



HAL
open science

La reconstruction de la masculinité hégémonique dans les genres hollywoodiens contemporains (1980-2005)

Marianne Kac-Vergne

► **To cite this version:**

Marianne Kac-Vergne. La reconstruction de la masculinité hégémonique dans les genres hollywoodiens contemporains (1980-2005). Sciences de l'Homme et Société. Université de Poitiers (France), 2010. Français. NNT: . tel-03533434

HAL Id: tel-03533434

<https://hal.science/tel-03533434v1>

Submitted on 18 Jan 2022

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

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



THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE POITIERS

Délivré par *Université de Poitiers*

Discipline ou spécialité : ANGLAIS (Cinéma et civilisation américaine)

Présentée et soutenue par *Marianne Kac-Vergne*

Le 3 Décembre 2010

Titre :

LA RECONSTRUCTION DE LA MASCULINITÉ
HÉGÉMONIQUE DANS LES GENRES
HOLLYWOODIENS CONTEMPORAINS (1980-2005)

Jury :

M. le Professeur Francis BORDAT, Université Paris Ouest Nanterre La Défense
Mme le Professeur Divina FRAU-MEIGS, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
M. le Professeur Georges-Claude GUILBERT, Université François Rabelais de Tours
Mme le Professeur Raphaëlle MOINE, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Ecole doctorale : Lettres, pensée, arts et histoire **Unité de recherche :** FORELL

Directeur de thèse : *M. le Professeur Gilles MENEGALDO*

Remerciements

En premier lieu, je souhaite remercier mon directeur de thèse, Gilles Menegaldo, qui m'a d'abord accueillie avec enthousiasme avant de m'encourager à toujours plus de rigueur, de précision mais aussi d'ambition. Toujours disponible, il a su me guider par des conseils précieux qui m'ont permis de développer ma pensée. Il m'a aussi montré que, malgré les moments difficiles, la vie universitaire peut être chaleureuse et excitante.

Je tiens à remercier Francis Bordat, Divina Frau-Meigs, Georges-Claude Guilbert et Raphaëlle Moine de m'avoir poussée sur cette voie par leurs enseignements et/ou leur intérêt partagé, et de me faire l'honneur aujourd'hui d'être dans mon jury.

J'ai eu la chance d'être entourée d'un groupe de doctorants, d'anciens doctorants et d'enseignants-chercheurs passionnés par le cinéma, qui apportèrent soutien et réponse à mes nombreuses questions : Nolwenn Mingant, Anne Martina, Aurélie Ledoux, Christophe Damour, Anne Paupe, Serge Chauvin, Thérèse Guilbert et Cristelle Maury. Un grand merci en particulier à Claire Dutriaux, Hélène Quanquin, Anne Crémieux et Céline Murillo pour leur relecture soignée et efficace. Je remercie également mes relectrices Alison Poupel, Bénédicte Robert et Pascale Bussière, mes amies Flora Gaumont et Sonia Birocheau pour leur intérêt toujours vif, ainsi que Pierre Bouvier et Nancy Green.

Enfin, que serais-je sans mes deux piliers : ma mère, dont l'enthousiasme (notamment pour Al Pacino dans *Scarface*), la curiosité et le soutien me furent indispensables, tout comme la patience, la perspicacité et la capacité d'écoute de Dan, qui ne douta jamais du bien-fondé de cette entreprise et de ma capacité à la mener à bien.

Table des matières

Introduction	10
Définition des concepts	26
I. La notion de genre cinématographique	27
II. Problématiques des représentations cinématographiques de la masculinité	35
III. La notion de masculinité : évolutions sociales et sociologiques	44
1. <i>Evolutions sociales et historiographiques depuis les années 1950</i>	44
1.1 La théorie des rôles de sexe	44
1.2. <i>Men's Liberation</i>	45
1.3. Le « <i>backlash</i> »	46
1.4. Le mouvement « mythopoétique » et les <i>Promise Keepers</i>	48
1.5. L'apparition des <i>men's studies</i> et le maintien d'un point de vue féministe	50
2. <i>Analyse définitionnelle du concept de masculinité</i>	51
2.1. Masculinité hégémonique.....	51
2.2. La « crise de la masculinité ».....	56
3. Définition de travail et axes d'analyse	58
Première Partie. Le paradoxe des années 1980 : reconstruire la masculinité en faisant de l'homme une victime	62
Chapitre 1. Une hypermasculinité vulnérable	71
I. L'hypermasculinité ou la reconstruction d'une masculinité hégémonique	72
1. <i>Des muscles blancs</i>	72
2. <i>Un discours reaganien</i>	77
3. <i>Les dérives de l'hypermasculinité</i>	80
4. <i>Une nouvelle esthétique</i>	84
II. L'impact de l'hypermasculinité sur les conventions génériques.....	87
1. <i>Des conventions génériques outrées</i>	88
2. <i>Une masculinité iconique : l'effacement des conventions génériques ?</i>	93
3. <i>Le retour des genres à travers la ritualisation de la souffrance</i>	96

III. La rupture du milieu des années 1980 : fin de Rambo et retour des conventions génériques ?.....	102
1. <i>Le retour des conventions du film de guerre</i>	104
2. <i>Une véritable rupture ? La reconstruction de la masculinité</i>	109
3. <i>Des hommes victimes de la guerre du Vietnam</i>	114
Chapitre 2. Des hommes en rupture de ban : crise des autorités et trahison des élites	122
I. Crise de l'autorité paternelle : l'impossible retour de John Wayne.....	124
1. <i>Un contexte en quête de pères</i>	125
2. <i>Les vestiges de la structure initiatique classique : Heartbreak Ridge</i>	129
3. <i>L'éclatement de la figure paternelle</i>	134
4. <i>La destruction de la figure paternelle initiatique</i>	138
5. <i>Une quête du père schizophrène</i>	146
II. La rupture entre l'homme et la société dans les films de science-fiction.....	150
1. <i>Des mondes dystopiques</i>	152
1.1. Une critique de la société contemporaine.....	152
1.2. Des sociétés envahies par « les démons de l'Amérique ».....	155
1.3. Des héros marginaux	161
2. <i>L'angoisse de la déshumanisation</i>	165
2.1. Technophobie.....	166
2.2. Des élites déshumanisées	171
3. <i>Désamorcer la lutte des classes</i>	176
3.1. Une mise en scène des tensions de classe	176
3.2. Un message progressiste ?.....	183
3.3. Effacer les tensions sociales par le recours au genre	187
Chapitre 3. La peur du féminin	193
I. Le refoulement du féminin.....	195
1. <i>Des femmes mises de côté</i>	195
2. <i>Rejet du féminin et réapparition du refoulé dans les films sur la guerre du Vietnam</i>	199
3. <i>La mère coupable de Born on the Fourth of July</i>	210
II. Le retour du féminin : les <i>action heroines</i>	213
1. <i>Des femmes hypermasculines ?</i>	214

2. <i>La présence du féminin</i>	219
3. <i>Une féminité à contrôler</i>	223
III. Le confinement des femmes dans des genres minoritaires	228
1. <i>Une émancipation féminine qui affaiblit les gangsters</i>	229
1.1. <i>Scarface</i> : une icône ?	229
1.2. L'égalité des sexes au cœur de l'hybride <i>Prizzi's Honor</i>	233
1.3. <i>Married to the Mob</i> : une émancipation féminine possible par le recours à la parodie	241
2. <i>Les comédies romantiques : une niche pour l'expression du féminin</i>	245
2.1. <i>Moonstruck</i> et l'inclusion du féminin	247
2.2. <i>Working Girl</i> : l'émancipation par le travail ?	251
2.3. <i>When Harry Met Sally</i> et le retour de la comédie romantique « néo-classique »	259

Deuxième Partie. Des années 1990 au début des années 2000 : l'homme est un homme comme les autres

Chapitre 4. La fin de l'homme solitaire : la réintégration des hommes dans la société

.....	284
I. Le recours à la nostalgie des genres	285
1. <i>L'épanouissement de la comédie romantique « néo-classique »</i>	286
1.1. La foi dans l'amour romantique	286
1.2. La référence aux comédies classiques	291
1.3. Une nostalgie genrée	294
2. <i>Le grand retour du western, entre nostalgie héroïque et révisionnisme domestique</i>	298
2.1. Retour de la forme classique	299
2.2. Des westerns révisionnistes ?	303
2.3. Entre héroïsation et « domestication »	308
3. <i>La nostalgie de la Seconde Guerre mondiale</i>	317
3.1. <i>Saving Private Ryan</i> : la nostalgie au service de la communauté	319
3.2. L'influence de <i>Saving Private Ryan</i> : un film « post-Vietnam » sur le Vietnam	327
II. La réconciliation des hommes avec le capitalisme	334
1. <i>Des comédies romantiques « bobos » ?</i>	335
1.1. <i>Pretty Woman</i> et la moralisation du capitaliste	337
1.2. La victoire des bobos dans <i>You've Got Mail</i>	343

2. <i>Le capitalisme au cœur du film de gangsters</i>	351
2.1. Le gangster ou l'incarnation du capitalisme	351
2.2. L'embourgeoisement des gangsters.....	356
Chapitre 5. Prendre ses distances avec l'hypermasculinité : les hommes deviennent « normaux »	366
I. La banalisation de la figure du gangster	367
1. <i>Les gangsters ordinaires de Scorsese</i>	368
1.1. Banalisation de la Mafia et déchéance du gangster	368
1.2. Le gangster comme fantasme de l'imaginaire masculin	371
2. <i>L'évolution des gangsters d'Al Pacino vers le tragique ordinaire</i>	375
2.1. L'erreur tragique est humaine.....	376
2.2. Entre pathétique et tragique dans <i>Donnie Brasco</i>	378
3. <i>La déstabilisation de la masculinité par les conventions du film noir</i>	381
3.1. Voix-off introspectives et déstabilisatrices.....	381
3.2. Une contestation féminine ?	385
3.3. La référence à la psychanalyse.....	388
4. <i>De la psychanalyse dérangeante à la parodie normative : Analyze This</i>	392
4.1. Le risque de féminisation	393
4.2. La psychanalyse comme arme masculine	396
II. Changement de norme : généralisation du « New Man ».....	400
1. <i>Le New Man dans les comédies romantiques</i>	404
1.1. La primauté de la paternité	404
1.2. Les hommes changent.....	411
1.3. Des comédies romantiques masculines	418
2. <i>La fin de l'hypermasculinité dans la science-fiction</i>	424
2.1. L'évolution du Terminator dans <i>Terminator 2: Judgment Day</i>	425
2.2. Le <i>New Man</i> : un homme féminin ? Neo dans <i>The Matrix</i>	433
Chapitre 6. La masculinité hégémonique blanche à l'épreuve de la diversité	443
I. Les westerns remettent-ils en cause la primauté de l'homme blanc ?	446
1. <i>La défense des minorités opprimées</i>	446
1.1. Des westerns « authentiquement indiens ».....	447
1.2. Une leçon de multiculturalisme : <i>Posse</i>	450
1.3. Donner le pouvoir aux femmes	451

2. <i>La persistance d'un cadre patriarcal</i>	456
2.1. Les limites des westerns multiculturels : la redéfinition des identités sexuées.....	456
2.2. L'exception : <i>The Ballad of Little Jo</i>	458
2.3. Le retour de l'homme blanc.....	461
3. <i>Des westerns pro-Indiens... mais blancs</i>	462
3.1. Le remplacement de l'Indien par le Blanc.....	462
3.2. Le maintien de la « différence » blanche.....	467
II. L'identité ethnique dans les films de gangsters.....	471
1. <i>L'expression de masculinités ethniques</i>	472
1.1. La reprise des stéréotypes.....	472
1.2. Une identité ethnique devenue symbolique.....	476
1.3. Quand l'ethnicité reste un stigmate.....	481
2. <i>Le recours à l'ethnicité pour justifier la domination masculine</i>	486
2.1. Des films de gangsters « rétro ».....	487
2.2. Une masculinité ethnique archaïque.....	491
III. Quels représentants pour l'humanité dans la science-fiction ?.....	495
1. <i>Un effort vers le multiculturalisme</i>	495
1.1. L'importance grandissante des Noirs.....	495
1.2. <i>Independence Day</i> ou la promotion du multiculturalisme viril.....	498
2. <i>Le représentant de l'humanité reste l'homme blanc</i>	503
2.1. Primauté du blanc dans <i>The Matrix</i>	504
2.2. Faire passer l'homme blanc pour un homme ordinaire : <i>War of the Worlds</i>	506
<i>Nouvelles perspectives : la subversion du genre par le genre</i>	514
I. Des films méta-génériques.....	518
1. <i>Un film de guerre réflexif : Jarhead</i>	519
2. <i>Brokeback Mountain et les mythes de l'Ouest</i>	524
3. <i>A History of Violence, film de gangsters à retardement</i>	530
II. L'impossible évasion par les genres.....	536
1. <i>Le gangster comme fantasme dans A History of Violence</i>	536
2. <i>Démythifier le cowboy et le western</i>	538
3. <i>Jarhead, un film de guerre vidé de son sens</i>	543
III. La dialectique des genres, ou la possibilité d'une masculinité alternative.....	546
1. <i>Embourbé dans le film de guerre</i>	546

2. <i>Confronter deux modèles génériques de masculinité : A History of Violence</i>	548
3. <i>Brokeback Mountain, la fusion du western et du mélodrame</i>	552
<i>Conclusion</i>	560
<i>Filmographie principale</i>	568
<i>Bibliographie</i>	577
<i>Index</i>	619

Introduction



Dans leur ouvrage *Screening the Male*¹, Steven Cohan et Ina Rae Hark concluent leur introduction par ces deux vignettes de *Hi and Lois*² qui illustrent à merveille la contingence historique des représentations de la masculinité. Les deux enfants signalent la prépondérance d'un modèle hypermasculin, incarné entre autres par Arnold Schwarzenegger, au tournant des années 1980-1990, qui a remplacé le modèle dominant de la génération précédente, John Wayne. La distinction opérée par le grand frère entre deux formes, temporelles mais aussi iconographiques, de masculinité hégémonique indique dès lors que la notion de masculinité n'est ni fixe ni stable, mais est sujette à variation, diachronique autant que synchronique. En effet, le dialogue entre le père et le fils établit un lien direct entre les différents modèles masculins et les genres cinématographiques, John Wayne étant associé aux westerns tandis qu'Arnold Schwarzenegger évoque plutôt la science-fiction, suggérant que la succession des modèles est liée à l'évolution des genres, les représentations de la masculinité étant en partie déterminées par les formes cinématographiques dans lesquelles elles s'inscrivent. Le but de cette thèse est ainsi de mettre en lumière ce lien qui unit modèles masculins et modèles génériques, et d'analyser les évolutions des uns en fonction des autres dans un contexte

¹ Steven Cohan et Ina Rae Hark (dirs), *Screening the Male, Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, Londres : Routledge, 1993.

² Les deux vignettes datent du 26 septembre 1991. *Hi and Lois* est une bande dessinée consacrée à une famille de la classe moyenne habitant en banlieue, créée en 1954 par Mort Walker et Dick Browne, aujourd'hui écrite par Brian et Greg Walker et dessinée par Chance Browne, distribuée par King Features Syndicate.

sociopolitique en mutation, développant ainsi l'une des pistes évoquées par Cohan et Hark dans leur introduction³.

Notre but n'est pas de proposer une théorie des genres, ni une étude sociologique du concept de masculinité : nous partirons donc de définitions larges qui seront affinées ci-après dans un premier chapitre historiographique de définition des concepts. Nous entendons par « genre cinématographique » une catégorie d'œuvres filmiques ayant des caractéristiques communes, que nous appellerons « conventions génériques ». Le genre est à la fois une « catégorie formelle »⁴, un ensemble de textes filmiques obéissant aux mêmes règles, notamment narratives et stylistiques, une « catégorie commerciale »⁵, en termes de production (le succès d'une « formule »⁶ poussant les studios à produire d'autres films sur le même modèle) mais aussi de réception (le genre définit un « horizon d'attente »⁷ pour le spectateur qui s'attend à voir un certain type de film) ; il constitue donc également « un acte discursif, un outil de communication, une médiation culturelle, idéologique et sociale »⁸. Quant à la définition de la masculinité, nous reprendrons pour l'instant celle qu'en donne Susan Jeffords dans *The Remasculinization of America* : « Masculinity is used to refer to the set of images, values, interests, and activities held important to a successful achievement of male adulthood in American cultures »⁹. Ainsi, notre objet d'étude est principalement la masculinité adulte ; nous parlerons peu des adolescents car ils constituent un sujet à part qui a d'ailleurs donné naissance à un genre propre, le « film d'adolescent » (« *teenpic* » ou « *teen movie* »)¹⁰. Nous avons choisi de préciser le terme par l'adjectif « hégémonique » pour parler à la fois de la domination des hommes sur les femmes, l'hégémonie masculine, mais aussi de la domination d'une forme de masculinité, blanche et hétérosexuelle, sur toutes les autres. Le concept de masculinité hégémonique sera précisé dans un chapitre liminaire de définition des concepts.

³ « one important aim in organizing this book is to help prepare the ground for further research into the cultural significance of male stars and their movies: more historical as well as theoretical examinations of [...] male genres modified by social and political changes [...] » Cohan et Hark, *Screening the Male*, p.8.

⁴ Termes empruntés à Jean-Loup Bourget, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris : Armand Colin, 2005, p.9.

⁵ *Ibid.*

⁶ C'est d'ailleurs le terme qu'utilise John G. Cawelti pour parler des genres dans *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago : Chicago University Press, 1976. Il reviendra cependant sur celui-ci dans *The Six-Gun Mystique Sequel*, Bowling Green : Bowling Green State University Popular Press, 1999, préférant finalement « genre » à « formule », aux connotations trop négatives.

⁷ Concept défini par Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (traduit de l'allemand par Claude Maillard), Paris : Gallimard, 1978. Nous y reviendrons dans le chapitre de définition des concepts.

⁸ Raphaëlle Moine, *Les Genres du cinéma*, Paris : Nathan, 2002, p.7.

⁹ Susan Jeffords, *The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War*, Bloomington : Indiana University Press, 1989, p.xii.

¹⁰ Sur les représentations de l'adolescence, on pourra consulter le très beau numéro de la revue *Eclipses*, « Figures de l'adolescence », n°37, 2005, dirigé par Yann Calvet et David Vasse.

Nous partons de l'idée selon laquelle les genres cinématographiques participent d'un discours public plus large qui valorise certains traits et comportements masculins ; il s'agit alors d'étudier l'évolution de ce discours tel qu'il est médiatisé par les genres et les représentations masculines qu'ils proposent. Ces dernières participent en effet de la construction et de la diffusion de la symbolique masculine dans la société américaine. Le cinéma ne « reflète » pas la société, il la représente, et ce faisant, contribue à la transformer. Les genres et leurs conventions, notamment en termes de personnages, façonnent la masculinité hégémonique, tout en étant influencés par l'évolution des normes sociales concernant les identités sexuées. Il s'agit donc de déconstruire des discours dominants imbriqués : les conventions génériques tendent en effet à naturaliser, à force de répétition, la domination d'une identité masculine hégémonique considérée comme la « norme » en opposition à des identités « autres », les femmes, les non-blancs ou les homosexuels. Notre objectif est de dénaturer ces structures hégémoniques, en historicisant les conventions génériques pour montrer les fluctuations de la masculinité hégémonique et de ses rapports avec les « Autres », l'hégémonie masculine devant sans cesse être réaffirmée par des stratégies qui varient selon les époques.

Cette thèse s'inscrit donc dans le courant des *cultural studies* anglo-saxonnes et de leur intérêt pour les rapports entre culture et pouvoir. Selon Tony Bennett, celles-ci se caractérisent comme un champ de recherches interdisciplinaire, qui examine les « pratiques, institutions et systèmes de classification par lesquels on inculque à une population des valeurs, des croyances, des comportements et des modes de vie »¹¹. Au cœur de ce champ se trouve le concept gramscien d'hégémonie, défini par Armand Mattelart et Erik Neveu comme « une conception du pouvoir par l'acquiescement des dominés aux valeurs de l'ordre social, la production d'une « volonté générale » consensuelle »¹², obtenue notamment par la force de persuasion des représentations médiatiques. Il s'agira donc de voir comment l'hégémonie d'un groupe dominant (les hommes blancs hétérosexuels) est maintenue par des productions culturelles et des représentations qui sont vues ici comme des discours porteurs d'idéologie. En effet, dans la lignée de Roland Barthes dans *Mythologies*, il faut considérer les

¹¹ « cultural studies supplies an intellectual field in which perspectives from different disciplines might be (selectively) drawn on in examining particular relations of culture and power. [...] Cultural studies is concerned with all those practices, institutions and systems of classification through which there are inculcated in a population particular values, beliefs, routines of life and habitual forms of conduct. » Tony Bennett, *Culture: A Reformer's Science*, Londres : Sage Publications, 1998, pp.27-28.

¹² Armand Mattelart et Erik Neveu, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris : La Découverte, 2003, p.37.

représentations cinématographiques comme des « mythes » au sens barthésien, des « modes de significations »¹³ distincts d'une quelconque réalité, et les déconstruire pour mettre en lumière une hiérarchie de domination présentée comme « naturelle », puisque le « principe même du mythe » est de « transforme[r] l'histoire en nature »¹⁴. Enfin, comme l'exige Barthes, il est nécessaire de prêter attention à la « forme » du mythe ainsi qu'à son fondement historique, un aspect que nous aborderons plus bas.

Mais Barthes n'examine pas ce qui va devenir central dans les *cultural studies*, l'importance de la réception et la diversité des interprétations possibles d'un même texte par des lecteurs différents. Si les textes filmiques sont structurés par l'idéologie dominante, ils restent cependant ouverts à des lectures divergentes par leur recherche d'un large public. En outre, le concept d'hégémonie se distingue de la domination pure et simple en ce qu'il inclut des espaces de négociation entre dominés et dominants, dans lesquels s'insèrent justement les représentations cinématographiques, qui offrent aussi parfois des sites de résistance à l'idéologie patriarcale dominante.

Comme l'indique Geneviève Sellier, la conception de la culture dans les *cultural studies* « prend également en compte le fait que la société est divisée en classes, sexes, « races », etc..., et que la culture de chaque groupe résulte de luttes, à travers lesquelles les classes dominantes tentent de naturaliser les significations qui confortent leur domination »¹⁵. Les *cultural studies* s'intéressent en effet aux identités en tant que constructions sociales, des produits de discours, notamment cinématographiques. Elles se ramifient alors en *gender studies* quand elles se préoccupent des identités sexuées et des rapports sociaux de sexe. Là encore, ces objets sont pensés en termes de rapports de pouvoir. C'est dans cette approche, politique au sens large du terme, que s'inscrit notre thèse, dans une démarche féministe qui cherche à rendre visible la domination masculine en déconstruisant les représentations des sexes. Si les *gender studies* se sont longtemps penchées sur les représentations des femmes à l'écran pour s'indigner des stéréotypes sexués ou au contraire revaloriser l'apport de certaines stars et réalisatrices¹⁶, il est également important d'analyser les représentations des hommes afin de dénaturer l'identité « dominante » au sein d'un ordre social qui relève encore du

¹³ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris : Seuil, 1957, p.181.

¹⁴ *Ibid.*, p.202.

¹⁵ Geneviève Sellier (dir), « *Cultural Studies, gender studies* et études filmiques », *Iris*, n°26, automne 1998, p.14.

¹⁶ Voir les ouvrages de Mary Ann Doane, notamment *The Desire to Desire: the woman's film of the 1940s* (Bloomington : Indiana University Press, 1987), de E. Ann Kaplan, notamment *Women and Film: both sides of the camera* (New York : Methuen, 1983) ou de Judith Mayne, comme *Directed by Dorothy Arzner* (Bloomington: Indiana University Press, 1994).

patriarcat. Ainsi, notre objet d'étude principal sera l'identité masculine, la construction sociale de la masculinité, mais nous nous intéresserons aussi aux rapports entre genre (au sens de construction sociale des identités sexuées), ethnicité (que l'anglais appelle « *race* ») et classe sociale.

Cependant, contrairement au tournant théorique pris récemment par les *cultural studies*¹⁷ et aux tendances psychanalytiques et anhistoriques de certaines études *gender*¹⁸, notre approche reste résolument ancrée dans l'histoire politique et sociale des Etats-Unis contemporains. Sans tomber dans la « théorie du reflet », il nous semble néanmoins que, comme le déclare Marc Ferro, « le cinéma, surtout la fiction, ouvrent une voie royale vers des zones psycho-socio-historiques jamais atteintes par l'analyse des « documents » »¹⁹. Les films sont à la fois des « sources », témoins des évolutions culturelles et sociales d'une société, mais aussi des « agents de l'Histoire »²⁰, engagés dans ces mêmes mutations. Le lien entre cinéma et société se fait dans les deux sens : si le cinéma est teinté par une certaine « réalité » historique, qu'il transforme en la représentant, il est également prescripteur, influençant les mentalités et les pratiques des spectateurs. Dans cette optique, il nous semble que les genres cinématographiques, par la répétition rituelle de leurs conventions, jouent un rôle de tout premier plan. Enfin, le contexte socio-historique conditionne dans une large mesure la production des œuvres, même s'il n'y a pas de déterminisme direct, comme le souligne Fredric Jameson au sujet des genres littéraires :

The relationship of the [...] historical situation to the text is not construed as causal [...] but rather one of limiting situation ; the historical moment is here understood to block or shut down a certain number of formal possibilities available before and to open up determinate new ones²¹.

L'étude du contexte et de la réception des films nous paraît donc indispensable, mais elle doit s'accompagner d'une attention aux *formes* propres du cinéma, à travers des analyses esthétiques précises qui prennent en compte la matérialité des représentations. Francis Bordat insiste sur ce point, pour éviter de réduire le cinéma à une « illustration du monde » : « le cinéma n'est un bon document de civilisation que s'il est d'abord reconnu comme une

¹⁷ Mattelart et Neveu, *Introduction*, pp.84-86.

¹⁸ Nous y reviendrons dans le chapitre de définition des concepts.

¹⁹ Marc Ferro, *Analyse de film, analyse de société*, Paris : Hachette, 1975, p.13.

²⁰ Voir Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, Paris : Gallimard, 1993.

²¹ Frederic Jameson, « Magical Narratives: On the Dialectical Use of Genre Criticism », dans David Duff (dir), *Modern Genre Theory*, Harlow : Longman, 2000, p.189.

pratique et respecté comme une écriture (voire, pourquoi pas ? un art) »²². Il souligne ainsi l'« indispensable bidisciplinarité » du « civilisationniste » qui s'intéresse au cinéma : « celle de l'historien, spécialiste d'une société donnée, et celle de l'esthéticien, spécialiste du moyen d'expression où il puise la matière de sa réflexion »²³. Dans une perspective sémio-socioculturelle, nous examinerons donc la masculinité en tant qu'identité sociale dans un contexte donné, la société américaine contemporaine, mais également en tant que représentation textuelle : la construction de la masculinité est aussi une affaire de mise en scène.

Ainsi, cette thèse souhaite pallier trois manques dans l'état de la recherche actuelle. Tout d'abord, le manque d'analyses *gender* en France, notamment dans les études cinématographiques, et que l'on retrouve dans la critique française en général, encore largement dominées par la cinéphilie et la politique des auteurs, par une « approche cultivée du cinéma » qui, comme le déplore Geneviève Sellier, « permet de passer sous silence, de ne pas « voir » tout ce qui relève de la référentialité des films, en particulier la construction des identités de sexe et des rapports entre les sexes, qui sont le sujet central de la plupart des films de fiction »²⁴. Seuls quelques travaux de recherche en langue française sont consacrés aux identités sexuées et aux rapports de sexe au cinéma : on citera par exemple les ouvrages de Geneviève Sellier et de Noël Burch, ceux de Ginette Vincendeau²⁵, les livres récents de Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto et de Raphaëlle Moine²⁶, les thèses, non publiées à ce jour, sur les représentations de la masculinité de Sylvestre Meininger et de Cristelle Maury²⁷,

²² Francis Bordat, « Cinéma et civilisation », dans Dominique Sipièrre (dir), « Cinéma américain et théories françaises : images critiques croisées », *RFEA*, n°88, mars 2001, p.44.

²³ Francis Bordat, « Pourquoi il faut aimer Hollywood », dans Marc Chénétier, *Américônes, Etudes sur l'image aux Etats-Unis*, Fontenay : ENS Editions, 1997, p.80.

²⁴ Geneviève Sellier, « L'apport des *gender studies* aux études filmiques », dans André Kaenel, Catherine Lejeune et Marie-Jeanne Rossignol (dirs), *Cultural Studies, Etudes culturelles*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2003, p.114.

²⁵ Noël Burch et Geneviève Sellier, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français : 1930-1956*, Paris : Nathan, 1996, et *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris : J. Vrin, 2009 ; Odile Krakovitch et Geneviève Sellier, *L'exclusion des femmes : masculinité et politique dans la culture au XXe siècle*, Bruxelles : Editions Complexe, 2001 ; Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague : un cinéma au masculin singulier*, Paris : CNRS Editions, 2005 ; Ginette Vincendeau et Bérénice Reynaud, *20 ans de théories féministes sur le cinéma*, *CinémAction*, n° 67, 1993 ; Claude Gateur et Ginette Vincendeau, *Jean Gabin, anatomie d'un mythe*, Paris : Nathan, 1993.

On mentionnera également l'ouvrage coordonné par Jacques Aumont, *La Différence des sexes est-elle visible ?*, Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique, Cinémathèque française, 2000.

²⁶ Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, *Les Hommes-objets au cinéma*, Paris : Armand Colin, 2009 ; Raphaëlle Moine, *Les Femmes d'action au cinéma*, Paris : Armand Colin, 2010.

²⁷ Sylvestre Meininger, « Recherches d'une nouvelle masculinité dans le cinéma américain, 1977-1991 », thèse de doctorat dirigée par Noël Burch, Université Paris III, 2000 ; Cristelle Maury, « "He was some kind of a man", Les représentations de la masculinité dans le film noir américain, 1941-1958 », thèse de doctorat dirigée par Yves Carlet, Université Montpellier III, 2008.

et enfin le séminaire « Genre et *gender* » organisé par Raphaëlle Moine et Geneviève Sellier depuis 2008 à l'INHA. L'intérêt pour les rapports de sexe et plus spécifiquement pour les représentations, l'histoire et la sociologie de la masculinité²⁸ semble cependant se développer en France, notamment au sein des études anglophones, plus ouvertes par nature aux recherches anglo-saxonnes.

Les recherches sur les représentations sexuées au cinéma se sont en effet largement répandues aux Etats-Unis et en Grande-Bretagne à partir des années 1970, principalement dans le cadre des *women's studies*, qui se sont d'abord penchées sur les femmes. Ce n'est qu'à partir de la fin des années 1980 que l'on voit paraître des ouvrages sur la masculinité au cinéma, avec une production particulièrement intense dans la première moitié des années 1990. C'est en effet à cette époque que paraissent *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*, de Frank Krutnik (1991), *Screening the Male*, de Cohan et Hark (1993), *You Tarzan : Masculinity, Movies and Men*, de Pat Kirkham et Janet Thumim (1993), suivi de *Me Jane, Masculinity, Movies and Women* en 1995, *Spectacular Bodies, Gender, Genre and the Action Cinema*, de Yvonne Tasker (1993) et *Hard Bodies: Masculinity in the Reagan Era*, de Susan Jeffords (1994)²⁹. Nous reviendrons sur le développement de ces études et les problématiques qu'elles proposent dans le chapitre de définition de concepts, mais on peut déjà en montrer ici les limites et démarquer notre thèse de leurs approches.

Tout d'abord, ces ouvrages prennent en compte un corpus soit classique, soit contemporain, mais qui s'arrête nécessairement au début des années 1990 (il en va de même des thèses de Sylvestre Meininger et de Cristelle Maury). En second lieu, certains d'entre eux, notamment *Hard Bodies* (par ailleurs magistral), ne tiennent absolument pas compte des genres cinématographiques et de leurs conventions, ignorant dès lors les structures narratives et iconographiques qui informent les représentations de la masculinité. Ils accordent par conséquent une attention presque exclusive à certains types de masculinité, notamment à

²⁸ Deux journées d'étude sur la masculinité à Hollywood furent ainsi organisées par Noëlle de Chambrun à Paris VII en décembre 2006 et 2007. Un projet innovant intitulé « Performing Straight White Masculinities » a été lancé par Hélène Quanquin et Raphaël Costambeys-Kempczynski à Paris III en 2008, qui a donné lieu à un séminaire puis à un colloque international en septembre 2010. Voir le site, http://www.men.univ-paris3.fr/index.php?option=com_content&view=frontpage&Itemid=1, consulté le 30 août 2010. Par ailleurs, un colloque d'historiens sur l'histoire des hommes et des masculinités fut organisé en juin 2009 à l'ENS-LSH, tandis qu'en science politique, l'IEP de Rennes accueillait un colloque sur « les coûts de la masculinité » en janvier 2010.

