voitures mais ça ne les empêche pas d'avoir des petits tee shirts de meufs et ça, j'aime bien !* »

Aude constate donc que la masculinité s'incarne dans les personnages masculins mais qu'elle est aussi inscrite dans les corps de certains personnages féminins ce qu'elle dit ne pas trop comprendre ou dans leur discussion, ce qui, à contrario, lui plaît beaucoup. Cette ambivalence est représentative du rejet du patriarcat marqué par Aude qui n'en conserve pas moins certaines traces profondément ancrées.

6.7 « *C'est un modèle qui ne me fait pas du tout envie !* »

Aude refuse les schémas du couple ou de la famille imposés par le système patriarcal ce qu'elle développe après avoir visionné l'extrait de *Kill Bill volume 2* où il est question de couple et de vie familiale comme elle le fait remarquer. Ainsi elle me raconte qu'elle est séparée du père de sa fille et qu'elle a un nouveau compagnon avec lequel elle vit en union libre ce qui semble parfaitement lui convenir. Elle ajoute qu'elle est entourée d'amies qui sont dans le même cas : « *Je crois que les filles que je fréquente, on est toutes quasiment séparées du père de nos enfants donc il y a des qualités, enfin je ne sais pas si c'est des qualités ou des défauts mais des attributs qu'on a en commun : une certaine volonté d'être indépendantes, libres, même si on vit avec des mecs, même si on n'a pas du tout, on bosse dans des trucs qui sont pas très... Bon, sur le papier, on n'est pas très rock quoi ! Mais au fond, on a vraiment ce désir d'être dans des vies un peu recomposées, de deuxième vie après le père de nos enfants, d'être dans des trucs très libres ! Et où c'est primordial : même si on vit avec des hommes, voilà, on sait qu'on peut faire sans eux. C'est vraiment la cerise sur le gâteau. C'est pas la moitié, c'est pas notre moitié, non, c'est bon !* » Il y a donc clairement un refus de considérer les anciens schémas du couple formant une entité et une volonté de s'affirmer en tant que femme indépendante et libre et avec l'idée que ce désir peut devenir une nouvelle norme : « *C'est vrai que des fois, on se retrouve à quelques filles, on est cinq ou six et un soir, on s'est rendu compte : on est toutes séparées ou célibataires ou avec des mecs mais sans enfant donc dans des trucs qui pourraient être atypiques mais qui ne le sont plus ! Mais avec ce désir quand même de fonctionner en autonomie. Même si on achète des apparts ensemble, que ce soit bien marqué, bien séparé !* » Ces nouveaux schémas viennent selon Aude d'une envie de « *ne pas faire comme nos parents quoi finalement ! Ne pas être dépendantes !* » On voit comment le modèle de la famille traditionnelle loin d'être reproduit est au contraire bouleversé. Aude fait même part d'un rejet : « *Moi, je porte un regard sur les nénettes qui sont en famille, moi, ça me fout la loose en fait pour elles !* » Elle met en doute la question de l'épanouissement maternel en faisant une comparaison avec la scène du film et la vie réelle. De même qu'elle affirme ne pas aimer cette scène parce qu'elle trouve que Beatrix est amoindrie par son rôle de mère : « *En tant que spectateur, on est presque déçu qu'elle tombe dans le panneau en qu'elle ne lui dégomme pas la tête, même devant son enfant !* » Elle ressent un certain malaise devant les femmes particulièrement investies dans leur maternité : « *Souvent je me dis : Ah là là ! Mais en fait, bon tant mieux pour elles, c'est cool mais (...) je pense que c'est un épanouissement si tu veux mais en même temps, pour moi, un tel épanouissement et un tel surinvestissement dans la maternité, c'est le symptôme d'un problème si tu veux !* »

Aude est donc tout à fait consciente du poids social qui pèse sur les femmes et qu'elle rejette. De même qu'elle me dit remarquer combien le cinéma est un média qui peut être ciblé « pour les femmes » ou « pour les hommes » de façon stratégique : « *Il y a des cibles !* ». Un cinéma masculin serait un cinéma où il y a de l'action : « *Dans les clichés du cinéma viril, il y a l'action et il y a la violence voilà.* ». Pour le cinéma destiné aux filles, elle prend l'exemple d'un film comme *Bodyguard*⁹⁷⁹ : « *Bodygard, le mec, il s'est dit : je vais toucher les meufs entre 17 et 58 ans ! Voilà ! C'est une stratégie marketing !* » Elle se montre très lucide quant à ce que propose ce genre de cinéma : « *de l'amour, des gens beaux, de l'amour impossible.* » mais qui selon elle, ne correspondent à aucune réalité : « *Mais moi, je ne connais personne qui est dans ce genre de truc !* » Elle se souvient même avec un certain amusement d'une amie à elle qui adorait ce film : « *J'avais une copine qui trouvait ça trop beau !* » alors qu'elle se souvient avoir réagi de façon très différente avec une autre amie : « *On avait rigolé dans ce film ! On était nous, beaucoup plus cyniques. On essayait d'être un peu plus à côté, un peu rebelles donc cette scène où Whitney*

979 *Bodyguard*, film américain, réalisé par Mick Jackson, 1992.

*Houston court dans les bras de Kevin Costner, on avait beaucoup rigolé ! Et elle, elle pleurait ! Elle adorait ! C'est vrai qu'on avait des perceptions de la vie, des garçons tout à fait différentes ! » ce qui semble souligner que son rejet des schémas établis par le patriarcat mis en lumière par le film *Bodyguard*, était déjà présent quand elle était jeune. Elle récite ce partage entre cinéma « de filles » et cinéma « de garçon » : « Pour moi, ça ne veut rien dire du cinéma viril ! Parce qu'il y a du sang et que nous, les filles, ça nous fait peur ? Non, pour moi, ça n'a pas de sens ! »*

Cependant, le discours d'Aude ne va pas sans quelques paradoxes. Ainsi, en me parlant de sa fille Zoé qui a dix ans, elle raconte : « C'est marrant, j'ai vu hier une vidéo de ma fille quand elle avait quatre ans où elle fait la con à n'en plus pouvoir et où elle avait une robe, une chemise de nuit rose Charlotte aux fraises, un diadème et une baguette magique et j'ai dit : Oh ! Mais c'est pas possible ! Et à la fois, il y a ça et après quelques photos plus tard, elle est déguisée en pirate ! Donc il y avait un certain équilibre ! » Aude semble rassurée de constater qu'elle a sensibilisé sa fille aux représentations de Genre : « J'ai fait attention mais sans être non plus dans un truc... Je ne voulais pas être complètement ayatollah. (...) Moi, ma gamine, si elle avait envie d'avoir un diadème, j'allais pas lui dire : Non, parce que si tu as un diadème, tu vas souscrire à une représentation de Genre ! J'étais pas non plus dans ça ! ». Elle précise : « Bon, elle n'a jamais voulu faire des trucs de mécano qui sont dans la partie bleue du catalogue de jouets ! Alors qu'elle a des poupées Corolles ! » et plus loin : « Elle commence à faire des trucs de filles. Voilà, elle aime bien que je lui mette du vernis ! Bon, je sens mon influence sur elle. » Il y a donc bel et bien une part d'identification, de transmission de la mère à la fille sur les attitudes considérées comme féminines. Mais Aude ne vit pas cela comme un paradoxe : « Voilà, je fais partie de ces filles, bon : on peut être féministe et porter beaucoup de rouge à lèvres et du vernis à ongle ! C'est pas du tout antinomique d'être dans des trucs de coquetterie, de superficialité et être dans des trucs très profonds à côté ! »

Conclusion

Aude est donc une spectatrice très attentive aux questions de Genre à travers les extraits de films que nous avons visionnés. Elle se montre concernée par les questions liées à la féminité et à la maternité : « *Cette question de la maternité là. C'est un truc qui taraude quoi !* »

Elle rejette les schémas traditionnels imposés par le patriarcat tout en ayant conscience de vivre dans une société extrêmement normée. Elle le remarque d'autant plus qu'elle fait preuve d'un caractère bien trempé et d'opinions tranchées. A propos des cinémas Utopia par exemple dont elle me dit : « *Je ne peux plus supporter leur gazette, leurs éditoriaux bien pensants, de gauche alors que moi-même, je suis de Gauche mais je les trouve très réac. Je ne peux plus les supporter. Ils me hérissent le poil ! (...) je n'en peux plus qu'on me dise ce qu'il faut que je bouffe...* » ou encore à propos des féministes : « *Je ne supporte pas les gens qui sont de suite : Ah ! C'est raciste ou c'est l'interprétation raciste ou : Ah ! Mais c'est macho ! Les féministes au premier degré me font chier !* »

Après avoir regardé le premier extrait, celui de *Reservoir Dogs*, elle insiste sur le plaisir qu'elle ressent à écouter les propos pourtant machistes du personnage interprété par Tarantino lui-même : « *C'est hyper macho, très vulgaire et en même temps, c'est tout ce qu'on déteste et en même temps, on adore voir un mec dire ça. (...) Il décrit l'acte sexuel avec vraiment aucun respect pour la fille et avec le mec dans une position très macho. C'est insupportable et à la fois, on aimerait qu'il continue à en parler ! Mais bon pourquoi ? Parce que c'est pas du tout politiquement correct et moi, j'adore ça !* » C'est donc parce que ce discours du personnage est outrageusement, voire caricaturalement, machiste qu'il est intéressant. « *C'est que le contre-courant m'intéresse beaucoup !* » Elle apprécie donc que le cinéaste soit allé jusqu'au bout d'un processus : « *C'est justement parce que c'est trop en fait !* » La caricature est même pour elle « *totale jubilaire !* » A plusieurs reprises, elle dit qu'elle trouve intéressant le fait de montrer de façon excessive un trait chez certains personnages ; c'est une façon de mettre une question en lumière qu'elle apprécie vraiment dans la filmographie tarantinienne. Par exemple, pour ce qui concerne les filles bodybuildées de la fausse publicité dans *Jackie Brown*, elle dit : « *Moi, je trouve que là, il y a de l'humour. Pour moi, c'est là qu'il y a l'humour ! Parce qu'elles en parlent (des armes) comme si c'était une voiture. C'est assez rigolo parce qu'on dirait qu'elles nous parlent d'un produit ou d'un truc du télé-achat. Et là, je trouve qu'il y a beaucoup d'humour en fait !* » Elle aime particulièrement cela parce qu'à nouveau, elle analyse ce choix comme une façon d'être à contre-courant : « *Elles en parlent comme si elles parlaient d'un vernis à ongle donc c'est génial ! J'adore ! J'adore alors que c'est tout ce que je déteste ! Mais encore une fois, voilà, ça prend les choses à contre-courant et c'est une bonne manière de poser des questions* ». Pour elle, pas de lecture au premier degré de ce cinéma mais au contraire une vision active de ces scènes.

7. Portrait de Marlène

L'entretien se déroule le 20 octobre 2015, de 10 heures à 14 heures.

Je ne connais que très vaguement Marlène, rencontrée quelques mois auparavant au cours d'une soirée. Elle a entendu dire que je travaillais sur Quentin Tarantino et elle est venue vers moi. « *C'est vraiment un réalisateur dont j'ai plaisir à parler ! C'est pour ça que quand j'ai su, j'ai sauté sur l'occasion !* » m'explique-t-elle. C'est donc spontanément qu'elle s'est proposée de participer.

Marlène a 23 ans, elle est célibataire, sans enfant et elle travaille comme conseillère en marketing et en communication, après des études en communication justement à l'université de Toulouse Jean Jaurès. Au moment de l'entretien, elle vivait chez sa grand-mère ; elle a donc préféré que l'entretien se déroule chez moi.

Elle s'est montrée disponible pour le rendez-vous et elle avait pris soin de visionner *Jackie Brown* avant de me retrouver puisqu'elle s'était rendu compte en parlant avec moi au cours de la soirée où nous nous sommes rencontrées, qu'elle n'avait pas vu ce film.

Elle s'est prêtée au jeu de l'entretien avec sérieux et surtout une grande spontanéité. Elle est volubile et pas du tout impressionnée par le procédé. Je l'ai sentie détendue, investie et intéressée ce qui a permis que nous soyons très vite dans une discussion autour des extraits visionnés, sans obstacle, et de façon très naturelle en dépit du fait que nous nous connaissions très peu.

7.1 « *C'est jamais fini, un film !* »

Marlène aime beaucoup le cinéma, qu'elle consomme sous toutes ses formes : en salle, à la télévision, en DVD ou sur son ordinateur. Elle a une préférence pour le cinéma « *en comité restreint* », voire carrément « *toute seule, chez moi. J'aime beaucoup me poser, avant de dormir et regarder un film.* » C'est un bon moyen pour elle de se détendre : « *Parfois, je me dis juste que je m'en suis payée une bonne tranche ! Et ça m'a fait du bien quoi !* » mais pas seulement. Elle a des attentes spectatoriennes bien précises : « *Qu'il me fasse réfléchir, qu'il me fasse grandir, qu'il me fasse m'émouvoir !* » Le cinéma dont elle dit : « *C'est quelque chose de très important pour moi en fait ! Je ne me vois pas si tu veux, une semaine sans regarder un film.* », est pour elle un moyen d'apprentissage : « *C'est là où je vais apprendre beaucoup de choses.* » Elle considère que le cinéma a forcément un impact sur le spectateur quelque soit le film regardé : « *La plupart du temps, les films que je vois, j'en prends quelque chose !* » Elle explique : « *Par exemple, avec Spider-man⁹⁸⁰, le premier truc qui me vient en tête, c'est : une grande responsabilité implique de grands sacrifices. Ben ça, ça te suit.* » Le cinéma aurait donc, selon elle, des vertus pédagogiques, apporterait de véritables leçons de vie et serait un vecteur de transmission de valeurs.

Plus que tout, Marlène va mettre l'accent sur les émotions qu'un film peut transmettre ou faire naître chez le spectateur : « *Qu'il me procure des émotions ! Si je ne ressens pas quelque chose, ça ne m'intéresse pas. Si ça ne m'apprend pas quelque chose ou si ça ne me fait pas ressentir des émotions, je n'aime pas ça ! Pour moi quand c'est vide d'âme, parce que c'est ça en fait, c'est vide d'âme, ça vaut pas le coup !* »

Si elle est exigeante dans ses attentes en tant que spectatrice, elle est par contre très hétéroclite dans ses choix de films : « *C'est par période. Ça dépend de mes humeurs, on va dire. Là, j'ai eu une période comédies françaises ; j'ai des passages plus films américains ; après j'ai des passages plus*

980 *Spiderman*, film américain de Sam Raimi, sorti en 2002. Directement inspiré du comics éponyme, il donnera lieu à deux suite : *Spiderman 2* en 2004 et *Spiderman 3* en 2007.

films d'horreur. Vraiment, c'est très aléatoire ! » Effectivement, les différents films qu'elle va citer au cours de l'entretien sont très divers, de la comédie romantique comme *Coup de foudre à Notting Hill*⁹⁸¹, « *qui va plus t'apporter ce côté coup de foudre, tout est possible* » ou *Welcome Back*⁹⁸², « *qui est très bien. Celui-là, je l'ai trouvé génial !* », la comédie française comme *Coco*⁹⁸³ « *Ça prouve dans ce film que la réussite le fait passer à côté des choses essentielles* », du drame comme *Une vie meilleure*⁹⁸⁴, « *tu vois la misère dans laquelle tu vas te retrouver si t'es pas avec les bonnes personnes* », des blockbusters américains comme *Transformers*⁹⁸⁵ ou *Avengers*⁹⁸⁶, « *ça m'a plu mais après pas plus que ça...* », du cinéma américain indépendant avec *The Tree of Life*⁹⁸⁷ « *Je l'ai vu et je me suis dit : C'est vide ! Je ne comprends rien ; c'est ennuyant à mourir !* » et des films à caractère historique comme *Twelve Years a slave*⁹⁸⁸, « *celui-là, il m'a bouleversée* » ou *La Chute*⁹⁸⁹ « *que j'ai beaucoup apprécié aussi.* »

Elle semble se construire une culture cinématographique de manière plutôt désordonnée. Elle n'est pas d'une famille dans laquelle le cinéma tient une place importante : « *Mes parents ne sont pas trop branchés culture en général.* », propos qu'il faut nuancer puisqu'elle m'explique un peu plus tard que son père, commercial de profession, est un musicien amateur certes mais passionné : « *Lui, c'est la musique. Il vit musique. Il a été au conservatoire et tout ça... Il a fait de la batterie, du tambour, du tuba, de l'euphonium... Il touche un petit peu à tout ça !* » Elle précise : « *Mes parents, eux, ils ne vont pas forcément au cinéma, ils ne téléchargent pas. Donc du coup, ils en restent à la fonction basique : DVD, chez eux.* » Elle a peu de souvenirs de cinéma en salle avec eux.

Malgré tout, son premier souvenir est un dessin animé vu au cinéma avec ses parents quand elle était petite : « *Le Roi Lion, ça m'est resté quoi ! Blanche-Neige aussi, ça m'est resté !* » En grandissant, elle va de temps en temps au cinéma en famille mais de façon très ponctuelle et avec son père. Ensemble, ils ont vu toute la série des *Harry Potter*⁹⁹⁰ : « *Juste avec lui. Le premier, je l'ai vu avec ma mère et les autres, c'est avec mon père ! Il était hors de question qu'on rate un Harry Potter.* » Elle semble elle-même surprise de l'engouement de son père pour cette série de films : « *Il a bugué sur Harry Potter ! Je ne sais pas pourquoi ! Parce que voilà, il a 50 ans, il est commercial mais Harry Potter, je ne sais pas... La façon dont ça a été tourné. Parce que si tu lui sers un autre film comme ça, comme *Le Seigneur des Anneaux*⁹⁹¹ ou *Avatar*⁹⁹², des choses un peu plus fantastiques, il n'accroche pas ! Il n'y a que Harry Potter !* » alors qu'elle sait très bien expliquer ce qu'elle aime, elle, dans ce film : « *C'est un film qui te fait rêver. Qui t'amène dans la magie, dans des trucs que toi-même tu aimerais faire en fait. D'être avec une baguette et de pouvoir tout résoudre avec ta baguette ! (...) C'est le côté un peu rêve, un peu fantastique et puis aussi, les trois personnages, tu t'y attaches ! Il y a le fil conducteur avec Voldemor, les Forces du Mal etc en même temps, tu as tellement de péripéties qui leur arrivent ! T'es pas blasé ! Il y en a sept mais les sept, tu les regardes avec un œil neuf à chaque fois !* »

981 *Coup de foudre à Notting Hill* (titre original, *Notting Hill*), comédie romantique britannique réalisée par Roger Mitchell, 1999.

982 *Welcome Back*, comédie romantique américaine, réalisée par Cameron Crowe, 2015

983 *Coco*, comédie française, réalisée par Gad Elmaleh, 2009.

984 *Une vie meilleure*, drame français, réalisé par Cédric Khan, 2010.

985 *Transformers*, film de science fiction américain, réalisé par Mickael Bay, 2007

986 *Avengers*, film de super-héros américain, réalisé par Joss Whedon, 2012.

987 *The Tree of Life*, drame américain, réalisé par Terrence Malick, 2011.

988 *Twelve years a slave*, drame historique américain, réalisé par Steve Mac Queen, 2013.

989 *La Chute* (titre original, *Der Untergang*), film historique allemand, réalisé par Oliver Hirschbiegel, 2004.

990 *Harry Potter*, série de sept films américano-britanniques adaptée de la série littéraire du même nom, sortie entre 2001 et 2011.

991 Voir note n°862.

992 *Avatar*, film américain de fantasy, réalisé par James Cameron, 2009.

Elle regarde quand même quelques films avec sa mère mais surtout en DVD et uniquement les films qui parlent de chevaux parce que mère et fille partagent la même passion pour l'équitation : « *Avec ma mère, si on va en voir, c'est que des films sur les chevaux. Elle est un peu comme moi donc c'est vrai que les films de chevaux de ces derniers temps, on les a tous vus : Danse avec lui⁹⁹³, Japeloup⁹⁹⁴, Pur Sang⁹⁹⁵, Cheval de guerre⁹⁹⁶... On les a tous vus !* » Elle cite avec un plaisir non dissimulé un film en particulier : « *Un des premiers films qui m'a marquée et que ma mère m'a montré, pour le coup, là, c'est ma mère, c'est L'homme qui murmurait à l'oreille des chevaux⁹⁹⁷. Et celui-là, ça restera je pense l'indétrônable ! Je peux voir tous les films que je veux, c'est l'indétrônable ! Il me fait rire, il me fait pleurer, tout quoi !* »

Elle a par contre été souvent au cinéma en salle avec sa grand-mère et sa cousine pendant les vacances : « *Si tu veux, comme j'étais en vacances, tout le temps avec ma cousine, du coup, on allait toujours toutes les trois regarder des films au cinéma. C'était un peu la sortie pendant les vacances ! Du coup, c'est vrai que j'associe pas mal le cinéma à des périodes de ma vie qui sont importantes !* » Mais si elle se souvient des sorties, elle ne cite aucun des films qu'elle a pu voir à cette période, le moment partagé étant sans doute plus important que le film vu.

Elle m'explique aussi qu'elle a grandi dans une petite ville de Haute Garonne dans laquelle il n'y avait pas de cinéma ce qui ne facilitait pas les choses : « *C'était pas la même chose qu'à Toulouse ! A Toulouse, tu vois, par exemple, un ado, même de douze ans, s'il veut sortir, il prend le métro ; ils sont vachement autonomes maintenant, les enfants ! Alors que nous, il fallait toujours attendre que notre père ou notre mère nous amène et c'est pas forcément évident ! C'est vrai que les seuls films que je voyais, c'est ceux qui étaient retransmis à la télévision donc déjà, t'avais le film qui était passé depuis six mois, voire un an !* »

L'école semble avoir joué un rôle important dans sa culture cinématographique et dans sa découverte de certains films dont elle a un souvenir très précis : « *Par exemple, Oliver Twist⁹⁹⁸, c'est quelque chose que j'ai vu au collège. Il m'a beaucoup plu parce qu'on avait fait un travail dessus. On avait une prof qui était dingue de cinéma !* » Ce sont ses études dans le supérieur qui ont accentué le processus : « *C'est à partir de la fac que j'ai commencé à vraiment m'y intéresser ! (...)* Par rapport au master, c'était Patrick, le prof qui nous avait fait découvrir Spike Lee⁹⁹⁹. J'ai pas pu tout voir parce que je suis partie sur d'autres trucs mais ça, j'aimais bien ! C'est aussi ce qui m'a donné ce goût d'aller plus loin, tu vois. D'aller plus loin dans le film. »

Tout au long de son récit de vie, je note qu'elle répète de façon inconsciente mais insistante qu'elle a l'impression de devoir, avec le cinéma, répondre à une injonction culturelle. « *Il faut, je dois* » reviennent à maintes reprises dans son discours. Injonction universitaire : « *Parce que la fac, vu que c'était communication, il te faut une culture générale de ouf et plus tu étends ton spectre de connaissances culturelles, mieux c'est en fait !* », injonctions amicales : « *Tu vois, mon pote, lui, il y a des films à voir. Pour lui, si tu veux, avoir une culture cinématographique, t'as des films, il faut que tu les vois ! Et il m'a dit : Ce film, il faut que tu le vois. Tu ne peux pas avoir une énorme culture si tu ne passes pas par ce genre de film !* » ; injonction sociale : « *C'est des films, il faut qu'on me dise : il faut que tu regardes ! C'est comme De Funès par exemple. Je regarde. C'est des*

993 *Danse avec lui*, drame français, réalisé par Valérie Guignabodet, 2007.

994 *Japeloup*, drame français, réalisé par Christian Duguay, 2013.

995 *Pur Sang* (titre original, *Seabiscuit*), film américain, réalisé par Gary Ross, 2003.

996 *Cheval de guerre* (titre original, *War Horse*), film américain, réalisé par Steven Spielberg, 2011.

997 *L'homme qui murmurait à l'oreille des chevaux* (titre original, *The Horse Whisperer*), drame américain, réalisé par Robert Redford, 1998.

998 *Oliver Twist*, film réalisé par Roman Polanski d'après le roman éponyme de Charles Dickens et sorti en 2005.

999 Spike Lee, scénariste, réalisateur et producteur américain né en 1957.

films : *il faut que tu regardes !* » voire une auto-injonction comme pour le film *Titanic*¹⁰⁰⁰ : « *Deux fois, j'ai essayé de le regarder et deux fois, je me suis endormie ! A un moment donné, je me suis dit : Allez Marlène, il faut que tu aies au moins ça dans ton palmarès ! Au moins qu'il y ait le Titanic dans ton palmarès !* »

Marlène a la volonté d'acquérir une culture cinématographique coûte que coûte : « *C'est des scènes mythiques que tu vas regarder. Après, je sais, pour ma culture, il faut que je regarde !* » Elle répond donc à ces diverses injonctions et ce d'autant plus qu'elle exprime un manque de confiance en elle évident. Elle s'en remet donc au jugement des autres pour décider de ce qu'elle doit voir ou pas. A plusieurs reprises, elle met en doute son propos ou elle a tendance à se dévaloriser : « *Après moi, le problème que j'ai, c'est... Bon, pas que je n'ai pas une très bonne mémoire, mais après souvent, sur le moment, je ne vais pas pouvoir te dire le film que j'ai vu !* », « *Je ne vais pas te sortir un acteur... Je ne sais pas comment ils font les gens, tu sais, comme s'ils avaient une bibliothèque dans leur tête avec tous les acteurs, tous les réalisateurs et tout...* », un peu plus loin : « *Je me trompe peut-être, je me trompe sûrement d'ailleurs...* » Elle hésite beaucoup et mélange souvent les mots ou les personnes. Elle va par exemple parler du rôle de Coluche dans *La Soupe aux Choux*¹⁰⁰¹ au lieu de Jacques Villeret, comme elle dira plus loin, en mélangeant les mots « scénario et synopsis » et en utilisant de manière inappropriée le mot scientifique : « *Les scénarios, je les regarde très peu. Je m'en tiens à la bande annonce.*

- *Mais quand tu dis scénarios, tu veux dire l'histoire ?*
- *Euh ! Les synopsis, pas les scénarios pardon ! Je ne lis pas les synopsis ! Alors que mon pote qui regardait les films avec moi, lui, il est à fond scénar. Si t'as pas un scénar qui tient la route jusqu'à la fin, ça ne lui va pas ! Lui, il est très scientifique... Enfin pas scientifique ! C'est moi qui dis ça comme ça. La science, tu sais ? Il faut que ça lui apporte quelque chose d'intellectuel.* »

Elle va souvent me demander les noms des personnages ou des acteurs en soulignant systématiquement le mal qu'elle a à les retenir, comme par exemple après avoir regardé l'extrait de *Reservoir Dogs* :

« *Comment il s'appelle ?*

- *Harvey Keitel...*
- *Euh...*
- *Celui qui a un cure-dent dans la bouche ?*
- *Euh....*
- *Celui qui prend le carnet ?*
- *Oui, c'est ça !*
- *Harvey Keitel.*
- *Oui, lui ben voilà, lui... Lui j'arrive jamais à me souvenir de son nom !* »

Et elle me dit plus loin : « *Je connais les noms, tu sais et je n'arrive pas à les retenir !* » Elle ne cite d'ailleurs que très exceptionnellement des noms d'acteurs, d'actrices et aucun réalisateur à part Spike Lee et Quentin Tarantino.

Elle hésite parfois aussi sur le titre des films : « *Il y en a un autre que j'aimerais voir qui est passé à la télé il n'y a pas très longtemps, c'est... Truc le Magnifique* », pour parler de *Gatsby Le Magnifique*¹⁰⁰². Elle me confie au cours de l'entretien : « *C'est vrai que ça, c'est un peu mon problème : des fois, je n'avance pas parce que je me dis que je n'en ai pas les possibilités !* »

Marlène fait donc souvent confiance aux goûts et aux suggestions des personnes de son entourage pour ce qui concerne le cinéma. C'est d'ailleurs sur les conseils d'amis qu'elle découvre la filmographie de Quentin Tarantino.

1000 *Titanic*, film dramatique américain, réalisé par James Cameron, 1997.

1001 *La soupe aux choux*, film français, réalisé par Jean Girault, 1981.

1002 *Gatsby Le Magnifique* (titre original, *The Great Gatsby*), film américain, réalisé par Baz Luhrmann, 2013.

7.2 « Ça, c'est Tarantino ! C'est un cinéma atypique ! »

Marlène découvre Tarantino avec le film *Kill Bill Volume 1* et sur les conseils d'un de ses amis : « C'était un ami qui adore les arts martiaux et qui m'a dit : Il faut que tu regardes ! » Ce qu'elle va faire, chez elle, en DVD et elle ne l'aime pas du tout au départ : « La première fois, je n'ai pas du tout accroché et la deuxième, j'ai adoré ! » Elle explique ce changement d'opinion : « C'était des sabres, les trucs... je me suis dis : Ouh lala ! Trop peu pour moi ! Bon je n'avais pas assez d'ouverture d'esprit, je pense quand je le regardais. J'étais encore trop jeune (...) Je l'ai découvert je devais avoir douze ou treize ans ! » Cela semble se reproduire avec *Reservoir Dogs* : « La première fois, je me suis fait chier ! Je me suis endormie dessus et la deuxième fois, je suis rentrée, tu ne pouvais même plus me parler ! » Là, l'explication tient au genre du film : « C'était les trucs de gangsters et tout... Et finalement alors que je ne supportais pas les trucs de gangsters... Je n'ai jamais vu *Le Parrain*¹⁰⁰³, tu vois, *Les Tontons Flingueurs*¹⁰⁰⁴, je n'ai jamais vu... Parce que ce n'est pas un truc qui m'attire ! » Ensuite elle semble avoir aimé les autres films plus facilement : « *Inglourious*, c'était pas pareil. Là, c'est une pote qui m'a dit : Tu as déjà vu *Inglourious* ? Et puis bon, je ne sais pas si je te l'avais dit mais j'ai du faire une interview de Mélanie Laurent pour un de ses films. C'est quand j'étais à TLT¹⁰⁰⁵ et c'est vrai qu'elle avait joué pour Tarantino, dans *Inglourious Basterds* justement et je crois que c'est comme ça aussi que je l'ai vu... » Elle a vu *Django* au cinéma « pour le sujet » qu'elle « a adoré ! Je l'ai vu trois fois et trois fois, j'ai appris des choses ! J'ai adoré ! C'est un film, il te fait rire et pleurer ! (...) Il me laisse sur le cul, ce film ! » et *Jackie Brown* juste avant l'entretien : « *Jackie Brown*, j'ai adoré ! » A contrario, elle dit ne pas avoir aimé *Death Proof* : « Il faut savoir que le film, je n'ai pas du tout accroché ! » et elle explique : « C'est plus par rapport à l'histoire ! »

Mais, dans l'ensemble, elle affirme beaucoup aimer le cinéma de Tarantino : « Pour moi, Tarantino, c'est un réalisateur que j'adore ! J'adore ! » Elle explique pourquoi en qualifiant son style d'« inclassable ! C'est vraiment propre à lui. Il a une patte... » Elle développe ensuite : « J'adore l'ambiance qu'il y a dans ses films ; j'adore aussi les musiques qu'il y a dans ses films, j'aime aussi le fait qu'il apparaisse dans ses films. Ce que beaucoup de gens peuvent trouver prétentieux de se montrer dans ses films et moi, je trouve que c'est une plus-value dans ses films ! Parce qu'au final, quand tu connais Tarantino, après tu cherches Tarantino dans le film, tu vois ? Ça te fait ton petit jeu ! » Elle dit également : « Tarantino, il travaille beaucoup ses personnages. Tu vois qu'il travaille beaucoup ses personnages. Il travaille beaucoup ses ambiances comme dans le tour de table de *Reservoir Dogs*. Et il est très soigné. Il est aussi atypique que ses films ! » Elle insiste aussi sur la capacité du réalisateur à traiter de l'être humain en général : « Tarantino, il a l'art et la manière de montrer tout de l'être humain en fait ! Il peut montrer autant la bonté, que la cruauté, que le vice, que la jalousie, la malhonnêteté. Il va tout montrer. Il montre vraiment tout, tout. » Elle souligne qu'elle apprécie le côté réaliste de ses films : « Il y a un côté très réaliste. Très, très réaliste. » et qui du coup, incite le spectateur à se projeter : « Tu ne peux pas parler de Tarantino sans parler de ta vie, de ce que tu ressens. Il y a toujours un truc dans le film qui va te toucher. »

Marlène remarque notamment qu'une des thématiques que semble aborder la filmographie tarantinienne concerne les rapports homme/femme : « C'est que ce rapport homme/femme, Tarantino nous le montre. » Elle dit plus loin : « C'est vrai qu'il insiste beaucoup sur le rapport homme/femme quand même ! Beaucoup de ses films sont axés sur le rapport homme/femme, je

1003 Voir note 913.

1004 *Les Tontons Flingueurs*, film français, réalisé par Georges Lautner, 1963.

1005 TLT : chaîne de télévision locale toulousaine créée en 1988. Elle a cessé d'émettre en juillet 2015 suite à d'importantes difficultés financières.

trouve ! » C'est donc bien selon elle un cinéma qui traite du Genre.

Marlène se montre consciente du fait que le Genre est une construction sociale puisqu'elle affirme : « *Je pense que le Genre, féminin, masculin a toujours été mis dans des cases. Si tu veux, avant, c'était l'homme qui ramenait le fric, la femme qui s'occupait de la maison et tout a été pensé en fonction du Genre, tout ! Les métiers, c'est en fonction du Genre, le rôle dans la maison, c'est en fonction du Genre, le rôle dans les médias, c'est en fonction du Genre, les films, c'est en fonction du Genre. Tout est fait en fonction du Genre !* » Elle est consciente du poids de l'éducation dans cette inoculation genrée : « *Et ça, c'est les parents qui instaurent ça, et les parents par leurs parents eux-mêmes et par la société !* »

Pour autant, je vais noter que Marlène quand elle s'identifie à un personnage, ne le fait que vis à vis des personnages qui lui ressemblent déjà. Elle analyse tous les extraits au prisme de sa propre conception de la féminité, de la masculinité et des rapports homme/femme tels qu'elle les conçoit.

7.3 « *J'ai fait mon « coming-out féminin !* »

Marlène attache une grande importance aux personnages féminins tout au long de l'entretien et s'intéresse beaucoup moins aux personnages masculins. La féminité est une thématique qui semble particulièrement retenir son attention et il y a dans son discours une féminité revendiquée : « *Moi, je suis fière d'être une femme !* » Plus loin : « *Ça me rend fière ! Je me dis : Putain, on est quand même de sacrées bonnes femmes !* » Elle se dit même féministe : « *Moi, je suis devenue la pire féministe de base !* »

La féminité passe pour elle beaucoup par le corps qu'elle sacralise particulièrement : « *Moi, je trouve que le corps d'une femme, c'est tellement beau et la femme a tellement d'atouts pour elle...* » Après avoir vu le premier extrait, *Reservoir Dogs*, un extrait où aucune femme n'apparaît, elle va pourtant très vite se confier sur son propre parcours de découverte et de construction de sa féminité. Dans la façon dont elle le raconte d'ailleurs, il ne s'agit pas d'un parcours mais d'un point de rupture plutôt. Elle le situe très précisément dans le temps, quand elle était au lycée en première et cela semble avoir été pour elle un moment très particulier qu'elle nomme son « *coming-out féminin* » et qui correspond au moment où « *tout a explosé en fait !* » Elle reprend le terme de coming-out plus généralement utilisé pour désigner l'annonce volontaire d'une orientation sexuelle ou d'une identité de Genre qui était restée cachée un certain temps. Chez elle, c'est donc comme si la féminité était restée cachée et qu'il faille d'un coup la revendiquer : « *Je ne me connaissais pas avant. C'est comme... Oui, je prends un homosexuel quand il fait son coming-out, ben moi, je suis devenue une fille !* » Elle précise : « *C'est qu'avant j'étais rien ! Avant j'étais rien ! J'étais la fille de mes parents. Maintenant je suis Marlène, tu vois ? Avant je pensais rien, j'étais rien. J'étais l'enfant que mes parents voulaient que je sois !* » En réalité donc, Marlène est passée du statut d'enfant au statut d'individu. L'utilisation de l'adverbe « *rien* » qui est très fort ici montre qu'elle n'avait pas l'impression d'exister en dehors de ses parents, « *la fille de* » et en répondant très fortement aux désirs parentaux, « *la fille que mes parents voulaient que je sois* ». A l'adolescence, Marlène est partie en internat dans un lycée éloigné du logement familial ce qui lui a, semble-t-il, permis de s'émanciper de son statut d'enfant unique répondant aux injonctions parentales et plus particulièrement à celles de la mère qui a une grande influence sur Marlène : « *Avant c'était les jupons de ma mère ! C'est ma mère qui avait une ascendance très forte sur moi !* » ou encore : « *C'est une amie, en internat qui m'a dit : Là, Marlène, il faut arrêter ! Elle m'a dit : Tu ne peux pas vivre dans les jupons de ta mère !* » Elle raconte que ce changement s'est directement répercuté sur son corps : « *J'étais la petite rigolote mais en même temps, j'étais la petite bouboule. La petite bouboule qui n'a pas forcément d'avis...* » et sur son apparence physique : « *Ben le vestimentaire*

bien sûr, le physique bien sûr ! » Marlène a donc minci et elle s'est mise à s'habiller de manière plus féminine ce qui correspond chez elle à une concordance avec les normes sociétales. A de multiples reprises, elle parlera des vêtements comme étant importants pour les femmes. Ainsi en me parlant du film *Coco*, elle dit : « *C'est le rêve de toute petite fille d'avoir un dressing comme cette femme peut avoir !* » ou après avoir visionné *Inglourious Basterds* : « *J'adore les robes ! Je suis une accro de ça : les robes, j'en ai plein ! Les robes, les chaussures ! Je te jure que je suis une vraie princesse !* » Être féminine correspond donc à porter les vêtements (elle cite les robes, les chaussures, elle parle même de talons aiguilles) considérés comme féminins.

Pourtant il y a une ambivalence dans cette revendication de la féminité. En effet, pour la question du corps, Marlène revendique dans son discours un corps féminin qui ne serait pas soumis à la minceur : « *C'est normal, une femme c'est fait pour avoir des formes ! Bon, pour moi le corps d'une femme, c'est... Enfin, c'est un peu féministe ce que je vais dire mais je trouve ça beau ! Très très beau ! (...)* Une femme avec des formes, bien en chair, une femme généreuse et avec de la brioche, c'est quelque chose de très beau quoi ! » dit-elle après avoir visionné l'extrait de *Pulp Fiction* dans lequel Fabienne parle de son désir d'avoir un petit ventre rond. Mais dans le même temps, elle nuance son propos : « *Après moi, le fait d'avoir été moi aussi à un moment donné bien portante, j'ai du mal maintenant avec l'embonpoint ! Parce que pour moi même au niveau de la santé, c'est pas bon !* » Marlène est en réalité maintenant particulièrement mince.

Pour les vêtements féminins que sont les robes ou les chaussures à talons qu'elle affirme « adorer » puisqu'elle est « une princesse », il s'avère qu'elle les considère comme un costume. Après avoir visionné l'extrait d'*Inglourious Basterds*, elle dit : « *C'est un jeu, c'est une image, c'est un costume ! Même ça, c'est un costume !* » Elle me désigne ses vêtements, une veste noire, un chemisier blanc cintré, une jupe noire courte, des petites bottines noires à talon. Elle se justifie : « *C'est parce que je sais que je vais travailler tout à l'heure...* » Je l'ai donc questionnée : « *Là, tu es avec un costume ?* »

- *Là, oui. Carnaval là ! Je suis à Carnaval ! Pour moi, c'est ça !*
- *Et tu es déguisée en quoi ?*
- *Là, en semblant de directrice générale que je suis censée représenter auprès du client. Pas trop sophistiquée non plus pour avoir une certaine proximité. Si j'avais voulu être carrément sophistiquée, j'aurais mis des escarpins. Là, j'ai mis des bottines à talon. Ou j'aurais été dans la sobriété du noir, des trucs à la con tu vois !* »

On voit bien dans son discours qu'elle maîtrise les codes de ces vêtements féminins et qu'elle les utilise mais qu'ils ne correspondent pas forcément à la personne qu'elle est. Ce qu'elle confie : « *C'est une partie de moi mais c'est pas la partie qui m'intéresse la plus !* » La féminité relève donc du costume, du travestissement, de l'apparence : « *Déjà, si je veux être vraiment moi, je mets un pantalon, c'est beaucoup plus pratique. Moi, je me sens mieux, comme toute femme, en jean, baskets et gros pull. Chez moi ou avec mes potes, quand je n'ai pas à montrer quoi que ce soit, je ne me maquille pas.* » Elle ajoute : « *Oui, des fois, j'aime bien voir ma vraie tête tu vois ! Ça fait du bien de voir sa vraie tête. Ah ? T'es comme ça ? Tu sais, tu as la paupière plus grande que l'autre ou des trucs à la con mais c'est appréciable !* » Il y a donc bien l'idée de représentation, « *quand je n'ai pas à montrer* », face à l'idée d'être soi, « *ma vraie tête* ».

Pour ce qui est de revendiquer sa féminité, elle le nuance aussi : « *Je ne vais pas m'interdire de sortir, de faire valoir ma féminité, dans les limites du raisonnable bien entendu !* » La féminité est donc contenue par « *des limites* » qu'il est « *raisonnable* » de ne pas franchir. Elle est contrainte et on peut l'utiliser. C'est aussi un costume qu'une femme peut parfois enfiler. Ainsi, en parlant de Bridget Von Hammersmark : « *Je pense qu'elle se sert de ça, de sa féminité. Comme quoi, des fois, la féminité sert à quelque chose !* », ce qui sous-entend qu'elle ne sait pas trop à quoi cela sert le reste du temps. Par contre, elle a très bien compris comment l'utiliser professionnellement : « *J'en*

joue parce que je sais très bien que ce sera beaucoup plus facile pour moi de décrocher un contrat auprès d'un homme que d'une femme ! » ou encore en me parlant du film *Le diable s'habille en Prada*¹⁰⁰⁶, elle dit : « *C'est là que tu te rends compte que l'apparence... Que quand tu as l'apparence, c'est tellement plus facile ! Et moi, je m'en sers juste pour une notion de facilité !* » Elle oppose donc clairement l'image qu'elle donne d'elle dans le cadre professionnel, très féminine, avec ce qu'elle est réellement : « *T'as besoin en dehors de ton boulot d'être vraie et de te retrouver parce qu'au final, c'est qu'une image ! C'est un costume !* »

Mais plus que tout, pour elle, la féminité passe avant tout et surtout par le fait d'être mère.

7.4 « *Mon but dans la vie, c'est de donner la vie.* »

La figure de la mère est particulièrement importante pour Marlène. Elle a parlé de l'influence de sa propre mère sur elle et même si elle affirme s'être détachée de celle-ci, ses propos tout au long de l'entretien mettent en lumière la place prépondérante que cette dernière occupe pour Marlène. Après avoir visionné le premier extrait, *Reservoir Dogs*, et alors même que rien dans cet extrait ne prête à aborder ce sujet, elle parle de sa mère et dit : « *Déjà, c'est une femme qui a beaucoup de caractère, beaucoup de fierté. Pour moi, c'est un exemple. C'est vrai que moi j'ai tendance à être pareille d'intérieur, ce que je vais dégager. C'est vrai que les gens me disent beaucoup : Marlène, c'est l'indestructible au grand cœur ! C'est bizarre, hein ? C'est la fille, autant elle est capable de pleurer toutes les larmes de son corps, autant tu peux t'appuyer sur elle. C'est ce que je retrouve chez ma mère !* » On voit qu'il y a chez Marlène une volonté de ressembler à sa mère qui incarne la figure féminine à la fois forte et sensible. Plus loin, elle me confie la peur viscérale qu'elle a de perdre sa mère : « *Enfin, je sais que moi, le jour où je perdrai la mienne, je sais que ça va arriver mais c'est une partie de moi qui s'en va. Tu vois, ne serait-ce que d'y penser, ça me... Ça me fait peur ! Ça me fait peur de dingue parce qu'en plus, moi, j'ai une admiration pour ma mère, tellement immense que j'ai encore plus ce truc quoi !* » Elle est très émue, quasiment au bord des larmes en prononçant ces mots. La figure de la mère est vraiment pour elle la figure féminine par excellence. Ainsi quand elle parle de l'artiste Madonna, citée par deux fois dans les extraits que nous avons vus ensemble (*Reservoir Dogs* et *Pulp Fiction*), elle affirme : « *Madonna, qui est quand même la Madone ! La Madone ! C'est quand même une image de taré pour une femme !* »

C'est d'ailleurs en regardant l'extrait de *Pulp Fiction* et en abordant le sujet du petit ventre rond désiré par Fabienne, que Marlène aborde la thématique de la maternité : « *Mais moi, je ne trouve rien de plus beau qu'une femme enceinte ! Moi, mon rêve, ah mais je le dis hein ! Mon rêve, c'est d'être enceinte ! Oui, c'est mon rêve d'avoir la barrique jusque là...* », elle montre loin devant elle au niveau de son ventre en disant cela. Le ventre rond représente donc pour elle cette maternité qu'elle désire tant : « *Pour moi, c'est le symbole de la féminité, c'est le symbole de la vie. C'est ce pour quoi je suis née : pour faire naître à nouveau !* » Plus loin, elle ajoute en parlant de ses hanches : « *Parce que je disais que je suis née pour être maman et donc des ex me disaient, des amis : Tu es faite pour être maman parce que tu as de bonnes hanches quand même ! Il va être dans un hôtel cinq étoiles ! Et ça me fait toujours rire ! Je dis : J'ai des hanches mais au moins, il sera dans un hôtel cinq étoiles quoi ! Pendant neuf mois, il est tranquille !* »

Elle a des idées bien arrêtées sur son projet d'être mère : « *C'est vers mes 16, 17 ans que j'ai commencé à ronronner là-dessus. Je me suis fixé mon premier gamin avant mes 25 ans. C'est un quart de siècle, c'est un bon chiffre. J'aime bien 25. Tu vois, t'es encore dans la jeunesse, donc tu as encore la fougue, la santé. Et puis moi, j'ai envie de profiter de mes enfants et de faire des choses*

¹⁰⁰⁶ *Le diable s'habille en Prada* (titre original, *The Devil Wears Prada*), comédie américaine réalisée par David Frankel, 2006.

avec eux. Pour moi la maternité c'est... Je préfère sincèrement renoncer à une vie de folie aux quatre coins du monde que renoncer à la maternité Pour moi, je suis née pour ça ! » C'est donc un sentiment très fort pour Marlène.

Son extrait favori est d'ailleurs celui issu de *Kill Bill Volume 2*. Elle explique en parlant de Beatrix : « C'est... C'est... j'arrive pas à définir ! Ça me laisse sans voix ! C'est un moment qui... C'est... une femme qui est invincible, c'est LA femme invincible et la seule chose qui la touche et pour laquelle elle se bat, c'est justement sa fille. La maternité, on aurait pu croire que ça aurait pu l'affaiblir et ça la renforce ! » Elle ajoute : « Elle est mère avant tout ! Même si c'est la femme invincible etc, tu vois qu'elle est mère avant tout ! Et ça, en fait, c'est magnifique ! » Elle considère que c'est à partir du moment où Beatrix retrouve sa fille qu'elle commence à vivre : « Elle regarde un dessin animé, elle n'a pas de flingue dans la main et elle va pouvoir commencer à vivre ! » La vie d'une femme commence donc pour Marlène quand elle a un enfant. A tel point d'ailleurs que Marlène m'explique que ce désir de maternité conditionne d'ores et déjà sa vie puisqu'elle dit avoir fait des études en pensant à ses futurs enfants : « Je me suis toujours dit quand je faisais mes études, quand je travaillais, dans tout ce que j'ai entrepris, je faisais tout pour mes enfants ! Je faisais des études par exemple pour avoir un bon travail et pourquoi je veux un bon travail ? Pour rapporter de l'argent. Je veux rapporter de l'argent pour que mes enfants en manquent de rien ! Absolument de rien. »

Pour Marlène, être maternelle est une qualité qu'elle revendique : « Et je suis très maman poule avec mes amis aussi. Je suis très maman poule avec mon entourage que j'ai besoin de protéger, de conseiller. » Elle emploie souvent pour désigner certains personnages féminins un vocabulaire maternant. Par exemple, elle désigne le personnage de Lee dans *Death Proof* par « c'est le genre de petite puce, tu as envie de lui dire : fais attention. » ou en parlant du personnage de Mélanie dans *Jackie Brown* : « C'est le genre de petit bout où tu as envie de lui dire : Arrête de faire ça ! Tu vas souffrir ! »

Pour Marlène, la féminité ne se conçoit donc qu'en lien avec la maternité. On est femme si on est mère. Mais qu'en est-il de la masculinité ?

7.5 « Ils ont besoin de tester leur testostérone. »

Marlène s'intéresse peu aux personnages masculins. En regardant le premier extrait celui du film *Reservoir Dogs* où il n'y a que des hommes à l'écran, elle en parle pourtant relativement peu et elle me confie les avoir observés mais pas réellement écoutés : « Je passe plus mon temps à observer les personnages qu'à ce qui est dit. » A propos des dialogues, dans cette scène pourtant logocentrée, elle avoue : « Je n'ai pas fait attention. »

Par contre, elle s'attache à l'ambiance générale de la scène : « En fait, c'est l'ambiance que j'adore. Avec les cafés, la clope... » et plus loin : « Je m'en fous un petit peu des dialogues à ce moment là ! C'est plus l'ambiance, c'est plus la façon de parler, les personnages aussi. Tu vois un peu les différences, la place qu'ils ont dans le groupe. » Marlène repère en effet assez vite le principe de domination masculine qui se joue dans ce groupe de personnages : « Ça introduit un petit peu la place des personnages dans le groupe que tu vas suivre après tout au long du film. Et ça pose vraiment une certaine hiérarchie en fait dans cette première scène. » Elle remarque que certains personnages semblent dominés par les autres et elle affirme que c'est une situation qui selon elle est tout à fait réaliste : « Tu retrouves certains personnages que tu vois dans la vie réelle, que tu peux croiser tous les jours. » Elle dit même avoir l'impression d'avoir déjà vécu ce genre de moment : « C'est des choses que même toi, ou moi, ou des potes, on se réunit et puis on parle, on refait le monde autour d'un café... » A tel point qu'elle s'imagine facilement être avec eux autour de la table : « J'ai l'impression qu'ils invitent le spectateur à leur table et c'est ça ! Moi, par exemple, quand je

regarde ce début de film, ils m'invitent ! Viens dans notre groupe ! Ça fait un peu Tontons Flingueurs mais viens dans notre groupe ! Tu vas voir, tu vas t'y sentir bien. Pas de chichi, tu dis ce que tu as envie de dire. Même si des fois on te dit : Ferme ta gueule mais au moins, tu le dis ! Voilà ! Et ça me plaît en plus d'être avec eux ! » et plus loin : *« Je m'y vois avec eux ! A parler du dernier business qui se fait. C'est une bande de potes dans laquelle je me serais bien vue ! »* Elle parle donc de l'ensemble des personnages.

Dans les autres extraits, elle parle très rapidement des personnages masculins et souvent en termes négatifs. Par exemple, elle dit des yakuza qui sont à table dans *Kill Bill Volume 1* qu'ils sont de simples « *larbins* », de Bill dans le volume 2 qu'il est « *un gros manipulateur* » et de Hanz Landa dans *Inglourious Basterds* qu'il est « *hautain, méprisant et méprisable.* » Elle ajoute : « *C'est la cruauté même.* »

Ce personnage de l'officier Landa est le seul auquel elle ne trouve aucune circonstances atténuantes : « *J'ai beaucoup de haine pour ce personnage. (...) Il me dégoûte !* » et ce parce qu'il incarne un personnage qui, à ses yeux, est sans humanité. Elle va d'ailleurs à de multiples reprises le comparer à un animal : « *C'est la fouine, c'est un rapace.* » ou encore : « *C'est un rapace, c'est une vipère.* » et plus loin : « *Il se jette sur elle tel une bête et il l'étrangle.* »

Pour les autres personnages masculins, même si elle leur trouve des défauts, elle va systématiquement se montrer compréhensive vis à vis d'eux. Par exemple, pour Butch, le personnage de *Pulp Fiction*, elle note qu'il crie sur Fabienne de façon inconsiderée mais il a, selon Marlène, une bonne raison : « *Après il l'engueule comme je ne sais pas quoi parce qu'elle a oublié je ne sais pas quoi ! Ah ! Oui, sa montre !* » et elle analyse le personnage comme quelqu'un qui a beaucoup souffert ce qui peut expliquer selon elle son comportement : « *Pour moi, c'est un gars qui a vécu des choses très très dures.* » Pour Bill qu'elle trouve manipulateur, et dont elle dit « *Ce mec-là, c'est le déchet par excellence* » ou encore qu'il est « *néfaste* », elle éprouve malgré tout de l'empathie : « *En même temps, tu sens qu'il l'a vraiment aimée. Tu sens qu'il a vraiment aimé Beatrix. Même dans ce qu'il lui dit après, que pendant trois mois, il n'a pas eu de nouvelles d'elle etc, il croyait qu'elle était morte et tout. Tu sens qu'il l'a vraiment aimée...* » donc « *tu as une certaine empathie pour cet homme-là* ». Pour Ordell, dans *Jackie Brown*, même si elle dit qu'il est « *la figure même du mec qui se prend pour un Américain* » et qu'il « *fait le kakou, il connaît tout sur tout.* », elle l'analyse comme étant victime des deux autres personnages qui sont là « *pour profiter du black. C'est marrant parce qu'on dirait que lui, je n'ai pas l'impression qu'il se doute de quelque chose mais là, il a deux personnes chez lui et les deux qui profitent de lui.* » Il y a donc dans le discours de Marlène une certaine ambivalence vis à vis des personnages masculins.

Enfin, Marlène analyse souvent les personnages masculins comme des figures paternelles. Dans *Reservoir Dogs*, elle dit du personnage d'Harvey Keitel : « *Il aurait le rôle... un peu paternaliste je dirais. C'est un peu le papa de la bande quoi. (...) Quand il prend le carnet, ça fait un peu le papa qui te confisque le cahier quoi.. Après quand tu connais le film, tu t'aperçois que vraiment c'est un Monsieur quoi ! C'est quand même un Monsieur !* » Plus loin, du même personnage, elle dit : « *Tu sais quand tu vas rentrer dans un cartel ou dans des magouilles, tu sais, tu vas aller le voir à lui pour qu'il t'apprenne le métier, il va te prendre sous son aile. C'est ce côté un peu papa que j'ai bien aimé.* » Dans *Pulp Fiction*, elle trouve que dans le couple, Butch, Fabienne, « *c'est lui qui la protège* » ; dans *Jackie Brown*, elle pense que Mélanie reste avec Ordell et Louis Garra « *parce qu'ils sont beaucoup plus âgés et qu'elle essaye de trouver une sorte de... paternité* ». Enfin, elle va assez longuement développer la figure paternelle que représente Bill dans le volume 2 de *Kill Bill* et qui est pour elle une figure paternelle positive : « *C'est un bon père. Pour moi, ça a été un bon père parce qu'il a su faire la différence entre l'homme qu'il est et le père.* » et plus loin : « *Il l'a élevée d'une façon où il a mis sa mère à part. Il lui a expliqué bien sûr avec des mots de papa mais tu vois,*

il dit à sa fille : J'ai tiré sur maman, j'ai mis une balle dans la tête à maman. Il ne s'en cache pas. Et c'est ça qui le rend humain. Il a été au moins honnête avec sa fille. Les enfants sont les êtres les plus purs qu'on puisse connaître et il a réussi à garder cette pureté dans sa fille. Donc là, dessus, on ne peut pas lui en vouloir. Il a très très bien géré sa vie de papa. Il l'a protégée comme il devait le protéger. Il lui a parlé de sa maman. Il n'a pas coupé le lien donc ça, ça le rend humain... »
Figures maternelles comme paternelles sont donc particulièrement importantes pour Marlène.

7.6 « On n'a vu que des extraits où la femme est là pour le mec tout simplement ! Oui, il y a ce côté un peu macho qu'on retrouve dans tous les films ! »

Marlène développe tout un discours sur les rapports hommes/femmes dans lequel le principe de domination masculine est particulièrement opérant.

Elle le repère rapidement entre les personnages masculins de la scène de *Reservoir Dogs* comme nous l'avons déjà vu et elle en reparle après avoir visionné *Kill Bill Volume 1*. Il y a d'abord l'idée que les femmes ont besoin des hommes. Dans cet extrait, elle reconnaît une certaine force à l'héroïne O'Ren Ishii : « *O'Ren Ishii, très belle femme, très charismatique. J'aime bien cette femme en fait. Une femme qui se démarque un peu tu vois, qui montre la force de la femme.* » Mais elle critique la violence du personnage puisqu'elle considère que c'est une solution de facilité : « *Elle a choisi la facilité puisqu'elle a choisi de tomber dans la même horreur que ce qu'on a fait subir à ses parents. Donc dans ce sens-là, elle n'est pas forte. (...) Elle est tellement rongée par la rancœur et la vengeance qu'elle en devient une bête sauvage* » et surtout elle ajoute : « *Cette femme-là, il ne faut pas qu'elle oublie que, si elle en est là où elle en est, c'est parce qu'il y a des hommes !* » Pour Marlène donc, il est évident que cette femme est dépendante des hommes, quelle que soit sa position hiérarchique à elle, ce que Marlène généralise : « *Tu te rends compte que c'est l'homme qui donne la crédibilité à la femme.* » Une femme ne peut avoir de crédibilité par elle-même, c'est toujours en dominant un ou des hommes qu'elle va s'imposer : « *Là, elle a les plus gros pontes de Tokyo sous son pouvoir et donc son pouvoir ne se traduit pas par ses actes, il se traduit par les gens qu'elle commande, par les gens qui sont sous toi. C'est le principe de hiérarchie.* » L'héroïne qui incarne la figure de la « *femme réelle et puissante, une femme qui a un rôle important* » tire sa force d'un renversement du principe de domination, ici, une femme qui domine des hommes. Pour Marlène, c'est la société qui impose ce système : « *La société d'aujourd'hui, elle te demande d'être au-dessus pour prouver que, tu vois ?* » ou encore : « *Il faudra toujours que nous, les femmes, on montre notre ascendance sur un homme pour avoir cette crédibilité.* » Marlène dit ne pas trouver cette situation normale : « *Ça, c'est le problème qu'on aura toujours. Il faut toujours qu'il y ait un homme qui te donne ta crédibilité. Et ça, je ne le trouve pas normal. Par contre, on ne demande pas un homme... Enfin c'est limite normal si un mec a une secrétaire, tu vois ? Et là, justement il (Tarantino) montre le contraire et ça, c'est bien !* »

Cependant on peut remarquer que du coup, pour Marlène, une femme a toujours besoin d'un homme et lui être redevable, ce qui va être exprimé par l'idée du « besoin » : « *Je suis fière d'être une femme mais je ne pourrais pas vivre sans homme !* » Quand elle parle de Beatrix, autre héroïne qui incarne pour elle une figure de femme forte, « *la femme invincible* », elle dit quand même qu'elle doit tout à Bill : « *C'est quand même grâce à lui que Beatrix est devenue comme ça, grâce à lui qu'elle a eu sa fille, grâce à lui que sa fille est née et qu'elle a été élevée.* » Il y a, dans le discours de Marlène, une position masculine dominante et très patriarcale.