²⁹ Frank Krutnik, *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*, Londres : Routledge, 1991 ; Cohan et Hark, *Screening the Male* ; Pat Kirkham et Janet Thumim (dirs), *You Tarzan : Masculinity, Movies and Men*, Londres : Lawrence and Wishart, 1993 et *Me Jane, Masculinity, Movies and Women*, Londres : Lawrence and Wishart, 1995 ; Yvonne Tasker, *Spectacular Bodies, Gender, Genre and the Action Cinema*, Londres : Routledge, 1993 ; Susan Jeffords, *Hard Bodies: Masculinity in the Reagan Era*, New Brunswick : Rutgers University Press, 1994.

l'hypermasculinité (qui constitue également le cœur du livre de Tasker, centré uniquement sur le film d'action), aux dépens d'autres formes de masculinités pourtant présentes aux époques étudiées (les années 1980 pour Jeffords et Tasker) mais dans des genres minoritaires (en termes de succès et de visibilité). D'autres s'intéressent aux genres du point de vue des identités sexuées, comme Krutnik sur le film noir, Mitchell sur le western³⁰ ou Rowe sur la comédie³¹, mais, comme on le voit, ils n'abordent qu'un seul genre, et se concentrent sur l'époque classique. Seule une thèse américaine non publiée³² aborde la masculinité par le biais de plusieurs genres, mais se limite aux années 1990 et adopte un corpus différent du nôtre. On ne trouve donc pas, ni en France, ni aux Etats-Unis, d'étude générale du lien entre les genres et la masculinité sur une période longue, qui prenne en compte les conventions génériques héritées de l'époque classique pour proposer une analyse à la fois chronologique et esthétique de l'ère contemporaine. Car les ouvrages cités plus haut négligent souvent l'aspect formel des films qu'ils analysent, s'attardant sur le contenu plus que sur la mise en scène, défaut courant dans les *cultural studies* qui tendent de plus en plus à oublier la matérialité de leurs objets d'étude : ce sera le troisième manque à pallier. Notre thèse se distingue ainsi des travaux de recherche antérieurs à la fois par le corpus choisi et par la méthodologie adoptée, qui croise l'analyse du contexte et des contenus filmiques avec un travail esthétique attentif à la forme cinématographique.

Nous nous sommes intéressée aux genres parce qu'ils nous semblent remplir une fonction sociale³³ privilégiée, espace symbolique où s'expriment et se résolvent de façon rituelle, car répétée et codifiée, les conflits socioculturels. Ces mythes modernes préservent ainsi un certain ordre social (et patriarcal) en réconciliant l'individu avec la société et son idéologie par la répétition et la variation de conventions qui évoluent avec le contexte. En second lieu, les genres sont des formes cinématographiques codées et relativement stables, qui permettent donc de mieux évaluer les évolutions des représentations de la masculinité et de repérer les éléments nouveaux apportés par les genres contemporains, notamment par rapport

³⁰ Lee Clark Mitchell, *Westerns, Making the Man in Fiction and Film*, Chicago, Chicago University Press, 1996.

³¹ Kathleen Rowe, *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*, Austin : University of Texas Press, 1995.

³² Michael R. Meadows, « Re-imagining Masculinity in the 90s: Hollywood Movies and Genres », Dissertation, Wayne State University, Detroit, Michigan, 2000, UMI Microform 9992241.

³³ Voir Moine, *Les Genres du cinéma*, pp.66-79. Cet aspect sera développé dans le chapitre de définition de concepts.

à l'ère classique³⁴. En ce sens, les genres peuvent être considérés comme des témoins privilégiés des mutations socio-historiques, les films de genre servant d'excellents points de comparaison, tandis que la prise en compte du genre met également en lumière des cycles de production, différentes époques étant dominées par différents genres. Par ailleurs, comme le notent Raphaëlle Moine et Geneviève Sellier dans la présentation du séminaire « Genre et *gender* », le genre « s'inscrit dans une logique de catégorisation sexuée » : on distingue des genres traditionnellement « masculins », qui mettent en scène des mondes presque exclusivement masculins (qu'on pense au film de guerre) et s'adressent à un public largement composé d'hommes, de genres « féminins », qui accordent une plus large place aux femmes en termes de personnages, de problématiques et de public³⁵. Les films de genre sont donc des vecteurs puissants de reproduction, de modification et de transmission de normes de comportement sexuées. Enfin, nous pensons qu'il est indispensable de prendre en compte les conventions génériques pour comprendre les modèles masculins proposés. Les représentations de la masculinité sont en effet toujours codées en fonction de structures préexistantes qui conditionnent la réception : on ne s'attend pas à voir le même type de héros selon que l'on va voir un western, un film de gangsters ou une comédie romantique. C'est ce lien entre représentations et formes de présentation que souligne Richard Dyer dans *The Matter of Images* :

Representations are presentations, always and necessarily entailing the use of the codes and conventions of the available forms of presentation. Such forms restrict and shape what can be said by and/ or about any aspect of reality in a given place in a given society at a given time... Cultural forms set the wider terms of limitation and possibility for the (re)presentation of particularities and we have to understand how the latter are caught in the former in order to understand why such-and-such gets (re)presented in the way it does.³⁶

Notre corpus est donc composé de films de genres, qui sont également parfois des films réalisés par des cinéastes connus, au statut d'« auteurs ». L'opposition entre « film de genre » et « film d'auteur » ne nous paraît pas pertinente, si ce n'est en termes de grille de

³⁴ Le cinéma classique n'étant pas notre objet d'étude principal, nous en adopterons une définition large comme se référant aux films produits par les studios hollywoodiens des années 1920 aux années 1960, tout en étant consciente de la diversité et de l'évolution de la production.

³⁵ Voir également les articles de Peter Krämer, « A Powerful Cinema-going Force? Hollywood and Female Audiences since the 1960s », dans Melvyn Stokes et Richard Maltby, *Identifying Hollywood's Audiences, Cultural Identity and the Movies*, Londres : BFI, 1999, pp.93-108, et « Women First: *Titanic* (1997), Action-Adventure Films and Hollywood's Female Audience », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol.18, n°4, octobre 1998, pp.599-618.

³⁶ Richard Dyer, *The Matter of Images: Essays on Representation*, Londres : Routledge, 1993, p.2.

lecture : on s'attardera moins sur l'esthétique personnelle des réalisateurs que sur le travail sur les conventions génériques. La multiplicité des étiquettes génériques nécessitait évidemment d'opérer un choix, guidé par plusieurs critères. Pour mettre en lumière les évolutions des représentations de la masculinité à l'époque contemporaine, nous avons choisi des genres déjà présents à l'époque classique, centrés sur la construction de la masculinité et aux conventions immédiatement identifiables, notamment en termes de personnages, de narration et d'iconographie. Ces genres devaient également avoir un certain poids dans le cinéma contemporain, en termes de production et de succès populaire. Nous sommes ainsi partie d'un « noyau dur » de trois genres masculins, proposant des « types » de masculinités bien définis : le western, le film de guerre et le film de gangsters, auxquels nous avons ajouté deux genres s'intéressant aux rapports entre l'identité masculine et les « Autres », les femmes dans la comédie romantique et le non-humain dans la science-fiction.

Le western, ou « la masculinité américaine par excellence », pour détourner l'expression d'André Bazin³⁷, est certainement l'un des genres hollywoodiens les plus codifiés, que ce soit en termes d'iconographie (les décors et les costumes de l'Ouest), de structure (l'opposition entre nature et culture mise en lumière par Jim Kitses³⁸) et de représentation de la masculinité, le cowboy étant au fondement de l'identité masculine américaine. Bien qu'en déclin dans les années 1980, le genre connaît un nouveau souffle à partir des années 1990, après le succès populaire et critique de *Dances With Wolves*³⁹ (Costner, 1990), qui relance la production. Le film de guerre, entendu comme « film de combat » (« *combat film* ») selon les termes de Jeanine Basinger⁴⁰, présente un soldat en guerre et les conséquences de celle-ci sur son identité. La forme contemporaine du genre est profondément marquée par la guerre du Vietnam, abondamment traitée dans la deuxième moitié des années 1980 par une série de productions très rentables⁴¹, avant de revenir à la Seconde Guerre mondiale dans les années 1990. Nous avons ensuite choisi de parler spécifiquement du film de gangsters plutôt que du film criminel, afin de resserrer le genre sur un type de masculinité particulière, le gangster, héritier d'une tradition générique remontant aux films fondateurs des années 1930 – le *Scarface* de Howard Hawks (1932) est ainsi refait

³⁷ André Bazin, « Le western ou le cinéma américain par excellence », dans André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris : Editions du Cerf, 1985.

³⁸ Jim Kitses, *Horizons West*, Bloomington : Indiana University Press, 1970.

³⁹ Les titres de films sont donnés dans leur version originale. On trouvera les traductions françaises dans la filmographie et dans l'index.

⁴⁰ Jeanine Basinger, *The World War Two Combat Film: Anatomy of a Genre*, New York : Columbia University Press, 1986.

⁴¹ *Rambo: First Blood, Part II* (Cosmatos, 1985) et *Platoon* (Stone, 1986) se classent ainsi parmi les dix plus grands succès du corpus en termes de recettes (voir note 45).

par De Palma en 1983. En outre, par son insistance sur la nécessaire intégration de son héros dans une organisation fortement hiérarchisée et gouvernée le plus souvent par des codes ethniques, le film de gangsters souligne les contradictions inhérentes à la construction traditionnelle du « mâle », à la fois individualiste et coopératif, hégémonique et marginal. Minoritaire dans les années 1980, le genre reflorit dans les années 1990-2000 après la sortie de *The Godfather: Part III* (Coppola, 1990) et de *Goodfellas* (Scorsese, 1990).

Si la science-fiction relève plutôt de la série B à l'époque classique, elle connaît une expansion remarquable à l'époque contemporaine, avec des films à gros budget qui s'inspirent régulièrement des années 1950 (tels que *Independence Day* (Emmerich, 1996) ou *War of the Worlds* (Spielberg, 2005), remake du film de Byron Haskin sorti en 1953). Vu l'étendue du genre, nous l'avons circonscrit au film d'anticipation, directement centré sur les évolutions sociopolitiques, dont les croisements récurrents avec d'autres genres, comme le fantastique, l'horreur mais aussi le film noir par exemple⁴² permettent d'analyser les processus d'hybridations génériques et masculines tout en prenant en compte les questionnements propres aux autres genres, notamment l'interrogation sur le monstrueux, ou la différence de l'Autre⁴³, au cœur de l'horreur. Enfin, pour faire contrepoint à ces genres masculins, la comédie romantique, particulièrement populaire à partir des années 1990 et le succès de *Pretty Woman* (Marshall, 1990), a été intégrée afin d'étudier les rapports entre hommes et femmes. Ceux-ci constituent en effet le fondement d'un genre centré sur l'importance de l'amour romantique, qui vise la formation d'un couple hétérosexuel stable⁴⁴.

⁴² Voir notamment l'article de Gilles Menegaldo, « Science-fiction et hybridité générique dans *Dark City* d'Alex Proyas et *Alien* de Ridley Scott », dans Roger Bozzetto et Gilles Menegaldo (dirs), « Les nouvelles formes de la science-fiction », Colloque de Cerisy, Paris : Bragelonne, 2006, pp.273-288.

⁴³ Voir l'ouvrage dirigé par Barry Keith Grant, *The Dread of Difference, Gender and the Horror Film*, Austin: University of Texas Press, 1996. Le film d'horreur constitue ainsi un terrain privilégié pour étudier les modalités de représentation de la femme, comme le résume Barbara Creed : « the very nature of horror [is] an encounter with the feminine » (Barbara Creed, « Dark Desires, Male Masochism in the Horror Film » dans Steven Cohan et Ina Rae Hark (dirs), *Screening the Male, Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, Londres : Routledge, 1993, p.121). Le genre fait d'ailleurs l'objet d'une analyse *gender* par Pascale Fahkry, dans une thèse en cours sur « le film d'horreur au féminin » à partir des années 1970.

⁴⁴ Voir les ouvrages de Wes D. Gehring, *Romantic vs Screwball Comedy: Charting the Difference*, Oxford : The Scarecrow Press, 2002 (« Though romantic comedy has its fair share of funny scenes, it is dead serious about the importance of love », p.67) et de Steve Neale et Frank Krutnik, *Popular Film and Television Comedy*, Londres : Routledge, 1990 (« The romantic comedy leads inevitably towards marital union », p.138).

En outre, le corpus inclut principalement des films commerciaux hollywoodiens, une large part étant accordée aux films à grand succès en termes de box-office⁴⁵, dont la visibilité médiatique et le nombre important de spectateurs laissent supposer un fort impact socioculturel. Mais nous avons également inclus des films indépendants, aux revenus modestes, comme *The Ballad of Little Jo* (Greenwald, 1993), *Dead Man* (Jarmusch, 1995) ou *The Funeral* (Ferrara, 1996)⁴⁶, afin de voir si l'on peut y trouver des modèles « alternatifs » de masculinité, qui s'écartent des grosses productions. « Hollywood » est donc compris comme l'industrie cinématographique américaine, même s'il est souvent problématique d'attribuer une nationalité aux films contemporains, co-productions aux financements multiples, parfois réalisées par des cinéastes étrangers avec des stars étrangères : c'est pourquoi nous avons choisi des films qui s'inscrivent dans la tradition des genres hollywoodiens classiques, situés aux Etats-Unis avec des personnages masculins présentés comme américains.

Pour faciliter l'analyse, les films sélectionnés pour constituer le corpus principal respectent dans une large mesure la sémantique et la syntaxe des genres choisis⁴⁷, et sont ainsi « identifiables » en tant que western, film de guerre, film de gangster, film de science-fiction ou comédie romantique. Une certaine part de subjectivité est inévitable dans le choix des films, mais de manière générale, nous avons suivi les classifications opérées par les critiques de cinéma, universitaires et journalistes, en nous centrant sur des films « consensuels » en termes d'appartenance générique. Cependant, les frontières entre les genres ne sont pas étanches, certains genres étant très proches tandis que de nombreux films sont infléchis par une autre tonalité générique : on parlera ainsi de l'influence du film noir, de l'horreur, de la comédie ou du mélodrame sur les genres initialement retenus. Il serait en effet intéressant d'élargir l'analyse à d'autres genres, mais l'exhaustivité n'est pas atteignable dans le cadre d'une seule étude. Dès lors, nous avons choisi cinq genres centraux dans la construction de la masculinité américaine et représentatifs de la production cinématographique contemporaine,

⁴⁵ Les dix films de notre corpus ayant eu le plus de succès aux Etats-Unis sont *Independence Day* (Emmerich, 1996, \$550 M/ \$306 M), *Terminator 2: Judgment Day* (Cameron, 1991, \$385 M/ \$204 M), *Saving Private Ryan* (Spielberg, 1998, \$366 M/ \$216 M), *Dances With Wolves*, (Costner, 1990, \$345 M/ \$184 M), *Rambo: First Blood, Part II* (Cosmatos, 1985, \$335 M/ \$150 M), *Pretty Woman* (Marshall, 1990, \$334 M/ \$178 M), *Platoon* (Stone, 1986, \$295 M/ \$138 M), *War of the Worlds* (Spielberg, 2005, \$290 M/ \$234 M), *What Women Want* (Meyers, 2000, \$268 M/ \$182 M), et *The Matrix* (Wachowski, 1999, \$267 M/ \$171 M). Les chiffres sont en millions de dollars et arrondis au chiffre inférieur pour plus de lisibilité. Les premiers ont été ajustés à l'inflation et sont alignés sur le prix de la place de cinéma en 2010, tandis que les seconds correspondent aux recettes brutes, selon les chiffres donnés par boxofficemojo.com, consulté le 1^{er} septembre 2010.

⁴⁶ Pour plus de détails concernant la distribution et les recettes des films du corpus principal, consulter la filmographie. L'inflation n'a été prise en compte que pour les très grosses recettes (voir note précédente).

⁴⁷ Voir Rick Altman, *Film/Genre*, Londres : BFI, 1999. On reviendra sur sa définition sémantico-syntaxique des genres dans le chapitre de définition des concepts.

et, à l'intérieur de chaque genre, les films incontournables en termes de succès populaire ou critique et/ou intéressants du point de vue des représentations de la masculinité.

Cette étude s'intéresse à la reconstruction de la masculinité hégémonique dans les genres hollywoodiens à partir du « renouveau reaganien », après la crise que traversent à la fois la masculinité américaine et Hollywood dans les années 1960-1970. La domination masculine et l'infériorité supposée des femmes sont en effet vigoureusement attaquées par la seconde vague du féminisme, avec la parution du livre de Betty Friedan, *The Feminine Mystique* en 1963 et la fondation de NOW (National Organization for Women) en 1966, tandis que l'oppression blanche et les inégalités raciales sont remises en cause dès les années 1950 par le mouvement des droits civiques, qui obtiendra avec le *Civil Rights Act* de 1964 l'interdiction de toute discrimination contre les Noirs mais aussi contre les femmes. Ce mouvement, ainsi que les idées plus radicales des Black Panthers, exercera une grande influence sur les autres minorités, ethniques (avec notamment la formation de l'American Indian Movement en 1968) mais aussi sexuelles, inspirant le mouvement de libération des homosexuels (*Gay Liberation*), galvanisés par les émeutes de Stonewall en 1969. Les mouvements de contestation s'amplifient, se ramifient et se radicalisent dans les années 1970, stimulés par le contexte d'opposition généralisée à la guerre du Vietnam. Celle-ci joue ainsi un rôle essentiel dans le discrédit jeté sur la masculinité. L'image de l'homme américain est profondément ternie, souillée par des accusations à la fois de barbarie et d'inefficacité après la médiatisation de massacres comme celui de My-Lai et la défaite finale. Il faudra d'ailleurs attendre la fin de la décennie pour que le cinéma américain traite directement de cette guerre.

Dans les années 1960-1970, Hollywood connaît également une période de profonde transformation marquée par un vent de fronde, avec la fin du code de censure (le code Hays) en 1968. L'émergence d'un cinéma plus contestataire en termes de formes et de contenus, surnommé « *New Hollywood* »⁴⁸, s'accompagne d'une déconstruction critique des genres classiques dans des films comme *Bonnie and Clyde* (Penn, 1967), *Little Big Man* (Penn, 1969), *The Wild Bunch* (Peckinpah, 1969), *McCabe and Mrs Miller* (Altman, 1971), *The Godfather* (Coppola, 1972, 1974), *Chinatown* (Polanski, 1974), *The Deer Hunter* (Cimino, 1978) ou *Apocalypse Now* (Coppola, 1979), si bien que John G. Cawelti déclare en 1979 que

⁴⁸ Voir notamment Steve Neale, « New Hollywood Cinema », *Screen*, vol.17, n°2, pp.117-122 ; Peter Biskind, *Easy Riders, Raging Bulls : How the Sex-Drugs-and-Rock 'n'Roll Generation Saved Hollywood*, New York : Simon and Schuster, 1999 ; Peter Krämer, *The New Hollywood, from Bonnie and Clyde to Star Wars*, Londres : Wallflower, 2005.

les genres traditionnels « ont peut-être atteint le stade de l'épuisement créatif »⁴⁹. A partir de la fin des années 1970, le succès des « *blockbusters* » semble accentuer le phénomène : ces derniers rompent tout simplement avec les genres classiques et privilégient l'action et le spectacle, donnant naissance à un genre nouveau, le film d'action. Cependant, comme le souligne Laurent Jullier, « les lendemains qui déchantent, à la fin des années 1970, font naître la nostalgie des figures rassurantes d'avant la contestation »⁵⁰ : qu'en est-il alors des genres classiques ? Nous émettons l'hypothèse que ceux-ci participent d'un retour à l'ordre patriarcal et, dans un double rétablissement des structures dominantes, se reconstruisent après la crise des années 1970 en réaffirmant la masculinité hégémonique.

L'année 1980 a ainsi été choisie comme une année symbolique, celle de l'élection de Ronald Reagan à la présidence, emblématique de la victoire des néo-conservateurs et du reflux des mouvements contestataires progressistes dans la société et le cinéma américains. Car l'élection de Reagan marque un net changement politique, mais aussi culturel, l'idéologie reaganienne liant renouveau de l'Amérique et revalorisation de la virilité et de l'agressivité masculines : le discours public des années 1980 est ainsi marqué par le désir explicite de reconstruire la masculinité hégémonique, que l'on retrouve dans les genres cinématographiques. Cependant, comme le souligne Richard Dyer, l'hégémonie est un concept « actif »⁵¹, qui doit sans cesse être reconstruite pour faire face à des défis qui changent selon les conditions historiques et la résistance des groupes dominés. D'où la nécessité d'analyser les redéfinitions évolutives de la masculinité hégémonique et les différentes stratégies de reconstruction mises en place par les genres selon l'opposition et l'époque.

Dans cette perspective, nous avons identifié trois phases, dont deux principales et une en gestation, trois périodes distinctes sur le plan socio-historique et esthétique, qui correspondent à des stratégies génériques et des modes de masculinités différents. La première phase est dominée par la volonté reaganienne de « renouveau », ainsi que par l'arrivée du film d'action et de héros hypermasculins (que Susan Jeffords appelle « *hard bodies* »), qui modifient en profondeur les genres classiques et assurent la prédominance de films de genre propices aux scènes d'action spectaculaires, les films de guerre et les films de

⁴⁹ « it may be that [traditional genres] have simply reached a point of creative exhaustion. » John G. Cawelti, « *Chinatown* and Generic Transformation in Recent American Films », dans Gerald Mast et Marshall Cohen (dirs), *Film Theory and Criticism: introductory readings*, New York : Oxford University Press, 1979, p.519.

⁵⁰ Jullier et Leveratto, *Les Hommes-objets*, p.80.

⁵¹ « Hegemony is an *active* concept – it is something that must be ceaselessly built and rebuilt in the face of both implicit and explicit challenges to it. » Richard Dyer, *Gays and Film*, New York : New York Zoetrope, 1984, p.30.

science-fiction. Après un chapitre liminaire consacré à la définition des concepts, nous analyserons ainsi dans le chapitre 1 les caractéristiques de l'hypermasculinité et son influence sur les conventions génériques, y compris sur un cycle de films souvent perçus comme progressistes, les films sur la guerre du Vietnam. Au travers de cette analyse, on constate que la reconstruction de la masculinité dans les années 1980 passe étonnamment par la redéfinition de l'homme comme victime, opérée par le recours à la ritualisation de la souffrance au cœur des genres masculins. La masculinité hégémonique reprend le discours des minorités, et se pose comme vulnérable, bannie, rejetée, rompant à la fois avec les structures patriarcales qui assurent pourtant son pouvoir et avec la figure ultime de l'« Autre », le féminin perçu comme menaçant. Comme on le verra dans le chapitre 2, le film de guerre et la science-fiction soulignent chacun à leur façon cette rupture de ban, le premier insistant sur la crise de l'autorité paternelle tandis que le second pointe du doigt la trahison des élites, mettant en lumière les tensions de classe dans une société de plus en plus déshumanisée. Enfin, le chapitre 3 analyse les rapports entre hommes et femmes, ou comment la masculinité se construit par le rejet du féminin, qui réapparaît cependant sous une forme masculinisée ou dans des genres « minoritaires » comme le film de gangsters et la comédie romantique (moins présents dans les années 1980), où les hommes sont présentés comme affaiblis et les rôles sexués peuvent plus facilement être renversés. Ainsi, double paradoxe, les genres des années 1980, en faisant de l'homme une victime, reconstruisent une masculinité hégémonique en rupture avec l'ordre social fondé sur le respect des autorités et le couple hétérosexuel, rompant de ce fait à leur tour avec la fonction sociale traditionnellement réconciliatrice des genres.

Or, on assiste dans les années 1990 et au début des années 2000 à la réintégration des hommes dans la société à travers le retour des conventions génériques classiques et de genres en éclipse pendant les années 1980. Cette deuxième phase est en effet marquée par le succès de films de guerre sur la Seconde Guerre mondiale, la renaissance du western, la popularité des comédies romantiques et l'efflorescence du film de gangsters. Dans un contexte changé, où l'agressivité virile reaganienne n'est plus de mise, l'homme américain est présenté non plus comme une victime mais comme un homme ordinaire, un membre comme les autres d'une société plurielle. Le chapitre 4 examine ainsi le retour nostalgique des genres classiques et la réconciliation des hommes avec le capitalisme, tandis que le chapitre 5 s'intéresse à la « normalisation » de la masculinité hégémonique, comprise à la fois comme banalisation et émergence d'une nouvelle norme. On voit en effet s'épanouir dans les années 1990-2000 un

nouveau modèle de masculinité plus sensible et plus ouvert au dialogue avec les femmes et les minorités ethniques, qui se détache de l'hypermasculinité prédominante des années 1980. Cependant, le chapitre 6 se demandera dans quelle mesure la promotion de la diversité et du dialogue par les genres remet-elle véritablement en cause l'hégémonie de l'homme blanc. L'« homme ordinaire » n'est-il pas finalement un moyen d'effacer les privilèges de la masculinité hégémonique tout en maintenant son autorité narrative ?

Enfin, un dernier chapitre esquissera de nouvelles perspectives en termes temporels et logiques à travers l'analyse de trois films sortis en 2005, *A History of Violence* de David Cronenberg, *Jarhead* de Sam Mendes et *Brokeback Mountain* de Ang Lee, ce dernier constituant un terme particulièrement approprié pour une étude des rapports entre genre cinématographique et masculinité. Ce chapitre de clôture considère ainsi les possibilités de subversion de la masculinité hégémonique offertes par les genres, à travers la réflexivité et l'hybridité génériques notamment. Si les genres tendent à réaffirmer la masculinité hégémonique, ils l'interrogent également, laissant souvent voir les failles au sein de l'armure. C'est précisément sur ces failles que sont construits les trois films qui concluent notre analyse, laissant entrevoir un nouveau temps générique propice à la remise en cause des identités sexuées.

Définition des concepts

En plaçant le « genre », sous ses deux acceptions, au cœur de notre étude, nous pensions qu'une définition centrale du mot établirait un lien « naturel » et indissociable entre notre corpus et notre objet d'étude. Or, s'il y a des liens évidents entre les genres cinématographiques et le genre comme construction sociale de l'identité des sexes¹, il y a bien deux définitions distinctes du mot « genre », qu'il faut différencier. En français, le mot désigne d'abord « un groupe d'êtres ou d'objets présentant des caractères communs » qui devient avec le temps une « catégorie d'œuvres, définie par la tradition »², définition qui s'applique aux genres cinématographiques (d'ailleurs traduit en anglais par l'emprunt au français de « *genre* »). Pour ce qui est de ce que l'anglais appelle « *gender* », la traduction par le terme « genre » est malaisée, comme l'a souligné Georges-Claude Guilbert, « car [...] dans le monde francophone contemporain, « genre » appartient davantage au domaine de la grammaire et de la linguistique »³. Ainsi, afin de bien distinguer les deux acceptions du mot dans une approche « genre et *gender* »⁴, nous utiliserons le terme de « genre » pour nous référer principalement aux genres cinématographiques, tandis que nous parlerons de « *gender* » en termes d'« identités sexuées »⁵, et plus particulièrement d'identité masculine et de masculinité. Il s'agit maintenant de délimiter notre emploi des notions de « genre » et de « masculinité » à l'aide d'une analyse historique et historiographique, afin d'établir les principes directeurs de notre étude.

¹ Dans une perspective féministe constructiviste, nous opposons le genre (« concept qui se réfère aux différences sociales entre les femmes et les hommes qui sont acquises, susceptibles de changer avec le temps et largement variables tant à l'intérieur que parmi les différentes cultures ») au sexe, qui renvoie aux « caractéristiques biologiques qui distinguent les femmes des hommes ». Nous utiliserons également l'expression « rapports sociaux de sexe » pour parler des relations entre hommes et femmes (*gender relations*). *100 mots pour l'égalité, Glossaire de termes sur l'égalité entre les femmes et les hommes*, Luxembourg : Office des publications officielles des Communautés européennes, 1998.

² Sens II du *Petit Robert*.

³ Georges-Claude Guilbert, *C'est pour un garçon ou pour une fille? La dictature du genre*, Paris : Autrement, 2004, p.37.

⁴ Titre du séminaire organisé par Raphaëlle Moine et Geneviève Sellier à l'INHA depuis 2008.

⁵ Faute de mieux, car, comme le remarque Georges-Claude Guilbert, revenir à la donnée biologique de « sexe » pose problème. Guilbert, p.39.

I. La notion de genre cinématographique

Le but de cette étude n'est pas de construire une théorie des genres qui justifierait un corpus clos et rigoureusement défini, mais d'utiliser une définition fonctionnelle du genre cinématographique, à travers l'analyse de genres reconnus et reconnaissables. En effet, Raphaëlle Moine distingue deux types de théories du genre cinématographique :

- des *théories structurales et textuelles*, qui cherchent à établir les traits caractéristiques des genres, conçus alors comme des structures textuelles, des ensembles de textes filmiques
- des *définitions fonctionnelles du genre* qui, tout en restant dans une perspective théorique, définissent les genres par leurs fonctions (sociale, culturelle, économique, communicationnelle)⁶

Ainsi, nous nous appuyerons sur des analyses structurales et textuelles, et sur les conventions génériques qu'elles mettent en lumière, mais dans une perspective fonctionnelle, afin d'étudier le « phénomène de résonance entre le monde propre au genre et le monde propre à une communauté d'interprétation »⁷, dans notre cas, la société américaine. C'est pourquoi nous ne procéderons pas ici à une historiographie de la notion de genre en général, déjà très bien faite par Anne Hurault-Paupe dans sa thèse sur le *road movie* américain⁸, mais à la définition des éléments de la théorie du genre cinématographique sur lesquels s'appuiera notre travail.

Nous partirons de la définition sémantico-syntaxique désormais incontournable de Rick Altman, complétée dans son ouvrage *Film/Genre*⁹ par un critère pragmatique. Rick Altman associe deux approches textuelles des genres cinématographiques : une approche sémantique, qui définit les genres selon les éléments que l'on retrouve de film en film, comme les personnages, les décors, les costumes ou le type de narration ; et une approche syntaxique, inspirée des théories structuralistes qui discernent dans les genres des oppositions qui les structurent, comme l'opposition entre sauvagerie et civilisation qui sous-tend le western¹⁰. Les genres les plus durables imbriquent ces deux niveaux de façon à ce que les éléments sémantiques prennent une signification particulière dans une structure syntaxique

⁶ Raphaëlle Moine, *Les Genres du cinéma*, Paris : Nathan, 2002, p.32.

⁷ Jean-Pierre Esquenazi, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo. L'invention à Hollywood*, Paris, CNRS Editions, 2001, p.43, cité dans Raphaëlle Moine, *Les Genres du cinéma*, p.67.

⁸ Anne Hurault-Paupe, « Le road-movie : définitions, structures, antécédents et évolution », thèse de doctorat dirigée par Francis Bordat, Paris X Nanterre, 2006.

⁹ Rick Altman, *Film/Genre*, Londres : BFI, 1999.

¹⁰ Voir Jim Kitses, *Horizons West*, Bloomington : Indiana University Press, 1970.

donnée (Raphaëlle Moine cite l'exemple du cheval dans les westerns¹¹) tandis que d'autres genres moins stables ne reposent que sur la répétition d'éléments sémantiques : il y a donc des niveaux de généricité différents. A ces deux approches, Altman ajoute une dimension pragmatique très importante, qui prend en compte la réception des genres et le contexte qui les a produits :

Like reception study, a semantic/syntactic/pragmatic approach refuses determinacy to textual structures taken alone, but in addition it acknowledges the difficulty of extracting those textual structures from the institutions and social habits that frame them and lend them the appearance of making meaning on their own.¹²

Une analyse seulement textuelle des genres ne suffit pas puisque ces structures textuelles sont étroitement imbriquées dans des institutions et des pratiques sociales qu'il faut étudier de près afin de recontextualiser des textes qui ne font jamais sens seuls. Si cette relativisation de l'analyse textuelle peut être critiquée (Altman mentionne très peu l'aspect formel des genres et le codage générique des « codes cinématographiques », comme les plans panoramiques dans les westerns¹³), la définition d'Altman dans *Film/Genre* permet d'ouvrir la notion de genre et de rendre compte des phénomènes d'hybridation, des évolutions historiques et des fonctions sociales contradictoires des genres, aspects majeurs de notre analyse.

Altman revient en effet sur les théories des genres qui voient ces derniers comme des catégories fermées et étanches, et qui finissent donc par utiliser un corpus très limité de films respectant les règles génériques énoncées au départ. Sans entrer dans la controverse de la délimitation du corpus, il apparaît immédiatement que très peu de films utilisent exactement les mêmes éléments et les mêmes structures, car la formation d'un genre dépend aussi bien de la répétition que de la variation des formes. La définition sémantico-syntaxique d'Altman permet d'ouvrir cette catégorisation étanche à l'hybridation, à travers des emprunts d'éléments sémantiques ou syntaxiques d'un genre à l'autre, tout en maintenant des genres cinématographiques distincts. Comme le souligne Raphaëlle Moine, ce n'est pas parce que la science-fiction emprunte des structures au western, comme on l'a souvent fait remarquer à propos de *Star Wars* (Lucas, 1977), que les deux genres se confondent :

L'appel aux deux systèmes descriptifs, sémantique et syntaxique, permet non seulement de penser les échanges de matériaux entre genres, mais il évite aussi d'assimiler certains films

¹¹ Moine, *Les Genres du cinéma*, p.55.

¹² Altman, *Film/Genre*, p.211.

¹³ Voir Christian Metz, *Langage et cinéma*, Paris : Albatros, 1971.

de science-fiction à des westerns intergalactiques, et certains films de guerre à des westerns tropicaux sous prétexte que la science-fiction des années 1970 et 1980 ou la mise en scène du Vietnam empruntent des formes syntaxiques à ce genre.¹⁴

Cette définition suggère ainsi qu'il y a à la fois des frontières assez nettes entre les genres mais aussi toujours la possibilité de brouiller ces frontières par la superposition des genres, phénomène particulièrement présent dans le cinéma contemporain avec l'émergence de films hybrides et « éclectiques », pour reprendre le terme de Jim Collins¹⁵. La différenciation entre éléments sémantiques et structures syntaxiques permet ainsi de mieux comprendre l'hybridité de figures masculines qui appartiennent à différents genres, et de déceler les codes qui les façonnent : par exemple, le héros de *Blade Runner* (Scott, 1982) emprunte des éléments sémantiques au film noir tandis que son questionnement répond aux structures de la science-fiction qui oppose l'humain au non-humain.