Marlène semble tellement attachée aux figures maternelles et paternelles qu'elle développe une pensée très traditionnelle. En effet, quand elle me parle de son désir d'être mère, elle décrit sa vie future telle qu'elle l'imagine : « *Moi, tout ce que j'ai entrepris dans ma vie jusqu'à maintenant, je ne prépare que ma vie de famille en fait ! Parce que j'ai besoin de ça ! J'ai un besoin atroce d'être mère de famille, de tenir un foyer, d'être avec mon mari, d'être avec mes enfants, d'être avec mon chien, mon chat, d'être un pilier pour ces êtres* ». Cette description correspond à la famille patriarcale type. Le rêve de sa vie, avoir un enfant, ne se conçoit pas en dehors du cercle traditionnel de la famille : « *Je ne peux pas imaginer des enfants sans le papa !* » Et parlant de ses études, elle dit : « *Je ne le fais pas pour moi, je le fais pour mes enfants et pour mon mari.* » qu'elle n'a pourtant pas encore. Elle ne conçoit une relation avec un homme que dans la soumission. Elle me dit d'ailleurs que pour tomber amoureuse d'un homme, « *Moi, il me faut être fascinée par un homme !* »

Dans les propos de Marlène, les rapports amoureux semblent quelque chose de bien plus compliqué pour une femme que pour un homme. Après avoir visionné l'extrait de *Death Proof*, elle m'explique ce qu'elle entend par « *la mentalité féminine pure et dure* » : « *le fait de manger un pot de Nutella ou de crème devant la télé, devant ton film d'amour préféré parce que tu es là : personne ne m'aime !!! Et c'est souvent quand tu cherches plus que tu te trouves dans une situation où tu as deux mecs qui arrivent et tu es là : lequel je choisis ? Du coup, des fois, tu vas vers celui qui a plus de sentiments, celui qui te promet un avenir un peu plus posé et autant une semaine avant, tu te disais, personne ne m'aime et là, maintenant... C'est le cas typique des femmes !* » Donc, dans son discours, le « *cas typique des femmes* », c'est une situation où une femme se lamente devant un film d'amour en compensant son malheur par la nourriture et quand elle a le choix entre deux hommes, c'est bien entendu « *celui qui te promet un avenir plus posé* » qu'elle choisit. Alors qu'elle affirme qu'aucun homme ne réagit comme ça : « *J'ai jamais connu un mec qui m'a dit : Ouai... Personne ne m'aime pfuuu pfuu... Non ! Non ! Un homme, c'est : je m'en bats les couilles, je tire à droite et à gauche jusqu'à ce que je trouve la bonne et puis voilà !* » Donc un homme va, lui, développer une sexualité libre mais qu'il stoppera bien entendu « *quand il aura trouvé la bonne* », sous-entendu la femme qu'il va épouser et avec laquelle il fondera une famille. Elle appuie cette idée quand elle dit en parlant du personnage de Tarantino dans *Reservoir Dogs* : « *Tout bon queutard qui se respecte a quand même un cœur et le jour où il va rencontrer la femme fatale qui lui fera baisser les armes de queutard, ce jour-là, il sera amoureux et il sera obligé de s'arrêter de queuter ! Non mais c'est ça !* »

Marlène va aborder la thématique de la sexualité au cours de l'entretien et toujours avec cette vision des rapports homme/femme très patriarcale. En effet, selon elle, les hommes ont des besoins sexuels plus importants : « *T'as des mecs et ça, c'est beaucoup plus que des femmes, on ne peut pas dire le contraire, qui ont leurs hormones et leurs pulsions sexuelles qui sont ultra-développées* ». Ils ont une sexualité plus facile ce qu'elle va expliquer après avoir vu l'extrait de *Kill Bill Volume 1* : « *Ça ne réagit pas pareil : là où c'est bien, c'est que justement dans la pénétration, dans le terme pénétrer et je trouve que là le terme est bien choisi, c'est que normalement c'est l'homme qui pénètre donc c'est quand même beaucoup plus facile à l'homme de pénétrer qu'à la femme de recevoir, tu vois ce que je veux dire ?* » Ce qui explique selon elle la sexualité débridée des hommes : « *Aujourd'hui les hommes, ils ne se battent plus pour les femmes, ils ne se battent plus. Ils savent que de toute manière, s'ils veulent tirer leur coup, demain, ils vont tirer leur coup !* » Marlène semble nostalgique du temps où les hommes devaient faire la cour aux femmes ce qu'elle tente, elle, de reproduire : « *Avant un mec, ça se battait pour avoir une femme, tu vois. Moi, quand un mec essaie de me séduire, je pense : il va falloir que tu luttas un peu plus que les quinze gamines que tu t'es fadées avant moi ! Je me dis : Il va falloir que tu cravaches un peu ! Mais pourquoi ? Parce que même pour lui, c'est une plus-value de se dire : Je me suis battu pour avoir cette femme*

là, j'ai appris à la connaître, j'ai appris à la découvrir ! J'en ai chié pour l'avoir ! » On retrouve là l'idée que Marlène ne crée pas cette situation de séduction pour son propre plaisir mais pour que ce soit « une plus-value » pour l'homme.

Marlène semble bien accepter cette sexualité débridée chez les hommes puisqu'elle me dit en parler librement avec ses amis et ne pas les juger : « *Moi, ça m'arrive de dire : Bon alors tu as tapé où ce week-end ? On en rigole parce qu'il faut savoir prendre du recul. J'arrive à être dans la tolérance parce que je me dis, s'il a tapé quelque part, c'est que quand même c'est consenti de l'autre côté, tu vois ce que je veux dire. Donc je ne vais pas incriminer mes potes parce qu'ils vont queuter à droite et à gauche. S'ils vont queuter à droite et à gauche, c'est parce que la fille, elle aussi, elle leur en donne la possibilité* » Elle est donc très tolérante avec ses amis masculins.

Par contre, elle ne l'est pas vraiment avec les femmes qui ont une sexualité libre : « *Les mecs, ils vont en boîte et ils arrivent et la fille, elle se met comme ça (elle montre collée contre quelqu'un). Il y a des filles, c'est des plaques tournantes, moi, je les appelle comme ça parce que ce sont des plaques tournantes...* » Elle est très dure dans ses propos vis à vis des femmes : « *J'ai du mal avec les femmes. J'ai du mal avec les filles parce que c'est les premières à être jalouses de tout, à être jalouses comme des teignes alors qu'elles donnent leur corps au premier venu !* » Elle dit aussi : « *Oui, ça, ça me choque !* » Dans le discours de Marlène, la femme est sans arrêt renvoyée à l'image de la « fille facile ».

Et elle ira même plus loin. Après avoir visionné l'extrait de *Death Proof* dans lequel une des héroïnes aborde la thématique du viol, Marlène reconnaît : « *Une femme aujourd'hui a peur. Une femme aujourd'hui a peur de marcher seule, a peur de se retrouver dans une situation ambiguë, a peur de tout ça* » Mais elle considère que les femmes subissent des violences masculines souvent par leur faute : « *Bon, le viol par exemple... Bon des fois, il y a des appels au viol...*

- *Mais qu'est-ce que c'est pour toi un appel au viol ?*
- *Un appel au viol ? C'est une gamine de douze ans qui en paraît 24, avec la gueule tartinée, les soutifs qui dépassent des trucs remontés jusque là (elle montre sous sa poitrine) et tu vois la moitié des seins, avec des shorts qui font plus culottes que short et qui, bien sûr, vont se trémousser de façon très significative et qui jouent beaucoup de ça en plus ! Qui peuvent se frotter aux mecs sans problème ! Et donc je pense que les hommes... (...) Je ne les excuse pas mais j'avoue qu'il y en a certaines...»*

Elle poursuit : « *Ne cherche pas le bâton pour te faire battre ! A un moment donné, si tu lui fais comprendre au mec que tu as envie d'avoir une relation sexuelle et que une fois dans le lit, tu dis stop, à un moment donné, il faut prendre ses responsabilités !* » Marlène même dans les cas de violence renvoie donc la responsabilité sur les femmes qui sont qualifiées de « *plaques tournantes* » ou d'« *appel au viol* » alors que les hommes ont l'excuse de « *leurs hormones* » ou de « *leurs pulsions sexuelles* ». Avec en creux l'idée de la sacralisation du corps féminin que nous avons déjà évoquée et sur laquelle Marlène revient très souvent : « *Mais ton corps c'est pas rien ! Enfin je ne sais pas mais ta mère l'a porté pendant neuf mois, tes parents ils t'ont fait grandir, ils t'ont donné une éducation, ils t'ont choyé, ils t'ont protégé de toutes les maladies, de tout, ils se sont donné pour toi et toi, tu donnes ça comme ça... C'est : Vas-y ! Portes ouvertes !* »

Pour Marlène, les femmes sont souvent fautives. Elle le dit à plusieurs reprises au cours de l'entretien. Par exemple : « *C'est pas parce que c'est une fille en robe et talon qu'elle n'a pas de cerveau* » qui semble une remarque assez féministe mais qu'elle poursuit en disant : « *Je rappelle bien ça : le cerveau ! Et le problème c'est qu'aujourd'hui, les femmes, elles jouent trop sur leur physique !* » ou plus loin : « *Il n'y a pas assez de respect mais je trouve que la société actuelle fait que certaines femmes en jouent de ça aussi.* », sous-entendu certaines femmes jouent de leur féminité, de leur pouvoir de séduction et cela explique selon Marlène que les hommes leur manquent de respect. Elle est très dure vis à vis des filles de la fausse publicité dans *Jackie Brown* :

« On présente des armes avec des femmes à moitié dénudées ! Finalement, tu vois plus les seins que l'arme ! En tant que femme, j'ai du mal ! » Là encore, le fait qu'elle ait du mal semble se rapprocher d'une vision féministe mais elle poursuit « Parce que je pars d'un principe : C'est que certes l'image de la femme est dénigrée mais elle est dénigrée aussi parce que certaines femmes ont bien voulu jouer le jeu ! Parce que s'il n'y avait pas de femmes, s'il y avait moins de femmes qui se servaient de leur corps de cette façon-là, ben ce serait beaucoup moins... (...) Pour moi, c'est la vulgarité à l'état pur. Oui parce qu'elles savent très bien que le mec de toute manière, il va les regarder ! (...) Donc c'est vraiment le côté vendeur. Je vends ma paire de « eins » (seins en verlan) pour vendre des armes ! » Marlène accuse donc les femmes d'utiliser leur corps : « Moi, je ne me reconnais pas là dedans ! Pour moi, le corps de la femme, c'est un corps dans lequel l'homme peut être réconforté. » où on retrouve l'idée que la femme même dans son corps doit prendre soin de l'homme et non exhiber son corps pour vendre des armes.

De plus, une femme portant une arme est une vision assez choquante pour Marlène. A propos du personnage de Kim dans *Death Proof* qui porte une arme sur elle et en parle avec ses amies, Marlène dit : « En plus, avec l'arme, elle joue trop les gros durs ! (...) Et c'est vrai que ça choque. Ça choque beaucoup plus que si c'était un mec qui avait un pistolet ! » Très clairement pour Marlène, il y a des attributs féminins et d'autres masculins. Les vêtements sont un attribut féminin, les armes un attribut masculin. Il y a des attitudes féminines et d'autres masculines. Il y a surtout ce que la femme doit être et faire. Une femme, selon Marlène, est une mère avant tout et elle doit être prête à tout sacrifier pour cela contrairement à un homme ce qu'elle explique en parlant du personnage de Beatrix dans *Kill Bill* : « Quand tu la vois quand elle se réveille sans le gros ventre, quand tu vois toute la tristesse et qu'elle explique qu'elle a fait le choix entre sa carrière de tueuse et sa fille, elle voulait tout donner à sa fille vraiment. Elle était prête à tout arrêter pour sa fille et je pense que ça un homme ne le fera pas. » Une femme, selon Marlène, doit aussi jouer plusieurs rôles et elle cite : « Tu es mère avant tout (...) Mais tu es aussi femme, t'es amante, t'es la copine. Voilà, nous c'est ça. On a tellement de rôles ! La femme doit avoir tellement de rôles ! »

Conclusion

Tout en étant consciente des injonctions sociétales qui pèsent sur l'identité genrée d'une personne, Marlène a un mode de pensée de la féminité et de la masculinité très traditionnel et patriarcal, avec la famille hétérocentrée comme pilier. Elle semble apprécier que Tarantino montre des figures de femmes fortes ou des figures de femmes qui inversent le principe de domination en prenant le pouvoir sur les hommes. C'est le cas selon elle du personnage de Jackie Brown dont elle dit : « *Tu vois, ça me plaît de voir une femme qui dit à un mec : Tu vois, encore une fois, tu as essayé d'être plus malin, encore une fois, tu as cru qu'une femme, ça servait juste à servir de mule ou à présenter des armes à la télé mais non ! Une femme, ça a aussi un cerveau et ça réfléchit ! (...) Cette capacité à berner tous les mecs qui sont autour d'elle et qui essaient de tirer profit d'elle alors qu'au final, c'est elle qui tire profit de tout le monde ! (...) j'ai adoré ce personnage !* » Mais pour elle, être une femme ne semble pas quelque chose de facile. Elle va souvent dans son propos parler des difficultés qu'il y a à être une femme : « *Tu vois tu auras beau être une féministe convaincue, j'en suis une à mon échelle, je sais très bien que je n'ai pas les propos d'une fille lambda, de revendiquer à ce point la féminité mais en même temps, je me dis : on en chie assez pour en être fière. Enfin je ne sais pas toi mais moi, j'en chie assez* » Elle développe l'idée qu'il est même douloureux d'être une femme, ce qu'elle dit clairement : « *Moi, j'ai toujours souffert à partir de mon coming-out* ». Cette souffrance provient entre autre du fait qu'on demande toujours plus à une femme qui « *doit prouver ! Sans arrêt ! Prouver, prouver, prouver ! Et en montrer plus qu'elle ne devrait !* »

Le personnage féminin qu'elle préfère est celui de Beatrix dans *Kill Bill*. C'est « *la femme parfaite* », avec laquelle on peut s'identifier d'autant plus facilement qu'elle n'a pas de nom : « *Je trouve ça bien quelque part l'anonymat du prénom. Ça permet à toute femme de s'y reconnaître. Moi, je l'ai vu comme ça. Ça lui rajoute une certaine accessibilité, tu vois parce que tu te dis : cette femme là, elle pourrait s'appeler Marie, comme elle pourrait s'appeler Marlène. Bon après c'est du rêve ! On rêve toutes... Enfin je sais que moi, je rêve de ça, de la femme fatale que les gens craignent un peu mais sans trop, avec quelque part le grand cœur que tu peux avoir.* » Elle s'identifie beaucoup à ce personnage : « *Elle, tu vois, c'est la femme parfaite. Pour moi, c'est vraiment la femme parfaite. Elle est belle, elle sait se battre, elle est intelligente. C'est vraiment la femme parfaite. Et tu vois, un jour on m'a dit, enfin je parle d'un ex, il m'a dit : Tu vois, tu essayes tellement d'être parfaite que tu en deviens imparfaite. Et ça, ça m'avait blessée ! Ça m'avait blessée parce que je pense que oui, je me mets trop la barrière haut et je pense qu'elle, c'est pareil. Ça, je me reconnais vachement en elle !* » Ce personnage est donc particulièrement important puisqu'il propose une image de femme intelligente, forte, capable de se battre : « *C'est vraiment une femme sortie des bandes dessinées de super-héros* ». Beatrix pourrait donc incarner une figure féminine différente et à rapprocher des super-héros masculins que le cinéma propose majoritairement mais Marlène conclut : « *On n'est pas toutes des Beatrix, on ne sait pas toutes se défendre comme elle, on en sait pas tuer les gens !* » Et c'est finalement bien plus dans l'image de « *Beatrix-maman* » que Marlène se reconnaît que dans la figure, assez novatrice pour une spectatrice européenne, de la guerrière.

8. Portrait de Laurent

L'entretien a lieu le mercredi 28 novembre 2015 de 14 heures à 18 heures.

Laurent a 43 ans ; il est technicien dans l'audiovisuel et il travaille pour la chaîne régionale France 3. Séparé et père de deux enfants, il vit seul dans une petite maison du centre de Toulouse.

C'est par une connaissance commune que je suis entrée en contact avec lui. Il m'a reçue très amicalement en ce début d'après-midi. Afin de faire un peu connaissance puisque nous nous rencontrions pour la toute première fois, nous avons pris le temps de boire un café dans son jardin avant de commencer, ce qui a permis de parler ensuite de façon détendue et naturelle.

Nous nous sommes installés dans le salon, une pièce agréable, lumineuse et très soigneusement rangée. J'ai noté un soin particulier dans la décoration avec des tableaux, un masque africain, un petit djembé, un piano et les paroles d'une chanson de Claude Nougaro écrites sur l'un des murs.

Laurent semblait impatient de s'entretenir avec moi et il s'est montré, tout au long de l'entretien, à la fois extrêmement attentif et disponible, faisant preuve souvent de spontanéité mais prenant le temps de réfléchir et de développer certaines de ses réflexions.

8.1 « *C'est un peu ça que je recherche moi dans le cinéma, c'est-à-dire se laisser transporter dans le rêve des autres !* »

Laurent a un souvenir très vivace du premier film qui l'a marqué, dont il va me parler assez longuement et avec un plaisir non dissimulé. Il s'agit de *Barton Fink*¹⁰⁰⁷, le quatrième long métrage des frères Coen : « *Je sors de la salle, je me souviens, il y avait un soleil comme ça (il se tourne vers la baie vitrée qui donne dans le jardin inondé d'un grand soleil ce jour-là)... C'était au cinéma Le Vauban à Bayonne. Et j'étais complètement ébloui ! C'était comme si... Et pendant une demi heure, j'ai marché, je ne sais pas ce que j'ai fait ! J'ai marché dans la ville... Je marchais parce que je devais me mettre, me remettre en mouvement. Et j'étais comme sur un nuage en fait. C'était la première expérience de cinéma seul aussi. (...) Ça a déterminé la façon dont je recevais les films...* »

Il a donc été totalement happé par le film et cela s'est traduit chez lui par des sensations physiques fortes avec le sentiment d'avoir vécu un moment hors du temps. Cette première expérience va le marquer durablement à la fois dans sa façon de consommer du cinéma mais également dans ses goûts cinématographiques.

Ce jour-là, il était allé pour la première fois seul au cinéma. Il dit continuer de préférer y aller seul parce qu'il n'aime pas parler après une séance, cherchant à prolonger le plus possible l'expérience cinématographique qu'il compare à plusieurs reprises à une expérience onirique : « *J'aime bien y aller tout seul. (...) Souvent quand je sors du cinéma, je suis complètement déphasé ! C'est comme s'il y avait un côté, je sortais d'un rêve en fait... Bon lorsque j'y vais avec des amis, c'est différent parce qu'on partage en suivant et j'ai l'impression que mettre des mots là-dessus, alors c'est sympa mais j'ai l'impression que ça gâche un peu le côté où il y a le rêve qui peut continuer... C'est comme si c'était le matin, on se réveillait et on avait envie que ça continue. On se réarrange le film à sa sauce et tout. Le fait qu'il y ait des mots là-dessus, finalement, ça devient un peu comme s'il n'y avait plus le film en fait !* » Il y a comme un plaisir très individuel pour lui dans le cinéma avec l'idée d'un prolongement bien après la séance elle-même, un prolongement intellectuel qui l'enrichit durablement, « *Ça te nourrit et c'est salutaire !* »

¹⁰⁰⁷ *Barton Fink*, film américano-britannique, réalisé par Ethan et Joël Coen, Palme d'or, prix de la mise en scène et prix d'interprétation masculine au festival de Cannes, en 1991.

Laurent vit un film comme un moment d'extraction de la réalité : « *Il y a un côté où l'art c'est ça : c'est salubre parce que ça te fait sortir de ton quotidien. Ça te montre qu'il y a d'autres choses. Déjà ça te fait oublier... Il y a un aspect où tout le monde tourne en boucle et déjà, ça te sort de ta boucle !* » Une plongée dans un univers détaché du réel que la salle de cinéma vient symboliquement représenter : « *(Aller au cinéma) c'est faire confiance, c'est se détacher de soi-même pour peut être mieux revenir à soi mais au départ, se laisser complètement happer en fait ! Il y a un côté effectivement, quand on dit aller dans une salle de cinéma, ça ressemble un peu au phénomène de la grotte, le côté où on rentre dans un ventre, tu vois, très maternel, le côté où tu lâches prise en fait...* » L'allusion à la grotte rappelle bien entendu l'allégorie de la caverne développée par Platon dans le livre VII de *La République* et montre comment Laurent quand il va au cinéma est si profondément saisi par le film qu'il se sent comme les hommes décrits par le philosophe, à savoir attaché, enchaîné, tournant le dos à l'entrée et donc métaphoriquement au réel. A la différence près que Laurent choisit volontairement de se mettre dans cette posture-là. La comparaison avec le ventre maternel ajoute l'idée de l'expérience d'un enfermement total : « *Un synonyme de cinéma, c'est aussi être enfermé, dans un lieu, un peu le côté cocooning...* » Un enfermement rassurant, comme dans un cocon protecteur, qui autorise du coup à « *lâcher prise* » comme Laurent le suggère mais qui par sa comparaison avec le ventre maternel montre combien cette expérience est précieuse et intime, ce qui explique sans doute le fait qu'il ne désire pas la partager avec d'autres et qui nécessite de sa part un certain nombre de conditions.

Il fréquente en effet le cinéma en soirée et rarement en journée, la nuit favorisant vraisemblablement plus l'entrée dans cet univers clos dont il fait état. Laurent choisit aussi des moments où il se sent prêt à vivre cette expérience : « *J'y vais lorsque je suis libre de pouvoir... je suis disponible pour recevoir, voilà ! (...)* C'est comme avec la littérature d'ailleurs : *si t'es trop encombré, tu peux pas recevoir...* »

Il insiste sur la recherche du plaisir : « *Là, maintenant, je m'autorise un peu plus à me faire plaisir. Moi, quand je vais au cinéma, c'est plus un moyen de ... (...)* C'est y aller pour se faire plaisir. (...) *Enfin, c'est moins pour le cérébral que pour le spectacle et pour le plaisir !* »

Il choisit donc les films pour les sensations qu'ils vont susciter. Laurent est particulièrement attaché au pacte fictionnel ce qu'il m'explique en se comparant avec un de ses amis, Emmanuel, dessinateur de presse : « *Lui a un aspect très très journalistique, très factuel et donc forcément, on n'a pas le même avis puisque moi, je suis beaucoup plus dans la fiction. Moi, quand je considère que je suis dans la fiction, je crois qu'il y a des codes que l'on peut admettre. On ne va pas dire : oui mais non, normalement, ça devrait pas se passer comme ça ! Et donc lui, il va aller dans le détail du factuel alors que j'ai plus un regard d'ensemble par rapport à l'émotion que ça suscite.* » Il cite en exemple le film qu'il était allé voir la veille : « *Par exemple, moi, hier soir, je suis allé voir *Le Labyrinthe II*¹⁰⁰⁸. Oui, parce que j'adore le cinéma spectacle en fait !* » Mais il nuance : « *J'ai vu *Le labyrinthe* hier et je sais que je peux faire ça parce que je peux voir aussi des films comme ça. S'il y a un divertissement, c'est parce qu'il y a aussi des films comme *Le Prophète*¹⁰⁰⁹ de Jacques Audiard.* » Laurent consomme donc à la fois du cinéma grand public : « *Je sais que j'aime aussi aller au cinéma pour voir du divertissement pur !* » et du cinéma d'arts et essais : « *C'est des films qui m'accompagnent dans le questionnement, dans l'aspect sociologique mais aussi mystique.* »

Ceci dit, majoritairement, les films ou réalisateurs auxquels il fera allusion au cours de l'entretien seront plus liés au cinéma d'auteur qu'à l'univers des blockbusters. Il parle en effet de *L'homme irrationnel*¹⁰¹⁰ de Woody Allen, du *Procès*¹⁰¹¹ d'Orson Welles, de David Lynch, de Stanley Kubrick

1008 *Le Labyrinthe : La terre brûlée* (titre original, *Maze Runner : The Scorch Trials*), film de science fiction américain, réalisé par Wes Ball, 2015.

1009 *Un Prophète*, film français, réalisé par Jacques Audiard, 2009.

1010 *L'homme irrationnel* (titre original, *Irrational Man*), drame américain, réalisé par Woody Allen, 2015.

1011 *Le Procès* (titre original, *The Trial*), film germano-franco-italien, réalisé par Orson Welles, 1962.

mais également des films français comme *Dheepan*¹⁰¹² de Jacques Audiard qu'il dit avoir beaucoup aimé, de Philippe Gandrieux ou encore de Leos Carax. Un ensemble assez hétéroclite comme il le mentionne quand il dit qu'il « *pioche un peu dans tous les genres* » parce qu'au bout du compte, ce qui lui importe, c'est bel et bien de rencontrer des films qui vont le plonger dans un univers parallèle, celui du réalisateur. En parlant de Leos Carax, il explique : « *J'aime beaucoup par exemple Leos Carax, tu vois. Lui aussi c'est quelqu'un qui maîtrise beaucoup son domaine mais c'est vraiment un artiste ! (...) Avec le dernier, là, c'est un bel hommage au cinéma. Je ne me rappelle plus comment ça s'appelle*¹⁰¹³. *C'est des tableaux qu'il fait et on ne sait pas où il nous embarque. On est toujours en plein questionnement mais à chaque fois, c'est des rebondissements et c'est onirique !* »

A contrario et de façon tout à fait logique, il déteste le cinéma politique comme celui de Robert Guédiguian qu'il prend en exemple : « *Il y avait Guédiguian que j'aimais bien tu vois (...) mais j'ai arrêté à moment donné avec Guédiguian parce qu'il y avait... Je ne me rappelle plus avec quel film mais on voyait la maîtrise de savoir faire pleurer ou rire et ce talent-là. Il y avait comme un système qu'il avait instauré et je trouvais qu'il jouait trop avec le public, qu'il manipulait. (...) La limite, c'est ça dans le cinéma ! Le politique à moment donné n'a rien à faire dans le cinéma comme dans toutes les œuvres sinon ça devient du discours et de la propagande !* »

Quand il cite des réalisateurs comme Kubrick ou Lynch, c'est pour insister sur leur capacité à emmener le spectateur dans leur univers, pour leur savoir faire de technicien du cinéma mais mis au service d'un imaginaire puissant et créatif : « *C'est quand même des réalisateurs qui ont un imaginaire et qui se servent de l'outil cinématographique justement avec tout ce que ça embarque. C'est pas seulement l'aspect visuel et disons raconter une histoire, c'est aussi l'aspect sensitif, notamment à travers le son par exemple, à travers le rythme, à travers le corps des acteurs. (...) On est embarqué par l'émotion ou l'histoire...* »

Ce goût prononcé pour le son et le rythme, Laurent l'explique comme un héritage paternel : « *Mon père écoutait beaucoup de musique et il faisait des montages audio donc je suis très très sensible aux sons en fait. Ce qui est très important pour moi aussi dans le cinéma, c'est l'aspect rythmique.* », alors même que les tous premiers souvenirs de cinéma sont liés à des soirées vécues avec sa grand mère : « *Elle aimait beaucoup regarder des films à la télévision notamment Le Cinéma de Minuit. Et donc c'est là en effet peut être que ça commence ! Je me souviens lorsque j'y allais pour les vacances, le plaisir, c'était d'attendre en fait le film de cinéma qui allait passer. Je me souviens, on n'allait pas se coucher tôt et regarder à onze heures et demi, minuit, le film avec ce générique où on voit à chaque fois hommes et femmes changer... Déjà, ça, c'était assez magique ! Humphray Bogart, Laureen Bacal, tout ça... C'est ça ! Je crois que le premier plaisir, c'est ça ! Il y a ce côté cocooning qu'on retrouve !* » Étant d'une famille où il précise qu'« *on allait peu au cinéma* », il commence à découvrir le cinéma en salle à l'adolescence. Il y allait alors avec une bande d'amis du même âge. Il raconte : « *J'avais des copains cinéphiles en fait. Donc on débattait à chaque fois. Oui, chaque fois, c'étaient de grands débats et on se retrouvait autour d'un verre après.* » à l'opposé donc de ce qu'il aime faire maintenant. Il reconnaît qu'il a cependant gardé de cette période le goût de parler de cinéma avec certains de ses amis : « *Mais là tu vois, encore récemment, avec Zabeth (l'amie qui nous a mis en contact), on peut discuter du dernier Clint Eastwood, débattre sur son côté militariste ou pas.* »

Laurent est également un spectateur qui tient compte de l'avis de la critique professionnelle. C'est parce que le dernier film de W. Allen avait de bonnes critiques justement qu'il est allé le voir : « *Ça faisait longtemps que je n'étais pas allé voir un Woody Allen parce que j'étais pas trop surpris. Et là, j'avais envie parce que j'avais de bons retours au niveau des critiques et puis apparemment,*

1012 *Dheepan*, film français, réalisé par Jacques Audiard, 2015.

1013 Allusion au film *Holy Motors*, réalisé par Léos Carax, 2012.

d'après ce qu'ils disaient, il y avait des rebondissements assez surprenants en plein milieu. Et moi, j'ai bien aimé. J'ai bien aimé parce qu'il y avait un aspect assez ludique chez Woody Allen. C'est très cérébral mais en même temps, il embarque... »

S'il se fie beaucoup aux réalisateurs, il ne parle que peu des acteurs. Vincent Cassel est un des rares que Laurent cite comme étant intéressant à ses yeux : *« Peut être que je me déplacerais moins pour les acteurs. (...) Ce qui me vient, c'est Vincent Cassel là parce qu'il y a Mon roi¹⁰¹⁴ qui vient de sortir. Je me dis qu'il est intéressant comme acteur parce qu'il y a ce côté corporel qu'il dégage ; il y a une sorte d'animalité. »*

Il explique également qu'il n'apprécie pas trop la violence dans les films, surtout s'il s'agit d'une violence psychologique. En me parlant du film *Mon Roi*, Laurent repense au film précédent de la réalisatrice : *« A la fois, je me dis que c'est un peu torturé des fois Maïwenn, et des fois, je n'y vais pas justement parce qu'au niveau émotionnel, ça peut... trop me toucher en fait ! Je suis assez perméable à tout et quand il y a la violence... Moi, je ne vais pas voir des films comme ça. Tu vois, Polisse¹⁰¹⁵, c'était ma limite ! Il est très dur et pourtant, j'ai beaucoup aimé. Mais après, il ne faut pas que ça aille dans le glauque. Il y a un équilibre à trouver. »*

De même, s'il dit regarder de temps en temps des séries, il m'explique que le côté sériel ne lui plaît pas beaucoup. Il cite *Games of Thrones*¹⁰¹⁶ ou *House of Cards*¹⁰¹⁷ mais il n'a pas regardé ces séries dans leur intégralité : *« Il y a un côté addictif et ça, je n'aime pas trop et puis voilà, en fait, c'est chronophage. (...) Et puis, pour moi, il y a ce côté où... Moi, pour moi, il y a un début et une fin quand je regarde le cinéma. J'aime bien que ça finisse en fait. (...) Je trouve très fort le côté condensé du cinéma ! »* Ce qui explique sans doute aussi le fait qu'il n'aime pas revoir un film : *« Je suis quelqu'un qui n'aime pas revoir les films. Pourtant je suis assez cinéphile mais je ne vais pas faire la démarche de revoir les films que j'ai déjà vus. »*

Enfin, je note au cours de l'entretien qu'un des éléments auquel Laurent fait quasi systématiquement allusion en regardant les extraits de films concerne la technique proprement dite, qu'il s'agisse des plans, du champ ou du hors champ de l'image, de la composition ou des mouvements de caméra. Cette attention aux éléments techniques est à n'en pas douter une sorte de « déformation professionnelle » qui fait de lui, au bout du compte, un spectateur avec à la fois une conscience de la technique nécessaire mais tout en appréciant de ne pas trop la remarquer : *« Et c'est comme ça, je trouve qu'on embarque le spectateur, qu'on le fait participer, mais on lui laisse sa liberté quand même. »*

8.2 « C'est par les acteurs que je suis arrivé à Tarantino. »

Parmi les réalisateurs que Laurent affectionne, il cite Quentin Tarantino qu'il a découvert lors de la sortie en vidéo de son premier long métrage *Reservoir Dogs* : *« Je l'avais vu en interview sur Canal+ et j'avais beaucoup aimé la façon dont il parlait du cinéma et la façon dont il semblait déjanté en fait ! »* Il n'avait pas pu voir le film en salle à sa sortie en 1992 mais il avait un an après loué la cassette et il l'avait visionnée avec des amis : *« Comme j'étais avec des cinéphiles, j'ai dit :*

1014 *Mon Roi*, film français, réalisé par Maïwenn, 2015.

1015 *Polisse*, film français, réalisé par Maïwenn, 2011.

1016 Voir note n°884.

1017 *House of Cards*, série télévisée américaine, constituée de quatre saisons et diffusée depuis 2013 aux États-Unis sur Netflix et en France sur Canal+.

Bon voilà, il faut le voir ! Il venait juste de sortir en vidéo-club et tout le monde a dit que c'était nul et tout. Tout le monde a détesté je crois parce que c'était très très mal doublé ! Donc on croit que c'est une sorte de film de série B. » Dès le départ, il va donc considérer que le cinéma de Tarantino s'adresse à un public cinéphile : *« C'est quand même quelqu'un qui a une grande connaissance sur le cinéma, toujours un plaisir... C'est du plaisir jubilatoire, surtout pour les cinéphiles, avec beaucoup de clins d'œil. C'est un plaisir de cinéphiles en général. »* Un réalisateur plutôt novateur à l'époque tant dans la forme : *« C'est assez novateur en fait comment s'est filmé autour de la table »* que dans le fond : *« Je pense que d'emblée, ce genre de propos, ça n'a jamais été montré au cinéma »* dit-il à propos du film *Reservoir Dogs*.

Un réalisateur que Laurent préfère quand il est dans le second degré comme dans *Jackie Brown* selon lui et pas le Tarantino ultra violent de *Kill Bill* : *« Moi, j'aime le Tarantino du second degré. (...) Mais je n'aime pas quand Tarantino fait de l'hémoglobine pour l'hémoglobine. Dans Kill Bill, l'hémoglobine, ça coule à flots ! »* A tel point d'ailleurs qu'il se montre perturbé par l'extrait de *Pulp Fiction* parce qu'il dit avoir oublié que Tarantino pouvait aussi filmer la douceur d'un couple : *« Je suis étonné en fait ! Et du coup, c'est un aspect que j'avais oublié chez Tarantino ! Et c'est assez touchant ! (...) Moi qui aime le cinéma des corps, je me rends compte pourquoi j'aime bien Tarantino aussi... »*

Il reconnaît au réalisateur américain un talent pour les dialogues : *« Les dialogues sont super géniaux ! »* dit-il de *Pulp Fiction*, une maîtrise de la technique et du rythme ainsi qu'une capacité à jouer avec les genres cinématographiques : *« C'est tellement évident que c'est du cinéma de genre ! »* Il semble aussi évident pour Laurent que c'est un cinéma plutôt masculin.

8.3 « Oui, je crois que c'est quand même plutôt un cinéma de mecs ! »

Laurent a une idée très précise de ce qui est selon lui un cinéma « de garçons » et un cinéma « de filles ». Il m'explique qu'il déduit cela de l'observation des goûts de ses propres enfants : *« J'ai un fils et une fille. Et donc il y a mon fils qui est attiré par tout ce qui est lié à l'horreur, la fiction, tout ce qui dénote avec des armes etc. (...) Et ma fille, ce serait des comédies, des films policiers, des comédies romantiques. »* Il précise : *« Mais c'est pas pour rentrer dans des schémas, je constate, c'est tout ! »* Il part donc de sa propre expérience de père. Il remarque aussi que les films que sa fille aime bien déplaisent totalement à son fils : *« Lui, ça l'emmerde quand on voit des comédies romantiques. »* Le partage des goûts est donc extrêmement genré : l'action pour les garçons, le romantisme pour les filles.

Il poursuit : *« Moi, je crois qu'effectivement quand je parle du Labyrinthe, c'est quand même fait pour un certain type de public au départ, des ados, les mecs devant leurs jeux vidéo. »* Le cinéma cible donc un public dont on considère que s'il s'agit de la sphère des adolescents et des joueurs de jeux vidéo, il désigne alors automatiquement « des mecs » : *« Là, pour le coup, Le Labyrinthe ou Hunger Games¹⁰¹⁸, ou des trucs comme ça, c'est vraiment pour les ado mâles on va dire ! »* Ce qu'il semble confirmer par ses propres goûts en tant qu'homme : *« Alors moi, j'aime bien parce que c'est des montées d'adrénaline, de rapport au pouvoir, de compétition, de savoir comment on va s'en sortir, jusqu'à aller tuer l'autre, il y a ce côté là, un peu chasseur tu vois... »* La masculinité est donc associée directement à l'action (l'« adrénaline »), au pouvoir, à la compétition, à la violence (« tuer l'autre ») et à un instinct de prédateur (« chasseur »).

1018 *Hunger Games*, trilogie cinématographique que science fiction américaine, réalisée par Gary Ross puis Francis Lawrence, sortie en France à partir de 2012.

Pour la filmographie de Tarantino, Laurent fait le même constat et part d'une observation comparée de ses goûts avec ceux de son ex-femme : « *Justement, moi, j'y suis allé avec mon ex-femme. Je les ai tous vus avec elle. Elle n'était pas hyper attirée... Pulp Fiction, ça l'avait plutôt... Elle avait apprécié mais bon... Kill Bill, elle avait apprécié mais c'était plutôt le côté disons second degré mais le côté de l'hémoglobine et tout ça... Mais là, où elle avait accroché, c'était justement avec Jackie Brown.* » Il semble donc que toute la partie de la filmographie liée à l'action pure n'ait pas plu à sa femme qui a commencé à aimer le cinéma de Tarantino avec *Jackie Brown*, un film considéré comme appartenant au genre policier avec un personnage féminin comme héroïne. Laurent classe les premiers films de Tarantino comme des films « *de garçons* » mais il fait le même constat pour les derniers : « *Tu vois, Django, c'est assez masculin je trouve. Même le film de guerre comme Inglourious Basterds...* » Il conclut donc que le cinéma de Tarantino est plutôt un cinéma « *de mecs* ».

Quand il dit « *un cinéma de mecs* », il désigne donc un cinéma fait pour les spectateurs masculins mais il est intéressant de remarquer que Laurent considère également que c'est un cinéma qui « *parle des mecs* » : « *C'est pas fermé mais il parle des mecs ! Même quand il y a des femmes à l'écran, j'ai l'impression que ça parle... Oui, tu vois, des mecs.* » Ce serait donc aussi un cinéma dont le propos serait la masculinité, que le personnage à l'écran soit un personnage masculin ou un personnage féminin.

Laurent revient plusieurs fois sur l'idée que c'est surtout un cinéma fait par un homme. Il constate en premier lieu qu'il y a un regard masculin sur les personnages féminins. Par exemple, après avoir visionné l'extrait de *Kill Bill Volume 2*, Laurent dit à propos de l'actrice Uma Thurman : « *Parce qu'avec Jackie Brown, il commence : hommage à la femme. Là, tu vois il prend tous les contre-pieds de tout et là, je trouve que c'est très réussi avec Uma Thurman ! Ah ! Oui ! Parce que moi, je me la rêvais Uma Thurman après !*

- *Elle t'avait plu ?*
- *Ah ! Oui ! Vraiment ! (...)*
- *C'est l'actrice dont tu rêvais ou son personnage ?*
- *Non, l'actrice ! Parce qu'avec ce grand corps, très longiligne, mais à la fois avec ce côté... Comme une danseuse en fait ! Oui, j'aimais bien ! (...) C'est une belle actrice, je pensais qu'elle allait faire de super trucs mais on ne la retient pas dans les autres films. C'est vraiment avec Tarantino : Tarantino, il a réussi à l'embellir vraiment ! »*

On voit bien comment le regard de ce spectateur masculin prend le corps de l'actrice comme objet scopique et très vite sexuel, ce que L. Mulvey a très bien démontré mais aussi comment il juge que si l'actrice est belle et lui plaît, c'est grâce au regard-caméra du réalisateur, lui aussi masculin (« *il a réussi à l'embellir* »).

Laurent confirme en comparant Uma Thurman et Tarantino au duo Nicole Kidman/Stanley Kubrick : « *Comme Nicole Kidman, quand elle joue avec Stanley Kubrick dans Eyes Wide Shut¹⁰¹⁹. Il y a des réalisateurs... Bon, tu vois, là, je trouve que le réalisateur, il l'a magnifiée ! Elle est moins bien dans les autres films, avant et après. Je trouve que c'est une belle actrice mais c'est pas une super actrice après finalement, Nicole Kidman...* »

Mais surtout, Laurent analyse le rôle du réalisateur comme étant un rôle masculin. A propos de l'extrait d'*Inglourious Basterds*, il dit : « *C'est vraiment la violence qui jaillit chez Tarantino au moment où on ne s'y attend pas ! On se dit : ça se calme et puis, non, tout d'un coup... C'est en ça que je trouve que c'est très masculin !* » Il développe cette idée après avoir visionné l'extrait de *Kill Bill Volume 1* : « *Il fait monter l'adrénaline ! Moi, je trouve que c'est un cinéma pour le coup, quand j'en parle comme ça, je m'en rends compte : c'est très masculin pour le coup ! C'est lui qui mène la danse. Il a le plaisir de faire durer le suspense et de faire jaillir ! Dans tous les sens du*

1019 *Eyes Wide Shut*, film américain, réalisé par Stanley Kubrick, 1999.

terme d'ailleurs ! C'est par lui que le jaillissement va venir ! Il y a un côté où il se fait plaisir en tant qu'homme en fait ! »

Laurent assimile la masculinité au jaillissement de la violence avec la métaphore sexuelle sous-entendue (« *dans tous les sens du terme, il se fait plaisir* ») et à l'idée que le réalisateur est dans une position de domination : « *Et je trouve que ce qui est de l'ordre du jeu, c'est ça : c'est que c'est lui qui décide, Tarantino, à quel moment ça va déclencher ! Et lui aussi, il joue sur ce côté dominant !* » Le réalisateur domine un spectateur soumis à un rôle passif : « *Forcément, ça va exploser : c'est ce que le spectateur attend (...) Et il joue beaucoup avec ça en fait !* » Ce que nous pouvons mettre en parallèle avec les propos du réalisateur lui-même qui a déclaré dans une interview : « *J'utilise tout le temps lors de la fabrication d'un film la comparaison avec le sexe. Je me demande comment cela peut m'affecter, me toucher, me mettre dans un état d'excitation. En l'occurrence, cette métaphore tombe ici à pic quant à la relation que le réalisateur entretient avec son public : le cinéaste est le mâle et le public joue le rôle de la femme. (...) Le metteur en scène serait le séducteur, aurait certaines cartes en main alors que le spectateur serait plus dans la soumission, tout du moins en apparence !* »¹⁰²⁰ où on voit bien que la masculinité est encore liée à l'action et à la domination et la féminité à la soumission. Le cinéma de Tarantino, à la fois dans son propos mais également nous le voyons dans la forme, semble donc un cinéma très genré et patriarcal.

8.4 « *Le symbole masculin, il est partout en fait !* »

C'est avant tout un cinéma qui parle des hommes selon Laurent, qui en parle et qui les montre : « *C'est la virilité de l'homme à l'image qui est montrée* » dit-il à propos de l'extrait de *Reservoir Dogs*. Pour Laurent, c'est très clair : « *Le sexe doit être tout le temps dressé pour montrer la virilité.* » Il va à plusieurs reprises utiliser des images à caractère sexuel pour exprimer ce qu'est la virilité. Ainsi selon lui il y a deux types d'hommes, ceux « *où on va essayer d'en remettre, d'en rabattre avec un peu le côté cérébral* » et ceux « *qui vont te montrer qu'ils en ont, qu'ils peuvent te les poser sur la table* ». Le cinéma de Tarantino est de ce côté là : « *Le côté Tarantino, c'est ça en fait. C'est ceux qui en ont, qui les mettent sur la table et qui n'ont pas peur de les montrer, au contraire !* » Symboliquement, donc, être un homme passe par la monstration des attributs biologiques masculins (le sexe, les testicules) qu'ils soient ou non métaphoriques. Ainsi après l'extrait de *Jackie Brown*, Laurent dit : « *Voilà, on parle du phallus ! C'est présent partout quoi ! Dans la mitrailleuse, dans la posture sur le canapé avec les jambes un peu écartées donc là aussi, le phallus est là, le regard posé sur les pieds, donc les pieds c'est quand même un organe hyper sensible, donc là on sent qu'il y a le désir...* »

La masculinité est quelque chose qui doit se montrer physiquement. Après avoir visionné l'extrait de *Death Proof*, Laurent remarque l'attitude d'un des personnages du film, Kim, une des deux cascadeuses et il dit d'elle qu'elle est masculine parce qu'« *elle veut occuper tout l'espace. Les autres sont plus assises, dans une posture pour discuter mais un peu éloignées de la table alors que quand elle va prendre la parole, elle va mettre les mains au-dessus de la table et elle va occuper l'espace.* », ce qui lui semble une attitude masculine : « *Il y a toute une histoire d'espace chez les hommes, je trouve, un espace à occuper (...) et pour moi, c'est ça le côté masculin un peu poussé dans sa masculinité disons.* » Le personnage féminin incarne une forme de masculinité parce qu'elle est capable d'occuper l'espace avec son corps face aux autres : « *Il y a un rapport physique comme*

¹⁰²⁰ Quentin Tarantino dynamite tout, interview du réalisateur menée le 17 août 2009 par Gwen Douguet, toutlecine.com, [en ligne].

ça qui tout d'un coup arrive, un rapport de confrontation physique, d'intimidation, ça, je trouve que c'est super masculin ! » Laurent déduit cela de sa propre expérience : *« Mais moi, combien de fois je me suis pris la tête avec des hommes et forcément, il y a un rapport au corps tout de suite ! Donc tu te mesures, tout le temps ! »*

La masculinité passe aussi par le langage puisqu'il explique à propos de ce personnage qu'elle est aussi capable de s'imposer par le langage : *« On voit que quand elle a pris la parole, elle ne va pas la lâcher comme ça (...) Tu vois, c'est dans un rythme où c'est des phrases et il n'y a pas de contradiction à avoir »,* ou comme il le note en parlant des personnages masculins de *Reservoir Dogs* : *« Soit t'as le mâle dominant qui en impose physiquement parce qu'on sent que celui qui se lève, il peut de toute façon en mettre une à celui qui est assis, c'est pour ça que tout le monde se la ferme. Voire après avec du discours, et celui qui dit, il doit quand même être à l'aise avec le langage. Bon, plus tu grandis, plus tu développes un langage qui fait qu'il faut répondre ! Si tu ne réponds pas, c'est que finalement, tu es plutôt faible en fait ! »*

Quoi qu'il en soit, les hommes dont parlent Laurent ont donc tous en commun de vivre dans la compétition qu'elle soit cérébrale ou physique : *« C'est toujours à celui qui va se mesurer, il y a toujours un phénomène de mesure en fait ! »* dit-il des héros de *Reservoir Dogs* qui, selon lui, ne sont pas tellement éloignés de la réalité : *« Il y a toujours celui qui va essayer d'en rabattre plus que l'autre. Il y a une sorte de compétition. »*

Laurent note l'effet puissant du groupe : *« Ça décrit vraiment je crois ce que peuvent être les hommes en groupe ! Moi, j'aime pas le phénomène de groupe ! (...) Et surtout des groupes d'hommes ! Ça, j'aime pas du tout les groupes d'hommes ! »* S'il n'aime pas, c'est, comme il l'explique, à cause de cette compétition permanente des hommes entre eux. Il se souvient que même dans son groupe de jeunes cinéphiles et alors qu'il y avait une fille parmi eux, c'était déjà comme ça : *« Il y avait une fille déjà dans notre groupe mais dans la façon dont tu peux avancer ta culture ou pas, nous c'était par rapport à ça ! On essayait de voir le plus cultivé ! Donc oui, il y avait ce côté là ! »* La compétition n'est donc pas forcément physique, elle peut se situer sur le versant intellectuel mais elle est, semble-t-il, toujours là. Du coup, elle implique de se montrer fort et de cacher ses faiblesses : *« Dans les phénomènes de groupe, si tu laisses la place au doute, ça veut dire que tu es faible chez les hommes ! C'est mon point de vue ! (...) Les hommes, eux, sont toujours avec des jeux de masques justement pour éviter de montrer qu'il y a une faille en fait ou une zone de faiblesse. »* Il analyse d'ailleurs l'extrait de *Reservoir Dogs* comme étant très théâtral : *« C'est du théâtre là ! Et c'est filmé comme en fait une sorte de pièce de théâtre avec des rideaux, pour moi, c'est du théâtre ! »* Une pièce dans laquelle les personnages masculins jouent un rôle, leur rôle d'homme en compétition contre les autres : *« Parce que tout est montré tu vois, la façon dont ils fument, dans leur gestuelle, leur propos n'en parlons pas puisqu'ils parlent d'une femme qui se donnent aux hommes. Donc ça fait très viril de parler comme ça des femmes ! C'est pour ça que je trouve que c'est du théâtre aussi ! »* Il estime que la masculinité est jouée dans le groupe d'hommes et qu'elle est une construction sociale générée par le contact des pairs, ce qu'il a constaté aussi dans la réalité : *« Ça rejoint une forme de réalité. Il faut avoir du répondant. Quelqu'un qui n'a pas de répondant, c'est plus ou moins considéré comme quelqu'un de faible. Moi, je me suis construit avec ça ! »*

La compétition est évidemment liée à l'idée de la domination, « le mâle dominant » versus « le faible ». Le groupe est donc hiérarchisé et chacun essaye de dominer l'autre : *« Je dirais que ce qui est très masculin ou ce qui pourrait dire, pour moi, signifier le côté masculin, c'est le côté où j'affirme et dans un groupe, j'ai pas envie d'être contredit. Chacun dans le groupe essaye de donner, de dire ce qu'il pense mais il est tout le temps coupé, il n'arrive pas à suivre le fil (...) parce qu'on sent que c'est du sable en fait mais le côté masculin va essayer d'en prendre le dessus... »* Pour être un homme, il faut donc dominer et pour se faire, il faut respecter un certain nombre de codes

de la masculinité qui sont des codes sociaux : « *Finally on vit dans une société très très masculine. (...) C'est-à-dire que de toutes façons, les hommes essaient de conserver le pouvoir et de montrer que c'est eux qui ont le pouvoir en fait !* » La domination est un code fondamental car elle permet de cacher certaines craintes intrinsèques selon Laurent : « *La plus grande peur des hommes c'est, je crois, l'homosexualité en fait ! Et encore récemment, je retrouve des groupes que je n'avais pas vus depuis une dizaine d'années et tout, ben, ils sont restés sur ce mode là. Ils vont se donner du « petit pd » et tout ça, tu vois. Entre eux, c'est une insulte amicale. Mais ça dit des choses et moi, quand j'entends ça, je me dis : c'est vraiment ses peurs à lui quoi !* » La masculinité passe par la domination et la lutte pour ne pas être dominé : « *Ils évitent à quasi chaque seconde cette domination, les hommes ! Et c'est leur crainte finalement : se faire dominer !* »

Une peur que Laurent analyse psychanalytiquement : « *Je crois que tu te construis avec le phallus, une sorte de totem comme ça et si tu ne l'as pas, t'es considéré comme quelqu'un d'impuissant ! J'irai pas jusqu'à dire féminin mais disons, impuissant ! T'es pas intéressant !* » La prétérition est importante car elle met en avant le lien dont Laurent se défend pourtant entre impuissance et féminité et en creux l'idée que la puissance est donc nécessairement masculine. L'homme se doit d'incarner cette puissance physiquement comme par le langage quitte à jouer un rôle comme nous l'avons vu ou à cacher la moindre faille.

8.5 « *C'est plutôt courageux d'être une femme maintenant !* »

La masculinité est clairement pour Laurent synonyme de force, de puissance, de domination et la féminité va se construire en opposition.

Est féminin ce qui n'est pas masculin. Ainsi quand il insiste sur le fait qu'un homme ne doit pas montrer qu'il peut être faible, c'est qu'il considère que la faiblesse est du côté des émotions et la conclusion du syllogisme ainsi établi serait évidemment que les émotions sont de l'ordre de la féminité : « *C'est montrer une part de féminité du coup, dans l'émotion. Si tu... Alors peut être que d'autres hommes ne te diraient pas ça mais moi, j'ai l'impression que si tu laisses transparaître quelque chose de l'ordre de l'émotivité en fait, ça fait qu'il y a une part de féminité...* »

Est considéré comme féminin aussi le fait d'être plus honnête, moins dans un jeu de rôle : « *J'ai l'impression que les femmes parlent plus d'elles mêmes, même en groupe !* » et surtout de ne pas être dans la compétition permanente. Il dit ainsi des quatre personnages féminins de *Death Proof* qu'elles lui rappellent les personnages de *Reservoir Dogs* mais « *Elles parlent d'une anecdote où elles sont complices : une qui sans le vouloir vraiment la fait tomber et l'autre qui est tombée mais c'est plutôt amical. Il n'y a pas de rapport comme avec les hommes, pas à s'en remonter, c'est juste les faits et puis on ne va pas avoir ce rapport de compétition ou de supériorité* ». L'idée semble renforcée par le fait que les quatre filles quand elles ne sont pas d'accord, sont capables de discuter sans imposer leur point de vue aux autres : « *Celle qui parle en premier, elle est intéressante parce que je trouve qu'elle est dans un côté beaucoup plus fédérateur, elle va faire circuler la parole (...) En tous cas, à partir du moment où l'autre, elle prend la parole en disant : j'ai une arme, l'autre essaye de modérer en disant qu'il y a d'autres choses mais elle voit qu'elle n'est pas écoutée donc elle va en rester là. Elle ne va pas essayer de défendre jusqu'au bout, tu vois. Et du coup, elle laisse circuler la parole sans vouloir imposer son point de vue.* »

La féminité irait donc de pair avec une certaine capacité d'écoute et une parole plus franche. Par exemple, il dit d'O'Ren Ishii dans *Kill Bill Volume 1* : « *Elle est vraiment très féminine. Alors qu'est-ce que pour moi serait le côté féminin du personnage ? C'est le côté tranchant peut être, le côté dans la maîtrise glacée. On n'en remontre pas plus que ça, on ne va pas en rajouter alors que l'homme, il va en rajouter. Alors qu'elle, elle tranche et puis tout est dit. Tandis que l'homme va*

aller dans une sorte de démonstration encore plus spectaculaire. Elle, elle va poser son discours, ce qu'elle a à dire et voilà, c'est net. (...) Bon après il y a plusieurs aspects chez la femme mais cet aspect là, le côté tranchant, net, il est très féminin je trouve. » La féminité aurait moins besoin d'être dans la démonstration que la masculinité donc selon lui.

La féminité s'inscrit également dans le corps et là encore, Laurent oppose corps féminins et corps masculins. En voyant les filles bodybuildées de la fausse publicité dans *Jackie Brown*, il s'exclame : *« Il y a des femmes qui essayent d'avoir des corps d'hommes ! C'est pas possible ! Pour moi, c'est pas possible ! Non ! Non ! C'est le degré zéro de la séduction pour moi ! (...) Non, pour moi, c'est pas un corps de femmes en fait ! C'est pas les courbes que j'attendrais ! Et la musculature, pourquoi ? Ça n'a pas de sens pour moi. Si la femme doit être manipulée comme ça, non, ça n'a pas de sens ! Ça ne m'interpelle même pas ! Au niveau de l'esthétique, je trouve que ce n'est pas beau en plus ! »* La musculature est du côté de la masculinité, les courbes de la féminité. Laurent s'est montré attentif aux corps des personnages masculins dont il décrit l'attitude par exemple mais il va se montrer tout autant attentif aux corps des personnages féminins. De Fabienne dans *Pulp Fiction*, il va dire qu'elle est beaucoup plus incarnée que son partenaire : *« Quand il sort du champ, à la fin, et qu'on ne voit plus que la femme, c'est plus la femme qui fait corps que Bruce Willis. Il arrive avec son odeur qu'il dit, il enlève son blouson et tout mais c'est juste une image de l'homme en fait ! Et la femme, elle est beaucoup plus incarnée dans cette scène, en disant qu'elle a du bide et tout. Elle est beaucoup plus mise en avant sur le lit, en avant plan, c'est elle qui va demander aussi qu'il lui donne du plaisir. La femme fait beaucoup plus corps que l'homme en fait ! »* Il va opposer le fait qu'elle est dans la notion de plaisir du corps alors que lui serait plus dans un corps fait pour l'action : *« Lui n'est pas dans cette notion du plaisir du corps là. Le plaisir du corps, j'ai l'impression que chez Bruce Willis, c'est plus dans l'action, les coups qu'il donne ou qu'il reçoit. »* Les corps masculins et féminins ne semblent pas avoir les mêmes fonctions.

Mais ce corps fait aussi d'elle un objet, ce que Laurent fait maintes fois remarquer. Des filles de la publicité dans *Jackie Brown*, il dit : *« La femme, elle est là en tant qu'objet, elle est là pour faire vendre. »* Ce qu'il réprovoque : *« Des femmes militaires, ça ne me choque pas. Mais des femmes-objets qui portent une mitraillette, c'est pas pareil ! C'est pas des militaires ! C'est un présentoir »*. Il analyse de même la position de Mélanie dans le même extrait : *« Elle veut lui signifier que ce n'est pas un objet quoi ! »* Mais il considère aussi que certaines femmes acceptent d'être des objets : *« Elles ont accepté d'être des femmes objets et ça aussi, je pense que ça existe ! Parce qu'à chaque fois, je me dis : Mais comment c'est possible que ça existe ? Tellement c'est incroyable ! »* Plus qu'accepter, certaines femmes vont volontairement faire de leur corps un objet pour provoquer comme Laurent le souligne pour Madonna : *« La provocation féminine (...) La provocation au niveau du corps en fait. »* que Madonna aurait repris après Marilyn : *« Parce qu'elle s'est inspirée de Marilyn avec ses postures, la façon dont elle se platine aussi les cheveux, il y a un côté où elle va jouer sur une provocation sexuelle en fait directement adressée à l'homme ! Avec des codes qui vont... disons... exciter le regard masculin. (...) C'est beaucoup plus des postures de corps, on va mettre les seins en avant, les fesses, la robe qui s'envole, le regard aguicheur, un doigt dans la bouche ou ... Et Madonna a repris tout ça en fait. »* Il précise que Madonna a été plus loin car elle chantait des textes écrits par elle : *« En le verbalisant carrément dans ses chansons ! Et ça, ça donne l'excitation encore plus développée parce que Marilyn, elle, c'était à travers ses films, donc c'était un véhicule, elle portait les dialogues d'auteurs tandis que Madonna, en fait, c'est des textes à elle. Donc ça rend encore plus la proximité de cette espèce de bombe sexuelle ! »* Madonna incarne donc la femme sulfureuse, provocatrice qui joue de son corps et de sa sexualité pour réussir dans le monde de la chanson ce qui en fait un produit marketing comme les autres : *« Mais Madonna, moi, je trouve qu'il y a un côté un peu marchand qui finalement fait qu'après, on se permet tout ! C'est une marchandise et après on discute de Madonna comme si c'était quelqu'un qui était sur le marché. Donc on peut tout dire et n'importe quoi de toute façon, elle n'existe pas vraiment en tant que personne. »* Finalement, démarche volontaire ou pas, elle redevient un objet

déshumanisé et sexuel dont on peut parler sans retenue. Ce qui est semble-t-il également le cas dans la vie quotidienne. Laurent me raconte à ce propos une anecdote : « *Alors j'en ai discuté, figure toi, avec des filles hier. On était avec un groupe de copains et de filles, on se connaît depuis plus de seize ans et il y en avait une, c'était sur le fait qu'elle se sent mal dans la rue, elle ne circulait plus de la même manière. Elle est tout le temps sur le qui-vive parce qu'elle se fait interpeller, tout ça. Elle a subi des attouchements dans le métro et une agression. Elle parlait aussi de la non assistance des gens autour. (...) Valérie disait que certaines portaient la burqa pour se protéger ! C'est fou !* » Son amie a précisé : « *On l'aborde et elle me disait : Si tu ne réponds pas, si la fille ne répond pas, elle risque d'avoir encore plus de problèmes « Oui, pourquoi tu réponds pas, salope !* » etc... » Laurent a semble-t-il été surpris par ce témoignage : « *C'est une chose que moi, en discutant, je découvre ! Et Valérie me disait qu'elle en parlait avec son compagnon et que lui non plus, il ne voyait pas ça !* » Laurent se sent concerné à cause de sa fille : « *Mais je suis assez attentif parce que j'ai une fille de onze ans. Quand même maintenant je regarde et si tu observes, maintenant, les filles, elles tracent dans la rue !* » Il a donc constaté par lui-même que les femmes se sentent en danger parce que les rapports hommes-femmes sont encore et toujours très déséquilibrés.