Cette double approche sémantico-syntaxique permet également de penser l'histoire des genres, à l'opposé de théories essentialistes et transhistoriques qui voient ceux-ci comme des catégories stables exprimant des archétypes à portée universelle, d'inspiration jungienne¹⁶. En outre, Altman s'oppose aux modèles évolutionnistes et déterministes des genres, qui évolueraient de la transparence à l'opacité, d'une période de formation à un âge « classique » tendant ensuite vers la réflexivité parodique ou critique¹⁷. On s'aperçoit vite en effet que l'« âge d'or » d'un genre comme la comédie musicale ou le western contient déjà des éléments parodiques ou réflexifs. Par ailleurs cette théorie ne tient absolument pas compte des évolutions historiques du contexte qui influent également sur l'histoire des genres, comme le montre Raphaëlle Moine :

Ces théories, en faisant d'un principe déterministe la clef de l'évolution des genres, relèguent au rang d'aléas de l'histoire les changements qui affectent le contexte social, culturel et

¹⁴ Moine, *Les Genres du cinéma*, p.58.

¹⁵ Jim Collins, « Genericity in the Nineties: Eclectic Irony and the New Sincerity », dans Jim Collins, Hilary Radner et Ava Preacher Collins, *Film Theory Goes to the Movies*, Londres : Routledge, 1993, pp.242-263

¹⁶ Comme les ouvrages de Stuart Kaminsky, *American Film Genres: Approaches to a Critical Theory of Popular Film*, Dayton : Pflaum, 1974, et de John G. Cawelti, *The Six-Gun Mystique*, Bowling Green : Bowling Green University Popular Press, 1971 et *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago : Chicago University Press, 1976. Cawelti reviendra sur le manque d'historicité de son analyse dans *The Six-Gun Mystique Sequel*, Bowling Green : Bowling Green State University Popular Press, 1999.

¹⁷ Altman cite John G. Cawelti, « Chinatown and Generic Transformation in Recent American Films », dans Barry Keith Grant, *Film Genre Reader*, Austin: University of Texas Press, 1986, pp.183-201; et Thomas Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, New York : Random House, 1981.

politique des films, les modifications du système, économique et esthétique, de production, les mutations des publics et de leurs attentes.¹⁸

Les genres évoluent en fonction d'une histoire interne, en référence intertextuelle aux films qui les ont précédés ainsi qu'en fonction des autres genres, citant et empruntant des thématiques et des structures cinématographiques. Mais l'histoire des genres se fait également en rapport avec le contexte qui les produit, à la fois social, politique, culturel et économique : ils ne peuvent être isolés ni de la société en général, ni du système de production spécifique à leur époque. Comme le souligne Adam Knee dans son analyse de l'influence des évolutions de la société américaine sur les films de science-fiction des années 1950, prendre en compte le contexte social des genres ne se résume pas à une simple théorie du reflet :

One does not need to assume a simplistic reflectionist stance to claim that this history yields influence over genre; rather generic discourses pick up on other contemporary discourses, all of which refract history in varying ways and all of which end up influencing our understanding of a given genre, its elements themselves functioning within and warped by history.¹⁹

C'est pourquoi l'histoire des genres ne peut pas être linéaire et téléologique : certains genres se modifient en profondeur au cours de l'histoire, ou disparaissent pour réapparaître des années plus tard, mais transformés par l'évolution des formes filmiques et les changements historiques. Le terme de « résurgence » adopté par Raphaëlle Moine nous semble ainsi approprié pour parler des genres contemporains, de leur relation avec les genres de l'époque dite « classique » (que nous ne verrons pas comme la forme « pure » du genre) et de leur évolution :

un genre cinématographique ne peut ressusciter, sous la même forme, dans un contexte de production et de réception différent. C'est pourquoi il me semble préférable de parler de *résurgence*, en référence à la réapparition de ces rivières devenues souterraines dont l'environnement géologique a modifié la composition de l'eau pendant leur parcours et auxquelles la configuration du sol où elles affleurent à nouveau donne souvent un lit très différent. Quand un genre refait surface, [...], c'est donc dans un nouvel équilibre de traits sémantiques et syntaxiques et dans un nouveau contexte d'interprétation.²⁰

¹⁸ Moine, *Les Genres du cinéma*, p.119.

¹⁹ Adam Knee, « Generic Change in the Cinema », *Iris*, n°20, automne 1995, p.36.

²⁰ Moine, *Les Genres du cinéma*, pp.139-140.

Sans tomber dans les travers de l'évolution déterministe des genres ou de l'application de la théorie du reflet sur l'analyse historique des genres, il semble donc nécessaire de voir les genres comme des phénomènes historiques, dont les formes contemporaines sont héritières des formes classiques tout en intégrant de profondes modifications dans leur sémantique comme dans leur syntaxe de par l'évolution de leur contexte.

Cette dimension historique est capitale, et n'est pas assez prise en compte dans les définitions fonctionnelles des genres, aussi bien les définitions sociales que les définitions communicationnelles des genres. On oppose ainsi souvent deux approches sociales des genres : une approche rituelle et une approche idéologique. Les tenants de l'approche rituelle, comme John Cawelti²¹, voient les genres comme une expression culturelle collective, l'industrie hollywoodienne répondant aux attentes d'un public qui exprime ses choix à travers le succès ou l'échec d'un film. Les genres ont pour fonction de régler des conflits sociaux par des solutions fictives, et se rapprochent en cela des mythes tels que définis par Lévi-Strauss, qui expriment et résolvent dans leurs récits les oppositions structurelles d'une société. Les genres ont donc une fonction rituelle en ce qu'ils médiatisent les tensions sociales et permettent au public de se retrouver dans la célébration de valeurs communes.

Les tenants de l'approche idéologique partent également du postulat que les genres ont une fonction sociale, mais inversent le point de vue, s'inspirant des travaux de l'École de Francfort et du concept d'« idéologie dominante » d'Althusser : les genres expriment, non les aspirations des spectateurs, mais l'idéologie d'Hollywood, c'est-à-dire l'idéologie dominante capitaliste. Hollywood cherche à travers les genres cinématographiques à imposer des résolutions harmonieuses fictives pour leurrer les spectateurs à se satisfaire de leur sort et à rester inactifs. Ainsi, pour Judith Hess Wright, les genres favorisent le maintien du *statu quo* : « Genre films produce satisfaction rather than action, pity and fear rather than revolt. They serve in the interests of the ruling class by assisting in the maintenance of the status quo »²².

On constate cependant des similarités entre les deux approches, qu'Altman a essayé de réconcilier dans *The American Film Musical* en tentant sans grand succès de lier son approche

²¹ Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance*.

²² Judith Hess Wright, « Genre Films and the Status Quo », dans Barry Keith Grant, *Film Genre Reader III*, Austin : University of Texas Press, 2003, p.42.

sémantico-syntaxique à la relation entre le public et Hollywood²³. Un rapprochement plus satisfaisant considère, avec Raphaëlle Moine, que le mythe et le rituel servent un certain ordre social, car, comme l'a montré Barthes, le mythe n'est pas neutre et s'inscrit dans un projet idéologique :

Le mythe dit un ordre pour lequel le rituel travaille, tous deux expriment et garantissent dans un même mouvement des valeurs. Le mythe, dans les sociétés contemporaines, en trouvant et en imposant des réponses collectives et imaginaires à des questions réelles, dépolitise, purifie et innocente les conflits.²⁴

Les deux approches se conjuguent particulièrement bien lorsque l'on examine les représentations de la masculinité dans les genres structurés autour de conflits masculins ou de conflits entre hommes et femmes : ces genres mettent en scène des angoisses masculines et des tensions entre les sexes pour tenter d'y apporter des solutions, mais ces solutions se font le plus souvent aux dépens du sexe féminin, dans une réaffirmation de la domination masculine. Les genres « masculins » offrent à des spectateurs construits d'abord comme hommes « des rendez-vous périodiques, capables, comme les rituels, de fédérer le groupe autour du plaisir partagé à reconnaître ensemble des valeurs communes »²⁵, valeurs principalement masculines ou visant à rehausser la symbolique masculine. On voit donc la portée idéologique de ces discours génériques, qui, comme le discours mythique, visent à naturaliser un ordre social où, dans la société américaine contemporaine, l'idéologie dominante est capitaliste mais aussi patriarcale. Les genres hollywoodiens tendent ainsi à fédérer la société américaine autour de valeurs consacrant un ordre sexué établi, et contribuent à ériger la domination masculine comme un état de fait. Ils imposent un certain idéal masculin, en excluant le féminin et les femmes de la définition de cet idéal et universalisent les angoisses masculines comme des tensions inhérentes à la société toute entière. Ainsi, par la répétition rituelle et l'encadrement idéologique, les genres offrent des résolutions qui sont aussi des stratégies de consolidation de la masculinité.

²³ « Whenever a lasting fit is obtained – which is whenever a semantic genre becomes a syntactic one – it is because a common ground has been found, a region where the audience's ritual values coincide with Hollywood's ideological ones. The development of a specific syntax within a given semantic context thus serves a double function: it binds element to element in a logical order, at the same time accommodating audience desires to studio concerns. » Rick Altman, *The American Film Musical*, Bloomington : Indiana University Press, 1987, p.99.

²⁴ Moine, *Les Genres du cinéma*, p.78.

²⁵ *Ibid.*, p.76.

Il faut néanmoins prendre en compte les limites de cette approche sociale des genres. Les approches rituelle et idéologique supposent toutes deux un public homogène et passif, dénié de tout pouvoir d'interprétation ou de rébellion, alors que les *Cultural Studies* et notamment Stuart Hall dans son article « Encoding/Decoding »²⁶ soulignent que les spectateurs lisent les œuvres de diverses manières, parfois même à contre-courant de la lecture « dominante ». Les spectateurs ont des sensibilités différentes selon leur sexe, mais aussi selon leur origine ethnique ou sociale. La réception d'un film est également marquée par son contexte historique et social immédiat, que les théories rituelle et idéologique négligent : que l'on parle de valeurs communes ou d'idéologie dominante, celles-ci changent en fonction des évolutions de la société. Les genres n'offrent pas non plus un seul type de représentation masculine ou une seule solution à un seul conflit : pour attirer le plus grand nombre de spectateurs, ils offrent une palette de personnages et de conflits qui suggèrent plusieurs voies d'interprétation (on peut prendre comme exemple les films de Paul Verhoeven, conçus à la fois comme des films d'action destinés au public privilégié par Hollywood, les hommes jeunes, et comme des satires politiques destinés à un public plus éduqué, donc souvent plus âgé et généralement moins friand de films d'action violents). C'est pourquoi il est important d'ajouter une dimension pragmatique à l'analyse des genres, qui tienne compte du contexte de production et de réception des genres, ainsi que des différentes possibilités d'interprétation.

Cependant, si les genres offrent souvent plusieurs voies d'interprétation, destinées à plusieurs types de public, il nous semble qu'ils résistent quelque peu à une trop grande multiplicité de lectures. En effet, les genres, de par leur « fonction communicationnelle établie », induisent un « système d'attente »²⁷ ou un « horizon d'attente » qui, selon Hans Robert Jauss²⁸, guide la réception des spectateurs et efface dans une certaine mesure les spécificités spectatorielles, ce que souligne Jean Starobinsky dans sa préface à l'ouvrage de Jauss :

La question de la subjectivité ou de l'interprétation, celle du goût de différents lecteurs ou de différentes couches sociales de lecteurs ne peut être posée de façon pertinente que si l'on a

²⁶ Stuart Hall, « Encoding/ Decoding », dans Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe et Paul Willis (dirs), *Culture, Media, Language*, Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham, 1980, pp.128-138.

²⁷ Termes de Francesco Casetti, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Paris : Nathan, 1999 [1993].

²⁸ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris : Gallimard, 1978.

préalablement su reconnaître l'horizon transsubjectif de compréhension qui conditionne l'effet du texte.²⁹

Ainsi, pour qu'un film de genre soit compris, il doit respecter certaines règles, certaines conventions instaurées par le corpus qui le précède. Les genres jouent constamment entre le respect des conventions et leur détournement, mais un trop grand « écart esthétique »³⁰ entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre peut entraîner l'incompréhension et le rejet de la part des spectateurs, comme ce fut le cas pour *The Thin Red Line* (Malick, 1998), ce qu'analyse Anne-Marie Paquet-Deyris dans la revue *Cercles*³¹. En ce qui concerne les représentations de la masculinité, leurs codes ainsi que leur réception ne seront pas les mêmes s'il s'agit d'un western, d'un film de gangsters ou d'une comédie romantique. Mais ces codes évoluent également en fonction du contexte historique : suivant Jauss, il nous semble important d'allier à une analyse synchronique des genres contemporains une analyse diachronique, qui prenne en compte les évolutions de l'histoire cinématographique ainsi que les changements du contexte historique :

L'histoire de la littérature n'aura pleinement accompli sa tâche que quand la production littéraire sera non seulement représentée en synchronie et en diachronie, dans la succession des systèmes qui la constituent, mais encore aperçue, en tant qu'*histoire particulière*, dans son rapport spécifique à l'*histoire générale*. Ce rapport ne se borne pas au fait que l'on peut découvrir dans la littérature de tous les temps une image typique, idéalisée, satirique ou utopique de l'existence sociale. La fonction sociale de la littérature ne se manifeste dans toute l'ampleur de ses possibilités authentiques que là où l'expérience littéraire du lecteur intervient dans l'horizon d'attente de sa vie quotidienne, oriente ou modifie sa vision du monde et par conséquent réagit sur son comportement social.³²

On voit là comment le rapport entre œuvres littéraires ou cinématographiques et leur contexte historique de production dépasse le simple reflet, puisque ces œuvres ne se contentent pas de refléter la « réalité » historique, mais contribuent également à changer la société qui les a créées en influant sur l'horizon d'attente des spectateurs et par conséquent sur leurs mentalités. Ainsi, si l'évolution des codes génériques dépend de l'histoire des genres eux-mêmes et de l'histoire générale, les genres répondent à des attentes changeantes des

²⁹ *Ibid.* Préface de Jean Starobinsky, p.13.

³⁰ *Ibid.*, p.53.

³¹ Anne-Marie Paquet-Deyris, « L'identité générique en question : variations du genre au cinéma », *Cercles*, 18, 2008, pp.20-31.

³² Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, pp.72-73.

spectateurs en même temps qu'ils contribuent à les créer. Les représentations de la masculinité doivent donc être analysées en fonction de codes génériques, dont les transformations indiquent l'évolution des mentalités en même temps qu'ils modifient l'horizon d'attente des spectateurs et ainsi la production cinématographique à suivre, ce qui influe sur les normes sociales de comportement et notamment la construction de la masculinité.

Ainsi, il nous semble utile de prendre comme point de départ la définition sémantico-syntaxique (et pragmatique) des genres d'Altman, en alliant analyse textuelle à analyse contextuelle, pour voir comment les évolutions des genres et de leurs conventions en termes de représentations de la masculinité répondent à des réalités historiques en même temps qu'elles influent sur ces mêmes réalités de par la fonction sociale et communicationnelle des genres. Nous prendrons donc en compte le contexte de production ainsi que la réception des films de genre et nous nous demanderons si les genres remplissent toujours leur fonction sociale : le rituel réussit-il toujours à apaiser les tensions entre identité masculine et société dominante et à mettre en place un *statu quo* acceptable pour tous ? Quels modèles masculins proposent les genres, et comment ceux-ci négocient-ils les problèmes inhérents aux représentations cinématographiques de la masculinité ?

II. Problématiques des représentations cinématographiques de la masculinité

L'examen de la notion de masculinité comme construction sociale est une conséquence de la deuxième vague du féminisme, faisant pendant à l'examen de la féminité et la remise en cause de l'essentialisme inaugurés par la fameuse phrase de Simone de Beauvoir, « On ne naît pas femme, on le devient », et développés par le livre célèbre de Betty Friedan, *The Feminine Mystique* (1963) qui déclenche la prise de conscience féministe des années 1960-1970. Ce mouvement féministe donne naissance aux *women's studies*, qui s'attaque aux constructions sociales de la féminité, notamment aux représentations de la femme dans les arts et les médias. On voit ainsi apparaître les premières grandes études de l'image de la femme au cinéma au début des années 1970, *Popcorn Venus* de Marjorie Rosen³³ et surtout *From Reverence to Rape* de Molly Haskell³⁴, dont le titre évoque l'évolution de la représentation de la femme d'icône révéérée à victime de la violence masculine. A ces études de l'image de la femme au cinéma répond en 1978 une étude de l'image des hommes au

³³ Marjorie Rosen, *Popcorn Venus, Women, Movies and the American Dream*, New York : Coward, 1973.

³⁴ Molly Haskell, *From Reverence to Rape, the Treatment of Women in the Movies*, Chicago : University of Chicago Press, 1974.

cinéma, dans *Big Bad Wolves: Masculinity in the American Film*, de Joan Mellen³⁵. Un des premiers et seuls livres à traiter de l'évolution de l'image des hommes dans le cinéma américain depuis les années 1920 jusqu'aux années 1970, *Big Bad Wolves* déplore une évolution perçue comme négative, de modèles de masculinité multiples dans les années 1920 à l'élimination pure et simple des femmes dans les *buddy films* (« films de copains ») des années 1970.

Si *Big Bad Wolves* reste assez simpliste dans son analyse, se cantonnant à une théorie du reflet qui dénonce les représentations « machistes » des hommes au cinéma comme un « reflet » des comportements machistes des hommes dans la « réalité », sans approfondir les mécanismes spécifiques à la représentation cinématographique, comme par exemple l'influence des codes génériques sur les comportements masculins à l'écran, le livre a le mérite de décrire les évolutions historiques des représentations de la masculinité et de les mettre en rapport avec les évolutions de la société américaine. D'autre part, il offre une première approche du concept de masculinité dominante développé ici, puisque les « *big bad wolves* » désignent les mâles dominants (« strong dominant males »), par contraste avec des héros plus vulnérables qui prennent leurs distances avec la masculinité hégémonique, comme Chaplin ou les Marx Brothers³⁶. On remarque ainsi que Joan Mellen fait rapidement allusion à la congruence entre masculinité dominante et certains genres, puisqu'elle exclut le burlesque de son analyse et s'attarde longuement sur des figures comme John Wayne, Charles Bronson ou Clint Eastwood, qu'elle voit comme les représentations ultimes du « *supermale* », figures accomplies de la masculinité hégémonique à Hollywood jusque dans les années 1970. Il s'agira donc de voir dans notre étude en quoi la représentation de la masculinité hégémonique a évolué dans le cinéma hollywoodien contemporain, tout en se démarquant d'une lecture trop transparente des représentations de la masculinité au cinéma et en prenant en compte les conventions génériques, que Mellen ignore totalement, comme dans son analyse des westerns de Sam Peckinpah, qu'elle condamne intégralement comme sadiques envers les femmes dans leur violence outrancière.

Se démarquant de cette approche socio-historique tout en restant dans un mouvement féministe qui cherche à déconstruire l'image sexiste des femmes au cinéma, l'article célèbre de Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema »³⁷, analyse de plus près les

³⁵ Joan Mellen, *Big Bad Wolves, Masculinity in the American Film*, New York : Pantheon, 1978.

³⁶ Ce sont les exemples qu'elle donne pour illustrer l'évolution de la masculinité des années 1920 aux années 1970, mais il y en a beaucoup d'autres (on pense notamment à Montgomery Clift ou James Dean).

³⁷ Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol.16, n°3, automne 1975, pp.6-18.

processus cinématographiques et les plaisirs qu'ils procurent, en utilisant une approche psychanalytique (à la fois freudienne et lacanienne) qui se popularise dans les années 1970 notamment à travers la revue britannique *Screen*. Cet article a eu une influence majeure sur le développement des théories féministes sur le cinéma, sur laquelle nous ne nous attarderons pas, mais son influence sur l'étude de la masculinité est moins souvent commentée. Mulvey met en effet la masculinité dominante au cœur même du processus cinématographique à travers le concept du « *male gaze* »³⁸, qui construit le spectateur comme masculin puisqu'il porte un regard actif sur un objet passif, la femme au cinéma. Mais plus important encore pour notre étude, Mulvey déclare que seules les femmes peuvent être objets du regard au cinéma : « in their traditional exhibitionist role, women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness* »³⁹, tandis que les personnages masculins, du côté de l'actif et de la narration, auxquels s'identifie un spectateur masculinisé qui reconnaît en eux son ego idéal, ne peuvent être ainsi « objectifiés » et érotisés :

According to the principles of the ruling ideology and the psychical structures that back it up, the male figure cannot bear the burden of sexual objectification. [...] A male movie star's glamorous characteristics are thus not those of the erotic object of the gaze, but those of the more perfect, more complete, more powerful ideal ego.⁴⁰

Ce postulat, que la figure masculine ne peut être objet du regard, sert de point de départ à l'analyse *per se* des représentations de la masculinité, et spécifiquement de la masculinité mise en scène comme spectacle, dans deux articles fondateurs, « Don't Look Now » de Richard Dyer⁴¹ sur le *pin-up* masculin et « Masculinity as Spectacle » de Steve Neale⁴². Ces deux articles analysent les stratégies de représentation de la figure masculine, notamment du corps masculin, pour éviter sa féminisation liée à la passivité inhérente à être regardé. Richard Dyer montre ainsi comment le *pin-up* masculin est toujours montré en plein effort, le plus souvent dans un contexte sportif, ou alors se tenant droit, bandant ses muscles,

³⁸ Dans « Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" inspired by *Duel in the Sun* » (dans Constance Penley (dir.), *Feminism and Film Theory*, New York, Routledge, 1988, pp.69-79), Mulvey maintient que le cinéma hollywoodien est structuré autour du plaisir masculin par une identification avec un point de vue « actif ». Cependant, elle montre dans cet article que les femmes, spectatrices et héroïnes, peuvent également jouir de ce plaisir masculin, mais seulement au prix d'une identification au masculin : « a phantasy of masculinization at cross-purposes with itself, restless in its transvestite clothes » (p.79).

³⁹ Mulvey, « Visual Pleasure », p.11.

⁴⁰ *Ibid.*, p.12.

⁴¹ Richard Dyer, « Don't Look Now », *Screen*, vol.23, n°3-4, 1982, pp.61-73.

⁴² Steve Neale, « Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema », *Screen*, vol.24, n°6, 1983, pp.2-17.

et comment cette musculature est mise en valeur comme symbole d'un pouvoir masculin actif, souligné par la tension et le gonflement des muscles. La masculinité des *male pin-ups* se caractérise à la fois par son naturel (contrairement aux femmes apprêtées et maquillées, le pin-up montre son corps nu et des muscles « au naturel » puisque attributs organiques), et par une tension vers l'effort qui le distingue également de la passivité féminine. Ces deux éléments lient intrinsèquement la masculinité à un pouvoir qui lui revient donc « naturellement ». Cependant, la représentation du corps masculin dans sa matérialité (le pénis) demeure instable, puisqu'elle risque toujours de ne pas égaler le pouvoir symbolique (le phallus) qu'elle cherche pourtant à asseoir : « For the fact is that the penis isn't a patch on the phallus. The penis can never live up to the mystique implied by the phallus. Hence the excessive, even hysterical quality of so much male imagery »⁴³. Cet article pose ainsi certains des concepts clés de la représentation de la masculinité que reprendra notre étude : la construction de la masculinité au cinéma comme naturelle, biologique, et confirmée par le physique de la figure masculine, le lien entre cette construction et la symbolique de pouvoir et de domination associée au masculin, et enfin la dichotomie entre « les hommes » et « l'homme » (qui répond au « dédoublement subtil [entre] d'un côté *des* femmes et de l'autre un « féminin » *construit* par le texte du film » que souligne Bérénice Reynaud⁴⁴), dichotomie non seulement entre des variétés de masculinités différentes et *une* masculinité construite comme unique et commune à tous les hommes, mais également entre les incarnations matérielles de la masculinité (même s'il s'agit de représentations d'hommes à l'écran) et la symbolique associée à cette dernière. Cette tension finale est essentielle, car elle justifie d'abord qu'on s'intéresse de près aux représentations masculines en tant qu'elles tentent d'incarner, ou du moins répondent à, cette symbolique de la domination qui persiste dans nos sociétés occidentales, dont les Etats-Unis, et aussi parce qu'elle contribue à un courant d'anxiété qui parcourt toutes les constructions masculines, sociales comme fictionnelles, par rapport à l'adéquation entre la masculinité privée, le pénis, et la masculinité publique, le phallus.

Le paradoxe inhérent à la représentation d'une masculinité qui ne peut être offerte au regard est analysé également par Steve Neale, qui reprend les processus cinématographiques identifiés comme essentiellement masculins par Laura Mulvey, l'identification, le voyeurisme et le fétichisme, et les applique à un objet du regard masculin. Nous ne nous attarderons pas sur les processus psychiques liés à l'identification et au voyeurisme chez le spectateur

⁴³ Dyer, « Don't Look Now », p.71.

⁴⁴ Bérénice Reynaud, « L'ombre d'un doute », dans Ginette Vincendeau et Bérénice Reynaud (dirs), *20 ans de théories féministes sur le cinéma*, CinémaAction, n°67, 1993, p.15.

masculin que développe Neale (qui ne sont pas du ressort de cette étude), mais ses analyses des stratégies textuelles pour résoudre le paradoxe de l'homme objet du regard offrent des perspectives intéressantes. Il soutient en effet que les stratégies examinées par Mulvey par rapport à la représentation des femmes s'appliquent également aux genres « masculins » (il prend pour exemples les films de guerre, les westerns et les films de gangsters) et à la représentation des hommes. Ainsi, les personnages masculins sont aussi sujets à des processus de voyeurisme et de fétichisme, mais ils ne peuvent pas, contrairement aux personnages féminins, être construits comme des objets érotiques offerts à un regard spectatorial masculin, ce qui évoquerait un désir homosexuel. L'érotisme intrinsèque au voyeurisme est ainsi déplacé dans des scènes de violence sado-masochiste où le personnage masculin est brutalisé tout en étant observé par des spectateurs masculins intra-diégétiques, dont le regard agressif ou haineux médiatise le regard potentiellement érotique du spectateur. Ce voyeurisme tend à se transformer en fétichisme dans les scènes rituelles, comme les duels (Neale prend l'exemple des duels chez Sergio Leone), où la narration s'arrête pour contempler le spectacle de la masculinité, mais à nouveau, le regard fétichiste est déplacé des corps masculins vers les éléments rituels de la scène, afin d'éviter un érotisme trop explicite :

The "anxious" aspects of the look at the male [...] are both embodied and allayed not just by playing out the sadism inherent in voyeurism through scenes of violence and combat, but also by drawing upon the structures and processes of fetishistic looking, by stopping the narrative in order to recognise the pleasure of display, but displacing it from the male body as such and locating it more generally in the overall components of a highly ritualised scene.⁴⁵

L'article de Neale est ainsi l'un des premiers articles à poser la question de la représentation de la masculinité au cinéma, et il en montre toute la complexité. La représentation de la masculinité est, comme celle de la féminité, marquée par des processus complexes de déplacement et de répression qui se manifestent au sein même des images à travers des stratégies textuelles comme la ritualisation ou le recours à la violence. Neale insiste en effet sur l'anxiété provoquée par la mise en scène de la masculinité, qui doit absolument refouler toute trace d'érotisme de peur d'évoquer le sujet tabou du désir homosexuel entre un spectateur toujours construit comme masculin pour Neale (qui suit en cela Mulvey) et un personnage également masculin. Cette peur de l'homosexualité et l'anxiété

⁴⁵ Neale, « Masculinity as Spectacle », p.9.

qu'elle produit chez le spectateur, comme chez les personnages masculins intra-diégétiques, est toujours au cœur des représentations de la masculinité dans le cinéma hollywoodien contemporain, et nous nous attacherons à suivre Neale dans son analyse des stratégies de déplacement et de répression utilisées par les genres masculins.

Les travaux de Dyer et de Neale ont fortement contribué à ouvrir le champ de recherche à l'analyse de la masculinité, notamment sous un angle psychanalytique. Commenant avec le numéro spécial de la revue *Camera Obscura* consacré à l'étude de la masculinité, publié par Constance Penley et Sharon Willis et intitulé « Male Trouble »⁴⁶, les féministes s'attaquent à la masculinité sous l'égide de Freud et de Lacan. Se démarquant de Mulvey et de Neale qui s'intéressent d'abord à la position du spectateur, ces études féministes analysent la masculinité en des termes psychanalytiques traditionnellement appliqués aux femmes, comme l'hystérie⁴⁷ ou le masochisme⁴⁸. Cette approche sera ensuite reprise en partie dans l'ouvrage collectif majeur dirigé par Steven Cohan et Ina Rae Hark, *Screening the Male*⁴⁹, qui annonce dès son avant-propos sa volonté de reprendre des concepts « féminins » pour étudier la masculinité :

Each essay holds a strong concern with issues that film studies has repeatedly linked to the feminine without considering how they relate as well to the masculine: spectacle, masochism, passivity, masquerade, and, most of all, the body as it signifies gendered, racial, class and generational differences.

Cette approche psychanalytique, et notamment les concepts qu'elle utilise, peut être utile, puisqu'elle brouille la frontière entre féminité et masculinité, déconstruisant les concepts traditionnellement liés à la masculinité et mettant en cause ce que Kaja Silverman a appelé la « fiction dominante »⁵⁰, c'est-à-dire l'idéologie masculine occidentale qui demande au sujet masculin de s'identifier à des représentations d'une masculinité invulnérable, et de croire à l'équivalence entre le pénis et le phallus. Cependant, l'analyse des représentations de la masculinité en des termes psychanalytiques reste souvent trop théorique, coupée de la réalité sociale et de l'évolution historique et culturelle de la masculinité et de ses représentations. De même, cette approche pose souvent comme postulat *une* masculinité unique, interchangeable et

⁴⁶ Constance Penley et Sharon Willis, « Male Trouble », *Camera Obscura*, n°17, mai 1988.

⁴⁷ Voir l'article de Parveen Adams, « Per Os(cillation) », *Camera Obscura*, n°17, 1988, pp.7-29.

⁴⁸ Voir l'article de Kaja Silverman « Masochism and Male Subjectivity », *Camera Obscura*, n°17, 1988, pp.31-66.

⁴⁹ Steve Cohan et Ina Rae Hark, *Screening the Male, Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, Londres : Routledge, 1993.

⁵⁰ Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*, New York : Routledge, 1992.

détachée des autres facteurs identitaires comme la classe ou l'origine ethnique, même si on remarque une évolution sous l'influence de Judith Butler et de sa théorie du genre comme performance. C'est ainsi que Steve Cohan et Chris Holmlund reprennent tous deux le concept de « mascarade » inspiré de Lacan et développé par Joan Rivière à propos de la féminité⁵¹ : Steve Cohan, dans « Masquerading as the American Male in the Fifties, *Picnic*, William Holden and the Spectacle of Masculinity in Hollywood Film »⁵², applique ce concept à la masculinité de William Holden dans *Picnic* (Logan, 1955), tout en prenant en compte le contexte des années 1950, tandis que Chris Holmlund développe une théorie de mascarade multiple à propos de deux films de Stallone, *Lock up* (Flynn, 1989) et *Tango and Cash* (Konchalovskiy, 1989), dans sa contribution à *Screening the Male*, « Masculinity as Multiple Masquerade, the “Mature” Stallone and the Stallone Clone »⁵³. A leur instar, nous utiliserons les concepts élaborés par la théorie psychanalytique, de Freud aux féministes contemporaines, mais en réintégrant le contexte historique et les différentes formes et évolutions de la masculinité contemporaine, en nous détachant d'une conception exclusivement psychanalytique d'une masculinité unique et permanente.

On remarque en effet que les derniers articles de *Screening the Male*, écrits par Yvonne Tasker et Susan Jeffords⁵⁴, abandonnent la théorie psychanalytique pour se tourner plutôt vers une analyse de la masculinité à travers les *cultural studies*, dont elles vont devenir les figures phares avec la publication de *Spectacular Bodies, Gender, Genre and the Action Cinema*⁵⁵, et de *Hard Bodies: Masculinity in the Reagan Era*⁵⁶. Les deux ouvrages se concentrent sur la réapparition dans les années 1980 d'une masculinité dominante, marquée par l'action et incarnée par des héros à musculature imposante, qui contraste avec les figures masculines des années 1970 et le « *New Man* »⁵⁷ prôné par les publicitaires dès les années

⁵¹ Dans son article « Womanliness as a Masquerade », *International Journal of Psychoanalysis*, 1929, Joan Rivière interprète la féminité comme imitation, une mascarade qui alimente en même temps qu'elle sape les fantasmes masculins. Voir l'analyse de Stephen Heath sur le site du New College of Florida, http://www.ncf.edu/hassold/WomenArtists/heath_riviere_and_masquerade.htm, consulté le 10 juillet 2008.

⁵² Steve Cohan, « Masquerading as the American Male in the Fifties, *Picnic*, William Holden and the Spectacle of Masculinity in Hollywood Film », *Camera Obscura*, n°25-26, 1991, pp.43-72.

⁵³ Chris Holmlund, « Masculinity as Multiple Masquerade, the “Mature” Stallone and the Stallone Clone », dans Cohan et Hark, *Screening the Male*, pp.213-229.

⁵⁴ Yvonne Tasker, « Dumb Movies for Dumb People », pp. 230-244 et Susan Jeffords, « Can Masculinity be Terminated? », pp.245-262, dans Cohan et Hark, *Screening the Male*. Ces deux articles seront repris et développés dans les ouvrages qui suivent.

⁵⁵ Yvonne Tasker, *Spectacular Bodies, Gender, Genre and the Action Cinema*, Londres : Routledge, 1993.