8.6 « *Ne pas parler justement de quelque chose de principal, de la relation homme-femme. »*

Il y a déséquilibre parce que les femmes subissent encore la domination masculine sous forme de violence sexuelle comme Laurent l'a remarqué. Après avoir l'extrait d'*Inglourious Basterds*, il développe cette idée : « *Avec les extraits successifs, on arrive à une sorte de point d'orgue pour la femme ! On tue la femme en l'étranglant !* » Pour lui, ce meurtre est éminemment sexuel. Il analyse la scène de la chaussure comme étant mi-Cendrillon, mi-sado-masochiste : « *Cendrillon, c'est la chaussure, le côté sado-maso, c'est quand il dit : Pourriez-vous poser le pied ? Il répète et elle exécute.* » Pour lui, l'utilisation du très gros plan sur le pied de l'actrice à cet instant précis de la scène est une façon de « *montrer la sexualité à l'écran* » parce que « *le très gros plan au cinéma en fait, c'est ça. C'est au-delà de ce qu'on peut voir humainement ! On ne peut pas s'approcher autant de quelqu'un qu'on ne connaît pas !* » et que le pied « *Symboliquement, il y avait un côté sexuel assez fort. Parce que justement il y a toutes les terminaisons nerveuses et puis le côté charnel qu'on peut découvrir ; c'est une partie du corps qu'on ne voit pas et qu'on peut découvrir parfois, contrairement à d'autres parties du corps, un côté très sexuel.* » Dans cette scène du pied, Laurent note que c'est le personnage masculin qui demande et que le personnage féminin obéit : « *Elle, elle s'exécute donc elle se soumet.* » Le rapport entre les deux personnages est donc un rapport de domination, « *Je trouve que c'est un rapport de dominant-dominé et le côté sexuel, il est là. (..) Il y a le côté où il est sur elle et tout...* » Le personnage féminin subit donc une violence sexuelle face à laquelle elle ne peut que se soumettre et qui lui coûtera la vie.

Face à cette violence envers les femmes, le cinéma de Tarantino semble apporter une possibilité de revanche, notamment dans le film *Kill Bill Volume 1* que Laurent analyse comme « *une sorte de revanche de la femme sur l'homme.* » Les meurtres commis par O'Ren et par Gogo dans la scène seraient « *une évolution* » en ce sens que : « *C'est la première fois qu'on voit la violence du côté de la femme. Et avec le sabre, l'épée, donc ça prête à des symboliques.* »

Selon lui, la tension palpable dans cette scène provient de ce renversement de domination : « *La tension ou le décalage vient du renversement des rôles et là, dans cette scène, on le voit bien : il y a quelqu'un qui n'assume pas du tout en fait ! Non seulement elle prend le pouvoir mais elle est métisse donc là, l'homme est là pour dire : Non, mais c'est insupportable, en plus il y a mes*

*ancêtres et tout.. » Le renversement des rôles est donc insupportable pour le personnage masculin d'autant qu'il l'inscrit dans le temps comme étant immuable. Laurent développe d'ailleurs : « La place de l'homme, c'est celui qui va donner par rapport à sa technique, à son savoir, là on regarde la démonstration matérielle, avec la mitrailleuse et la femme, elle est là pour écouter, pour être peut être au service, comme la serveuse, qu'on va peut être dorloter ou après se servir comme d'un objet de plaisir, donc là, c'est les choses qui sont en place. » Tenter d'inverser cet ordre des choses est impensable et forcément très dangereux pour les personnages féminins. Après avoir visionné l'extrait de *Jackie Brown*, Laurent remarque que le personnage de Mélanie tente de sortir de son rôle d'objet dans la scène mais il note : « La femme essaie de dire que de toutes façons, elle peut l'avoir (le pouvoir) mais c'est toujours indirect. A partir du moment où elle l'a de manière directe, tu vois, elle va se faire buter sur le parking ! » C'est donc au prix de sa vie qu'elle paie ses tentatives d'émancipation de la domination masculine et parce que l'homme incarné par Robert De Niro ne supporte pas de sentir qu'il perd le pouvoir : « D'ailleurs je crois que De Niro, si à moment donné, il pète les plombs, c'est qu'il sent que lui, il perd la main. C'est la fille qui est en train de l'embobiner et lui, il ne supporte pas ça, en fait ! » Laurent précise : « Mais c'est un type d'homme qu'il montre. Je trouve qu'en fait c'est un type d'homme qui existe, que je connais aussi que je côtoie avec distance en fait ! »*

Pour Laurent, la rencontre entre les hommes et les femmes ne peut jamais se faire sur un mode d'équilibre. Il va d'ailleurs utiliser plusieurs fois le terme de « tension » : « J'ai l'impression que dans le rapport des hommes entre eux, dans le sens global, dans le sens des rapports homme-homme, homme-femme et femme-femme, il y a une tension à partir du moment où il y a rencontre. (...) Il y a quelque chose de l'ordre de l'inconnu ou du possible qui peut arriver... »

Conclusion

Le cinéma de Tarantino est donc selon Laurent un cinéma qui « *parle de choses assez vraies dans la société actuelle* », une société qu'il analyse comme très patriarcale. Il prend d'ailleurs en exemple le cas de Ségolène Royal : « *Tu vois, quand Ségolène Royal se présente aux élections de 2007, il y a quand même des gens qui disent : Mais qu'elle aille s'occuper de ses enfants ! Ou : Mais qu'est-ce qu'elle fait ? Elle n'aura pas suffisamment de temps... Et Charasse, je me rappelle ou Fabius... C'est terrible en fait ! Et donc elle n'a pas été aidée du tout parce que c'était une femme !* » Il est tout à fait conscient de la difficulté d'être une femme dans un univers masculin.

Le cinéma de Tarantino, en proposant des rôles stéréotypés de femmes soumises et d'hommes machistes vient justement questionner la masculinité et la féminité : « *Et ça montre bien jusqu'à quel point il est allé dans la caricature, Tarantino, pour exprimer un Genre, un Genre chez l'homme et un Genre chez la femme. Et ça fait réfléchir ! Enfin, je trouve que ça amène du coup, cette radicalité, ce jusqu'au boutisme dans les stéréotypes amène des questionnements....* » La caricature pour questionner donc selon lui.

Laurent note également que s'il aime ce cinéma-là, c'est parce qu'il joue toujours sur un mode ludique et pas politique. « *Ce que j'aime bien ; c'est le décalage avec Tarantino dans la forme et dans le fond, ce contraste. (...) Et ce décalage, je ne sais pas vraiment dire ce que ça me fait mais ça me questionne, ça me dérange en fait, ça me fait sourire peut être parce que c'est quelque chose qui est de l'ordre de l'absurde, c'est ça que j'aime bien chez lui, c'est tout le temps ce décalage là. Et du coup, on le retrouve tout le temps (..) dans le rapport homme-femme.* »

Un rapport qui est majoritairement inégal nous l'avons vu puisque les personnages masculins incarnent « *cette virilité où il n'y a pas de contradiction à avoir, d'autorité, voire même d'intransigeance, presque tyrannique* » et les personnages féminins, des êtres soumis à cette domination.

Cependant, selon Laurent, et même s'il affirme qu' « *on voit tout ce qu'il y a comme discours politique au niveau du Genre* », le cinéma de Tarantino « *parle du pouvoir entre homme et femme, il montre comment l'homme veut garder le pouvoir* » et les rôles principaux donnés à des personnages féminins n'en font pas pour autant un cinéma féministe : « *C'est un hommage à la femme mais c'est pas féministe. (...) C'est pas politique. Le fait qu'il choisisse d'aller autant vers son objectif, c'est-à-dire de caricature, d'aller jusqu'au bout du genre et tout, d'aller jusqu'au bout des codes et tout, ça fait jaillir des questions disons, autour, en périphérie mais je ne pense pas qu'au départ, ce soit une intention politique.* »

Même s'il ne prête donc aucune intention au réalisateur, il reconnaît que sa filmographie le questionne : « *C'est rigolo parce qu'en fait, c'est des questions que je me suis posées et que je me pose peut être encore aujourd'hui...* » Et s'il se questionne, c'est certainement parce qu'il est conscient de l'injonction sociétale à correspondre aux codes comme il dit, tout en ayant la ferme conviction que ces codes ne sont qu'une construction justement puisqu'il dira en conclusion : « *Je suis convaincu que chacun de nous a une part de masculinité et de féminité !* »

Chapitre 2 : Analyse et résultats

*« Le cinéma en tant que forme artistique est, je pense,
constitué à 20 pour cent de ce que le public y apporte.
Les gens viennent me voir
et ils me racontent ce qu'ils pensent que ça signifie
et je suis constamment surpris par leur créativité et leur ingéniosité ;
pour moi, ce qu'ils inventent est juste à cent pour cent »¹⁰²¹*

1 : Questionner les corps

Nous avons pu remarquer au cours de nos entretiens combien les corps filmés retenaient l'attention de nos participants et de nos participantes ; c'est souvent par eux qu'ils entrent dans l'analyse d'une scène. Et ce d'autant plus que nous avons été surprise de constater que parfois, alors même que nous venions de visionner un extrait logocentré, les dialogues n'avaient pas du tout été écoutés ou tout à fait partiellement par nos interviewé-e-s. Par exemple, juste après avoir visionné l'extrait de *Death Proof*, Nathalie qui se définit comme cinéphile et qui affirme l'importance des dialogues dans un film, a pu nous confier qu'elle n'avait pas retenu ce dont les filles parlaient : « *Bon, non... J'étais plus happée, enfin, je regardais plus la façon dont elles étaient alternativement présentées. Je sais pas, j'ai du être un peu distraite...* » L'image du corps filmé prime souvent sur les dialogues.

Au cinéma comme dans la vie quotidienne, on ne peut pas faire l'économie du corps puisque « *La dimension physique de la masculinité et de la féminité est centrale pour une interprétation culturelle du genre* »¹⁰²². Le cinéma relève de la notion de « *technologie du corps* » de Marcel Mauss, c'est-à-dire la « *façon dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps.* »¹⁰²³ Le corps de l'acteur ou de l'actrice est la matière première d'un film ; il « *se fabrique un corps comme nous nous fabriquons chacun un corps et c'est dans ce sens là (...) qu'il faut comprendre aussi qu'il se fabrique un personnage. Non pas de l'extérieur, comme le ferait un scénariste, mais dans le flux d'une subjectivité en actes. Dans ce mouvement du corps qui produit un Homme, il y a une idée de l'époque, une idée de sa place dans le monde ; dans ses gestes envers et contre l'autre, il y a plus que du jeu : la production de nous même* »¹⁰²⁴ écrit Vincent Amiel. Si l'on a coutume de dire et de penser qu'un acteur, une actrice se doivent d' « incarner » un

1021 « *With movies as an art form, I think 20 percents of that art form is supplied by what the audience brings to the movie; People come up to me and tell me what they think it means and I am constantly astounded by their creativity and ingenuity. As far as I'm concerned, what they come up with is right, they're 100 percent right.* » Quentin Tarantino, *Reservoir Dogs Conference*, Toronto International Film Festival, 1992, in Peary Gerald, *Quentin Tarantino Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 1998, p.38.

1022 Connell Raewyn, *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Ibid., p.40.

1023 Mauss Marcel, *Les techniques du corps*, Sociologie et Anthropologie, Paris, PUF, 1983 (édition originale 1934), p. 365-386.

1024 Amiel Vincent, Nacache Jacqueline, Sellier Geneviève, Viviani Christian (sous la direction de), *L'acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p.9.

rôle, il s'agit pour eux et elles de le faire au sens propre comme au figuré. « *Il s'agit de rendre le corps éloquent, c'est-à-dire de verbaliser le corps* »¹⁰²⁵ Ainsi, de la même manière qu'il y a co-construction du sens d'un film, se produit une co-construction du sens du langage du corps.

Or le corps, celui des acteurs, des actrices comme ceux des spectateurs et des spectatrices, est « *le premier opérateur du genre* »¹⁰²⁶. Il est une indéniable réalité biologique mais aussi un effet bien réel des régulations sociales et des assignations normatives, ce que J. Butler a longuement démontré¹⁰²⁷. Opérations dont les corps peuvent être à la fois objets et sujets et qui contribuent à construire une bipartition sexuée et hiérarchisée du social. Et s'il faut « *souligner l'activité des corps, leur capacité à agir dans les processus sociaux* »¹⁰²⁸, il s'avère qu'ils sont également une grille de lecture genrée dont se sont emparés nos participants et participantes dans la réception des extraits que nous leur avons proposés.

Ainsi nous avons pu remarquer que les personnages féminins étaient systématiquement définis par des qualificatifs liés à leurs corps avec tous les termes qui permettent une appréciation des personnages en fonction de leur physique : « *jolie, belle, séduisante, attirante...* », ce qui n'est jamais le cas pour les personnages masculins qui sont décrits en fonction de leur caractère supposé : « *intelligent, idiot, rusé, cruel...* ». Cette approche est particulièrement sensible en comparant les réactions de nos interviewé-e-s face à deux des extraits que nous leur avons proposés, celui de *Reservoir Dogs* et celui de *Death Proof*. Nous avons choisi le passage de *Death Proof* justement parce qu'il est d'évidence un pendant de celui de *Reservoir Dogs*, avec des jeunes femmes assises dans un restaurant, installées à une table ronde autour de laquelle tourne la caméra, soit le même procédé filmique que dans *Reservoir Dogs* qui filme un groupe de personnages masculins attablés eux aussi et en train de discuter. Le premier extrait nous permettait d'aborder la thématique des masculinités, notamment à partir des corps des acteurs et le second nous semblait particulièrement intéressant parce qu'il proposait, à partir des dialogues des quatre personnages, de mettre en question et en discussion deux thématiques que nous avons jugées importantes : les agressions faites à l'encontre des femmes d'une part et le cinéma, comme média genré (cinéma « de filles » versus cinéma « de garçons ») d'autre part.

De fait, nos participants et participantes ont analysé la première séquence à partir des dialogues échangés par les personnages et même quand ils estimaient que ces dialogues présentaient peu d'intérêt. Nathalie affirme par exemple qu'« *ils disent des choses futiles* » et Laurent que la conversation lui a donné l'impression d'être « *tombé sur un cinéma bien « relou » de série B* » avec des personnages qui discutent « *de tout et de rien* ». Mais c'est malgré tout à partir de ces paroles que la scène est analysée sans que soit fait mention, à de rares exceptions près, du physique des acteurs alors que nous lui avons, pour notre part, accordée une place importante de notre analyse. Par contre, la séquence de *Death Proof* donne lieu systématiquement à une évaluation par nos participants et participantes du physique des personnages dont les dialogues sont parfois peu, voire pas, écoutés. Après avoir vu la scène, Jacques nous dit : « *J'ai pas trop suivi la discussion, en fait !* » et Adrien pourtant très concentré pendant le visionnage : « *Au début, ça paille beaucoup, je trouve. Ben, c'est pas très intéressant. Au début, on est dans une discussion un peu... Oui, un peu... Je ne sais même plus de quoi elles parlent.* »

1025 Soulez Guillaume, « *L'acteur et son ombre, et l'Histoire. Jeu d'acteur et dynamique rhétorique dans La dernière lettre (F. Wideman, 2003)* », *L'acteur de cinéma : approches plurielles*, Ibid., p.47.

1026 Coulomb-Gully Marlène, « *Mâle ou normal ? Incarnation et masculinité(s) du couple Hollande-Sarkozy dans la campagne présidentielle de 2012* », *Genre, sexualité et Société*, [en ligne], Hors-Série n°2, 2013, mis en ligne le 10 avril 2013.

1027 Butler Judith, *Bodies That Matter : On the Discursive Limits of Sex*, Routledge, 2011 (1993).

1028 Connel Raewyn, *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Ibid., p.50.

Nous pensons que nous pouvons constater ici un effet genré des attentes spectatoriennes. Le groupe d'hommes de *Reservoir Dogs* a été écouté ; celui des femmes de *Death Proof* regardé parce que traditionnellement, l'éloquence est affaire d'hommes quand la beauté est affaire de femmes. Chaque personnage féminin du second extrait donne lieu à une évaluation à partir du corps filmé qui repose sur des stéréotypes de Genre. Paul dit par exemple qu'il préfère « *celle qui est plus en retrait* » parce qu'il « *la trouve mignonne* » et il remarque « *La tenue de cheerleader puis sa coupe de cheveux aussi. Ça fait vraiment très féminin, modèle un peu...* » Le discours de Paul fait apparaître les assignations de Genre qui pèsent sur les femmes et notamment sur les corps féminins. Il souligne la tenue composée d'un petit haut et d'une mini jupe ainsi que la chevelure, ici de longs cheveux châains clairs, lisses et d'aspect soyeux. Le personnage n'est investi par notre participant que comme un objet esthétique dont on peut juger la valeur à l'aune des diktats de la beauté. Le « *sexe faible* » se doit également d'être le « *beau sexe* » : « *Au cœur de la définition sociale de l'être féminin, l'apparence physique des femmes et leur beauté sont les pierres angulaires de leur condition.* »¹⁰²⁹ Cette notion de beauté que l'on se plaît à penser toute subjective est en réalité bien encadrée socialement par tout un ensemble de règles. Une des plus décriées de nos jours est la minceur que notre participant ne mentionne pas en tant que telle mais qu'il sous-entend en comparant le personnage féminin à un modèle, qui apparaît dans son discours comme symbole de la féminité. Or une des caractéristiques essentielles des mannequins actuels est leur extrême maigreur. « *Le but ultime pourrait bien n'être pas tant de mincir que de gommer toute caractéristique féminine* »¹⁰³⁰ écrit Mona Chollet. Paradoxalement, pour être féminine, il faudrait donc avoir un corps qui ressemble à celui d'un garçon ce qui peut s'expliquer par le fait que le corps des hommes représente le « *corps légitime* ». Cette insistance de la part de nos participants et participantes à observer les corps des actrices et à écouter les discours des acteurs tend à démontrer combien les corps féminins sont toujours des corps perçus, observés, analysés, jugés ce qui tend à rendre invisibles les corps masculins. « *Les techniques quotidiennes de beauté, en tant que « disciplines du corps » [Foucault, 1975], conduisent les femmes à un état de visibilité permanente et à une aliénation de soi.* »¹⁰³¹ comme le note Rosella Ghigi.

Nous avons remarqué également que c'est souvent une approche sexuelle des corps féminins qui prévalait dans la description qui en est faite par nos participants et nos participantes. L'adjectif « *sexy* » dont le dictionnaire dit qu'il décrit « *ce qui est sexuellement attirant, qui excite le désir sexuel* »¹⁰³², est le plus souvent employé pour décrire les corps féminins dans l'ensemble des extraits visionnés. Nos interviewé-e-s emploient souvent ce terme en lien avec ce qui est féminin, renvoyant par là même à l'idée bien établie que « *Sexe est la femme, mais elle ne possède pas un sexe : un sexe ne se possède pas soi-même.* » Colette Guillaumin poursuit : « *Les hommes ne sont pas sexe, mais en possèdent un ; ils le possèdent si bien d'ailleurs qu'ils le considèrent comme une arme (...) Idéologiquement les hommes disposent de leur sexe, pratiquement les femmes ne disposent pas d'elles-mêmes – elles sont directement des objets- idéologiquement elles sont donc un sexe, sans médiation, ni autonomie comme elles sont n'importe quel autre objet selon le contexte.* »¹⁰³³ Les personnages féminins sont donc, dans le processus de réception que nous avons étudié, analysés selon leur physique et surtout selon la valeur sexuelle qui est attribuée à leur corps. Pour que cette valeur puisse être attestée, il faut que le corps se donne à voir. Nous avons en effet noté qu'étaient

1029 Combes Sophie, *Le beau sexe. Femmes dans le monde et apparence physique*, La Grange Bluffy, Kawa, coll. Miroirs et Perspectives, 2012, p.3.

1030 Chollet Mona, *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Paris, La Découverte/Poche, 2015, p.148.

1031 Ghigi Rosella, article « *Beauté* », *Encyclopédie critique du Genre*, sous la direction de Juliette Rennes, Paris, La Découverte, 2016, p.81.

1032 Dictionnaire *Le Robert*, p.1554.

1033 Guillaumin Colette, « *Pratique du pouvoir et idée de Nature (2) Le discours de la Nature* », *Questions Féministes*, n°3, Mai 1978, p.7.

considérés comme « sexy » les personnages féminins dont les interviewé-e-s décrivaient aussi les costumes comme participants à l'élaboration de l'image sexuée du corps féminin. Il s'agit de costumes particuliers : des maillots de bain, donc des vêtements qui laissent apparaître presque la totalité du corps. De plus, le maillot de bain est détourné ici de sa fonction de vêtement qui sert à la baignade puisque aucun des personnages féminins filmés n'est de fait en train de se baigner, ou au moins en bord de mer ou de piscine. C'est un costume qui va d'ailleurs être lu comme étant au service de la monstration du corps féminin. Laureen dit après avoir regardé l'extrait de *Jackie Brown* que les filles de la fausse publicité ont « un côté ultra sexy, ultra féminin » et elle précise : « Elles sont en maillots, on voit clairement le décolleté, elles sont en culottes, maquillées, elles sont plutôt jolies. Ils n'ont pas pris des thons quoi ! C'est plutôt l'image de la bimbo. » Adrien dit la même chose : « Elle est sexy. (...) Elle est quand même en bikini, elle est bien gaulée » et des filles de la publicité, « Elles sont justement choisis pour leur corps, leur plastique irréprochable. » ; il précise : « Le sexe, ça en impose toujours. Il n'y a qu'à voir une pub pour un déo, la meuf, elle est à poil ! Voilà, ça a toujours fait vendre et ça fera toujours vendre ! » Le corps féminin est considéré comme un objet érotique et qui a une valeur marchande avec une utilisation des accessoires comme le maquillage ou certains vêtements faite pour accentuer l'érotisation du corps filmé.

Une autre remarque intéressante selon nous est justement en lien avec les costumes des personnages. Nos interviewé-e-s vont faire bien plus souvent allusion aux vêtements des actrices qu'à ceux des acteurs. Leurs remarques montrent combien le vêtement sert de signe de reconnaissance sociale du Genre. Ils seront ainsi plusieurs à noter le changement de costume de Beatrix dans l'extrait visionné de *Kill Bill Volume 2*. Paul note : « Là, elle est quand même habillée en femme... En jupe très longue » et Aude fait remarquer : « Le premier truc qu'on voit, enfin que moi je vois, c'est qu'elle a du gloss, elle a du fard à paupières, même si c'est très naturel, elle a du ricil. On voit vachement son maquillage en fait (...) Puis elle est en jupe... C'est rigolo. Elle arrive, elle veut le dégommer mais elle est vraiment déguisée en fille ! » Les propos de Paul et d'Aude viennent confirmer l'idée que porter une jupe et être maquillé sont des indicateurs très clairs de féminité. Ils soulignent également que le vêtement est un costume qui « renforce les identités de genre de ceux et celles qui les portent comme de ceux et celles qui les voient. »¹⁰³⁴ Le discours de Paul sous entend qu'il y a des façons de s'habiller en femme et des façons de s'habiller en homme et celui d'Aude qu'il peut être considéré comme un déguisement. Le blouson et les armes que Beatrix porte encore dans cette scène sont d'ailleurs considérés comme autant de signes masculins. Paul explique : « Là, elle est très féminine : elle a une jupe, des sandales. Il n'y a que le blouson en cuir qui détonne. » et Aude ajoute à sa phrase précédente : « A part ce blouson et ce sabre... » Le vêtement parce qu'il est lui-même genré (pantalon versus jupe, bottes versus escarpin, blouson versus manteau etc) sert donc à créer un costume qui devient un important signe de reconnaissance de Genre. Dans le cas de Beatrix, il va même venir signifier un retour vers une certaine « normalité », une adéquation sexe/Genre enfin retrouvée. Paul : « Là, on rappelle plus un personnage féminin et ça va bien avec son rôle de maman ». Le costume considéré comme féminin, la jupe, les sandales, ne sert pas qu'à vêtir, il sert à véhiculer une identité sexuée ou à l'accentuer. « Et si c'était le costume lui-même qui représentait le fétiche sexuel et qui détenait le pouvoir sexuel ? »¹⁰³⁵

Le costume d'écolière de Gogo dans *Kill Bill Volume 1* est de même un instrument de communication érotique pour nos participants et participantes dont plusieurs ont souligné la puissante charge sexuelle qu'il dénote (nous y reviendrons plus loin) mais à laquelle nous n'avions pas réellement pensé lors de notre analyse. Notre regard expert du cinéma de Quentin Tarantino est

1034 Barbier Pascal, Bargel Lucie, Beaumont Amélie, Darmon Muriel, Dumont Lucile, « Vêtement », *Encyclopédie Critique du Genre*, Ibid., p.662.

1035 «What if the costume itself were the sexual fetish and the source of sexual power ? », Reynolds Richard, *Super heroes, A modern mythology*, University Press Of Mississippi, 1994, p.32.

habitué à chercher dans ses films les indices qui lient chacun de ses longs métrages à tous ceux qui ont pu l'inspirer. Le costume est évidemment « *un lien d'intertextualité aisément repérable* »¹⁰³⁶ et nous y sommes très attentive. Le costume de Gogo nous est alors apparu comme un clin d'œil aux vêtements que l'actrice, Chiaki Kuriyama, portait dans le film qui l'a rendue célèbre, *Battle Royale*. Mais nos participants et participantes qui n'ont pas les mêmes références que nous n'ont pas pu lire cet indice d'intertextualité. Le costume a alors été lu tout à fait autrement et c'est son pouvoir de suggestion érotique qui a dominé.

Une première explication de ce phénomène peut être à chercher du côté de l'habitus social qui fait du corps de la femme « *un objet évaluable et interchangeable* »¹⁰³⁷. Pierre Bourdieu a démontré que « *Tout, dans la genèse de l'habitus féminin et dans les conditions sociales de son actualisation, concourt à faire de l'expérience féminine du corps la limite de l'expérience universelle du corps-pour-autrui, sans cesse exposé à l'objectivation opérée par le regard et le discours des autres.* »¹⁰³⁸ Le corps féminin est toujours un « *être perçu* » qui place les femmes dans un état permanent « *de dépendance symbolique, c'est-à-dire en tant qu'objets accueillants, attrayants, disponibles.* »¹⁰³⁹ Nous avons remarqué que même la prise de conscience de ce phénomène n'empêche pas son activation comme Paul le fait remarquer à un moment dans son entretien : « *Je pense que c'est dans l'inconscient de beaucoup de gens, y compris moi d'ailleurs ! Derrière il y a toujours un peu cette image-là, latente, à cause du cinéma, de la pub ou de tout ce qu'on veut ou de nous-mêmes, de ce qu'on s'est mis dans la tête et c'est un truc, tu essayes de le refréner un peu parce que tu sais que derrière, c'est une image dégradante de la femme mais tu ne peux pas t'en empêcher ! Et c'est un truc que tu vas vouloir cacher, que tu ne vas pas oser avouer, c'est un truc un peu honteux mais au final, on s'en rend compte, on est tous un peu comme ça. Alors c'est pas tous au même niveau mais quelque part, on est tous un peu comme ça.* » Ces remarques de notre participant ont très certainement à voir avec le concept d'« *incorporation* » qui opère lors du processus de réception de ces deux extraits filmiques. Pierre Bourdieu, qui a également parlé d'« *intériorisation* » pour ce même processus, le définit comme le procédé à travers lequel les individus constituent des habitus sexués, c'est-à-dire des dispositions socialement considérées comme féminines ou masculines. Les contraintes sociales sexuées s'exercent sur l'individu et échappent totalement à la volonté comme les paroles de Paul le montrent bien. On voit combien nos participants et nos participantes ont intégré ce processus qui leur fait lire les corps filmés féminins toujours comme évaluables selon des normes construites et transmises socialement. Normes complexes qui imposent aux corps féminins une double injonction contradictoire : « *Ne pas lancer de messages trop explicites de disponibilité sexuelle mais également ne pas être totalement déssexualisées, dans la mesure où la sexualisation du corps fait partie de la définition dominante de la féminité.* »¹⁰⁴⁰ Dans cette entreprise de construction de normes, les médias jouent un rôle central et le cinéma participe à ce dispositif, notamment celui de Quentin Tarantino. Il filme des corps de jeunes femmes minces, bronzées, habillées de vêtements moulants ou qui laissent voir leur décolleté, leur poitrine et leurs jambes pour la grande majorité d'entre elles. Ses personnages masculins ont, eux, des physiques beaucoup plus diversifiés. Ce faisant, la filmographie tarantinienne prend part à la perpétuation de normes de conditionnement et de sexualisation des corps féminins. Il vient contribuer à la sédimentation des représentations de Genre. « *La construction du genre se poursuit à travers des technologies de genre variées (le cinéma par exemple) et des discours institutionnels (la théorie par exemple) qui ont le pouvoir de contrôler le champ des significations sociales et donc de produire, promouvoir et*

1036 Chevalier Loïc, « *Susciter la sympathie du spectateur : iconographie, intertextualité et horizon d'attente du costume dans Mondwest* », *CinémAction*, n°144, Ibid., p.37.

1037 Dardigna A-M, cité par Bourdieu Pierre, *La domination masculine*, Ibid., p.66.

1038 Bourdieu Pierre, *La domination masculine*, Ibid., p.90.

1039 Bourdieu Pierre, *La domination masculine*, Ibid., p.91.

1040 Ghigi Rosella, article « *Beauté* », *Encyclopédie Critique du Genre*, Ibid., p.81.

« implanter » des représentations du genre. »¹⁰⁴¹

Une deuxième explication peut être apportée par le processus filmique lui-même. Tarantino donne à voir des corps féminins fortement érotisés, ce que ne manqueront pas de remarquer nos participants et participantes. En choisissant de mettre à l'écran des corps de jeunes femmes très visibles, peu vêtus, ou simplement habillés de petits shorts et de bikini pour l'extrait auquel nous venons de faire référence (*Jackie Brown*), le réalisateur joue avec une image érotisée des corps féminins. Le schéma décrit par Laura Mulvey dans son article « *Plaisir visuel et cinéma narratif* » fonctionne à plein dans la filmographie tarantinienne et peut expliquer le regard porté par nos interviewé-e-s sur les corps filmés. Selon Mulvey, la femme est une image et l'homme est porteur du regard. Dans l'extrait de *Jackie Brown* auquel nous faisons allusion précédemment, le regard masculin est à minima double : celui du réalisateur qui pose son regard-caméra sur les filles de la publicité et sur Mélanie et celui, d'Ordell et de Louis qui regardent la télévision puis Mélanie. La caméra oscille toujours entre les deux. Le point de vue est soit celui des deux hommes, sur les femmes avec les armes, soit celui de la caméra, qui est alors un relais direct de l'œil du spectateur ou de la spectatrice quand il filme par exemple les pieds de Mélanie vus d'en dessous ou son corps présenté comme morcelé (sa bouche, ses jambes, son torse, ses pieds), ce que Laura Mulvey nomme « *un corps en fragments* » et dont elle explique qu'il « *détruit l'espace codifié depuis la Renaissance ainsi que l'illusion de profondeur nécessaire à tout récit. L'image sur l'écran en devient plate comme celle des découpages de papier ou des icônes, perdant toute ressemblance avec la réalité* »¹⁰⁴². Le processus filmique tarantinien encourage donc la lecture des corps féminins comme des objets érotiques. Un de nos participants, Adrien, parle du plaisir qu'il éprouve à regarder les films de Tarantino en partie grâce à la présence des personnages féminins : « *Bon Mélanie Laurent, c'est juste qu'elle est très jolie. Je pense qu'il s'est dit « Putain, je vais la faire tourner » et il a du prendre du plaisir ne serait-ce qu'à la filmer. Elle est très belle dans ce film !*

– *Tu sens un certain plaisir de la caméra à filmer ces femmes ?*

– *Oui ! On sent qu'il y a ce plaisir. (...) Et du coup, il y est pour moi ! Oui il y est !* »

Et si des personnages féminins sont présentés dans la fausse publicité de *Jackie Brown* comme un atout supplémentaire dans la stratégie commerciale de vente des armes, la filmographie tarantinienne les utilise de la même façon. Laureen note : « *Je présume que les mecs quand ils voient ça, ils sont contents !* » ce qui montre qu'elle est attentive à la stratégie mise en place et qui consiste à mettre à l'écran des corps féminins pour le plaisir des spectateurs masculins. Jacques va plus loin : « *On voit bien qu'il y a de jolies nanas comme ça qui sont extrêmement importantes parce que le succès du film tient aussi à ça ! C'est une certitude ! C'est pas Fellini là !* » Jacques analyse cette utilisation du corps des femmes dans le cinéma de Tarantino comme un élément marketing et explique : « *J'ai toujours ce doute là quant à la capacité du cinéma américain à l'autocritique. Moi, j'ai même tendance à ne pas le croire.* » Si Jacques fait cette analyse, c'est vraisemblablement parce que son statut de gérant de salle de cinéma depuis longtemps lui a permis d'éprouver empiriquement les effets du cinéma sur les publics qu'il côtoie quotidiennement. Il est le seul de nos interviewé-e-s à avoir réellement envisagé cette incidence des corps filmés, notamment les corps féminins, sur les publics en tant que stratégie de vente du film lui-même.

Cette thématique des corps filmés nous permet une première réponse à notre problématique. En effet, si les participants et participantes peuvent lire la fausse publicité de l'extrait de *Jackie Brown* comme une critique de l'utilisation des corps féminins à des fins marchandes, ils n'envisagent pas la filmographie tarantinienne comme opérant avec la même stratégie. Leurs lectures des extraits proposés semblent encore soumises au schéma relevé par L. Mulvey à savoir la femme, objet du regard. Avec une différence cependant : Mulvey envisageait toujours le regard comme masculin

1041 De Lauretis Teresa, *Théorie Queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Ibid., p.75.

1042 Mulvey Laura, « *Plaisir visuel et cinéma narratif* », Ibid., p.18.

alors que nos recherches tendent à démontrer que le regard de nos participants comme celui de nos participantes à l'orientation hétérosexuelle apparente s'est porté de la même manière sur les corps féminins filmés, c'est-à-dire en les considérant comme des objets évaluables en fonction de leur physique alors que les corps masculins ont été très peu commentés et ne l'ont jamais été dans une acception sexualisante. Ce qui peut doublement s'expliquer selon nous : si les participants ne commentent pas les corps masculins et en tous cas jamais sous une forme sexuelle, c'est parce que le processus filmique lui-même ne donne pas à voir des corps masculins érotisés. Et si les corps masculins ne sont pas érotisés, c'est parce que nous avons affaire à un cinéma fait par un homme qui n'autorise pas sa caméra à filmer les personnages masculins comme il filme les personnages féminins. La menace du regard homo-érotique est ici présente, y compris dans les regards de nos participants selon nous.

2 : Questionner le sexe et la sexualité

Parmi les extraits que nous avons choisis de visionner avec nos participants et participantes, deux d'entre eux mettent en jeu de façon ostentatoire des personnages en train de parler de sexualité. Il s'agit de *Reservoir Dogs* dans lequel, nous le rappelons, huit personnages masculins installés autour d'une table ronde bavardent. A un moment donné, ils évoquent la chanson *Like a Virgin* de Madonna et discutent du sens des paroles de la chanson selon eux, ce qui sera l'occasion d'évoquer la sexualité. Selon notre interprétation et dans notre analyse, nous avons lu ce passage comme une mise en scène de ce qu'est être un homme. La masculinité va de pair avec une sexualité active, hétéronormée et dominante : « *This mother fucker's like Charles Bronson in « The Great Escape ». He's diggin' tunnels* » dit le personnage de Mr. Brown. Elle va de pair également avec une sexualité affirmée, revendiquée, y compris par le langage, ce que l'on retrouve d'ailleurs à plusieurs moments du film. Un langage cru et parfois vulgaire, avec la répétition du mot « *dick* » par exemple dans la bouche des personnages.

Le second extrait est celui de *Pulp Fiction*, extrait au cours duquel, rappelons-le là aussi, le personnage féminin, Fabienne, demande un cunnilingus à son partenaire masculin, le boxeur Butch : « *Butch ? Will you give me oral pleasure ?* » Nous avons, dans notre analyse, considéré comme important le fait que ce film propose une scène d'amour atypique par rapport à ce qu'Hollywood nous donne habituellement à voir. En effet, le personnage féminin revendique le droit au plaisir physique et elle le verbalise, ce qui est plutôt rare dans le cinéma américain. Celui-ci montre plus facilement l'acte sexuel lui-même et majoritairement entre deux personnes de sexes opposés ou met en avant la sexualité du personnage masculin. Or c'est l'inverse qui se produit ici. Cette demande nous avait donc questionnée : d'abord parce qu'elle semble assez rare dans le cinéma américain contemporain qui privilégie la mise en scène et le discours autour de la sexualité masculine ; ensuite parce qu'elle exprime le désir d'un plaisir féminin revendiqué par un personnage qui, tout au long de la scène, s'interroge sur le corps féminin.

Une différence cependant, le premier extrait aborde la sexualité par le discours quand le second fait de même mais en proposant également une mise en scène de la sexualité ce qui nous permet d'évoquer plusieurs dimensions de la sexualité telles que définies par Stevi Jackson : la sexualité comme institution, au sens où elle est un lieu de hiérarchie des sexes et des sexualités, la sexualité comme expérience c'est-à-dire comme relevant d'un ensemble de « *pratiques érotiques* » et en fin la sexualité comme regroupant les « *identités sociale et politique associées à l'hétérosexualité* »¹⁰⁴³.

1043 Jackson Stevi, « *Récents débats sur l'hétérosexualité. Une approche féministe matérialiste* », *Nouvelles Questions féministes*, vol.17, n°3, 1996, p.14.

Nos extraits mettent en jeu la sexualité à la fois comme objet de discours mais aussi comme pratique qui, comme le Genre, sont perpétuellement en cours de construction. « *Genre et sexualité sont donc socialement construits par ce que les individus font effectivement* »¹⁰⁴⁴.

Nous avons pu remarquer que nos participants et nos participantes se sont sans aucune difficulté emparés de la thématique de la sexualité masculine. « *Mais la femme, en fait, tout ce qui les intéresse, c'est leur queue dans le dialogue là ! C'est même pas la femme, c'est la queue qui est intéressante. S'il n'y avait pas leur queue, la femme, on s'en fout !* » dit par exemple Jacques qui n'a pas hésité à calquer son vocabulaire à celui des personnages après avoir visionné la séquence de *Reservoir Dogs*. Nos participants et nos participantes soulignent l'idée que selon eux et elles, le dialogue de cet extrait est tout à fait plausible. « *Je me dis que cette conversation, on peut l'entendre un peu partout, dans tous les PMU du coin quand t'as des mecs qui discutent entre eux.* » selon Laureen. Paul insiste sur la banalité de ce genre de discussions : « *Oui, c'est assez banal. Tu vois... T'es avec tes potes, tu déconnes, t'as pris ton petit dej et ça dérive un peu sur du cul puis ça redevient sérieux quand il faut payer. Au final, c'est pas très original !* » Il poursuit : « *Oui, ça arrive souvent ! Bon, je ne peux pas parler pour tout le monde mais dans mon cas, ça m'arrive de parler sexe avec mes potes. On parle comme ça... Pas forcément avec la métaphore du rhinocéros mais ça peut être assez cru quoi ! Si ça commence, on rigole ! C'est pas un super drame et on va pas en faire une affaire parce qu'on a parlé de cul !* » Le vocabulaire de Mr. Brown a beau être jugé « vulgaire » ou « exagéré » par nos participants et participantes, il n'en reste pas moins qu'aucun d'entre eux et elles n'a semblé surpris-e par le dialogue qui est considéré comme typiquement masculin. « *Dans une conversation de mecs, tu vois, c'est le moment où il y en a un qui est plus osé que tout le monde qui te lance des comparaisons vaseuses et au final, c'est un truc assez courant, assez banal.* » explique Paul. L'expression « *une conversation de mecs* » est employée à de très nombreuses reprises par nos participants et participantes. Elle révèle cette initiation à la virilité qui est proposée aux garçons quand ils sont entre pairs : « *Le discours des garçons sur le sexe est encore fortement lié aux conditions de socialisations masculines à la virilité.* »¹⁰⁴⁵ Le fait qu'aucun de nos participants ni aucune de nos participantes n'aient été marqué-e-s par les discours de cette scène montrent bien comment « *la sexualité et ses plaisirs constituent aussi un instrument puissant de « fabrique des garçons » hétéronormés : l'usage du corps masculin et de ses plaisirs est un lieu de reproduction des catégorisations et hiérarchisation de genre et de sexualité* »¹⁰⁴⁶.

A contrario, si les personnages masculins peuvent se permettre de parler crûment de sexualité, il n'en va pas de même pour les personnages féminins. Nous avons constaté qu'aucun de nos participants ou participantes n'a semblé prêter attention à la demande sexuelle de Fabienne dans la scène. Aucun n'y a fait allusion. Il a fallu que nous posions une question sur ce fait précis pour qu'ils en parlent. Jacques explique cela par le peu d'importance de cette scène au sein du film : « *C'est vécu comme une scène de transition. Donc évidemment dans la narration, elle n'a pas une importance... C'est une virgule.* ». Mais plusieurs d'entre eux/elles, poussé-e-s par mes questions, ont fini par analyser cette scène à l'aune des rapports qui semblent à leurs yeux unir les deux personnages. Le lien amoureux que nos participants et participantes vont mettre en avant rend alors possible la demande de Fabienne. Pour Laureen, la sexualité est évacuée au bénéfice de la tendresse : « *Si elle avait été autrement (la scène), ça aurait pu choquer ; les circonstances avaient été autrement, ça aurait pu choquer mais là, c'est même limite romantique. Tu vois, c'est comme si elle lui disait : Tu peux me faire un câlin, chéri ?* » ; pour Adrien, c'est une manière pour Tarantino de montrer l'amour entre les deux personnages : « *C'est vrai que dans les films d'action, on aurait plutôt vu une bonne vieille pipe, genre Allez, viens là ! Donc ce n'est quand même pas rien ! Il n'y*

1044 Jackson Stevi, « *Pourquoi un féminisme matérialiste est (encore) possible et nécessaire* », *Nouvelles Questions féministes* [en ligne], 2009/3, vol.28.

1045 Welzer-Lang Daniel, *Propos sur le sexe*, Paris, Payot, 2014, p.16.

1046 Legouge Patricia, article « *Plaisir sexuel* », *Encyclopédie Critique du Genre*, Ibid., p.465.

en a pas tant que ça des films où on entend ça. (...) C'est un couple donc il y a autre chose derrière. La demande, ça peut faire partie de ça ! » C'est donc parce que cette demande est faite dans le cadre du rapport amoureux (« c'est un couple ») qu'elle est acceptable, le début des paroles de Laureen souligne ce fait. On voit donc bien comment la sexualité féminine est encore soumise à des normes parfaitement incorporées : « *La sexualité des femmes est l'objet de contrôle social, leur plaisir est encadré. Cet encadrement passe par une romantisation et une dramatisation de la sexualité : l'activité sexuelle pour les femmes est nécessairement envisagée dans un cadre amoureux.* »¹⁰⁴⁷ Pour Aude au contraire, c'est parce que ce couple ne se connaît pas depuis longtemps que le personnage féminin peut se permettre une certaine forme de liberté dans le langage : « *Arriver à parler comme ça avec un homme... Moi, j'ai toujours supposé que ça ne faisait pas très longtemps qu'ils se connaissaient bizarrement. Et je trouve que c'est assez libéré de dire ça finalement.* ». Nos participants et participantes ont quelque peu évacué la question de la sexualité féminine pourtant évoquée frontalement dans le dialogue entre Butch et Fabienne.

Face à ces extraits qui abordent tous les deux la sexualité, les participants et participantes ont donc réagi de manières différentes. Quand il s'agit de la sexualité masculine, aucune surprise n'a été montrée et tous et toutes ont ouvertement abordé le thème. Par contre, aucun ni aucune n'a abordé celui de la sexualité féminine après l'extrait de *Pulp Fiction*.

Une première explication peut provenir de la façon dont la thématique est abordée dans les extraits. Nous pouvons remarquer que la sexualité est essentiellement verbalisée. La sexualité masculine, dans *Reservoir Dogs* est présentée sous la forme d'une discussion informelle autour du sens d'une chanson populaire alors que la sexualité féminine dans *Pulp Fiction* est présentée sous la forme d'un dialogue intime entre deux personnages qui sont ensemble dans un lit. Or nous avons pu noter que nos participants et participantes soulignaient cette différence entre l'intime et le public. La sexualité masculine est souvent associée dans leurs discours à quelque chose de l'ordre du ludique. « *Pour détendre l'atmosphère* » dit Paul ou « *C'est de la déconne* » pour Adrien. Elle serait donc plus facile à verbaliser parce que considérée comme moins sérieuse, moins intime que son pendant féminin. Ce qui peut expliquer d'ailleurs que Paul précise : « *Ce n'est jamais vraiment sérieux parce que ce n'est pas une question que tu as envie d'aborder sérieusement.* » La sexualité masculine quant elle rejoint l'intime n'est pas plus verbalisée que la sexualité féminine. L'étude de Marie-Laure Déroff sur ce thème¹⁰⁴⁸ montre combien « *Les hommes plus que les femmes semblent peu disposés à livrer des parts d'intimité conjugale.* »¹⁰⁴⁹ La chercheuse explique bien que l'habituelle opposition entre « sexualité masculine » et « sexualité féminine » n'est pas vraiment satisfaisante mais qu'elle est « *acceptée au nom de la différence des sexes.* »¹⁰⁵⁰ Il existe plutôt l'idée de plusieurs formes de sexualités masculines avérées, celles plus ludiques et celles plus intimes quand la sexualité féminine ne serait qu'intime, autant de normes que les individus incorporent au cours de leur socialisation. « *Les hommes témoignent, il est vrai, davantage d'aventures sexuelles mais n'est-ce pas là à la fois le résultat d'une plus grande tolérance autorisant la « multiplication » et la traduction d'une plus grande légitimité à dire l'exercice d'une sexualité « récréative » tandis que les femmes tairaient ou « habilleraient » d'une autre interprétation ces mêmes expériences ?* »¹⁰⁵¹ Laureen a pu nous dire à ce propos : « *La nana qui demande un truc choque un peu la morale. Les mecs sont plus habitués à demander.* » Elle traduit là le fait que « *persiste une asymétrie dans la légitimité socialement accordée à de mêmes comportements.* »¹⁰⁵² Ces valeurs peuvent expliquer que nos participants et participantes aient abordé sans difficulté la thématique de la sexualité masculine alors qu'ils n'ont pas évoqué la sexualité féminine. Ce qui tend à confirmer qu'il y a encore une « surdité » plus ou

1047 Legouge Patricia, article « *Plaisir sexuel* », *Encyclopédie Critique du Genre*, Ibid., p.461.

1048 Déroff Marie-Laure, *Homme/Femme : la part de la sexualité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

1049 Ibid., p.86.

1050 Ibid., p.116.

1051 Ibid., p.117.

1052 Ibid., p.118.

moins consciente qui perdure quant à la verbalisation d'une sexualité féminine revendiquée. Marie-Joseph Bertini parle d'un « *apartheid linguistique* » ou d'un « *gynécée verbal qui sépare et isole aussi sûrement que les murs épais des maisons où l'on dérobe les femmes à la vue du monde.* »¹⁰⁵³ Nous pensons que cette impossibilité pour nos participants comme pour nos participantes d'aborder le thème de la sexualité féminine peut provenir de l'incorporation d'un fait social : on peut parler de sexualité masculine mais pas de sexualité féminine. Preuve d'une certaine forme de résistance sourde, inconsciente à l'égalité des sexes. Le silence de nos participants et participantes quant à la scène de *Pulp Fiction* montre que la sexualité est bien « *un des foyers de fabrique du genre* »¹⁰⁵⁴ et que « *C'est à travers (elle) que l'on rappelle à chacun sa place dans l'ordre des sexes* »¹⁰⁵⁵ On constate que même lorsque le cinéma tente de proposer une représentation un peu différente de celles auxquelles nous sommes habitués, il demeure difficile d'aller contre une norme sociale très bien établie qui constitue un des multiples interdits liés au féminin. « *Si être homme, c'est être déterminé par tout ce qu'on aura la liberté de faire, à l'inverse, être femme, c'est être défini par tout ce qui relèvera de l'interdit.* »¹⁰⁵⁶

Nous avons donc constaté au travers de cette thématique que les spectateurs et les spectatrices ne voient au cinéma de la masculinité et de la féminité que ce qu'ils ont socialement assimilé comme étant visible. Or la thématique du visible et du regard amènent à se questionner sur la façon dont les images concourent à engendrer la réalité dans laquelle nous vivons. Le cinéma est de part en part traversé par cette condition de la mise en visibilité de l'Autre qui en terme de réception se traduit par « *un ensemble de processus d'identification et de désidentification qui impliquent le spectateur et la spectatrice en tant que sujets sexués.* »¹⁰⁵⁷ C'est pourquoi selon nous la verbalisation explicite de la sexualité féminine ne la rend pas audible pour autant quand la sexualité masculine est entendue et écoutée. La demande de Fabienne dans *Pulp Fiction* et le fait qu'elle ne soit pas perçue, ou plutôt le fait que nos participants et participantes n'en parlent pas, pourrait s'expliquer par exemple si nous avions vu le film dans son ensemble. Les quelques minutes de dialogues entre Butch et Fabienne sont en effet situées globalement au milieu des deux heures de film. Mais la méthode que nous avons choisie et qui a amené nos interviewé-e-s à regarder uniquement ces quelques minutes présentait justement l'intérêt de focaliser leur attention sur cette scène. Leur mutisme quand au sujet abordé par le personnage féminin comparé à leurs multiples interventions sur l'extrait de *Reservoir Dogs* nous semble démontrer combien l'ancrage social du tabou sur la sexualité féminine est important alors que la sexualité masculine est reconnue comme ayant une forme de légitimité que ce soit pour les hommes ou pour les femmes que nous avons rencontré-e-s.

3 : Questionner les dominations

Parmi les extraits que nous avons choisis, plusieurs permettaient d'aborder la thématique des dominations dont on sait au moins depuis le « *Black Feminism* » qu'elles ne peuvent en aucun cas être réduites à l'unique domination masculine. Celle-ci était mise en jeu, selon notre lecture, dans l'extrait de *Reservoir Dogs* au cours duquel la domination masculine s'exerce entre les personnages

1053 Bertini Marie-Joseph, *Femmes. Le pouvoir impossible*, Paris, Fauvert/Fayard, coll. Essai, 2002, p.21.

1054 Clair Isabelle, « *Pourquoi penser la sexualité pour penser le genre en sociologie ?* », *Cahiers du Genre*, 2013/1, n°54, p.114.

1055 Bozon Michel, *Sociologie de la sexualité*, 3^{ème} édition, Paris, Armand Colin, 2013, p.122.

1056 Bertini Marie-Joseph, *Femmes. Le pouvoir impossible*, Ibid., p.75.

1057 Zapperi Giovanna, article « *Regard et culture visuelle* », *Encyclopédie Critique du Genre*, Ibid., p.553.

masculins ; celui d'*Inglourious Basterds* comme celui de *Jackie Brown* nous semble offrir une représentation de la domination de l'homme sur la femme et celui de *Kill Bill volume 1* met en lumière un cas où la domination était incarnée par des personnages féminins. Mais la question du Genre qui nous intéresse particulièrement se doit d'être pensée et articulée autour et avec d'autres notions telles que l'âge, l'ethnicité, la classe sociale ou encore la sexualité dans une démarche intersectionnelle qui permet d'appréhender la complexité des identités. « *Les catégories comme le Genre, l'ethnicité, et la classe se co-construisent mutuellement et elles le font par des voies extrêmement diverses qui dépendent de facteurs sociaux, historiques et symboliques* »¹⁰⁵⁸ Les extraits choisis offraient la possibilité d'étudier également tout un panel d'autres structures sociales qui entrent en jeu dans les processus de rapport de pouvoir et ce, non de manière additive ou multiplicative, mais de manière constitutive.

Le premier constat que nous pouvons faire est que l'ensemble de nos participants et participantes ont tous et toutes abordé et de façon systématique la thématique de la domination masculine. Ainsi, nos quatre participants masculins ont très vite repéré le phénomène de la domination entre les hommes mais ce qui plus intéressant encore, c'est qu'ils ont tous affirmé qu'ils retrouvaient dans l'extrait une situation qu'ils connaissaient. Laurent nous dit : « *Moi, j'aime pas le phénomène de groupe. (...) Et surtout des groupes d'hommes ! Ça, je n'aime pas du tout les groupes d'hommes ! (...) Parce que c'est toujours à celui qui va se mesurer. Il y a toujours un phénomène de mesure en fait. (...) Il y a une sorte de compétition.* » Adrien : « *Ben c'est souvent comme ça ! Mets six hommes à une table et ça sera souvent ça, c'est sûr ! Il y a de la surenchère, il y a chacun qui a envie de montrer qu'il est dominant par rapport aux autres.* » Pour Paul : « *C'est juste des mecs en costards qui sont en train de discuter comme tu pourrais le faire à la machine à café, à ton boulot, ou autre part.* » Quand nous leur avons demandé pourquoi, selon eux, il y avait toujours cette compétition dans un groupe d'hommes, leur réponse a été assez unanime : ils affirment que cet état d'esprit est une construction sociale. Paul l'exprime clairement : « *C'est une construction. Et puis, tu sais que comme tu es identifié comme mec, même tes parents et la société derrière attendent que derrière, tu aies plus ou moins l'image du mec qui doit être acteur de sa vie.* » Laurent confirme : « *Ça rejoint une certaine forme de réalité. Il faut avoir du répondant. Quelqu'un qui n'a pas de répondant, c'est plus ou moins considéré comme quelqu'un de faible. Moi, je me suis construit avec ça.* » On constate que nos participants ont incorporé une idée bien précise de la domination comme une part obligée de leur masculinité (« *comme tu es identifié comme mec* » dit Paul). Ils mettent en lumière comment l'entre-pairs permet cet apprentissage du « *statut de dominant qui est l'essence du sentiment d'identité masculine* »¹⁰⁵⁹ La virilité s'apprend. Ils voient donc dans la séquence de *Reservoir Dogs* une scène qui met en image un phénomène qu'ils semblent très bien connaître et qu'ils analysent de manière auto-réflexive comme étant lié à une construction sociale qui apparaît dès l'enfance - Paul parle de l'éducation- et se poursuit tout au long de la vie. Or « *Les codes de la masculinité que chaque petit mâle intériorise consciemment et inconsciemment dès sa naissance, passent aussi par des fictions audiovisuelles depuis que le cinéma puis la télévision sont devenus une part dominante de la culture de masse, en particulier à travers des genres plus spécifiquement destinés au public masculin (action, aventure, policier, science-fiction) et des stars masculines qui fonctionnent comme des modèles.* »¹⁰⁶⁰ ce que Jacques souligne quand il nous dit : « *On voit bien que c'est un état d'esprit qui s'est propagé et qui s'est propagé, je pense, entre autre grâce au cinéma.* » Plus qu'une propagation comme il le nomme, il s'agit bien d'une construction des masculinités auxquelles le cinéma participe. « *Devenir un homme implique (...) de se mesurer aux*

1058 Prins Baujke, « *Narrative Accounts of Origins : A Blind Spot in the Intersectionnal Approach ?* », *European Journal of Women's Studies*, 2006, 13 (3), p.279.

« *Categories like gender, ethnicity and class coconstruct each other, and they do so in myriad ways, dependent on social, historical and symbolic factors.* »

1059 Badinter Elisabeth, *XY De l'identité masculine*, Ibid., p.129.

1060 Sellier Geneviève, « *Introduction* », *Genre en Séries : Cinéma, télévision, médias*, 2016/4, [en ligne], p.1.

autres hommes, s'identifier à des images masculines qui fonctionnent comme des modèles et aux relations entre hommes proposées par les fictions. »¹⁰⁶¹

Pour l'extrait d'*Inglourious Basterds*, la thématique de la domination masculine a très vite également été repérée par nos interviewé-e-s. Tous nos participants et participantes vont, comme nous, analyser le crime commis par Landa comme une démonstration de la domination masculine. Aucun ne fera une lecture politique par exemple de cet acte. Pour Paul, il y a « *une volonté de faire souffrir et de dominer* » ; pour Laureen, il s'agit de « *montrer la suprématie de la force masculine sur la femme* » ; pour Laurent, cette scène souligne « *un rapport de dominant-dominé* ». Ce qui est intéressant, c'est le lien qui va être fait entre ce rapport de domination et un rapport sexuel avec en creux, l'idée que le sexe est donc une autre forme de la domination masculine. Paul souligne que « *ça pourrait presque être un acte sexuel.* » Nous avons nous aussi pensé dans notre propre lecture de la scène qu'elle pouvait venir mettre en image une pulsion qui est à la fois sexuelle et meurtrière chez le personnage masculin. Landa s'approprie, pourrions-nous dire, par cet acte le corps du personnage féminin et ce au moins de trois manières : par « *le confinement dans l'espace* » (Landa enferme Bridget dans un petit bureau), par « *la démonstration de force* » (la violence dont Landa fait preuve) et par « *la contrainte sexuelle* »¹⁰⁶² (la position du corps de Landa sur celui de Bridget), même si ici, celle-ci est plus sous-entendue que montrée réellement.

Avec l'extrait de *Kill Bill Volume 1*, nos participants et participantes ont tous évoqué une forme de domination par les personnages féminins. O'Ren est ainsi désignée par un ensemble de termes qui mettent en exergue sa position de domination : « *la boss, une femme forte, puissante, la chef, une femme de pouvoir, la patronne* ».

De notre côté, nous avons analysé la séquence inaugurale de *Reservoir Dogs* comme la mise en scène de la domination masculine qui peut s'exercer au sein d'un groupe d'hommes. Nous avons repéré l'influence du corps dans ce procédé, à travers l'attitude, la posture ou le vêtement mais également l'importance du langage en tant que processus d'organisation de cette domination.

Le deuxième extrait, celui de *Jackie Brown*, s'il permettait une lecture en terme de domination masculine, mettait également en avant au moins deux autres structures sociales, celles de l'âge et celle de l'ethnicité. En effet, au sein du couple que forment Ordell et Mélanie, les rapports de pouvoir s'organisent simultanément autour de trois axes, le Genre, l'âge et l'ethnicité. Mélanie est une femme, jeune et blanche. Ordell est un homme, plutôt mature et noir. L'extrait de *Kill Bill* devait nous permettre d'évoquer la domination quand elle est incarnée par des femmes. La séquence met en effet au premier plan O'Ren Ishii qui est à la tête des clans mafieux japonais. Nous la voyons décapiter, sans l'once d'une hésitation, un des parrains qui lui a manqué de respect. A ses côtés se trouvent deux autres femmes, Gogo Yubari et Sophie Fatale, à propos desquelles la scène ne nous laisse aucun doute sur leur capacité à la violence et leur volonté de prendre et de conserver le pouvoir. L'extrait semble donc mettre en jeu une domination féminine absolue. Cependant, nous avons, dans notre analyse, nuancé cette assertion car, à nos yeux, le pouvoir de ces femmes est remis en question par le film au sens où la première, O'Ren, n'agit ainsi que parce que ses parents ont été sauvagement assassinés devant elle quand elle était enfant et qu'elle se doit de venger sa famille et la deuxième, Gogo Yubari, est présentée comme psychologiquement dérangée ce qui fait d'elle un personnage hors normes dont la folie est présentée à travers ce qui peut être interprété comme une infraction à l'ordre genré. Il permettait aussi de mettre en question l'ethnicité puisque cette thématique est ouvertement présentée dans la scène. C'est en effet la question des origines américano-sino japonaises d'O'Ren qui provoque l'action et le drame. Or « *les notions de race et de sexe sont liées aux rapports et pratiques de pouvoir* »¹⁰⁶³ qui nous intéressent. Enfin, nous avons

1061 Sellier Geneviève, « *Introduction* », *Genre en Séries : Cinéma, télévision, médias*, Ibid., p.1.

1062 Guillaumin Colette, « *Sexe, race et pratique du pouvoir : l'idée de nature* », Ibid., p.39-45.

1063 Naudier Delphine, Soriano Eric, « *Colette Guillaumin. La race, le sexe et les vertus de l'analogie* », *Cahiers du Genre*, 2010/1, n°48, p.194.

analysé la scène du dernier extrait, celui d'*Inglourious Basterds*, comme la mise en image de la forme ultime de la domination masculine puisqu'elle se clôt sur le meurtre du personnage féminin, Bridget Von Hammersmark par le personnage masculin, l'officier nazi Hanz Landa.

L'ensemble de ces extraits permettaient donc, selon notre lecture, de questionner les dominations sous un angle intersectionnel.

Or, les extraits proposés ont donné lieu à des analyses spectatoriennes mettant en jeu essentiellement la thématique de la domination masculine qu'elle soit entre hommes, entre hommes et femmes ou représentée par des personnages féminins. Et nous avons été surprise de constater que ce thème de la domination revenait dans les discours de nos interviewé-e-s après chaque extrait visionné alors même que nous ne pensions pas aborder cette thématique avec eux à partir de l'ensemble des extraits proposés. La thématique de la domination masculine semble donc être une importante grille de lecture du cinéma de Tarantino pour nos participants et participantes.

Nous pouvons expliquer ce phénomène par « *la permanence d'un principe structuré de domination masculine* »¹⁰⁶⁴ dans nos sociétés. Ce principe de structuration est mis en place très tôt dans la vie d'un individu. Dès l'enfance, le rôle de la famille et de l'éducation est important car c'est sur eux que s'appuie l'inculcation du principe de domination à partir des assignations de Genre et des places respectives que garçons et filles se doivent de tenir dans la société. C'est donc très tôt, par imitation ou par imprégnation que le petit garçon va généralement apprendre « *son statut de dominant qui est l'essence du sentiment d'identité masculine.* »¹⁰⁶⁵ pendant que la petite fille est le plus souvent incitée à être docile, douce et soumise. Ce qui va se poursuivre à tous les âges de la vie. Dans la scolarité qui amène les garçons vers les carrières scientifiques ou techniques et les filles vers les carrières liées aux soins, à l'éducatif ou à tout ce qui relève de la mode de la mise en beauté etc.¹⁰⁶⁶ Les activités extra-scolaires creusent un peu plus le sillon de l'apprentissage de la domination, avec une plus forte propension à faire faire des sports collectifs aux garçons, sports dans lesquels ils vont devoir se mesurer aux pairs, contre l'équitation ou la musique aux filles¹⁰⁶⁷. Dans le monde du travail, l'efficacité du principe de domination masculine se manifeste par exemple par le fait qu'il y a plus d'hommes que de femmes à des postes de direction dans les entreprises et que les hommes à équivalence de poste avec les femmes sont globalement mieux payés.¹⁰⁶⁸ Toute notre société repose sur ce principe dont l'efficacité tient à son respect par les individus, hommes et femmes qui ont très tôt incorporé le modèle social à reproduire. « *L'intériorisation a si bien réussi qu'en premier lieu, elle est parvenue à se faire oublier comme telle (en effaçant le travail social qui l'a rendue possible)* »¹⁰⁶⁹ et elle empêche donc d'imaginer que les choses pourraient être autrement. Ce qui peut expliquer que nos participants et participantes utilisent cette grille de lecture systématiquement pour analyser les rapports entre les personnages des différents extraits que nous leur avons proposé de visionner. Le genre cristallise « *par delà les*

1064 Blöss Thierry (sous la direction de), *La dialectique des rapports hommes-femmes*, Paris, PUF, coll. Sociologie d'aujourd'hui, 2001, p.5.

1065 Badinter Elisabeth, *XY, De l'identité masculine*, Ibid., p.129.

1066 De nombreuses études sont disponibles sur ce thème. On pourra consulter par exemple les chapitres « *Garçons et filles à l'école primaire et dans le secondaire* » par Marie Duru-Bellat et Annette Jarlégan, « *Entrée dans l'enseignement supérieur et manière d'étudier* » par Valérie Erlich ainsi que « *La scolarité des filles à l'échelle mondiale* » par Christian Baudelot et Roger Establet, in *La Dialectique des rapports hommes-femmes*, sous la direction de Thierry Blöss, Paris, PUF, coll. Sociologie d'aujourd'hui, 2001 ou encore le chapitre 4 « *La socialisation de genre à l'école* » in *Introduction aux études sur le Genre*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2012, p.145-155.

1067 Idem. On pourra consulter par exemple les actes du colloque « *Mixité, parité, genre : quels enjeux pour l'animation ?* » (Gillet, Raibaud, 2006) ou encore les chapitres « *La socialisation de genre par le sport* » et « *Socialisation de genre et pratiques culturelles* » in *Introduction aux études sur le Genre*, Ibid, p. 156-159, 159-163.

1068 Pour une synthèse sur ce thème, on pourra consulter le chapitre 4 « *Genre et travail* » in *Introduction aux études sur le Genre*, Ibid., p.169-213.

1069 Blöss Thierry (sous la direction de), *La dialectique des rapports hommes-femmes*, Ibid., p.13.

sociétés, les classes et les siècles, un seul mode de relation hiérarchique entre les sexes, stable et prévisible »¹⁰⁷⁰ qui va invisibiliser les autres formes de domination.

En effet, notre second constat est que nos participants et nos participantes n'ont qu'à de très rares exceptions près, noté d'autres formes de dominations. L'âge par exemple a été mentionné à de nombreuses reprises mais uniquement pour désigner les personnages (« *une jeune femme* » par exemple). Une seule de nos participantes en a fait une grille de lecture pour la scène de *Jackie Brown* dans laquelle Marlène a en effet expliqué que la jeunesse apparente du personnage de Mélanie (sur laquelle elle a de nombreuses fois insisté en la qualifiant d'ailleurs de « *petit bout* ») était une des explications de sa situation de soumission : « *Elle est bien jeune ! Elle est bien jeune pour... Moi, je le vois plus comme ça : c'est une jeune femme perdue... (...) Je pense qu'elle est complètement perdue et qu'elle essaye à travers ces deux hommes plus âgés, parce qu'ils sont beaucoup plus âgés qu'elle !, de trouver une sorte de (elle réfléchit) oui, de paternité* ». De même l'ethnicité de certains personnages, pourtant bien visible à l'écran (à titre d'exemple, Ordell est un afro-américain interprété par un acteur noir, Samuel L. Jackson et O'Ren Ishii, interprétée par Lucy Liu, actrice d'origine taïwanaise par ses parents, est asiatique) est remarquée puisqu'elle va servir à désigner les personnages par rapport aux autres (« *le black* » pour parler d'Ordell) mais elle ne semble pas être signifiante pour nos participants et participantes qui n'en parlent pas du tout. Seul Adrien qui nous dit qu'il n'a pas prêté attention au fait qu'Ordell et Mélanie forment un couple mixte dans *Jackie Brown*, explique ensuite quand nous le questionnons : « *Je remarque que souvent il y a des blondes aux bras de blacks* ». Il s'éloigne à ce moment là de la fiction pour faire part d'un constat qu'il fait dans la vie quotidienne et qui nous a semblé particulièrement intéressant parce qu'il est, selon nous, en lien direct avec l'idée du couple mixte évoqué par l'extrait. Adrien a un ami, Ali, d'origine marocaine qui est en couple avec « *Une blonde, une danseuse d'un mètre quatre vingt ! Une grande blonde qui est danseuse... Et je ne l'ai jamais vu sortir avec une arabe. Jamais !* » Il poursuit : « *Le complexe de la Méditerranée* »... (...) *Ce côté ascenseur social, j'ai l'impression qu'il y a un peu ce côté là. Un noir ou un rebeu, quand il se met avec une blonde, il se dit qu'on le verra différemment. Pourquoi ? Je ne sais pas mais il se dit qu'il va monter dans le truc. (...) C'est une sorte de mise en valeur.* » Ce que souligne là notre participant, c'est le fait que l'ethnicité joue un rôle important dans la constitution de ce que Raewyn Connel nomme « *la masculinité hégémonique* » qui correspond à la masculinité incarnée par les hommes jeunes, blancs et hétérosexuels. En effet, si le petit garçon grandit sous l'injonction parentale, amicale puis sociétale de « *devenir un homme, un vrai* », cela sous-entend qu'il y a d'autres façons d'être un homme mais un homme de moindre valeur, comme a pu le souligner Elisabeth Badinter. Nous avons constaté que notre participant analysait le couple à l'écran au prisme de ses propres représentations. Ainsi la mixité du couple Ordell, Mélanie s'explique selon lui par ce qu'il nomme « *le complexe de la Méditerranée* ».

Adrien, à travers une autre anecdote, souligne à nouveau les effets interagissants des différents rapports sociaux qui jouent dans la constitution de l'identité. Il raconte : « *Si, même pour déconner, tu t'habilles en femme, tu vas à St Pierre, et bien je t'assure que tu vas prendre des réflexions dans ta gueule toute la soirée, on va te traiter de toutes sortes de choses* ». Un homme travesti en femme est un homme qui met en jeu une forme d'hybridation des Genre dont Adrien nous dit qu'elle aura sans aucun doute des répercussions sur les relations de la personne travestie avec celles qui l'entourent. « *Il est évidemment acceptable pour une femme d'être un garçon manqué (alors qu'il ne l'est pas pour un homme efféminé) sans doute parce qu'il est admirable qu'une personne veuille assumer les attributs du sexe supérieur* »¹⁰⁷¹ De plus, la « *mascarade* »¹⁰⁷² de la féminité quand elle

1070 Dorlin Elsa, *Sexe, genre et sexualités*, Paris, PUF, 2008, p.86.

1071 Richard Dyer cité par Eithne O'Neill, « *Le travestissement à l'écran, la métaphore de la robe* », *CinémAction*, n° 144, *Le Costume*, Ibid., p.86.

1072 Rivière Joan, « *La féminité en tant que mascarade* », traduit en français dans *Féminité Mascarade*, Paris, Seuil, 1994, p.197-213.

est incarnée par un homme le condamne dangereusement à être assimilé au féminin or « *Du point de vue de la masculinité hégémonique, l'identité gay est aisément assimilable à la féminité* »¹⁰⁷³. Dans le « *on te traite de toutes sortes de choses* » d'Adrien se trouvent à n'en pas douter des insultes homophobes. Il continue : « *Notamment Ali. Et c'est marrant parce qu'Ali, il est très grand et très fin donc il avait un côté... Enfin, ça faisait vraiment bizarre. En plus il est rebeu et ... Donc déguisé, rebeu, ça faisait beaucoup pour une seule personne, tu vois !* », ce qu'il répète un peu plus loin : « *Je pense que pour La Nuit Toulousaine, je pense que ça faisait trop qu'il soit arabe, grand, maquillé et tout ! C'était trop pour les gens !* ». Dans cet exemple, nous voyons comment la catégorie ethnique vient s'articuler et croiser celle du Genre. Les deux sont intrinsèquement interconnectés et participent à une intersectionnalité des oppressions¹⁰⁷⁴ qui sera peu questionnée et peu discutée par nos participants et participantes.

Nous avons donc noté chez nos participants et participantes l'invisibilité apparente de l'ethnicité de certains personnages (« *je n'avais pas remarqué* », Paul, « *je ne crois pas que ce soit flagrant* » Nathalie) ou la non prise en compte dans le discours des autres rapports sociaux comme l'âge ou la classe. Il a semblé compliqué pour eux/elles de prendre en compte le registre de l'ethnicité ce qui peut s'expliquer notamment par le cadre sociétal dans lequel nous évoluons. La France est en effet un pays où l'esprit et l'idéal républicain ont tant à faire pour imposer la notion de « citoyen » renfermant symboliquement les principes de liberté, d'égalité et de fraternité entre tous et toutes qu'il lui est difficile de prendre en compte l'ethnicité différente de certains et certaines. « *Nation, Etat-nation, République, Population, Citoyenneté sont reconnus dans la même entité. Cette conception paraît donc anti-ethnique mais, en fait, elle cache au contraire une identité ethnique très forte qui refuse les autres* »¹⁰⁷⁵ Le passé colonialiste du pays fait que Français et Françaises s'accommodent difficilement, voire avec une certaine culpabilité, de la notion d'ethnicité¹⁰⁷⁶. Nous évoluons dans un pays où l'ethnocentrisme universaliste fonctionne à plein et le concept de citoyenneté républicaine entraîne une certaine difficulté à penser la différence¹⁰⁷⁷, ce qui rend le concept d'ethnicité illégitime dans ce cadre. De plus, celle-ci est vécue comme une forme de racisme. L'utilisation quasi-systématiquement par nos interviewé-e-s de l'adjectif « black » pour désigner les personnages joués par des acteurs ou des actrices afro-américain-e-s met en jeu les mêmes empêchements. Désigner quelqu'un par le terme de « noir » est vécu en France comme relevant du racisme ; la traduction américaine de l'adjectif vient euphémiser ce sentiment. Une de nos participantes Laureen a cependant répondu de façon un peu différente à notre question concernant le couple mixte formé par Ordell et Mélanie : « *Non, ça ne me fait pas réagir. Moi, dans ma vie quotidienne, c'est pas quelque chose de rare donc quand je le vois au cinéma, ça ne me choque pas.* » Le monde social dans lequel Laureen évolue fait donc qu'elle fréquente des couples mixtes et tend à normaliser leur existence. Ce qui peut dans ce cas expliquer que notre participante n'ait pas prêté attention à ce signe. Le fait que nos participants et participantes n'aient donc pas ou très épisodiquement usé du levier des autres rapports sociaux, qu'ils soient d'âge ou de race montre selon nous que le film fait des propositions de sens dont ils et elles se sont emparés de façons diverses selon leurs propres incorporations des différents rapports de pouvoir.

1073 Connel Raewyn, « *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Ibid., p.76.

1074 Collins Hill Patricia, *Black Feminist Thought : Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*, New York, Routledge, 2000.

1075 Cahen Michel, « *Le retour de l'ethnicité ?* », conférence du 27 février 2003, [en ligne], Centre Hà 32, Bordeaux, p.3

1076 Les débats récurrents autour des statistiques ethniques en France comme les discussions autour des discriminations positives viennent, entre autre, démontrer ce phénomène.

1077 On pourra se reporter à des ouvrages comme Bastenier Albert, *Qu'est-ce qu'une société ethnique ? Ethnicité et racisme dans les sociétés européennes d'immigration*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 2004, ou encore Winter Elke, *Max Weber et les relations ethniques, du refus du biologisme racial à l'État multinational, suivi de Le débat sur « race et société » au premier congrès de la Société allemande de sociologie (1910)*, Laval, Les Presses de l'Université Laval, 2004.

Conclusion qui nous amène à une troisième réponse à notre problématique : les rapports de pouvoir entre les personnages sont bien perçus mais c'est surtout la catégorie Genre par le biais de la domination masculine qui a été convoquée comme grille d'analyse des extraits. Ce qui est vu par nos participants et participantes de la féminité et de la masculinité dans le cinéma de Quentin Tarantino, s'exprime en terme de « dominant » et « dominé » avec une adéquation encore très forte de la domination avec le masculin et de la soumission avec le féminin. Leurs lectures semblent montrer que masculinité et féminité ne sont que des rôles sociaux qui ont pour but de maintenir le principe de domination masculine effectif dans nos sociétés et pour lequel, nous le voyons, le cinéma contribue à maintenir l'efficacité en reproduisant encore et encore la division sociale des rôles sexués. Nos participants et participantes n'ont pas ou peu évoqué les autres catégories (ethnicité et âge notamment) qui interfèrent dans les rapports de pouvoir entre les personnages dans les différents extraits que nous leur avons proposés. Ils et elles ont analysé les rapports de domination entre personnages fictionnels quasi exclusivement au prisme du Genre. L'intersectionnalité n'a que très peu été convoquée même quand elle était pourtant ouvertement questionnée comme c'est le cas dans l'extrait de *Kill Bill Volume 1*. C'est en effet parce qu'O'Ren est américano-sino japonaise que l'explosion de violence et le meurtre vont se produire. Pour autant, nos participants et participantes ont proposé une lecture du problème comme étant uniquement lié à sa féminité. Laureen dit par exemple : « *Moi, j'ai l'impression que c'est parce que c'est une nana qu'il y avait ça* ». Aude explique que cette discussion autour des origines du personnage est un des moyens utilisés par le réalisateur pour mieux mettre en avant le fait de sa féminité et du problème que cela induit. Quand nous lui avons demandé : « *Et est-ce que ça pourrait être les deux choses le problème ? (sous entendu la question ethnique et le Genre)* », Aude a répondu : « *Peut être oui. Ça fait, au premier degré écho au racisme et à la pureté bien sûr, mais en fait, moi, j'y vois toujours un truc derrière... (...) Pour moi, ça parle plutôt clairement de Genre, quoi !* » Pour nos participants et participantes, c'est la catégorie Genre qui à la fois prime sur les autres rapports de domination et conduit à les rendre invisibles.

4 : Questionner le Genre de la réception

« *Les mecs, ils analysent pas. Ils n'ont pas le même... la même fourchette d'analyse, le même barème d'analyse que nous et on ne ressent pas les choses de la même façon.* ». Cette phrase extraite de l'entretien avec Laureen nous a beaucoup questionnée. Notamment parce qu'elle met en évidence la variable Genre dans le phénomène de réception. Nous avons, bien entendu, nous même considéré cet aspect de la question et nous avons à cœur de comprendre de quelle façon il entrait en jeu.

La remarque de Laureen ancre la réflexion dans l'axe de la réception mais nous ne pouvons faire l'impasse de l'axe de production du discours dont on sait depuis longtemps maintenant qu'elle est aussi complexe et multiple que la réception est plurielle et diversifiée. Nous pouvons à ce propos reprendre à notre compte les réflexions de P. Charaudeau et de son contrat de communication concernant les médias : « *L'instance d'énonciation du discours (...) ne peut qu'imaginer le récepteur de façon idéale, c'est-à-dire le construire par hypothèse en destinataire supposé adéquat à ses intentions, et donc ne peut préjuger de l'activité interprétante réelle du récepteur ; comme d'autre part, cette instance d'énonciation ne peut prétendre maîtriser la totalité de sa propre intentionnalité du fait qu'en tant qu'être collectif elle draine avec elle plusieurs champs de signification dont elle n'a pas nécessairement conscience, force est de conclure que le texte produit*

est porteur de la co-intentionnalité qui s'établit entre énonciateur et destinataire. »¹⁰⁷⁸ Nous avons ainsi proposé à nos participants et participantes de regarder avec nous un extrait de *Kill Bill Volume 1* dont au moins un des personnages illustre ce processus. Dans le film, le personnage de Gogo incarne pleinement la « *babe in arms* » que décrit Raphaëlle Moine et dont elle écrit « *Elle peut en effet ainsi à la fois faire office de modèle pour celles (ou ceux) qui rêvent d'être elle et remplir les fantasmes de ceux (ou celles) qui rêvent de l'avoir* »¹⁰⁷⁹. Comme O'Ren avec son sabre qui décapite un parrain peut représenter « *la femme physiquement violente, puissante et armée (qui) épouse le fantasme masculin de la dominatrice.* »¹⁰⁸⁰ L'aspect contradictoire de ce type de personnage provient aussi de la structure filmique elle-même. Le film nous semble opposer le récit qui laisse une certaine liberté au personnage sujet et le spectacle, qui transforme le même personnage en objet. Selon nous se dessine là une des formes de ce que Noël Burch a proposé de nommer le « *double speak* » du cinéma hollywoodien, c'est-à-dire « *l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien* » qu'il définit comme « *une multiplicité structurellement articulée de polysémies, déterminant des lectures diverses et parfois contradictoires du film dans son ensemble.* »¹⁰⁸¹ Il ajoute qu'il semble que « *l'ambiguïté soit structurée ainsi autour de la ligne de tension centrale qu'est la différence des sexes.* »¹⁰⁸²

Un film est donc toujours une proposition de sens et uniquement une proposition de sens parce que « *A l'autre bout de la chaîne, celui de la réception, une seconde « structure de sens » des messages est décodée, dans un contexte de réciprocité avec la production, d'articulation de moments distincts.* »¹⁰⁸³ Notre questionnement portait sur la variable Genre comme étant une des variables qui entrent en jeu dans le processus de réception d'un film. Le visionnage de l'extrait de *Kill Bill Volume 1* démontre le rôle du Genre dans la réception d'une scène. En effet, la présence de personnages féminins armés et violents, comme Gogo ou O'Ren dont nous venons de parler, a été interprétée très différemment par nos participants-hommes et nos participantes-femmes. Nous avons proposé, dans notre propre analyse, de considérer que ces personnages féminins en maniant sabres et couteaux non seulement avec une dextérité qui ne permet pas de mettre en doute leurs compétences mais aussi avec une vigueur et une assurance que le cinéma leur prête peu d'habitude, s'emparaient d'attributs masculins et par eux de la force et du pouvoir que ceux-ci confèrent plus généralement aux personnages masculins. Yvonne Tasker note : « *Dans les films hollywoodiens, l'accès à la technologie sous la forme de voitures et armes à feu est un symbole de puissance, un moyen d'acquérir le pouvoir dans le récit* »¹⁰⁸⁴. Or, nous avons remarqué que cette « domination inversée » dont Jacques dit par exemple qu'elle représente « *le renversement de la matrice* » était perçue et analysée de manière différente en fonction du Genre du récepteur.

Nos participants ont évoqué le caractère fantasmagorique et sexuel de l'image d'un personnage féminin en position de toute puissance. Adrien dit : « *C'est assez sexy, il faut bien l'admettre ! Les armes, ça rend... (...) Je ne sais pas si c'est le pouvoir ou si c'est juste le sabre mais il y a un côté des deux où... Bon après, elle est très jolie aussi, il faut bien l'admettre donc ça en rajoute un peu, je ne sais pas... Mais enfin oui, ça les rend sexy je trouve.* » Le caractère sexuel du cinéma de Quentin Tarantino est à de multiples reprises évoqué par nos participants, que ce soit Paul qui nous parle de

1078 Charaudeau Patrick, *Le discours d'information médiatique. La construction du miroir social*, Paris, Nathan/Institut National de l'Audiovisuel, Coll. Médias-Recherches, 1997, p.18.

1079 Moine Raphaëlle, *Les Femmes d'action au cinéma*, Ibid., p.122.

1080 Moine Raphaëlle, *Les Femmes d'action au cinéma*, Ibid., p.88.

1081 Burch Noël, « *Double Speak. De l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien* », *Réseaux*, vol.18, n°99, 2000, p.110.

1082 Burch Noël, « *Double Speak. De l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien* », Ibid., p.114.

1083 Maigret Eric, « *Le tournant culturel* », *Cultural Studies Anthologie*, Ibid., p.23.

1084 Tasker Yvonne, « *Criminelles : Thelma et Louise et autres délinquantes* », 20 ans de Théories Féministes sur le cinéma, *Ciném.Action*, Ibid., p.94.

« la symbolique du phallus avec le katana » ou qui dit du costume de Gogo que « ça fait très hot » ou Adrien : « C'est sexuel, c'est très sexuel tout ça ! » Pour nos participants, les films de Tarantino ont un aspect éminemment sexuel jusque dans leur construction. « C'est lui qui décide, Tarantino, à quel moment ça va déclencher ! (...) Il fait monter l'adrénaline. Moi, je trouve que c'est un cinéma pour le coup, quand j'en parle comme ça, je m'en rend compte, c'est très masculin pour le coup. C'est lui qui mène la danse. Il a le plaisir de faire durer le suspense et de faire jaillir ! Dans tous les sens du terme d'ailleurs ! C'est par lui que le jaillissement va venir. Il y a ce côté où il se fait plaisir en tant qu'homme en fait ». Laurent lit le cinéma tarantinien dans une « position dominante-hégémonique » pour reprendre les termes de Stuart Hall, c'est-à-dire quand le spectateur « opère au sein du code dominant. »¹⁰⁸⁵ Le réalisateur s'exprime en effet de la même façon quand il décrit le processus de fabrication de ses films : « J'utilise tout le temps, lors de la fabrication d'un film, la comparaison avec le sexe. Je me demande comment cela peut m'affecter, me toucher, me mettre ans un état d'excitation. En l'occurrence, cette métaphore tombe ici à pic quant à la relation que le réalisateur entretient avec son public. (...) Je pense que dans mes tripes, dans mon corps, au fond de moi que faire du cinéma ressemble étrangement à faire l'amour. Sachant que je cherche aussi à procurer les plus de plaisir possible au spectateur, pour qu'il jouisse au sens figuré »¹⁰⁸⁶ La lecture opérée par nos participants correspond à l'intention dont fait part le réalisateur : un cinéma fait par un homme qui cherche avant tout à faire plaisir « au spectateur », « cette personne imaginaire qui sert de référence pour la mise en place d'un lieu scénique, la construction d'une œuvre d'art »¹⁰⁸⁷ et qui est toujours forcément un homme. Tarantino ne fait pas allusion aux spectatrices.

Nos participantes qui sont justement des spectatrices de ce cinéma, ont exprimé en termes radicalement différents l'effet produit sur elles par les films de Quentin Tarantino. A propos de l'extrait de *Kill Bill Volume 1* qui nous sert ici de point de comparaison, Nathalie parle par exemple d'un « côté très puissant, très immédiat et sans aucune inhibition qui, quelque part, fait du bien. » et Laureen dit qu'elle trouve tout ça « extrêmement jouissif ». C'est ici l'effet cathartique de la scène qui est mis en avant. Elles insistent sur le fait que la même scène avec des personnages masculins n'auraient pas eu le même intérêt à leurs yeux. Les personnages de Gogo ou d'O'Ren sont analysés hors de toute connotation sexuelle dans la réception. Nathalie affirme même : « Je ne trouve pas qu'il y ait quelque chose de sexuel dans son personnage ! » Dans certains cas, nos participantes ont reconnu le costume par exemple comme un attribut qui sexualise le personnage : « C'est le cliché des films de cul » dit Laureen à propos de la tenue d'écolière de Gogo mais pour elle, « c'est pour qu'elle passe un peu incognito... Ça fait référence à la culture japonaise, la petite jupe plissée, le truc à la Sailor Moon, là. » Aude désigne le même personnage sous les termes d' « écolière sanguinaire qui est super flippante ». Le personnage de Gogo qui est souvent sexualisé par nos participants devient pour nos participantes un personnage « qui venge les femmes » comme le dit Marlène. Nos participantes proposent donc une construction de sens différente. Les signifiants que sont les costumes ou les armes, qui, pour nos participants-hommes, sexualisaient les personnages, sont lus par nos participantes comme autant de prise en main du pouvoir féminin. L'effet produit reste du plaisir à voir ces représentations mais elles sont analysées totalement différemment. Le « male gaze » conceptualisé par Laura Mulvey fonctionne ici à plein pour nos participants. Le plaisir est pour eux d'ordre sexuel alors qu'il est d'ordre cathartique pour nos participantes.

Nous pouvons alors apporter une quatrième réponse à notre problématique. La thématique du questionnement autour du Genre dans la réception nous permet de penser que la variable Genre intervient de manière importante dans le processus de réception des extraits de films que nous avons

1085 Hall Stuart, *Cultural Studies Anthologie*, Ibid., p.37.

1086 Tarantino Quentin, Interview par Gwen Douguet, *toutlecine.com*, [en ligne], mis en ligne le 17/08/2009.

1087 Guéneau Catherine, « Du spectateur à l'interacteur », *MédiaMorphoses*, n°18, 2006, p. 68.

soumis à nos interviewé-e-s. Les films de Tarantino font des propositions de sens. Les choix scénaristiques comme ceux liés à la mise en scène sont autant de suggestions de sens possibles. Mais la réception met clairement en jeu ce que Jean Pierre Esquenazy nomme « *le cadre d'interprétation* »¹⁰⁸⁸ c'est-à-dire le profil du récepteur ou de la réceptrice dont le Genre fait intrinsèquement partie. Les participants et participantes que nous avons rencontré-e-s nous ont démontré qu'ils opéraient des choix dans leur lecture des extraits, qu'ils sélectionnaient, qu'ils interprétaient et que ces actions relevaient notamment de la structure sociale qu'est le Genre.

5 : Questionner le Genre dans l'entretien

Tout au long de cette analyse, nous avons eu à cœur de mettre en question la variable du Genre dans l'ensemble du processus communicationnel que représente la réception d'extraits de films. Nous venons de présenter les résultats qui sont les nôtres à la suite de nos recherches. Cependant, nous ne pouvons clore sans nous arrêter à nouveau sur la méthodologie qui a présidé à l'élaboration de ces résultats. En effet, en étudiant les éléments discursifs recueillis, nous nous sommes à de multiples reprises interrogée sur la situation particulière qu'est l'entretien, situation communicationnelle au sein de laquelle les rapports de Genre sont également co-construits. C'est en tant que chercheuse et en tant que femme que nous avons questionné nos participants et nos participantes. Nous ne pouvons pas ne pas prendre en compte « *la notion de Genre entendue comme une variable de l'analyse communicationnelle* »¹⁰⁸⁹.

Ainsi par exemple lorsqu'il s'est agi de parler de sexualité, certains de nos participants ont évoqué le fait qu'ils pouvaient assister à des conversations masculines sur la sexualité en des termes qu'eux-mêmes jugent plus vulgaires encore que dans la scène de *Reservoir Dogs* visionnée avec eux. « *J'ai entendu pire !* » dit Adrien. Le même précise que s'il a des amis qui parlent comme ça, lui ne se le permettrait pas : « *Moi, je ne le ferais pas mais ça ne me dérange pas.* » Paul dit lui aussi : « *C'est du sexe et pour moi, ça doit rester un peu intime. Tu peux en parler comme tu veux et tout mais moi, je ne rentre jamais dans les détails. Donc je ne dis pas tout ce que je fais. C'est pas un secret mais ce que tu vis, ce que tu fais et avec qui, ça te regarde. Les autres, ils n'ont pas forcément besoin de le savoir.* » Mais il dit aussi : « *C'est pas moi qui vais lancer le premier jet (sic) mais une fois que c'est parti, moi, ça ne me gêne pas et je fais partie de l'échange !* » Il nous a d'abord semblé qu'il y avait une certaine contradiction dans l'ensemble de ces propos, comme si nos participants acceptaient de reconnaître qu'ils participaient parfois à des discussions sur la sexualité mais que dans le même temps, ils nuançaient leur implication. Notre position de chercheuse a pu, selon nous, jouer sur leur mise à distance de ces pratiques langagières masculines, comme s'ils se sentaient obligés, face à une femme, de les disqualifier ou pour le moins de ne pas les cautionner totalement. C'est également, nous a-t-il semblé, ce qui entre en jeu lorsque Paul rend compte de sa tendance, contre laquelle il dit lutter, de considérer les corps féminins comme des objets. Nous rappelons ces propos : « *Je pense que c'est dans l'inconscient de beaucoup de gens, y compris moi d'ailleurs ! Derrière il y a toujours un peu cette image-là, latente, à cause du cinéma, de la pub ou de tout ce qu'on veut ou de nous-mêmes, de ce qu'on s'est mis dans la tête et c'est un truc, tu essayes de le refréner un peu parce que tu sais que derrière, c'est une image dégradante de la femme mais tu ne peux pas t'en empêcher ! Et c'est un truc que tu vas vouloir cacher, que tu ne vas pas oser avouer,*

1088 Esquenazy Jean-Pierre, « *L'acte interprétatif dans la spirale du sens* », Lire, voir, entendre, La réception des objets médiatiques, Ibid., p.342.

1089 Bertini Marie-Joseph, « *Le Gender Turn, ardente obligation des sciences de l'information et de la communication françaises* », Questions de communication, 15/2009, p.162-163.

c'est un truc un peu honteux mais au final, on s'en rend compte, on est tous un peu comme ça. Alors c'est pas tous au même niveau mais quelque part, on est tous un peu comme ça. » Son discours rend bien compte de la difficulté pour lui de verbaliser cette tendance à considérer le corps féminin comme un objet sexuel (l'utilisation des « *un peu* » qui vient modérer le propos). Face à nous qui sommes une femme, il sent bien la difficulté à dire cela, ce qui transparaît encore avec l'utilisation des verbes comme « *refrêner, avouer* » ou l'adjectif « *honteux* » mais il affirme malgré tout la puissance de ce processus contre lequel il a du mal à lutter. Nous avons analysé ce fait comme relevant du phénomène de l'« *incorporation* » mais il nous semble pertinent de relever que la situation d'entretien elle-même a pu jouer un rôle dans la volonté évidente de Paul d'atténuer ses paroles. Nous pouvons supposer que notre participant ne peut s'empêcher de nuancer son propos face à nous parce qu'en dépit de toutes nos précautions pour proposer une écoute attentive, ouverte et bienveillante, l'informateur-homme qu'il est, se sait écouté par une chercheuse-femme que nous sommes et il peut en craindre, même inconsciemment, une certaine forme de jugement qu'il a alors anticipée et tenté de neutraliser. « *Si chacun et chacune anticipe le jugement social, ce jugement pourrait être anticipé en fonction des conceptions supposées propres à l'un et l'autre sexe* »¹⁰⁹⁰

De même, à partir de l'extrait de *Reservoir Dogs*, nous étions très curieuse de connaître les réactions notamment de nos participants. En tant que femme, nous ne pouvons, de fait, pas savoir ce qui se joue dans un groupe d'hommes. Nous avons lu à ce sujet (André Rauch, Daniel Weltzer Lang, Raewyn Connell notamment) et nous étions impatiente d'écouter ce que nos participants avaient à dire sur le sujet tout en ne sachant absolument pas comment ils aborderaient une thématique qu'ils pourraient supposer comme nous étant étrangère et inaccessible. Nous avons remarqué que là encore, la situation communicationnelle propre à l'entretien et à l'intérieur de celle-ci, la variable du Genre, avait dû jouer un rôle d'auto-pondération des propos masculins. En effet, si tous nos participants s'accordent à reconnaître la force de la domination masculine, ils s'en défendent malgré tout quelque peu. Jacques la critique vertement en nous disant que c'est tout ce qu'il déteste. Paul a cette formule : « *Individuellement, on n'est pas comme ça !* » et Laurent va répéter plusieurs fois combien il déteste les groupes d'hommes. Nos participants sont tous les quatre issus de milieux dans lesquels l'égalité hommes-femmes était une valeur importante. Jacques nous a raconté avoir été élevé en partie par une grand-mère très féministe. Paul a grandi avec deux sœurs et des parents dont il a pris soin de préciser qu'ils prônaient l'égalité entre les individus. Même chose pour Adrien et Laurent. Il peut y avoir une certaine gêne chez nos participants à reconnaître des penchants parfois contraires à cette idée d'égalité et la nécessité sociale dans laquelle ils se sont retrouvés de participer à ce jeu de la domination masculine. On voit donc toute la tension qui existe entre « *l'individu sujet et l'acteur social* »¹⁰⁹¹. L'attitude de Jacques est d'ailleurs signifiante. Il a accepté de participer à l'entretien avec entrain et curiosité même s'il avait, dès le début, concédé ne pas aimer et ne pas connaître le cinéma de Quentin Tarantino. Il s'est alors engagé à voir les films avant notre rencontre. Or, il n'a pas tenu parole. Le jour du rendez-vous, il a exprimé son désir de commencer à parler avant même que nous posions la moindre question et il a très vite avoué n'avoir pas regardé les films. Une longue argumentation centrée sur le cinéma américain qu'il juge être « *un cinéma de propagande absolue* » a suivi cet aveu. Il a affirmé « *ne pas être un bon client pour cet type d'entretien* » qu'il a pourtant accepté en toute connaissance de cause quant à l'objet en question. Jacques nous a reçue sur son lieu de travail et dans son bureau, ce qui fait que nous avons été interrompus plusieurs fois par son jeune assistant sans que cela semble le gêner le moins du monde. Il a, de même, laissé sonner le téléphone et a fumé cigarette sur cigarette durant tout l'entretien. Cet ensemble d'éléments nous semblent signifiants au sens où ils sont autant de mise en avant d'une

1090 Déroff Marie-Laure, *Homme/Femme : la part de la sexualité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p.51.

1091 Emprunt au titre d'un article « *De l'individu sujet à l'acteur social : un passage difficile* », Rhéaume Jacques, *SociologieS*, mis en ligne le 20 décembre 2010.

masculinité en représentation qui, sans se montrer hostile, s'est tout de même affirmée comme étant en opposition, fusse-t-elle toute symbolique, face à la chercheuse-femme que nous sommes. Il tend à inverser certainement le rapport dominé/dominant qui peut être induit par la situation d'entretien. Le lieu professionnel, ici peuplé d'hommes, s'oppose au lieu privé qu'on sait plus partagé par les présences féminines. Le bureau impose aussi une certaine idée d'autorité puisque Jacques dirige le cinéma dans lequel il nous a reçue. Les cigarette fumées de façon régulière et ostentatoire n'étaient pas sans rappeler une symbolique toute masculine. Nous avons été au début fortement décontenancée par la résistance de Jacques mais nous avons très vite décidé de faire face et de mener l'entretien jusqu'au bout. Nous avons fait l'hypothèse que l'apparente ambiguïté, voire contradiction, de notre participant, partagé entre des propos contre la domination masculine et une façon d'investir sa propre masculinité sur ce même mode pourrait apporter un angle de vue intéressant à notre étude.

Quand nous avons à faire à des participantes, le fait que nous soyons une femme aurait pu laisser attendre une plus grande facilité de parole de la part de nos interviewées. Nous pensions en effet que nos participantes se sentiraient plus libres face à une femme pour aborder par exemple le thème de la sexualité féminine et que nous serions nous-même plus à l'aise avec elles. Cet « entre soi » féminin a pu jouer un rôle à d'autres moments de nos entretiens mais il n'en a pas été ainsi sur ce sujet en particulier puisqu'aucune n'a d'elle-même abordé le thème de la sexualité féminine après avoir vu l'extrait de *Pulp Fiction*.

Pourtant, notre statut de femme a souvent été convoqué au cours des entretiens avec les participantes. Ainsi, à propos de la scène au cours de laquelle Gogo tue un jeune homme dans *Kill Bill Volume 1*, nos interviewées vont nous prendre à partie par des phrases comme « *Le gros lourd dans les boîtes, on l'a toutes connu !* » dite par Marlène avec un grand sourire de connivence. Nathalie de même « *Chez une fille, il y a toujours ce moment où on a eu à faire à un gros « lourd dingue » et on n'a rien osé faire. Et ça réveille quelque chose.* » Elle va ajouter en riant et avec un ton badin : « *Tu vois ? Tu te dis bon, il ne l'a pas mérité mais en même temps...* » Nathalie que nous connaissons bien est une personne très douce, calme, qui déteste la violence et qui de manière auto-réflexive nous a demandé : « *Mais pourquoi il y a un côté jouissif à voir des personnages qui donnent sans arrêt des coups de sabre ?* » Cette manière de nous questionner, de nous prendre à partie, était pour elle nécessaire, selon nous, afin de l'autoriser à non seulement éprouver cette « jouissance » face à la violence mais surtout à la verbaliser et à venir solliciter en nous l'assurance d'une proximité de ressenti. Pour Marlène comme pour Nathalie, il y a en creux dans cette recherche de connivence l'expression par nos participantes du fait que la domination masculine opère avec une telle force qu'elle laisse présager que nous la subissons aussi. Elles supposent de notre part une similitude de moments de vie liée à notre propre statut de femme. La proximité instaurée par le Genre a pu les amener à avoir le sentiment de pouvoir être comprises et nous avons alors éprouvé empiriquement que « *Parler entre femmes instaure une sorte de connivence clanique* »¹⁰⁹² Nos participants qui, du coup, ne pouvaient pas faire de même ont eux fait appel à une communauté interprétative, celle des autres hommes. Adrien dit par exemple en parlant de Gogo avec son costume d'écolière japonaise dans *Kill Bill Volume 1* : « *Ça agit sur moi, oui. (...) Ça fait partie des fantasmes des hommes en général* », ce qui montre combien « *tout destinataire a besoin d'un groupe, d'une communauté d'interprétation sur lesquels appuyer son interprétation.* »¹⁰⁹³. On voit à travers nos exemples que ce groupe peut être un groupe selon le Genre et qu'il peut être virtuel (« les autres hommes » pour nos participants avec sous-entendu l'idée qu'ils pensent comme eux) ou éprouvé comme représenté par nous (« les autres femmes » pour nos participantes avec

1092 Blin Odile, « *Paroles d'amour; mots de cœur ou vues de l'esprit ?* », *MANA – Revue de Sociologie et d'Anthropologie*, n°3, 1997, p.68.

1093 Esquenazi Jean-Pierre, « *L'acte interprétatif dans la spirale du sens* », *Lire, voir, entendre, La réception des objets médiatiques*, Ibid., p.340.

comme sous entendu que nous partagions à la fois leurs points de vue et leurs expériences de vie en tant que femme.)

Parce qu'il n'existe pas « *d'interaction neutres* »¹⁰⁹⁴, nous ne pouvons pas ne pas questionner le Genre dans la situation d'entretien qui nous a liée à nos participants et participantes. Nous sommes bien consciente que « *l'interaction avec l'enquêté intègre une multiplicité de symboliques à la fois sexuelles, statutaires et communautaires dont la confrontation n'est pas sans incidences sur la confiance établie entre le chercheur et son informateur, ainsi que sur la nature des informations échangées* », mais nous avons eu affaire à des participants et des participantes dont les autres structures sociales étaient peu ou prou assez semblables aux nôtres. Si l'âge était un facteur de différence (pour rappel, la plus jeune était une participante de 24 ans et le plus âgé, un participant de 56 ans) de même que la classe sociale (de sans emploi à un statut d'ingénieur dans une grande entreprise d'informatique), notre ensemble est par contre composé d'individus blancs et de culture française, comme nous. Isoler la variable Genre au sein de l'entretien a donc été facilité par cet état de fait. Notre hypothèse d'une évidente complicité féminine a vu ses limites parce que « *même favorable dans certains contextes, l'appartenance sexuelle ne garantit rien : la relation d'enquête se construit et se conquiert à l'aide d'éléments non exclusifs renvoyant notamment aux assignations de place.* »¹⁰⁹⁵ Par contre, elle s'est révélée opérationnelle à d'autres moments. Ainsi lorsque Aude nous parle de son rejet de la famille traditionnelle et de son épanouissement en tant que femme depuis qu'elle s'est séparée du père de sa fille qu'elle a en garde partagée, elle s'est confiée d'autant plus facilement que nous lui avons fait part de notre propre situation familiale proche de la sienne. La connivence s'est alors établie sur d'autres complicités genrées que l'unique appartenance de sexe. Il s'agit ici plutôt d'une expérience partagée et genrée malgré tout.

Ainsi l' « *entre soi du Genre* »¹⁰⁹⁶ ne garantit peut être pas tout mais il permet d'éprouver l'effet du Genre justement dans le cadre d'un entretien. « *Il existe bien un ordre politique de l'enquête : la science a encore trop souvent un sexe. Les études qui osent l'écrire sont utiles.* »¹⁰⁹⁷ Nous osons espérer que les nôtres le seront effectivement.

1094 Combessie Jean-Claude, *La méthode en sociologie*, Paris, La Découverte, 2007, p.15.

1095 Monjaret Anne, Pugeault Catherine, *Le sexe de l'enquête. Approches sociologiques et anthropologiques*, Paris, ENS Éditions, 2014, p.83.

1096 Héritier Françoise, *De la violence II*, Paris, Odile Jacob, 1999, p.325.

1097 Monjaret Anne, Pugeault Catherine, « *Le travail du genre sur le terrain* », *Le sexe de l'enquête. Approches sociologiques et anthropologiques*, Ibid., p.72.

Conclusion

I : Objectifs et démarche

1.1. Objectifs : Non pas « trouver » mais « comprendre »

26 octobre 1994, le film *Pulp Fiction* sort sur les écrans français. Nous nous souvenons avec une étonnante précision de ce mercredi soir qui marque notre rencontre avec le cinéma de Quentin Tarantino. Rencontre quasi fortuite car nous ne connaissions pas le précédent film du cinéaste et c'est, attirée par la notoriété de la Palme d'Or gagnée cette année là par le film, que nous sommes allée le voir. Le moment fut décisif car il provoqua chez nous un intérêt qui ne s'est toujours pas démenti, plus de vingt ans après.

C'est cependant en 1997, avec le film suivant, *Jackie Brown*, que, peu à peu, un étonnement, devenu ensuite questionnement, est apparu. En effet, le personnage principal du film, cette femme d'un certain âge et afro-américaine nous apparaissait comme une exception dans le paysage du cinéma contemporain. A notre connaissance alors, seule la filmographie de Spike Lee avait donné des rôles importants à des actrices afro-américaines (que l'on pense aux films comme *She's gotta have it* en 1985 ou *Do the right Thing* en 1989) et nous pensons nous souvenir que nous ne connaissions alors guère que Whoopi Goldberg comme actrice afro-américaine, rendue célèbre par son rôle dans le film *Ghost*. Mais c'est *Jackie Brown* qui nous a fait prendre conscience d'une sous-représentation de ces femmes dans le cinéma américain. Cette prise de conscience a très vite été suivie d'un questionnement, tout à fait personnel, sur la raison de notre surprise. Pourquoi nous étonnions-nous de cette sous-représentation ? Quel écho cela avait-il sur notre propre vie pour que cela nous interpelle à ce point ? Ce film, comme ce sera également le cas par la suite avec les deux volets de *Kill Bill* ainsi qu'avec *Death Proof*, nous parlait, nous interpellait.

Nous pouvons aujourd'hui affirmer que ce que nous avons découvert alors, c'est que le cinéma, et plus exactement pour ce qui nous concerne, les films de Quentin Tarantino, n'étaient pas que le simple divertissement que nous voulions bien y voir à cette époque mais bien plus une forme artistique discursive qui nous amenait à interroger nos propres représentations du monde. Nous mettons maintenant les mots de « représentations de Genre » sur nos questionnements ce que nous ne faisons pas à l'époque où nous parlions encore et uniquement en terme de féminité et de domination masculine. C'est cependant ces premières questions qui nous ont fait nous intéresser plus avant aux concepts de Genre, d'ethnicité et de classe et qui nous ont amenée à les penser comme étant un angle de vue sur le cinéma particulièrement fécond. Ils permettent de faire ce que nous avons nommé « un pas de côté », c'est à-dire s'obliger à voir les choses autrement. Le cinéma était une activité hebdomadaire pour nous, quand elle n'était pas quotidienne et notre formation littéraire nous avait habituée à une lecture esthétique de cet art. La problématique s'est affirmée comme ne relevant pas de l'esthétique du cinéma. C'est en entrant dans les films par la porte

dérobée du Genre que nous avons pris conscience de la force communicationnelle de ce média et que nous avons eu l'envie de le saisir comme objet de recherche.

De même, nous nous exprimons en terme de « réception » à présent quand nous nous cantonnions à des réactions de spectatrice, à des bavardages informels sur le film avec nos amis. Nous expérimentions déjà les relations de sociabilités qu'engendre le cinéma mais nous étions encore loin des problématiques qui sont les nôtres depuis concernant les publics du cinéma de Tarantino. Tel Monsieur Jourdain qui faisait de la prose sans le savoir, nous avons commencé un trajet dont nous n'imaginions pas qu'il en était un.

Ce parcours a pris la forme d'une thèse de doctorat vingt ans plus tard. Et notre questionnement s'est mu en une véritable problématique de recherche dont le maître mot est « comprendre ». D'où le choix de faire nôtre la question posée par Teresa De Lauretis : « *Comprendre, d'une part, comment la représentation du genre est construite par une technologie donnée et, d'autre part, comment elle est absorbée subjectivement par chaque individu à qui s'adresse cette technologie.* »¹⁰⁹⁸

Nous n'avons jamais, avoué sera fait, envisagé nos recherches en terme de résultats durant les cinq années qui viennent de passer. C'est tout entier pensé comme une volonté de compréhension que notre travail s'est déroulé. Cette précision qui pourrait sembler anecdotique ne l'est pourtant absolument pas car elle va engager l'ensemble du processus de recherches que nous avons mené, y compris notre démarche scientifique et les choix méthodologiques qui lui sont liés.

1.2. Démarche : L'itinérance comme posture de recherche

Nous empruntons à Denis Jeffrey l'idée selon laquelle « *la figure du chercheur qui utilise des méthodes qualitatives s'apparente à bien des égards à celle de l'itinérant.* » et qu'il explicite ainsi : « *J'utilise plutôt la figure emblématique de l'itinérant par contraste avec l'image très médiatisée du chercheur prométhéen. Le chercheur itinérant accepte peut être mieux le fait que son savoir se construit au cours d'un itinéraire, c'est-à-dire d'une démarche qui tolère un haut niveau d'imprévisible, de la lenteur et même quelques frivolités.* »¹⁰⁹⁹ Notre parcours de recherche s'est effectivement construit progressivement, avec des moments d'atermoiements liés à des doutes ou à des difficultés sur lesquelles nous reviendrons plus tard dans cette conclusion, des moments où notre trajectoire nous a poussée dans quelques impasses, d'autres où il a fallu faire preuve d'adaptabilité face à des difficultés plus ou moins attendues. En tout état de cause, nous avons vraiment construit notre démarche scientifique avec le temps, avec les lectures et surtout avec les rencontres qui ont jalonné nos cinq années de travail. Rencontres, régulières avec notre directeur et notre directrice de recherche, mensuelles avec les autres membres du laboratoire auquel nous appartenons et épisodiques avec les chercheurs et chercheuses dont nous avons croisé la route lors de journées d'études ou de colloques. Elles ont toutes enrichi notre réflexion.

La première partie de notre travail a consisté à revoir chacun des longs métrages du réalisateur et à en faire une analyse au prisme des concepts du Genre. Cette démarche avait pour but de nous permettre d'acquérir une connaissance pointue de la filmographie mais aussi de nous rendre compte de notre propre lecture de ces films. Cette étape nous a paru absolument nécessaire au sens où «

1098 De Lauretis Teresa, *Ibid.*, p.65.

1099 Jeffrey Denis « *Le chercheur itinérant, son éthique de la rencontre et les critères de validation de sa production scientifique* », *Recherches Qualitatives*, Hors-Série, n°1, 2005, p. 115

l'instrument premier de la recherche est le chercheur »¹¹⁰⁰ comme l'écrit Alex Mucchielli. Il nous fallait rencontrer nos objets d'étude d'une manière scientifique et faire en sorte que ces analyses que nous avons effectuées soient aussi le moment d'engager une pensée réflexive. En effet, nous considérons qu'en Sciences Humaines et Sociales et particulièrement en Sciences de l'Information et de la Communication, une activité de recherche ne peut qu' « *impliquer fondamentalement l'humanité du chercheur et ce, dès son amorce.* »¹¹⁰¹ Nous avons eu la chance de pouvoir proposer un sujet de recherche qui n'est donc pas neutre. Il est issu de nos propres questionnements, de notre propre dialogue avec la filmographie de Quentin Tarantino. Il est chargé de notre histoire et de nos émotions qu'il nous paraissait illusoire d'imaginer gommer par le simple fait de nous inscrire dans un parcours de recherches universitaires. L'idée était donc de constituer un premier matériau discursif que nous irions ensuite confronter à d'autres. Ces analyses ont donc été « *un arrière-plan indispensable à l'analyse compréhensive des processus identitaires* »¹¹⁰² qui allaient suivre.

Nous revendiquons la subjectivité des analyses que nous avons alors produites, considérant celle-ci comme une force dans nos analyses filmiques qui sont celles d'une chercheuse, d'une femme, d'une amatrice du cinéma de Tarantino et surtout d'une spectatrice. Nous considérons avec Jean-Marc Leveratto que « *La revendication par le chercheur d'une position de neutralité axiologique est contredite, en effet, par sa familiarité esthétique avec les films, sans lequel il ne pourrait tenir un discours informé et pertinent sur le cinéma. Il s'agit, en d'autres termes, pour le chercheur de se considérer soi-même comme un spectateur et de considérer le cinéma du point de vue du spectateur. Cette posture permet de ne pas réduire la richesse esthétique de l'expérience du spectateur à des considérations purement techniques (l'analyse du film) ou purement éthiques (la sociologie des publics) mais de prendre en compte la manière dont notre corps est affecté par l'action du film.* »¹¹⁰³ Ces positionnements, certes, médiatisent notre point de vue mais « *le point de vue et la position sociale sont ce qui permet d'élaborer une connaissance sociologique (non pas bien que mais parce que la connaissance exprime toujours un point de vue)* »¹¹⁰⁴. Ils le rendent surtout opérant en le confrontant à d'autres points de vue. Il s'agissait bien pour nous d' « *abandonner le point de vue unique central, dominant, bref quasi divin, auquel se situe volontiers l'observateur (...) au profit de la pluralité des perspectives* »¹¹⁰⁵.

Pour ce faire, nous avons décidé de nous inscrire dans une recherche qualitative qui nous a semblé la plus à même de nous permettre d'aller comme l'écrivent Eve Berger et Pierre Paillé « *de l'implication à l'ex-plication* »¹¹⁰⁶. Nous avons dû réfléchir à une méthodologie et c'est l'idée de regarder des extraits de films avec nos participants et participantes à venir qui a été retenue. Visionner les films en entier était exclu en raison de leur longueur. Proposer les mêmes extraits à tous et toutes nous semblait être la démarche la plus adéquate pour effectuer ensuite des comparaisons, des recoupements ou mettre en lumière des différences entre les discours recueillis. Nous avons donc choisi les passages en fonction des grandes thématiques autour du Genre qu'ils proposaient selon notre propre angle de lecture. L'idée était de mettre en relation notre point de vue avec celui des participants et participantes. Comme le soulignent Strauss et Corbin : « *Les gens*

1100 Mucchielli Alex « *Les processus intellectuels fondamentaux sous-jacents aux techniques et méthodes qualitatives* », *Recherches Qualitatives*, Hors Série, n°3, 2007, p.24.

1101 Champagne Amélie, Clennett-Sirois Laurence, « *Les émotions en recherche : pourraient-elles nous permettre de mieux comprendre le monde social ?* », *Recherches Qualitatives*, Hors-Série, n°20, 2016, p.85.

1102 Déroff Marie-Laure, *Homme/Femme : la part de la sexualité*, Ibid., p.12.

1103 Leveratto Jean-Marc, « *De « l'étoile » à la « star ». L'acteur de cinéma et la naissance du film de qualité* », *L'acteur de cinéma : approches plurielles*, ibid., p.57.

1104 Gaussoit Ludovic, « *Position sociale, point de vue et connaissance sociologique : rapports sociaux de sexe et connaissance de ces rapports* », *Sociologie et Sociétés*, vol. 40, n°2, 2008, p.195.

1105 Bourdieu Pierre, *La misère du Monde*, Ibid., p.9.

1106 Berger Eve, Paillé Pierre, « *Écriture impliquée, écriture du Sensible, écriture analytique : de l'implication à l'ex-plication* », *Recherches Qualitatives*, Hors-Série, n°11, 2011, p.68.

n'inventent pas un nouveau monde chaque jour. Ils mobilisent plutôt ce qu'ils savent pour comprendre ce qu'ils ne savent pas. »¹¹⁰⁷ Il s'agissait bien de cela dans notre démarche, que nous puissions utiliser notre propre connaissance, ce qui signifie notre point de vue, vis à vis du cinéma de Tarantino sur les questions de Genre, pour essayer de comprendre ce qu'il en était chez d'autres personnes. La question de la réception nous a semblé en effet particulièrement intéressante. Non qu'elle soit nouvelle dans le champ disciplinaire qui est le nôtre mais parce que nous avons pu constater au gré de nos lectures et de nos rencontres qu'encore peu d'études y répondent empiriquement. De nombreux travaux concernent les publics, la réception comme pratique, comme usage ou comme « *un résultat, l'aboutissement univoque d'un processus de communication maîtrisé* »¹¹⁰⁸ mais les structures sociales que sont le Genre, l'ethnicité ou la classe sont encore des leviers relativement peu utilisés pour comprendre les phénomènes de réception du cinéma notamment. Or « *La variété des appartenances sociales peut être ainsi mobilisée quand il s'agit de déconstruire les mécanismes de réception : des ressources sociales, culturelles et économiques, des identités de genre, de classe, prises de manière synchronique ou restituées dans le temps long des trajectoires individuelles et collectives sont autant de variables qu'il s'agit de comprendre en situation.* »¹¹⁰⁹

S'est ensuite posée la question des participants et participantes. Ce choix est primordial au sens où « *le type d'échantillon retenu va guider, colorer, encadrer le processus d'interprétation des résultats de la recherche et ce, autant en puissance explicative qu'en richesse et en crédibilité* »¹¹¹⁰ Comme nous nous inscrivons dans une recherche qualitative et ayant l'intention de mener des entretiens de type compréhensif, nous avons décidé d'un premier critère de sélection, à savoir des amateurs de cinéma. Second critère, qu'ils connaissent la filmographie de Quentin Tarantino. En effet, comme nous allions regarder avec eux et elles des extraits, il fallait qu'ils aient auparavant vu les films afin que la séquence visionnée soit facilement compréhensible en terme de narration, de personnages, de situation. Enfin, nous avons choisi de sélectionner autant d'hommes que de femmes de tranches d'âges différentes. La présence d'individus des deux sexes nous paraissait importante dans le cadre d'une recherche qui s'intéresse au concept de Genre. Cependant, nous avons justement fait aussi le choix de ne pas présenter notre travail comme une recherche sur le Genre, compte tenu notamment du contexte sociétal dans lequel nous étions et que nous avons précédemment évoqué. Nous avons contacté certain.e.s qui nous semblaient être des personnes susceptibles de correspondre à nos critères. Certain.e.s sont venus spontanément vers nous quand ils ont été au courant de nos recherches. L'ensemble s'est donc constitué progressivement.