⁵⁶ Susan Jeffords, *Hard Bodies : Masculinity in the Reagan Era*, New Brunswick : Rutgers University Press, 1994.

⁵⁷ Défini par Jeffords comme « the one who can transform himself from the hardened, muscle-bound, domineering man of the 80s into the considering, loving, and self-sacrificing man of the 90s. » *Hard Bodies*, p.153. On y reviendra au chapitre 5.

1980. Tasker analyse ainsi le spectacle de cette masculinité en se concentrant sur le film d'action, qui comprend selon elle également des genres masculins plus traditionnels comme le western ou le film de guerre, et sur les stars de ce nouveau genre, Stallone et Schwarzenegger, tout en postulant que cette nouvelle forme de masculinité qu'elle appelle « *musculinity* » peut également être trouvée chez des femmes « masculinisées », comme Linda Hamilton dans *Terminator 2* (Cameron, 1991) ou Sigourney Weaver dans la série des *Aliens* (Scott, 1979, Cameron, 1986, Fincher, 1992). *Spectacular Bodies* cherche en effet à réévaluer les films d'action que les critiques considèrent souvent comme des « Dumb Movies for Dumb People » (titre de son article dans *Screening the Male*), et à en proposer une lecture plus complexe que la simple réaction d'horreur ou de dégoût face à des films perçus comme l'incarnation ultra-réactionnaire de l'idéologie reaganienne. Tasker se concentre alors sur le corps des héros comme site d'interprétation de leur masculinité, et évalue le plaisir que procurent ces films en termes de spectacle et non de narration (primauté du corps sur la voix). *Spectacular Bodies* constitue un des points de départ de notre analyse, qui vise notamment à réinscrire dans le champ de la recherche la masculinité spectaculaire des années 1980⁵⁸, et à en étudier la représentation complexe à l'écran et sa relation plurivoque avec la politique reaganienne.

Ce retour en force de la masculinité est également au cœur des ouvrages de Susan Jeffords, d'abord dans *The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War*⁵⁹, qui analyse tous les discours sur la guerre du Vietnam (politiques, littéraires et cinématographiques) et montre que ces derniers ont servi à reconstruire la masculinité américaine en édifiant le point de vue masculin comme seul point de vue stable dans la confusion d'une guerre marquée par le brouillage des oppositions traditionnelles entre allié et ennemi, victoire et défaite, vérité et mensonge. La masculinité devient le seul point d'ancrage qui rallie les combattants dans une « fraternité » dont sont exclues les femmes et toute forme de féminité. Jeffords poursuit son investigation des évolutions contemporaines de la masculinité aux Etats-Unis dans *Hard Bodies*, qui examine ce qu'elle appelle le « *hard body* » des années Reagan, et la rupture qu'il marque par rapport au « *soft body* » des années Carter. Le *hard body* est marqué par une volonté intransigeante d'agir, en opposition à la diplomatie « féminisante » des années Carter, et se retrouve à la fois dans les images et discours de la politique reaganienne, et dans les productions cinématographiques des années 1980.

⁵⁸ Ambition également au cœur de l'ouvrage collectif dirigé par Frédéric Gimello-Mesplomb, *Le Cinéma des années Reagan, un modèle hollywoodien ?*, Paris : Nouveau Monde éditions, 2007.

⁵⁹ Susan Jeffords, *The Remasculinization of America : Gender and the Vietnam War*, Bloomington : Indiana University Press, 1989.

Cependant, Jeffords constate une évolution à partir de la fin des années 1980 et la présidence de George Bush vers une masculinité plus sensible aux valeurs de la famille et dont le pouvoir provient désormais de ses fonctions paternelles :

whereas the Reagan years offered the image of a “hard body” to contrast directly to the “soft bodies” of the Carter years, the late 1980s and early 1990s saw a reevaluation of that hard body, not for a return to the Carter soft body but for a rearticulation of masculine strength and power through internal, personal and family-oriented values.⁶⁰

Hard Bodies est un livre majeur dans le champ de l’analyse de la masculinité contemporaine en termes de *cultural studies*, puisqu’il lie très précisément les productions culturelles cinématographiques à leur contexte idéologique et politique. Ce livre constitue ainsi le cadre de notre étude, puisqu’il part d’une crise des représentations de l’idéologie et de la masculinité américaine dans les années 1970 pour analyser l’émergence du *hard body* comme réponse à cette crise, et son évolution vers une plus grande prise en compte des valeurs familiales, valeurs déjà très présentes dans la politique intérieure de Reagan. Cependant, Yvonne Tasker et Susan Jeffords ne prennent pas vraiment en compte les codes cinématographiques propres aux genres puisqu’elles n’offrent aucune analyse formelle des films qu’elles utilisent. En cela, elles ne sont pas à même de comparer la représentation de la masculinité contemporaine à celle d’une masculinité « classique », pré-guerre du Vietnam, et donc de tracer des évolutions plus facilement repérables dans des films utilisant les mêmes structures et conventions cinématographiques que sont les films de genre. A un cadre *cultural studies*, il s’agira alors d’ajouter un travail formel d’analyse cinématographique des genres pour dégager une évolution interne de la masculinité en termes cinématographiques, même si cette dernière est sans aucun doute imbriquée dans le contexte social qui la produit.

Nous allons donc dégager à présent les grandes lignes de l’évolution des représentations sociales de la masculinité, à travers une historiographie des analyses sociologiques de la masculinité, mais également à travers un bref historique des mouvements sociaux ayant pour but une défense ou une redéfinition de la masculinité aux Etats-Unis.

⁶⁰ Jeffords, *Hard Bodies*, p.13.

III. La notion de masculinité : évolutions sociales et sociologiques

1. Evolutions sociales et historiographiques depuis les années 1950

1.1 La théorie des rôles de sexe

Jusque dans les années 1970, l'étude du genre aux Etats-Unis dans les sciences sociales est dominée par la théorie des rôles de sexe (*sex role theory*), qui soutient que les individus sont socialisés en termes de « rôles » sexués, et sont poussés par les institutions sociales à adopter un ensemble de comportements et de valeurs attribués par la société à un sexe biologique particulier. Cette théorie se distingue de l'essentialisme, puisqu'elle reconnaît que le genre est distinct du sexe, qu'il est une construction sociale détachée de tout déterminisme biologique. Ainsi, Talcott Parsons, sociologue américain fonctionnaliste des années 1950, responsable de l'institutionnalisation de la théorie des rôles au sein des sciences sociales américaines, voyait les rôles de sexe comme ayant des fonctions différentes au sein d'une famille nucléaire vue comme microcosme de la société toute entière : l'homme est perçu comme ayant une fonction instrumentale tandis que la femme a une fonction expressive⁶¹. De là découlent des valeurs et des comportements différenciés selon le sexe, des « rôles » normatifs qui socialisent les individus selon leur sexe dans un système social genré. On voit donc que la théorie des rôles contribue tout de même à essentialiser les genres, en maintenant entre eux une différence qui, bien que non biologique, semble gravée dans le marbre. En effet, des normes et des comportements sont institutionnalisés et naturalisés, et les individus sont encouragés à les suivre s'ils ne veulent pas être marqués comme déviants. Tout comportement déviant est en effet vu comme « *unmasculine* », donc efféminé. Ainsi, Patricia Sexton définit la masculinité dans *The Feminized Male* (1969), comme suit :

What does it mean to be masculine? It means, obviously, holding male values and following male behaviour norms... Male norms stress values such as courage, inner direction, certain forms of aggression, autonomy, mastery, technological skill, group solidarity, adventure, and a considerable amount of toughness in mind and body.⁶²

On voit bien dans cette citation la prégnance de la théorie des rôles à la fin des années 1960 à travers l'usage de l'adverbe « *obviously* », qui fait valoir l'équivalence « naturelle » entre ce

⁶¹ Voir Talcott Parsons et R.F. Bales, *Family, Socialization and Interaction Process*, Londres : Routledge, 1953.

⁶² Patricia Sexton, *The Feminized Male*, New York : Random House, 1969, p.15. Citée dans Tim Carrigan, Bob Connell, et John Lee, « Toward a New Sociology of Masculinity », *Theory and Society*, vol.14, n°5, septembre 1985, p.562.

rôle prescrit pour les hommes, cette image de la masculinité dominante, et la vraie nature des hommes.

1.2. Men's Liberation

C'est cette équivalence que vont alors contester un nombre grandissant d'hommes dans les années 1970, à la suite du mouvement pour la libération des femmes (*women's liberation*). Ces hommes, influencés par le féminisme, critiquent le rôle masculin que leur impose la société, tel qu'il est décrit notamment par Sexton dans la citation ci-dessus. Dans de nombreux ouvrages et articles, ils dénoncent en effet les conséquences dévastatrices de ce rôle contraignant, qui mène les hommes à adopter des comportements néfastes pour eux-mêmes comme pour la société dans son ensemble, en citant notamment l'espérance de vie plus courte des hommes, ainsi que la pression de la compétition à outrance. Ces hommes s'unissent aux féministes pour dénoncer l'oppression des femmes et la destruction de l'environnement par les hommes, en se déclarant « victimes » du rôle masculin imposé par la société à travers des expressions comme « *role strain* » ou « *a crisis of masculinity* ». On retrouve encore une fois l'angoisse masculine ressentie dans la tension entre la matérialité et la diversité des hommes d'une part, et l'image ou la symbolique de la masculinité construite par la société. Ce mouvement, à l'instar du mouvement féministe bien que de moins grande ampleur, va prendre le nom de « *men's liberation* », ayant pour but de « libérer » les hommes, victimes comme les femmes d'un ordre patriarcal rigide et injuste. C'est ainsi que vont apparaître dans les années 1970 les premiers ouvrages analysant la masculinité *per se*, même si le point de vue reste plus personnel et pratique que théorique. Les hommes du mouvement de libération des hommes suivent un chemin parallèle à celui des femmes, analysant la masculinité traditionnelle pour la rejeter et construire une autre forme de masculinité, plus « libératrice » de l'âme intérieure des hommes, dans la vogue des théories de développement personnel chères à ces années (*growth movement*).

Le *men's liberation movement* reste ainsi dans le cadre de la théorie des rôles de sexe, puisqu'il cherche à redéfinir la nature du rôle assigné aux hommes. Ce mouvement, même s'il est plus progressiste, cherchant une alternative à la masculinité dominante, est ainsi confronté aux mêmes limites que la théorie des rôles, qui efface toute notion de pouvoir ou de domination d'un genre sur l'autre, comme le soulignent Tim Carrigan, Bob Connell, et John Lee : « The framework [of sex role theory] continued to mask questions of power and material inequality; or worse, implied that women and men were "separate but equal" »⁶³. Le

⁶³ Carrigan, Connell et Lee, « Toward a New Sociology of Masculinity », p.559.

mouvement de libération des hommes demeure aveugle à la domination des hommes sur les femmes, réinterprétant le féminisme comme un effort des femmes pour sortir des rôles que leur impose la société et non comme une contestation de la domination masculine. De ce point de vue, les deux mouvements sont donc parallèles, et de même importance, comme le disait déjà le *Berkeley Men's Center* en 1973 : « All liberation movements are equally important; there is no hierarchy of oppression »⁶⁴.

Mais, malgré ses limites, le mouvement de libération des hommes a développé le premier corpus d'œuvres dédiés à l'analyse de la masculinité, d'abord d'un point de vue citoyen comme dans *The Liberated Man* de Warren Farrell (1974) ou *Men's Liberation* de Jack Nichols (1975), puis plus universitaire, comme *Be a Man!* de Peter Stearns (1979) et surtout *The American Man* de Joseph et Elizabeth Pleck (1980), qui sera suivi de *The Myth of Masculinity* en 1981. Ce corpus, progressiste dans son ensemble, a également le mérite de voir la masculinité comme une construction sociale capable d'évoluer, non comme une essence qu'il faut absolument maintenir et réaffirmer contre les attaques du féminisme.

1.3. Le « *backlash* »

C'est en effet cette vision essentialiste qui va revenir sur le devant de la scène dans les années 1980, avec l'élection de Reagan et le triomphe des néo-conservateurs. Cette contre-offensive est analysée en détail par Susan Faludi dans *Backlash, the Undeclared War against American Women*⁶⁵, qui montre à quel point les années 1980 sont marquées par un retour de bâton contre le féminisme, diabolisé par tous les acteurs de la scène publique, des médias aux politiques, en passant par les intellectuels, et tenu pour responsable des problèmes des femmes comme de ceux des hommes. Le livre cite également des sondages, qui mettent en évidence une généralisation de cette opinion chez le grand public masculin : ainsi le *American Male Opinion Index* déclare que le pourcentage d'hommes se situant dans la catégorie de ceux qui sont opposés à tout changement des rôles de sexe et autres objectifs féministes est passé de 48% en 1988 à 60% en 1990⁶⁶. Mais c'est surtout dans le discours public, de droite comme de gauche, que l'on retrouve l'idée d'une masculinité « en crise », attaquée de part en part par des féministes radicales qui ont réussi, sinon à détruire les hommes, du moins à les affaiblir considérablement (on retrouve l'opposition entre *soft men* et *hard men* que Susan Jeffords

⁶⁴ Cité dans Carrigan, Connell et Lee, « Toward a New Sociology of Masculinity », p.567.

⁶⁵ Susan Faludi, *Backlash, the Undeclared War against American Women*, New York : Three Rivers Press, 2006 [1991].

⁶⁶ *Ibid.*, p.61.

applique à la représentation du corps des hommes⁶⁷), que ce soit dans les discours politiques de Reagan et autres néo-conservateurs (comme George Gilder, auteur de pamphlets anti-féministes à succès dès les années 1970⁶⁸), dans les sermons du pasteur télévangéliste Jerry Falwell, ou dans les écrits mythopoétiques du poète Robert Bly.

Les années 1980 voient en effet un certain nombre d'anciens militants progressistes des années 1970 retourner leur veste contre le féminisme, et soutenir que ce sont maintenant les hommes qui sont des victimes et qui ont besoin d'être défendus. Le retournement le plus spectaculaire concerne sans doute Warren Farrell, le chef de file des auteurs prônant la libération des hommes dans les années 1970 avec son succès de librairie *The Liberated Man* (cité plus haut), élu trois fois au conseil d'administration new-yorkais de NOW. En effet, à partir du milieu des années 1980, Warren Farrell devient un ardent défenseur des « droits » des hommes, au sein du mouvement conservateur et anti-féministe des *men's rights* (ou *fathers' rights*). Ce mouvement commence dès la fin des années 1970 avec la formation d'organisations comme *Men's Rights, Inc.* en 1977, puis *the Coalition of Free Men* en 1980, qui se groupent avec d'autres organisations de défense des droits paternels sous l'égide du *National Congress for Men* en 1980. Les défenseurs de ces mouvements affirment que les hommes sont devenus des victimes d'un système inique qui privilégie les femmes, notamment dans les cas de divorce et de droit de garde, comme le souligne Michael Messner : « Men's rights advocates were claiming that men are the true victims of prostitution, pornography, dating rituals, sexist media conventions, divorce settlements, false rape accusations, sexual harassment, and even domestic violence »⁶⁹. William Farrell passe dans le camp des anti-féministes : il organise des sessions de travail centrées désormais sur le besoin de rééduquer les femmes, proclamant en effet que ce sont maintenant les hommes qui sont maltraités et qui doivent retrouver leur dignité. Ce retournement complet aboutit en 1993 à la publication d'un ouvrage au titre évocateur : *The Myth of Male Power*, suivi d'une volée d'ouvrages similaires dénonçant le sexisme des féministes et repositionnant les hommes comme des victimes⁷⁰.

⁶⁷ Jeffords, *Hard Bodies*.

⁶⁸ George Gilder, *Sexual Suicide*, New York : Quadrangle Books, 1973 ; *Naked Nomads: Unmarried Men in America*, New York : Quadrangle Books, 1974. Les deux livres seront retravaillés dans *Men and Marriage*, Gretna : Pelican Publishing, 1986.

⁶⁹ Michael Messner, « The Limits of "The Male Sex Role": An Analysis of the Men's Liberation and the Men's Rights Movements' Discourse », *Gender and Society*, vol.12, n°3, juin 1998, p.266.

⁷⁰ William Farrell, *The Myth of Male Power*, New York : Simon and Schuster, 1993 ; *Women Can't Hear what Men Don't Say*, New York : Tarcher, 1999 ; *Father and Child Reunion*, New York : Tarcher, 2001 ; *Does Feminism Discriminate against Men ?*, Oxford University Press, 2007.

1.4. Le mouvement « mythopoétique » et les *Promise Keepers*

William Farrell n'est pas le seul à vouloir remythifier la masculinité. C'est en effet le but avoué d'un mouvement extrêmement populaire dans les années 1980, le mouvement mythopoétique (*mythopoetic men's movement*) mené par Robert Bly, dont la philosophie sera condensée dans son best-seller, *Iron John, a Book about Men*, publié en 1990⁷¹. Robert Bly, tout comme William Farrell, appartenait à la gauche radicale dans les années 1960, et fut remarqué pour son opposition ferme à la guerre du Vietnam, notamment en tant que cofondateur de l'association *American Writers Against the War*. D'abord partisan du mouvement de libération des hommes, et encourageant les hommes à développer leur féminité, Robert Bly fait également volte-face, trouvant que les hommes des années 1980 sont devenus faibles et ont perdu leur masculinité « profonde » en se soumettant aux femmes. Il encourage alors les hommes à retrouver « *the deep masculine* » lors de weekends en forêt où les hommes sont initiés à la masculinité à travers des rituels empruntés à des peuples « primitifs » divers : les hommes adoptent des totems, jouent du tam-tam en hurlant, s'embrassent et pleurent leur pères absents. Le mouvement mythopoétique reprend en effet un leitmotiv présent depuis au moins le 19^e siècle, celui de l'éloignement paternel, qui a pour conséquence l'absence d'initiation à la masculinité des jeunes garçons. Robert Bly insiste sur la nécessité de mentors pour assurer l'initiation à la masculinité. Dans son livre *Iron John*, il reprend ainsi un conte des frères Grimm, qui raconte comment un roi enferma un jour un homme sauvage (le *Wild Man* héros du conte) dans une cage au milieu de la cour du palais. Le jeune prince perd sa balle qui roule jusque dans la cage, et pour la récupérer, doit libérer le *Wild Man* en dérobant la clé de la cage sous l'oreiller de la reine, sa mère. Il part ensuite avec le *Wild Man* qui l'initie à la masculinité profonde, loin de l'influence féminine du palais et de la reine. Les retraites en forêt sont ainsi l'occasion de discussions avec des « sages » pour retrouver la voie du masculin, loin de femmes vues souvent comme castratrices, même si les dirigeants du mouvement se défendent de tout sexisme⁷².

Si ce mouvement fut vertement critiqué par les féministes et ridiculisé par les médias, il n'en fut pas moins extrêmement populaire : les weekends en forêt attirèrent 50000 hommes

⁷¹ Robert Bly, *Iron John : a Book about Men*, New York : Addison-Wesley Publishing, 1990.

⁷² Tout de même, à un homme qui lui demande que faire lorsque les femmes s'opposent à la volonté des hommes, Robert Bly lui répond : « Bust 'em in the mouth ». Anecdote rapportée par Steve Chapple et David Talbot dans *Burning Desires, Sex in America, a Report from the Field*, cités dans Michael S. Kimmel et Michael Kaufman, « Weekend Warriors, the New Men's Movement », dans Harry Brod et Michael Kaufman, *Theorizing Masculinities*, Thousand Oaks: Sage Publications, 1994, p.156.

dans la deuxième moitié des années 1980⁷³, *Iron John* entra dans la liste des *best-sellers* du *New York Times* (il fut même traduit en français en 1992 sous le titre *L'homme sauvage et l'enfant*⁷⁴) et inspira de nombreux autres ouvrages comme *King, Warrior, Magician, Lover, Rediscovering the Archetypes of the Masculine Nature*, de Robert Moore et Douglas Gillette ou *Fire in the Belly: On Being a Man*, de Sam Keen⁷⁵. On voit ainsi que sa popularité grandit dans les années 1990, époque où apparaissent d'autres mouvements masculins, comme celui des *Promise Keepers*, fondé en 1990 par Bill McCartney, l'entraîneur de l'équipe de football américain de l'université du Colorado.

Ce mouvement se distingue tout à fait du mouvement mythopoétique dans ses discours comme dans son public. Traditionnaliste, il appelle les hommes à tenir leurs promesses en rentrant chez eux et en reprenant leurs responsabilités pour pourvoir aux besoins de leur famille, notamment de leurs enfants. Lancé par la droite religieuse, les *Promise Keepers* tiennent un discours moraliste : ils demandent aux hommes de renoncer à l'alcool, la drogue, et de s'abstenir de toute violence conjugale. Mais il s'agit aussi de remettre les hommes à leur place « légitime » de chef incontesté de la famille⁷⁶. Ainsi, alors que le mouvement mythopoétique s'adressait plutôt par son discours jungien à tendance *New Age* à des hommes de classe moyenne et d'âge mûr, souvent comme Bly et Farrell d'anciens militants des années 1960-1970, le discours des *Promise Keepers* s'adresse plutôt à un public de classe ouvrière victime des restructurations économiques des années 1980 et 1990, comme l'analyse Susan Faludi dans *Stiffed, the Betrayal of the American Man* : « Many of those in local Promise Keepers groups were suffering from the post-cold war restructuring of the economy, and struggling with domestic problems in isolated bedroom communities »⁷⁷. Le mouvement cherche à redonner une identité à des hommes en perte de vitesse à travers la religion et la famille. Il organise les hommes en groupes locaux de « frères » et organise des grandes messes fraternelles dans des stades de football : le plus grand rassemblement eut lieu sur le *National Mall* à Washington en 1997, réunit plus d'un million de personnes et fut retransmis en direct à la télévision. Les *Promise Keepers* eurent ainsi beaucoup plus d'influence que le mouvement mythopoétique, et une durée de vie plus longue, mais de même que les

⁷³ Faludi, *Backlash*, p.307.

⁷⁴ Robert Bly, *L'homme sauvage et l'enfant : l'avenir du genre masculin*, traduit de l'anglais par Christian Cler et Maxime Loiseau, Paris : Seuil, 1992.

⁷⁵ Robert Moore et Douglas Gillette, *King, Warrior, Magician, Lover, Rediscovering the Archetypes of the Masculine Nature*, San Francisco : Harper, 1990 ; Sam Keen, *Fire in the Belly: On Being a Man*, New York : Bantam, 1991.

⁷⁶ Terry Kupers, « Le mouvement des hommes aux Etats-Unis », dans Daniel Welzer-Lang, *Nouvelles approches des hommes et du masculin*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2000, p. 230.

⁷⁷ Susan Faludi, *Stiffed, the Betrayal of the American Man*, New York : Perennial, 1999, p.227.

mythopoetic men avaient pour but de « remythologiser » la masculinité, selon les mots de Shepherd Bliss, un des dirigeants du mouvement⁷⁸, les membres des *Promise Keepers* étaient également à la recherche d'une mission qui redonnerait du sens à leur identité d'hommes :

They were looking to join a grand struggle that would restore to them not only the love of their wives and children, but also the conviction that they were embarking on a mission, that they had at last found a purpose that would earn them the appreciation of society, and that this purpose would be backed by a brotherhood.⁷⁹

Il apparaît alors clairement que ces divers *men's movements* répondent à une anxiété croissante chez des hommes en perte de repères après les bouleversements des années 1960 et 1970. Si le mouvement de libération des hommes s'associe d'abord au féminisme pour tenter de changer les normes traditionnellement associées à la masculinité au sein de la théorie des rôles de sexe, les années 1980 et 1990 voient se développer une contre-offensive des hommes vis-à-vis du féminisme, d'abord au sein du mouvement des *men's rights* qui contre systématiquement les arguments féministes dénonçant les abus dont sont victimes les femmes par des « faits » rarement prouvés montrant la domination des femmes sur les hommes. Puis émerge le mouvement mythopoétique, qui maintient une position ambivalente par rapport au féminisme, mais cherche en tout cas à reconstruire une masculinité perçue comme affaiblie. Enfin, les *Promise Keepers*, mouvement issu de la droite chrétienne, visent à redonner du sens à une identité masculine qui ne trouve plus ses repères dans une société changée, en revenant aux valeurs traditionnelles qui placent le chef de famille au centre de la société et les femmes en position subalterne.

1.5. L'apparition des *men's studies* et le maintien d'un point de vue féministe

La redéfinition de la masculinité semble ainsi être au centre des préoccupations de la société américaine contemporaine, et attire de plus en plus d'universitaires regroupés dans un nouveau champ d'étude appelé « *men's studies* », le plus souvent intégré aux départements de *women's studies* ou de *gender studies*. Comme dans les *women's studies*, où les femmes s'intéressent aux femmes, les *men's studies* regroupent des universitaires de sexe masculin s'intéressant à la définition et à l'évolution de la masculinité, mais d'un point de vue pro-féministe. Cette approche de la masculinité émerge à partir de la fin des années 1970, en réponse au sentiment d'angoisse de nombreux hommes face à ce qu'ils perçoivent comme la

⁷⁸ Cité dans Kupers, « Le mouvement des hommes », p.225.

⁷⁹ Faludi, *Stiffed*, p.228.

perte de leurs privilèges, sentiment relayé par les divers *men's movements* décrits plus haut. Une organisation d'hommes antisexistes et pro-féministes émergea des cendres du mouvement de libération des hommes au début des années 1980, d'abord appelée « National Organization for Changing Men », qui changea de nom en 1990 pour s'appeler « National Organization for Men Against Sexism » (NOMAS). NOMAS se veut « pro-feminist, gay-affirmative, anti-racist, enhancing men's lives »⁸⁰ et rassemble de nombreux universitaires des *men's studies*, notamment Michael S. Kimmel et Terry Kupers. Les pro-féministes des *men's studies* cherchent à faire évoluer la définition de la masculinité et à se distancier de la théorie des rôles de sexe, en insistant sur le fait que la masculinité est définie en termes de pouvoir, et non seulement en termes de normes genrées :

Sexism is seen as a *system* of male supremacy – patriarchy – rather than a set of attitudes, values or sex roles that can be unlearned. [...] In this system, men as a group dominate women. In other words, men are viewed as category of people who systematically oppress – and benefit from the oppression of – another category of people, women.⁸¹

Cette analyse de la masculinité en termes de pouvoir se retrouve dans tous les textes des pro-féministes, que ce soit dans les ouvrages de Harry Brod, Robert Connell, Jeff Hearn, Michael Kaufman, Michael Kimmel, ou Michael Messner, pour n'en citer que quelques-uns. Ces auteurs voient en effet la masculinité en termes d'hégémonie et cherchent alors à en comprendre les structures, les dynamiques mais aussi les angoisses.

2. Analyse définitionnelle du concept de masculinité

2.1. Masculinité hégémonique

C'est ainsi dans la lignée de l'analyse pro-féministe de la masculinité que nous nous inscrivons, en nous centrant sur la masculinité en termes de domination et d'hégémonie. Il s'agit en effet d'analyser la masculinité en termes de rapports de pouvoir, ce qui implique une attention particulière à la formation ainsi qu'à la contestation d'une masculinité *hégémonique* au sein de la société américaine. D'où la nécessité, comme le soulignent Tim Carrigan, Bob Connell et John Lee, de comprendre les stratégies politiques (au sens de prise et maintien du pouvoir) de la masculinité comme l'hégémonie d'un sexe sur l'autre et d'une forme de masculinité sur toutes les autres : « To understand the different kinds of masculinity demands, above all, an examination of the practices in which hegemony is constituted and contested –

⁸⁰ <http://www.nomas.org/history>, consulté le 20 août 2010.

⁸¹ Messner, « The Limits of "The Male Sex Role" », p. 271.

in short, the political techniques of the patriarchal social order »⁸². La masculinité hégémonique se construit en effet d'abord par la domination des hommes sur les femmes dans un système de société patriarcal qui donne la prééminence aux hommes. Mais c'est également la domination d'une forme de masculinité sur les autres, c'est-à-dire, dans le contexte américain comme dans les autres sociétés occidentales, la domination d'une masculinité blanche et hétérosexuelle sur d'autres formes de masculinité construites comme « minoritaires », les masculinités ethniques et homosexuelles. Cependant, ces masculinités peuvent devenir dominantes si elles sont construites comme hiérarchiquement supérieures à d'autres types de masculinité ou à la féminité. On voit donc que la masculinité hégémonique n'est pas stable, de même qu'elle n'est pas « naturelle », elle s'infléchit en effet en fonction des situations de pouvoir et des évolutions historiques. Cette instabilité est particulièrement visible quand on considère la masculinité en termes de classes. En effet, les *men's studies* considèrent que la masculinité hégémonique est liée à la classe moyenne, ajoutant aux termes « *white* » et « *heterosexual* » celui de « *middle-class* ». Cependant, si les hommes des classes moyennes dominent les autres socialement, puisque ce sont eux qui contrôlent les structures du pouvoir dans la société, la masculinité ouvrière contribue de façon importante à définir la masculinité en termes culturels, à travers notamment la primauté du travail physique sur le travail intellectuel dans la symbolique masculine.

Il faut alors distinguer la masculinité hégémonique, qui s'inscrit d'abord dans des rapports de pouvoir, et la masculinité traditionnelle, qui rejoint souvent la masculinité hégémonique en termes symboliques, mais s'en distingue dès que les rapports de pouvoir bougent, lorsque les conditions historiques évoluent par exemple. Ainsi Michael Winter et Ellen Robert notent que l'évolution du capitalisme et des formes de travail masculin dans une société post-industrielle entraîne nécessairement une évolution de la masculinité, d'une masculinité traditionnelle, définie selon les termes de Joseph Pleck par l'importance de la force physique, la faible influence de l'émotionnel sauf au sein d'amitiés viriles et la demande de soumission féminine dans un mariage vu comme fonctionnel, à une masculinité moderne, définie toujours par Pleck par le succès lié à des capacités intellectuelles et à la collaboration ainsi que par l'affaiblissement du tabou sur la proximité émotionnelle, entraînant une redéfinition du mariage qui prime désormais sur les amitiés viriles⁸³. On distinguera donc

⁸² Carrigan, Connell et Lee, « Toward a New Sociology of Masculinity », p.594.

⁸³ Michael Winter et Ellen Robert, « Male Dominance, Late Capitalism, and the Growth of Instrumental Reason », *Berkeley Journal of Sociology*, n°24/25, 1980, p.259. Ils citent Joseph Pleck, « The Male Sex Role: Definitions, Problems, and Sources of Change », *Journal of Social Issues*, n°32, 1976, p.157.

entre masculinité hégémonique, ou masculinité dominante, impliquée dans des rapports de pouvoir, et les connotations culturelles de la masculinité, définie alors comme « traditionnelle » (ou archaïque selon le point de vue) ou « moderne », même si ces deux aspects sont liés.

En effet, la masculinité définie comme hégémonique reste soumise aux évolutions historiques, et à des processus de contestation. L'hégémonie, dès sa définition par Gramsci, est un processus de persuasion, d'influence idéologique des groupes dominants sur le reste de la société (relayé notamment par les médias) et est donc conditionnée par les évolutions sociales et les revendications des groupes subordonnés :

For Gramsci, hegemony is not a fixed and finite set of ideas which have a constant function to perform. Clearly, hegemony secures the dominance of the most powerful groups and classes in society, and does so by even determining what is called "common sense". None the less, it emerges from social and class struggles which it, in turn, shapes and influences; and its hold over subordinate groups can never be guaranteed. [...] hegemony is a contested and shifting set of ideas by means of which dominant groups strive to secure the consent of subordinate groups to their leadership, and not a functional ideology consistently serving the interests of dominant groups by indoctrinating subordinate groups.⁸⁴

Le concept d'hégémonie, appliqué à la société patriarcale et capitaliste, fonctionne donc par persuasion, par un processus de naturalisation, évoqué dans la citation par la référence au « bon sens ». Mais ce n'est pas un concept fixe et immuable, puisqu'il est soumis aux fluctuations des rapports sociaux.

Il faut donc dénaturaliser cette masculinité hégémonique pour voir apparaître ses stratégies d'influence : la masculinité est une construction sociale, dont le pouvoir n'est pas inné, mais construit par des processus idéologiques, économiques et sociaux. Pour cela, il faut rendre visible les composantes essentielles de la masculinité hégémonique : la blancheur et l'hétérosexualité.

L'alliance obligatoire entre masculinité et hétérosexualité fut très tôt dénoncée par le mouvement *gay* aux Etats-Unis. Ce mouvement met en cause aussi bien l'essentialisme que la théorie des rôles de sexe, qui ne laissent aucune place à la masculinité homosexuelle. Se démarquant du mouvement de libération des hommes, le mouvement *gay* dénonce le sexisme de la société patriarcale qui impose comme catégorie dominante les hommes hétérosexuels.

⁸⁴ Dominic Strinati, *An Introduction to Theories of Popular Culture*, Londres : Routledge, 2004 [1991], p.152.