Dans le même temps, nous avons préparé nos entretiens. Il s'agissait de construire une trame constituée des thèmes que nous souhaitions aborder avec nos participants et participantes. Nous avons prévu quelques questions à poser pour d'éventuelles relances mais nous avons décidé de ne pas prévoir une liste précise et déterminée de questions car nous voulions être vraiment disponible pour l'écoute lors des entretiens et surtout laisser la parole la plus libre possible. Tous nos entretiens se sont donc déroulés selon le même schéma : nous regardions un extrait avec nos participant.e.s puis nous laissions s'engager une discussion de type conversationnelle autour de la séquence visionnée. Chaque entretien nous a demandé d'accepter là encore une certaine forme d'itinérance dans le sens où c'est la rencontre que nous avons privilégiée. Et si la méthode choisie balisait

1107 Strauss Anselm, Corbin Juliet, « *Les fondements de la recherche qualitative*, Fribourg, Academic Press, 2004, p. 108.

1108 Balland Ludivine, Berjaut Clémentine, Vera Zambrano Sandra, « *Les ancrages sociaux de la réception* », *Politiques de communication*, 2015/1, n°4, p.7.

1109 Balland Ludivine, Berjaut Clémentine, Vera Zambrano Sandra, « *Les ancrages sociaux de la réception* », *Ibid.*, p. 13.

1110 Savoie-Zajc Lorraine, « *Comment peut-on construire un échantillonnage scientifiquement valide?* », *Recherches Qualitatives*, Hors-Série, n°5, 2007, p.101.

chaque entretien, il fallait rester ouvert à toute discussion possible autour des passages regardés et faire confiance à la parole recueillie. Comme l'écrit Denis Jeffrey : « *En recherche qualitative, les autres à qui on s'adresse sont parties prenantes de la recherche ce qui suppose une paradoxale confiance, voire un acte de foi que rien ne garantit, qui consiste à miser sur eux (Lemieux, 2004).* »¹¹¹¹ Il nous fallait également rester le plus possible concentrée et attentive lors de ce moment de communication particulier qu'est un entretien d'où notre choix de privilégier des thématiques sur notre grille plus que des questions précises dont nous pensions qu'elles ne nous permettraient pas de garder cette vigilance et cette écoute dont nous souhaitons par dessus tout faire preuve.

Nous avons ensuite retranscrit intégralement chaque entretien afin de nous imprégner, avec le recul que cet exercice induit, du matériau discursif recueilli. Cette phase nous a paru longue et harassante mais elle a été nécessaire à une bonne connaissance des propos de nos participants et participantes. Elle nous a demandé des écoutes multiples et répétées. Loin d'être une simple transcription du type « mot à mot », elle s'est avérée être une traduction écrite des propos échangés, avec toutes les questions liées à ce processus : comment noter les silences ? Comment rendre compte d'une attitude, d'une mimique, d'un sourire ou d'une grimace ? Comment retranscrire toutes ces informations qui, dans un acte de communication, passent par ce que l'on nomme le « non-verbal » ? Quid également des répétitions ou des hésitations ? Il nous a fallu décider d'une ligne de conduite dans ces transcriptions que nous avons voulu garder au plus proche de ce qu'elles étaient, avec parfois du vocabulaire très familier par exemple.

Ces données ont été utilisées pour rédiger des portraits des participants et participantes que nous avons à cœur de proposer dans notre travail. Ils nous paraissent particulièrement utiles à notre processus de recherches pour permettre une certaine mise en situation sociologique des discours recueillis, pour restituer « *les cohérences individuelles dans leurs environnements sociaux* »¹¹¹². Ils offrent également à nos lecteurs une possibilité de rencontrer, de façon « figurée » pourrait-on dire, à leur tour, nos participant.e.s. Nous assumons la subjectivité de ces portraits tout entier construits et rédigés selon notre propre point de vue de chercheuse. Ils ont constitué une deuxième phase d'analyse des propos recueillis (la transcription étant, selon nous, la première) et préparé la phase d'analyse transversale qui les a suivis.

II : Apports et limites de notre recherche

Au terme de ces phases d'analyses que sont les portraits et l'analyse transversale proprement dite, nous avons été à même de présenter des résultats que nous avons articulés autour de cinq pôles : la question des corps, celle des sexualités, celle des dominations, celle du Genre dans la réception et enfin celle du Genre dans l'entretien. Ceux-ci ne sont en aucune façon des montées en généralité mais bien une présentation des axes saillants issus de nos entretiens et qui nous permettent d'apporter des réponses à notre problématique qui est, nous le rappelons, toute entière tournée vers la compréhension à la fois des représentations du Genre à travers le cinéma de Quentin Tarantino mais également des effets de ces représentations sur nos participants et participantes et sur leurs façons d'investir leur féminité ou leur masculinité.

¹¹¹¹ Jeffrey Denis, *Ibid.*, p. 118.

¹¹¹² Le Marrec Joëlle, Molinier Pierre, « *Introduction : les communications dans la recherche au miroir de l'enquête* », *Sciences de la Société*, n°92, 2014, [en ligne], mis en ligne le 11 septembre 2015.

L'étude du fait cinématographique au prisme du Genre n'est pas nouvelle maintenant, même si elle est encore sous représentée en France comme nous l'avons démontré dans notre travail (Partie II, chapitre 1, 1.2). Les études de réception ne sont pas non plus récentes : « *Poser explicitement la question de la réception c'est aussitôt voir que toutes les traditions de recherches sur les médias y avaient implicitement répondu et que, souvent, elles s'étaient construites sur cette réponse. De plus, elles étaient loin d'être les seules à s'intéresser à ce problème. On arrive ainsi à la question de la réception depuis la théorie littéraire (Iser, Jauss, Fisch, Suleiman, Tomkins, Radway), la sémiotique (Peirce, Eco, Veron), l'histoire (Chartier), la psychologie sociale (Moscovici), la psycholinguistique (Ghiglione), la recherche sur la conversation et l'élaboration de l'opinion publique (Katz, Noelle-Neumann, Gamson, Boullier, Heritage). La question est posée de toutes parts.* »¹¹¹³ Le champ des études de la réception en cinéma s'est lui aussi structuré depuis longtemps autour d'une « *dichotomie persistante opposant, d'une part, une approche fondée sur le contexte (historique, culturel, social) de la réception d'une œuvre, et, d'autre part, les études cherchant à mettre en évidence les processus par lesquels les œuvres construisent un lecteur ou un spectateur implicite.* »¹¹¹⁴ Mais en dépit de ce vaste ensemble de recherches, nous rejoignons Laetitia Biscarrat lorsqu'elle constate : « *Nous ne disposons que de peu de connaissances quant à la dimension genrée de l'expérience spectatorielle.* »¹¹¹⁵

Notre démarche s'est donc articulée au centre de toutes ces approches et se veut novatrice dans la mesure où elle propose de considérer que le Genre peut être « *une méthodologie traversière* » et en ce sens « *un puissant ferment de rénovation* »¹¹¹⁶. Nous avons donc décidé de « *garder les lunettes du Genre* » tout au long de notre parcours de recherches. Nous voudrions insister sur ce point car il est au fondement de notre démarche. Nous avons procédé à une analyse du cinéma de Quentin Tarantino à l'aide des outils du Genre et nous avons proposé de considérer cette analyse comme une lecture située de ce cinéma. C'est en tant que femme, européenne et chercheuse que nous avons étudié les sept premiers longs-métrages du réalisateur américain. « *Quel que soit le sujet, on est limité et aussi porté par qui on est* »¹¹¹⁷ affirme Richard Dyer et nous le considérons avec lui. Notre analyse est notre lecture de spectatrice de ce cinéma. Notre entrée par l'angle du Genre médiatise certes notre point de vue, nous l'avons déjà souligné mais c'est aussi ce qui en fait sa singularité. Nous nous sommes rendue compte que nous aurions pu articuler plus fermement la question du Genre avec et autour des autres notions de sexualité, de classe, ou d'ethnicité dans une démarche intersectionnelle qui resterait à poursuivre dans nos analyses.

Cependant, cette posture réflexive qui a été la nôtre tout au long de notre travail nous a permis de ne jamais oublier que nos analyses étaient avant tout celles d'une spectatrice et d'une amatrice du cinéma de Quentin Tarantino. Ce qui est très important dans la mesure où cela nous a également permis d'aborder la phase de rencontre avec nos participants et participantes sous un angle lui aussi assez peu pris en compte habituellement dans les études de réception. En effet, ces-dernières quand elles proposent des analyses empiriques des publics ont tendance à fonctionner en opposant plus ou moins consciemment le chercheur/ la chercheuse, celui/celle qui est docte, capable d'objectivité, « *ce terme curieux et incontournable* »¹¹¹⁸ et de neutralité à son interviewé.e : « *Cette neutralité au cours des interactions qui se déroulent durant l'enquête est considérée comme une norme de*

1113 Dayan Daniel, « *Avant Propos. Raconter le public* », *Hermès*, 11-12, 1992, p.15.

1114 Gelly Christophe, Roche David (sous la direction de), *Approches to film and reception theory ; Cinéma et études de la réception, Études et panorama critique*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2012, p.11.

1115 Biscarrat Laetitia, « *Le genre de la réception. Stéréotypes de genre et fictions sérielles* », *Communication*, vol. 33/2, 2015, [en ligne].

1116 Coulomb-Gully Marlène, « *Inoculer le Genre . Le Genre et les SHS : une méthodologie traversière*», *Ibid.*, [en ligne].

1117 Dyer Richard, « *Entretien* », *CinémAction*, n° 143, *Ibid.*, p.19.

1118 Haraway Donna, « *Savoirs Situés : La question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle* », traduit de l'américain par Vincent Bonnet, mis en ligne le 16 janvier 2004.

recherche, la condition de recueil de la « vraie » parole des acteurs. Le savoir-faire de l'enquêteur est alors supposé résider dans sa capacité à neutraliser sa propre personnalité pour n'être plus que le reflet de celui qui parle. Il consiste à rester en retrait et à tendre un « miroir verbal » à l'enquêté (Rogers, 1945) afin d'obtenir le « recueil » ou la « collecte » d'une « parole pure », « authentique », déconnectée de l'interlocution au sein de laquelle elle s'énonce. »¹¹¹⁹ Or nous considérons que cette neutralité sociologique de l'enquêteur est absolument irrationnelle voire même contre-productive. C'est ce qui nous a poussée à nous intéresser plus avant à la situation communicationnelle particulière qu'est la situation d'entretien et à l'incidence que le Genre pouvait avoir dans les interactions qui s'y jouent. Pour rappel, nous avons décidé de ne pas présenter la thématique du Genre dans le contrat qui nous a lié avec nos participants et participantes. Ils et elles ont été choisi.e.s sur leur seul intérêt pour le cinéma et en particulier celui de Quentin Tarantino. Nous nous sommes présentée à eux/elles comme partageant ce goût. Nous avons tenté d'atténuer par là même ce que Pierre Bourdieu a pu nommer « l'imposition de problématique » qu'il explicite ainsi : « l'effet d'imposition que les questions naïvement égocentriques [...] peuvent exercer et surtout de l'effet en retour que les réponses ainsi extorquées risquent de produire sur l'analyse »¹¹²⁰. Ce faisant, il nous apparaît comme profondément enrichissant de nous interroger sur la variable Genre dans la situation d'enquête au sens où celle-ci peut, selon nous, se révéler être une de ces distorsions dont parle également Pierre Bourdieu : « Si la relation d'enquête se distingue de la plupart des échanges de l'existence ordinaire en ce qu'elle se donne des fins de pure connaissance, elle reste, quoi qu'on fasse, une relation sociale qui exerce des effets [...] sur les résultats obtenus. (...) Ces distorsions, il s'agit de les connaître et de les maîtriser. »¹¹²¹

Il nous a donc semblé particulièrement fécond de prendre en compte dans notre analyse le contexte méta-communicationnel de la situation d'enquête et en particulier le pouvoir de la variable du Genre dans les interactions qui s'y jouent. « La plupart des données sont produites à partir de ses propres interactions avec les autres, à travers la mobilisation de sa propre subjectivité, à travers sa propre « mise en scène ». Ces données incorporent donc un « facteur personnel » non négligeable. Ce biais est inévitable : il ne doit être ni nié (attitude positiviste) ni exalté (attitude subjectiviste). Il ne peut qu'être contrôlé, parfois utilisé, parfois minimisé. »¹¹²² Loin de nier ou d'exalter le biais du Genre, nous avons tenté d'en comprendre la teneur et les influences dans les moments d'entretien que nous avons partagés avec nos interviewé.e.s ainsi que dans la phase d'interprétation des éléments discursifs recueillis.

Là encore, peut être aurions-nous pu développer plus avant cette réflexion qui ne nous est apparue comme telle qu'après avoir réalisé les entretiens proprement dits. C'est à posteriori que nous nous sommes réellement emparée de cette question et que nous y avons vraiment réfléchi au point de lui consacrer une place importante dans notre analyse transversale. Il s'est agi d'abord pour nous, non seulement de comprendre ce que les spectateurs et les spectatrices que nous avons rencontré.e.s voient des féminités, des masculinités et de leurs liens dans le cinéma de Quentin Tarantino mais également de comprendre comment ces concepts étaient investis par eux/elles. Notre réflexion sur le point de vue situé qui est le nôtre dans la situation d'entretien a permis de questionner en outre l'influence du Genre dans le recueil des données. Elle a pu donner lieu à un processus explicatif des propos de nos interviewé.e.s, parfois à une nuance ou au contraire à une mise en lumière de certains points qu'ils et elles ont évoqués. De part en part de notre recherche, nous pouvons dire que notre analyse, comme notre regard, comme celui de nos interviewé.e.s, est situé. Depuis Lahire, on sait que chaque regard est singulier. Notre question était donc de comprendre ce que cela co-construit en

1119 Rinaudo Christian, « Le traitement de l'incertitude dans la relation d'enquête ethnographique en sciences sociales. Incertitude et connaissance en SHS : production, diffusion, transfert », MSHS Sud Est, Nice, 2014, [en ligne ; Archives Ouvertes HAL]

1120 Bourdieu Pierre, *La Misère du Monde*, Ibid., p.906.

1121 Bourdieu Pierre, *La Misère du Monde*, ibid., p.904.

1122 De Sardan Olivier, *La rigueur du qualitatif. Les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique*, Ibid., p.104.

terme de sens et de représentations notamment genrées. Les résultats présentés le sont donc eux aussi au prisme du Genre qui, de l'analyse filmique au choix des extraits mais aussi de l'ensemble, en passant par la préparation des entretiens, leur passation jusqu'à l'analyse des discours recueillis et à la pensée réflexive qui les a suivis, ne nous aura jamais quittée.

III : Compléments, prolongements et perspectives

Notre focalisation sur le Genre, si elle a pu être une limite par certains aspects, s'est révélée particulièrement opérante.

Dans nos analyses filmiques, elle a permis à notre regard de se décentrer d'une esthétique du cinéma ou de sa narration pour nous concentrer sur les représentations du Genre en œuvre dans le cinéma de Quentin Tarantino. Mais elle s'est montrée spécialement signifiante quand il s'est agi de l'appliquer à l'analyse de la réception des films par nos participants et nos participantes. Soumettre la réception à la question du Genre permet de changer de paradigme, de varier le point de vue par rapport à la thématique de la représentation plus habituellement traitée dans les travaux de recherche sur le Genre. Si nous avons malgré tout maintenu cet axe de travail au début de notre parcours, c'est qu'il nous était utile afin de pouvoir mettre en tension notre regard avec celui de nos interviewé-e-s et qu'il constituait un arrière fond indispensable aux analyses compréhensives qui allaient suivre et qui constituent le cœur de notre recherche. Nous voulions en effet donner corps aux récepteurs. Changer le point de vue, aller sur le terrain de la réception demandait de se mettre à l'écoute de la parole de ces huit spectateurs et spectatrices que nous avons rencontré.e.s, de se confronter à des individus qui, comme nous, ont une opinion sur le cinéma tarantinien. Or « *Les réceptions sont toujours des appropriations qui transforment, reformulent, excèdent ce qu'elles reçoivent. L'opinion n'est aucunement un réceptacle, une cire molle et la circulation des pensées ou des modèles culturels est toujours un processus dynamique et créateur.* »¹¹²³ Certes les médias, et le cinéma notamment, fonctionnent comme « *une technologie de genre* » et « *ont le pouvoir de contrôler le champ des significations sociales et donc de produire, promouvoir et « implanter » des représentations de genre* »¹¹²⁴ mais le matériau même dont un film est constitué rend la prédiction de la réception de ces assignations hasardeuse. « *La polysémie des images et la multiplicité des codes constitutifs du cinéma – même au temps du muet - ne pouvaient qu'engendrer la diversité de lectures des films, qui ne peuvent donc pas être compris par tous de la même manière, ni même être simplement compréhensibles par tous.* »¹¹²⁵ C'est donc pour nous approcher au plus près possible de la réception effective des films de Quentin Tarantino que nous avons décidé d'aller l'éprouver empiriquement. C'est bel et bien à partir de sujets que nous avons travaillé et non à partir d'un récepteur idéal comme bien souvent dans les études de réception. Certes, celle-ci n'est pas vraiment absente des études de Genre dans leur ensemble mais elle y est en quelque sorte comprise dans la théorie. Elle est incluse sous forme de réception projetée, notamment par les chercheurs et chercheuses. Une des forces de notre travail est d'avoir pu observer empiriquement que les spectateurs et spectatrices rencontrés sont doté-e-s de « *capacité critique, activement employé à construire le sens* »¹¹²⁶ des films qu'ils et elles regardent. Accepter de déplacer la production du sens

1123 Chartier Roger, *Les origines culturelles de la Révolution Française*, Paris, Seuil, 1990, cité par Balland Ludivine, Berjaut Clémentine et Vera Zambrano Sandra, « *Les ancrages sociaux de la réception* », *Politiques de Communication*, n°4, 2015, p.6.

1124 De Lauretis Teresa, *Théorie Queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Ibid., p.75.

1125 Plasseraud Emmanuel, « *De l'Espéranto visuel au texte filmique : remarques sur l'évolution de la notion de spectateur dans la théorie française du cinéma* », *Approaches to film and reception Theories*, Ibid., p.77.

1126 Dayan Daniel, « *Avant Propos. Raconter le public* », *Hermès*, Ibid., p.19.

hors du discours filmique, c'est admettre que, quels que soient les modes d'appropriation d'un film, ils ne garantissent en rien leur réception effective, notamment quand on s'intéresse à la réception sous l'angle du Genre. Par contre, nous avons pu observer que même lorsque les cadres interprétatifs de nos participants et participantes diffèrent radicalement (Jacques qui déteste le cinéma de Quentin Tarantino et le cinéma hollywoodien dans son ensemble n'a bien entendu pas lu de la même façon les extraits proposés que Laure, par exemple, qui s'est d'emblée qualifiée comme une fan du réalisateur), le Genre a semblé être une structure sociale qui a fonctionné quand même dans l'interprétation (pour reprendre nos deux interviewé-e-s précédemment cité-e-s, ils ont tous deux lu de la même manière l'attitude des personnages masculins comme relevant d'une représentation de la domination masculine dans la plupart des extraits proposés par exemple).

Ainsi, s'il n'est plus question de nier que « *les discours médiatiques, en tant que scripts culturels, participent à la structuration et à la diffusion des modèles de référence* »¹¹²⁷, de même qu'ils « *donnent à voir des grammaires de comportements, en ce sens qu'ils façonnent des mises en discours du social* »¹¹²⁸ et qu'ils « *constituent des lieux de production de savoirs, d'injonctions, constitutifs de dispositifs de pouvoir; à la fois producteurs et régulateurs de pratiques* »¹¹²⁹ en terme de Genre, il n'est pas plus question de nier « *l'instabilité des œuvres de fiction quant au sens qui leur est attribué* »¹¹³⁰. C'est ce constant processus dialogique entre un film et des spectateurs/spectatrices ainsi que ses effets que nous avons tenté de comprendre par le biais des entretiens que nous avons menés. Dans cet effort de compréhension, le prisme du Genre s'est avéré signifiant, tant dans la performativité du Genre pour reprendre les termes de Judith Butler que dans la co-construction de sens effectuée par nos interviewé-e-s.

Nous aurions pu pousser plus loin le registre de l'intersectionnalité. Les extraits que nous avons proposés permettaient d'aborder cette thématique mais peut être pas suffisamment. Déplacer le corpus aurait sans nul doute permis des lectures différentes et certainement plus fines sur les différentes dominations. Cependant, un regret peut devenir un projet.

Nous aimerions en effet poursuivre nos recherches. D'abord parce que ce travail de thèse nous en a donné le goût tout simplement mais surtout parce que nous avons à cœur de compléter nos analyses, notamment sous l'angle de l'intersectionnalité. Sans qu'elle ait été exclue de notre travail (elle participe pleinement de nos analyses filmiques et elle a été abordée avec nos interviewé-e-s), il conviendrait de reprendre un travail qui pourrait par exemple se focaliser sur le long métrage *Jackie Brown* et en proposer des extraits qui permettraient à des participants et des participantes de se positionner plus avant sur cette thématique de l'intersectionnalité. Ce travail compléterait avec intérêt celui déjà effectué.

De même, notre étude toute entière focalisée sur une logique de réception, gagne à être prolongée par un travail sur la production de ces films. En effet, nous pensons que le Genre participe pleinement à la stratégie marketing de films comme ceux de Quentin Tarantino. Un de nos participants, Jacques, a d'ailleurs ouvert une piste en ce sens lorsqu'il nous faisait remarquer : « *C'est ça aussi, le cinéma américain ! C'est des gens qui sont à la pointe du marketing et donc le marketing, c'est le marketing : on a une cible et on met en œuvre d'attraper la cible. Pas de hasard dans tout ça. [...] On voit bien qu'il y a des jolies nanas comme ça qui sont extrêmement*

1127 Damian-Gaillard Béatrice, Montañola Sandy et Olivesi Aurélie, « *Assignation de genre dans les médias. Attentes, perturbations et reconfigurations* », *L'assignation de genre dans les médias*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p.14.

1128 Damian-Gaillard Béatrice, Montañola Sandy et Olivesi Aurélie, « *Assignation de genre dans les médias. Attentes, perturbations et reconfigurations* », *Ibid.*, p.14.

1129 Damian-Gaillard Béatrice, Montañola Sandy et Olivesi Aurélie, « *Assignation de genre dans les médias. Attentes, perturbations et reconfigurations* », *Ibid.*, p.14.

1130 Esquenazi Jean-Pierre, « *L'interprétation d'un film* », *Approaches to film and reception Theories*, *Ibid.*, p.57.

importantes parce que le succès du film tient aussi à ça ! C'est une certitude ! » Les propos de Jacques soulignent le rôle du Genre dès le processus de production. Nous pouvons le constater, la réception renvoie à tout ce qui se met en place en amont, dès la production du film et il serait intéressant de prolonger, là encore, notre travail par la prise en considération des effets du Genre dans la production.

Enfin, au sortir de ce travail, deux axes retiennent particulièrement notre attention. Tout d'abord, il nous semblerait important de nous intéresser à nouveau et plus longuement à la question du Genre dans l'entretien. Ce dernier est « *un parcours* » et il demande au chercheur ou à la chercheuse d'accepter d'en dresser « *la carte au fur et à mesure de ses déplacements* » ; il n'est ni « *une pure manipulation technique* », ni « *une rencontre comme une autre* »¹¹³¹ mais il est toujours de fait un échange communicationnel. La spécificité de cet échange tient dans le fait que « *La rencontre se noue en fonction des statuts, des rôles, des images réciproques. La relation met en jeu des émotions, des sentiments, des relations de séduction, de pouvoir, de rivalité, d'opposition. La discussion sera donc constamment influencée par les perceptions réciproques. Les phénomènes de projection, d'interprétation, d'identification à l'interlocuteur altèrent et déforment les messages. Les émotions de l'un entrent en résonance avec les émotions de l'autre, l'intersubjectivité est permanente dans l'interaction.* »¹¹³² Et « *La présence de cette interaction et sa portée heuristique, ou productive, est ce qui constitue l'originalité même de l'entretien dans les sciences sociales.* »¹¹³³ Or on ne peut pas ne pas considérer que les structures sociales que sont l'ethnicité, l'âge, la religion, la classe ou bien entendu le Genre ne jouent pas un rôle important dans ce processus. Les relations d'enquête sont évidemment sexuées et il s'agirait de « *déplacer le regard de l'enquêteur du contenu de l'entretien vers sa forme et tout ce qui l'entoure, ou, pour le dire vite, du texte vers le contexte et le paratexte [...], mais aussi à déplacer le regard de l'explicite vers le latent.* »¹¹³⁴ On peut ne pas maîtriser notre positionnement de chercheur ou de chercheuse au sein de l'interaction que représente un entretien mais il est important de le questionner. On peut considérer comme impossible la neutralisation de la dimension sexuée d'une enquête au sens où celle-ci est soumise comme tout processus communicationnel à des normes, des valeurs et des pratiques, autant de constructions culturelles auxquelles le chercheur/la chercheuse comme l'enquêté-e sont confronté-e-s mais ignorer le Genre, ainsi que la classe, la race ou toute autre variable sociale équivaldrait, selon nous, à nous priver de catégories analytiques pourtant pleinement significatives. « *L'enquête produit nécessairement quelque chose qui la dépasse et qui en constitue le point de fuite* »¹¹³⁵ comme l'écrit Joëlle Le Marrec et qui justifierait la pertinence de ce questionnement méthodologique réflexif.

Un second axe de travail que nous souhaiterions poursuivre concernerait les effets du Genre dans la réception. Nous aimerions approcher d'autres discours cinématographiques et notamment certains qui nous paraissent questionner le Genre de manière explicite (nous pensons aux films de Céline Sciamma en France ou à ceux de Xavier Dolan au Canada) et poursuivre l'étude des réceptions. Nous pensons que la collaboration avec d'autres chercheurs/chercheuses qui s'emparent comme nous de cette thématique à partir d'objets médiatiques différents (nous pensons là à Laetitia Biscarrat notamment qui s'intéresse à la réception genrée des séries télévisuelles par exemple¹¹³⁶) serait une possibilité d'enrichir à la fois notre réflexion mais également d'en étendre la portée. Quoi qu'il en soit, nous désirons ardemment donner suite à notre travail tant les cinq années qui l'ont

1131 Blanchet Alain, Gotman Anne, *L'entretien*, Paris, Armand Colin, 2^{ième} édition (2007), 2015, p.19.

1132 Guittet André, *L'entretien. Techniques et pratiques*, Paris, Armand Colin, 2013, p.7.

1133 Blanchet Alain, Gotman Anne, *L'entretien*, Paris, Armand Colin, Ibid., p.20.

1134 Memmi Dominique, « *L'enquêteur enquêté. De la « connaissance par corps » dans l'entretien sociologique* », *Genèses*, n°35, 1999, p.134.

1135 Le Marrec Joëlle, *Les études de sciences : Pour une réflexivité institutionnelle*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2010, p.103.

1136 Biscarrat Laetitia, *Le genre de la réception. Stéréotypes de genre et fictions sérielles*, Ibid.

construit ne paraissent pas suffisantes à en cerner tous les aspects. Nous ne sommes pas prête à ôter les « lunettes du genre » que nous avons chaussées, persuadée que nous sommes, de leur utilité, de leur force analytique et de leur dimension politique. Judith Butler écrit que « *La question est et reste politique* »¹¹³⁷ et en effet, s'emparer de la thématique du Genre, c'est accepter de toucher, d'approcher, d'interroger un concept qui n'existe pas sans l'expérience concrète, sociale et éminemment singulière que nous en faisons tous et toutes.

1137 Butler Judith, *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2012, p.247.

Bibliographie

I : Champs cinématographiques

A : Ouvrages généralistes

a) Ouvrages et chapitres d'ouvrages

- Amiel Vincent, Couté Pascal, *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain*, Paris, Klincksieck, coll. Klincksieck Études, 2003.
- Aumont Jacques, Marie Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* (2^{ème} édition), Paris, Armand Colin, 2008.
- Benghozi Pierre-Jean, *Le Cinéma, entre l'art et l'argent*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, 1989.
- Bidaud Anna-Marie, *Hollywood et le rêve américain, Cinéma et idéologie aux États-Unis*, Paris, Armand Colin, 2012.
- Biskind Peter, *Le nouvel Hollywood*, Paris, Le Cherche Midi, Coll. Points, n° P1958, 2002.
- Biskind Peter, *Sexe, mensonges et Hollywood*, Paris, Le Cherche Midi, coll. Points, n°1730, 2004.
- Borde Raymond, Chaumeton Étienne, *Panorama du film noir américain (1941-1953)*, Paris, Flammarion, 1993.
- Bordwell David, Thompson Kristin, *L'art du film, une introduction*, Paris, De Boeck Supérieur, 1999.
- Chion Michel, *L'audio-vision, Son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2012.
- Chion Michel, *L'écrit au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013.
- Cieutat Michel, « Une décennie négligée », *Le cinéma des années Reagan, un modèle hollywoodien ?*, 2007.
- Collet Jean, *John Ford, La violence et la Loi*, Paris, Michalon, coll. Le Bien Commun, 2004.
- Dufour Eric, *La valeur d'un film. Philosophie du beau au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2015.
- Gaudreault André, *Du littéraire au filmique*, Paris, Klincksieck, 1988.
- Gautier Brigitte, *Histoire du cinéma américain*, 2^{ème} édition, Paris, Hachette Supérieur, 2004.
- Gimello-Mesplomb Frédéric (sous la direction de), *Le cinéma des années Reagan, un modèle hollywoodien?*, Paris, Nouveau Monde, coll. Histoire et Cinéma, 2007.
- Goliot-Lété Anne, Vassoye Francis, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Armand Colin, 2010.
- Guy Jean-Michel, *La culture cinématographique des Français*, Paris, La Documentation Française, 2000.
- Jarvie Ian Charles, *Towards a Sociology of the Cinema*, International Library of Sociology, London, Routledge, 1998.
- Jullier Laurent, *L'écran post-moderne, Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, coll. Champs Visuels, 1997.
- Jullier Laurent, *L'analyse de séquences*, Paris, Armand Colin, 2011.
- Jullier Laurent, *Analyser un film, de l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, coll. Champs/Arts, 2012.
- Kracauer Siegfried, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York, Oxford University Press, 1960.

- Mac Dowell James, *Happy Endings in Hollywood Cinema : Cliché, Convention and the Final Couple*, Edinburgh University Press, 2013.
- Metz Christian, *Le signifiant imaginaire, Psychanalyse et Cinéma*, Paris, C. Bourgois, (1977) 2002.
- Moine Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008.
- Moncilovic Jérôme, « *L'homme extraordinaire du cinéma : Remarques sur l'œuvre d'Arnold Schwarzenegger* », *Le cinéma des années Reagan. Un modèle hollywoodien ?*, Paris, Nouveaux Mondes, coll. Histoire et Cinéma, 2007.
- Morin Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit, 1956.
- David O. Selznick, *Cinéma*, Paris, Ramsay, 1984.
- Pasolini Pier Paolo, *L'expérience hérétique-Langue et cinéma*, Paris, Payot, 1976.
- Prédal René, *900 cinéastes français d'aujourd'hui*, Paris, Cerf/Télérama, 1988.
- Rollet Brigitte, *Colline Serreau*, Manchester, Manchester University Press, 1998.
- Truffaut François, *Hitchcock/Truffaut ou Le cinéma selon Alfred Hitchcock*, Paris, Robert Laffont, 1966.
- Vanoye Francis, Frey Francis, Leté Anne, *Le cinéma*, Paris, Nathan, 1995.
- Van Sijll Jennifer, *Les techniques narratives du cinéma*, Paris, Eyrolles, 2011.

b) Articles, Revues

- Baecque Antoine de, Frémaux Thierry, « *La cinéphilie ou l'invention d'une culture* », *Vingtième Siècle, revue d'Histoire*, vol.46, avril-juin 1995, p.133-142.
- Bosséno Christian-Marc, « *La place du spectateur* », *Vingtième Siècle, revue d'Histoire*, vol.46, avril-juin 1995, p.143-154.
- Chevalier Loïc, « *Susciter la sympathie du spectateur : iconographie, intertextualité et horizon d'attente du costume dans Mondwest* », *CinémAction*, n°144, 2012, p.33-39.
- Cieutat Michel (sous la direction de), « *Le film noir* », *CinémAction*, n°68, 1993, p.34-48.
- Crémieux Anne (sous la direction de), « *Les minorités dans le cinéma américain* », *CinémAction*, n°143, 2012.
- Creton Laurent, Juiller Laurent, Moine Raphaëlle (sous la direction de) « *Pour une approche interdisciplinaire de la notion de situation cinématographique* », *Le cinéma en situation, expériences et usages du film, Théorème*, n°15, 2012.
- Durand Jacques, « *La représentation de la réalité économique et sociale au cinéma* », *Revue internationale de filmologie*, Tome XI, n°36-37, janvier-juin 1961, p.21-32.
- Ethis Emmanuel, « *De Kracauer à Dark Vador; prises de vue sur le cinéma et les sciences sociales* », *Sociétés*, n°96, 2007/2, p.9-20.
- Goldmann Annie, « *Quelques problèmes de sociologie du cinéma* », *Sociologie et Sociétés*, vol 8, n°1, 1976, p.71-80.
- Hennebelle Guy (sous la direction de), « *25 ans de sémiologie* », *CinémAction*, n°58, 1991.
- Jullier Laurent, « *Des nouvelles du style post-moderne* », *Positif*, n°605-606,[en ligne], Juillet-août 2011.
- Le Duc Jean, « *Un miroir le long de la route...* », cité dans « *Cinéma, reflet de la société* », Réal Michaud, *Séquences*, n°26, 1961, p.8-9.
- Liandrat-Guigues Suzanne, « *Le Western* », *CinémAction*, n°68, 1993, p.18-26.
- Metz Christian, « *Le cinéma, langue ou langage ?* », *Communications*, Vol. 4, n°1, 1964, p.52-90.
- Real Michaud, « *Cinéma, reflet de la société* », *Séquences*, n°26, 1961, p.8-9.
- Moine Raphaëlle, « *Film, genre et interprétation* », *Le Français d'Aujourd'hui*, n°165, 2009/2, p.9-16.
- Serceau Michel (sous la direction de), « *Le panorama des genres au cinéma* », *CinémAction*, n°68, 1993.

- Sicard Monique, « *De la scène à l'écran* », *Les Cahiers de l'Idiologie*, n°1, 1996/1, p.59-71.
- Villella Fiona, « *Circular Narratives : highlights of Popular Cinema in the 90's* », *Sense of Cinema*, [en ligne], 2000.
- Viviani Christian, « *L'épure et la chantourne, le costume dans le musical américain* », *CinémAction*, n°144, 2012, p.14-18.
- Viviani Christian (sous la direction de), « *Le costume* », *CinémAction*, n°144, 2012.

c) Dossiers, bulletins, études

- Danard Benoît, *Les jeunes et le cinéma*, publications du CNC, septembre 2015.
- Delon Francis, Marchand Jean-René, Thibout Joël, *Les Multiplexes, rapport au Ministre de la Culture*, Ministère de la Culture et de la communication, janvier 2000.
- Pierron Cindy, Danard Benoît, Landrieu Alice, *L'évolution du public des salles de cinéma : 1993-2014*, publications du CNC, octobre 2015.
- La culture cinématographique des Français*, synthèse de l'enquête de Jean-Guy Michel, *Développement Culturel*, Bulletin du département des études et de la prospective du Ministère de la Culture et de la Communication, N° 135, septembre 2000.
- Vertov Dziga, *Ciné-oeil*, Manifeste du Kinok's, 1923.
- Statistiques sur la diffusion des spectacles*, Centre National de la chanson, des variétés et du jazz, Chiffres de la diffusion France entière, 2013.
- Accès au livre et prix du livre*, Syndicat National de l'Édition, décembre 2014.
- Les nouveaux usages audiovisuels*, dossier du CNC, décembre 2014.
- Statistiques de la culture et de la communication*, La Documentation Française, mars 2015.
- La géographie du cinéma*, les dossiers du CNC, n°333, septembre 2015.
- Évolution des publics de salle de cinéma, 1993-2014*, études du CNC, octobre 2015.
- Bilan 2015*, n°334, Publications du CNC, mai 2016.

d) Thèses

- Pillard Thomas, « *Négociations identitaires : le film noir français face aux bouleversements de la France d'après-guerre (1946-1960)* ». Thèse de doctorat en Études Cinématographiques, sous la direction de Raphaëlle Moine, Université Paris 10, 2013.

B : Autour de Quentin Tarantino

a) Ouvrages

1) Ouvrages dont Tarantino est l'auteur

- Pulp Fiction* (avec Roger Avary), scénario, trad. C. d'Ivoire, Paris, 10-18, coll. Domaine étranger, 1995.
- Reservoir Dogs/True Romance*, scénarios, trad. C. d'Ivoire, Paris, 10-18, coll. Domaine étranger, 1996.
- Jackie Brown*, scénario, trad. C. d'Ivoire, Paris, 10-18, coll. Domaine étranger, 1998.
- Death Proof*, New York, Weinstein Books, 2007.
- Inglourious Basterds*, scénario, trad. N. Richard, Paris, Robert Laffont, coll. Pavillons Poche, 2009.

2) Ouvrages et chapitres d'ouvrages dont Tarantino est le sujet

- Burdeau Emmanuel, Vieillescazes Nicolas, *Quentin Tarantino, Un cinéma déchaîné*, Nantes, Capricci/Les Prairies Ordinaires, 2013.
- Charyn Jérôme, *Tarantino*, Paris, Denoël, 2009.
- Deloux Jean-Pierre, *Quentin Tarantino... Fils de pulp*, Paris, Fleuve Noir, 1998.
- Faradji Helen, *Réinventer le film noir, le cinéma des frères Coen et de Quentin Tarantino*, Montréal, La Quartanier, coll. Erres Essais, 2009.
- Malbois Fabienne, Ristic Jelena, « *Beatrix Kiddo: la Mariée en noir alias la maman et le sabre du scorpion* », *Le héros était une femme*, sous la direction de Loïse Bilat et Gianni Haver, p.155-169.
- Morsiani Alberto, *Quentin Tarantino*, Rome, Gremese, 2005.
- Ortoli Philippe, *Le musée imaginaire de Quentin Tarantino*, Corlet, Cerf, 2012.
- Rolandeau Yannick, *Quentin Tarantino ou le crépuscule de l'image*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- Sauvage Célia, *Critiquer Quentin Tarantino est-il raisonnable ?*, Paris, Vrin, 2013.
- Surcouf Yannick, *Quentin Tarantino, de A à Z*, Paris, Méréal, coll. Mithing, 1998.

b) Articles

- Ayres Tomaz Eduardo, « *Présentation* », *Tumulte*, n° 34, « *Le postmodernisme, et après ?* », 2010, p.5-14.
- Avenel Vincent, Milleliri Carole, « *Quentin Tarantino et les femmes* », *critikat.com*, [en ligne], septembre 2009.
- Bacque de Antoine, « *L'enthousiasme désenchanté de Quentin Tarantino* », *Les Cahiers du Cinéma*, n°523, avril 1998, p.26-30.
- Billson Anne, « *Why Quentin Tarantino should be celebrated by women* », *The Guardian*, [en ligne], mai 2009.
- Boisclair Robert, « *Quentin Tarantino* », *Objectif Cinéma*, article 4721, [en ligne], 2010/2011.
- Blumenfeld Samuel, « *Les films de guerre qui m'ont inspiré* », *Le Monde.fr*, [en ligne], août 2009.
- Burdeau Emmanuel, « *Boulevard de la mort, un film Grindhouse de Quentin Tarantino* », *Les Cahiers du cinéma*, n° 624, juin 2007, p.10-11.
- Cervulle Maxime, « *Quentin Tarantino et le post-modernisme* », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. XXVIII, n°1, 2009, p.35-49.
- Charyn Jérôme, « *Quentin le Fou* », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 556, avril 2001, p.62-65.
- Darcourt Laurence, « *Kill Bill ou la survie* », *La lettre du GRAPE*, n°58, 2004, p.125-126.
- Deschamps Stéphane, « *Juke Box Baby* », *Les Inrocks 2*, Dossier spécial « *Tarantino, le bad-boy d'Hollywood* », 2009, p.76-80.
- Dutoit Thomas, « *Homo-hetero-phony-graphy : on Quentin Tarantino's Pulp Fiction* », *Études anglaises*, vol. 61, 2008, p.340-349.
- Esquenazi Jean-Pierre, « *Le film, un fait social* », *Réseaux*, N°99/2000, vol 18.
- Ferenczi Aurélien, « *Kill Bill, volume 1* », *Télérama*, [en ligne], nov 2003.
- Ferenczi Aurélien, « *Boulevard de la mort* », *Télérama*, [en ligne], juin 2007.
- Ferenczi Aurélien, « *De quel droit Tarantino travestit-il l'Histoire?* », *Télérama*, [en ligne], août 2009.
- Honorat David, « *Quentin Tarantino : cinéaste spectateur* », *ilétaitunefoislecinema.com*, [en ligne], août 2008.
- Honorat David, « *Reservoir Dogs, Digressions intérieures* », *findeséance.com*, [en ligne], août 2008.

- Lefèvre Raphaël, « *Inglourious Basterds, un film qui ne tranche pas* », *critikat.com*, [en ligne], août 2009.
- Le Pallec-Marand Claudine, « *La vengeance des femmes de Quentin Tarantino* », *Entrelacs*, n°8 ; [en ligne], février 2011.
- Leveratto Jean-Marc, « *Marcel Mauss, Le cinéma et l'expérience du spectateur* », *Degrés*, n°142, 2010, p.c1-c17.
- Mendelsohn Daniel, « *It's only a movie* », *The New York Revue of Books*, [en ligne], 18 décembre 2003.
- Murat Pierre, « *Kill Bill volume 2* », *Télérama*, [en ligne], mai 2004.
- Ostria Vincent, « *Junk Fiction* », *Cahiers du Cinéma*, n°485, [en ligne], novembre 1994.
- Tamasovic Dick, « *Tarantino, affranchi. L'art et les mauvaises manières.* », *Culture*, magazine culturel en ligne de l'université de Liège, [en ligne], 2014.
- Wallaert Justine, « *Quentin Tarantino, fétichiste?* », *suite101.fr*, [en ligne], juin 2011.

c) Entretiens

- Becker Josh, « *Quentin Tarantino Interview : on the set of Reservoir Dogs* », *Beckerfilms.com*, [en ligne], 1992.
- Blumenfeld Samuel, « *Tarantino, homme cinéma* », *M, le magazine du Monde*, n°21139, 2013, p.21-28.
- Ferrenczi Aurélien, « *Quentin Tarantino* », *Télérama*, n°3288, janvier 2013, p. 6-14.
- Ferot Brieux, « *Quentin Tarantino* », *Sofilm*, Hors série n°1, 2016, p.28-38.
- Garson Charlotte, Méranger Thierry, « *Entretien avec Quentin Tarantino* », *Les Cahiers du cinéma*, n°646, août 2009, p.10-16.
- Goldberg Jacky, « *Je veux partir au sommet, entretien avec Quentin Tarantino* », *Les Inrockuptibles*, n°932, oct 2013, p.36-44.
- Goldberg Jacky, « *Mystère T.* », *Vanity Fair*, n°31, janvier 2016, p.58-67.
- Kaganski Serge, « *Entretien avec Quentin Tarantino* », *Les Inrocks*, n°417, nov. 2003.
- Peary Gérald, *Quentin Tarantino Interviews*, University Press of Mississippi, 1998.

II : Autour des SIC et des études de réception

A) Ouvrages et chapitres d'ouvrages

- Amossy Rith, Herschberg-Pierrot Anne, *Stéréotypes et clichés*, 3^{ième} édition, Paris Armand Colin, 2011.
- Anderson Chris, *La longue traîne*, Paris, Pearson Éducation France, 2009.
- Barthes Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- Bastienier Albert, *Qu'est-ce qu'une société ethnique ?*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Sociologie d'Aujourd'hui, 2004.
- Beaud Stéphane, Weber Florence, *Guide de l'entretien de terrain*, Paris, La Découverte, Coll. Grands Repères, Guides, 2010.
- Berthier Nicole, *Les techniques d'enquête en sciences sociales*, Paris, Armand Colin, 2006.
- Blanchet Alain, *Dire et faire dire : l'entretien*, Paris, Armand Colin, 2003.
- Blanchet Alain, Gotman Anne, *L'entretien*, Paris, Armand Colin, Coll.128, 2015.
- Bougnoux Daniel, *Introduction aux SIC*, Paris, La Découverte, 2001.
- Bourdieu Pierre (sous la direction de), *La misère du Monde*, Paris, Seuil, coll. Points, 1993.

- Céfaï Daniel, Pasquier Dominique, *Les sens du public, publics politiques, publics médiatiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.
- Charaudeau Patrick, *Le discours d'information médiatique. La construction du miroir social*, Paris, Nathan/Institut National de l'Audiovisuel, Coll. Médias-Recherches, 1997.
- Charaudeau Patrick, Maingueneau Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.
- Cialdini Robert, *Influence : Science and Practice*. Boston, Pearson Éducation, 2009.
- Claes Michel, *L'expérience adolescente*, Coll. Psychologie et Sciences Humaines, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1983.
- Durand Jean-Pierre, Weil Robert, (sous la direction de), *Sociologie contemporaine*, Paris, Éditions Vigot, 1997.
- Durkheim Émile, *De la division du travail social*, Paris, PUF, 2013.
- Eco Umberto, *L'œuvre Ouverte*, Paris, Seuil, coll. Points Essais , n° 107, 1965.
- Eco Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1975.
- Ethis Emmanuel, *Les spectateurs du temps, Pour une sociologie de la réception du cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, 2006.
- Ethis Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, 2011.
- Esquenazy Jean-Pierre, *Sociologie des publics*, Paris, La Découverte, 2003.
- Fenneteau Hervé, *Enquête et questionnaire*, 3^{ème} édition, Paris, Dunod, 2015.
- Gelly Christophe, Roche David (sous la direction de), *Approaches to film and reception theory ; Cinéma et études de la réception, Études et panorama critique*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2012.
- Genette Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, Poétique, 1972.
- Genette Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1992.
- Glevarac Hervé, *La culture à l'ère de la diversité*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2013.
- Glevarac Hervé, Macé Eric, Maigret Eric, *Cultural Studies, Anthologie*, Paris, Armand Colin, 2013.
- Goetschel Pascale, Jost François, Tsikounas Myriam (sous la direction de), *Lire, voir, entendre, La réception des objets médiatiques*, Paris, Publications de La Sorbonne, 2010.
- Goffman Erving, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Coll. Le sens commun, Minuit, (1974) 1991.
- Guittet André, *L'entretien. Techniques et pratiques*, Paris, Armand Colin, 2008.
- Hanot Muriel, *Télévision, réalité ou réalisme ?*, Bruxelles, De Boeck Université, 2002.
- Hoggart Richard, *La culture des pauvres, Études sur le style de vie des classes populaires en Angleterre* (titre original, *The Uses of Literacy*, 1957), Paris, Minuits, coll. Le sens commun, 1970.
- Iser Wolfgang, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, coll. Philosophie et Langage, 1995.
- Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1996.
- Jencks Charles, *The Language of Postmodern Architecture*, New York, Rizzoli, 1977.
- Kant Emmanuel, *Observation sur le sentiment du beau et du sublime*, traduit de l'Allemand par Hercule Peyer-Imhoff, JJ Lucet, Bulletin de littérature, des sciences et des arts, 1796.
- Kaufmann Jean-Claude, *L'entretien compréhensif*, Paris, Armand Colin, 2007.
- Marshall Mac Luhan, *Understanding Media : The Extensions of Man*. Cambridge, The MIT Press, 1994.
- Liotard Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
- Lahire Bernard, *Portraits sociologiques. Dispositions et variations individuelles*, Paris, Nathan, 2002.
- Lahire Bernard, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.
- Lahire Bernard, *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Paris, Pluriel, 2011.

- Mattelart Armand, Neveu Erik, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, Coll. Repères, 2008.
- Morfaux Louis-Marie, *Stéréotype, Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris, Armand Colin, 1980.
- Mucchielli Alex, *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines*, 3^{ième} édition, Paris, Armand Colin, 2009.
- Mucchielli Alex, Paillé Pierre, *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, 2^{ième} édition, Paris, Armand Colin, 2010.
- Odin Roger, *Cinéma et production de sens*, Paris, Armand Colin, 1990.
- Proulx Serge, « *Penser les usages des technologies de l'information et de la communication aujourd'hui : enjeux – modèles – tendances* », in Lise Vieira et Nathalie Pinède, *Enjeux et usages des TIC : aspects sociaux et culturels*, Tome 1, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005.
- Ricoeur Paul, *La Métaphore Vive*, Paris, Seuil, 1975.
- Rieffel Rémy, *Sociologie des médias*, 2^{ième} édition, Paris, Ellipses, coll. Infocom, 2005.
- Rocher Guy, *Introduction à la sociologie générale*, Paris, Seuil, 1970.
- Olivier de Sardan Jean-Pierre, *La rigueur du qualitatif. Les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique*, Louvain-La-Neuve, Bruylant-Academia s.a., 2008.
- Perraton Charles (sous la direction de), *L'expérience d'aller au cinéma, Espace, cinéma et médiation*, *Cahiers du Gerse*, n°5, Montréal, Université de Québec, 2006.
- Scarpetta Guy, *L'Impureté*, Paris, Grasset Figures, 1985.
- Sherif Muzafer, Wood Sherif Carolyn, *Social Psychology*, New-York, Harper-Inter, 1969.
- Todorov, Tzvetan, *Grammaire du Décaméron*, The Hague-Paris, Mouton, 1969.
- Vitalis André, « *La vie privée entre protection et exhibition* », in Baudry Patrick, Sorbets Claude et Vitalis André, *La vie privée à l'heure des médias*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2002.
- Williams Raymond, *Culture et matérialisme*, Paris, Les Prairies Ordinaires, coll. Penser, Croiser, 2009.

B) Revues

- A la recherche du public, Réception, télévision, médias*, *Hermès*, n°11-12, Paris, CNRS éditions, 1993.
- Cinéma et réception, Réseaux*, n°99, Vol. 18, Paris, Hermès Sciences, 2000.
- L'entretien, l'expérience et la pratique*, *Sciences de la société*, n° 92, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2014.

C) Articles

- Allard Laurence, « *Cinéphiles, à vos claviers !* », *Réseaux*, n° 99, vol. 18, Paris, CNT/Hermès Sciences Publications, 2000, p.131-169.
- Allard Laurence, « *Dire la réception. Culture de masse, expérience esthétique et communication* », *Réseaux*, n° 68, vol.12, 1994, p.65-84.
- Ansel Yves, « *Pour une socio-politique de la réception* », *Littérature*, n° 157, 2010, p. 93-105.
- Baribeau Colette, Royer Chantal, « *Quelles qualités essentielles la recherche qualitative requiert-elle de la part du chercheur ?* », *Recherches Qualitatives*, Hors-Série, n°12, 2012, p.1-8.
- Beaud Stéphane, « *L'usage de l'entretien en sciences sociales. Plaidoyer pour l'« entretien ethnographique »* », *Politix*, n°35, vol. 9, 1996, p.226-257.

- Bénard Rosine, « *La sollicitation du spectateur au cinéma* », *Passeurs d'images*, [en ligne], mars 2011.
- Besson Rémy, « *Pierre Sorlin, Introduction à une sociologie du cinéma* », *Lectures, Les comptes-rendus*, [en ligne], 2015.
- Bosséno Christian-Marc, « *La place du spectateur* », *Vingtième Siècle*, n°46, 1995, p.143-154.
- Bremond Claude, « *Le message narratif* », *Communications*, vol. 4, n° 4, 1964, p.4-32.
- Brochu André, « *L'écrivain et son lecteur* », *Les Écrits*, n°110, 2004, p.13-28.
- Burch Noël, « *Double speak. De l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien* », *Réseaux*, n°99, vol.18, 2000, p.99-130.
- Champagne Amélie, Clennett-Sirois Laurence, « *Les émotions de recherches : pourraient-elles nous permettre de mieux comprendre le monde social ?* », *Recherches Qualitatives, Hors-Série*, n°20, 2016, p.83-99.
- Chaxel Sophie, Fiorelli Cécile, Moity-Maïzi Pascale, « *Les récits de vie : outils pour la compréhension et catalyseurs pour l'action* », *Interrogations*, n°17, L'approche Biographique, [en ligne], janvier 2014.
- Costey Paul, Fossier Arnaud, « *Entretien avec Jean-Claude Passeron* », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, [En ligne], 4/2003, mis en ligne le 03 février 2009.
- Darras Bernard, « *Les études culturelles, une mutation démocratique des sciences humaines* », Darras Bernard (sous la direction de), *Études culturelles & Cultural Studies, MEI Médiation et information*, n° 24/25, 2006, p.1-3.
- Darré Yann, « *Esquisse d'une sociologie du cinéma* », *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, n°161-162, Le Seuil, 2006/1, p.122-136.
- Détréz Christine, « *Les loisirs à l'adolescence : une affaire sérieuse* », *Informations sociales*, n°181, 1/2014, p.8-18.
- Durif-Varembont Jean-Pierre, « *L'intimité entre secrets et dévoilement* », *Cahiers de Psychologie Clinique*, n°38, 2009/1, p.57-73.
- Esquenazi Jean-Pierre, « *Le film, un fait social* », *Cinéma et réception, Réseaux*, vol.18, n°99/2000, p.13-47.
- Esquenazi Jean-Pierre, Odin Roger, *Cinéma et réception, Introduction, Réseaux*, vol.18, n°99/2000, p.9-10.
- Estienne Yannick, « *Un monde de verre : Facebook ou les paradoxes de la vie privée (sur) exposée* », *Terminal*, Paris, L'Harmattan, actes du colloque « *Les libertés à l'épreuve de l'informatique* », n°108-109, [en ligne], 2011.
- Ethis Emmanuel, « *Ce que le spectateur fait au cinéma. Pour une sociologie de la réception des temps filmiques* », *Communication et langages*, n°119, 1^{er} trimestre 1999, p.39-54.
- Frodon Jean-Michel, « *Le cinéma spectacle collectif menacé* », *Les Cahiers de Méthodologie*, n°1, 1996, p.127-135.
- Gasharian Christian, « *Les désarrois de l'ethnographe* », *L'Homme*, vol. 37, n°143, p.189-198.
- Gaudreault André, « *Pour une approche narratologique intermédiaire* », *Recherches en Communication*, n° 11, 1999, p.135-136.
- Guéneau Catherine, « *Du spectateur à l'intercateur ?* », *MédiaMorphoses*, N°18, 2006, p.68-73.
- Hall Stuart, « *Codage/Encodage* » (titre original « *Encoding/Decoding* », 1980), in *Cultural Studies, Anthologie*, Glevarec Hervé, Macé Eric, Maigret Eric (sous la direction de), Paris, Armand Colin, 2013, p.25-40.
- Haas Valérie, « *De l'incommunicable à l'intransmissible : la gestion du silence dans l'entretien de recherche* », *Recherches Qualitatives, Hors-Série*, n°3, 2007, Actes du colloque Bilan et Perspectives de la Recherche Qualitative.
- Jeanneret Yves, Olivier Bruno, « *L'invention problématique d'un champ* », *Les sciences de l'information : savoirs et pouvoirs, Hermès*, n°38, Paris, CNRS éditions, 2004, p.27-29.

- Jeffrey Denis, « *Le chercheur itinérant, son éthique de la rencontre et les critères de validation de sa production scientifique* », *Recherches Qualitatives*, Hors-Série, n°1, 2005, Actes du Colloque *Recherches Qualitative et Production de Savoirs*, UQAM, 12 mai 2004, p.115-127.
- Kalinowski Isabelle, « *Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception* », *Revue Germanique internationale*, [En ligne], 8/1997, mis en ligne le 09 septembre 2011.
- Kasprowicz Laurent, « *Le cinéma comme on le parle : conversation ordinaire et expertise du spectateur* », *Le Portique*, [En ligne], Archives des Cahiers de la recherche, Cahier 3/2005, mis en ligne le 15 avril 2006.
- Lanson Gustave, « *L'histoire littéraire et la sociologie* », conférence faite à l'École des Hautes Études Sociales, le 29 janvier 1904, publiée dans la *Revue de Métaphysique et de morale*, Paris, Hachette, [en ligne], 1965.
- Lahire Bernard, « *La fabrication sociale d'un individu* », entretien avec Bernard Lahire, mené par Nicolas Duvoux, *La vie des Idées*, revue en ligne rattachée à l'Institut du Monde Contemporain (Collège de France) et dirigée par Pierre Rosanvallon, [en ligne], 24 novembre 2009.
- Leenhard Jacques, *Théorie de la communication et théorie de la réception*, *Réseaux*, vol 12, n°68, 1994, p.41-48.
- Le Guern Philippe, « *No matter what they do, they can never let you down...* » *Entre esthétique et politique : sociologie des fans, un bilan critique*, *Réseaux*, n° 153, 2009, p.19-54.
- Lelubre Marjorie, « *La posture du chercheur, un engagement individuel et sociétal* », *Recherches Qualitatives*, Hors-Série, n°14, 2013, p.15-28.
- Levaretto Jean-Marc, Montebello Fabrice, « *Sociologie du cinéma et sociologie des pratiques culturelles* », 20 ans de sociologie de l'art : bilan et perspectives, Le Quéau Pierre (sous la direction de), Paris, L'Harmattan, 2007, p.115-128.
- Macé Eric, « *Des minorités visibles au néostéréotypes* », *Journal des anthropologues*, [en ligne], Hors-série, 2007, mis en ligne le 01 janvier 2008.
- Madison Gary, « *Visages de la postmodernité* », *Études Littéraires*, vol 27, n°1, 1994, p.113-137.
- Martuccelli Daniello, « *Qu'est-ce qu'une sociologie de l'individu moderne ? Pour quoi, pour qui, comment ?* », *Sociologie et sociétés*, [en ligne], vol. 41, n° 1, 2009, p.15-33.
- Matthey Laurent, « *Éthique, politique et esthétique du terrain : cinq figures de l'entretien compréhensif* », *Cybergeog : European Journal of Geography* [En ligne], Épistémologie, Histoire de la Géographie, Didactique, document 312, mis en ligne le 31 mai 2005.
- Mucchielli Alex, « *Les processus intellectuels fondamentaux sous-jacents aux techniques et méthodes qualitatives* », *Recherches Qualitatives*, Hors-Série, n°3, 2007, Actes du colloque *Bilan et Perspectives de la Recherche Qualitative*.
- Odin Roger, « *La question du public, Approche sémio-pragmatique* », *Réseaux* n°99, 2000, p.49-72.
- Ormen Catherine, « *« Sacrée mode! »* », *Transversalités*, n°108, 4/2008, p.153-158.
- Primon Jean-Luc, « *Ethnicisation, racisation, racialisation : une introduction* », *Faire Savoir*, n°6, [en ligne], 2006.
- Rinaudo Christian, « *Le traitement de l'incertitude dans la relation d'enquête ethnographique en sciences sociales* », Table Ronde « *Incertain et connaissances en SHS : production, diffusion, transfert* », MSHS Sud-Est, Nice, [en ligne], Juin 2014.
- Rueda Amanda, « *Du portrait cinématographique documentaire au portrait en sciences de l'information et de la communication* », *Sciences de la Société*, n° 92, 2014, p. 177-191.
- Savoie-Zajc Lorraine, « *Comment construire un échantillonnage scientifiquement valide ?* », *Recherches Qualitatives*, Actes du colloque *Recherches Qualitatives : Les Questions de l'Heure*, Hors-Série, n°5, 2007, p.99-111.
- Sicard Monique, « *De la scène à l'écran* », *Les Cahiers de Méthodologie*, n°1, 1996, p.59-71.
- Sorlin Pierre, « *Le mirage du public* », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, Paris, Société d'Histoire moderne et contemporaine, n°39, janvier-mars 1992, p.86-102.

- Sorlin Pierre, « *Un objet à construire : les publics de cinéma* », *Temps des médias*, n°3, 2004, p.39-48.
- Souchon Michel, « *Un public ou des publics ? Un dilemme pour le secteur public de la télévision* », *Communications*, Vol. 51, n° 1, 1990, p.71-77.
- Voros Florian, « *Partager l'intimité des publics : genre, sexualité et complicité hégémonique dans une enquête de réception* », *Sciences de la Société*, n° 92, 2014, p.193-207.

D) Dossiers, bulletins, études

- Les 10-14 ans et le cinéma*, bulletin du département des études et de la prospective, Ministère de la Culture et de la Communication, n°89, mars 1991.
- Le public du cinéma*, Dossier du CNC, n°318, Paris, mai 2011
- L'évolution du public des salles de cinéma*, Les études du CNC, Paris, juillet 2012

E) Mémoires, thèses

- Arditti-Siry Rebecca, « *Pourquoi lisent-ils ? Portraits de jeunes lecteurs de presse quotidienne nationale* », thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, sous la direction de Marlène Coulomb-Gully et Pierre Molinier, Université Toulouse Jean Jaurès, 2012.
- Aupeix Anaïs, « *Expositions de soi : journal intime et reconfiguration de l'intimité à l'heure d'internet* », thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, sous la direction de Marlène Coulomb-Gully, Université Toulouse Jean Jaurès, 2013.
- Bougeois Elisabeth, « *Pratiques journalistiques en télévision régionale. Étude empirique de reportages et du discours des journalistes auteurs de ces documents* », thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, sous la direction de Pierre Molinier, Université Toulouse Jean Jaurès, 2009.
- Christophe Thibaud, « *Les pratiques d'écoute musicales des adolescents en régime numérique* », thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, sous la direction de Philippe Le Guern et Pierre Molinier, Université Toulouse Jean Jaurès, 2015.
- Darmon Laurent, « *Itinéraire de l'évaluation d'un film par le spectateur de cinéma : les chemins de la déception* », thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, sous la direction de Emmanuel Ethis, Université d'Avignon, 2013.
- Gil Muriel, « *Séries télé : pour une approche communicationnelle d'un objet culturel médiatique* », thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, sous la direction de Pierre Molinier et Marlène Coulomb-Gully, Université Toulouse Jean Jaurès, 2011.
- Molinier Pierre, « *Pour une microsociologie de la réception du DVD . Usages et herméneutique cinématographiques* », Habilitation à Diriger des Recherches en Sciences de l'Information et de la Communication, sous la direction de Robert Boure, Université Toulouse Jean Jaurès, décembre 2003.
- Renard Julie, « *La médiation du manga en France : un lent processus de légitimation* », thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, sous la direction de Pierre Molinier et Marlène Coulomb-Gully, Toulouse Jean Jaurès, 2011.

III : Autour des études de Genre

A) Ouvrages et chapitres d'ouvrages

- Audé Françoise, *Ciné-modèles, cinéma d'elles : situations de femmes dans le cinéma français, 1956-1979*, Paris, L'âge d'homme, coll. Cinéma vivant, 1981.
- Aumont Jacques (sous la direction de), *La différence des sexes est-elle visible ? Les hommes et les femmes au cinéma*, La Cinémathèque Française, Paris, 2000.
- Badinter Elisabeth, *XY. De l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob, 1992.
- Bereni Laure, Chauvin Sébastien, Jaunait Alexandre, Revillard Anne, *Introduction aux Études sur le Genre*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2^{ième} édition, 2012.
- Bertini Marie-Joseph, *Ni d'Ève, ni d'Adam, Défaire la différence des sexes*, Paris, Max Milo, 2009.
- Bilar Loïse, Haver Gianni (sous la direction de), *Le héros était une femme...*, Lausanne, Antipodes Éditions, 2011.
- Blöss Thierry (sous la direction de), *La dialectique des rapports hommes-femmes*, Paris, PUF, coll. Sociologie d'aujourd'hui, 2001.
- Bobo Jacqueline, « *The Color Purple : Black Women as Cultural Readers* », in *Female Spectators*, London and New York, E. Deidre Pribram, Verso, 1988.
- Bourdieu Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, collection Points, n° 483, 2002.
- Bozon Michel, *Sociologie de la sexualité*, 3^{ième} édition, Paris, Armand Colin, 2013.
- Brey Iris, *Sex and the Series, Sexualités féminines, une révolution télévisuelle*, Soap Éditions, 2016.
- Brunsdon Charlotte, *Film for Women*, London, British Film Institut, 1986.
- Burch Noël, Sellier Geneviève, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français*, Paris, Nathan, 1996.
- Burch Noël, Sellier Geneviève, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009.
- Burch Noël, Sellier Geneviève, *Ignorée de tous... Sauf du public. Quinze ans de fiction télévisée française. 1995-2010*, Bry-sur-Marne, Ina Éditions, 2014.
- Butler Judith, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2005.
- Butler Judith, *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2012.
- Chedaleux Delphine, Le Gras Gwenaëlle (sous la direction de), *Genres et acteurs du cinéma français (1930-1960)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2012.
- Chedaleux Delphine, *Jeunes premiers et jeunes premières sur les écrans de l'Occupation (France, 1940-1944)*. Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Cinéma(s) », 2014.
- Chollet Mona, *Beauté Fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Paris, La Découverte/Poche, n°425, 2015.
- Clair Isabelle, *Sociologie du genre*, Paris, Armand Colin, coll.128, 2012.
- Collins Hill Patricia, *Black Feminist Thought : Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*, New York, Routledge, 2000.
- Connell Raewyn, *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2014.
- Coquillat Michelle, *La poétique du Mâle*, Paris, Gallimard, 1982.
- Damian-Gaillard Béatrice, Montañola Sandy, Olivesi Aurélie, *L'assignation de genre dans les médias. Attentes, perturbations, reconfigurations*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- Defoe Daniel, *Selected Writings of Daniel Defoe*, ed. James T. Boulton, Cambridge, Cambridge University Press, 1975.
- De Lauretis Teresa, *Alice Doesn't : Feminism, Semiotics, Cinema*, Indiana University Press, 1984.

- De Lauretis Teresa, *Théories Queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, 2007.
- Denieul Pierre-Noël, « Rencontre d'un chercheur étranger et d'entrepreneures tunisiennes », in *Le sexe de l'enquête. Approches sociologiques et anthropologiques*, Anne Monjarte et Catherine Pugeault (sous la direction de), Paris, ENS Éditions, 2014.
- Déroff Marie-Laure, *Homme/Femme : la part de la sexualité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- Dorlin Elsa, *Sexe, genre et sexualités*, Paris, PUF, coll. Philosophies, 2008.
- Dulong Delphine, Guionnet Christine, Neveu Eric (sous la direction de), *Boys don't cry ! Les coûts de la domination masculine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Le Sens Social, 2012.
- Dyer Richard, *Now you see it: studies on lesbian and gay film*, London New York, Routledge, 1990.
- Fauvet Pascale, « Le héros reaganien : l'expression du mythe du rêve américain », in *Le cinéma des années Reagan. Un modèle hollywoodien ?*
- Fischer Lucy, *Shot/contreshot : Film tradition and Women's cinema*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1989.
- Foucault Michel, *Histoire de la sexualité, La volonté de Savoir*, Paris, Gallimard, coll. Tel, n°248, 1976.
- Guionnet Christine, « Pourquoi réfléchir aux coûts de la domination masculine ? », in *Boys don't cry ! Les coûts de la domination masculine*, Presses Universitaire de Rennes, coll. Le Sens Social, Rennes, 2012.
- Halberstam Judith/Jack, *Female masculinity*, Duke University Press, 1998.
- Hansen Myriam, *Babel and Babylon, Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge, Harvard University Press, 1991.
- Hartley Ruth E., « Sex-role pressures in the socialization of the male child » in J.H. Pleck et J. Sawyer « *Men and masculinity* », Englewood Cliffs NJ, Prince-Hall, 1974 (1959).
- Heinich Nathalie, *États de femmes, L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996.
- Heinich Nathalie, *Les ambivalences de l'émancipation féminine*, Paris, Albin Michel, 2003.
- Kaufmann Jean-Claude, *La trame conjugale, Analyse du couple par son linge*, Paris, Nathan, 1992.
- Kimmel Mickael S., Aronson Amy, « *Men and Masculinity : A social, cultural and historical encyclopaedia* », ABC-Clio, Santa Barbara, 2004.
- Knibiehler Yvonne, *Histoire des mères et de la maternité en Occident*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je?, n° 3539, 3^{ième} édition, mars 2012.
- Kuhn Annette, *Women's Pictures : Feminism and Cinema*, London and New York, Verso, 1994.
- Le Breton David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990.
- Le Gras Gwenaëlle, *Le mythe Deneuve, une « star » française entre classicisme et modernité*, Paris, Nouveau Monde, coll. Histoire et Cinéma, 2010.
- Manatu Norma, *African American Women and Sexuality in the Cinema*, Jefferson NC, Éditions Mac Farland, 2002.
- Mathieu Nicole-Claude, *L'anatomie politique, Catégorisation et idéologie du sexe*, Paris, Côté Femmes Éditions, 1991.
- Matthaei Julie A., *Histoire économique des femmes aux États-Unis*, traduit de l'américain par Odile Demage, Lausanne, L'âge d'homme, 1982.
- Modleski Tania, *The women who knew too much : Hitchcock and Feminism Theory*, New York, Routledge, Chapman and Hall, 1988.
- Monjarte Anne, Pugeault Catherine (sous la direction de), *Le sexe de l'enquête. Approches sociologiques et anthropologiques*, Paris, ENS Éditions, 2014.
- Moine Raphaëlle, *Les femmes d'action au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2002.

- Neveu Erik, « *Gérer les coûts de la masculinité ? Inflations mythiques, enjeux pratiques* », in *Boys don't cry ! Les coûts de la domination masculine*.
- Penley Constance, *Film, Feminism and Psychoanalysis*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.
- Pierre Sylvie, « *Les hommes et les femmes chez John Ford, Une figuration des territoires* », in Aumont Jacques (sous la direction de), *La différence des sexes est-elle visible ? Les hommes et les femmes au cinéma*, Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique, La Cinémathèque Française, Paris, 2000.
- Rauch André, *Le premier sexe*, Paris, Hachette-Littérature, 2000.
- Rennes Juliette (sous la direction de), *Encyclopédie Critique du Genre*, Paris, La Découverte, 2016.
- Rich Adrienne, *On lies, Secrets and Silence, Selected Prose 1966-1978*, W.W. Norton And Compagnie, 1995.
- Rivière Joan, « *La féminité en tant que mascarade* », traduit en français dans *Féminité Mascarade*, Paris, Seuil, 1994, p.197-213.
- Rollet Brigitte, *Télévision et homosexualité. 10 ans de fictions françaises 1995-2005*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2007.
- Rollet Brigitte, Tarr Carrie, *Cinema and the Second Sex. Women's Filmmaking in France in the 1980's and 1990's*, London, Continuum, 2001.
- Rollet Brigitte, *Jacqueline Audry, La femme à la caméra*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Archives du féminisme, 2014.
- Seidler Victor J., *Transforming Masculinities: Men, Cultures, Bodies, Power, Sex and Love*, Abingdon, Taylor and Francis Editions, 2006.
- Sellier Geneviève, Viennot Éliane (sous la direction de), *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Sellier Geneviève, *La Nouvelle Vague : un cinéma au masculin singulier*, CNRS éditions, Paris, 2005.
- Siclier Jacques, *Le mythe de la femme dans le cinéma américain, de Ela Divine à Blanche Dubois*, Paris, Cerf, 1956.
- Stuart Mill John, « *Subjection of women* », in Woody Thomas, *A History of Women's Education in the United States*, New York, Octagon Books, vol.1, 1980.
- Tasker Yvonne, *Spectacular Bodies : Gender, Genre and the Action cinema*, (Psychology Press, London, 1993), Routledge, 2012.
- Tortajada Maurice, « *Le physique de la séduction* », in *La différence des sexes est-elle visible ? Les hommes et les femmes au cinéma*, Aumont Jacques (sous la direction de), Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique, Paris, La Cinémathèque Française, 2000.
- Uro Yves, *Carton Pauline, Itinéraire d'une actrice éclectique*, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2009.
- Vincendeau Geneviève, *Jean Gabin, anatomie d'un mythe*, Paris, Nathan Université, 1993.
- Welzer-Lang Daniel, *Nouvelles approches des hommes et du masculin*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000.
- Welzer-Lang Daniel, *Propos sur le sexe*, Paris, Payot, 2014.
- Witting Monique, « *One is not born a woman* », *The Lesbian and Gay Studies Reader*, Ablove Henry, Barale Michèle-Aina et Halperin David (sous la direction de), New-York, London, Routledge, 1993, p.103-109.

B) Revues

- 20 ans de théories féministes sur le cinéma*, Vincendeau Ginette, Reynaud Bérénice (sous la direction de), *CinémAction*, n°67, Corlet/Télérama, 1993.
- Le machisme à l'écran*, Puaux Françoise (sous la direction de), *CinémAction*, n°99, Corlet/Télérama, 2001.
- Femmes et pouvoir*, Starfield Penny (sous la direction de), *CinémAction*, n°129, Corlet Éditions, 2008.
- Nouvelles perspectives dans les Gender Studies*, Diogène, Paris, Presses Universitaires de France, n°225, 2009.
- Figures féminines dans les industries culturelles contemporaines*, Malbois Fabienne, Ricci Lempen Sylvia, Cossy Valérie, Parini Lorena (sous la direction de), *Nouvelles Questions Féministes*, vol.28, n°1, 2009.
- Médias : la fabrique du genre*, Coulomb-Gully Marlène (sous la direction de), *Sciences de la société*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, n°83, 2011.
- Les séries américaines à l'épreuve du genre*, Biscarrat Laetitia, Le Gras Gwenaëlle (sous la direction de), *Genre en séries : cinéma, télévision, médias*, n°2, [en ligne], 2015.
- Masculinités imag(in)ées 1*, Sellier Geneviève (sous la direction de), *Genre en séries : cinéma, télévision, médias*, n°4, [en ligne], 2016.
- Masculinités imag(in)ées 2*, Sellier Geneviève (sous la direction de), *Genre en séries : cinéma, télévision, médias*, n°5, [en ligne], 2017.

C) Articles

- « *Le mythe de la femme au cinéma américain* », *Séquences, la revue de cinéma*, n°10, 1957, p.18-20.
- Abbischer Verena, Dayan-Herzbrun Sonia, « *Cinéma et destins de femmes* », *Cahiers internationaux de Sociologie*, vol. 80, janvier-juin 1986, p.147-159.
- Akrich Madeleine et al., « *Introduction* », *Cahiers du Genre*, n°38, 2005.
- Bilge Sirma, « *Théorisations féministes de l'intersectionnalité* », *Diogène*, n°225, 2009/1, p. 70-88.
- Biscarrat Laetitia, « *L'analyse des médias au prisme du genre : formation d'une épistémè* », *Revue française des Sciences de l'information et de la Communication*, 3/2013, mis en ligne le 30 juillet 2013.
- Biscarrat Laetitia, « *Le genre de la réception. Stéréotypes de genre et fictions sérielles* », *Communication*, vol. 33/2, 2015, mis en ligne le 27 janvier 2016.
- Boeringher Sandra, Ferrarese Estelle, « *Féminité et vulnérabilité* », *Corps Vulnérables, Cahiers du Genre*, n°58, 2015/1, p.5-19.
- Bolla Corinne, « *Cinéma : nouvelles images de la femme au cinéma, mythe ou réalité?* », *Intervention*, N°5, 1979, p.37-38.
- Boxer Marilyn, « *Women's Studies aux États-Unis, trente ans de succès et de contestations* », *Clio*, n°13, 2001.
- Bruno Giuliana, « *Promenade autour de la caverne de Platon* », 20 ans de théories féministes sur le cinéma, *CinémAction*, n° 67, 1993.
- Cavell Stanley, « *L'image de la femme dans le cinéma américain contemporain. Moments de Lettre d'une inconnue* », *Cités*, n°9, vol.1, 2002, p.173-177.
- Chevalier Loïc, « *Susciter la sympathie du spectateur : iconographie, intertextualité et horizon d'attente du costume dans Mondwest* », *CinémAction*, n° 144, 2012.

- Cieutat Michel, « Hollywood que la force ne soit pas avec elle! », *Le machisme à l'écran, CinémAction*, n° 99, 2001.
- Clair Isabelle, « Pourquoi penser la sexualité pour penser le genre en sociologie ? », *Cahiers du Genre*, vol.1, n°54, 2013.
- Cornellier Bruno, « Le meurtre de la femme et la construction de la masculinité dans *Full Metal Jacket* de Stanley Kubrick », *Cadrage*, Dossier « Le sexe et la guerre », [en ligne], Janvier-février 2002.
- Coulomb-Gully Marlène, « Les sciences de l'information et de la communication : une science Genderblind ? », *Questions de communication*, n° 15, 2009, p.129-153.
- Coulomb-Gully Marlène, « Féminin/Masculin : question(s) pour les SIC », *Questions de communication*, [en ligne], n°17, 2010.
- Coulomb-Gully Marlène, « Mâle ou normal ? Incarnation et masculinité(s) du couple Hollande-Sarkozy dans la campagne présidentielle de 2012 », *Genre, sexualité et société*, [en ligne], Hors-Série n°2, 2013, mis en ligne le 10 avril 2013.
- Coulomb-Gully Marlène, « Inoculer le Genre : Le Genre et les SHS : une méthodologie traversière », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, [en ligne], n° 4, 2014.
- Crémieux Anne, « Tomboys, trans et Drag kings : la masculinité travestie et les limites de la Queer attitude », *CinémAction*, n° 143, 2012.
- Crenshaw Kimberlé, « Mapping the margins : Intersectionality, Identity politics, and violence against women of color », *Standford Law Review*, vol. 43, n°6, p. 1241-1299, traduit en français in *Cahiers du Genre*, n°39, 2005, p.51-82.
- Davis Kathy, « L'intersectionnalité, un mot à la mode. Ce qui fait le succès d'une théorie féministe », *Les Cahiers du CEDREF*, [en ligne], n° 20, mis en ligne le 15 juin 2015.
- Delphy Christine, Molinier Pascale, Isabelle Clair, Rui Sandrine, « Genre à la française ? », *Sociologie*, [en ligne], n°3, 2012, mis en ligne le 24 octobre 2012.
- Doane Mary-Ann, « Film and the masquerade : Theorising the female spectator », *Screen*, Oxford University, vol. 23, [en ligne], 1982.
- Doane Mary-Ann, « Gilda : strip-tease épistémologique », 20 ans de théories féministes sur le cinéma, *CinémAction*, n°67, 1993.
- Dorlin Elsa, « De l'usage épistémologique et politique des catégories de « sexe » et de « race » dans les études sur le genre », *Cahiers du Genre*, n°39, 2005, p.83-105.
- Dorlin Elsa, « Homme/Femme. Des technologies de genre à la géopolitique des corps », *Critique*, n°764-765, 2011, p.16-24.
- Dorlin Elsa, « Le cœur de la révolte. Tous les jeunes de banlieue sont des hommes, toutes les femmes sont...amoureuses », *Mouvements*, n°83, 2015, p. 35-41.
- Duchet Jean, « Couple et culpabilité », *La différence des sexes est-elle visible ?*, Paris, Cinémathèque Française, 2000, p.325-343.
- Dutoit Thomas, « Homo-hetero-phony-graphy: on Quentin Tarantino's *Pulp Fiction* », *Études anglaises*, n°68, [en ligne], 2003.
- Dyer Richard, « Don't look now : The male pin-up », *Screen*, n°3-4, 1982, p.61-73.
- Elmaleh Éliane, « Les Women's Studies aux États-Unis, Le féminisme et l'université », *Transatlantica*, 2003, mis en ligne le 27 mars 2006.
- Fougeyrollas-Schwebel Dominique, Lépinard Éléonore, Varikas Eléani, « Introduction », *Cahiers du Genre*, n°39, 2005, p.5-12.
- Fraisse Geneviève, « Le Gender Mainstreaming, vrai en théorie, faux en pratique ? », *Cahiers du Genre*, n° 44, 2008, p. 17-26.
- Gardey Delphine, « Les sciences et la construction des identités sexuées. Une revue critique », *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, 2006, p.649-673.

- Gaussot Ludovic, « *Position sociale, point de vue et connaissance sociologique : rapports sociaux de sexe et connaissance de ces rapports* », *Sociologie et sociétés*, vol. 40, n° 2, 2008, p.181-198.
- Gordon Linda, « *What's New in Women's History* », *Feminist Studies/Critical Studies*, Teresa de Lauretis (sous la direction de), Bloomington, Indiana U.P., 1986.
- Guillaumin Colette, « *Pratique du pouvoir et idée de Nature (1) L'appropriation des femmes* », *Questions Féministes*, n°2, février 1978, p.5-30.
- Guillaumin Colette, « *Pratique du pouvoir et idée de nature (2) Le discours de la nature* », *Questions Féministes*, n°3, mai 1978, p.5-28.
- Haraway Donna, « *Savoirs Situés : La question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle* », traduit par Vincent Bonnet, *politique.uqam.ca*, mis en ligne le 16 janvier 2004.
- Hill Collins Patricia, « *Images de la femme noire dans l'Amérique contemporaine* », *Volume !*, n°8, 2011, p.41-63.
- Jackson Stevi, « *Récents débats sur l'hétérosexualité. Une approche féministe matérialiste* », *Nouvelles Questions féministes*, vol.17, n°3, 1996, p.14.
- Jackson Stevi, « *Pourquoi un féminisme matérialiste est (encore) possible et nécessaire* », *Nouvelles Questions féministes* [en ligne], vol.28, 2009.
- Jamy Irène, « *Judith Butler, théoricienne du genre* », *Cahiers du genre*, n°44, 2008, p.205-228.
- Jarach Lawrence, « *L'essentialisme et le problème des politiques d'identité* », in *Anarchy : A Journal of Desire Armed*, n°58, 2004.
- Kac-Vergne Marianne, « *Une hypermasculinité vulnérable : le paradoxe du héros blanc face à la crise des autorités et la trahison des élites* », in *Le cinéma des années Reagan. Un modèle hollywoodien ?*, 2007.
- Koedt Anne, « *Le mythe de l'orgasme vaginal* », *Nouvelles Questions féministes*, vol. 29, [en ligne], 2010.
- Khun Annette, « *Hollywood et les women's films* », *20 ans de théories féministes sur le cinéma, CinémAction*, n°67, p.53-59.
- Lentillon Vanessa, « *Les stéréotypes sexués relatifs à la pratique des activités physiques et sportives chez les adolescents français et leurs conséquences discriminatoires* », *Bulletin de Psychologie*, N°499, 2009, p.15-28.
- Lépinard Éléonore, Molinier Pascale, « *Entretien avec Teresa de Lauretis* », *Mouvements*, n°57, 2009, p.84-88.
- Lesage Julia, « *Céline et Julie en bateau, fantasme subversif* », *20 ans de théories féministes sur le cinéma, CinémAction*, n° 67, p.121-128.
- Macé Eric, « *Ce que les normes de genre font aux corps / Ce que les corps trans font aux normes de genre* », *Sociologie*, vol. 1, 2004, p.497-515.
- Mingant Nolwenn, « *Institutrices et prostituées : les femmes dans le western classique hollywoodien* », *CinémAction*, n° 143, p.141-148.
- Modleski Tania, « *Les femmes qui en savaient trop, un nouveau regard sur Hitchcock* », *20 ans de théories féministes sur le cinéma, CinémAction*, n°67, p.106-113.
- Molinier Pascale, « *Virilité défensive, masculinité créatrice* », *Travail, Genre et Sociétés*, n°3, 2000, p.25-44.
- Molinier Pascale, « *Pénis de tête ou comment la masculinité devient sublime aux filles* », *Cahiers du Genre*, n° 45, 2008, p.153-176.
- Mulvey Laura, « *Visual Pleasure and narrative cinema* », traduit par G. Hardy, *Revue Débordement*, mars 2012.
- Nacache Jacqueline, « *Mise en scène de ménage* », *La différence des sexes est-elle visible*, p.371-393.
- Naudier Delphine, Soriano Eric, « *Colette Guillaumin. La race, le sexe et les vertus de l'analogie* », *Cahiers du Genre*, n°48, 2010, p.193-214.

- Neale Steve, « *Masculinity as Spectacle, Reflections on Men and Mainstream Cinema* », *Screen*, vol. 24, n°6, 1983, p.2-17.
- Penley Constance, « *Féminisme, théorie du cinéma et machine célibataire* », *CinémAction* n° 67, 1993, p.29-34.
- Planté Christine, « *Questions de différences* », *Multitudes*, numéro Spécial « *Féminismes au présent* », avril 1993.
- Pradot Alexander, « *Aspect de la relation homme/femme dans le cinéma américain classique* », *iletaitunefoislecinéma*, chronique n°1682, [en ligne].
- Prins Baujke, « *Narrative Accounts of Origins : A Blind Spot in the Intersectionnal Approach ?* », *European Journal of Women's Studies*, n°13 (3), [en ligne], 2006.
- Rehling Nicola, « *Everyman and no man : white, heterosexual masculinity in contemporary serial killer movies* », *Jump Cut : A Review of Contemporary Media*, n° 49, [en ligne], 2007.
- Renault Julien, « *Les seventies : le rêve d'une Hollywood multi-ethnique* », *Les minorités dans le cinéma américain*, *CinémAction*, n° 143, p.44-51.
- Reynaud Bérénice, « *Les nuits de la pleine lune : comment représenter l'impasse sexuelle ?* », *CinémAction*, n°67, 1998, p.51-53.
- Robin Kate, « *Au-delà du sexe : le projet utopique de Monique Witting* », *Journal des anthropologues*, 124-125, 2011, p.71-97.
- Rollet Brigitte, « *Noël BURCH, Geneviève SELLIER, La Drôle de guerre des sexes du cinéma français : 1930-1956* », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, [En ligne], 1998, mis en ligne le 21 mars 2003.
- Roux Annie, Harrus-Révidi Gisèle, « *Avant Propos* », *Champs Psy*, dossier *Le Corps des hommes*, n°59, 2011.
- Scott Joan W., « *Le genre : une catégorie d'analyse toujours utile ?* », *Diogène*, Paris, Presses Universitaires de France, n°225, 2009, p.5-14.
- Sellier Geneviève, « *Images de la femme dans le cinéma de la Nouvelle Vague* », *Clio, Femme, Genre, Histoire*, [en ligne], 1999, mis en ligne le 22 mai 2006.
- Sellier Geneviève, Rollet Brigitte, « *Cinéma et genre en France: état des lieux* », *Clio, Histoire, Femmes et Société*, [en ligne], 1999, mis en ligne le 22 mai 2006.
- Sellier Geneviève, « *Gender Studies et études filmiques* », *Cahiers du Genre*, n°38, 2005, p.63-85.
- Sellier Geneviève, « *Gender Studies et études filmiques : avancées et résistances françaises* », *Diogène*, n°225, 2009, p.126-138.
- Sellier Geneviève, « *Un tableau contrasté des études de genre sur le cinéma en France* », *Labrys*, [en ligne], Janvier-Juin 2014.
- Sellier Geneviève, « *Introduction* », *Genre en Séries : Cinéma, télévision, médias, Masculinités imag(in)ées I*, [en ligne], n°4, 2016.
- Shor Noamie, « *Cet essentialisme qui n'(en) est pas un* », *Multitudes*, numéro spécial « *Féminismes au présent* », avril 1993.
- Stacey Jackie, « *Desperatly Seeking Difference* », *Screen*, Oxford University, 1987, vol 28, p.48-61.
- Schwartz Paula, « *Women's studies, gender studies, le contexte américain* », *Revue 20^{ième} siècle*, n°3, 2002, p.15-20.
- Tasker Yvonne, « *Criminelles : Thelma et Louise et autres délinquantes* », *20 ans de théories féministes sur le cinéma*, *CinémAction*, 1993, p.92-97.
- Vincendeau Ginette, « *L'ancien et le nouveau. BB dans les années 50* », *20 ans de théories féministes sur le cinéma*, *CinémAction*, n°67, 1998, p.141-147.

D) Mémoires, thèses

- Coutel Évelyne, « *Les stars et la cinéphilie dans la culture cinématographique espagnole au début du XXe siècle : le cas Garbo.* », thèse en Études Hispaniques, sous la direction de Nancy Berthier, Université Paris 4 Sorbonne, 2014.
- Derfoufi Mehdi, « *Esthétique de l'altérité dans le cinéma de David Lean, du Pont de la Rivière Kwai à La Route des Indes – 1957-1984* », thèse en Arts, sous la direction de Giusy Pisano, Université de Marne-la-vallée, 2012.
- Fakhry Pascale, « *Le film d'horreur hollywoodien au féminin : une étude du genre et de ses personnages principaux féminins à partir des années 1970* », thèse en Études Cinématographiques, sous la direction de Raphaëlle Moine, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2011.
- Fiche Hélène, « *Construction et déconstruction des rapports sociaux de sexe dans les films français à succès (1968-1982)* », thèse en Histoire, sous la direction de Pascal Ory et Geneviève Sellier, Université Paris 1 Panthéon (thèse en préparation depuis le 29/10/2011).
- Karamanoukian Taline, « *Les figures de la femme moderne dans les feuilletons de la télévision française (1963-1973)* », thèse en Communication, Arts et Spectacles, sous la direction de Geneviève Sellier, Université Bordeaux 3 Michel de Montaigne, 2011.
- Pira Fanny, « *Les femmes criminelles dans le film noir américain de 1940 à 1960.* », mémoire de Master en Histoire Contemporaine, sous la direction de Frédéric Chauveau, Université Sciences Humaines et Arts, Poitiers, 2007.
- Uro Yves, « *Les actrices de Sacha Guitry* », thèse en Études Cinématographiques et Audiovisuelles, sous la direction de Raphaëlle Moine, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2012.

IV : Autres

- Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, éd. Paris, Le Robert, 1992.
- Dictionnaire Le Robert*, Paris, Éditions Le Robert, 2003.
- Souyri Pierre-François, « *Le temps des samouraïs* », *Le Japon : des Samouraïs à Fukushima*, Paris, Fayard/Pluriel, 2011.

Index des films, animés et séries cités

A) Films américains et anglo-saxons

- 300*, film historique américain, réalisé par Zack Snyder, 2007.
- A Clockwork Orange* (en français, *Orange Mécanique*), film britannique, réalisé par Stanley Kubrick, 1971.
- A Few Good Men*, film américain, réalisé par Rob Rainer, 1992.
- A Woman* (en français, *Mam'zelle Charlot*), comédie burlesque américaine, réalisée par Charlie Chaplin, 1915.
- Alien*, film de science fiction américain, réalisé par Ridley Scott, 1979 ; il sera suivi de cinq autres volumes, *Aliens*, en 1986, *Alien 3*, en 1992, *Alien Resurrection* en 1997, *Prometheus*, en 2012 et *Alien Covenant* en 2017 qui forment la série « *Alien* ».
- Avatar*, film américain de fantasy, réalisé par James Cameron, 2009.
- Avengers*, film de super-héros américain, réalisé par Joss Whedon, 2012.
- Barton Fink*, film américano-britannique, réalisé par Ethan et Joël Coen, 1991.
- Bodyguard*, film américain réalisé par Mick Jackson, 1992.
- Bridget Jones's Diary* (en français, *Le journal de Bridget Jones*), comédie romantique américaine, réalisée par Sharon Maguire, 2001.
- Bullitt*, film policier américain, réalisé par Peter Yates, 1969.
- Cotton Club*, film musical américain, réalisé par Francis Ford Coppola, 1984.
- Dead Poets Society* (en français, *Le cercle des poètes disparus*), drame américain réalisé par Peter Weir, 1989.
- Die Hard*, série de cinq films d'action américains, sortis entre 1988 pour le premier opus (*Piège de Cristal*, *Die Hard 1* pour le titre originel) et 2013 pour le dernier opus (*Die hard : Belle journée pour mourir*, *A Good Day to Die Hard* pour le titre originel).
- Dirty Mary, Crazy Larry* (en français : *Larry le dingue*, *Marie, la garce*), film américain réalisé par John Hough, 1974.
- Double Indemnity* (en français, *Assurance sur la mort*), film américain réalisé par B. Wilder, 1944.
- Dracula*, film d'horreur américain, réalisé par Francis Ford Coppola, 1992, d'après le roman de Bram Stoker.
- Ed Wood*, film américain, réalisé par Tim Burton, 1994.
- E.T.*, film de science fiction américain, réalisé par Steven Spielberg, 1982.
- Existenz*, film de science-fiction, réalisé par David Cronenberg, 1999.
- Eyes Wide Shut*, film américain, réalisé par Stanley Kubrick, 1999.
- Fast and Furious*, série composée de huit films d'action américains dont le premier est sorti en 2001 et le dernier en 2017 ; deux nouveaux opus sont déjà annoncés
- Fifty Shades of Grey* (en français, *Cinquante nuances de Grey*), film américain réalisé par San Taylor-Wood, 2015.
- First Blood* (en français, *Rambo I*), film d'action américain réalisé par Ted Kotcheff, sorti en 1982 et qui sera suivi de trois autres opus, *Rambo : First Blood Part II* (*Rambo II, la Mission*) réalisé par George Pan Cosmatos, sorti en 1985, *Rambo III* réalisé par Peter Mac Donald en 1988 et *John Rambo*, réalisé par Sylvester Stallone en 2008.
- Goldfinger*, troisième volet des aventures de James Bond, film réalisé par Guy Hamilton, 1964.

Gone in 60 seconds (en français, *60 secondes chrono*), film d'action américain réalisé par H.B Halicki, sorti en 1974 et dont un remake a été réalisé par Dominic Sena en 2000.

Gremlins, film américain, réalisé par Joe Dante, 1984.

Harry Potter, série de sept films américano-britanniques adaptée de la série littéraire du même nom, sortis entre 2001 et 2011.

Highlander, film américano-britannique, réalisé par Russel Mulcahy, 1986.

Hostel, film d'horreur américain, écrit et réalisé par Eli Roth, 2006.

Hunger Games, trilogie cinématographique de science fiction américaine, réalisée par Gary Ross puis Francis Lawrence, à partir de 2012.

I Was A Male War Bride (en français, *Allez coucher ailleurs !*), film américain réalisé par Howard Hanks, 1945.

Independence Day, film américain, réalisé par Roland Emmerich, 1996.

Interstellar, film de science fiction britannico-américain, réalisé par Christopher Nolan, 2014.

Irrational Man (en français, *L'homme irrationnel*), drame américain, réalisé par Woody Allen, 2015.

Jurassic World, film américain, réalisé par Colin Trevorrow, 2015.

Kids, drame américain, réalisé par Larry Clark, 1995.

Maze Runner, The Scorch Trials (en français, *Le labyrinthe, la Terre Brûlée*), film de science fiction américain, réalisé par Wes Ball, 2015.

Nam's Angel, film d'action américain, réalisé par Jack Starrett, 1970.

Notting Hill (en français, *Coup de foudre à Notting Hill*), comédie romantique britannique réalisée par Roger Michell, 1999.

Oliver Twist, film réalisé par Roman Polanski, 2005, d'après le roman éponyme de Charles Dickens.

Philadelphia, drame américain, réalisé par Jonathan Demme, 1993.

Pocahontas, long métrage d'animation des studios Disney, 1995.

Pretty in Pink (en français, *Rose bonbon*), comédie dramatique américaine, réalisée par Howard Deutch, 1986.

Pride, comédie dramatique britannique, réalisée par Matthew Warchus, 2014.

PS I Love You, film de romance américain, réalisé par Richard LaGravenese, 2008.

Psycho (en français, *Psychose*), film américain, réalisé par Alfred Hitchcock, 1960.

Robocop, film d'action et de science fiction américain, réalisé par Paul Verhoeven, 1987.

Scarface, film américain, réalisé par Brian De Palma, 1983.

Schindler's list (en français, *La liste de Schindler*), drame historique américain, réalisé par Steven Spielberg, 1993.

Seabiscuit (en français, *Pur Sang*), film américain, réalisé par Gary Ross, 2003.

She Goes to War (en français, *Elle s'en va-t-en guerre*), film muet américain réalisé par Henry King, 1929.

Shogun Assassin, film américano-japonais, réalisé par Robert Houston, 1980.

Sin City, film américain réalisé par Franck Miller et Robert Rodriguez avec une participation de Quentin Tarantino, 2005.

Snow White and the Seven Dwarfs (en français, *Blanche Neige*), long métrage d'animation des studios Disney, sorti en 1937, adaptation du conte homonyme des Frères Grimm paru en 1812.

Some Like It Hot (en français, *Certains l'aiment chaud*), film américain, réalisé par Billy Wilder, 1959.

Spider-Man, film américain de Sam Raimi, sorti en 2002. Directement inspiré du comics éponyme, il donnera lieu à deux suites, *Spiderman 2* en 2004 et *Spiderman 3* en 2007.

Sunset Boulevard (en français, *Boulevard du crépuscule*), film noir américain, réalisé par Billy Wilder, 1950.

Star Wars (en français, *La Guerre des Étoiles*), trilogie américaine de science fiction réalisée par George Lucas, sortie entre 1977 et 1983 ; elle sera suivie d'une nouvelle trilogie, sortie entre 1999 et 2005.

The Apartment (en français, *La garçonnière*), film américain réalisé par Billy Wilder, 1960.

The Aristocats (en français, *Les Aristochats*), 25^{ième} long-métrage d'animation des studios Disney, 1971.

The Big Lebowski, film américain, réalisé par les frères Coen, 1998.

The Crow, film américain, réalisé par Alex Proyas, 1994.

The Devil Wears Prada (en français, *Le diable s'habille en Prada*), comédie américaine, réalisée par David Frankel, 2006.

The Exorcist (en français, *L'exorciste*), film américain, réalisé par William Friedkin, 1973.

The Godfather (en français, *Le Parrain*), film américain, réalisé par Francis Ford Coppola, 1972.

The Golden Stallion, film d'action et d'aventures américain, réalisé par William Witney, 1949.

The Greatest Show on Earth (en français, *Sous le plus grand chapiteau du monde*), film américain, réalisé par Cecil B. DeMille, 1952.

The Great Gatsby (en français, *Gatsby Le Magnifique*), film américain, réalisé par Baz Luhrmann, 2013.

The Horse Whisperer (en français, *L'homme qui murmurait à l'oreille des chevaux*), drame américain, réalisé par Robert Redford, 1998.

The Little Mermaid (en français, *La petite sirène*), film d'animation des studios Disney, 1989, inspiré du conte homonyme de Hans Christian Andersen, publié en 1836.

Thelma et Louise, road movie américain, réalisé par Ridley Scott, 1991.

The Lord of the Rings (en français, *Le Seigneur des Anneaux*), trilogie cinématographique américaine de fantasy, réalisée par Peter Jackson et basée sur le roman éponyme en trois volumes de J.R.R. Tolkien, sortie sur les écrans en 2001 (*La Communauté de l'anneau*), 2002 (*Les Deux Tours*) et 2003 (*Le retour du Roi*).

The Rescuers (en français, *Les aventures de Bernard et Bianca*), long-métrage d'animation des Studios Disney, 1977.

The Silence of the lambs (en français, *Le Silence des Agneaux*), thriller américain, réalisé par Jonathan Demme, 1991.

The Simpsons Movie (en français, *Les Simpsons*), long métrage d'animation américain, réalisé par David Silverman, 2007.

The Terminator, film d'action américain, réalisé par James Cameron, sorti en 1984, qui sera suivi par quatre autres opus, *Terminator 2, Judgement Day* (*Terminator, le jugement dernier*), réalisé par James Cameron en 1991, *Terminator 3, Rise of the Machines* (*Terminator 3, Le Soulèvement des Machines*), réalisé par Jonathan Mostow, sorti en 2003, *Terminator Salvation* (*Terminator Renaissance*), réalisé par Mac G, sorti en 2009 et *Terminator Genisys*, réalisé par Alan Taylor, sorti en 2015.

The Texas Chain Saw Massacre (en français, *Massacre à la tronçonneuse*), film d'horreur américain, réalisé par Tobe Hooper, 1974.

The Wicked Dreams of Paula Schultz, comédie américaine, réalisée par George Marshall, 1968.

The Wilde One (en français, *L'équipée sauvage*), film américain, réalisé par Laszlo Benedek, 1953.

The Wolf of Wall Street (en français, *Le loup de Wall Street*), drame américain, réalisé par Martin Scorsese, 2013.

Sweeney Todd, film américain, réalisé par Tim Burton, 2008.

The Tree of life, drame américain, réalisé par Terrence Malick, 2011.

Titanic, film dramatique américain, réalisé par James Cameron, 1997.

Top Gun, film d'action américain, réalisé par Tony Scott, 1986.

Transformers, film de science fiction américain réalisé par Mickael Bay, 2007.

Twelve years a slave, drame historique américain, réalisé par Steve Mac Queen, 2013.

Vashining Point (en français, *Point Limite Zéro*), road movie américain, réalisé par Richard C. Sarafian, 1971.

War Horse (en français, *Cheval de guerre*), film américain, réalisé par Steven Spielberg, 2011.

Welcome Back, comédie romantique américaine, réalisée par Cameron Crowe, 2015
While we are young, comédie dramatique américaine, réalisée par Noah Baumbach, 2015.

B) Films sud américains

Cidade de Deus (en français, *La cité de dieu*), drame brésilien, réalisé par Fernando Meirelles et Katia Lund, 2002

C) Films européens et du Nord de l'Europe

Coco, comédie française, réalisée par Gad Elmaleh, 2009.

Cyrano de Bergerac, film français, réalisé par Jean Paul Rappeneau, d'après la pièce d'Edmond Rostand, 1990.

Dancer in the Dark, drame danois, réalisé par Lars Von Trier, 2000.

Danse avec lui, drame français, réalisé par Valérie Guignabodet, 2007.

Dheepan, film français, réalisé par Jacques Audiard, 2015.

Der Himmel Über Berlin (en français, *Les Ailes du désir*), film germano-français, réalisé par Wim Wenders, 1987.

Der Untergang, (en français, *La Chute*), film historique allemand, réalisé par Oliver Hirschbiegel, 2004.

Holy Motors, film français, réalisé par Léos Carax, 2012.

Il Mercenario (en français, *Le Mercenaire*), western italien, réalisé par Sergio Corbucci, 1968.

Il Vangelo secondo Matteo (en français, *L'Évangile selon Saint Mathieu*), film italien, réalisé par Pier Paolo Pasolini, 1964.

Japeloup, drame français, réalisé par Christian Uruguay, 2013.

La belva col mitra, film italien, réalisé par Sergio Grieco, 1977.

La Haine, film français, réalisé par Mathieu Kassovitz, 1995.

La soupe aux choux, film français, réalisé par Jean Girault, 1981.

La sortie des usines Lumière, film français, réalisé par Louis Lumière, 1895.

La vie d'Adèle, film français, réalisé par Abdellatif Kechiche, 2013.

Les 400 coups, film français, réalisé par François Truffaut, 1959.

Les Combattants, film français, réalisé par Thomas Cailley, 2014.

Les Disparus de Saint Agil, film français, réalisé par Christian Jaque, 1938.

Les Petits Mouchoirs, film français, réalisé par Guillaume Canet, 2010.

Les Tontons Flingueurs, film français, réalisé par Georges Lautner, 1963.

Le Grand Bleu, film français, réalisé par Luc Besson, 1998.

Le Mépris, film français, réalisé par Jean Luc Godard, 1963.

Mon Roi, film français, réalisé par Maïwenn, 2015.

Morte a Venezia (en français, *Mort à Venise*), film franco-italien, réalisé par Luchino Visconti, 1971.

Polisse, film français, réalisé par Maïwenn, 2011.

Quand on a 17 ans, film français, réalisé par André Téchiné, 2016.

Romuald et Juliette, film français, réalisé par Coline Serreau, 1989.

The Trial (en français, *Le procès*), film germano-franco-italien, réalisé par Orson Welles, 1962.

Une nouvelle amie, film français, réalisé par François Ozon, 2014.

Un Prophète, film français, réalisé par Jacques Audiard, 2009.

Une vie meilleure, drame français réalisé par Cédric Khan, 2010.

D) Films asiatiques

Battle Royale, film japonais, réalisé par Kenji Fujiwara, 2001.

Game of Death (en français, *Le jeu de la mort*), film hongkongais, réalisé par Bruce Lee, 1972

Ghost in the Shell, film d'animation japonais, réalisé par Mamoru Oshii, 1997.

Shura-yuki-hime (titre à l'international, *Lady Snow-Blood*), chambara réalisé par Fujita Toshiya, 1973.

E) Films des pays de l'Est

Khroustaliou, machinou ! (en français, *Khroustaliou, ma voiture !*), film russe, réalisé par Aleksei Guerman, 1998.

Le cuirassé Potemkine, film muet soviétique, réalisé par Sergueï Eisenstein, 1925.

F) Films du Moyen Orient

Il était une fois en Anatolie, film turc, réalisé par Nuri Bilge Ceylan, 2011.

G) Séries télévisées et séries animées

Clutch Cargo, dessin animé, produit par Cambria Productions, diffusé à la télévision américaine à partir de mars 1959.

Dead like me, série télévisée américaine, diffusée à la télévision américaine en 2003 et 2004.

Friends, série américaine créée par Marta Kauffman et David Crane, diffusée à la télévision américaine entre 1994 et 2004 et depuis 1996 à la télévision française.

Game of Thrones (en français, *Le Trône de Fer*), série télévisée américaine médiéval-fantastique, diffusée depuis 2011 aux États-Unis sur HBO ainsi qu'à la télévision française.

Happy Days, série télévisée américaine créée par Gary Marshall, diffusée aux États-Unis entre 1974 et 1984.

Heckle and Jeckle, dessin animé américain diffusé à la télévision, très en vogue dans les années 50 et 60 ; le dernier épisode a été diffusé en 1981.

House of Cards, série télévisée américaine, constituée de quatre saisons et diffusée aux États-Unis depuis 2013.

Moonlighting (en français, *Clair de Lune*), série télévisée américaine diffusée entre 1985 et 1989 aux États Unis et à partir de 1987 en France.

Shameless, série télévisée américaine diffusée en 2011 aux États-Unis puis en France sur Canal+.

Starsky and Hutch, série télévisée américaine, créée par William Blinn, diffusée entre 1975 et 1979 sur le réseau ABC (en France, de 1978 à 1984 sur TF1).

True Blood, série télévisée dramatico-fantastique américaine, diffusée à partir de 2008 aux États-Unis puis en France sur OCS.

The Shield, série américaine créée par Shawn Ryan, diffusée entre 2002 et 2008 aux États-Unis puis sur la TNT en France.

The Sopranos (en français, *Les Soprano*), série télévisée américaine créée par David Chase et diffusée entre 1999 et 2007 aux États-Unis sur HBO puis en France à partir de 1999.

The Voyeur, série américaine réalisée par Richard Gabai, diffusée entre 2000 et 2001 aux États-Unis.

The Walking Dead, série télévisée d'horreur américaine, adaptée par Franck Darabont et Robert Kirkman, le créateur de la bande dessinée du même nom, diffusée depuis octobre 2011 en France.

Annexes

Sommaire des annexes

Le corpus filmique de Quentin Tarantino¹¹³⁸

- Document 1 : Fiche de présentation et d'analyse du film *Reservoir Dogs*
- Document 2 : Fiche de présentation et d'analyse du film *Pulp Fiction*
- Document 3 : Fiche de présentation et d'analyse du film *Jackie Brown*
- Document 4 : Fiche de présentation du film *Kill Bill, Volume 1*
- Document 5 : Fiche de présentation du film *Kill Bill, Volume 2*
- Document 6 : Fiche d'analyse du dyptique *Kill Bill*
- Document 7 : Fiche de présentation et d'analyse du film *Death Proof*
- Document 8 : Fiche de présentation et d'analyse du film *Inglourious Basterds*

Les autres films de Quentin Tarantino

- Document 9 : Fiche de présentation et d'analyse du film *Django Unchained*
- Document 10 : Fiche de présentation et d'analyse du film *The Hateful Eight*

Les canevas d'entretien

- Document 11 : Canevas n°1, introduction à l'entretien
- Document 12 : Canevas n°2, extrait de *Reservoir Dogs*
- Document 13 : Canevas n°3, extrait de *Pulp Fiction*
- Document 14 : Canevas n°4, extrait de *Jackie Brown*
- Document 15 : Canevas n°5, extrait de *Kill Bill, Volume 1*
- Document 16 : Canevas n°6, extrait de *Kill Bill, Volume 2*
- Document 17 : Canevas n°7, extrait de *Death Proof*
- Document 18 : Canevas n°8, extrait de *Inglourious Basterds*

¹¹³⁸ Rappel : Les analyses filmiques proposées au sein de ces annexes sont le fruit de notre propre lecture des films et la présentation d'études singulières pour lesquelles les outils du Genre ont été fortement mobilisés et qui n'expriment que notre point de vue à la fois de spectatrice et de chercheuse. Elles constituent un arrière plan à notre travail de recherche.

Document 1 : Présentation et analyse du film *Reservoir Dogs*

Titre : Reservoir Dogs

Titre en français : Reservoir Dogs

Année de production : 1992

Durée : 1 heure 39 minutes

Genre : Thriller

Scénario : Quentin Tarantino

Acteurs principaux – Personnages dans le film

Harvey Keitel – Mister White

Tim Roth – Mister Orange

Michael madsen – Mister Blonde

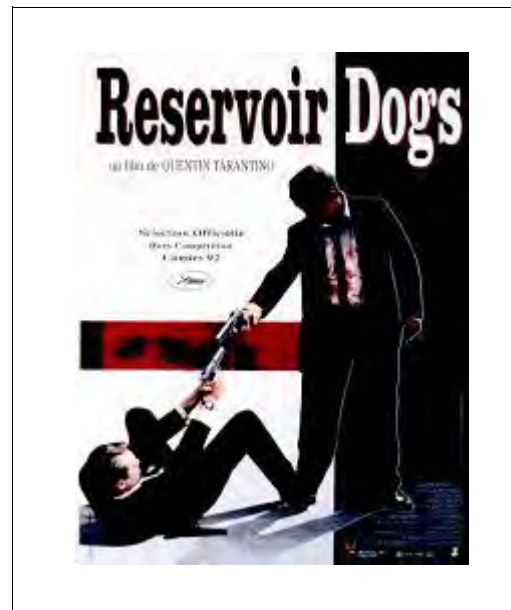
Steve Buscemi – Mister Pink

Edward Bunker – Mister Blue

Quentin tarantino – Mister Brown

Chris Penn – Eddie Cabot

Lawrence Tierney – Joe Cabot



AlloCiné.com

Analyse : *Reservoir Dogs*, le premier film, un film d'hommes ?

1. Synopsis

Sorti sur les écrans en 1992, *Reservoir Dogs* est le premier long métrage de Quentin Tarantino. Ce film de gangster raconte l'histoire d'un braquage qui a mal tourné. Après le hold-up, les personnages au nombre de huit au départ se retrouvent les uns après les autres dans un hangar, point de ralliement qui avait été désigné par leur chef. Or si le vol de la bijouterie s'est mal déroulé, les truands supposent vite que c'est parce que l'un d'entre eux est un traître qui les a dénoncés à la police. L'intrigue du film tourne autour de la suspicion qui va toucher tous les personnages alors même que nous, spectateurs, savons très bien qu'il y a effectivement un policier infiltré parmi eux.

2. Particularités du film

Nous sommes dans le genre du film de gangsters mais celui-ci présente plusieurs particularités. La première est sans doute une réécriture du genre puisque nous sommes dans un film noir avec ses invariants, les gangsters, les armes, une dose de violence, le plan de l'attaque mais Tarantino joue à

modifier ces codes. Les voleurs parlent beaucoup et agissent relativement peu. C'est un film sur un braquage mais on ne verra quasiment rien du braquage en question.

Une deuxième particularité est justement l'excès de dialogue, pourrait-on dire, puisque le film comporte très peu de scènes d'action mais de nombreuses scènes dans lesquelles la parole vient remplacer l'action. Tim Roth, un des acteurs du film, dit d'ailleurs : « *Le plus dur, c'était «le parler»»*¹¹³⁹.

Troisième originalité : la narration qui n'est pas chronologique mais qui est construite d'une façon qui semble désordonnée. « *En bouleversant l'ordre naturel de l'histoire, Quentin Tarantino joue avec la capacité de croyance des spectateurs tout en mettant en miroir l'image d'un monde de plus en plus fragmenté, disparate et dérangé dans lequel l'humain ne peut que se perdre.* »¹¹⁴⁰

Enfin, c'est un film sans personnage féminin, hormis l'apparition furtive d'une serveuse au tout début du film et d'une conductrice à qui les voleurs vont prendre la voiture. A l'écran, parce qu'on voit huit personnages masculins et ce dès les premières minutes du film, il est évident que l'on a affaire à un film d'hommes. C'est la problématique de l'identité masculine qui est traitée : qu'est-ce qu'être un homme ?

3. Masculinités en question

Le film propose des axes de réponses. Puisqu'on est dans un film de genre, les attributs comme le revolver, souvent exhibé (dans la scène par exemple de la fin du film où Tarantino utilise le célèbre procédé du « mexican standoff »¹¹⁴¹ qui, pour avoir un intérêt dramatique certain, est aussi et surtout l'occasion pour chaque personnage de tenir son revolver comme un prolongement de son bras, donc de son corps et de tenir ainsi sa vie et celle des autres suspendue à son arme), parfois caché (dans le film, on voit par exemple, le policier infiltré Mister Orange prendre son arme et la cacher dans sa chaussure) ou même juste évoqué (dans la scène inaugurale, à plusieurs reprises, il est question d'une arme ; par exemple quand Joe Cabot quitte la table, il dit à Mister Blonde : « *Blonde, bute moi ce con !* »¹¹⁴² et la didascalie du scénario indique « *Monsieur Blond fait semblant de tuer monsieur Blanc avec ses doigts* »¹¹⁴³). Le revolver, substitut phallique, semble un attribut nécessaire à la virilité du personnage.

Le langage prend une part importante aussi dans la virilisation des personnages. Ils imposent une façon de parler qui semble être un code de masculinité. Les huit personnages ont en effet un langage commun qui emprunte aux clichés du machisme. Ils parlent avec vulgarité et crûment de sexe : « *Laisse moi t'expliquer de quoi parle Like a Virgin. C'est l'histoire d'un gars qui est une véritable machine à baiser. Je veux dire tout le temps : le matin, le jour, la nuit, l'après-midi, la queue, la queue, la queue, la queue, la queue...* »¹¹⁴⁴ ou « *Son vagin était déjà comme du chewing-gum à ce moment là.* »¹¹⁴⁵, ou encore « *Qu'est-ce que c'est « quelque chose de spécial » ? Te pousser dans la cuisine et te sucer ?* »¹¹⁴⁶. Or ce « parler de la sexualité » est une forme de médiation entre ces personnages, une affirmation de la virilité en dehors de la présence de toute femme puisqu'il n'y en a pas ici à l'écran. Les femmes sont nommées tour à tour, « *a nice girl* », « *a*

1139 Interview de Tom Roth, bonus du DVD.

1140 Faradji Helen, *Réinventer le film noir. Le cinéma des frères Coen et de Quentin Tarantino*, Ibid., p.209.

1141 Le « Mexican Standoff » est un procédé cinématographique qui consiste à faire en sorte qu'à un moment donné de l'histoire les personnages se menacent mutuellement avec une arme ; personne n'ayant intérêt de tirer le premier, ce procédé crée donc un moment suspendu et de tension extrême.

1142 « *Blonde, shoot this piece of shit, will ya ?* »

1143 « *Mr Blonde shoots Mr White with his finger.* »

1144 « *Let me tell ya what « Like a Virgin » is about. It's about some cooze who's a regular fuck machine. Il mean all the time, morning day, night, afternoon, dick, dick, dick, dick, dick, dick, dick...* »

1145 « *Her pussy should be Bubble-Yum by now* »

1146 « *What's something special, take ya in the kitchen and suck your dick ?* »

lady » mais également « *cette chouette fille* », « *cette femme* », « *cette pétasse blanche* », « *cette gonzesse* » « *cette mangeuse d'hommes* »¹¹⁴⁷. Ils utilisent donc des termes dévalorisants afin d'asseoir leur domination. Ils refusent toute assimilation à ce qui est selon eux considéré comme féminin. Ainsi lors de l'attribution des surnoms, un des personnages va refuser le surnom de Mister Pink : « *Monsieur Rose, ça sonne comme « Monsieur chatte* » ! »¹¹⁴⁸ et très vite ce qui est féminin est assimilé à l'homosexualité : « *Pourquoi est-ce que je suis Monsieur Rose ?* » réponse d'un autre : « *Parce que tu es un PD !* »¹¹⁴⁹ Ces extraits nous montrent qu'à travers le langage c'est une affirmation de la masculinité et un rejet de la féminité qui se jouent comme pour mieux situer chacun dans la sphère du Genre. Les personnages masculins doivent affirmer haut et fort qu'ils sont des hommes et qu'ils « en ont » et surtout qu'il ne faut pas les confondre avec des femmes ou des homosexuels.

De plus, s'il faut autant affirmer ou montrer qu'on est un homme, c'est aussi parce que ces personnages sont sans cesse sous le regard les uns des autres. L'univers du film qui, pour une grande majorité du temps, se déroule dans un entrepôt, fait que ces personnages masculins ne peuvent échapper au regard de l'autre. Ce choix est primordial quand on sait que l'apprentissage de la masculinité se fait au sein des groupes de pairs et qu'elle va s'expérimenter et se confirmer toujours dans ce genre de groupes. Il faut donc mettre en représentation sa masculinité. Ce qui suppose : s'exposer à la violence, ne pas avoir peur, supporter la douleur. Tous les personnages seront confrontés à ces différentes situations au cours du film et devront composer avec. Représenter la masculinité, c'est donner un modèle de ce qu'elle doit être. Dans le film, il est intéressant de noter que les figures qui servent de modèles sont les icônes du cinéma américain notamment par exemple Marlon Brando. En effet, lorsque Mr. Orange, le policier infiltré, répète son rôle aidé par un de ses collègues, voici le conseil que celui-ci lui donne : « *Un policier infiltré doit être Marlon Brando !* »¹¹⁵⁰ Le but est que Mr Orange, qui s'appelle en réalité Freddy, soit le plus crédible possible dans son rôle de gangster. Il faut donc qu'il affiche une virilité exacerbée puisque le gangster est une des figures conventionnelles de la masculinité. Mais cette virilité est un rôle qu'il doit jouer : « *Pour faire ce job, tu dois être un très bon acteur. Tu dois être naturel. Tu dois être le plus naturel possible.* »¹¹⁵¹ et qu'il peut construire de toutes pièces. L'histoire qu'ils vont répéter se déroulera d'ailleurs « *dans ces toilettes pour hommes* »¹¹⁵² soit à nouveau un endroit où seuls les hommes sont admis. La masculinité s'apprend entre hommes, hors du monde et du regard des femmes.