Les homosexuels sont ainsi victimes, comme les femmes, d'un système qui valorise la masculinité aux dépens de la féminité, et qui catégorise comme « féminin » ou « déviant » tout comportement non strictement hétérosexuel. Les militants homosexuels s'alignent ainsi, dès les années 1970, avec les militantes féministes pour dénoncer un système patriarcal qui justifie la domination masculine par une complémentarité des sexes définis comme strictement différents, ne laissant donc aucune place à l'homosexualité :

Activists argued that homosexual people were severely penalized by a social system that enforced the subservience of women to men, and which propagated an ideology of the "natural" differences between the sexes. The denial and fear of homosexuality were an integral part of this ideology because homosexuals were seen to contradict the accepted characteristics of men and women, and the complementarity of the sexes that is institutionalized within the family and many other areas of social life.⁸⁵

Le mouvement *gay* souligne ainsi que la sexualité masculine est également régie par des rapports de pouvoir : celle-ci est implicitement construite comme une domination du sexe fort, actif, sur le sexe faible, passif, donc comme implicitement hétérosexuelle. La sexualité homosexuelle n'a pas de place dans ce schéma, ou est contrainte de le reproduire : la relation homosexuelle est de même construite le plus souvent comme une relation entre un homosexuel « homme » (le *butch* ou *clone*) et un homosexuel « femme » (la *femme* ou *fairy*)⁸⁶, reproduisant le système patriarcal de domination du masculin « actif » sur le féminin « passif », ce que dénoncèrent nombre de militants du mouvement *gay*. Ce dernier contribue ainsi à dénaturiser l'hétérosexualité fondée sur la différence des sexes, ce que reprendra au niveau théorique la théorie « *queer* », même si cette théorie sera critiquée par les activistes homosexuels pour sa remise en cause des identités hétérosexuelles, mais aussi homosexuelles⁸⁷. L'aspect le plus intéressant de cette théorie pour notre étude est en effet son approche constructiviste et performative de l'identité, qui permet de repenser les identités en-dehors des normes sociétales qui instituent une division sexuelle binaire, fondée comme on l'a vu sur la complémentarité des sexes qui se réalise dans le couple hétérosexuel. Une des critiques les plus structurées du cadre hétérosexuel se trouve dans l'œuvre de Judith Butler,

⁸⁵ Carrigan, Connell et Lee, « Toward a New Sociology of Masculinity », p.584.

⁸⁶ Définitions plus détaillées dans le *Dictionary of Gay Slang and Historical Terms*, sur le site <http://www.geocities.com/WestHollywood/Heights/5393/dictionary.html>, consulté le 17 mars 2008.

⁸⁷ Voir l'article de Guillaume Marche, « La théorie *queer* et la dynamique identitaire du mouvement gai et lesbien : perspectives sociologiques sur un aspect des *cultural studies* », dans André Kaenel, Catherine Lejeune et Marie-Jeanne Rossignol (dirs), *Cultural Studies, Etudes culturelles*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2003, pp.35-53.

figure centrale de la théorie *queer*. Butler définit ce qu'elle appelle la « matrice hétérosexuelle » comme :

[A] hegemonic discursive/epistemic model of gender intelligibility that assumes that for bodies to cohere and make sense there must be a stable sex expressed through a stable gender (masculine expresses male, feminine expresses female) that is oppositionally and hierarchically defined through the compulsory practice of heterosexuality.⁸⁸

Butler fait ainsi vaciller les identités sexuelles stables et fixes présupposées par cette matrice hétérosexuelle pour déclarer que le genre est une performance, à l'image de la *drag queen* qui révèle l'instabilité des deux genres par son abandon de son genre/sexe « biologique », la masculinité, au profit d'une féminité dé-essentialisée pour devenir une identité qu'on peut s'approprier par imitation :

Drag constitutes the mundane way in which genders are appropriated, theatricalized, worn, and done; it implies that all gendering is a kind of impersonation and approximation. If this is true, it seems, there is no original or primary gender that drag imitates, but *gender is a kind of imitation for which there is no original*; in fact, it is a kind of imitation that produces the very notion of the original as *effect* and consequence of the imitation itself. In other words, the naturalistic effects of heterosexualized genders are produced through imitative strategies; what they imitate is a phantasmatic ideal of heterosexual identity, one that is produced by the imitation of its effect. In this sense, the “reality” of heterosexual identities is performatively constituted through an imitation that sets itself up as the origin and the ground of all imitations.⁸⁹

Tout comme les *drag queens*, les identités hétérosexuelles sont également des imitations : elles reproduisent un idéal fantasmé d'identités sexuelles qui sont ensuite naturalisées pour constituer le socle identitaire d'origine, qui n'a pas d'existence ontologique. Butler déstabilise cette structure hétérosexuelle en soulignant à quel point la performance hétérosexuelle a besoin d'être répétée pour être perçue comme stable et uniforme :

if heterosexuality is compelled to *repeat itself* in order to establish the illusion of its own uniformity and identity, then this is an identity permanently at risk, for what if it fails to repeat, or if the very exercise of repetition is redeployed for a very different performative purpose? ... That there is a need for repetition at all is a sign that identity is not self-

⁸⁸ Judith Butler, *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, New York : Routledge, 1990, p.151.

⁸⁹ Judith Butler, « Imitation and Gender Insubordination », dans Diana Fuss (dir), *Inside/Out : Lesbian Theories, Gay Theories*, New York : Routledge, 1991, p.21.

identical. It requires to be instituted again and again, which is to say that it runs the risk of becoming *de*-instituted at every interval.⁹⁰

C'est ainsi dans cette répétition compulsive des identités sexuées, masculinité et féminité, qu'on peut trouver la faille de la matrice hétérosexuelle, le moment où la performance peut devenir visible, car perçue comme excessive ou hystérique.

La masculinité est renforcée car naturalisée au sein d'une matrice hétérosexuelle qui se constitue comme la base ou l'origine des identités sexuelles. Elle est ainsi construite comme la norme, le point de référence invisible de l'humanité toute entière : l'homme devient l'humain, comme le remarque Anthony Easthope en première page de son ouvrage *What a Man's Gotta Do* : « Masculinity tries to stay invisible by passing itself off as normal and universal »⁹¹. Mais ce que ne considère pas Easthope et beaucoup d'autres ouvrages des *men's studies*, c'est que la masculinité hégémonique, invisible, ne peut l'être véritablement que si elle est blanche. La blancheur est aussi facteur d'invisibilité, ce que va mettre en lumière un nouveau champ d'études consacré à l'analyse de l'identité blanche (*whiteness*). En effet, seul l'homme blanc, unique position identitaire « non marquée » (*unmarked*) par l'origine ethnique ou le sexe, peut montrer du doigt et « marquer » les autres groupes comme minoritaires, que ce soit les minorités ethniques ou les minorités sexuelles, et en tirer son pouvoir de domination en tant que meilleur représentant de l'humanité.

2.2. La « crise de la masculinité »

Cependant, le mouvement pour les droits civiques et le féminisme vont faire apparaître sur le devant de la scène ces minorités si longtemps ignorées, et induire une « crise » de la masculinité hégémonique, blanche et hétérosexuelle, perçue comme n'ayant pas d'identité propre, dans une société américaine dominée de plus en plus par le multiculturalisme et les politiques identitaires (*identity politics*). Cette crise commence dès les années 1960, avec la désignation d'une « majorité silencieuse » (*silent majority*), invisible mais lasse des « bouleversements » causés par les revendications minoritaires, continue dans les années 1970, incarnée par le mouvement de libération des hommes et son opposition aux définitions acceptées de la masculinité, et se transforme dans les années 1980 et 1990 en un sentiment de déstabilisation, de perte de repères exploités par les divers mouvements masculins décrits plus haut. Les hommes blancs américains se sentent acculés, accusés de tous les maux : *Newsweek*

⁹⁰ *Ibid.*, p.24.

⁹¹ Anthony Easthope, *What's a Man Gotta Do : the Masculine Myth in Popular Culture*, Londres : Paladin, 1986, p.1.

titre ainsi en 1993 « White Male Paranoia », accompagné d'un sondage instructif quand à l'impression de perte de pouvoir de la part des hommes blancs, tandis que *Time* se demande en 1994 si les hommes sont vraiment si méchants : « Men, Are they Really that Bad ? »⁹². Mais, comme le montre très justement Sally Robinson, ce n'est pas tant la « réalité » de la crise de la masculinité (qui est un phénomène cyclique, voire constant dans l'histoire des Etats-Unis, de l'ère victorienne aux années 1970, en passant par la Dépression) qu'il faut prendre en compte, mais plutôt le fait que la masculinité se représente comme en crise :

The question of whether dominant masculinity is “really” in crisis is, in my view, moot: even if we could determine what an actual, real, historically verifiable crisis would look like, the undeniable fact remains that in the post-liberationist era, dominant masculinity consistently represents itself as in crisis.⁹³

Le discours sur la crise de la masculinité est en fait utilisé par les hommes blancs pour négocier les changements de conception de la masculinité : « The rhetoric of crisis *gets used* by white men to negotiate shifts in understandings of white masculinity »⁹⁴. C'est ainsi qu'on assiste dans les années 1980-1990 à des efforts multiples et divers pour reconstruire la masculinité, que ce soit sous une forme hégémonique et traditionnelle du côté de la droite conservatrice, ou sous une forme modifiée, comme les modèles de masculinité proposés par les divers *men's movements*, qui empruntent des éléments à de nombreuses cultures et philosophies. Il est alors important de distinguer entre la symbolique masculine, les représentations de la masculinité, et les expériences réelles et vécues des hommes dans l'Amérique contemporaine. Nous nous intéressons en effet ici à la construction des représentations de la masculinité, représentations sociales, qui passent par les représentations textuelles de cette masculinité sur les écrans de cinéma. Il faut alors souligner la distance ressentie par nombre d'hommes entre leur expérience individuelle et la symbolique masculine, qui peut se révéler oppressante car trop rigide et normative, comme le soulignent David Glover et Cora Kaplan, critiquant la notion de genre comme performance de Butler : « [It fails] to take into account the contradictory mode in which we inhabit our sense of

⁹² « White Male Paranoia », *Newsweek*, 29 mars 1993, <http://www.newsweek.com/1993/03/29/white-male-paranoia.html>, et Lance Morrow, « Men, Are They Really That Bad ? », *Time*, 14 février 1994, <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,980115,00.html>, consultés le 20 août 2010.

⁹³ Sally Robinson, *Marked Men: White Masculinity in Crisis*, New York : Columbia University Press, 2000, p.10.

⁹⁴ *Ibid.*

gender, not as an identity that we freely embrace, but one that we also struggle against, that sustains us at the same time it constrains us »⁹⁵.

3. Définition de travail et axes d'analyse

Au terme de cette analyse de l'évolution des définitions de la masculinité en termes à la fois cinématographiques et sociologiques, il s'agit de dégager une définition de travail de la masculinité ainsi que des axes d'étude, à partir des tensions internes à cette définition. Nous partons d'une position anti-essentialiste : la masculinité est une construction sociale qu'il est donc possible et même nécessaire d'analyser et de déconstruire afin de la dénaturer. Elle s'inscrit dans des rapports de pouvoir où elle occupe une position hégémonique par la domination des femmes par les hommes. Il faut ainsi distinguer hégémonie masculine de masculinité hégémonique, cette dernière étant un modèle de masculinité parmi d'autres, définie d'abord comme blanche et hétérosexuelle⁹⁶. Il y a donc des masculinités, mais celles-ci s'organisent en une hiérarchie où la masculinité hégémonique impose sa domination sur les autres formes de masculinités, notamment ethniques et homosexuelles, en leur associant le plus souvent des caractéristiques féminines, donc inférieures.

En effet, la masculinité se construit en opposition à ces « Autres » ethniques et sexuels, notamment par le rejet anxieux de la féminité et de l'homosexualité. On voit alors apparaître une des angoisses fondamentales de la masculinité : celle de la féminisation, perçue comme une perte de puissance. La masculinité est en effet instable, car elle est tendue entre un idéal masculin figuré dans toute une symbolique masculine de pouvoir et de puissance, et une incarnation dans des individus sociaux ou fictionnels dont les expériences sont le plus souvent en décalage avec cette symbolique, d'où un sentiment de crise, lié à cette tension fondamentale⁹⁷ mais aussi aux évolutions de la société américaine contemporaine. Ce sentiment de crise entraîne ainsi de nombreuses tentatives pour redresser ou redéfinir la masculinité dans la sphère publique, à travers des mouvements sociaux mais aussi dans les représentations symboliques.

⁹⁵ David Glover et Cora Kaplan, *Genders*, Londres et New York : Routledge, 2000, p.xxvii, cités dans Donald E. Hall, *Queer Theories*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2003, pp.74-75.

⁹⁶ Nous émettons quelques réserves quant à l'ajout de « *middle-class* », que reprennent tant de sociologues, puisqu'il nous semble que la masculinité hégémonique tire une partie de sa symbolique de caractéristiques associées à une masculinité « traditionnelle », associée le plus souvent à la masculinité ouvrière.

⁹⁷ Une tension que l'on retrouve dans la définition que donnent Jean Laplanche et JB Pontalis de la « masculinité sociologique », « variable selon les fonctions réelles et symboliques attribuées à l'homme et à la femme dans la civilisation considérée ». Jean Laplanche et JB Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris : PUF, 2007 [1967], p.230.

Le concept de masculinité, en tant que construction sociale, appartient en effet au domaine des représentations, à l'imaginaire symbolique, « idéal fantasmé » façonné notamment par le cinéma. Les représentations cinématographiques contribuent ainsi à forger les représentations sociales, par lesquelles elles sont également influencées. Ainsi, la symbolique masculine s'exerce à deux niveaux : d'une part, la masculinité hégémonique telle qu'elle apparaît à l'écran contribue à modeler l'identité masculine sociale, d'autre part, les représentations filmiques s'inspirent évidemment de la symbolique masculine et de ses évolutions sociales. La figure de John Wayne par exemple influença des milliers d'hommes américains : son incarnation d'un idéal militaire héroïque poussa en effet de nombreux jeunes gens à s'engager dans la guerre du Vietnam, ce qui se révéla être à double-tranchant, puisque, incapables de reproduire sa bravoure surhumaine et son invulnérabilité à la souffrance physique et morale, un grand nombre d'entre eux se sentirent coupables et honteux à l'extrême face à leurs sentiments de peur et de culpabilité, une angoisse identifiée par les vétérans et leurs médecins comme le « syndrome John Wayne »⁹⁸. D'autre part, il est évident que la figure de John Wayne a eu un impact durable sur les représentations cinématographiques de la masculinité, en particulier dans les westerns et les films de guerre contemporains qui ne peuvent faire complètement fi de cette figure tutélaire.

Cependant, la masculinité incarnée par John Wayne se trouve dépassée et inappropriée dans l'Amérique contemporaine après les mouvements sociaux des années 1960-1970, notamment le féminisme et les mouvements de revendication des Africains-Américains et des Indiens. Tim Carrigan, Bob Connell et John Lee font en effet le constat d'une crise de la masculinité hégémonique, considérée comme de plus en plus obsolète, ce qui entraîne une nécessaire et difficile modernisation :

It seems clear enough that there have been recent changes in the constitution of masculinity in advanced capitalist countries: [one of which is] the crisis of a form of heterosexual masculinity that is increasingly felt to be obsolete. [...] One dimension of the recent politics of capitalism, then, is a struggle about the modernization of hegemonic masculinity.⁹⁹

Comment en effet reconstruire une masculinité dominante qui ne soit pas à l'image de John Wayne, bien qu'elle ne puisse échapper à son influence ? Il s'agit ainsi d'étudier les stratégies de reconstruction de la masculinité hégémonique mises en place par les genres à travers les

⁹⁸ Voir le chapitre 15 de Richard Slotkin, *Gunfighter Nation, the Myth of the Frontier in Twentieth Century America*, New York : Macmillan, 1992, pp.489- 533, pour une analyse approfondie du culte de John Wayne et son impact sur la mythologie américaine.

⁹⁹ Carrigan, Connell et Lee, « Toward a New Sociology of Masculinity », pp.598-599.

transformations des modèles masculins génériques. Comment les genres cinématographiques répondent-ils aux évolutions sociales de l'identité masculine, et comment, de par leur fonction sociale et communicationnelle, contribuent-ils à forger « l'horizon d'attente » de la société concernant la masculinité ?

Copyright Marianne Kac-Vergne

Copyright Marianne Kac-Vergne

Première Partie

Le paradoxe des années 1980 : reconstruire la masculinité en faisant de l'homme une victime

« Do we get to win this time ? » *Rambo: First Blood, Part II*

L'année 1980 marque un tournant dans l'histoire des Etats-Unis avec l'élection de Ronald Reagan à la présidence. Cette élection marque en effet une rupture idéologique très forte, un revirement politique et culturel majeur. Reagan incarne le retour en force de l'Amérique conservatrice après des années dominées par l'agitation sociale et les mouvements « radicaux », tels que le féminisme ou le mouvement pour les droits civiques. Surtout, Reagan promet le retour de l'hégémonie américaine, après une décennie noire qui voit l'Amérique frappée par la défaite au Vietnam (chute de Saïgon au printemps 1975) et les deux chocs pétroliers de 1973 et 1979. L'optimisme de Reagan contraste fortement avec le marasme économique où sont plongés les Etats-Unis à la fin des années 1970, « stagflation » d'autant plus insupportable que les Etats-Unis ont connu trente années de croissance et de prospérité ininterrompues. Cet optimisme contraste également avec le pessimisme ambiant de cette fin de décennie, résumé par le terme de « *malaise* » que les Américains retiendront d'un discours télévisé du président Carter en juillet 1979, qui cherche à lutter contre la « crise de confiance » qu'il perçoit dans son pays, sans réussir toutefois à redonner espoir à ses compatriotes¹. Cette crise de la puissance américaine se voit en outre confirmée par la prise d'otages de Téhéran le 4 novembre 1979 qui dure en longueur, consacrant l'échec de la diplomatie et de la force américaines, puisque l'opération de sauvetage des otages tentée par Carter en désespoir de cause le 24 avril 1980 se soldera par un échec cuisant. C'est ainsi « le spectre du déclin », selon l'expression de Pierre Melandri², qui hante les Etats-Unis pendant toute la deuxième moitié des années 1970.

L'élection de Reagan reflète la désillusion des Américains envers les idéaux sociaux des années 1960 ainsi que le désir d'enrayer ce déclin perçu et de retrouver la puissance américaine des années d'après-guerre. Mais cette élection est également préparée par la montée en puissance d'une nouvelle droite américaine, composée de divers mouvements aux avis parfois divergents, mais qui aspirent tous à la reconstruction d'une Amérique forte, purifiée des excès des années 1960, que ce soient en termes économiques (les excès du *welfare state*) ou en termes socio-culturels (la contre-culture et les revendications des minorités ethniques et sexuelles). Toute une partie de la population, sous la direction de la Nouvelle Droite, se mobilise en faveur d'un « retour à la congruence avec les représentations

¹ Le terme exact de « *malaise* » n'est pas employé par Carter, mais par un assistant lors de la conférence de presse qui suit. Cependant, c'est le terme que les Américains retiendront du message de Carter. James T. Patterson, *Restless Giant, the United States from Watergate to Bush v. Gore*, Oxford: Oxford University Press, 2005, pp.127-128.

² Pierre Melandri, *Histoire des Etats-Unis depuis 1865*, Paris : Nathan Université, 2000, p.225.

collectives majoritaires »³. Ainsi, la rupture que consacre l'élection de Ronald Reagan est d'abord une rupture idéologique ; c'est maintenant la droite qui occupe le devant de la scène idéologique, comme le souligne André Kaspi :

La nouvelle droite, c'est d'abord la reconquête par la droite, qui s'affirme comme telle, de l'espace idéologique. Bien plus, on pourrait dire, sans exagération, que la pensée originale est alors aux Etats-Unis à droite, et non plus à gauche comme au temps du New Deal et de la « Grande Société ».⁴

C'est donc à droite que fleurissent les *think tanks*, qu'on pense à la Heritage Foundation, créée en 1973, l'American Enterprise Institute, la Hoover Institution, basée à Stanford, ou le Center for Strategic and International Studies de l'université de Georgetown à Washington. Mais la nouvelle droite n'est pas seulement composée d'intellectuels néo-conservateurs. Reagan réussit en effet à réunir sous sa bannière une nouvelle coalition, qui détruit les alliances formées sous la « grande coalition » de Franklin Delano Roosevelt en lui volant certaines de ses composantes, comme les cols bleus et les Blancs du sud, auxquels s'ajoutent les républicains traditionnellement opposés à l'intervention de l'Etat et les catholiques et protestants évangéliques aux valeurs conservatrices, comme le décrit James T. Patterson :

By 1980, however, several previously unconnected groups – white blue-collar workers, southern white foes of civil rights, Republicans who opposed big government, and socially conservative Catholics and evangelical Protestants – were converging to crusade for a range of causes and to fight on behalf of candidates who would promote them.⁵

Ces groupes variés qui poursuivent des objectifs différents se retrouvent néanmoins sur une position commune : restaurer l'Amérique traditionnelle, ce qui passe par une reconstruction de la masculinité hégémonique, c'est-à-dire blanche et hétérosexuelle. Ainsi, ce sont les ouvriers blancs qui votent pour Reagan, en réaction contre des politiques sociales qu'ils considèrent comme une « discrimination à rebours » (*reverse discrimination*), telles que le *busing* (qui consiste à transporter des enfants noirs dans des établissements fréquentés par des enfants blancs pour assurer une mixité raciale) ou l'*affirmative action* (discrimination positive). De même en ce qui concerne les Blancs du sud qui rejoignent cette coalition par opposition aux avancées du mouvement pour les droits civiques. Cette volonté hégémonique

³ Divina Frau-Meigs, *Médiamorphoses américaines dans un espace privé unique au monde*, Paris : Economica, 2001, p.86.

⁴ André Kaspi, *Les Américains, tome 2, les Etats-Unis de 1945 à nos jours*, Paris : Seuil, 2002, p.586.

⁵ Patterson, *Restless Giant*, p.131.

se retrouve également chez les Républicains plus traditionnels, notamment dans les lobbies militaristes et anti-communistes, comme le Committee on Present Danger, une organisation de faucons (« *hawks* ») anti-communistes qui s'indigne de la faiblesse de Carter sur le plan international, perçu comme trop mou (« *soft* »). Susan Jeffords montre très bien les connotations féminines liées à la représentation d'une masculinité dite « *soft* », en opposition à une masculinité reaganienne qui serait « *hard* »⁶. Pour ces Républicains, la reconstruction d'une Amérique puissante passe ainsi par la revalorisation des attributs de la domination masculine : l'usage de la force plutôt que de la diplomatie, le réarmement intensif, l'imposition de l'hégémonie américaine sur le monde.

Mais surtout, une nouvelle force politique apparaît : la droite religieuse, qui devient, à partir de 1980, le mouvement militant le plus puissant de cette fin de siècle aux Etats-Unis. Ce mouvement rassemble des organisations comme la Majorité Morale, créée par le révérend Jerry Falwell et d'autres conservateurs religieux en 1979 ou l'association CWA (Concerned Women for America), formée par Beverly LaHaye également en 1979. Comme le souligne avec éloquence Susan Faludi⁷, ces mouvements participent d'un « *backlash* » contre l'émancipation des femmes : Jerry Falwell déclare ainsi que la Bible commande aux femmes de se soumettre à leurs maris, CWA, sous couvert de défendre les droits des femmes, s'oppose vigoureusement à l'Equal Rights Amendment (ERA) – qui cherche à inscrire l'égalité entre hommes et femmes dans la constitution – et à l'avortement, et se déclare « *pro-family* », c'est-à-dire en faveur du retour de la famille traditionnelle patriarcale. La popularité de ces mouvements est saisissante : CWA a bien plus de membres (environ 500000 au milieu des années 1980) que l'organisation féministe NOW (National Organization for Women)⁸. Ainsi, il est frappant de constater que tous les mouvements qui composent cette nouvelle droite ont un dénominateur commun : une vision masculine du monde, qui vise à restaurer l'hégémonie américaine sur la base du patriarcat. Cette vision inquiéta d'ailleurs de nombreuses femmes qui ne partageaient pas les valeurs de la droite religieuse, et s'alarmèrent des velléités militaristes et des positions conservatrices de Reagan sur l'éducation ou la santé. L'élection de Reagan de 1980 souffre ainsi d'un « *gender gap* » : les femmes votent pour lui en bien moins grand nombre que les hommes (46% des femmes votent pour Reagan et 45%

⁶ Susan Jeffords, *Hard Bodies: Masculinity in the Reagan Era*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1994.

⁷ Susan Faludi, *Backlash, the Undeclared War against American Women*, New York : Three Rivers Press, 2006, [1991].

⁸ Patterson, *Restless Giant*, p.134.

pour Carter, tandis que 54% des hommes soutiennent Reagan, contre 37% pour Carter)⁹, une différence qui persiste tout au long des années 1980.

En effet, Reagan centre son message sur la reconstruction de l'Amérique, qui passe par la revalorisation d'une masculinité hégémonique traditionnelle. Ses positions sur la politique étrangère reflètent ces valeurs viriles : les Etats-Unis doivent mener une politique agressive, de peur de devenir « *Number Two* », et dépasser le spectre de la guerre du Vietnam, que Reagan qualifie de « cause noble ». Il s'agit alors de renouer avec l'exceptionnalisme américain, de reprendre confiance et de retrouver l'omnipotence et l'invulnérabilité qui doivent caractériser une nation virile et forte. Reagan lui-même semble incarner ces attributs virils, qualifié même de « *quintessential macho president* » par John Orman¹⁰ : il pose pour des photos qui le montrent coupant du bois ou domptant des chevaux¹¹, il menace l'Union Soviétique qu'il appelle « l'Empire du Mal », et il survit miraculeusement à un attentat le 30 mars 1981, événement qui fait grimper sa cote de popularité grâce au courage et au calme dont il fait preuve – le public retiendra en particulier la plaisanterie qu'il fait aux médecins qui doivent l'opérer : « J'espère que vous êtes tous Républicains ! »¹². Après le scandale du Watergate et les hésitations de l'ère Carter, on assiste au retour d'une présidence forte sinon « impériale »¹³, qui influe significativement sur les représentations de la masculinité : comme le montre Susan Jeffords, Reagan emprunte largement au répertoire cinématographique pour créer sa propre image, et influence à son tour la construction de la masculinité cinématographique, à travers l'émergence du « *hard body* ». Le mot-clé de la présidence reaganienne sera donc celui de la reconstruction, une reconstruction qui s'inspire de l'Amérique des années 1950, rejetant les transformations culturelles et sociales des années 1960-1970 pour remettre au goût du jour les valeurs traditionnelles patriarcales. Il s'agit alors de voir comment le cinéma et les genres cinématographiques vont s'adapter et chercher à tirer parti de cette volonté de reconstruction d'une masculinité hégémonique pour retrouver leur influence sur les représentations des sexes tout en transformant les codes qui les régissent.

⁹ *Ibid.*, p.149.

¹⁰ John Orman, *Comparing Presidential Behavior : Carter, Reagan and the Macho Presidential Style*, New York: Greenwood Press, 1987 p.18, cité par Jeffords, *Hard Bodies*, p.12.

¹¹ Voir les archives en ligne de la Reagan Library, qui incluent une série de photographies de Ronald Reagan à Rancho del Cielo. <http://www.reagan.utexas.edu/archives/photographs/ranch.html>, consulté le 16 septembre 2010.

¹² Jeffords, *Hard Bodies*, p.12.

¹³ Expression popularisée par l'historien Arthur Schlesinger Jr. dans *The Imperial Presidency* (Boston : Houghton Mifflin Company, 1973) pour décrire l'accroissement tendentiel des pouvoirs de l'exécutif et du président, tout particulièrement à partir de Franklin D. Roosevelt.

On assiste en effet dans les années 1980 à un rapprochement spectaculaire entre Washington et Hollywood. Alors que toute une branche du cinéma des années 1970 s'était désolidarisée du pouvoir en place¹⁴, les années 1980 voient au contraire le renouveau d'une alliance entre l'idéologie au pouvoir et le cinéma, notamment en ce qui concerne la reconstruction d'une identité nationale masculine après le traumatisme du Vietnam dans un cinéma qui, selon les termes de Jean-Michel Valantin, « renverse le rapport négatif à l'histoire »¹⁵. Quant à lui, le président Reagan, ancien acteur surnommé « le grand communicant » (« *the great communicator* »), utilise son expérience cinématographique pour conquérir son public, distillant des anecdotes prétendument vraies mais qui sont en fait tirées de films (comme ses anecdotes sur la Seconde Guerre mondiale, provenant notamment de *A Wing and a Prayer*, Hathaway, 1944). Il cite aussi les dialogues de films contemporains, par exemple la phrase célèbre de Clint Eastwood dans *Sudden Impact* (Eastwood, 1983), « Go ahead. Make my day », lors d'un veto à une augmentation des impôts votée par le Congrès¹⁶. Le monde de la politique s'aligne sur le monde du cinéma à mesure que l'image gagne en puissance, avec l'importance majeure que prend la télévision dans les débats politiques et la primauté des effets spéciaux dans le cinéma contemporain.

Ainsi, une nouvelle esthétique et un nouveau mode de production, apparus dans le courant des années 1970, vont dominer les années 1980 et le cinéma américain contemporain. La sortie de *Jaws*, de Spielberg, en 1975, marque une première rupture économique selon John Dean : « Les films des années soixante-dix se répartissent nettement en deux groupes : avant et après *Jaws* (1975). Avant dominant les films à message, protestataires, *anti-establishment* [...]. Après s'imposent les *blockbusters* monumentaux bourrés de suspense et d'effets spéciaux »¹⁷. Un nouveau concept voit le jour, celui de *blockbuster*, qui selon la définition de Vincent Amiel et de Pascal Couté, « est un film fabriqué en vue d'obtenir un grand succès, d'où un budget généralement important [...], la présence de stars, de nombreuses scènes d'action, une campagne publicitaire importante, et une sortie bien calculée »¹⁸. La deuxième rupture correspond à la sortie de *Star Wars* (Lucas, 1977), qui

¹⁴ A travers des films contestataires comme *Easy Rider* (Hopper, 1969), *Little Big Man* (Penn, 1969), *MASH* (Altman, 1970) ou *All the President's Men* (Pakula, 1976), pour ne citer que quelques exemples...

¹⁵ Jean-Michel Valantin, *Hollywood, le Pentagone et Washington, Les trois acteurs d'une stratégie globale*, Paris : Editions Autrement, 2003, p.39.

¹⁶ Jeffords, *Hard Bodies*, p.4.

¹⁷ John Dean, « Cinémas et shopping centers : les salles des années soixante-dix », dans Francis Bordat et Michel Etcheverry, *Cent ans d'aller au cinéma, Le spectacle cinématographique aux Etats-Unis, 1896-1995*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1995, p.144.

¹⁸ Vincent Amiel et Pascal Couté, *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain*, Paris : Klincksieck, 2003, note 11 du chapitre I.

intègre dès la conception du film l'exploitation de produits dérivés, et marque l'essor d'un nouveau type de film, aux personnages et à la narration simplifiés, où dominent les effets spéciaux. Le film marque ainsi le renouveau de la science-fiction, mais une science-fiction mâtinée de film d'aventures et de *fantasy*¹⁹, héritière des *comic books* américains. Cependant, pour Vincent Amiel et Pascal Couté, « c'est véritablement à l'orée des années quatre-vingts, que Spielberg [...] va initier, avec *Les Aventuriers de l'Arche perdue* (1981), l'esthétique caractéristique des *blockbusters* contemporains ». Selon eux, cette esthétique se caractérise par la recherche du mouvement perpétuel, dans une accélération du rythme du montage, et par des personnages plats, qui auront notamment pour descendance le Rambo de *Rambo: First Blood, Part II*.²⁰

Apparaît alors, dans la lignée de ces nouveaux phénomènes à la fois économiques et esthétiques, un nouveau genre qui va dominer le discours sur le cinéma des années 1980, celui du film d'action. Yannick Dahan en résume les caractéristiques dans un article des *Cahiers d'histoire immédiate*²¹, développé ensuite dans le dossier publié par *Positif* sur le film d'action²² : « un héros mythique, invulnérable et solitaire », « un combat du Bien contre le Mal », « un discours guerrier », « une légitimation de la mort par le danger », « un visuel publicitaire », « les séquences d'action », et « une mise en scène chorégraphiée de la mort ». Le film d'action va ainsi imprégner tout le cinéma des années 1980 et se mêler aux genres classiques, notamment le film de guerre ou le film de science-fiction. Il s'agira donc de voir comment les genres sont transformés par le film d'action, et comment celui-ci affecte les représentations de la masculinité, qui, nous semble-t-il, ne se limitent pas aux définitions données par Yannick Dahan du héros mythique engagé dans un combat du Bien contre le Mal, même si le film d'action est indéniablement porteur d'un discours idéologiquement marqué qui sert le plus souvent l'idéologie reaganienne.

Le cinéma des années 1980 ne se résume pas aux films merveilleux (*fantasy films*) et aux films d'action si commentés par la critique française et américaine²³. On assiste

¹⁹ Genre littéraire et audiovisuel d'origine anglo-saxonne dont le Journal Officiel recommande la francisation en « fantaisie », et en propose la définition suivante : « Genre situé à la croisée du merveilleux et du fantastique, qui prend ses sources dans l'histoire, les mythes, les contes et la science-fiction ».

<http://franceterme.culture.fr/FranceTerme/recherche.html>, consulté le 16 septembre 2010.

²⁰ *Ibid.*, pp.31-32.

²¹ Yannick Dahan, « Le cinéma américain sous Reagan », dans *Cahiers d'Histoire immédiate*, n°10 (automne 1996), pp.25-52.

²² Yannick Dahan, « Le film d'action : Idéologie « Ramboesque » et violence chorégraphiée », Dossier spécial « Le film d'action hollywoodien », *Positif*, n°443, janvier 1998, pp.70-75.

²³ On pense notamment au chapitre 8, « Papering the Cracks, Fantasy and Ideology in the Reagan Era », de Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Regan... and beyond*, Columbia University Press, 2003, pp.144-167, qui semble résumer le cinéma des années 1980 à ces deux genres.