4. Féminités sans femme

Ces-dernières sont exclues du champ de la caméra, nous l'avons précisé. Mais, même sans un personnage féminin, le film aborde le thème de la féminité et de ses liens avec la masculinité. En effet, dès que les hommes se retrouvent, à maintes reprises au cours du film, ils ne cessent de parler de femmes : Madonna dans la scène inaugurale, les serveuses de restaurant dans la même scène, les chanteuses des titres diffusés par la radio ou les personnages féminins de ces mêmes chansons, les femmes dont les gangsters se rappellent ou celles qu'ils ont oubliées¹¹⁵³. L'ensemble du film est

1147 « *a white bitch* », « *this chick* », ou encore « *a man-eater-upper* ».

1148 « *Mr Pink sounds like Mr Pussy !* »

1149 « *Why am I Mr. Pink ?* », « *Cause you're a faggot !* »

1150 « *A undercover cop has to be Marlon Brando.* »

1151 « *To do this job you got to be a great actor. You got to be naturalistic. You got to be naturalistic as hell.* »

1152 « *in this men's room* »

1153 Madonna est citée dans la première séquence du film, les serveuses de restaurant également, la chanson citée par Eddie dans cette même scène est « *The lights went out in Georgia* » interprétée en 1972 par Vickie Lawrence, une célèbre actrice et chanteuse américaine, cette chanson raconte l'histoire d'une fille qui tue un homme ; toujours dans cette scène, Joe Cabot, le chef ne cesse de parler d'une fille « *Toby* » dont il ne se rappelle plus le prénom ; plus tard,

ponctué de présence féminine même si elle n'est pas incarnée à l'écran. A bien écouter ce que ces personnages masculins disent des femmes, on constate qu'ils mettent à l'épreuve un discours très machiste envers des femmes qu'ils semblent, au bout du compte, craindre. C'est à chaque fois la figure de la « femme fatale » qui est convoquée. Ainsi par exemple, au cours de la discussion dans la voiture, alors que quatre des truands s'apprêtent à rejoindre le reste de la bande, les hommes discutent et l'un d'eux, Eddie, va raconter une anecdote à propos d'une femme qu'il a connue. Il la décrit ainsi : « *Cette nana, Eloïs, c'était une mangeuse d'hommes professionnelle.* »¹¹⁵⁴, elle produit un effet sur les hommes qu'elle rencontre qui est présenté comme quasi magique : « *Je parie que chacun des mecs qui l'a rencontrée s'est au moins une fois branlé en pensant à elle.* »¹¹⁵⁵ et très sexuel. Cette femme a un attrait sexuel contre lequel aucun homme ne semble pouvoir lutter ce qui en fait un danger évidemment. De plus, Eddie raconte que pour se venger de son compagnon, cette même Eloïs a usé d'un stratagème étonnant : « *Donc pendant que son mec était ivre mort, elle l'a déshabillé. Et puis elle a pris un genre de Glue et elle a collé sa queue contre son ventre.* »¹¹⁵⁶ Tarantino note dans son scénario : « *Les personnages dans la voiture réagissent comme si c'était vraiment horrible.* » et plus loin : « *Les personnages dans la voiture semblent malades* »¹¹⁵⁷. Cette femme est une figure de la femme fatale qui non seulement ensorcelle l'homme mais le punit. On voit que face à cette figure inquiétante, les hommes réagissent de manière solidaire. Pour résister et s'opposer à ses femmes détentrices d'un pouvoir mystérieux, les personnages masculins du film tentent d'asseoir leur domination par un machisme exacerbé qui passe notamment par les paroles, comme nous l'avons déjà évoqué.

5. Bilan

Dans ce premier film, Tarantino questionne donc la masculinité et la présente uniquement comme une opposition nette à la féminité. Mais il met également en scène la difficulté d'être un homme soumis aux stéréotypes. Mister Orange, qui a si bien appris son rôle de gangster à la Marlon Brando se montrera très différent une fois le braquage effectué. Ce-dernier est en effet gravement blessé et il est ramené au point de ralliement par Mister White. Le policier infiltré crie et avoue qu'il a peur : « *Mister Orange (hurlant) : Ne me laisse pas !* », un peu plus loin : « *Larry, j'ai tellement peur ! Voudrais-tu me prendre dans tes bras ?* »¹¹⁵⁸ La réaction de Mr. White qui est avec lui à ce moment-là est également intéressante. Ce personnage est interprété par Harvey Keitel. C'est un homme d'une cinquantaine d'années qui, dans le film, se positionne comme un des leaders. De par son âge et par sa stature, il ose s'imposer et affronter dans la scène inaugurale le chef, Joe. Ce dernier tient dans ses mains un carnet qu'il ne lâche pas et dans lequel il a trouvé le prénom d'une fille dont il a par contre oublié le nom. Il est assis à côté de Mr White. A un moment donné, ce dernier agacé va se saisir du carnet et il ne le rendra pas, provoquant par ce geste le mâle alpha de la bande et s'imposant donc comme capable de le faire et de lui résister. Ce n'est donc pas n'importe quel personnage dans le film. Or quand il se retrouve aux côtés de Mr Orange blessé, il agit de manière très inattendue par rapport aux invariants d'un tel personnage. Il prend soin du blessé, lui parle doucement, le berce, le rassure : « *Mister White, très gentiment, prend dans ses bras Mister Orange. Berçant le jeune homme, il lui parle tout doucement. Mister White (murmurant) : Vas-y, tu peux avoir peur. Tu as été assez courageux pour aujourd'hui. Je veux juste que tu te détendes maintenant. Tu ne vas pas*

quand quatre des gangsters se retrouveront ensemble en voiture, ils parleront successivement de la différence entre les femmes blanches et les femmes noires, d'une femme nommée Eloïs mais aussi de Pam Grier et quand ils arriveront au point de rendez vous, c'est pour entendre Joe raconter une anecdote qui porte, bien entendu, sur une femme, Marie-Louise.

1154 « *This chick, Eloïs, was a man-eater-upper* »

1155 « *I bet every guy who's ever met her has jacked off to her at least once.* »

1156 « *So while the guy's inebriated, she strips him naked. Then, she takes some crazy glue and glues his dick to his belly.* »

1157 « *The car reacts to how horrible that would be* » ; « *The car reacts badly* »

1158 « *Mister Orange (yelling) Don't leave me !* », « *Larry, I'm so scared, would you please hold me ?* »

mourir, tu vas aller bien. »¹¹⁵⁹ Il adopte donc une attitude que l'on pourrait qualifier de plus traditionnellement féminine (murmurer, bercer, prendre dans les bras). Ces deux personnages mettent en scène des masculinités moins monolithiques qu'il n'y paraît.

1159 « *Mr. White very gently embraces the bloody Mr. Orange. Cradling the young man, Mr. White whispers to him. Mr. White (whispering) : « Go ahead and be scared. You've been brave enough for one day. I want you to just relax now. You're not gonna die, you're gonna be fine.* »

Document 2 : Présentation et analyse du film *Pulp Fiction*

Titre : Pulp Fiction

Titre en français : Pulp Fiction

Année de production : 1994

Durée : 2 heures 29 minutes

Genre : Film de gangster

Scénario : Quentin Tarantino

Acteurs principaux – Personnages dans le film :

John Travolta – Vincent Véga

Samuel L. Jackson – Jules Winnfield

Bruce Willis – Butch Coolidge

Uma Thurman – Mia Wallace

Ving Rhames – Marsellus Wallace

Tim Roth – Ringo

Amanda Plummer – Yolanda

Maria De Medeiros – Fabienne

Eric Stolz - Lance



AlloCiné.com

Analyse : *Pulp fiction*, « Pulp couples »

1. Synopsis

Sorti en 1994, *Pulp Fiction* est le second long métrage de Quentin Tarantino.

Inspiré des «pulp», ces magazines bon marché et de mauvaise qualité, très en vogue dans les années 30, le film a la particularité de mêler trois histoires centrées chacune sur un personnage : la première est celle de Vincent Véga, un tueur chargé de passer une soirée avec la femme de son patron, monsieur Marcellus Wallace, la seconde centrée sur Butch Coolidge, un boxeur qui décide de raccrocher et la troisième sur Jules Winnfield, un autre homme au service de Marcellus Wallace qui décide d'arrêter son métier de tueur après avoir été témoin de ce qu'il croit être un miracle.

2. Particularités

Comme dans *Réservoir Dogs*, la stricte chronologie n'est pas respectée. Elle est même, dans ce film, totalement bouleversée puisque, à titre d'exemple, Vincent Véga meurt au beau milieu du film pour réapparaître bien vivant dans la troisième partie parce que celle-ci lui est en fait, et sur le plan chronologique, antérieure. Ce désordre apparent imite la structure des pulp qui étaient imprimés sur

du papier de basse qualité et reliés souvent n'importe comment, ce qui fait que les pages étaient en désordre (le début d'une histoire pouvait ainsi se retrouver au milieu du magazine quand ce n'était pas à la fin). Tarantino invite les spectateurs à regarder son film comme ils liraient un pulp. Mais selon Helen Faradji, on peut voir aussi dans cette volonté de bouleverser l'ordre narratif une façon de se confronter au mythe du grand récit classique hollywoodien qui se caractérise par la fluidité et la continuité : « *En disjoignant l'ordre narratif et l'ordre diégétique (...), Pulp Fiction se transforme ouvertement en hommage cinéphilique au film puzzle des années 40 et plus particulièrement au film noir, coutumier de la disjonction récit/diégèse.* »¹¹⁶⁰ Quoi qu'il en soit, le spectateur va devoir à posteriori, après avoir vu le film en intégralité, refaire le film dans sa tête pour remettre en ordre les trois récits.

Autre point commun avec le premier long métrage, le personnage du gangster: des voleurs pour *Réservoir Dogs*, des tueurs à gage pour celui-ci mais ils sont habillés de la même façon, costumes noirs, chemises blanches, cravates noires. C'est donc le costume qui fait la fonction, pas le personnage et qui est un véritable indicateur du genre cinématographique. Le costume noir indique au spectateur qu'il s'agit d'un film de gangster : « *Plus d'une fois, la charge évocatrice était dévolue à un unique accessoire vestimentaire destiné, comme par magie, à suggérer un tout.* »¹¹⁶¹ Le costume joue comme une forme pure. Tarantino vide les archétypes de leur contenu. Ce sont bien des gangsters comme l'indiquent leurs vêtements mais ils ne vont pas tout à fait agir comme tels : « *Ce traitement des figures du genre chez Tarantino aboutit à la fois à leur abstraction (elles valent comme purs motifs) et à leur singularisation (elles sont paradoxalement à la fois bien connues et inédites.)* »¹¹⁶² Nous y reviendrons.

Dernier point commun, l'importance de la parole qui toujours précède, voire remplace, l'action et qui « *agit (...) comme une façon de combler ce manque des personnages à être plus grands que nature. Incapables de ressembler à leurs prédécesseurs, d'être à leur hauteur, ils se raccrochent à ce dernier attribut des anti-héros...* »¹¹⁶³ Le film, très bavard, regorge de moments où les personnages se racontent des histoires, ces multiples anecdotes qui créent un « *comique d'égarement* » et qui viennent encadrer d'insignifiance les moments d'actions les plus vifs. Comme dans *Réservoir Dogs*, la parole « *prépare la mort à venir, celle-ci provient au moment où on ne se raconte plus d'histoire, où la parole s'éteint.* »¹¹⁶⁴

Différence notable, le traitement de l'histoire qui, dans *Pulp Fiction*, se tourne radicalement vers la comédie, le burlesque. Les dialogues font montre d'un sens de l'humour noir et violent ou du dérisoire. L'humour va renforcer la vacuité de certaines situations voire de certains personnages. Il vient aussi très souvent ponctuer une scène de violence. Par exemple, lorsque Vincent Vega tue par inadvertance le jeune Marvin, le meurtre est précédé d'une improbable conversation entre les deux truands sur le thème de la rédemption et est suivi par une discussion tout aussi absurde sur l'état des routes américaines et le fait qu'elles sont mal entretenues : « *Tout l'impact du cinéma de Quentin Tarantino vient de cette juxtaposition osée de la bêtise et de la mort violente.* »¹¹⁶⁵

Deux éléments vont prendre plus d'ampleur: la musique, plus présente que dans *Réservoir Dogs* et surtout, les personnages féminins. Dans *Réservoir Dogs*, on parle des femmes, dans *Pulp Fiction*,

1160 Faradji Helen, Ibid., p.138.

1161 Viviani Christian, « *L'épure et la chantournure, le costume dans le musical américain.* », *CinémAction*, n°144, Ibid., p.39.

1162 Amiel Vincent, Courté Pascal, *Formes et Obsessions du cinéma américain contemporain*, Paris, Klincksieck, 2003, p.94.

1163 Faradji Helen, Ibid., p.200-201.

1164 Faradji Helen, Ibid., p.203.

1165 Ostria Vincent, « *Junk Fiction* », *Cahiers du Cinéma*, n°485, novembre 1994, p.54.

on parle toujours des femmes et on les voit.

3. Les couples

Réservoir Dogs est un film choral à la différence de *Pulp Fiction*, dans lequel les personnages fonctionnent tous en binôme et ces binômes sont aussi des couples. Si, comme l'écrit Jean Douchet, le cinéma est « *l'art qui donne sa place à toutes les possibilités et variations du couple* »¹¹⁶⁶, il est évident que *Pulp Fiction* est une très bonne illustration de ce propos. Le film nous montre en effet six couples très différents :

- Yolanda et Ringo, le couple de braqueurs
- Mia et Vincent, le couple qui ne peut pas être et qui ne sera jamais
- Jody et Lance, le couple de comédie
- Fabienne et Butch, le couple amoureux
- Bonnie et Jimmie, le couple d'américains moyens
- Mia et Marcellus, le couple hollywoodien

Yolanda et Ringo sont les premiers à apparaître à l'écran. Les deux personnages constituent un couple : ils portent des alliances, ils s'embrassent, ils sont intimes et se connaissent bien comme le prouve la réplique de Yolanda : « *Tu dis toujours ça, la même chose, tout le temps.* »¹¹⁶⁷. De plus, avec l'usage des gros plans, on est mis en position d'être tout prêt d'eux ; il y a une proximité avec les deux personnages comme si on surprénait une conversation intime. D'ailleurs ils s'arrêtent de parler chaque fois que la serveuse s'approche. Mais c'est un couple qui n'est pas ordinaire puisqu'il s'agit d'un duo de braqueurs. On pense forcément à des couples célèbres comme Bonnie et Clyde, spécialistes de l'attaque à main armée. Comme eux, Yolanda et Ringo sont un couple uni par leur métier, ils en parlent et ils ne parlent même que de ça. Mais Tarantino joue avec cette image car Yolanda et Ringo sont moins crédibles car trop nerveux et impulsifs. Ce sont des « Bonnie et Clyde » version pulp. De plus, pour ce premier personnage féminin, Tarantino nous montre une femme excitée par l'argent et par l'idée de commettre un délit : « *Je suis prête, faisons le, ici, maintenant !* »¹¹⁶⁸, une femme aux multiples visages (de la douceur quand elle s'adresse à la serveuse du bar dans lequel ils se trouvent « *Oh ! Oui, merci !* » à l'hystérie et à la violence quand elle s'adresse aux clients qu'ils vont voler « *Un d'entre vous, connards, bouge et j'exécuterai chacun d'entre vous ! Compris ?* »¹¹⁶⁹), qui parle peu (moins que l'homme en tous cas) mais qui décide (lui, il prétend que voler des restaurants est moins dangereux que de voler des spiritueux et c'est elle qui le décide à tester cette réflexion tout de suite).

Pour Mia et Vincent, Tarantino illustre la figure du couple impossible. Vincent est un tueur à gage qui a été chargé par son patron de s'occuper de sa femme durant son absence. Une séquence du film nous montre donc Vincent qui rejoint Mia Wallace chez elle. Celle-ci va décider d'aller manger au restaurant et de participer à un concours de danse :

« Mia : *Je veux danser.* Vincent : *Non, non, non, non...* Mia : *Non, non, non, non... Je croyais que Marcellus, mon mari, ton patron t'avait demandé de me sortir et de faire tout ce que je voulais. Maintenant, là, je veux danser. Je veux gagner. Je veux ce trophée.* Vincent : *C'est d'accord.* »¹¹⁷⁰

1166 Duchet Jean, « *Couple et coulpe* », *La différence des sexes est-elle visible ?*, Paris, Cinémathèque Française, Ibid., p.328.

1167 « *You always say that, the same thing every time.* »

1168 « *I'm ready, let's go, right here, right now !* »

1169 « *Oh ! Yes thank you !* » « *Any of you fuckin'pricks move and I'll execute every one of you motherfuckers ! Got that ?* »

1170 « Mia : *I wanna dance.* Vincent : *No, no, no, no, no...* Mia : *no, no, no, no... I do believe Marcellus, my husband, your boss, told you to take me out and do whatever I wanted. Now, I want to dance. I want to win. I want that trophy.* Vincent : *All right.* »

Elle domine donc Vincent. Elle est, par son mariage, supérieure à lui, elle vit dans un intérieur qui symbolise cette supériorité sociale (intérieur riche, qui comporte des œuvres d'art) et elle est la femme de son patron. Pourtant c'est un personnage assez ambigu. Physiquement, on peut noter que Vincent et elle se ressemblent. Ils sont en effet habillés pareil, pantalon noir, chemise blanche. Ils ont tous les deux les cheveux mi-longs, très bruns et coupés au carré. De plus, dans une scène, Mia porte le manteau de Vincent. A un moment donné, elle va s'asseoir dans son canapé et fumer une cigarette. Elle va agir comme lui : rouler une cigarette, l'allumer avec son zippo et la tenir d'une façon plutôt masculine, comme si elle imitait Vincent. On sait aussi qu'elle partage un autre point commun avec lui : tous deux se droguent et boivent. Il est montré chez son dealer en train de préparer et de s'injecter une seringue d'héroïne avant d'aller chez Mia qui est montrée, elle, se « poudrant » le nez à la cocaïne, avant de recevoir Vincent puis dans les toilettes du restaurant où ils mangent. Il y a une étrange gémellité entre ces deux personnages qui brouille le Genre. Elle agit de façon masculine et lui se retrouve acculé dans une situation contre laquelle il doit lutter : il est attiré par elle mais ne doit pas céder car c'est l'épouse de son patron. Loin de la figure du gangster séducteur et sûr de lui, Vincent va devoir se réfugier dans les toilettes pour réfléchir. C'est une scène récurrente : Vincent est toujours aux toilettes quand il se passe quelque chose d'important comme si ce personnage ratait toujours l'essentiel. Dans cette scène, il est aux toilettes et ne voit donc pas Mia qui fait une overdose ; il est encore aux toilettes en train de lire un pulp quand Butch lui tire dessus et le tue ; il part aux toilettes en laissant son acolyte Jules au restaurant et du coup, il n'assiste pas au début du braquage de Yolanda et Ringo. Vincent est un personnage qui rate, c'est un perdant aux antipodes de la figure type du tueur à gage, sûr de lui, très viril. Tarantino transforme les codes et fait de son personnage un antihéros : il a toujours une attitude un peu avachie, sa veste est souvent froissée, il a l'œil vitreux, il se drogue, il a les cheveux longs, souvent décoiffés et porte une boucle d'oreille. Du coup, le tueur qu'il est pourtant, le garde du corps, se retrouve enfermé dans des toilettes en train de se parler face à un miroir pour arriver à se raisonner. La séquence nous montre l'attirance qui naît entre les deux personnages : ils ne se connaissaient pas au départ mais ils vont partager une soirée, un repas, des discussions, une danse et le manteau de Vincent que Mia porte en rentrant montre qu'il a eu un côté protecteur pour elle ; leurs mains enlacées qui mettent quelques secondes à se détacher symbolisent cet amour naissant. C'est un couple qui aurait pu être mais qui ne sera pas : elle va passer tout prêt de la mort et lui va mourir le lendemain. Quand ils se quittent, elle lui dit : « *A un de ces quatre, Vince !* »¹¹⁷¹ mais elle ne le reverra jamais. Tout concourt à rendre cet amour impossible : elle est la femme de son patron et il y a un danger à la fréquenter (Vincent a été prévenu et le spectateur aussi), elle vit dans un milieu riche, cultivé et lui, incarne la sous-culture (il lit des pulp), c'est un tueur à gage au langage trivial « *Bon, tu vas sortir de là, boire ton verre, dire « Au revoir ! J'ai passé une très bonne soirée !, rentrer chez toi et te branler. Et c'est tout ce que tu vas faire* »¹¹⁷². Ces deux là n'ont rien à faire ensemble.

Les deux personnages, Lance et Judy forment un couple clownesque. Elle a des piercing partout (Vincent dit d'elle : « *Celle avec toute cette merde sur la figure ?* »¹¹⁷³) et lui a une drôle d'allure avec son vieux peignoir et son bol de céréales comme un ado attardé. Dans la scène où ils vont apparaître, il est en train de regarder *The Three Stooge*, une célèbre troupe de comiques américains, sur une télévision en noir et blanc ce qui semble situer l'action dans les années 70 (le téléphone est un téléphone à fil d'ailleurs ce qui renforce cette impression). Dès le début, les deux personnages vont se disputer à cause du téléphone qui sonne à une heure du matin et du fait que Lance ne réponde pas. Il semble d'ailleurs un peu bête pendant qu'il parle au téléphone. Il n'a aucun pouvoir sur Vincent : il a beau lui crier de ne pas venir, on sait que le tueur à gage arrive chez lui. Enfin,

1171 « *See ya 'round, Vince !* »

1172 « *So you're gonna go out there, drink your drink, say « Goodnight, I've had a very lovely evening », go home and jack off. And that's all you're gonna do.* »

1173 « *The one whith all the shit in her face ?* »

quand Lance prend conscience que Vincent l'appelle de son cellulaire, il prend peur et se met à trouver une excuse idiote : « *Je ne sais pas qui vous êtes, de quoi il s'agit, ne venez pas ici, je raccroche !* »¹¹⁷⁴ parce qu'il craint d'être sur écoute. Il deale de la drogue chez lui mais c'est un dealer de pacotille. C'est un personnage comique, peu crédible dans son rôle. Il aurait presque un aspect un peu christique avec ses cheveux longs, roux, sa barbichette et son peignoir qui ferait vaguement penser à une toge et c'est bien lui qui va être chargé de sauver Mia, c'est lui que Vincent vient voir pour être sauvé d'une situation compliquée, c'est bien Lance qui a le pouvoir de ramener Mia à la vie. Mais c'est un Christ de bas étage. De plus, il est clairement misogyne : « *Tu ne rentres pas chez moi cette foutue connasse!* »¹¹⁷⁵

Quand Vincent ramène chez eux Mia en train de faire une overdose, le couple joue alors un des topoï des films comiques : la dispute conjugale. Au lieu d'aider à sauver Mia, Judy va se mettre à crier sur son mari : « *Bon, vire la tout de suite d'ici !* »¹¹⁷⁶ Mais Lance n'écoute pas Jody ; il lui ordonne d'aller chercher une seringue d'adrénaline et il conseille à Vincent de parler sans arrêt à Mia pendant que, lui, cherche un livre pour savoir comment procéder à l'injection. La scène semble désordonnée, avec une impression de tension importante. Les personnages sont paniqués, ils crient et bougent dans tous les sens. Lance prend le temps d'éteindre la télévision devenue inutile puisque la comédie qui se joue chez eux est bien plus forte que l'épisode des Trois Stooges qui se marient. Lance quitte le salon pour aller chercher son petit guide médical. La comédie est à son comble : pendant qu'une femme est en train de mourir sur la moquette de son salon, on voit Lance qui passe et repasse, qui jette des objets et qui cherche « *Mon putain de livre médical noir ! C'est comme le bouquin qu'ils donnent aux infirmières.* »¹¹⁷⁷ Jody se place alors dans l'encadrement de la porte et elle se met à lui crier qu'il aurait dû ranger si c'était si important : « *Tu ne le trouveras jamais dans toute cette merde ! Ça fait six mois que je te dis de ranger cette pièce !* »¹¹⁷⁸ Le dialogue et la scène en elle-même sont insensés. Rien n'est cohérent, tout est en désordre : la maison, la parole entre eux, le couple. On voit que dans cette scène où la parole doit sauver, « *Bon, juste tu n'arrêtes pas de lui parler, ok ?* »¹¹⁷⁹ ordonne Lance, la parole est impossible. Tout le monde crie et hurle et les deux protagonistes ne s'occupent pas vraiment de Mia. La scène est ailleurs, centrée sur le couple Jody/Lance qui nous jouent un vaudeville dans lequel le personnage féminin domine le personnage masculin.

Bonnie et Jimmy incarnent le couple d'américains moyens. Dans ce couple, les rôles semblent inversés : Bonnie, la femme travaille alors que Jimmy ne fait allusion à aucun emploi. Il est chez lui, en peignoir, il s'installe dans la cuisine et sert du café aux deux tueurs Vincent et Jules, venus se réfugier chez lui. Ce qui va avoir pour conséquence une tirade de Jimmie sur le café, les courses et les achats qu'il fait. C'est donc Jimmy qui fait les courses et pas sa femme. Ou plutôt il explique la différence : « *Quand Bonnie fait les courses, elle n'achète que de la merde. J'achète toujours le meilleur !* »¹¹⁸⁰. Faut-il comprendre que sa femme n'est pas capable de faire correctement les courses? En tous cas, le personnage de Jimmy revendique d'en être plus capable, d'avoir un goût plus sûr en ce qui concerne la qualité des produits. Il semble tirer une certaine fierté de cette compétence. Ce personnage masculin évolue dans un univers et il effectue des tâches habituellement présentées comme plus féminines : la cuisine, préparer le café, rester à la maison, faire les courses. Bonnie au contraire est la femme qu'on ne voit pas mais qui est au centre de la conversation. Jimmy craint les réactions de sa femme et semble incapable de les maîtriser. Il crie, s'énerve car il a peur de Bonnie et de ce qu'elle pourrait faire si elle rentrait avant que les deux

1174 « *I don't know you, who is this, don't come here, I'm hangin'up.* »

1175 « *You're not bringin' that fucked up bitch in my house !* »

1176 « *Well get her the hell outta here !* »

1177 « *My black fukin' medical book. It's like a text book they give to nurses.* »

1178 « *You're never gonna find it in all this shit ! For six month now, I've been telling you to clean this room.* »

1179 « *Look, just keep talkin' to her, ok ?* »

1180 « *When Bonnie goes shoppin', she buys shit. I buy the gourmet expensive stuff.* »

tueurs soient repartis. « *Maintenant, tu ne peux pas comprendre que si Bonnie rentre chez elle et qu'elle trouve un mort dans sa maison, je suis bon pour le divorce !* »¹¹⁸¹ La scène est comique car cet homme a devant lui deux dangereux tueurs mais c'est sa femme qu'il craint. Du coup, son argumentation pour convaincre les deux tueurs de se dépêcher est peu cohérente, décousue, ponctuée par le bruit de Vincent qui boit son café sans rien dire. On ne voit pas Bonnie mais sa présence pèse sur la scène. Le problème n'est plus le corps de Marvin dans la voiture mais les éventuelles réactions de Bonnie. Tout tourne autour de ce thème. Jimmy insiste car le temps est compté : « *Maintenant, elle travaille de nuit à l'hôpital. Elle va rentrer dans moins d'une heure et demi.* »¹¹⁸² Cette réplique positionne quand même le personnage féminin dans un univers traditionnellement réservé aux femmes, le « care » mais Bonnie fait vraiment peur à Jimmy, elle semble le dominer complètement alors même qu'elle n'est pas là et qu'on ne fait que parler d'elle. Au bout du compte, ces hommes font penser à des enfants qui ont fait une bêtise et qui craignent le retour de la mère. Le décalage est total si on réfléchit à leur fonction, symbolisée par la présence de la mallette de Marcellus, qui est filmée en arrière plan, posée sur le lave-linge, visible entre les deux tueurs.

Quant à Mia et Marcellus, c'est le couple glamour hollywoodien. C'est un couple dont on parle beaucoup dans le film. Dès le début quand Jules et Vincent en se rendant à l'appartement discutent de Mia et de la façon dont Marcellus et elle se sont rencontrés (les deux tueurs n'en savent d'ailleurs rien, ce qui ne les empêche pas d'en parler) ; puis quand Jules raconte comment Marcellus aurait réagi au massage de pieds de Mia par un certain Antoine ; allusion aussi au couple plusieurs fois lors la soirée entre Vincent et Mia (« *Marcellus, mon mari* »¹¹⁸³), quand Vincent est chez Lance son dealer etc. On entend beaucoup parler de ce couple sans jamais le voir à l'écran. On voit soit Mia, soit Marcellus mais jamais les deux ensemble, jusqu'à une scène située quasiment à la fin du film. Ce qui fait de ce couple, un couple fantasmé et qui ne semble pas réel. Quand ils vont être enfin réunis à l'écran, ils apparaissent dans un décor de rêve : chez eux, sur leur terrasse, le matin, lors du petit déjeuner. Lui a un aspect très chic, très sûr de lui, un peu snob dans sa façon de se frotter la bouche par petits appuis de la serviette. Le plan se fait plus large découvrant encore plus un décor de cinéma : tout est parfait, il fait soleil, la table est d'une élégance rare, dressée de façon raffinée, près de la piscine se trouvent deux bains de soleil blancs. Mia apparaît dans le champ, derrière Marcellus. Elle marche vers lui sans qu'il ne la voit. Elle porte un maillot de bain noir, un long peignoir très chic bleu, elle est pieds nus comme souvent dans le film, elle porte des lunettes noires et un bonnet de bain, ce qui la rend presque méconnaissable. Elle a une démarche féline, elle ne fait aucun bruit. Elle se penche vers Marcellus mais on ne verra pas le geste se poursuivre (simple geste ou baiser ?) car le plan suivant montre Jules au téléphone, comme si Tarantino refusait d'aller plus loin, de montrer le moindre rapprochement physique entre les deux. Ils sont côte à côte mais on ne les voit pas se parler, ni se toucher. Mia se penche vers lui mais on ne sait pas ce qu'elle va faire puisque le plan change. A un autre moment, sa jambe avance légèrement vers Marcellus mais à nouveau, on ne voit pas la fin du geste car le plan se coupe et le plan suivant montre de nouveau Jules au téléphone. Mia remue une paille dans un verre, elle regarde ses ongles manucurés ; elle fait comme partie intégrante du décor, sa beauté plastique s'adaptant logiquement à la beauté du décor ambiant. Mia et Marcellus, c'est le couple hollywoodien, un couple de rêve, de cinéma qui nous est donné à voir, trop beaux, trop parfaits pour être vrais. Ils ne s'adressent pas une seule fois la parole parce que Marcellus est au téléphone. La discussion est comique car le patron parle avec Jules au sujet de leur voiture pleine de sang et du cadavre. Or tout ce qui semble préoccuper tous ces hommes (Jimmie, Vincent, Jules, Marcellus), c'est la réaction de Bonnie : « *Rien à foutre qu'elle*

1181 « *Now don't you understand that if Bonnie comes home and finds a dead body in her house, I'm gonna get divorced.* »

1182 « *Now she's working the graveyard shift at the hospital. She'll comin' home in less than an hour and a half.* »

1183 « *Marcellus, my husband* »

fasse un caprice. Ce n'est pas une réponse. Tu la connais, moi pas. Alors elle va faire une crise comment : une grosse ou une petite ? »¹¹⁸⁴ s'enquiert Marcellus. Tous ces hommes semblent donc déroutés par une seule femme et une femme qu'on ne verra jamais. Elle fait peur et notamment parce qu'elle est, pour eux, imprévisible : « *Qu'est-ce que tu penses qu'elle va faire ?* »¹¹⁸⁵ et ils ont beau être des truands, ils semblent complètement « désarmés » par cette femme.

Enfin, Fabienne et Butch incarnent eux, le couple amoureux. On les découvre dans une chambre d'hôtel, la nuit, enlacés dans un lit.

«Elle : « *Dis le...* »

Lui : « *Fabienne, je veux que tu restes avec moi...* »

Elle : « *Pour toujours ?* »

Lui « *Pour toujours et à jamais...* »

Elle : « *Tu m'aimes ?* »

Lui : « *Beaucoup, énormément...* »¹¹⁸⁶

Ils s'embrassent. Le bonheur est donc là, bien niché au cœur d'un plan, un gros plan sur les visages nimbés de pénombre du boxeur Butch et de sa petite amie, Fabienne. Ces deux-là s'aiment, se le disent, se le montrent, verbalement et physiquement. Dans ce moment d'intimité que l'on ne peut, nous spectateurs que partager tant le plan est resserré sur l'étreinte de ce couple, dans ces quelques paroles susurrées à nos oreilles se tient la promesse d'un bonheur futur, voulu, choisi, affirmé. Les deux amants partagent les mêmes rêves : quitter la ville, s'enfuir, refaire leur vie ailleurs, n'importe où mais ensemble. Lui, Butch, le boxeur, grand, musclé, le crâne rasé, qui sent la sueur et vient de tuer de ses mains son adversaire et elle, Fabienne, la femme-enfant, sexy avec sa robe courte, tellement naïve avec sa petite voix et sa référence à l'icône des adolescentes, Madonna. Face à elle, Butch n'est plus le gros dur, le tueur, c'est un homme tendre, amoureux et doux. Le personnage féminin semble être le démiurge capable de transformer l'homme qu'elle aime. D'ailleurs Fabienne symbolise la princesse de contes pour petites filles. Elle est dans une chambre au premier étage et Tarantino filme Butch qui monte la rejoindre (elle lui parlera un peu plus tard du balcon qui est situé devant la chambre, telle Juliette parlant à Roméo) ; elle semble toute petite dans un immense lit ; elle dit qu'elle s'est regardée dans un miroir (comme la Belle au bois dormant) et lui est comme le preux chevalier : il rentre victorieux de son combat ; plus tard, il va l'emporter sur sa monture. Fabienne questionne : « *Tout est bien qui finit bien, alors ?* »¹¹⁸⁷ comme elle le murmure à Butch, formule proche du « Ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants » de la fin des contes de fée. A happy end for the happy few ? Mais Butch répond : « *C'est loin d'être fini, chérie !* »¹¹⁸⁸. Ce n'est jamais vraiment fini dans les films de Quentin Tarantino mais il filme là pour la première fois un couple qui s'aime.

Se dresse donc ainsi une typologie des couples dont des couples interracialisés (Mia et Marcellus) ce qui est notable car on sait qu'Hollywood préfère montrer des couples dont les deux partenaires sont de même origine. Il ne faut pas oublier que la miscégenation, c'est-à-dire, les relations sexuelles ou le mariage entre deux individus d'origines différentes, faisait partie des interdits du code d'autocensure hollywoodien, le code Hays, qui a perduré jusque dans les années 60. Or, chez Tarantino, les couple interracialisés semblent totalement naturels et apparaissent dans plusieurs films : Mia et Marcellus sont les premiers, mais il y aura Jackie et Max, Ordell et Mélanie, dans *Jackie Brown* ainsi que Shoshanna Dreyfus et le projectionniste noir, Marcel dans *Inglourious Basterds*.

1184 « *No fuckin' shit she'll freak. That ain't no kinda answer. You know her, I don't. How bad, a lot or a little ?* »

1185 « *Whaddya think she'll do ?* »

1186 « Elle : « *Say it !* Lui: *Fabienne, I want you to be with me....* Elle: *For ever ?* Lui: *For ever and ever..* Elle: *Do you love me ?* Lui: *Very, very much ...* »

1187 « *All's well that ends well, then ?* »

1188 « *It's far from being finished, baby !* »

Dans *Pulp Fiction*, les personnages masculins en tous cas ont tous un point commun. Ils sont montrés comme déroutés par les personnages féminins, ne sachant pas trop comment s'y prendre, que faire ou comment leur parler. La mise en scène des rapports hommes/femmes fonctionne comme un affrontement. L'homme a encore besoin de se rassurer sur sa puissance, avec force d'armes à feu et meurtres plus ou moins volontaires et la femme si elle devient force motrice de la diégèse et des actions des hommes semble faire peur. Le point de vue demeure masculin et finalement caricatural.

Document 3 : Présentation et analyse du film *Jackie Brown*

Titre : Jackie Brown

Titre en français : Jackie Brown

Année de production : 1997

Durée : 2 heures 30 minutes

Genre : Thriller

Scénario : Quentin Tarantino et Roger Avary d'après le roman *Punch Créole* d'Elmore Leonard

Acteurs principaux – Personnages dans le film :

Pam Grier- Jackie Brown

Samuel L. Jackson – Robbie Ordell

Robert Foster – Max Cherry

Bridget Fonda – Mélanie

Michael Keaton – Ray Nicolette

Robert De Niro – Louis Gara

Michael Bowen – Mark Dargus



AlloCiné.com

Analyse : *Jackie Brown*, en lutte contre l'hétéronomie

1. Synopsis

Jackie Brown, le troisième long métrage de Quentin Tarantino, sort en France en 1997.

Il y rend hommage à la Blaxploitation des années 70, ces premiers films joués par des acteurs noirs pour un public noir et dont Pam Grier est une vedette. Celle-ci endosse le rôle principal du film éponyme : Jackie Brown, une hôtesse de l'air qui, pour arrondir ses fins de mois difficiles, transporte de l'argent du Mexique aux États-Unis pour le compte d'un trafiquant d'armes, Ordell Robbie. Elle se fait malheureusement arrêter et elle pactise avec les policiers qui veulent arrêter Ordell. Elle négocie avec eux de pouvoir continuer à travailler et en échange, elle les aide à arrêter Ordell. Mais elle va décider, aidée par Max Cherry, un prêteur de caution mandaté par Ordell et venu la faire libérer, de tromper à la fois Ordell et les policiers, de voler l'argent et de s'enfuir.

2. Particularités

Inspiré d'un roman d'Elmore Leonard, intitulé *Punch Créole*¹¹⁸⁹, Tarantino adapte l'œuvre à l'écran en la recréant totalement. L'héroïne blanche et jeune chez Leonard devient une quadragénaire afro-américaine chez Tarantino. Le roman se déroulait à Miami, Tarantino situe l'action à Los Angeles. Enfin, pour la première fois, une femme occupe le centre de l'action, de l'écran et du film. Le rôle principal est clairement celui de Jackie Brown. Après un premier film, *Reservoir Dogs*, où on parlait des femmes, un second, *Pulp Fiction* où elles apparaissaient; le troisième semble consacrer le règne de la féminité avec une héroïne aux traits réalistes, qui ne correspond pas, avec ses quelques kilos en trop et ses rides, aux canons de la beauté moderne, une héroïne avec ses doutes, ses peurs, ses sentiments amoureux mais aussi sa force, sa volonté, une héroïne enfin que Tarantino filme sous toutes les coutures, qui envahit l'écran la plupart du temps et qui mène le jeu.

3. La supériorité du personnage féminin

Jackie Brown est un personnage féminin qui sait renverser les codes de la domination masculine. Il y a, de ce point de vue, là une scène qui nous semble emblématique de ce processus. Jackie est chez elle et elle va recevoir la visite d'Ordell, soucieux de savoir si celle-ci ne l'a pas dénoncé aux policiers qui l'ont arrêtée. Ordell, pendant toute la première moitié de la séquence, incarne la figure du prédateur.

Dans la scène précédente, on a pu voir Ordell se munir d'une arme et enfiler, tout en marchant vers l'immeuble, une paire de gants en cuir. Or il s'était ainsi préparé en allant chez Beaumont, un jeune homme qui travaillait pour lui et qu'Ordell a froidement tué peu avant. On comprend donc qu'Ordell est venu tuer Jackie Brown, ce qui fait de lui un tueur en série, froid et inquiétant. *Ordell parle à Jackie de façon supérieure et assez machiste : « Alors, pourquoi tu ne ferais pas comme si tu savais recevoir et tu ne me ferais pas un screwdriver ? »*¹¹⁹⁰. Le discours est hypocrite et s'accompagne d'un mouvement apparemment inoffensif : Ordell s'approche d'un luminaire et pose sa main sur l'interrupteur. Il éteint la lumière. Jackie semble ne rien remarquer. Elle prépare une boisson et discute avec Ordell. Il y a un décalage entre l'émotion suscitée pour le spectateur et le calme apparent du personnage féminin. Ordell est filmé dans la pénombre, appuyé contre le mur de la cuisine. Le piège semble se refermer autour de Jackie mais celle-ci rallume la lumière, gage de sécurité et se dirige tout en discutant vers le canapé. Ordell continue à questionner Jackie : « *J'imagine qu'ils t'ont posé une tonne de questions ?* »¹¹⁹¹ Il s'arrête au niveau de l'halogène, avance sa main vers l'interrupteur et à nouveau éteint la lumière. Le prédateur se met en marche vers sa proie. Jackie a été filmée, pieds nus, en jupe et en chemise ; elle semble à la merci d'Ordell qui avance vers elle en lui parlant de Beaumont : « *Ce mec, Beaumont, ils t'ont dit ce qui lui était arrivé ?* »¹¹⁹². Il est à présent tout près d'elle. Il met ses mains autour de son cou et il va, à partir de là, tenter de lui faire peur. Ordell semble prendre plaisir à torturer Jackie psychologiquement car en lui parlant de Beaumont, il sait qu'elle a compris que c'était lui qui l'avait tué mais il ne le dit pas franchement : « *Bon, quelqu'un devait en vouloir à ce Beaumont. Ou bien, ils avaient peur de ce qu'il pourrait dire pour éviter d'aller en prison. J'imagine qu'ils t'ont posé un tas de questions. Et tu ne leur as rien répondu ? Tu as peur de moi ?* »¹¹⁹³ Il a un comportement sadique. Jackie ne parle plus. Elle se contente de secouer la tête pour lui dire non. Il poursuit : « *Tu as une bonne raison d'avoir peur de moi ?* »¹¹⁹⁴ Tout concourt à croire qu'il va finir par l'étrangler. Ordell est un personnage qui a besoin de dominer, de manipuler, de torturer avant de tuer.

1189 *Punch Créole* (titre original : *Rum Punch*), roman de l'écrivain américain Elmore Leonard, paru en 1992.

1190 « *Well, then, why don't you be a good hostess and make me a screwdriver ?* »

1191 « *I 'magine they asked you a shitload of questions about it, huh ?* »

1192 « *This fella Beaumont, they say what happened to him ?* »

1193 « *Yeah, somebody musta been real mad at Beaumont. Or they were afraid of what he might say to keep from doin some time. I'magine from time-to-time they asked you a whole shitload of questions. And you didn't give 'em no answer? You scared of me ?* »

1194 « *You got a reason to be nervous with me ?* »

Jackie si elle ne parle plus reste absolument calme et pour cause.

A partir du moment où Ordell a mis les mains autour du cou de Jackie, Tarantino utilise le procédé du split-screen qui va peu à peu livrer des informations aux spectateurs et annoncer le renversement de situation. On apprend donc ainsi que Jackie a volé un revolver à Max, le prêteur sur gage venu la chercher en prison. On comprend qu'elle avait donc anticipé ce qui arrive. Pendant toute la scène, elle en savait plus que le spectateur, elle savait qu'elle avait cette arme en sa possession ce qui donne une deuxième lecture à posteriori de la scène.

Pendant toute la première partie de cette scène en tous points semblable aux traditionnelles scènes de crime du film noir où le gangster menace sa future victime, Jackie semblait très calme, sûre d'elle puisqu'elle se savait en possession d'une arme. Ce que nous montre Tarantino, c'est une femme plus maligne que les hommes, une femme prudente et capable d'anticiper, de réfléchir et de se débrouiller seule. Elle prend Ordell sur son propre jeu. Celui qui menace l'autre d'une arme est celui qui a le dessus. Elle l'avait potentiellement depuis le début puisqu'on peut supposer qu'elle attendait juste le bon moment pour sortir l'arme. C'est donc elle qui a, durant tout ce temps, manipulé Ordell et non l'inverse. Elle l'a laissé jouer son petit jeu, jusqu'au bout. Et elle l'a trompé.

A partir de ce moment là, c'est elle qui prend le dessus. Elle agit comme un policier qui procède à une arrestation. Elle retourne Ordell contre la vitre, l'oblige à lever les mains, elle le fouille et le menace ouvertement avec l'arme. Elle lui intime l'ordre de garder les mains derrière la tête. Elle utilise aussi un vocabulaire violent : « *Ferme ta gueule et bouge pas* » ou « *Je vais te vider ces deux putains de chargeurs dans le ventre si tu fais pas ce que je te dis !* »¹¹⁹⁵ Ordell est obligé d'obéir. La voix de Jackie est forte, elle crie, elle insulte, elle domine totalement Ordell. Et si Jackie domine Ordell, c'est certes parce qu'elle le menace d'une arme mais en réalité, surtout parce qu'elle est plus rusée que lui. Elle a su anticiper la scène et elle a créé l'effet de surprise. Jackie est une femme qui est supérieure aux hommes et ce, notamment, parce qu'elle maîtrise la parole. Ordell essaie maladroitement de la calmer mais Jackie, en adoptant son vocabulaire, ses gestes, ses façons de faire prouve qu'elle sait que, pour le battre, elle doit le faire sur son propre terrain. C'est parce qu'elle sait jouer à imiter Ordell qu'elle aura le dessus.

Ce-dernier va également tenter d'orienter sa défense sur la question raciale : « *Ils dressent toujours les noirs contre les noirs. C'est comme ça qu'ils font.* »¹¹⁹⁶ Or ce n'est pas une question raciale entre lui et Jackie qui, en employant le mot « *négro* »¹¹⁹⁷, montre à Ordell qu'elle refuse d'aller sur ce terrain. Jackie domine Ordell parce que c'est elle qui parle. D'ailleurs, on peut noter que dans la première partie de la scène, c'est Ordell qui parle le plus, c'est lui qui pose les questions, lui qui a le pouvoir de pardonner ou non : « *Tu n'étais pas nerveuse et tu n'as pas laissé échappé quelque chose par inadvertance ? Si tu l'as fait, je ne serai pas furieux, c'est juste que je dois savoir...* »¹¹⁹⁸ et dans la deuxième partie de la scène, c'est l'inverse. C'est Jackie qui parle, c'est elle qui pose les questions et qui a le pouvoir de pardonner : « *C'est bon, je te pardonne...* »¹¹⁹⁹ On retrouve presque les mêmes mots dans la bouche d'Ordell puis de Jackie, preuve qu'elle s'empare du pouvoir et pour ce faire, elle doit parler comme lui.

Jackie va alors rallumer la lumière. Il l'avait éteinte quand il avait le pouvoir ; elle la rallume quand elle prend le dessus. A partir de cet instant, Tarantino la filme tout le temps au centre de l'écran. Elle est au milieu, en plan rapproché. Elle va s'asseoir sur la table basse, face à Ordell et son visage envahit donc l'écran. La force et le pouvoir sont de son côté. Elle propose un marché à Ordell qui n'est, de toutes façons, pas en mesure de refuser. Elle lui raconte sa vision de l'histoire et il l'écoute.

1195 « *Shut your ass up and grab the wall!* » ou « *Well, I ain't playin with you. I'm gonna unload both these motherfuckers, you don't do what I tell you. Understand what I'm saying?* »

1196 « *They turn blacks against blacks, that's how they do.* »

1197 « *negga* »

1198 « *You weren't nervous and let something slip by mistake? If you did, I ain't mad, I just gotta know.* »

1199 « *It's Okay. I forgive you...* »

Chez Tarantino, les personnages se racontent toujours des histoires et Jackie ne fait pas exception. Elle montre à Ordell qu'elle a pensé à tout et elle conclut un marché avec lui. Symboliquement, elle laisse Ordell baisser les mains, ce qui scelle leur nouveau pacte. Elle continuera à transporter de l'argent pour lui à condition qu'il lui verse une grosse somme d'argent. Et même quand Ordell soulève un problème, le fait que son argent est encore au Mexique, elle lui montre qu'elle a tout prévu : « *Oui, j'ai bien réfléchi à ça aussi et j'ai trouvé une idée* »¹²⁰⁰. Elle domine parce qu'elle réfléchit. « *La femme dans l'industrie cinématographique américaine a définitivement acquis le droit d'être intelligente.* »¹²⁰¹ Jackie Brown incarne de fait ce changement de posture pour les personnages féminins.

Symboliquement, la scène se termine sur des images exactement contraires à celles qui l'ouvraient : Ordell est debout, il se dirige vers la porte suivi de Jackie. La porte s'ouvre. Ordell sort et Jackie referme la porte. Entre les deux moments, elle a montré sa supériorité face au personnage masculin d'Ordell. Ni la force physique, ni la dangerosité du personnage masculin n'ont eu raison de Jackie qui incarne un personnage féminin fort et déterminé. Elmore Leonard dit d'ailleurs que Tarantino « *offre des portraits extrêmement diversifiés de la femme moderne, obligée de se battre pour survivre, souvent seule, dans un monde brutal, un monde d'hommes. Elles doivent donc se montrer encore plus dures et rusées pour résister à la supériorité physique des hommes. Elles y arrivent parce qu'elles sont souvent plus déterminées et intelligentes que les hommes.* »¹²⁰²

Elle sait aussi se montrer rusée et déterminée face aux policiers qui la suivent sans arrêt et avec lesquels elle pactise. Jackie joue un double jeu et trompe à la fois Ordell et les policiers. Elle veut prendre l'argent au premier et a besoin des seconds pour avoir l'autorisation de travailler. Une relation privilégiée naît entre Jackie et l'un des deux policiers, Ray. Lors d'une scène, les deux personnages se retrouvent au restaurant. Jackie est habillée d'une petite robe rouge, moulante et sexy ; elle est bien coiffée et maquillée ce qui diffère des tenues qu'on lui a vu porter jusque-là. Elle veut séduire Ray parce qu'elle est consciente qu'elle lui plaît. Elle va donc utiliser sa féminité pour arriver à ses fins. Ray, lui, incarne l'homme viril : il mange en gardant son blouson de cuir noir qui semble un vêtement très important pour lui puisqu'il le porte pendant quasiment tout le film. Cela semble vraisemblable car à un moment donné, on le voit arriver au bureau avec un casque de moto sous le bras. Il s'agit d'un blouson de protection pour les motards. Mais, en même temps, le blouson noir est un vêtement très connoté. Ce vêtement a été popularisé par le film *L'équipée sauvage*¹²⁰³ en 1953 dans lequel le personnage principal, incarné à l'écran par Marlon Brando, révèle brusquement une façon d'être qui fera époque : cuir noir, moto et comportement machiste. Ray en portant un tel vêtement s'inscrit donc dans cette lignée d'hommes. Il pense qu'il domine Jackie. Il lui pose des questions auxquelles il a déjà les réponses et quand elle a répondu, il fait un développement deux fois plus long sur le sujet, pour lui démontrer que celui qui sait, c'est lui. Il ne semble jamais surpris par les réponses de Jackie, jamais pris au dépourvu. Il pense en savoir beaucoup plus qu'elle. Quand il parle des personnes qui entourent Ordell, il donne à Jackie des informations avec un ton neutre de fiches de police. Il précise l'âge, le passé carcéral, les liens avec Ordell, l'endroit où ils habitent. Son discours semble méthodique, froid, uniquement pragmatique. Il ne semble éprouver aucun sentiment. Or si lui dit vrai, elle, par contre, ment. Elle joue son rôle « d'indic » qui doit livrer certains renseignements en échange de son autorisation de travailler. Sa féminité l'aide. Elle joue de tous les codes attendus : une certaine naïveté, une innocence. Elle imite celle qui ne maîtrise pas tout ce qui se joue. Mais de sa capacité à bien jouer son rôle d'indicateur va découler la réussite de son plan ou son échec. Ce qui permet de réussir, c'est donc la parole, la comédie qu'on joue face aux autres. Ray fait réviser son rôle à Jackie qui doit le lendemain ramener du Mexique une partie de

1200 « *I been thinkin about that, too, and I got me a idea.* »

1201 Cieutat Michel, « *Hollywood, que la force ne soit pas avec elles !* », Ibid., p.103.

1202 Elmore Leonard, cité in *Quentin Tarantino, Fils de pulp*, Paris, Fleuve Noir, 1998, p.207.

1203 *The Wilde One* (en français, *L'équipée sauvage*), film américain réalisé par Laszlo Benedek, 1953.

l'argent d'Ordell sous la surveillance de la police. Or si Jackie veut s'emparer de la majeure partie de l'argent d'Ordell, elle doit faire croire au policier qu'en fait, Ordell ne rapatrie qu'une partie de son argent. Au moment où Jackie annonce à Ray qu'il y a un changement dans le plan initial, donc au moment où elle s'apprête à lui mentir, le changement est matérialisé à l'écran par une ellipse narrative qui fait qu'on se retrouve chez Jackie avec Jackie qui raconte à Max sa rencontre avec Ray. On la retrouve en train de raconter une histoire mais une histoire vraie puisqu'elle raconte sa soirée avec le policier. Elle s'est changée entre temps. Elle porte une salopette en jean et un simple tee-shirt blanc. Ses cheveux sont attachés. Ses vêtements symbolisent son attitude et sont de l'ordre du costume : la robe sexy quand elle veut séduire mais la simple salopette et tee-shirt quand elle est chez elle ; elle ne ment pas à Max qui est son seul vrai complice dans le film. D'ailleurs à la fin de la scène, quand à nouveau elle se retrouve à détailler son plan avec Max, celui-ci lui demande comment elle sera habillée : « Vous aurez une robe ? » mettant l'accent sur le vêtement et sur l'importance du dit vêtement mais elle répond : « *Non, un costume.* »¹²⁰⁴ Elle aura donc mis un costume et non une robe, costume qui sert à prouver qu'elle va devoir à ce moment-là jouer un autre jeu et qu'elle le sait. De plus en endossant un vêtement traditionnellement réservé aux hommes, elle emprunte par là-même un attribut de la force masculine. Face à Ray, Jackie joue un jeu et elle le trompe ; face à Max, elle dit la vérité mais c'est elle qui décide comment tout doit se passer. On voit qu'elle a tout prévu, qu'elle a pensé à tout. C'est un personnage déterminé qui, à ce moment-là, ne peut plus reculer. C'est elle qui domine, elle qui mène le jeu, elle est du côté de l'action, de la résolution. Elle domine son monde et s'apprête à tromper son monde : à la fois Ordell à qui elle va voler l'argent et les policiers sous le nez desquels elle va faire son coup. Avec Max, elle a une relation privilégiée basée sur la sincérité mais elle domine quand même cet homme. Max cherche à la protéger. Il lui explique qu'un bon policier sait, lui aussi, jouer la comédie et qu'elle ne peut être sûre que Ray a cru au changement de plan. Il la prévient : « *Vous allez être totalement sous surveillance !* »¹²⁰⁵. Mais Jackie n'est pas femme à abandonner.

4. La complexité du personnage féminin

C'est également un personnage complexe. Si elle est déterminée et forte face à Ordell, elle se montre aussi par moments pleine de doutes et de questions. C'est lors d'une scène avec Max que Jackie va laisser transparaître cette partie de sa personnalité. Elle le reçoit au réveil ; elle est encore en peignoir. Elle n'est ni maquillée ni coiffée. C'est l'image d'une femme la plus réaliste possible comme le souhaitait le réalisateur qui dit de cette scène : « *C'est une vraie scène, avec des gens vrais, des gens à travers lesquels on sent l'épaisseur d'une vie. A ce titre, elle résume et concentre un des aspects les plus importants du film : le réalisme* ». ¹²⁰⁶

Les deux personnages se mettent à parler. Le premier sujet de discussion concerne l'arme. Puis ils vont aborder différents thèmes : les cheveux de Jackie, les CD et les vinyles, la musique, puis comment agir avec les policiers, ils parlent aussi de la vieillesse et du temps qui passe et pour finir, ils se racontent des bribes de leurs vies. Jackie va progressivement aller dans la confession ; elle parle au départ de l'arme car c'est le sujet qui les relie mais peu à peu elle va se confier à lui. Rien ne se passe mais tout se dit. L'intimité des discussions sur l'âge, le temps qui passe et qui abîme le corps montrent que Jackie est une femme qui a des doutes, qui a peur de vieillir. C'est un personnage sensible et qui craint le temps qui passe. Ce n'est pas une femme moderne au sens où elle semble en permanence en lien avec le passé, chez elle, les photographies sont en noir et blancs et semblent dater de son enfance elle n'écoute que des vinyles, ce qui va étonner Max qui lui demande : « *Mais vous n'avez pas encore de CD ?* » et il précise surpris : « *vous ne pouvez rien*

1204 « *In a dress ?* », « *Well, a suit.* »

1205 « *You're gonna have surveillance all over you !* »

1206 Entretien avec Quentin Tarantino; par Serge Kaganski, *Les Inrocks*, avril 98, Ibid., p.36.

*écouter de nouveau en vinyle . »*¹²⁰⁷. Ce à quoi Jackie répond : « *Des nouveautés, j'en achète pas très souvent!* »¹²⁰⁸ D'ailleurs, elle choisit de passer une chanson qui date de 1973. A la fin de la scène, la caméra va zoomer sur son visage qui est filmé sans fard, avec ses imperfections. Le thème de la vieillesse est nouveau chez Tarantino qui s'adresse ici à un public plus âgé et Jackie Brown est une héroïne très différente d'une Mia Wallace, d'une Fabienne ou de Jodie, toutes jeunes, minces, belles. C'est un personnage féminin complexe : à la fois forte et déterminée face à Ordell ou face aux policiers mais qui se dévoile dans cette scène sous un jour très différent, pleine de doutes et de peur. La scène se clôt d'ailleurs sur un aveu : « *Avec cette arrestation suspendue au dessus de ma tête, j'ai peur... Si jamais je perds ce job, il va falloir tout recommencer... J'ai rien du tout pour recommencer... Il faudra que je me contente de ce que j'aurai... Et ça, ça me fait beaucoup plus peur que Ordell...* »¹²⁰⁹

Ce personnage féminin subit plusieurs formes de dominations imbriquées les unes aux autres. Elle est une femme, afro-américaine, d'un certain âge et dans une situation sociale précaire. Son âge et sa situation professionnelle semblent être les thèmes qui la questionnent le plus mais on ne peut nier qu'elle est surtout et tout au long du film, sous le regard des hommes, un « *être-perçu* »¹²¹⁰ comme le dit Pierre Bourdieu. Toute la difficulté pour Jackie est de faire preuve d'une forme de complaisance à l'égard des attentes masculines. Pour parvenir à ce qu'elle veut (voler l'argent et s'enfuir), elle doit faire semblant d'agir comme les policiers veulent qu'elle agisse, idem vis à vis d'Ordell qui lui confie son argent et a une confiance toute limitée en elle et enfin, elle doit se montrer prudente comme Max le lui a conseillé. Elle doit en passer par le regard et par le désir masculin pour enfin être libre. A la fin du film, Jackie Brown, l'héroïne demande à Max : « *Est-ce que je vous fais peur ?* » et Max de répondre : « *Un petit peu, oui...* »¹²¹¹

1207 « *You never got into the whole CD revolution? » « you can't get new stuff on records. »*

1208 « *I don't buy new stuff that often. »*

1209 « *And now with this arrest hanging over my head, I'm scared. If I lose my job I gotta start all over again, but I got nothin to start over with. I'll be stuck with whatever I can get. And that scares me more than Ordell. »*

1210 Bourdieu Pierre, *La domination masculine*, Ibid., p.91.

1211 « *Are you scared of me ? » « A little bit... »*

Document 4 : Présentation du film *Kill Bill, Volume 1*

Titre : Kill Bill, Volume 1

Titre en français : Kill Bill, Volume 1

Année de production : 2003

Durée : 1 heure 52 minutes

Genre : Action

Scénario : Quentin Tarantino

Acteurs principaux – Personnages dans le film :

Uma Thurman - The Bride (La Mariée)

Lucy Liu – O'ren Ishii

Vivica A. Fox – Vernita Green

David Carradine – Bill

Julie Dreyfus – Sophie Fatale

Chiaki Kuriyama – Gogo Yubari

Sonny Chiba – Hattori Hanzo



AlloCiné.com

Synopsis : La Mariée, à peine sortie miraculeusement d'un long coma de quatre années, se rend chez une de ses anciennes partenaires du groupe de tueurs et tueuses à gage, Les Vipères Assassines. Vernita Green puisque c'est d'elle dont il s'agit et La Mariée vont se lancer dans un combat au corps à corps qui va se solder par la mort de Vernita. Un flash back nous permet de comprendre que La Mariée s'est retrouvée dans le coma car son ancien patron, Bill, lui a tiré une balle dans la tête alors même qu'elle était enceinte de lui. Ensuite, l'héroïne, persuadée qu'elle a perdu son enfant et bien décidée à se venger de tous ses anciens partenaires, va se rendre au Japon pour y affronter O'Ren Ishii qu'elle tuera également au terme d'un combat de sabre.