également au remodelage du paysage générique traditionnel : certains genres classiques s'éclipsent, d'autres prennent leur essor, tout en étant profondément transformés. Ainsi, on compte peu de grands westerns populaires dans les années 1980, à l'exception de quelques films pour adolescents comme *Young Guns* (Cain, 1988) et d'une résurgence classique, *Pale Rider*, de Clint Eastwood (1985)²⁴. Le genre a sans doute été affecté par l'échec retentissant de *Heaven's Gate* (Cimino, 1980), qui marque selon Yannick Dahan « le coup d'arrêt à la contestation » des années 1970²⁵. Le western ne se prête guère, après la démythification opérée dans les années 1970 par des réalisateurs comme Robert Altman, Sergio Leone, Arthur Penn ou Sam Peckinpah, à la reconstruction idéologique reaganienne, et ne permet pas non plus une hybridation avec le film d'action, avec effets spéciaux à la clé (il faudra associer western et science-fiction pour arriver à un message idéologique et une esthétique accordés à l'époque dans le troisième volet de *Back to the Future*, Zemeckis, 1990). Ainsi, on constate que les genres classiques les plus présents dans les années 1980 sont ceux qui peuvent le plus facilement incorporer des caractéristiques du film d'action, notamment la domination du spectaculaire et de la technologie sur la narration, et la suprématie de la sensation physique sur le questionnement éthique²⁶, traits que l'on retrouve dans les films de guerre et les films de science-fiction de cette période. Ces deux genres sont également les plus à même de reconstruire une masculinité virile et guerrière, en accord avec le discours reaganien, et de surmonter le syndrome vietnamien.

Il s'agira donc de voir dans cette première partie comment les genres participent à la reconstruction de la masculinité impulsée par Reagan et comment les transformations politiques et esthétiques influent sur les codes de représentation des sexes dans les genres classiques. Quelles nouvelles formes de masculinité apparaissent dans les années 1980 et comment transforment-elles les conventions génériques ? Il nous semble que la stratégie principale de reconstruction de la masculinité dans les années 1980 est une stratégie de

²⁴ En croisant les listes de westerns établies par www.boxofficemojo.com et www.the-numbers.com et en ajustant les recettes au prix du ticket de cinéma en 2010, on ne trouve que deux westerns (ceux cités ci-dessus) sortis dans les années 1980 parmi les dix plus grands succès contemporains du genre. Steve Neale constate ainsi que le western atteint son point zéro en termes de sorties et donc de recettes en 1984, puis commence une lente remontée, avec la sortie de *Pale Rider* et *Silverado* (Kasdan, 1985) et d'une série de productions télévisées, dont *Lonesome Dove* en 1989. Mais ce n'est que dans les années 1990 que le genre rencontrera véritablement le succès populaire et critique, avec la sortie notamment de *Dances With Wolves* (Costner, 1990) et de *Unforgiven* (Eastwood, 1992), dont on reparlera en deuxième partie. Pour une analyse détaillée de la production cinématographique et télévisuelle du genre à partir des années 1970, voir Steve Neale, « Westerns and Gangster Films Since the 1970s », dans Steve Neale (dir), *Genre and Contemporary Hollywood*, Londres : BFI, 2002, pp.27-34.

²⁵ Dahan, « Le cinéma américain sous Reagan », p.26.

²⁶ Larry Gross, « Big and Loud », dans Jose Arroyo (dir), *Action/Spectacle Cinema, A Sight and Sound Reader*, Londres : BFI, 2000, pp.3-8.

victimisation, qui repositionne l'homme blanc dominant en victime, après la crise de la masculinité des années 1970. L'homme blanc utilise ainsi à son compte la politique identitaire des minorités pour construire une identité dominante, celle de l'homme blanc. De façon paradoxale, l'homme blanc tend ainsi à reconstruire son identité en utilisant un mode d'opération minoritaire. Il revendique le statut de victime et se distancie de l'appareil institutionnel qui fonde son pouvoir. Cette stratégie modifie en profondeur les conventions des genres traditionnels qui visent à réconcilier les tensions entre l'individu et le groupe, entre les pulsions individuelles et les exigences sociales.

On verra ainsi dans un premier chapitre comment la reconstruction d'une masculinité hégémonique à travers l'émergence de l'hypermasculinité se caractérise par une tension entre les attributs de l'hégémonie, notamment invulnérabilité et omnipotence, et la volonté de montrer la vulnérabilité de l'homme blanc. Nous analyserons comment cette hypermasculinité reprend et modifie les conventions génériques pour faire apparaître un homme d'un type nouveau, dont certaines caractéristiques vont perdurer par-delà la rupture cinématographique de la fin des années 1980. Celle-ci marque le retour à des films plus traditionnellement génériques, dont une série de films sur la guerre du Vietnam à tendance plus progressiste et apparemment moins hégémonique. Les films sur la guerre du Vietnam mettent en place une deuxième forme de victimisation, le sentiment d'abandon et de trahison ressenti par les hommes à l'égard d'autorités censés assurer leur domination. Ces hommes en rupture de ban sont au cœur de notre deuxième chapitre. Les autorités sont tenues pour responsables, dans la grande majorité des films de genre des années 1980, de l'affaiblissement de la masculinité hégémonique, que ce soit les pères absents ou défaillants, ou les élites corrompues qui ne l'accueillent plus dans leur cercle et le remplacent par la technologie. Enfin, nous verrons dans un troisième et dernier chapitre comment les représentations de la masculinité blanche rejettent tout élément féminin, perçu comme potentiellement dangereux. La décennie est dominée par des genres masculins où les femmes ne jouent qu'un rôle très secondaire. Ces dernières tendent en effet à être cantonnées dans des genres mineurs (à cette époque), dominés par des formes comiques (films de gangsters parodiques, comédies romantiques), où la mise en danger de l'homme est mise à distance par le rire. On constate ainsi que les films de genre des années 1980 décrivent une rupture de l'harmonie sociale, avec une scission des hommes par rapport aux femmes et à la communauté. De façon intéressante, la reconstruction de la masculinité prend le pas sur la visée réconciliatrice de la fonction sociale des genres.

Chapitre 1. Une hypermasculinité vulnérable

Le début des années 1980 voit apparaître une nouvelle forme de masculinité caractérisée par un renforcement musculaire et technologique spectaculaire, que l'on peut qualifier d'« hypermasculinité »¹. Cette hypermasculinité est particulièrement visible dans les films d'action des deux stars de la décennie, Arnold Schwarzenegger et Sylvester Stallone, figures de proue de ce renchérissement masculin. Les fondements de l'hypermasculinité apparaissent ainsi dès les premiers films de ces stars, dans la série des *Rocky* (Avildsen, 1976, Stallone, 1979, 1982, 1985) et dans *Conan the Barbarian* (Milius, 1982), mais cette nouvelle masculinité va véritablement connaître son apogée lorsqu'elle s'intègre à des films de genre du cinéma commercial *mainstream*, bien que le premier volet de la série des *Rambo* et de *Terminator* aient été des films indépendants à petit budget, au succès surprise (*First Blood* a coûté 15 millions de dollars et *The Terminator* 6, 4 millions, tous deux ont été distribués par Orion²). *Rambo* devient alors la figure du guerrier des années 1980, tandis que le Terminator incarne le versant machinique et horrifique de cette figure, les deux personnages devenant les icônes des années 1980. Cependant, cette hypermasculinité, si décriée et ridiculisée par les critiques³, joue en fait de ses excès pour créer une tension entre invulnérabilité et vulnérabilité, qui lui permet de repositionner l'homme en victime, et de justifier les plaisirs de la domination masculine. Mais, au moment même où l'hypermasculinité triomphe, une rupture s'opère dans le cinéma reaganien, qui va entraîner une mutation des représentations de la masculinité. Dans la deuxième moitié des années 1980, on voit émerger un cinéma en apparence plus progressiste, détaché du reaganisme ambiant, avec la réapparition de films de guerre plus traditionnels, à la suite du film-événement *Platoon* (Stone, 1986). Mais nous verrons que les représentations de la masculinité dans les films sur la guerre du Vietnam qui

¹ Nous empruntons ce terme à l'anglais, où le mot « *hypermasculinity* » est utilisé par la critique féministe pour désigner la glorification des traits associés à la masculinité, qui s'affirme le plus souvent en réaction à une menace perçue. « The term *hypermasculinity* has entered the popular lexicon of feminist writers to refer to a glorification of those traits conventionally identified with men or masculinity. [...] Where hegemonic masculinity serves as an ideal, hypermasculinity arises when that ideal is threatened or jeopardized », Cheri Kramarae et Dale Spender (dirs), « Hypermasculinity », dans *Routledge International Encyclopedia of Women*, vol.2, Londres : Routledge, 2000, pp.1089-1090.

Nous utiliserons ce terme, et le préfixe « hyper », pour désigner plutôt l'exagération des traits masculins, tout en gardant l'idée d'une masculinité menacée.

² Chiffres donnés par boxofficemojo.com, consulté le 16 septembre 2010.

³ Voir les nombreux articles de Susan Jeffords. En ce qui concerne la presse généraliste, voir par exemple la critique de *Rambo: First Blood, Part II* par Vincent Canby dans le *New York Times*, 22 mai 1985.

ponctuent la fin des années 1980 reprennent l'héritage de l'hypermasculinité et placent également l'homme blanc en position de victime, à travers le questionnement et le déplacement des conventions génériques du film de guerre.

I. L'hypermasculinité ou la reconstruction d'une masculinité hégémonique

Les représentations de l'hypermasculinité visent clairement à remettre l'hégémonie masculine au goût du jour, à travers l'insistance appuyée sur les qualités viriles, notamment la force et la ténacité, symbolisées par le travail sur le corps masculin et le façonnage de muscles, qui naturalisent la domination masculine. Cette volonté de reconstruction d'une masculinité hégémonique concerne cependant d'abord une masculinité blanche, et le cinéma de l'hypermasculinité tend ainsi à reléguer les minorités à des rôles secondaires d'adjuvants, ou de façon plus inquiétante, à les replacer dans leur rôle traditionnel d'Autre ennemi, qu'il s'agit alors d'éliminer. Les caractéristiques de l'hypermasculinité sont fortement teintées par l'idéologie reaganienne, qui valorise l'action plutôt que la réflexion, l'usage de la force et un individualisme exacerbé qui fait de l'homme blanc le seul garant des valeurs américaines, particulièrement dans le deuxième épisode de la trilogie *Rambo*. Mais les films de genre révèlent également la face noire de cette hypermasculinité, notamment dans des films de science-fiction comme *The Terminator* (Cameron, 1984) ou *RoboCop* (Verhoeven, 1987), où les héros hypermasculins « purs et durs » deviennent des machines terrifiantes ou pathétiques. Enfin, nous verrons comment l'émergence de l'hypermasculinité s'accompagne d'une nouvelle esthétique, héritée en partie du film d'action, qui transforme profondément les conventions génériques.

1. Des muscles blancs

Ce qui caractérise en premier lieu l'hypermasculinité est la visibilité extrême du corps masculin, de par une musculature imposante ou le renforcement du corps par une armure massive qui tend à reproduire les pectoraux et les biceps, muscles masculins par excellence, comme dans *RoboCop*. Les années 1980 sont en effet obsédées par le corps, les salles de sport, l'exercice physique et le *bodybuilding*. Quel symbole plus frappant de cette conversion au culte du corps que Jane Fonda, figure de proue de la protestation contre la guerre du Vietnam dans les années 1970 devenue apôtre de l'aérobic dans les années 1980 ! Mais dans cette « ère des corps », Susan Jeffords oppose deux catégories, un corps perçu de façon négative comme faible, lieu de la paresse, de la criminalité, voire de substances illicites ou de

maladies sexuellement transmissibles, et un corps « fort », qui incarne force, loyauté et courage, identifié à la politique reaganienne :

Bodies were deployed in two fundamental categories: the errant body containing sexually transmitted disease, immorality, illegal chemicals, “laziness”, and endangered foetuses, which we can call the “soft body”; and the normative body that enveloped strength, labor, determination, loyalty and courage – the “hard body” – the body that was to come to stand as the emblem of the Reagan philosophies, politics and economies.⁴

La construction de l’hypermasculinité passe ainsi par le contrôle des corps, ceux des ennemis, faibles et souvent féminisés, mais surtout contrôle par les acteurs de leur propre corps, par une préparation physique intensive, qui permet à l’athlète-artiste de sculpter son corps et de se projeter comme star. Au sein d’une idéologie qui associe masculinité et activité, le processus de façonnage des muscles atteste ainsi de la masculinité « pure et dure » des stars bodybuildées, car, comme le remarque Richard Dyer, contrairement aux femmes, qu’on maquille et qu’on habille, l’acteur musclé réussit à transformer lui-même son corps au prix de longues heures d’entraînement physique – « The muscle man is the end product of his own activity of muscle-building »⁵. Stallone insiste ainsi longuement dans le *making of* de *Rambo: First Blood, Part II* sur les longues heures d’entraînement physique nécessaires à la préparation du personnage de Rambo avant le tournage du film : « It was about 8 months of training, 4 hours a day, toughen myself up, the swat combat courses, the archery courses, the survivalist courses... »⁶.

Cependant, les muscles sont aussi pour Dyer le signe de la domination masculine : donnée biologique, ils signalent la force « naturelle » des hommes, et contribuent ainsi à naturaliser la domination masculine :

The potential for muscularity in men is seen as a biological given, and is also the means of dominating both women and other men who are in competition for the spoils of the earth. The point is that muscles are biological, hence “natural” [...]. The “naturalness” of muscles legitimizes male power and domination.⁷

⁴ Susan Jeffords, *Hard Bodies: Masculinity in the Reagan Era*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1994, pp.24-25.

⁵ Richard Dyer, « Don’t Look Now », *Screen*, vol.23, n°3-4, 1982, p.71.

⁶ Citation tirée du *making of* présenté dans le bonus du DVD « Stallone, Rambo Trilogy » édité par Studio Canal, 2005.

⁷ Dyer, « Don’t Look Now », p.71.

L'émergence de figures hypermasculines reflète cet effort de naturalisation de l'hégémonie masculine, qui est en outre méritée par le labeur exigé pour l'atteindre, donc valorisée comme « *hard* » de tous points de vue, à la fois résistante et difficile à atteindre. Le phénomène de l'hypermasculinité peut ainsi être vu comme la réaffirmation d'une masculinité traditionnelle, définie par la force, ou comme le symptôme d'une masculinité en crise⁸, une forme de compensation pour des hommes blancs qui ont dans les années 1980 le sentiment de voir leur influence décliner. Ainsi, Valerie Walkerdine, citée par Yvonne Tasker, voit ces films d'abord comme des fantasmes d'omnipotence, qui contrastent avec une expérience d'oppression et d'impuissance :

Walkerdine observes of *Rocky IV* and *Rambo* that while "it is easy to dismiss such films as macho, stupid and fascist, it is more revealing to see them as fantasies of omnipotence, heroism and salvation". Instead, she offers an understanding of the popular entertainment action-based cinema as "a counterpoint to the experience of oppression and powerlessness."⁹

En effet, on l'a vu en introduction, les hommes blancs américains voient leurs intérêts menacés par les avancées des minorités sexuelles et ethniques. Ainsi, alors que 52 % des femmes ont intégré le marché du travail, la part des travailleurs « masculins et blancs » dans la population active tombe en 1983 en-dessous de 50% pour la première fois, l'année même où le jour de la naissance de Martin Luther King devient un jour férié¹⁰.

Contrastant avec ces évolutions, le cinéma de l'hypermasculinité du début des années 1980 se focalise presque exclusivement sur la masculinité hégémonique, c'est-à-dire sur les hommes blancs. Les minorités se trouvent reléguées au rang de personnages secondaires, parfois adjouvants du personnage principal, mais qui disparaissent au cours du film, laissant le héros blanc affronter seul l'ennemi. Co Bao, la femme vietnamienne qui aide Rambo à retrouver le camp de prisonniers, disparaît ainsi aux deux tiers de *Rambo: First Blood, Part II*, Dutch (Arnold Schwarzenegger) est secondé dans *Predator* (Mc Tiernan, 1987) par une équipe de soldats qui inclut un éclaireur indien et un Noir tous deux brutalement massacrés, tandis que dans *RoboCop* (Verhoeven, 1987), on retrouve la figure traditionnelle du commissaire de police noir, bien intentionné mais impuissant, encore plus inefficace dans *The Terminator* (Cameron, 1984), où le commissaire noir refuse de croire à l'extrême dangerosité du Terminator et ne réussit pas à protéger Sarah Connor.

⁸ Yvonne Tasker, *Spectacular Bodies, Gender, Genre and the Action Cinema*, Londres : Routledge, 1993, p.109.

⁹ Valerie Walkerdine, dans Victor Burgin, James Donald et Cora Kaplan, *Formations of Fantasy*, Londres : Methuen, 1986, p.172, citée par Yvonne Tasker, *Spectacular Bodies*, p.71.

¹⁰ Melandri, *Histoire des Etats-Unis*, 2000, p.246.

Mais plus souvent, ce cinéma assigne aux minorités leur rôle traditionnel, celui de l'Autre, ennemi ou criminel. *Rambo: First Blood, Part II* reprend les catégories et les stéréotypes de la guerre froide, en opposant Rambo à des Vietnamiens cruels mais incapables, petits hommes raides, pantins de Russes beaucoup plus efficaces. Une hiérarchie de l'Autre apparaît clairement dans le film dès le moment où les Russes arrivent dans le camp vietnamien. Tandis que les Vietnamiens utilisent des outils et des méthodes primitives (ils gardent les prisonniers dans des cages en bambou, et plongent Rambo dans une mare d'eau stagnante infestée de sangsues), les Russes sont de véritables soldats, qui arrivent par hélicoptère en tenue de camouflage, chaussures et béret militaires. L'importance de leur arrivée est soulignée par l'inquiétude dans le regard du chef de camp vietnamien quand se pose leur hélicoptère, les commentaires des prisonniers américains (« Damn Russian bastards »), la musique, et le panoramique vertical qui présente le lieutenant-colonel russe des pieds à la tête et se termine par une contre-plongée sur son visage satisfait, qui assoit sa domination du camp. Les Russes méprisent les méthodes vietnamiennes (le lieutenant-colonel déclare lorsqu'il voit le corps de Rambo remonté de la mare : « These people are so vulgar in their methods », non sans ironie) et appliquent des méthodes plus « avancées » puisqu'ils torturent Rambo en l'électrocutant. Surtout, la hiérarchie se lit dans les corps masculins et dans l'opposition physique entre le chef de camp vietnamien, dont le corps fluet et le visage allongé et orné d'une petite moustache vont se pétrifier lorsqu'ils deviennent la cible d'une flèche explosive de Rambo, et le tortionnaire russe, cliché du géant impassible, seul opposant digne d'affronter Rambo à mains nues. Cette opposition se lit à plus grande échelle : alors que les Russes sont individualisés, tués un à un par Rambo dans la jungle, les Vietnamiens ne sont qu'une masse anonyme qu'il incendie ou fait exploser. On remarque ainsi que la domination de la masculinité blanche s'applique dans *Rambo: First Blood, Part II* même au sein des forces ennemies, où les Russes caucasiens sont considérés comme supérieurs aux Vietnamiens asiatiques.

De manière encore plus frappante, la stigmatisation de l'Autre non-blanc ou étranger imprègne également des films éloignés du discours de guerre froide et beaucoup plus critiques envers la politique de Reagan, comme *RoboCop* de Paul Verhoeven, sorti en 1987. Ainsi, même s'il ne faut pas prendre ce film au premier degré, *RoboCop* présente tout de même une brochette de criminels dérangeante parce qu'emblématique de la diabolisation des minorités, qui passe par la symbolique du corps « faible » et parasitaire qu'évoque Susan Jeffords, citée plus haut. Le film décrit une ville en proie à un gang de criminels sadiques et sans scrupules qui contrôle le trafic de drogue et est responsable de la mort de centaines de policiers. Ce

gang, dirigé par Clarence Boddicker, un Blanc à lunettes, est composé d'un Noir, d'un Hispanique, d'un Asiatique et d'un Blanc dont l'origine étrangère est souligné par son nom slave, Emil Antonowsky. Tous sont associés au « corps errant » et dégénéré décrit par Jeffords : le Noir a une gestuelle et un rire hystérique, et est stéréotypé comme « *stud* » (il distrait une femme policier en lui montrant son pénis), l'Hispanique Leon Nash est arrêté par Robocop dans une boîte de nuit où les corps mis à nus se déhanchent, et tous sont associés à la cocaïne. Ces corps parasites détruisent littéralement la ville lors de la grève des policiers, ce par pur plaisir : Emil casse la vitre d'un magasin de télévisions pour pouvoir écouter son émission préférée. Surtout, la dégénérescence de ces corps criminels est soulignée visuellement à la fin du film lorsque Emil percute un bidon de déchets toxiques et se transforme en monstre, son corps liquéfié par l'acide.

Ainsi, bien que le film critique l'Amérique reaganienne en soulignant la corruption des élites qui sont de mèche avec les trafiquants de drogue, il n'en associe pas moins la déliquescence des centres urbains américains à la montée d'une criminalité dégénérée associée aux minorités ethniques. Le film fait directement référence à la crise des centres-villes américains, délaissés par les classes aisées au profit des banlieues et ignorés par le pouvoir fédéral (le gouvernement fédéral sous Reagan coupe les subventions à la rénovation des villes¹¹), qui voient leurs revenus s'effriter et l'insécurité grandir. Selon le critique du *Chicago Sun Times*, la satire sociale de *RoboCop* provient en partie de la proximité entre le personnage de Robocop et Bernhard Goetz¹², un homme blanc qui en décembre 1984 tua quatre hommes noirs dans le métro new-yorkais, parce qu'il pensait qu'ils voulaient l'agresser. Bernhard Goetz, qui se livra à la police tout en plaidant l'autodéfense, fut surnommé le « justicier du métro » (« *the subway vigilante* »), et devint un héros pour nombre de New-yorkais et d'Américains écœurés par la montée de la criminalité et par l'inefficacité de la police¹³. Il fut acquitté par un jury majoritairement blanc en 1987, mais fut également soutenu par des associations de défense des droits civiques comme CORE (the Congress of Racial Equality), qui virent son acte non pas comme un crime raciste, mais comme la volonté d'éradiquer une criminalité explosive (néanmoins toujours associée aux minorités, et en premier lieu à la minorité noire). En dépit de sa dimension satirique, *RoboCop* s'inscrit néanmoins dans un certain discours reaganien qui oppose un héros hypermasculin blanc à des

¹¹ André Kaspi, *Les Américains, tome 2, les Etats-Unis de 1945 à nos jours*, Paris : Seuil, 2002, p.594.

¹² « And there is pointed social satire, too, as the robocop takes on some of the attributes and some of the popular following of a Bernhard Goetz. » Roger Ebert, critique de *RoboCop*, *Chicago Sun-Times*, 17 juillet 1987. Toutes les critiques de Roger Ebert ont été consultées sur <http://rogerebert.suntimes.com>.

¹³ James T. Patterson, *Restless Giant, the United States from Watergate to Bush v. Gore*, Oxford: Oxford University Press, 2005, pp.172-173.

criminels marqués ethniquement, dans un contexte de violence où sont célébrées les figures de justicier solitaire.

2. Un discours reaganien

Le film le plus proche du discours reaganien est sans conteste le deuxième volet de la série des *Rambo*, *Rambo: First Blood, Part II* (Cosmatos, 1985), qui remporta un succès considérable au box-office (plus de 150,4 millions de dollars). Bien que ce film se situe dans la continuité du premier volet, il marque une rupture idéologique aussi bien qu'esthétique. *First Blood*, de Ted Kotcheff, sorti en 1982, fut un *hit* surprise dans la tradition de ce que André Muraire nomme les « *coming home movies* », rendus célèbres par le succès de *Coming Home* (Ashby, 1978), mais qui avaient déjà émergé au moment de la guerre du Vietnam, avec *The Born Losers* (Laughlin, 1967), et incluent des films comme *The Losers* (Starrett, 1970) et les « Billy Jack Movies » (*Billy Jack*, 1971, *Billy Jack Goes to Washington*, 1977, tous deux de Tom Laughlin), en passant évidemment par *Taxi Driver* (Scorsese, 1976) et *Rolling Thunder* (Flynn, 1977). « C'est la thématique du retour du "vet", que le traumatisme de la guerre et du mensonge ont blessé de manière indélébile, ou pire, transformé en bête humaine décidée à se venger d'une société corrompue »¹⁴. *First Blood* appartient donc plutôt à une tradition des années 1970, qui montre le traumatisme du vétéran et sa rébellion contre une société qui le rejette, même si la seconde moitié du film annonce déjà le deuxième volet (*Rambo: First Blood, Part II*) par l'exacerbation de la violence et le discours final de Rambo visant à réhabiliter le vétéran, voire la guerre du Vietnam elle-même.

Dans le deuxième épisode, Rambo (Sylvester Stallone) retourne au Vietnam pour gagner la guerre, sa mission étant de trouver des prisonniers de guerre enfermés dans un camp vietnamien. *Rambo: First Blood, Part II* colle ainsi de près à l'actualité cinématographique et politique de l'ère reaganienne, qui cherche à dépasser le spectre de la défaite au Vietnam. En effet, une série de films surnommés les « *MIA films* » envoient leurs héros au Vietnam pour ramener des soldats portés disparus (*missing in action*) en fait gardés comme prisonniers de guerre par les Vietnamiens en attente du paiement par les Etats-Unis des réparations de guerre. La série commence avec *Uncommon Valor*, sorti un an après *First Blood* et du même réalisateur (Kotcheff, 1983), et continue avec la trilogie des *Missing in Action*, portée par l'acteur Chuck Norris (*Missing in Action*, Zito, 1984, *Missing in Action 2: The Beginning*, Hool, 1985 et *Braddock: Missing in Action III*, Norris, 1988). Le début des années 1980 voit

¹⁴ André Muraire, « A propos du Vietnam : crise de la représentation dans le film de guerre américain », dans Gilles Menegaldo (dir), « Crises de la représentation dans le cinéma américain », *La Licorne*, 36, 1996, pp.94-95.

également une reconnaissance du vétéran de la guerre du Vietnam sur le plan politique et social, avec l'inauguration du Vietnam Memorial à Washington DC en 1982, et le défilé de vétérans à New York en 1985, lors de la première *ticker tape parade* qui les honore, dix ans après la fin de la guerre¹⁵. *Rambo: First Blood, Part II* va devenir le symbole de l'idéologie reaganienne, au point que Reagan citera le film lors de la conférence de presse qui suit la libération des otages de Beyrouth en juillet 1985 : « Boy, I'm glad I saw *Rambo* last night. Now I'll know what to do next time »¹⁶. Reagan enverra également aux producteurs du film une photo de lui tenant une pancarte où est inscrit « Rambo is a Republican »¹⁷. C'est dire la proximité ressentie par le président lui-même avec la figure de Rambo. *Rambo: First Blood, Part II* dépasse la simple anecdote pour construire une idéologie en parfaite adhésion avec le reaganisme.

André Kaspi définit en effet le reaganisme d'abord comme une « volonté de renouveau »¹⁸. *Rambo: First Blood, Part II* va ainsi chercher, comme le démontre Susan Jeffords dans son article « Debriding Vietnam », à construire un homme nouveau, lavé de la défaite du Vietnam. Jeffords explique que ce programme idéologique est accompli à travers la symbolique de la purification par le feu et de la résurrection par l'immersion dans l'eau : « The film [*Rambo: First Blood, Part II*] [...] reinforces the theme of regeneration through a simple and repetitive symbolic program: purification through fire and rebirth through immersion in water »¹⁹. Elle remarque ainsi que Rambo est immergé dans l'eau quatre fois dans le deuxième volet : une première fois lorsqu'il saute du bateau de pirates attaqué par une patrouille vietnamienne pour ressortir triomphalement de l'eau, sous les adulations de Co Bao et du prisonnier de guerre américain et au son d'une musique frénétique, une deuxième fois lorsqu'il est plongé dans l'eau stagnante d'une mare, et une troisième fois lorsqu'il émerge de l'eau par surprise pour tuer un Russe. Mais la séquence la plus spectaculaire est sans doute celle où Rambo, poursuivi par un hélicoptère russe, plonge du haut d'une chute d'eau embrasée par l'explosion d'une bombe au napalm, disparaît sous l'eau mitraillée par l'hélicoptère pour resurgir et le prendre d'assaut. La séquence est découpée en plans très

¹⁵ Susan Jeffords, « Debriding Vietnam: The Resurrection of the White American Male », *Feminist Studies*, vol.14, n°3, 1988, p.532.

¹⁶ *Sunday London Times*, July 7, 1985, cité dans William Warner, « Spectacular Action: Rambo and the Popular Pleasures of Pain », dans Lawrence Grossberg, Cary Nelson et Paula Treichler (dirs), *Cultural Studies*, New York : Routledge, 1992, pp.672-688.

¹⁷ Andrew Vajna, « Cette fois on y va pour gagner », bonus du DVD « Stallone, Rambo Trilogy », édité par Studio Canal, 2005.

¹⁸ « Le reaganisme n'est pas une doctrine, moins encore un mouvement d'idées, mais une attitude, une volonté de renouveau, un discours patriotique, volontiers nationaliste. » Kaspi, *Les Américains*, p.611.

¹⁹ Jeffords, « Debriding Vietnam », p.536.

courts, alternant rapidement distance et angle des plans, des gros plans sur le pilote russe et sur le visage de Rambo aux plans d'ensemble en contre-plongée sur l'hélicoptère et en plongée sur Rambo et la chute d'eau, qui héroïsent Rambo en l'associant à un décor grandiose. La scène se termine ainsi sur un ralenti de la course de Rambo avant l'explosion de la bombe. Le feu embrase alors tout le décor, et Rambo se trouve pris entre une lame de feu et la cascade d'eau, avant de disparaître d'un écran envahi par le feu et la fumée de l'explosion (voir photogramme 1). Le feu se dissipe alors pour laisser apparaître, en fondu enchaîné, une eau tourbillonnante que mitraille l'hélicoptère russe : Rambo surgit soudain de l'eau, toujours accompagné d'une musique tonitruante. La séquence met ainsi en contact les deux éléments traditionnellement purificateurs, le feu et l'eau, pour faire émerger un homme nouveau, invulnérable et omnipotent.

Rambo: First Blood, Part II reprend ainsi à son compte une idéologie reaganienne qui, on l'a vu, vise à reconstruire l'Amérique sur les valeurs traditionnelles de la masculinité : l'omnipotence à travers l'usage de la force, l'invulnérabilité d'une Amérique hégémonique et un individualisme poussé à son extrême. C'est selon ces termes que William Warner définit le reaganisme, parallèlement à la définition du thatcherisme donnée par Stuart Hall : « echoing Stuart Hall's description of Thatcherism, "Reaganism" values isolated self-assertion, competitive zeal, chauvinist Americanism, and the use of force »²⁰. Rambo incarne toutes ces caractéristiques : il élimine à lui seul huit Russes et une multitude de Vietnamiens (le magazine *People* compte 44 morts aux mains de Rambo, sans compter les explosions²¹), et se transforme en « arme fatale invulnérable », selon les mots d'André Muraire²², capable d'utiliser toutes les technologies militaires ainsi que son propre corps pour neutraliser l'ennemi. Rambo incarne également un individualisme sauvage, dans la lignée des héros de westerns qui parlent peu et agissent seuls, mais en adéquation là encore avec le contexte des années 1980 qui valorise, comme le souligne Warner, l'esprit de compétition et la confiance en soi²³.

²⁰ William Warner, « Spectacular Action : Rambo and the Popular Pleasures of Pain », dans Lawrence Grossberg, Cary Nelson et Paula Treichler (dirs), *Cultural Studies*, New York : Routledge, 1992, p.675.

²¹ Jeffords, « Debriding Vietnam », p.536.

²² André Muraire, « Du guerrier à l'androgynisme : sexe et « gender » dans le cinéma américain de la guerre du Vietnam aux années 90 », *Cycnos*, vol.13, n°1, 1996, pp.99-120.

²³ Un climat que de nombreux critiques jugent dangereux pour la communauté américaine. Les résultats d'une enquête de sociologues dirigés par Robert Bellah, de l'Université de Berkeley, sur l'évolution des valeurs américaines de la fin des années 1970 jusqu'au milieu des années 1980, concluent ainsi en 1985 que l'individualisme américain est devenu si « cancéreux » qu'il représente une réelle « menace pour la liberté ». Cité par Patterson, *Restless Giant*, p.186.

3. Les dérives de l'hypermasculinité

Cependant, nous allons voir que cette affirmation d'une masculinité hégémonique au sein d'un discours reaganien se complique déjà dans *Rambo: First Blood, Part II*, mais également dans les autres films de la période marqués par l'hypermasculinité, surtout dans la construction de l'homme-machine des films de science-fiction. *The Terminator* (Cameron, 1985) reprend ainsi les mêmes lignes directrices que *Rambo: First Blood, Part II* – un homme qui se transforme en machine invulnérable, qui agit seul et contrôle toutes les situations – mais les attribue à un robot véritablement mécanique, qui n'a plus rien d'humain et cherche même la destruction de l'humanité. Les caractéristiques de la masculinité hégémonique deviennent horribles dans *The Terminator* car elles poussent jusqu'au bout la logique de la domination masculine : l'homme perd ses qualités humaines et cherche par tous les moyens à éliminer la femme qui le menace par sa fonction reproductrice.

The Terminator raconte en effet comment les machines, produit du désir d'omnipotence des hommes, ont fini par prendre le pouvoir et ont détruit l'humanité. Seul un petit groupe d'hommes résiste encore à l'envahisseur, mené par John Connor. Les machines décident alors d'envoyer un des leurs dans le passé, un Terminator (Arnold Schwarzenegger), un cyborg, squelette métallique recouvert d'une peau humaine, pour éliminer la mère de John, Sarah Connor (Linda Hamilton), avant qu'elle ne mette au monde son fils. John Connor, pour protéger sa mère, envoie à son tour un guerrier humain, Kyle Reese (Michael Biehn), qui va devoir affronter le Terminator. Le Terminator se caractérise par son invulnérabilité et sa parfaite indifférence à la souffrance humaine, qui entraîne d'abord l'incrédulité des humains, notamment Sarah, puis leur effroi, comme le montre la première rencontre entre le Terminator et Sarah, où le film de science-fiction se teinte d'horreur à mesure des relèvements successifs du Terminator. Sarah s'est réfugiée dans une boîte de nuit, où elle attend l'arrivée de la police, pensant être en sécurité dans un endroit public. Le Terminator arrive, le visage impassible, balayant l'endroit du regard pour la trouver. L'action ralentit, la profondeur de champ s'accroît pour mettre en relief son déplacement derrière des danseurs au premier plan. La musique disco est remplacée en fondu sonore par le thème mécanique du Terminator, des bruits de percussions inquiétants, tandis que celui-ci est filmé en plan rapproché et en contre-plongée, accentuant sa dimension terrifiante alors qu'il se rapproche d'elle. Il sort son pistolet et pointe sa lumière rouge sur Sarah, qui reste pétrifiée, ne comprenant pas ce qui se passe. Après les coups de feu de Kyle, le Terminator s'effondre et reste un moment à terre, mais un gros plan sur sa main et la reprise des bruits de percussions annoncent l'effroyable leitmotiv

du film : l'invulnérabilité et la détermination terrifiantes du Terminator, qui ne s'arrêtera pas avant d'avoir tué Sarah Connor. Le Terminator se relève en effet et tire sur la foule, tuant une jeune femme qui court derrière Sarah et s'effondre sur elle. Sarah est alors à sa merci, couchée sur le dos, son corps livré à l'arme froide du Terminator. Ce dernier se fait surprendre par Kyle qui le propulse à nouveau à terre. Alors que le Terminator se relève une nouvelle fois, sa tête apparaissant dans le champ de vision de Sarah, le contre-champ révèle en gros plan le visage incrédule puis horrifié de Sarah qui ne comprend pas comment l'homme inconnu a pu survivre à de tels coups de feu. La nature du Terminator est résumée par la suite par Kyle à Sarah : « Listen! And understand. That Terminator is out there. It can't be bargained with, it can't be reasoned with, it doesn't feel pity, or remorse, or fear. And it absolutely will not stop. Ever! Until you are dead ».

La figure culte du Terminator²⁴ explore ainsi la face noire de l'hégémonie masculine et du fantasme hypermasculin/reaganien d'invulnérabilité. Comme le souligne James Cameron lui-même, l'incarnation du Terminator par Arnold Schwarzenegger est d'autant plus terrifiante pour le public qu'il représente la perfection physique masculine : « I think they [the public] see him [Arnold] from the beginning as this implacable, sexless, emotionless machine – in the form of a man, which is scary, because he's a perfect male figure »²⁵. *The Terminator* montre en effet le revers d'une masculinité construite comme dure, violente et invincible. Le cyborg est incarné par un être humain, joué par Arnold Schwarzenegger, mais le film révèle que son apparence humaine cache en fait un squelette métallique programmé par ordinateur. Le corps nu d'Arnold Schwarzenegger s'apparente cependant de lui-même à une machine, de par sa nature sculptée et façonnée par des années de *bodybuilding*. Jérôme Momcilovic²⁶ analyse ainsi très bien l'altérité fondamentale du corps de Schwarzenegger et l'héritage de la philosophie mécaniciste sur sa représentation, deux éléments que l'on retrouve lors de sa première apparition dans *The Terminator*. Le film s'ouvre sur un bruit continu de machine et des gros plans sur les parties métalliques d'un camion-benne, soulignant d'emblée le machinisme du film. Puis des éclairs frappent le camion, signalant un événement fantastique, relevant du non-humain. La fumée se dissipe et apparaît alors un corps nu, replié sur lui-même en position fœtale, qui se déploie lentement pour révéler des pectoraux sculptés et une

²⁴ Le film, produit comme on l'a vu pour un budget modeste de quelques 6 millions de dollars, en rapportera plus de 38 millions, et consacra le statut de star d'Arnold Schwarzenegger. Il a donné lieu à deux suites qui reprennent le personnage de Schwarzenegger, *Terminator 2: Judgment Day* (Cameron, 1991) et *Terminator 3: Rise of the Machines* (Mostow, 2003).

²⁵ James Cameron, interviewé par David Chute, *Film Comment*, n°1, janvier/février 1985, pp.57-59.

²⁶ Jérôme Momcilovic, « L'homme extraordinaire du cinéma : Remarques sur l'œuvre d'Arnold Schwarzenegger », dans Frédéric Gimello-Mesplomb (dir), *Le Cinéma des années Reagan*, Nouveau Monde éditions, 2007, pp. 181-191.

peau luisante comme du métal, filmé en contre-plongée, ce qui accentue encore sa carrure corporelle. Puis la tête s'anime et parcourt lentement le décor de droite à gauche, révélant un visage immobile au regard inexpressif. Enfin le corps avance et dépasse la caméra pour aboutir à un plan large où le corps nu de Schwarzenegger se fige finalement en une statue illuminée, comme un conquérant contemplant la ville qui s'étend à ses pieds. La perfection masculine devient ici terrifiante et le Terminator s'apparente aux monstres des films d'horreur, indestructible, sans remords ni pitié. Mais il n'en incarne pas moins un cyborg indiscutablement viril, qui possède certaines des qualités associées traditionnellement à l'idéal masculin : force, laconisme, ténacité – comme un Hercule devenu horrifique.

Le Terminator dévoile en fait le « côté obscur » de la masculinité, ce que souligne la construction du film, qui établit constamment un montage parallèle entre le Terminator et Kyle Reese. L'arrivée de Kyle est également soulignée par des éclairs, il est nu et se met immédiatement en quête de vêtements et d'armes, tout comme le Terminator. Kyle a été tellement traumatisé par la domination des machines qu'il en devient mécanique lui-même. Incapable de prendre en compte les émotions humaines, il ne comprend pas la peur qu'il inspire à Sarah alors qu'il tente de la protéger contre le Terminator. Il ne comprend pas non plus, comme les machines, l'implicite des situations humaines : à Sarah qui lui demande à quoi ressemblent les femmes du futur pour tenter de savoir si son cœur est pris, il répond : « Good fighters ». Elle soupire et continue : « That's not what I meant. ». Kyle évalue les humains en termes d'aptitude au combat, même les femmes, même Sarah, dont il est tombé amoureux parce qu'elle a brillamment formé son fils à être un grand chef militaire. Le personnage de Kyle se rapproche dangereusement du Terminator, dont il calque le comportement et les qualités : force physique, usage des armes et de la violence, ténacité, absence d'émotions, même si le film souligne également ses faiblesses humaines, notamment sa capacité à éprouver la souffrance physique. Ce n'est donc pas Kyle, trop proche des machines, qui sera le sauveur de l'humanité, mais bien plutôt Sarah, dont les qualités féminines sont plus clairement opposées aux machines : innocence et naïveté dans un premier temps, puis capacité à éprouver des émotions, et enfin et surtout, la maternité. C'est par sa fonction reproductrice que Sarah s'oppose aux machines et par sa maternité qu'elle pourra sauver l'humanité de la destruction, à l'image de la Vierge Marie.

Cette critique de la masculinité dure, mécanisée, se retrouve également dans *RoboCop*, où la science-fiction s'associe cette fois-ci à la satire pour dénoncer les excès du reaganisme. Dans ce film en effet, la transformation du corps masculin en machine est imposée au personnage par une grande entreprise qui ne se soucie absolument pas de la dignité humaine,

et qui traite les policiers comme des « moyens humains », au même titre que des « moyens technologiques ». La transformation de Murphy (Peter Weller) en Robocop est particulièrement douloureuse et pathétique, insistant sur l'impuissance et la passivité du personnage à travers l'usage d'une caméra subjective qui efface toute présence du personnage. On voit ainsi Murphy arriver à l'hôpital en ambulance et être transporté sur un brancard par des médecins, la caméra alternant les gros plans sur son visage ensanglanté et les plans subjectifs des ballons d'oxygène et des silhouettes du personnel hospitalier. On entend les paroles des médecins hors-champ comme des sons distants, pendant que la caméra filme les yeux ouverts mais fixes de Murphy. Des visages se penchent sur lui en caméra subjective, on lui enfonce des tubes dans la bouche et on l'éclaire avec une lampe torche. Un raccord regard lie ce que Murphy ne peut plus voir puisqu'il est en train de mourir à son regard intérieur, ses derniers souvenirs humains, où il revoit sa femme et son fils, images déconnectées du son, qui continue de transmettre le dialogue à peine compréhensible des médecins en réanimation, entrecoupé de quelques bribes de phrases prononcées par sa femme et son fils. La caméra montre ensuite la progression de la mort et l'effacement de son passé à travers un travelling arrière très rapide, qui s'éloigne de l'image de sa femme et de son fils lui disant au revoir de la main, jusqu'à ce qu'ils disparaissent pour laisser place à un gros plan du visage de Murphy, toujours immobile. Les médecins essaient de réanimer son corps ensanglanté, et le choc électrique rappelle à Murphy la douleur de son exécution, qu'il revoit en flash-back, puis il y a fondu au noir alors qu'un médecin annonce prosaïquement : « All right, I think that's all we can do, let's call it. What's the time ? » L'humain Murphy est mort.

La séquence suivante montre sa renaissance sous forme de robot, mais là encore, Robocop est totalement passif, et même infantilisé. Les médecins ont fait place à des techniciens qui sont toujours montrés en caméra subjective et en contre-plongée, s'affairant sur son corps, mais cette fois-ci à travers un écran d'ordinateur qui reproduit la vision numérique de Robocop. On voit ainsi les techniciens régler son écran de vision, avant qu'une technicienne annonce fièrement au chef du projet qu'ils ont réussi à sauver le bras gauche de Murphy. Mais le chef la rabroue : « What? I thought we agreed on total bodily prosthesis! Now lose the arm. » Le projet de l'entreprise est clair : toute trace de l'humanité de Murphy doit disparaître et seule la machine doit rester. Le chef dénigre Robocop, en attirant son attention par un claquement de doigts tout en demandant avec inquiétude : « Can he understand what I'm saying? », ce à quoi on lui répond : « It doesn't matter, we're gonna blank his memory anyway. » Robocop est alors opéré une seconde fois, pour remplacer son bras humain par un bras en titane. Il est constamment rabaissé par l'équipe qui l'a construit,

soit par « objectification »²⁷, soit par infantilisation, ce qui se lit visuellement par des plans en contre-plongée de personnages qui se penchent sur lui. Lorsque le chef s'approche de lui, la caméra montre son visage en très gros plan, déformé par une distance très proche et un angle incliné (voir phot.2). Ce dernier lui donne sa leçon : « You are gonna be a bad motherfucker », projetant ses propres fantasmes d'hégémonie masculine sur lui, tandis que la technicienne l'embrasse sur le « visage », laissant une trace de rouge à lèvres sur l'écran de la caméra. Murphy est passé par un processus long et douloureux du statut d'humain à celui de machine, un objet propriété de l'entreprise qui l'a construit. La mécanisation du corps masculin se fait donc dans *RoboCop* contre le gré du protagoniste, qui demeure immobile et impuissant tout au long de son opération, et introduit un élément pathétique dans ce « robot malgré lui ».

4. Une nouvelle esthétique

On remarque, à travers ces analyses de séquences de *Rambo: First Blood, Part II*, *The Terminator* et *RoboCop*, que le cinéma de l'hypermasculinité adopte la nouvelle esthétique des années 1980, celle des *blockbusters* décrite par Vincent Amiel et Pascal Couté et résumée ici en introduction. La séquence de poursuite en hélicoptère dans *Rambo: First Blood, Part II* souligne bien l'accélération du rythme, avec un montage de plus en plus haché et des plans courts, où le ralenti sert de contraste pour souligner les moments-clés de l'action en même temps que le corps hypermasculin des héros. A mesure que leurs muscles gonflent, ces héros accomplissent des exploits de plus en plus surhumains, au point que, de guerriers extraordinaires dans les films de guerre, ils deviennent des machines dans le cinéma de science-fiction. Contrairement aux films d'action, les films mettant en scène des héros hypermasculins ne montrent pas des héros ordinaires accomplissant des actions extraordinaires : les héros sont présentés d'emblée comme hors du commun, voire complètement en-dehors de la réalité. Ces films deviennent de plus en plus irréalistes, dénigrés par les critiques comme se rapprochant des *comic books* américains, qui montrent les actions spectaculaires de superhéros aux pouvoirs surhumains : Pauline Kael parle de « comic-strip patriotism » dans sa critique de *Rambo: First Blood, Part II*²⁸, *Variety* présente *RoboCop* comme « a comic book movie that's definitely not for kids »²⁹ et définit de même

²⁷ Nous avons choisi d'utiliser ce néologisme dérivé de l'anglais pour désigner le processus qui prive une personne de son identité propre en la réduisant à un objet, objet du regard ou objet sexuel (ou les deux).

²⁸ Pauline Kael, critique de *Rambo : First Blood, Part II*, 17 juin 1985, reproduite dans *State of the Art*, New York : EP Dutton, 1985 [1983], pp.374-375.

²⁹ Critique de *RoboCop*, *Variety*, 8 juillet 1987.

The Terminator comme « a cinematic comic book »³⁰. André Muraire remarque ainsi à propos de la trilogie des Rambo que « le réalisme [de Rambo] se délite au fur et à mesure de la trilogie. Ainsi, si le vétéran vagabond du premier film possède au début au moins quelque dimension psychologique, le combattant des steppes afghanes qui extermine ses ennemis par dizaines s'apparente aux héros de bandes dessinées. La violence [...] gagne en cinégénie ce qu'elle perd en réalisme »³¹.

Les films se construisent ainsi sur une logique de surenchère, où l'action doit devenir de plus en plus spectaculaire, comme le dit explicitement George Cosmatos dans le bonus du DVD « Stallone, the Rambo Trilogy », où il explique qu'il fallait que les scènes d'action de *Rambo: First Blood, Part II* soient toutes différentes et de plus en plus éblouissantes : « You had to think all the time how you're gonna do all those action scenes, which were all different ». Il explique ainsi la difficulté de coordonner les explosions en chaîne qui rythment la séquence de sauvetage des prisonniers par hélicoptère. La séquence dure deux minutes, du moment où l'hélicoptère piloté par Rambo se détache du soleil couchant à l'atterrissage de l'hélicoptère dans le camp. Ces deux minutes sont entièrement consacrées à la destruction spectaculaire du camp, sans véritable avancée narrative. La séquence alterne les plans rapprochés de Rambo pilotant l'hélicoptère et les plans d'ensemble qui mettent en valeur la destruction du décor, à travers des explosions en série. Ces explosions sont groupées par deux ou trois, détruisant des huttes, des mitrailleuses ou des véhicules, et s'enchaînent très rapidement : on compte une vingtaine d'explosions en deux minutes ! Elles sont suivies du mitraillage systématique des ennemis vietnamiens et russes qui tentent de riposter : un plan rapproché sur un ennemi qui tire est suivi immédiatement d'un plan sur Rambo puis de la mort de l'ennemi. Vincent Amiel et Pascal Couté décrivent bien cet enchaînement qui tend à désincarner les corps : « Montage rompu, flashes lumineux, explosions sonores ; mais aussi une façon de filmer des formes inidentifiables, des corps sans intégrité, des figures sans contours nets »³². Les corps tombent comme des pantins, sans que l'on s'attarde sur leur mort. André Muraire dénonce ainsi le « souci d'aseptiser la violence dans des films destinés à des adolescents, mais aussi la dérive idéologique qui refuse de considérer la souffrance qu'engendre cette violence »³³. La mise en scène de la destruction participe néanmoins d'un autre projet : celui de faire éprouver au spectateur une véritable jouissance physique à travers le spectacle de l'action. Un plan qui montre Rambo hurlant (qui contraste soudainement avec

³⁰ Critique de *The Terminator*, *Variety*, 31 octobre 1984.

³¹ Muraire, « Du guerrier à l'androgynisme », p.112.

³² Amiel et Couté, *Formes et obsessions*, p.76.

³³ Muraire, « Du guerrier à l'androgynisme », p.112.

l'expression de concentration extrême des plans précédents) exprime parfaitement la visée de cette séquence, qui cherche à libérer physiquement la tension de l'action et entraîner un plaisir physique chez le spectateur, une véritable jouissance déclenchée par le spectacle de l'action. La perte des mots signale ainsi la domination de l'image spectaculaire sur la narration.

Cette logique de surenchère visant à faire réagir physiquement le spectateur s'applique tout particulièrement à la mise en scène de la violence, qui, en s'exacerbant, devient de plus en plus explicite. Vincent Amiel et Pascal Couté décrivent en effet une mutation de la représentation de la violence dans le cinéma américain contemporain, « comme si la violence devenait le point de fixation, le centre de certaines pratiques spectaculaires ». La représentation outrée de la violence prend directement le spectateur à parti, devenant un « enjeu non pas entre les personnages, mais entre le film et les spectateurs »³⁴. Les scènes de violence deviennent des moments d'anthologie qui participent de la renommée du film : on pense par exemple à la fameuse scène de la tronçonneuse dans le *Scarface* de De Palma (1983). Cette mise en jeu de la violence se retrouve également dans *RoboCop*, où l'exacerbation de la violence gratuite devient un outil satirique, notamment dans la scène de démonstration de l'ED209, le robot entièrement mécanique concurrent de Robocop. Cette séquence, située au début du film, dépeint la démonstration par le vice-président d'OCP, la société qui gère la police de Detroit, d'un nouveau robot policier, entièrement mécanique, devant les cadres et le président de l'entreprise. Le vice-président invite un cadre junior, Kinney, à servir de « cobaye », en pointant un revolver sur la machine. La machine lui ordonne de jeter son arme, ce qu'il fait, mais l'ED209, n'ayant pas entendu le revolver tomber, répète son ordre, en lui donnant dix secondes pour obtempérer. Kinney panique, appelle au secours, se jette dans les bras de ses collègues, qui le rejettent tous, ne voulant pas être pris pour cible, pendant que la machine répète son discours programmé : « I am now authorized to use physical force ». Un plan montre alors Kinney de face, immobile devant la machine, pétrifié, et on coupe immédiatement vers un gros plan des bras mitrailleurs du robot, qui se mettent à tirer très bruyamment, sur fond de cris. Ces tirs broient littéralement le corps de Kinney, dont on ne voit plus le visage mais seulement l'éclatement du buste, avec un effet sanguinolent proche du grand guignol (Kinney tombe, les bras écartés, sur la maquette du nouveau Detroit que veut construire OCP, voir phot.3). Et surtout, la durée des tirs est nettement prolongée, puisque ceux-ci durent 10 secondes, bien plus que les rafales « ordinaires » du cinéma. On retrouve alors combinées étroitement dans cette scène les

³⁴ Amiel et Couté, *Formes et obsessions*, p.76.

caractéristiques de la violence décrite par Vincent Amiel et Pascal Couté, cités plus haut : le montage rapide, les explosions et les flashes lumineux, qui alternent avec ce corps sans visage. Par son exagération, cette violence vire alors à la satire, soulignée par la réaction des dirigeants à ce sanglant événement : alors que le vice-président d'OCP le minimise en le qualifiant de petit pépin, un simple contretemps (« I'm sure it's only a glitch, a temporary setback »), le président est consterné, non pas par la mort atroce d'un de ses employés, mais par les conséquences financières de cette défaillance. Il se lève furieux et s'énerve : « You call this a glitch! This is scheduled to begin construction in 6 months. Your temporary setback will cost us 50 million dollars in interest payments alone ». La conclusion à cette mort atroce est finalement donnée par un autre cadre de l'entreprise dans cette phrase sans appel : « That's life in a big city ».

II. L'impact de l'hypermasculinité sur les conventions génériques

On voit donc que les caractéristiques de l'hypermasculinité modifient profondément les conventions cinématographiques en général, mais aussi, plus particulièrement, les conventions génériques. On a en effet le sentiment que l'agrandissement de la figure masculine transforme les conventions génériques selon la logique propre de l'hypermasculinité, contribuant à créer des icônes masculines qui prennent le pas sur les genres dans lesquels elles apparaissent. *Rambo: First Blood, Part II* transforme durablement les conventions du film de guerre, en dilatant à l'extrême la place prise par le héros masculin, si bien que les conventions génériques tendent toutes à son élévation. *Rambo: First Blood, Part II* instaure ainsi une nouvelle logique de l'excès qui déstabilise les conventions génériques classiques. Cette exagération des conventions du film de guerre, reprise dans *Predator*, entraîne même un changement de catégorie générique dans ce film, qui passe de la guerre à la science-fiction. Cette mutation des conventions tend à donner la préséance au héros masculin, si bien que les films de l'hypermasculinité sont reconnus comme des véhicules pour stars masculines plus que comme des films de genre : *Rambo: First Blood, Part II* est ainsi construit autour de la figure iconique de Rambo/Stallone. Cette dimension iconique de Rambo met cependant en lumière une structure qui va devenir centrale dans la construction de l'identité masculine dans les genres : la mise en scène de la souffrance masculine. Cette souffrance, reprise dans la majorité des films de genre des années 1980, est fortement ritualisée et constitue alors le code central de la représentation de la masculinité, de l'émergence de l'hypermasculinité jusqu'à la réapparition du western au début des années

1990, où Munny (Clint Eastwood) est brutalisé par le shérif de la ville dans *Unforgiven* (Eastwood, 1992). Cette élévation de la souffrance du héros blanc au rang de traumatisme originel contribue alors à expliquer, voire à justifier sa domination hégémonique à travers le recours au discours de la victime.

1. Des conventions génériques outrées

Les caractéristiques de l'hypermasculinité énoncées précédemment modifient en profondeur les conventions génériques, au point qu'il est parfois difficile de voir dans *Rambo: First Blood, Part II* un film de guerre, tant il est centré sur la figure de Rambo. En effet, si *Rambo: First Blood, Part II* reprend certaines des conventions du film de guerre, celles-ci sont transformées, on l'a vu, par les caractéristiques esthétiques héritées du film d'action, mais aussi par la volonté de reconstruction d'une masculinité hégémonique et par le discours idéologique du film.

On remarque ainsi que des trois piliers du film de guerre classique tels que les définit Jeanine Basinger dans *The World War Two Combat Film*³⁵ : « Hero, group, objective », seuls demeurent le héros et la mission. On voit disparaître la convention du groupe multi-ethnique développée par le film de guerre de la Seconde Guerre mondiale³⁶, qui montre la solidarité et l'unité fondamentale de la population américaine (à l'exclusion cependant des Noirs), au-delà des différences d'origines ou de classes sociales, à travers les conflits et la cohésion finale d'une section de l'Armée. A l'inverse, Rambo est seul, considéré comme au-dessus de tous les autres : il est ainsi qualifié par Vincent Canby dans sa critique pour le *New York Times* de « one-man army »³⁷, ce que souligne également Stallone lui-même dans le *making of* : « Rambo is a super soldier, but more than being just a man, he represents the entire fighting forces »³⁸. Rambo incarne ainsi à lui seul toute l'Armée américaine, d'autant plus qu'il sait manier tous types d'armes et de véhicules et a obtenu un nombre incroyable de médailles différentes, comme le précise la lecture de ses états de service au début du film : « Specialization, light weapons. Cross-trained as medic. Helicopter and language qualified. 59 confirmed kills, 2 Silver Stars, 4 Bronze, 4 Purple Hearts, Distinguished Service Cross and the Medal of Honor ». Le groupe multi-ethnique et les diverses unités de l'Armée sont donc concentrés dans un seul homme, blanc et surhumain, qui représente la restauration de l'hégémonie masculine par la force. Ce héros solitaire prône en effet un discours ouvertement

³⁵ Jeanine Basinger, *The World War Two Combat Film*, Wesleyan University Press, édition révisée, 2003, p.xi.

³⁶ Dans *Bataan* (Garnett, 1943), *A Walk in the Sun* (Milestone, 1945) ou *Sands of Iwo Jima* (Dwan, 1949) par exemple.

³⁷ Vincent Canby, critique de *Rambo: First Blood, Part II*, *The New York Times*, 22 mai 1985.

³⁸ Stallone, *making of*.

militariste, loin du questionnement éthique et du dilemme moral au cœur des films de guerre classiques et surtout de leurs avatars sur la guerre au Vietnam.

La transformation de l'héritage des films sur la guerre du Vietnam, qui se développent dès la fin des années 1970, est d'autant plus frappante que le film reprend certaines de leurs conventions iconographiques, notamment en ce qui concerne la reconstitution du décor. Le réalisateur, George Cosmatos, relate en effet avoir prêté une attention particulière à l'authenticité du décor vietnamien recréé dans la jungle mexicaine : « To try and make it as Vietnamese as possible, we built a rice paddy and started growing rice, to give it the idea that you're in Asia. »³⁹ *Rambo: First Blood, Part II* filme avec amour cette jungle censée être vietnamienne, nature luxuriante et dangereuse, mais s'attache également à recréer des décors « typiquement vietnamiens », tels que les rizières, des bouddhas abandonnés en pleine jungle, et même un pauvre village vietnamien pris entre deux feux. Mais c'est surtout la nature qui prend une place prépondérante dans le film. A la fois protectrice et sauvage, celle-ci sert de révélateur à la véritable nature de Rambo, un guerrier redoutable. On assiste en effet à la transformation physique de Rambo dès qu'il arrive dans la jungle vietnamienne : de héros engagé (littéralement dans la première scène, puisqu'on le voit derrière un grillage), mal à l'aise dans un monde trop étroit pour lui, absent et abattu, il devient agile, rapide, ses instincts éveillés par la jungle environnante : on le voit ainsi tuer un serpent de ses mains dans les premières secondes de son arrivée. Cette transformation est d'ailleurs soulignée à distance par le colonel Trautman (Richard Crenna) qui prononce une des phrases-choc du film, reprise dans la bande annonce : « What you call hell, he calls home ». Rambo, aussi à l'aise dans cet « enfer » vietnamien que dans la nature américaine de *First Blood* (1982), utilise les mêmes tactiques que dans le premier volet, se fondant entièrement dans la nature qui lui sert de couverture pour tuer ses ennemis. La séquence où Rambo disparaît dans la nature pour ressurgir soudainement et abattre des Russes est une des plus spectaculaires du film. Dans une jungle trempée par la pluie, des soldats russes avancent à sa recherche, quand tout à coup, on voit surgir d'un arbre le bras de Rambo armé d'un couteau qui poignarde un soldat en deux secondes ; plusieurs soldats sont abattus par des flèches avant qu'on n'aperçoive Rambo détalant dans les rochers ; un autre soldat est tiré à terre dans les rochers et poignardé. Le plan le plus célèbre est sans doute celui où Rambo apparaît caché dans la glaise derrière un soldat lorsque la caméra change de mise au point : d'abord centrée sur le soldat russe au premier plan, la distance focale change pour révéler un visage fondu dans la glaise et un œil qui

³⁹ « Cette fois on y va pour gagner », bonus du DVD « Stallone, Rambo Trilogy », édité par Studio Canal, 2005.

s'ouvre (voir phot.4). Rambo, homme des bois couvert de boue, se détache alors du mur de glaise, et prend son adversaire à la gorge avant de le frapper.

Rambo est retourné à l'état sauvage : il utilise la topographie pour éliminer ses adversaires, ainsi que des armes dites « primitives », comme le couteau et surtout, l'arc et les flèches. Rambo est en effet d'origine moitié indienne, moitié allemande, comme le souligne le chef de la mission, Murdock, qui s'exclame : « A hell of a combination! ». Rambo allie en effet l'instinct primitif et la connaissance de tactiques « indigènes » avec la force et la détermination associées à une ascendance aryenne. Le retour à la nature de Rambo est ainsi constamment opposé au personnage de Murdock, bureaucrate « civilisé », homme faible et veule, qui ne supporte pas la chaleur du Vietnam, s'éponge sans cesse le front ou réclame à boire. Comme le rappelle Leslie Fiedler, *Rambo: First Blood, Part II* reprend les conventions d'un autre genre, le western, qui oppose civilisation et sauvagerie tout en permettant à l'homme blanc de retourner à l'état de nature et de se poser en bon sauvage, à la suite de Natty Bumppo : « Stripped to the buff, [Rambo] turns before our very eyes into the mythic figure of the white man gone native, like Natty Bumppo; thus enabling Stallone to imagine a version of the War in Vietnam in which the grunts rather than the gooks play the role of the Noble Savage »⁴⁰. On voit que ces conventions sont utilisées pour opérer une inversion complète des rôles : c'est à présent le soldat américain (le « *grunt* ») qui est en fuite, poursuivi par l'Armée vietnamienne (les « *gooks* »), et qui triomphe grâce à l'utilisation de tactiques de guérilla. La séquence où Rambo traverse un village vietnamien est représentative de cette inversion idéologique : c'est à présent l'armée vietnamienne qui envahit le village de civils, tandis que Rambo se réfugie dans un champ. Dans sa critique du film pour *Les Cahiers du cinéma*, Michel Ciment voit dans cette inversion un intérêt du film : « En donnant à son héros des origines mi-indiennes [...], il joue habilement de l'attrait pour les minorités opprimées (le combattant américain au Vietnam s'identifie à une race victime d'un génocide) »⁴¹. Rambo utilise en effet les stratégies minoritaires, celles des Indiens et des Vietcongs, pour repositionner l'homme blanc en tant que victime, transformant le soldat américain en guérillero et le film de guerre en film de guérilla.

Néanmoins, Rambo s'appuie également sur les conventions existantes du film de guerre pour reconstruire une masculinité triomphante et inverser le cours de l'histoire, permettant aux Etats-Unis de gagner la guerre du Vietnam, notamment sur la convention de la

⁴⁰ Leslie Fiedler, « Mythicizing the Unspeakable », *Journal of American Folklore*, vol.103, n°410, octobre-décembre 1990, p.398.

⁴¹ Michel Ciment, « Rambo II, l'Indien christique », *Positif*, n°298, décembre 1985, p.64.

« rage guerrière », traduction de ce que Richard Slotkin appelle « *berserker rage* »⁴². Cette rage se manifeste dans toute la deuxième moitié du film, à partir de la mort de Co Bao, et s'intensifie à la fin du film, lors de la séquence de sauvetage des prisonniers, commentée plus haut : Rambo se met à hurler, détruisant tout sur son passage. Mais même cette convention est modifiée par l'esthétique de l'hypermasculinité : dans la surenchère de l'action, l'identité masculine guerrière perd son contenu pour devenir pur spectacle, comme le souligne William Warner :

As the “superhero” becomes the positional standpoint for vertiginous, accelerating action, “he” becomes empty of content. [...] as subject and spectator enter into vertiginous cinematic motion, there is a rupture with any link to a specific narrative problem or figured human subjectivity.⁴³

L'identité masculine perd tout contenu pour devenir un simple corps, qui sert de véhicule au spectacle. Le corps hypermasculin prend alors le pas sur les conventions génériques, qui se transforment et s'hybrident pour mieux le mettre en valeur.

On retrouve cette même logique de surenchère dans *Predator* (Mc Tiernan, 1987), mettant en scène l'autre star de l'hypermasculinité, Arnold Schwarzenegger. *Predator* s'inscrit au départ dans la veine des films de sauvetage de prisonniers et reprend un certain nombre de leurs motifs iconographiques, comme celui de la jungle. Le film commence comme un film de guerre : l'Armée recrute un groupe de soldats spécialisés dans les missions de sauvetage pour aller chercher un ministre allié des Etats-Unis kidnappé par une guérilla, et rappelle les films sur la guerre du Vietnam, comme le constate Florian Tréguer : « *Predator* emprunte très largement ses postures et ses tropes aux films de guerre sur la guerre du Vietnam, épousant *a priori* l'idéologie révisionniste qui veut racheter les errements du Vietnam »⁴⁴. Le film est censé se passer quelque part en Amérique du Sud, mais la mise en scène de la nature comme exotique, fascinante et en même temps terrifiante rappelle étrangement l'iconographie de la guerre du Vietnam, une guerre dans la jungle. En outre, le film commence par un égrenage de conventions héritées de la représentation du Vietnam, notamment dans *Apocalypse Now* (Coppola, 1979) : le film s'ouvre sur l'arrivée d'un

⁴² Richard Slotkin, « Unit Pride : Ethnic Platoons and the Myth of American Nationality », *American Literary History*, vol.13, n°3, automne 2001, pp.469-498. L'adjectif « *berserker* » dérive du nom « *berserk* » désignant les guerriers-fauves des sagas nordiques qui entraient dans une fureur sacrée les rendant extrêmement puissants. Voir les *Sagas islandaises*, traduites et annotées par Régis Boyer, Paris : Gallimard, 1987.

⁴³ Warner, « Spectacular Action », p.684.

⁴⁴ Florian Tréguer, « Excès, hybridation et régression: la nouvelle donne du film d'action selon John McTiernan », dans Frédéric Gimello-Mesplomb (dir), *Le Cinéma des années Reagan*, Paris : Nouveau Monde éditions, 2007, p.89.

hélicoptère sur une base militaire américaine, dont les passagers descendent un à un, leur silhouette découpée contre le soleil couchant. Une fois la mission expliquée, l'équipe de militaires repart en hélicoptère, au son d'une musique rock 'n roll, chaque soldat étant individualisé par des gros plans et un geste ou une expression propre (le Texan mâche de la chique, l'Indien applique ses peintures de guerre, le « binoclard » raconte des plaisanteries vulgaires, etc...) dans la tradition de la présentation individualisée des sections dans les films de la Seconde Guerre mondiale, comme *A Walk in the Sun* (Milestone, 1945). Puis les soldats descendent dans la jungle par des cordes, et la nature prend l'ascendant. Les personnages sont perdus dans une jungle brumeuse et inquiétante, que la caméra filme comme un personnage à part entière et qui passe régulièrement au premier plan, devant les personnages humains, tandis que la musique est dominée par des bruits « primitifs », d'insectes et de percussions.