Document 5 : Présentation du film *Kill Bill, Volume 2*

Titre : Kill Bill, Volume 2

Titre en français : Kill Bill, Volume 2

Année de production : 2004

Durée : 2 heures 15 minutes

Genre : Action

Scénario : Quentin Tarantino

Acteurs principaux – Personnages dans le film :

Uma Thurman – Beatrix Kiddo alias The Bride (La Mariée)

David Carradine – Bill

Michael Madsen – Budd

Daryl Hannah - Elle Driver

Gordon Liu – Paï Meï

Michael Parks – Esteban Vihai



AlloCiné.com

Synopsis : La Mariée dont nous apprenons enfin le véritable nom, Beatrix Kiddo, poursuit son projet de vengeance. Elle s'attaque à Budd, le frère de Bill. Mais ce-dernier va réussir à la capturer et il l'enterre vivante dans un cercueil. Un flashback nous permet d'apprendre que Beatrix a été formée pour devenir une tueuse par le grand maître d'arts martiaux, Paï Meï et c'est grâce à une des techniques enseignées par le maître qu'elle va parvenir à sortir de son cercueil. Elle se retrouve ensuite confrontée à Elle Driver qui a elle-même tué Budd. Après un violent combat entre les deux femmes, Beatrix abandonne Elle, aveugle et aux prises avec un serpent venimeux. Le film se clôt sur l'ultime combat de Beatrix, le combat contre Bill. Elle le tue et récupère sa fille qui finalement n'était pas morte et a été élevée par son père.

Document 6 : Analyse du dyptique *Kill Bill*

L'amazone au katana ou comment tuer le père?

1. Synopsis (rappel)

Kill Bill est le quatrième film de Quentin Tarantino. Encore une fois, le réalisateur va surprendre en présentant un film très différent de ses précédents. *Kill Bill* est en effet un vrai film d'action : « Avec *Kill Bill* (...), je voulais prouver que j'étais capable de filmer l'action pure et d'être bon, que je pouvais être un styliste virtuel. »¹²¹² Mais virtuel ne signifie pas pour lui « avec des images virtuelles » : « *Kill Bill*, c'est le retour du corps humain, du sang, de l'organique dans le cinéma d'action »¹²¹³. Un film d'action pure donc et fortement inspiré de deux grands genres cinématographiques, les films d'arts martiaux asiatiques et le western italien, avec au centre de tout cela, le corps humain. Celui d'Uma Thurman d'abord qui tient le rôle principal, La Mariée et qui tout au long des deux volumes du film s'entête à retrouver Bill afin de le tuer et de récupérer sa fille.

2. Particularités

Une des particularités de ce long métrage est qu'il est constitué en réalité de deux opus, sous-titrés *Volume 1* et *Volume 2* qui sont sortis à un an d'intervalle, en 2003 et 2004. Le diptyque forme un troisième film qui avec 203 minutes au total (Vol.1, 100 minutes et Vol.2, 103 minutes) aurait été trop long et a donc été scindé en deux parties par Tarantino et sa monteuse Sally Menke quelques mois avant sa distribution. Le *Volume 1* est donc à la fois un film à part entière et la première partie d'un autre.

Le titre ne laisse aucun doute, l'objectif sera de tuer le personnage de Bill. A moins qu'il ne s'agisse de « payer l'addition » puisque « a bill » est aussi en anglais une addition, une note que l'on doit, auquel cas, un des personnages du film doit donc payer pour un ou des actes qu'il a commis. Or Bill a bien commis une faute : il a laissé pour morte La Mariée, assassinée sauvagement par sa bande de tueurs, Les Vipères Assassines et il lui a pris son enfant. La jeune femme, après quatre années de coma, va se réveiller et n'aura de cesse que de se venger et de retrouver l'homme qui a brisé sa vie. Le parcours vers Bill comprendra huit étapes : la mort de Vernita Green, le sabre d'Hatori Hanzo et la mort d'O'Ren Ishii, dans *le volume 1*, la mort de Budd, l'entraînement avec Paï Maï, la mort d'Elle Driver, la rencontre avec Esteban et enfin la mort de Bill, dans le *volume 2*. Ces étapes ne sont pas présentées chronologiquement puisque dans le temps, elles auraient du apparaître ainsi : l'entraînement avec Paï Maï, le sabre d'Hatori Hanzo, la mort d'O'Ren, la mort de Vernita Green, la mort de Budd, celle d'Elle Driver, la rencontre avec Esteban et enfin la mort de Bill. On retrouve là le style de narration que Tarantino affectionne particulièrement : « *Je voulais briser la narration. (...) J'aime l'idée de donner les réponses d'abord et de poser les questions ensuite.* »¹²¹⁴ dit-il à propos de *Reservoir Dogs* mais cette analyse peut tout à fait correspondre à son écriture de *Kill Bill*. Il précise d'ailleurs que n'importe quel romancier ose faire cela « *Les romans font ça tout le temps.* » et qu'il tire donc cette spécificité du roman : « *Je pense que les films gagneraient à s'inspirer de la liberté des romans.* »¹²¹⁵

1212 Quentin Tarantino, citation tirée d'un entretien avec Serge Kaganski, *Les Inrocks*, n°417, nov. 2003, Ibid, p.43.

1213 Ibid.

1214 « *I wanted to break up the narration. (...) I liked the idea of giving the answers first, getting the questions later.* », Quentin Tarantino in *Quentin Tarantino Interviews*, Gerald Peary, Jackson, University Press of Mississippi, 1998, p.30.

1215 « *Novels do that all the time* », « *I think movies should benefit from the novel's freedom.* », Quentin Tarantino, Ibid, p.30.

Le schéma actantiel est simple : une héroïne, La Mariée, suit une quête, tuer Bill, l'objet de la quête étant les retrouvailles avec son enfant ; l'héroïne a quatre opposants (Vernita, O-Ren, Budd et Elle, contre lesquels elle va tour à tour, méthodiquement combattre et qu'elle tuera) et quatre adjouvants (Hanzo qui lui fournit l'arme, Paï Maï qui la forme, Esteban qui la renseigne et Karen qui accepte de stopper pour la première fois un combat). Les duels se succèdent tout au long des deux volumes. La Mariée lutte indifféremment contre des femmes et contre des hommes, contre des personnes seules et contre des groupes, contre autrui et en partie contre elle-même, certains combats seront à mort et d'autres non, enfin si l'opposition physique domine, le combat psychologique n'est pas absent. Le point commun à tout étant le personnage de La Mariée.

3. Représentation d'une féminité traditionnelle

Dans *Kill Bill*, il se trouve que l'héroïne est une femme et qu'elle est la narratrice du récit. C'est son histoire qu'elle nous propose de suivre, qu'elle commente. Les affiches du film mettent systématiquement l'actrice principale, Uma Thurman en avant et en position centrale : elle y est seule, au centre de l'image et sans décor donc on ne voit qu'elle. Elle est également le premier personnage que l'on voit à l'écran comme elle sera le dernier personnage que l'on voit à la fin du diptyque.

Au fur et à mesure que Quentin Tarantino présente des films, il donne de plus en plus de place aux rôles féminins : *Reservoir Dogs*, aucune femme à l'écran, *Pulp Fiction* quelques femmes apparaissent, *Jackie Brown* est le personnage principal d'un thriller et enfin *Kill Bill* dans lequel les rôles principaux sont à majorité tenus par des femmes. Donc mathématiquement, c'est indéniable : le cinéma de Tarantino met de plus en plus à l'image des personnages féminins. En 2003, quand *Kill Bill* est sorti, on a beaucoup lu et entendu que le film était un long métrage féministe ou que son réalisateur consacrait enfin la femme forte et égale de l'homme. Il dit lui-même à ce propos : « *Mes personnages féminins ne sont que le reflet de ma vision des femmes. Ils représentent ce que doit être une femme, forte, capable d'aller jusqu'au bout quel qu'en soit le prix à payer* »¹²¹⁶ Sauf qu'il y a une différence entre nombre et qualité et que mettre de nombreux personnages féminins à l'écran ne signifie pas forcément leur donner une place de choix. Si l'on se penche sur les paroles du réalisateur précédemment citées, on s'aperçoit qu'il dit clairement qu'il s'agit de sa représentation des femmes, donc des femmes vues par un réalisateur masculin. Pour lui, ces personnages représentent « *ce que doit être une femme* », donc une femme « *se doit d'être* ». Il y a un code à tenir et Tarantino en donne les principales lignes, « *forte, et capable d'aller jusqu'au bout* ». Ce qui sous-entend qu'un homme est faillible mais qu'une femme n'a pas droit à l'erreur sans quoi elle devra toujours « *payer un prix* », « *to pay the bill* ».

L'héroïne du film se bat, manie le sabre, conduit une grosse moto ou une grosse voiture, souffre en silence, se montre rusée et entêtée, courageuse, et elle se définit elle-même ainsi : « *C'est de pitié, de scrupule et de compassion dont je manque, pas d'intelligence.* »¹²¹⁷, soit des qualificatifs que l'on a plutôt tendance à prêter aux hommes. Elle a donc pu apparaître comme un symbole d'une certaine puissance féminine plutôt inhabituelle il est vrai. Elle semble être un personnage féminin capable de rivaliser avec un personnage masculin, aussi forte, déterminée, violente. Sauf qu'à y regarder de plus près, il n'en est rien. Et que nombre de commentateurs du film ont confondu le fait que ce long métrage porte effectivement sur la question des rapports de Genre et non sur la question du féminisme.

A la différence des hommes (Bill a élevé sa fille mais il n'a pas eu à renoncer à son métier de tueur), l'héroïne est soumise à son statut de mère, voilà ce que dit le film selon notre lecture. Alors si comme le notent Fabienne Malbois et Jelena Ristic : « *Kill Bill est un film d'action qui pose de*

1216 Interview de Quentin Tarantino, par Gwen Douguet, *toutlecine.com*, [en ligne], 2009.

1217 « *It's mercy, compassion, and forgiveness, I lack, not rationality.* »

manière particulièrement pressante la question du genre »¹²¹⁸, c'est un film qui repose encore sur la toute puissance masculine. Bill est présenté comme une sorte de dieu, dominant tout, de loin, il est une voix, une démarche et une main sur un sabre qui d'un mot a pouvoir de vie et de mort sur les autres personnages. Tuer Bill, c'est tenter de tuer le père, symboliquement (Bill est celui qui a formé Beatrix, c'est son patron, son mentor et son amant; il est plus âgé qu'elle) et au sens propre (elle tue le père de sa fille).

Si certains personnages féminins de ce film incarnent une forme de puissance, ces mêmes personnages ont besoin d'une raison pour devenir des tueuses. Finalement, elles sont encore et toujours ramenées à leur statut de mère ou d'épouse. Elles sont, dans ce film, soumises à des fonctions par rapport aux hommes. D'ailleurs, à la fin du *Volume 2*, l'héroïne, son enfant retrouvée, ses ennemis éliminés, se débarrasse symboliquement de son célèbre katana, de sa tenue de Bruce Lee (et si l'on considère avec Bourdieu que « *La différence biologique entre les sexes, c'est-à-dire entre les corps masculins et féminins (...) peut ainsi apparaître comme la justification naturelle de la différence socialement construite entre les genres* »¹²¹⁹, on comprend mieux alors l'importance des vêtements marqués sexuellement et dont s'empare le personnage féminin de *La Mariée et bien d'autres* dans les films de Tarantino), de sa moto et de son Pussy-wagon pour nous apparaître en jupe bleue, cheveux blonds lâchés tombant sur ses épaules avec sa fille dans les bras. La toute dernière image du film la montre pleurant de joie. Nous voyons bien comment « *La violence de Kiddo et son potentiel de vengeance contre les agents du sexisme est canalisée via la maternité et, ainsi, rendue impuissante à menacer vraiment les opérateurs de l'hégémonie masculine.* »¹²²⁰ Le bonheur retrouvé pour un personnage féminin, c'est donc fatalement la maternité retrouvée. Les derniers mots prononcés dans le *Volume 2* sont d'ailleurs : « *La lionne a retrouvé son petit, la paix peut revenir dans la jungle* »¹²²¹, réduisant ainsi l'émancipation et le pouvoir de l'héroïne à l'exaltation d'une soi-disant essence féminine reposant sur l'instinct maternel.

On est dans un contexte où le statut des Genres est binaire : on est un homme ou une femme, un père ou une mère et l'un doit tuer l'autre pour exister. A la fin du film, le crime ultime, le meurtre à mains propres est commis : « *Toute particule de masculinité a été éradiquée* » écrivent Fabienne Malbois et Jelena Ristic ¹²²². Mais si on considère que « *l'impact principal du cinéma vient de l'identification du spectateur avec le regard de la caméra* » ¹²²³ alors *Kill Bill* qui refuse tout point de vue à part celui de son héroïne (ce qui est une première dans l'univers de Tarantino) ouvre la voie à un ordre nouveau.

1218 Malbois Fabienne, Ristic Jelena, « *Beatrix Kiddo: la Mariée en noir alias la maman et le sabre du scorpion* », *Le héros était une femme*, Ibid., p.155.

1219 Bourdieu Pierre, *La domination masculine*, Ibid., p.25.

1220 Cervulle Maxime, « *Quentin Tarantino et le (post)féminisme. Politique du genre dans Boulevard de la mort* », *Nouvelles Questions Féministes*, Ibid., p.37.

1221 « *The lioness has been reunited with her cub and all is right in the jungle.* »

1222 Ibid., p.167.

1223 Bruno Giuliana, « *Promenade autour de la caverne de Platon* », 20 ans de théories féministes sur le cinéma, *CinémAction*, n° 67, Ibid., p.136.

Document 7 : Présentation et analyse du film *Death Proof*

Titre : Death Proof

Titre en français : Boulevard de la mort

Année de production : 2007

Durée : 1 heure 50 minutes

Genre : Action

Scénario : Quentin Tarantino

Acteurs principaux – Personnages dans le film :

Kurt Russel – Stuntman Mike

Zoe Bell – Zoé

rosario Dawson – Abernathy

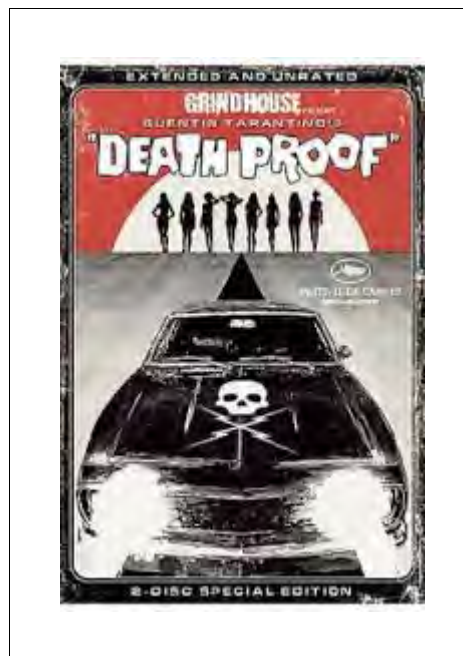
Vanessa Ferlito – Butterfly

Sydney Tamiia Poitier – Jungle Julia

Tracie Toms – Kim

Jordan Ladd – Shanna

Mary-Elisabeth Winstead - Lee



AlloCiné.com

Analyse : *Death Proof*, l'ordre nouveau

1. Synopsis et particularités

Sorti en 2007, le cinquième long métrage de Tarantino s'engouffre dans cette nouvelle voie ouverte par le précédent. Le réalisateur s'est décidé à montrer que les hommes pouvaient commencer à fatiguer de jouer à être des hommes : les gangsters de *Reservoir Dogs* pleurent dans les bras l'un de l'autre, les tueurs à gage de *Pulp fiction* meurent assis aux toilettes en train de lire une BD et ressemblent à des clowns, les truands de *Jackie Brown* sont des caricatures viriles et machistes pour Ordell ou des antihéros un peu stupides comme Louis Gara, enfin les vieux loups de *Kill Bill*, Bill lui même ou son frère, Budd, comme les jeunes loups des *Crazy's 88* finissent tous découpés en morceaux. Dans le même temps, la filmographie de Tarantino semble montrer que les personnages féminins peuvent commencer à vouloir jouer autre chose que les rôles qui leur sont traditionnellement dévolus. *Death Proof* est le film qui consacre ce nouveau règne.

En effet, jusque-là, les rapports hommes/femmes que met en avant chaque histoire demeurent des rapports extrêmement traditionnels : l'homme domine, la femme se débat dans un univers phallocrate qu'elle essaie tant bien que mal de maîtriser pour y trouver sa place. Mais cet univers, on le voit bien, se craquelle, se fissure même si c'est de façon bien timide, d'un film à l'autre jusqu'à *Death Proof*.

« *Fin de partie pour les mâles* » titre Philippe Ortoli ¹²²⁴ En effet, *Death Proof* est un film en deux parties dont le lien est un personnage, Stuntman Mike, un cascadeur en retraite, figure type du prédateur. La première partie du film raconte l'histoire de trois jeunes femmes à Austin au Texas qui partent faire une soirée dans un bar. Elles y rencontrent Stuntman Mike et vont devenir ses proies. Il les tue dans un carambolage violent. Les personnages féminins de cette première partie sont trois filles jeunes, belles, totalement libérées, conscientes du pouvoir de fascination que peut représenter l'usage réfléchi de leurs corps. Cette première partie du film bien ancrée dans son modèle de slasher¹²²⁵ qui est un genre cinématographique clairement misogyne, filme les personnages féminins sous un angle érotique et punit leur tentative d'émancipation dans le sang.

Ce qui est particulièrement intéressant dans le cas du film de Tarantino, c'est que cette première partie est suivie d'une seconde dont l'action se passe cette fois à Lebanon dans le Tennessee et en pleine journée alors que la première avait lieu la nuit. Les protagonistes sont trois jeunes femmes, Kim, Abernathy et Lee qui vont retrouver une de leurs amies, Zoé, néo-zélandaise de passage aux États-Unis. Évidemment ce groupe de filles apparaît comme un miroir du premier groupe. Elles aussi discutent dans un restaurant et croisent peu après la route de Stuntman Mike au volant de son bolide ; elles aussi vont devenir ses proies.

2. Nouvel agencement du Genre

On peut ainsi lire *Death Proof* comme un diptyque dans lequel la première partie serait la fiction inscrite dans le passé, avec une ambiance clairement « seventies », des filles trop belles pour être vraies, la figure du cascadeur-tueur, des corps féminins-objets d'un regard masculin dominateur et la seconde comme un effet de réel, inscrit dans le présent, des filles moins jolies dont les corps vont être des acteurs agissants et non plus des objets ou comme le dit Philippe Ortoli, la première partie serait le modèle et la deuxième serait la mise en pièce de ce modèle pour lui en substituer un autre : « *L'enveloppe mythique du mâle laisse place à l'homme misérable qui l'occupe.* » ¹²²⁶

Stuntman Mike est un héros du passé, la figure du père ou l'incarnation d'un vieil ordre moral qui dénie aux héroïnes leur liberté de conduite et de parole mais ce héros n'est plus qu'un spectre surgi du passé. Le cascadeur est tout au long du film montré comme un personnage suranné. Son métier fait qu'il n'est qu'une doublure, un de ces personnages de l'univers du cinéma que personne ne connaît, qui vivent dans l'ombre des acteurs célèbres. De plus, au cours d'une scène, quand il parle avec la jeune Pamela des acteurs dont il a été la doublure, il se trouve qu'elle n'en connaît aucun comme si Stuntman Mike vivait dans un passé relégué aux oubliettes de la mémoire du cinéma américain : « *Est-ce que tu connais les séries ou les gens dont je te parle ?* » ¹²²⁷ et elle de répondre : « *Non, désolé.* ». Donc non seulement il n'est qu'une doublure mais en plus d'acteurs inconnus ou dépassés. Tout comme son allure générale. Stuntman Mike, interprété par Kurt Russel, est un personnage d'une cinquantaine d'années, aux tempes grisonnantes, aux rides profondes et au visage marqué d'une impressionnante cicatrice. Il est habillé d'un blouson argenté passé de mode et il conduit une Chevrolet Nova de 1970. Quand il choisit une chanson pour la lap-dance, il s'agit de

1224 Ortoli Philippe, *Le musée imaginaire de Quentin Tarantino*, Ibid., p.242.

1225 Le slasher est un genre cinématographique, sous-genre du film d'horreur et du film d'exploitation, mettant en scène les meurtres d'un tueur-psychopathe, généralement masqué, qui élimine méthodiquement un groupe de jeunes individus, souvent à l'arme blanche, et sa principale opposante est fréquemment une jeune femme.

1226 Ibid., p.191.

1227 « *Do you know any of this shows or people I am talkin' about ?* », « *Sorry.* ».

Down in Mexico de The Coasters, chanson sortie en 1957. Le personnage semble donc appartenir à un temps révolu. Tout en lui, et sur lui, fait qu'il est comme un fantôme. Il incarne une masculinité vieillissante, dépassée. Son corps porte les stigmates de cette vieillesse, ses vêtements le rendent ridicule, sa voiture et ses goûts musicaux l'attachent à un passé obsolète. Ce cascadeur solitaire, réduit à un personnage de prédateur sexuel subit de plein fouet un effet de réel qui va le condamner à court terme. Il meurt d'ailleurs à la fin du film.

Tarantino avait déjà esquissé cette figure de l'homme dont l'absolue virilité est condamnée : Marcellus Wallace dans *Pulp Fiction*, le grand patron qui finit violé dans une cave, Louis Gara, le repris de justice de *Jackie Brown* qui n'est plus capable de retrouver sa voiture dans un parking et qui fait l'amour en moins de trois minutes, Budd, le cow boy, tueur professionnel qui devient agent de sécurité dans un bar minable où on lui fait laver les toilettes dans *Kill Bill*. Mais il donnait à ses personnages leur contraire en créant des personnages dont la virilité, la droiture, la musculature ou des objets hautement symboliques (voitures, armes à gros calibres, sabre) rassuraient leur masculinité. Quant aux personnages féminins, elles tentaient de s'extraire de la domination masculine mais sans grand succès voire au prix de leurs vies ou quand elles y parvenaient, c'était uniquement parce qu'elles avaient de « bonnes raisons » comme la maternité pour La Mariée dans *Kill Bill* par exemple. En somme, jusque là chez Tarantino, le rapport homme/femme s'écrit toujours au singulier et ne se comprend que dans la dualité ; le « et », homme et femme, est impossible.

Or dans la deuxième partie de *Death Proof*, les filles sont des cascadeuses. Elles aussi (deux sur les quatre) aiment et connaissent les voitures donc elles ont un univers similaire à leur prédateur. Elles connaissent les lois qui régissent ce milieu et pour la première fois sont donc à égalité avec lui. En même temps si c'était aussi le cas dans *Kill Bill* (Beatrix sait manier les armes et se battre), elles sont cette fois détachées de tout autre lien avec l'homme (elles ne le connaissent pas) qui va les prendre en chasse. Quand elles luttent contre lui dans une course poursuite en voiture puis au final le rouent de coups et le tuent, c'est donc sans aucune autre raison que leur survie propre.

Cette partie du film semble donc proposer vraiment un nouvel agencement du Genre : la masculinité et la féminité à armes égales pourrait-on dire.

Document 8 : Présentation et analyse du film *Inglourious Basterds*

Titre : Inglourious Basterds

Titre en français : Inglourious Basterds

Année de production : 2009

Durée : 2 heures 33 minutes

Genre : Film de guerre

Scénario : Quentin Tarantino

Acteurs principaux – Personnages dans le film :

Mélanie Laurent – Shoshana

Brad Pitt – Aldo Raine

Christoph Waltz – Hans Landa

Diane Kruger – Briget Von Hammersmark

Michael Fassbinder – Archie Hicox

Eli Roth – Donny Donowitz

Daniel Brühl – Frederik Zoller

Til Schweiger – Hugo Stiglitz



AlloCiné.com

Analyse : *Inglourious Basterds*, film de guerre vs *Roméo et Juliette*

1. Synopsis

En 2009 sort *Inglourious Basterds*, le film de guerre que Tarantino rêvait de réaliser depuis des années (il a effectivement mis dix ans à finaliser le scénario).

Il s'inscrit donc cette fois dans un genre bien précis, le film d'histoire, et il choisit un sujet difficile, l'extermination des Juifs pendant la seconde guerre mondiale. Le film raconte en effet l'histoire de Shoshanna Dreyfus, jeune juive qui a vu toute sa famille tuée par des officiers nazis. Sous un faux nom, nous la retrouvons à Paris directrice d'un cinéma dans lequel elle va piéger les principaux chefs nazis, y compris Hitler, pour les faire périr dans un immense incendie. Parallèlement se déroule l'arrivée en France d'un groupuscule juif avec à sa tête le lieutenant Aldo Raine venu exterminer du nazi et s'employant à la tâche avec une rigueur qui n'a d'égale que le plaisir qu'ils prennent à exécuter celle-ci.

2. Figures féminines traditionnelles

Dans ce film, le personnage de Shoshanna a bien entendu un rôle essentiel. C'est la trajectoire de sa vengeance que l'on suit, un combat qui n'est donc pas volontaire mais subi. C'est bien parce qu'elle seule survit au massacre de sa famille qu'elle se doit de passer sa vie à les venger. C'est d'ailleurs un personnage qui subit beaucoup. Elle est obligée de vivre cachée sous le plancher de la ferme de Perrier Lapadite au début du film, elle est obligée de fuir puisqu'elle survit au massacre de sa famille et de se cacher sous un faux nom, elle supporte comme elle peut la tentative de séduction du soldat allemand Zoller (« *Je suis monté ici et je suis venu faire ce que je fais le mieux, vous embêter. Et à voir l'expression sur votre visage, il semblerait que j'ai encore réussi.* »¹²²⁸ lui dit par exemple Zoller dans une scène), elle accepte, parce qu'elle n'a pas le choix, de diffuser des films allemands dans son cinéma (« *Le soldat allemand : Merci d'accueillir une nuit Allemande. Shoshanna : Je n'ai pas eu vraiment le choix...* »¹²²⁹) et puisque c'est dans son cinéma que va avoir lieu la première du film de Goebbels, elle subit la présence des nazis chez elle et la surveillance de l'officier Landa qui est chargé de la sécurité. C'est un personnage féminin qui n'est jamais libre de ses mouvements ou de ses paroles. De plus, Shoshanna, abordée par le soldat allemand Zoller qui va tenter de la séduire, finit par entretenir avec lui une relation platonique mais surtout plus ou moins forcée. Elle le repousse à de nombreuses reprises : « *Je veux que vous arrêtiez de me harceler.* », « *Je ne veux pas être votre amie.* », « *Maintenant, Frédéric, vous ne pouvez pas rester là, allez-vous-en !* »¹²³⁰ mais elle ne parvient pas à ses fins. Zoller n'abandonne pas et c'est elle qui se retrouve acculée à lui parler, à rester avec lui ou à le laisser entrer dans la cabine de projection alors qu'elle y était opposée. Leur relation existe donc bel et bien et en dépit de tous les efforts de Shoshanna pour l'éviter. Une histoire d'amour entre eux est impossible bien entendu mais elle est comme sous-entendue ce qui ramène les personnages à une place traditionnelle pour les deux Genres : le personnage féminin, objet de désir, de convoitise et le personnage masculin, le soldat et le séducteur. Elle sera d'ailleurs punie de sa tentative de libération puisqu'elle meurt sous les tirs du soldat Zoller.

Un second personnage féminin, Bridget Von Hammersmark, a un rôle important au sein de la diégèse puisqu'elle est une espionne allemande qui va aider les Basterds et que c'est, à maintes reprises, sur elle que repose la réussite des opérations. Elle apparaît pour la première fois dans une taverne française dans laquelle elle a donné rendez-vous aux Américains. Avec sa coiffure sophistiquée, sa robe près du corps, son porte-cigarette et sa coupe de champagne, elle incarne à l'écran la femme fatale des films noirs des années 40. La cigarette qu'elle fume ostensiblement est le signe de son indépendance, de sa volonté d'émancipation. Elle semble dominer la scène ainsi que les personnages qui l'accompagnent : elle a décidé de ce lieu de rendez-vous, elle décide de jouer puis de quitter une table pour une autre, elle décide de rester même si les Américains trouvent cela trop dangereux : « *Wicki : Nous devrions partir. Bridget : Non, nous devrions rester...* »¹²³¹ et elle décide de jouer avec l'officier allemand quand celui-ci se joint à eux et ce toujours contre l'avis des Américains : « *Major Hellstrom : Que penseriez-vous de jouer ? Le lieutenant Hicox commence à refuser quand Bridget (qui sent que ce serait mieux) l'interrompt : Okay, une partie.* »¹²³² Le jeu dont il est question consiste à se coller sur le front une carte sur laquelle le joueur d'à côté a inscrit le nom d'une personne célèbre qu'il faut retrouver en posant des questions aux autres participants. Bridget, dans la scène, joue par deux fois. La première, elle a une carte au nom de

1228 « *I'd come up here and do what I do best, annoy you. And from the look on your face, it would appear I haven't lost my touch* »

1229 « *German soldier : Merci for hosting a German night. Shoshanna : I don't have choice...* »

1230 « *I want you to stop pestering me.* », « *I don't wish to be your friend.* », « *No, Frederick, you can't come in here, now go away !* »

1231 « *Wicki : We should leave. Bridget : No, we should stay...* »

1232 « *Major Hellstrom : What say we play the game ? Lt Hicox begins to refuse, when Bridget (feeling she knows better) interrupts him : Okay, one game.* » (extrait du scénario du film).

Genghis Khan et la deuxième fois, G.W. Pabst. Elle est donc dans le jeu tour à tour un conquérant impitoyable puis un metteur en scène allemand. Dans les deux cas, il s'agit donc de deux hommes qui en plus sont des hommes de pouvoir (celui de conquérir et celui de commander sur un plateau de tournage) ce qui tend à renforcer chez ce personnage l'image d'une femme dominatrice. Mais ce que nous montre la scène, c'est que cette femme commet erreur sur erreur. Aldo Rain, le chef des Basterds souligne d'emblée que ce rendez-vous dans une taverne n'est pas une bonne idée : « *Lieutenant Aldo : Tu as dit que c'était dans une taverne ? Lieutenant Hicox : Oui, c'est une taverne. Lieutenant Aldo : Bon... Un sous-sol. Tu sais, se battre dans un sous-sol présente un bon nombre de difficultés...* »¹²³³. Ensuite ce lieu ne devait être fréquenté que par des français or le soir du rendez-vous, il est rempli d'Allemands : « *Lieutenant Hicox : Je pensais qu'il devait y avoir plus de Français que d'Allemands dans ce lieu ? Bridget : Normalement, c'est le cas...* »¹²³⁴ Elle décide de rester alors que partir aurait évité le massacre qui va suivre. Tout concourt à prouver que cette femme est un mauvais stratège et c'est parce qu'elle se trompe que tous vont mourir. « *Elle n'est pas un stratège militaire. C'est juste une actrice.* »¹²³⁵ dit d'elle le lieutenant Hicox, ramenant vite le personnage féminin à sa fonction première, celle de jouer un rôle, ce dont elle ne parviendra d'ailleurs pas à s'acquitter totalement.

Nous retrouvons donc, dans les deux cas, des personnages féminins qui luttent dans un univers masculin. De plus, ces personnages féminins ne luttent pas de façon indépendante. La première veut venger sa famille (elle est la fille de). La seconde combat pour des idées politiques et va payer le prix cher puisqu'elle mourra d'avoir perdu une chaussure à talon, telle Cendrillon. C'est sa féminité qui la perd. Les deux figures féminines s'effacent donc devant la force violente et hautement virile de l'officier nazi comme celle des Basterds. Elles sont de plus des figures isolées face aux groupes masculins ce qui tend à laisser penser que leur lutte est elle-même un fait isolé, exceptionnel, une Juive qui tue Hitler et une Allemande qui trahit sa nation. Le point de vue privilégié est le plus souvent soit celui de l'officier Landa soit celui des Basterds et tout le processus du film consiste à maintenir les deux héroïnes sous la domination des hommes.

1233 « *Lt Aldo : You said it was in a tavern ? Lt Hicox : It's a tavern. Lt Aldo : Yeah, in a basement. You know, fighting in a basement offers a lot of difficulties...* »

1234 « *Lt Hicox : I thought this place was supposed to have more French than Germans ? Bridget : Normally, that's true.* »

1235 « *She's not a military strategist. She's just an actress.* »

Analyse :

Django Unchained est le film qui a été annoncé comme « le » western de Quentin Tarantino mais il tient aussi du genre historique avec pour contexte l'esclavage des Noirs. Le cinéaste est revenu aux rôles principaux masculins, bien campés dans leur masculinité (même si elle est remise en question à plusieurs moments du film) avec de surcroît une figure paternaliste du vendeur d'esclave ou du propriétaire de plantation. Mais le film joue sur les images et les mythes sans jamais prendre une tournure politique. Les rapports humains de maître à esclaves ne sont quasiment jamais remis en question sauf par le Docteur Schultz interprété par Christoph Waltz. Si Django se bat, c'est pour lui et pour sauver sa femme, ce n'est pas parce qu'il met au défi sa position d'esclave : « *L'archétypal Django, obsédé par sa quête solitaire, ne se livre d'ailleurs à aucun travail de conscientisation ou aucun acte de solidarité avec les membres de sa communauté.* »¹²³⁶ écrit Dick Tamasovic. Il a d'ailleurs gagné sa liberté sans le vouloir. C'est le docteur Schultz qui la lui rend sans qu'il n'ait rien demandé. Django est un personnage individualiste et solitaire, totalement archétypé. Il incarne une force virile, tout en muscles et possède toutes les qualités ancestralement reconnues comme masculines : le courage, la résistance à la douleur, la capacité d'adaptation, la force physique. Il considère évidemment que c'est son rôle d'aller sauver sa femme : « *Elle est ma femme, c'est mon rôle de m'occuper d'elle.* »¹²³⁷, perpétuant par là même l'idée que hommes et femmes ont des rôles bien définis les uns par rapport aux autres et que l'homme se doit de prendre soin de la femme, avec en creux l'idée qu'elle n'est pas capable de le faire toute seule. Mais Django est surtout un homme racisé sur lequel pèse un ensemble de domination liées à son statut d'esclave et à son statut de noir, maintes fois soulignés dans et par le film.

Le docteur Schultz incarne quant à lui une autre forme de masculinité. Moins physique, plus intellectuelle. Sûr de lui, rusé et intrépide, il est aussi celui qui maîtrise les situations car il maîtrise les codes du monde dans lequel il évolue. Lui a une certaine conscience politique : « *Le mauvais côté du fait que l'esclavage soit devenu un marché, c'est que c'est immoral.* »¹²³⁸ dit-il dans le film. Mais il est sans pitié, capable de tuer un homme devant son enfant s'il est certain que cet homme est un truand dont la tête est mise à prix :

« Django : *Son fils est avec lui.*

Docteur Schultz : *Bien ! Il aura quelqu'un qui l'aime à ses côtés. Peut être même il pourra faire part d'une dernière volonté. C'est beaucoup mieux que ce qu'il aurait pu avoir et c'est vachement mieux que ce qu'il mérite.* »¹²³⁹

Il est une figure paternaliste, sorte de mentor qui prend soin de Django : « *Franchement, je n'avais jamais rendu sa liberté à qui que ce soit et maintenant que je l'ai fait, je me sens vaguement responsable de toi. Tu n'es pas encore prêt à partir seul. Tu es trop immature, tu risquerais de souffrir.* »¹²⁴⁰ C'est également une figure paternelle qui éduque, habille et forme le jeune Django. Du petit garçon auquel on raconte une histoire le soir au coin du feu, au jeune homme à qui on apprend à tirer avec un fusil ou auquel on fait jouer un rôle qui est bien entendu celui du « valet », donc celui qui sert et qui est socialement inférieur : « Docteur Schultz : *Django, tu dois le faire, c'est une partie de l'acte. Tu joues un personnage et ton personnage est le valet. Voilà ce que portent les*

1236 Tamasovic Dick, « *Tarantino, affranchi. L'art et les mauvaises manières.* », *Culture*, magazine culturel en ligne de l'université de Liège, mis en ligne le 3/01/2014, p.5.

1237 « *She's my wife, it's my job to look after her.* »

1238 « *The bad part about slavery being a business, is it's immoral.* »

1239 « Django : *His son 's with him.*

Dr. Schultz : *Good. He'll have a loved one with him. Maybe even share a last word. That's better then most get, and a damn sight better that he deserves.* »

1240 « *Well, frankly, I've never given anybody their freedom before. And now that I have, I feel vaguely responsible for you. You're just not ready to go off on your own, it's that simple. You're too green, you'll get hurt.* »

*valets. Rappelle-toi ce que je t'ai dit : pendant l'acte, tu ne peux pas quitter ton personnage. »*¹²⁴¹ Schultz le fait ainsi passer par tous les stades de caractérisation qui correspondent aux stéréotypes sur les hommes noirs dans la culture occidentale.

Le troisième personnage masculin qui est mis en avant dans le film est Calvin Candie, le propriétaire de la plantation, incarné par Leonardo Di Caprio. Ce personnage est l'archétype de l'homme dominateur. Sadique, violent, sans pitié aucune, il règne sur son domaine en maître absolu. Il a pouvoir de vie et de mort sur l'ensemble des personnes qui vivent à Candyland. Un de ses passe-temps favoris est d'ailleurs de regarder combattre à mort des esclaves qu'il pousse à lutter les uns contre les autres.

Dans cet univers masculin, les personnages féminins apparaissent uniquement comme secondaires. Deux rôles féminins se détachent. Brummhilda Von Schaft, la femme d'un des deux héros est une esclave noire qu'il s'agit de sauver. Ce personnage féminin subit trois formes de domination, en tant que noire, en tant qu'esclave et en tant que femme. En tant qu'esclave, elle n'a plus droit à rien. Même son nom n'est pas réellement le sien puisque Broomhilda Von Schaft est un nom allemand que ses anciens propriétaires lui ont donné car ils étaient eux-mêmes allemands. Elle n'a pas droit non plus à la parole. Broomhilda parle très peu dans le film quand elle n'est pas carrément doublée par la voix de Django qui parle à sa place dans une séquence en flash-back. La première fois qu'on la voit à l'écran, elle est entièrement nue car elle sort de la « Hot Box », une boîte en bois dans laquelle étaient enfermés les esclaves, laissés ensuite en plein soleil afin de les sanctionner. On apprend qu'elle est punie pour avoir tenté de s'échapper et qu'elle vient de passer toute une journée dans la boîte. Mais cela ne va pas émouvoir Calvin Candie qui immédiatement ordonne : « *Va chercher Hildi. Je veux qu'elle soit propre, qu'elle sente bon et qu'on l'envoie dans la chambre du Docteur Schultz.* »¹²⁴² L'esclave féminine est clairement utilisée comme une poupée qu'on habille, qu'on parfume et dont les attributions sont de façons sous-entendues mais claires, sexuelles.

Reste le personnage de Lara Candie, la sœur de Calvin Candie. Ce personnage est présenté par son frère : « *Docteur Schultz, cette attirante belle femme du Sud est ma sœur qui est veuve, laissez-moi vous présenter Lara Lee Candie-Fitzwilly.* »¹²⁴³ Cette femme est donc qualifiée d'« attirante » ce qui relève d'une relation plus ou moins incestueuse entre le frère et la sœur qu'on voit d'ailleurs s'embrasser sur la bouche lorsqu'ils se retrouvent. Il précise aussi qu'elle est veuve donc c'est une femme libre, qui n'a pas de mari et qui est donc sous le joug social de son frère. Elle semble n'avoir aucun pouvoir dans la plantation ni finalement aucun rôle si ce n'est celui de briller en société aux côtés de son frère. Elle est réduite à un rôle très subalterne et sans épaisseur. Elle assiste au repas sans y participer vraiment. Ses seules paroles seront pour faire remarquer ce qu'elle croit être un coup de cœur pour Broomhilda : « *Vous pouvez placer autant de douces conversations en Allemand que vous voulez, mais je vois que cette pouliche n'a d'yeux que pour Django.* »¹²⁴⁴ ce qui tend à ramener encore plus le personnage féminin vers les futilités de l'amour pendant que les personnages masculins, eux, parlent d'affaires.

1241 «*Dr Schultz : Django, you have to, it's part of « The Act ». You're playing a character. Your character is The Valet. This is what The Valet wears. Remember what I told you. During the act, you can never break character. »*

1242 « *Go fetch Hildi. I want her cleaned up and smellin' nice, and sent over to Dr. Schultz's room.* »

1243 « *Dr. Schultz, this attractive southern belle is my widowed sister. May I present to you Lara Lee Candie-Fitzwilly »*

1244 « *You can lay on all the German sweet talk you want, but it looks like this ponys got big eyes for Django.* »

Dans *Django Unchained*, être une femme, c'est être l'épouse de ou la sœur de. Aucune n'a une vie propre, ce qui respecte les codes traditionnels du western : « *Au sein d'un genre masculin, les femmes sont d'abord systématiquement définies dans leur relation avec les hommes* »¹²⁴⁵ La première dépend de son compagnon et de la capacité de ce-dernier à la libérer ; la seconde dépend de son frère, propriétaire omnipotent au sein de sa plantation.

1245 Mingant Nolwenn, « *Institutrices et prostituées : les femmes dans le western classique hollywoodien* », *CinémAction*, n° 143, Ibid., p.141.

Document 10 : Présentation et analyse du film *The Hateful Eight*

Titre : The Hateful Eight

Titre en français : Les Huit Salopards

Année de production : 2015

Durée : 3 heures 07 minutes

Genre : Western

Scénario : Quentin Tarantino

Acteurs principaux – Personnages dans le film :

Samuel L. Jackson – Major Marquis Warren

Kurt Russel – John Ruth

Jennifer Jason Leight – Daisy Domergue

Walton Goggins – Sherif Chris Mannix

Damian Bichir – Bob

Tim Roth – Oswaldo Mobray

Michael Madsen – Joe Gage

Bruce Dern - Général Sandy Smithers



AlloCiné.com

Synopsis : Quelques années après la guerre de Sécession, le chasseur de prime John Ruth et sa prisonnière Daisy Domergue font route en diligence vers Eden Rock où la jeune femme doit être pendue. Ils croisent sur leur route le Major Marquis Warren puis le sheriff Chris Mannix qui montent à bord de la diligence. Surpris par une terrible tempête, ils sont tous les quatre contraints de s'arrêter dans une auberge, « Chez Mimi ». Ils y retrouvent quatre autres personnages bloqués comme eux par le blizzard : Bob qui tient l'auberge en l'absence de la patronne, Oswaldo Mobray, le bourreau de Red Rock, Joe Gage, un conducteur de troupeau et le général Smithers. Un long huis-clos commence et aboutit à la mort de tous les personnages qui peu à peu s'entre-tuent.

Analyse :

The Hateful Eight, le huitième long-métrage de Quentin Tarantino sorti en janvier 2016, poursuit la même veine que le film précédent en présentant un western avec un seul personnage féminin, Daisy Domergue, au milieu de sept personnages masculins. Cette femme est, durant toute une partie du film, attachée à un homme, un chasseur de primes, John Ruth qui fait route vers la ville de Red Rock où il doit ramener sa prisonnière. Elle subit des violences physiques (coups de poings, nez

cassé, œil au beurre noir) mais aussi des violences verbales. Elle est, tour à tour, traitée de « *une salope diabolique, une putain de menteuse, une épouvantable bâtarde avec un sale cul* »¹²⁴⁶. Elle n'est même pas reconnue comme une femme :

« *Daisy : Est-ce ainsi que les Noirs traitent leurs femmes ?* »

Major Warren : *Vous n'êtes pas une femme.* »¹²⁴⁷

Elle ne semble pas capable de se sortir seule de cette terrible situation et c'est donc son frère, accompagné d'un groupe d'amis qui tente de la délivrer. Privée de sa liberté de mouvements comme de sa liberté de paroles, Daisy subit de plein fouet la domination masculine.

Quant aux personnages masculins, au sein d'un western digne de ce nom, ils sont forcément en position de force. Le western est tout entier un univers peuplé de figures masculines, cow-boy, shérif, indien, trappeur, chercheur d'or, explorateur, chasseur de primes ou hors-la-loi divers et variés. Les grands espaces qui en sont le décor, et *The Hateful Eight* ne fait pas exception, sont l'apanage des hommes qui, seuls, sont capables d'affronter la nature hostile. Les personnages masculins du film doivent lutter sans cesse contre une formidable tempête de neige : « *La tempête est épouvantable* », « *Les gens doivent hurler pour être entendus* », « *dans une neige et un vent rigoureux* »¹²⁴⁸. On les voit braver le vent glacial pour aller abriter les chevaux et les hommes se montrent d'ailleurs plus forts que les animaux pour résister. Ainsi par exemple au début du film, un homme est seul dans la neige, son cheval mort à ses côtés. La diligence dans laquelle se trouvent les autres personnages s'arrête et il explique : « *Quand le mauvais temps s'est retourné contre le cheval, ça a été trop pour lui.* »¹²⁴⁹ Le courage, le dépassement de soi, la résistance à la douleur, autant de caractéristiques considérées comme viriles auxquelles doivent prétendre tous les personnages masculins du film. Comme dans *Reservoir Dogs*, où les hommes sont enfermés dans un lieu clos, les personnages masculins de ce western sont également enfermés dans une auberge qu'ils ne peuvent plus quitter à cause de la tempête. Il va se jouer une compétition entre eux, chacun devant constamment prouver aux autres qu'il est plus fort et qu'il ne se laissera pas avoir ni par les apparences « *Bon, parfois, les apparences sont trompeuses.* »¹²⁵⁰ ni par les démonstrations de force qui se jouent entre eux.

Ainsi, tout se passe comme si les deux derniers films, *Django Unchained* et *The Hateful Eight*, en s'ancrant dans un genre cinématographique bien précis, celui du western, en respectaient rigoureusement les codes, surtout ceux concernant les rapports entre les personnages féminins et les personnages masculins. « *Ainsi se constituent des stéréotypes car la répétition est indissociable du genre, qui repose sur l'instauration d'un système d'attente. En même temps, la répétition appelle la variation comme l'écrit un critique de l'époque du muet : « Presque dès le début du film, ce qui va arriver est évident mais après tout, un film de ce genre crée toujours chez le spectateur une attente car il paraît incroyable qu'aucune idée nouvelle n'ait été glissée quelque part. »* »¹²⁵¹ explique Suzanne Liandrat-Guigues. La part de variation apportée par les deux longs-métrages vient pour le premier de son fond historique (la problématique de l'esclavage des Noirs et non plus celle de la traversée des colons vers l'Ouest) et pour le second, de l'intrusion d'un autre genre, le gore¹²⁵², à

1246 « *diabolical bitch* », de « *lying bitch* » ou de « *mean bastard with a trash ass* »

1247 « *Daisy : Is that the way niggers treat their ladies ?* »

Major Warren : *You ain't no lady* »

1248 « *The storm is spooky* », « *So much so people have to yell to be heard* », « *in the harsh snow and wind* » (extraits du scénario)

1249 « *When the weather took a turn for the horse, it got to be too much for them !* »

1250 « *Well, then looks are deceiving* » (réplique de Joe Gage à John Ruth)

1251 Liandrat-Guigues Suzanne, « *Le western* », Panorama des genres au cinéma, *CinémAction*, n° 68, 1993-1994, p.20-21.

1252 Le gore désigne « *une catégorie marginale de films d'horreur à petits budgets dont le but (est) de provoquer une réaction violente de répulsion et de dégoût chez le spectateur (...). Il s'agit de la remise au goût du jour des recettes du théâtre de Grand Guignol en mobilisant les trucages cinématographiques pour exhiber des corps mutilés, des*

l'intérieur du western. Peu de variations dans le domaine du Genre à l'intérieur de ces deux longs-métrages. Les deux héroïnes, Broomhilda et Daisy sont malgré tout dotées d'une caractéristique intéressante car plus habituellement réservée aux personnages masculins. Toutes deux sont montrées comme très résistantes à la douleur. Broomhilda sort vivante de la « Hot Box », ce qui, en soit, est déjà un exploit. Son corps porte les stigmates des coups de fouets et des mauvais traitements dont elle a été maintes fois l'objet. Daisy, quant à elle, affronte vaillamment les coups et les brimades. Elle sera d'ailleurs parmi les derniers personnages à rester en vie dans le film pendant que les personnages masculins s'entre-tuent les uns les autres. La violence, reçue ou perpétrée, semble être le lien ultime entre les individus qui peuplent ces films à tel point qu'elle « *prend l'aspect d'un enjeu non pas entre personnages mais entre le film et les spectateurs. Dans le débordement, l'insistance, la répétition, il y a plus que de la provocation, il y a une mise en jeu du pouvoir de représentation, du pouvoir d'émotion, du pouvoir d'affolement.* »¹²⁵³ notent Vincent Amiel et Pascal Couté.

Avec ses deux derniers films donc, Quentin Tarantino poursuit le questionnement sur le Genre qui est au cœur de chacun de ses longs-métrages. Marie-Anne Guérin écrit qu'« *il existe des films fondés sur la passion critique de séparer, de délimiter les territoires du féminin et du masculin* »¹²⁵⁴. *Django Unchained* et *The Hateful Eight* sont de ces films. Les personnages féminins y subissent toutes formes de domination. Elles sont constamment entravées, retenues, enfermées. Pensons, par exemple, à Broomhilda emprisonnée dans la « Hot Box » ou à Daisy attachée tout le long du film à John Ruth. Elles sont maltraitées, physiquement et moralement. Broomhilda est fouettée, battue ; Daisy est frappée et insultée. Fortement sexualisées, elles sont régulièrement réduites à des rôles d'objets. Broomhilda est montrée intégralement nue et offerte, par la suite, au docteur Schultz. Lara-Lee est présentée comme un faire-valoir, une plus-value à la beauté et à la grandeur de la plantation qu'elle paraît ne jamais quitter. Daisy est comme un boulet accroché au poignet de Ruth. La domination genrée se mêle à une domination ethnique et de classe dans le cas de Broomhilda. Leur condition dépend totalement du bon vouloir des personnages masculins qu'elles côtoient. Le « territoire » du féminin est donc limité à un univers géographiquement étroit et mentalement restreint. Leurs mouvements sont constamment contraints et leur parole réduite au minimum. Soumises, empêchées, elles subissent de plein fouet la domination masculine.

Les personnages masculins peuvent sembler dotés d'une plus grande liberté. Ils évoluent dans de grands espaces qu'ils ne craignent pas. Les héros de *The Hateful Eight* bravent les montagnes arides, la nature hostile, le froid et la tempête. Ceux de *Django Unchained* se déplacent sans arrêt à travers différents états. Les personnages masculins semblent capables de domestiquer la nature et font tout pour domestiquer également les personnages féminins. Pour ce faire, ils incarnent des formes de masculinités très traditionnelles avec tous les attributs qui leurs sont liés, à savoir l'intelligence, la force, le courage, la résistance à la douleur et la violence.

viscères et des flots de sang. », Aumont Jacques, Marie Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, 2^{ème} édition, Paris, Armand Colin, 2008, p.112.

1253 Amiel Vincent, Couté Pascal, *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain*, Paris, Klincksieck, 2003, p.76.

1254 Guérin Marie-Anne, « *Ladies et Gentlemen (Lieux dits, espaces riverains, le cinéma comme espace de rivalité et de non-réciprocité entre les sexes)* », *La différence des sexes est-elle visible ? Les hommes et les femmes au cinéma*, Ibid., p.40.

Les liens qui unissent les personnages masculins et féminins sont également marqués du sceau de la tradition patriarcale, hétéronormée. Dans *Django Unchained* comme dans *The Hateful Eight*, les personnages féminins n'existent et ne sont présentés comme existants que dans leurs relations à un homme. Broomhilda est l'esclave de Calvin Candie et la femme de Django. Lara-Lee est la sœur de Calvin. Daisy est la prisonnière de Ruth et la sœur de Jody. Le destin de ces trois personnages va dépendre des actions des hommes. Broomhilda sera délivrée par Django et d'une certaine façon par le docteur Schultz. Lara-Lee va être tuée à cause des affaires de son frère. Daisy doit être libérée par Jody et ses acolytes, masculins bien entendu.

Document 11 : Canevas - Introduction

1) Les habitudes

- Est-ce que vous voyez beaucoup de films ?
- Comment / où / quand voyez-vous ces films ?
- Avez-vous l'habitude d'aller au cinéma ?
- Quel-s type-s de cinéma fréquentez-vous ?
- Préférez-vous y aller seul-e ou accompagné-e et dans ce cas, par qui ?

2) Les souvenirs

- Quels sont vos premiers souvenirs de cinéma ?
- Qui vous a amené-e au cinéma la première fois ?
- Qui vous a donné le goût du cinéma ?
- Avec qui alliez-vous au cinéma quand vous étiez enfant/ adolescent-e ?
- Quels genres de films voyiez-vous alors ?

3) Les goûts

- Quel(s) genre(s) de films préférez-vous et pourquoi ?
- Avez-vous un film favori et pourquoi ?
- Avez-vous un réalisateur/une réalisatrice favori-te et pourquoi ?
- Avez-vous un ou des acteur-s/actrice-s favori-e-s et pourquoi ?

4) Tarantino

- Comment avez-vous découvert le cinéma de Q. Tarantino ?
- Quel est votre film favori de ce réalisateur et pourquoi ?
- Que pourriez-vous ou auriez-vous envie de dire sur ce réalisateur et sur son cinéma ?

Document 12 : Canevas - extrait de *Reservoir Dogs*

Thématiques de la scène selon nous :

- les masculinités
- la domination masculine

Questions :

- Qu'avez-vous à dire sur cette scène?
- Qu'est-ce qui vous a marqué-e et pourquoi?
- Que pourriez-vous ou auriez-vous envie de dire sur les personnages?
- Y a-t-il un/des personnage(s) a (ont) retenu votre attention et pourquoi?
- Que diriez-vous des liens qui semblent unir ces personnages?
- Que pensez-vous de leur façon de parler? De se parler?
- Quels sont les thèmes qui ont été abordés?
- Que pensez-vous de la façon dont ces thèmes ont été abordés?
- Peut-on parler de virilité pour certains personnages? Lesquels selon vous? Pourquoi?

Document 13 : Canevas - extrait de *Pulp Fiction*

Thématiques de la scène selon nous :

- le couple
- les corps (le corps masculin / le corps féminin)
- la sexualité

Questions :

- Comment qualifieriez-vous cette scène ?
- Que pensez-vous des personnages et pourquoi ?
- Quel(s) lien(s) unit(ssent) ces deux personnages selon vous ? Qu'est-ce qui vous permet de le dire ?
- Que pensez-vous de l'attitude du personnage masculin ?
- Que pensez-vous de l'attitude du personnage féminin ?
- L'adjectif «sexy» convient-il pour un des personnages ? Pour les deux ? Pourquoi ?
- Qu'avez-vous retenu de ce qu'ils se disent et qu'en pensez-vous ?

Document 14 : Canevas - extrait de *Jackie Brown*

Thématiques de la scène selon nous :

- les relations hommes/femmes
- les corps
- l'intersectionnalité

Questions :

- Qu'avez-vous à dire sur cette scène ?
- Qu'est-ce qui vous a marqué-e et pourquoi ?
- Que pourriez-vous ou auriez-vous envie de dire sur les personnages ?
- Que pensez-vous du personnage de Mélanie ?
- Que pensez-vous du personnage d'Ordell ?
- Que pensez-vous du fait qu'il s'agit ici d'un couple mixte ?
- Le qualificatif de «macho» convient-il au personnage masculin selon vous? Pourquoi?
- Que pensez-vous du personnage de Louis Garra ?
- Les rapports entre les personnages, que pourriez-vous en dire ?
- Que pensez-vous du film publicitaire que les deux personnages masculins regardent ?

Document 15 : Canevas - extrait de *Kill Bill Volume 1*

Thématiques de la scène selon nous :

- la représentation des femmes dominatrices
- l'intersectionnalité

Questions :

- Qu'est-ce qui vous paraît important dans cette scène ?
- Comment qualifieriez-vous le personnage d'O'Ren Ishii ?
- Quelle est votre réaction face à ce personnage ?
- Que pensez-vous du personnage de Gogo ? Pourquoi ?
- Et les autres personnages ?
- La discussion sur les origines d'O'Ren, qu'avez-vous à en dire ?
- Quelle figure incarne-t-elle pour vous ? Et les autres personnages féminins ? Pourquoi ?

Document 16 : Canevas - extrait de *Kill Bill Volume 2*

Thématiques de la scène selon nous :

- la famille
- la paternité
- la maternité

Questions :

- Comment qualifieriez-vous cette scène ?
- Quelle image de la famille a-t-on, selon vous, à travers cette scène ?
- Que pensez-vous du jeu entre la fille et son père ?
- Que pourriez-vous dire sur ces trois personnages ?
- Lequel vous a le plus marqué et pourquoi ?
- Quels sont les liens qui semblent unir ces personnages ?
- Qu'en pensez-vous ?

Document 17 : Canevas - extrait de *Death Proof*

Thématiques de la scène selon nous :

- Les féminités
- la «male femininity»
- le «cinéma de garçons» et le «cinéma de filles»
- la violence

Questions :

- Comment qualifieriez-vous cette scène ?
- Pouvez-vous parler des quatre personnages ?
- Quel(s) lien(s) semble(nt) les unir selon vous ? Comment le savez-vous ?
- Y a-t-il un personnage que vous préférez ? Pourquoi ?
- Trouvez-vous ces personnages stéréotypés ? Pourquoi ?
- Le fait qu'un des personnages féminins soit armé, qu'en pensez-vous ?
- Partagez-vous son point de vue quand elle justifie le port de l'arme ?
- Connaissez-vous les films dont elles parlent ?
- Existe-t-il selon vous un « cinéma de garçons » ? Qu'est-ce que c'est pour vous ?
- Même question pour « un cinéma de filles » ?

Document 18 : Canevas - extrait de *Inglourious Basterds*

Thématiques de la scène selon nous :

- les rapports homme/femme
- la domination masculine
- la violence

Questions :

- Qu'avez-vous à dire sur cette scène ?
- Comment qualifieriez-vous ces deux personnages ?
- Et leur relation ?
- Que pensez-vous de la façon dont il la tue ?
- Est-ce pour vous une scène que vous pourriez-qualifier de violente et pourquoi ?
- Un élément vous a-t-il marqué dans cette scène ? Lequel et pourquoi ?