C'est à ce moment-là que le film utilise une deuxième convention propre au film de guerre classique, celle de la « scène d'atrocité » (ce que Richard Slotkin nomme « *the atrocity scene* »⁴⁵), où l'ennemi révèle sa nature sauvage à travers le meurtre brutal et barbare de soldats ou de civils. Le groupe de soldats mené par Dutch (Arnold Schwarzenegger) retrouve ainsi, au milieu de la jungle, les corps de soldats américains écorchés vifs et pendus par les pieds à des arbres, leurs organes jetés dans une fosse, sans qu'on ne retrouve aucune trace de l'ennemi. Cette scène d'atrocité poussée à son extrême – extrême barbarie, incompréhension totale des soldats, absence d'indices sur le responsable de la tuerie – fait alors basculer le film dans le fantastique : on est en présence d'un événement inexplicable, auquel même l'éclaireur Indien, pourtant expert en « techniques primitives » ne peut donner de sens (« I can't find a single track. This doesn't make sense. »). Suit alors un plan encore plus énigmatique : un gros plan aux couleurs réalistes sur la jungle est brusquement suivi d'un plan en vision thermique, où la jungle n'est qu'une masse bleutée où apparaissent des taches rouges mouvantes qui représentent des corps humains. S'amorce alors une alternance entre des plans de film de guerre, où l'on voit des soldats avancer dans une jungle, et des plans à rattacher à la science-fiction, où les soldats deviennent de simples humains, voire de la chair humaine, dans un questionnement sur l'humain et le non-humain propre à la science-fiction.

Predator bascule définitivement dans la science-fiction en poussant à bout les conventions du film de guerre (le film est ainsi souvent qualifié de « Rambo meets Alien », notamment par Florian Tréguer⁴⁶). En effet, le film reprend également la convention iconographique des films de guerre qui insiste sur l'invisibilité de l'ennemi, qui disparaît dans

⁴⁵ Slotkin, « Unit Pride ».

⁴⁶ Tréguer, « Excès, hybridation et régression », p.90.

la nature pour frapper ensuite au moment où l'on s'y attend le moins, depuis les Japonais des films sur la guerre du Pacifique jusqu'aux Vietcongs des films sur la guerre du Vietnam. Cette invisibilité de l'ennemi va devenir le leitmotiv de *Predator*, où les soldats sentent une présence hostile sans jamais pouvoir la localiser et l'éradiquer. L'ennemi devenu ici extra-terrestre fusionne avec la nature et l'utilise comme camouflage, comme les Vietcongs (et comme Rambo) : le Predator a fait son nid dans un grand arbre et utilise les branches et les lianes pour se déplacer, déjouant tous les pièges installés par les soldats au sol. Ce n'est alors qu'en fusionnant à son tour avec la nature que Dutch pourra vaincre cet ennemi terrifiant : il échappe à la vision thermique du Predator en tombant accidentellement dans une mare de boue, une référence claire au plan célèbre de *Rambo: First Blood, Part II* mentionné plus haut.

2. Une masculinité iconique : l'effacement des conventions génériques ?

Rambo représente en effet une véritable icône⁴⁷ culturelle jusqu'à la fin des années 1980, une figure qui cristallise les tensions de la société américaine à cette époque. Etant totalement associé à la politique reaganienne, Rambo est une icône fortement contestée, ce que soulignent Richard Crenna (qui joue le colonel Trautman) et David Morrell (l'auteur du livre *First Blood* à l'origine du premier film), dans le bonus du DVD⁴⁸, l'un s'étonnant que Rambo soit devenu un mot péjoratif dans le dictionnaire (« a bad word in the American dictionary»), le second déclarant qu'on se souviendra de lui comme l'inventeur d'un mot incompris. En effet, la troisième édition du *Cambridge Advanced Learner's Dictionary* donne la définition suivante à l'entrée « Rambo » : « Someone who uses, or threatens to use, strong and violent methods against their enemies », avec pour exemple, « The Americans responded, Rambo-style, by threatening to attack immediately if their conditions were not met »⁴⁹. Rambo représente donc une certaine version de l'américanisme (« *Americanism* »), que la droite américaine a fortement masculinisé, en l'associant dans les années 1980 à l'image de la figure paternelle du président Reagan⁵⁰. Rambo incarne d'abord un patriotisme exacerbé, exprimé dans son discours de conclusion, où il répond au colonel Trautman, qui lui demande

⁴⁷ Nous utilisons le terme d'« icône » non pas au sens peircien, mais en mêlant la dimension religieuse de l'icône sainte (avec l'apparition d'une « réalité transcendante », voir l'ouvrage de Philippe Sers, *Icônes et saintes images*, Paris : Les Belles Lettres, 2002) au sens courant du terme « icon » en anglais (« a very famous person considered as representing a set of beliefs », définition du *Cambridge Advanced Learner's Dictionary*, 3^e édition, Cambridge University Press, 2008).

⁴⁸ « Cette fois on y va pour gagner », bonus du DVD « Stallone, Rambo Trilogy », édité par Studio Canal, 2005.

⁴⁹ « Rambo », *Cambridge Advanced Learner's Dictionary*, 3^e édition, Cambridge University Press, 2008.

⁵⁰ Nous devons ces réflexions sur la notion d'« *Americanism* » à l'exposé du professeur McCartin à Paris VII en mars 2008 intitulé « Americanism in the Reagan Era ».

de ne pas haïr son pays, qu'il serait prêt à mourir pour les Etats-Unis (« Hate it? I'd die for it »). Il symbolise ensuite le discours exceptionnaliste des Etats-Unis, et fait appel, comme Reagan lors de la campagne de 1980, à des émotions telles que la colère et le désir de revanche chez les hommes blancs opposé aux avancées sociales des années 1960 et 1970.

L'icône Rambo est donc fortement attaquée par la critique cinématographique de gauche comme incarnant les dérives nationalistes et militaristes de l'Amérique des années 1980, un symbole ridiculisé notamment par Vincent Canby, critique au *New York Times*, et Pauline Kael au *New Yorker*⁵¹. Cependant, cette attaque en règle contre Rambo a pour conséquence paradoxale d'en faire un lieu de cristallisation des débats idéologiques des années 1980, où se redéfinissent des termes culturels contestés, ce que remarque William Warner :

The double critique of Rambo and Reagan had a paradoxical effect within the political culture of the mid 1980s: it helped Rambo become a generally recognized cultural icon. It is this critical condemnation of Rambo, almost as much as the film itself, as both unfold around certain contested cultural terms (Vietnam, the vet, patriotism, America's proper role in the world), which allows Rambo to emerge as a cultural icon in the mid 1980s. Thus Rambo as a cultural icon includes the idealized filmic projection, and its scathing critique, condensed in one image. Even for those who refused to become consumers of these films, Rambo, as an icon of the masculine, the primitive and the heroic, becomes a (bad) truth about American culture in the 80s.⁵²

Stallone, quant à lui, lit Rambo en termes uniquement mythiques, comme le symbole d'un individu en lutte contre l'oppression. La volonté de transformer Rambo en icône est ainsi présente dans le film lui-même, à travers une symbolique biblique chargée qui construit Rambo comme « corps prêt à tous les sacrifices, formé et façonné pour être offert en holocauste »⁵³. Rambo y est en effet présenté tout du long comme une icône visuelle, un phénomène encore plus accentué dans la deuxième partie du film, centrée sur son martyre et sa transfiguration après la mort de Co Bao. Rambo est ainsi trahi par les siens et abandonné aux mains de ses ennemis tortionnaires, qui vont lui faire subir un long martyre codé

⁵¹ « *Rambo* [...] does nothing less than rewrite history. Though the movie doesn't say so, it's designed to win the war that officially ended 10 years ago in humiliating defeat. » Vincent Canby, critique de *Rambo: First Blood, Part II* ; « What Stallone chooses to call a movie is a wired-up version of the narcissistic jingoism of the John Wayne- Second World War pictures. [...] The comic-strip patriotism exploits the Vietnam vets' rage and preys on the suffering of MIA families. » Pauline Kael, critique de *Rambo: First Blood, Part II*.

⁵² Warner, « Spectacular Action », p.675.

⁵³ Jean Ungaro, « Le corps sacrificiel du héros », dans Frédéric Gimello-Mesplomb (dir), *Le Cinéma des années Reagan*, Paris : Nouveau Monde éditions, 2007, p.180.

iconographiquement comme calvaire christique. Fait prisonnier par les Vietnamiens, Rambo est suspendu à des cordes et plongé dans une eau visqueuse. Il est ensuite remonté, et son corps martyr envahi de sangsues est présenté comme crucifié, les deux bras levés et attachés, son corps sale pendant au-dessus de l'eau recouvert seulement d'un misérable pagne. D'abord frappé par un Vietnamien, puis humilié par le Russe qui détache les sangsues de son corps au couteau, Rambo reçoit finalement la lumière céleste en récompense à ses souffrances alors qu'il est à nouveau frappé par le chef de camp vietnamien : la caméra passe d'un plan rapproché sur le visage triste de Rambo à un plan en contre-plongée verticale sur son corps soudain inondé de lumière par un raccord dans le mouvement sur le geste brutal du Vietnamien (voir phot.5). La crucifixion continue cependant dans la séquence suivante, où Rambo est attaché à un grillage, les bras écartés, son torse nu illuminé. Il est électrocuté à plusieurs reprises, avec des charges électriques de plus en plus intenses qui font vaciller les lampes du camp, par un tortionnaire dont le gigantisme rappelle les bourreaux de péplums. Malgré sa force, Rambo hurle sa souffrance qui se répercute sur le plan visuel par un découpage en très gros plans rapides sur son visage et sur sa main qui tremble. Puis il est marqué à la joue par une lame de couteau chauffée à vif (cette cicatrice qualifiée de « memento » par le Russe faisant office de stigmaté), sa tête inclinée exprimant la souffrance acceptée. Il finit par capituler non pas à cause des souffrances qu'on lui inflige, mais à cause de la menace de les faire subir à un de ses compatriotes, un prisonnier de guerre américain épuisé et décharné, tenu à la gorge par un Vietnamien. Enfin, il sera délivré par une Marie-Madeleine indigène, Co Bao déguisée en prostituée.

Ce martyr préfigure la révélation que va connaître Rambo après la mort de l'objet de son affection. Rambo est en effet révélé à lui-même par une transfiguration qui fait apparaître la figure iconique du guerrier vengeur. Abandonné par les siens, sa seule amie tuée, l'icône Rambo surgit soudainement après un montage cut, qui passe sans transition d'une remarque cynique de Murdock à la détermination farouche et inébranlable de Rambo qui enfonce son large couteau dans son étui, d'un geste nerveux. Le bruit sec du couteau et la musique martiale soulignent l'éclosion d'une nouvelle figure à travers deux plans fétichistes : Rambo est d'abord montré en plan rapproché fixe de dos, sous la pluie, tous ses muscles gonflés, en train de se nouer un bandana autour de la tête, attribut symbole de sa nouvelle identité (voir phot.6). Puis un gros plan sur son cou le montre nouant son deuxième attribut autour de son cou, le collier fétiche que portait Co Bao. Les plans fixes et très rapprochés, ainsi que le cadrage serré sur des objets fétiches contribuent à transformer Rambo en icône par une représentation stylisée et immuable.

3. Le retour des genres à travers la ritualisation de la souffrance

Cette dimension fétichiste contribue à accentuer l'aspect hystérique⁵⁴ du personnage de Rambo, que les scénaristes ont du atténuer dans cette même séquence au moment de la mort de Co Bao. Dans la séquence d'origine, Rambo se mettait à hurler « No ! » après cette mort, et son cri s'amplifiait en écho. Devant la réaction des spectateurs qui se mirent à rire lors de la *preview*, la scène fut coupée⁵⁵. Mais cette dimension hystérique reste prégnante dans le film, et fait l'objet des sarcasmes de la critique : Pauline Kael commente les rires du public lors de la séance, tandis que Vincent Canby qualifie le film de « *camp* »⁵⁶. Les deux critiques soulèvent en effet le problème de la mise en scène spectaculaire du corps à travers des scènes masochistes et fétichistes, qui suggèrent un homoérotisme plus que latent. Pauline Kael ridiculise le masochisme exacerbé du film :

Rambo has been programmed with (a) homoeroticism, (b) self-pity, (c) self-righteousness, (d) sweat, and (e) an insatiable need to be crucified over and over. [...] He has his moments of pleasure: he has bits of his flesh sliced off by a sadistic, Nazi-like Russian, he's spread-eagled on an electrified rack [...], he's branded in the face with a red-hot knife, he's immersed in pig glop while hanging crucifixion style.⁵⁷

Vincent Canby commente de façon encore plus spécifique l'érotisme du spectacle du corps de Rambo, qu'il compare, de façon provocatrice, à la mise en scène du corps de Marlene Dietrich dans les films de Joseph Sternberg : « [The camera] caresses Mr. Stallone's face and body with an abandon not seen on the screen since Josef von Sternberg made movies with Marlene Dietrich »⁵⁸. Cette allusion rappelle évidemment l'article de Laura Mulvey⁵⁹, qui prend justement pour exemple du regard fétichiste érotisé les films de Sternberg avec Marlene Dietrich, où ce regard est porté sur une figure féminine, qu'on transforme en bel objet passif.

Ainsi, le problème de la mise en scène fétichiste ou masochiste des corps masculins est qu'ils risquent d'être érotisés et donc féminisés. C'est alors par des scènes hautement ritualisées de violence sado-masochiste que la dimension érotique du spectacle du corps masculin peut être neutralisée, ou tout du moins affaiblie, comme le montre Steve Neale dans

⁵⁴ Le terme d'« hystérie » renverra ici à « une exagération pathologique de certains modes normaux d'expression », suivant H. Ey, P. Bernard et C. Brisset, *Manuel de Psychiatrie*, Paris : Masson, 1978.

⁵⁵ « Cette fois on y va pour gagner », bonus du DVD « Stallone, Rambo Trilogy », édité par Studio Canal, 2005.

⁵⁶ Soit ici un film au style exagéré et de mauvais goût, qu'on ne peut apprécier qu'au second degré.

⁵⁷ Kael, critique de *Rambo: First Blood, Part II*, p.374.

⁵⁸ Canby, critique de *Rambo: First Blood, Part II*.

⁵⁹ Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol.16, n°3, automne 1975, pp.6-18.

« Masculinity as Spectacle »⁶⁰. Les genres masculins présentent en effet de nombreuses scènes de violence et de combat, justifiées par l'attente générique de la violence masculine, comme les affrontements brutaux des westerns classiques, où le héros est passé à tabac, qu'on pense au combat à mains nues dans la taverne de *Shane* (Stevens, 1953) ou au corps à corps entre le shérif Will Kane (Gary Cooper) et son adjoint Harvey Pell (Lloyd Bridges) dans l'étable, dans *High Noon* (Zinnemann, 1952). Les passages à tabac sont également courants dans le film noir, par exemple dans *The Glass Key* (Heisler, 1942), *Gilda* (Vidor, 1946) ou *The Big Sleep* (Hawks, 1946). La spécificité des genres dominants des années 1980 est de reprendre cette convention de mise à l'épreuve mentale et physique de la masculinité. Les films de genre où est mise en scène l'hypermasculinité accentuent encore cette épreuve conventionnelle, en insistant sur la souffrance physique des héros, une souffrance traumatique dont ils se remettent avec difficulté.

C'est ainsi que même un film à portée satirique comme *RoboCop* est structuré autour du supplice physique infligé à son héros. Ce supplice, qui intervient après vingt minutes d'exposition, constitue le point de départ de la narration héroïque, et le traumatisme originel qui fonde l'identité du héros. Murphy est en effet présenté jusqu'alors comme un gentil policier ordinaire, qui vient d'être transféré d'un quartier paisible à un secteur infernal, accueilli par ces mots encourageants d'un collègue : « Welcome to hell ». Sa première apparition contraste ainsi avec son environnement : il se présente calmement, homme svelte, blond aux yeux bleus, qui sourit gentiment au milieu d'un commissariat en proie au chaos. Son identité est très peu développée : il n'a le temps que d'échanger quelques mots avec ses collègues, notamment avec sa partenaire Lewis, sur un ton particulièrement inexpressif, avant d'être confronté aux criminels les plus dangereux de la ville. Murphy et Lewis poursuivent en effet seuls, sans renforts, les criminels jusque dans leur repaire, une usine désaffectée. Alors que Lewis est mise à terre par un Noir qui la distrait en mentionnant son pénis, Murphy surprend un autre criminel, Emil, et le menace de son revolver. Mais il est vite dépassé par les événements et se retrouve encerclé par le gang, désarmé et immobilisé. Filmé en plongée, Murphy apparaît de plus en plus désesparé et inquiet, se retournant brusquement à chaque nouvelle entrée d'un membre du gang. Apparaît alors Clarence, le chef du gang, qui repousse l'exécution de Murphy pour mieux l'humilier, se moquant de son identité si lisse, le cliché même du policier vertueux et héroïque qui pense pouvoir arrêter les méchants. Il s'approche de lui, détache son casque d'un petit geste ironique et maniéré, qui dénote immédiatement le

⁶⁰ Steve Neale, « Masculinity as Spectacle : Reflections on Men and Mainstream Cinema », *Screen*, vol.24, n°6, 1983, pp.2-17.

sadisme à venir, et le provoque, un petit sourire narquois aux lèvres : « Well, what have we here... You a good cop? A hot shot? Sure you are! Well, you gotta be some kind of great cop, coming here all by yourself... » Il lui donne alors un coup de fusil dans les jambes, le mettant à genoux. Murphy se retrouve à terre, seul au milieu de criminels qui se gaussent de lui avec des rires sadiques, rires renforcés par sa réponse policée, voire ringarde, au criminel qui le raille : « Buddy, I think you're slime. » Pas de jurons, pas d'explosions, Murphy reste le policier gentil jusqu'au bout, incapable de se défendre et de répondre de manière satisfaisante au persiflage des criminels par ces *one-liners* si populaires dans les films d'action. Clarence pointe alors son fusil sur son corps vulnérable, offert en gros plan au canon du fusil, le parcourt lentement, feignant le suspense, avant de tirer sur la main de Murphy à bout portant. Le choc de l'explosion est souligné par l'explosion littérale de la main, et le tressaillement de Murphy qui ne peut même pas crier. Le sadisme de cette amputation gratuite est prolongé par une plaisanterie de Clarence : « Well, give the man a hand! », qui provoque l'hilarité générale, alors que Murphy se tord de douleur. Ce dernier se relève, hébété, et tente de partir lentement, mais le jeu n'est pas fini. Il se retourne pour faire face au gang ricanant dans la profondeur de champ, qui le mitraille et déchiquette son corps comme s'il était un de ces mannequins qui servent de cible de tir, comme s'il était un jouet, en dépit de ses hurlements déchirants. La brutalité est renforcée par le plan rapproché sur les criminels grimaçants et leurs fusils, suivi d'un plan américain en contre-plongée sur le corps mutilé, tressillant à chaque explosion, de Murphy, codé comme victime innocente et expiatoire. Cette scène se prolonge encore quelques secondes (un autre exemple de la violence prolongée et exacerbée de l'esthétique hypermasculine), avant que les criminels déclarent ne plus avoir de munitions. Clarence s'approche alors calmement, cigarette aux lèvres, et l'achève d'un coup à la tête. Il s'effondre et les criminels se retirent en s'esclaffant à la dernière plaisanterie du criminel noir qui raille encore Murphy, alors qu'il est à l'agonie, de ces mots cruels : « Good night, sweet prince »⁶¹.

Cette scène atroce constitue le traumatisme originel de Murphy, et va resurgir à plusieurs reprises au cours du film, d'abord lorsque Murphy revoit la jouissance sadique sur les visages de ses assassins juste avant de mourir, puis dans les souvenirs enfouis de Robocop, réactivés par la rencontre avec Emil, qui le poussent à vérifier les circonstances de sa mort sur l'ordinateur de la police. Elle structure l'ensemble du film et même de la série des *RoboCop*, où vont se répéter, à intervalles réguliers, les scènes de supplice. Dans le premier volet, Robocop sera passé à tabac par l'ED209, puis fusillé par ses collègues policiers humains, dans

⁶¹ Citation tirée de *Hamlet*, Acte V, scène 2.

une scène qui rappelle visuellement la scène originelle : Robocop est encerclé par les policiers, et se trouve désarmé, hébété, effectuant les mêmes mouvements de tête brusques filmés en contre-plongée que Murphy fait lorsqu'il est surpris par les complices d'Emil. Mitraillé de toutes parts, Robocop se protège de sa main et s'enfuit en titubant, puis en rampant, suivi de près par ses bourreaux-policiers, avant d'être sauvé in extremis par Lewis. Le film se terminera sur un supplice aux mains des criminels du début : Robocop est écrasé par des poutres de fer, coincé à terre, tandis que Clarence se précipite sur lui et enfonce une tige en acier dans son corps en titane, réactivant la souffrance et les hurlements de la séquence de départ. Mais on est ici passé de l'organique au métallique : le corps souffrant masculin est devenu celui de l'hypermasculinité machinique. Cette mise au supplice du corps-machine de Robocop sera d'ailleurs reprise dans le deuxième épisode de la série, *RoboCop 2* (Kershner, 1990), où Robocop est piégé par le trafiquant de drogue de la ville, désarmé et électrocuté. Il est ensuite soulevé par un aimant et attaché à une table d'opération, où il est démembré à l'aide de marteaux et de piques et finalement à la tronçonneuse : les pièces détachées de son corps seront déposées devant le commissariat, comme une provocation sadique.

On voit ainsi que le personnage de Robocop est construit autour d'une scène originelle de supplice, qui renvoie à une tradition du western, la mise à l'épreuve physique du héros qui cherche à débarrasser une ville de ses criminels, que l'on retrouve dans la plupart des films de genre masculins, des années 1980 jusqu'au début des années 1990, de *Blade Runner* à *Unforgiven*, où cette structure retrouve son contexte générique de départ. Cette attention portée à des séquences de violence sadiques ou sado-masochistes suggère bien évidemment une analyse psychanalytique, comme celle proposée par David Savran. Il décrit le sadomasochisme de *Rambo: First Blood, Part II* comme un « sadomasochisme réflexif », c'est-à-dire permettant de constituer un sujet masculin par le va et vient réflexif entre deux positions sadique et masochiste. En conséquence, il y voit l'avènement d'une nouvelle « fantasmatique⁶² masculine » :

Both aggressor and victim, active and passive, masculinized and feminized, the reflexive sadomasochist always plays both roles, using the reflexive position to eroticize and disavow both domination and submission. This dual identification precisely describes the psychic process of the white male as victim. And it is reflexive sadomasochism, I believe, that forms

⁶² « Une thématique [au] dynamisme propre, les structures fantasmatiques cherchant à s'exprimer, à trouver une issue dans la conscience et l'action. » Jean Laplanche et J.B. Pontalis (dirs), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris : PUF, 2007 [1967], p.155.

the “structuring action” of the new white male fantasmatic, producing the man whose violent instincts are turned not only against others, but also against the self.⁶³

Mais le plus intéressant pour notre perspective dans l’article de Savran, concerne son analyse du repositionnement paradoxal de la masculinité blanche hégémonique en tant que victime.

Savran analyse en effet le contexte historique de *Rambo: First Blood, Part II* pour expliquer la réaction hypermasculine de compensation à ce que les hommes blancs perçoivent comme une perte de pouvoir. Il revient aux événements des années 1970 – le féminisme, le mouvement des droits civiques, la revendication des minorités homosexuelles, la défaite au Vietnam et surtout la fin de la prospérité – pour expliquer les angoisses masculines des années 1980-1990, relayées par la presse seulement à partir du début des années 1990 :

Despite the fact that “white male paranoia”, as *Newsweek* puts it, has been widely reported only since 1993, the anxieties that underlie it first became manifest in the mid-1970s in reaction to five discrete events: the reemergence of the feminist movement, the limited success of the civil rights movement in redressing historical inequities through affirmative action legislation; the rise of the lesbian and gay rights movements; the loss of the Vietnam war; and perhaps most important, the end of the post-World War II economic boom and a resultant and steady decline in the income of white working and lower-middle-class men.⁶⁴

On remarque ainsi que le discours de victimisation des hommes n’est formulé dans le discours public qu’à partir du début des années 1990, lorsque les journaux s’emparent du phénomène de la « crise de la masculinité », avec des titres évocateurs comme « Cultural Shifts Bring Anxiety for White Men » (*Washington Post*, January 1, 1991), « Men on Trial » (*New York*, December 16, 1991), « White Male Paranoia » (*Newsweek*, March 29, 1993), « Men, Are They Really That Bad ? » (*Time*, February 14, 1994) ou encore « The Crisis of Manliness » (*Weekly Standard*, August 3, 1998). Le ressentiment d’une partie de la population masculine blanche trouve son expression dans un nouveau concept médiatique, les « *angry white males* »⁶⁵, particulièrement visibles après les élections parlementaires de 1994, qui voient une partie de cet électorat se détourner du parti démocrate et du président Bill Clinton pour voter massivement en faveur du parti républicain⁶⁶.

⁶³ David Savran, « The SadoMasochist in the Closet: White Masculinity and the Culture of Victimization », *differences, a Journal of Feminist Cultural Studies*, vol.8, n°2, 1996, pp.129-130.

⁶⁴ *Ibid*, p.128.

⁶⁵ Ce discours est analysé par Judith Lowder Newton, *From Panthers to Promise Keepers, Rethinking the Men’s Movement*, Lanham: Rowman and Littlefield, 2005, p.174.

⁶⁶ « The GOP’s New Bedfellows », *US News and World Report*, vol.118, n°16, avril 1995, p.72. Voir également Susan Faludi, *Stiffed, the Betrayal of the American Man*, New York: Perennial, 1999, p.6.

Or, la représentation de la masculinité blanche comme victime précède de loin la reconnaissance du phénomène dans le discours public : elle apparaît déjà clairement dans les représentations de la masculinité dans les films de genre des années 1980, comme une catharsis du sentiment de déclassement, voire d'exclusion, éprouvé par nombre d'hommes blancs à partir des années 1970 et exploité par un discours idéologique réactionnaire dans les années 1980⁶⁷. La représentation des hommes comme victimes passe alors par l'inscription de cette identité à même le corps masculin, à travers l'esthétique du masochisme évoqué plus haut. Sally Robinson montre très justement comment les hommes blancs se constituent en groupe victimisé, qui puisse revendiquer ses droits, ce qui passe par un changement de statut du corps de l'homme blanc, qui de « *unmarked* », c'est-à-dire universel, normatif, doit devenir « *marked* », le site d'une identité spécifique, minoritaire, aux revendications propres. Ce changement de statut est accompli par la représentation du corps masculin comme blessé ou traumatisé, ce qui permet d'effacer les processus institutionnels de domination masculine, et de remettre en cause la notion même de l'hégémonie masculine :

White masculinity most fully represents itself as victimized by inhabiting a wounded body, and such a move draws not only on the persuasive force of corporeal pain but also on an identity politics of the dominant. The logic through which the bodily substitutes for the political, and the individual for the social and institutional, reveals that the "marking" of whiteness and masculinity has already been functioning as a strategy through which white men negotiate the widespread critique of their power and privilege.⁶⁸

L'homme blanc est ainsi constamment dépeint comme un individu solitaire traumatisé, victime ordinaire des institutions sociales, repoussé aux marges de la société, comme le souligne Yvonne Tasker : « In the *Rambo* series, we see the articulation of a masculinity which is *out of place* [...]. Increasingly then the powerful white hero is a figure who operates in the margins, whilst in many senses continuing to represent dominance »⁶⁹. Le corps signifie alors à la fois la vulnérabilité de l'homme blanc, puisqu'y sont inscrites les souffrances de la victime, mais aussi l'invulnérabilité du héros, qui s'en sert comme armure. Rambo est torturé mais résiste grâce à sa force corporelle, soulignée par son tortionnaire russe (« You are

⁶⁷ Les années 1980 sont en effet marquées par de nombreux licenciements dans des entreprises traditionnellement « masculines », comme GM, Chrysler, Goodyear ou IBM. Le salaire moyen des cols bleus stagne du milieu des années 1970 jusqu'au milieu des années 1980 et ces derniers se retournent contre des politiques sociales qu'ils accusent de favoriser les minorités. Voir Faludi, *Stiffed*, p.75 ; Mark C. Carnes, « The Culture of Work », dans Mark C. Carnes (dir), *The Columbia History of Post World WarII America*, New York : Columbia University Press, 2007, pp.120-125 ; Patterson, *Restless Giant*, p.166. On y reviendra au chapitre 2.

⁶⁸ Sally Robinson, *Marked Men : White Masculinity in Crisis*, New York : Columbia University Press, 2000, p.6.

⁶⁹ Yvonne Tasker, *Spectacular Bodies*, p.98.

strong ! The strongest so far »), Robocop, même traumatisé, avance sans peur au milieu des balles qui ricochent sur son corps métallique. L'hypermasculinité se fonde ainsi sur une dialectique entre vulnérabilité et invulnérabilité, la capacité à endurer des souffrances physiques faisant partie intégrante de la construction d'une masculinité forte⁷⁰. Mais surtout, les scènes de souffrance sont le plus souvent le déclencheur de l'action héroïque, qui prend la forme d'une vengeance dont la brutalité est justifiée par les épreuves atroces subies auparavant, comme le démontre Joseph Sartelle :

The white male paranoia fantasy, which emphasizes both the suffering and the retribution of the hero, allows the white man to engage in the same violently aggressive behaviour that earned him his reputation as the world's chief oppressor, while freeing him from guilt by recoding that behaviour as justifiable acts of vengeance.⁷¹

Le repositionnement de l'homme blanc comme victime permet ainsi de justifier ses actions violentes et une position hégémonique de plus en plus critiquée. L'homme blanc utilise ainsi une stratégie minoritaire, qui dénonce les abus de la société à son égard, pour faire accepter des revendications qui visent au maintien de la domination masculine. L'hypermasculinité introduit une stratégie que vont reprendre les films de genre des années 1980 jusqu'au début des années 1990 : faire de l'homme blanc une victime, en mettant en scène sa vulnérabilité afin de légitimer sa domination. Les souffrances traumatiques justifient finalement la violence des rétributions masculines et la reconstruction d'une masculinité hégémonique.

III. La rupture du milieu des années 1980 : fin de Rambo et retour des conventions génériques ?

La fin des années 1980 est marquée par une rupture idéologique, à la fois politique et cinématographique. Une ère nouvelle commence avec le rapprochement entre les Etats-Unis et l'URSS, qui signale également la fin d'un discours ouvertement militariste et d'une masculinité trop agressive, comme le résume André Kaspi :

En 1987, le président Reagan estimait qu'il avait remporté une victoire décisive en obtenant que l'URSS signe un traité de limitation des armements nucléaires. Une ère nouvelle commençait, celle de la vraie coexistence, d'une amitié que les faits imposaient. Les

⁷⁰ Elizabeth Badinter souligne que la construction de la masculinité américaine passe par des épreuves physiques dans un cadre sportif où « la douleur reste au centre de l'apprentissage de la virilité sportive. » *XY, De l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob, 1986, p.143.

⁷¹ Joseph Sartelle, « Dreams and Nightmares in the Hollywood Blockbuster », dans Geoffrey Nowell-Smith (dir), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford : Oxford University Press, 1997, p.525.

optimistes annonçaient que les Soviétiques cesseraient d'être les ennemis irréductibles des Américains. Gorbatchev, affectueusement surnommé Gorby, [...] déambulait en 1988, bras dessus, bras dessous, avec Reagan, dans les rues de Moscou.⁷²

Predator (McTiernan, 1987), au moment même de ce rapprochement historique, a saisi ce tournant en faisant de l'ennemi non plus un Vietnamien ou un Russe mais un extra-terrestre. Stallone, quant à lui, reste sur ses positions de départ dans le dernier volet de la série des *Rambo*⁷³, *Rambo III* (MacDonald, 1988), qu'il a aussi écrit. Le film se passe dans l'Afghanistan occupé par les Russes, éternels méchants qui oppriment le peuple afghan et surtout capturent le colonel Trautman, obligeant Rambo à partir à sa recherche. Rambo se lie alors d'amitié avec les Afghans contre les Russes, détruit la base principale russe et les oblige à quitter l'Afghanistan. Le film, sorti au moment du retrait des troupes soviétiques d'Afghanistan, fut un gros échec (il ne gagne que 53 millions de dollars sur le marché intérieur, contre un budget de 63 millions). La formule a vieilli, de même que son contenu idéologique : l'ère Rambo est terminée.

En effet, les *MIA films*⁷⁴ cèdent la place à des films plus progressistes, notamment à une série de films sur la guerre du Vietnam plus traditionnellement ancrés dans le film de combat et plus critiques envers l'engagement américain au Vietnam, dans la lignée des premiers films sur la guerre du Vietnam de la fin des années 1970 comme *Coming Home* (Ashby, 1978), *The Deer Hunter* (Cimino, 1978), et surtout *Apocalypse Now* (Coppola, 1979). Cette série de films qui ponctuent la deuxième moitié de la décennie – *Platoon* (Stone, 1986), *Full Metal Jacket* (Kubrick, 1987), *Hamburger Hill* (Irvin, 1987), *Gardens of Stone* (Coppola, 1987), *Born on the Fourth of July* (Stone, 1989), *Casualties of War* (De Palma, 1989) – s'inscrit en effet dans la tradition du film de guerre anti-militariste, qui interroge la légitimité de l'acte de tuer et souligne le coût de la guerre, à la fois physique et moral, sur ceux qui la font⁷⁵. Mais le retour du film de guerre « traditionnel » signifie-t-il une rupture au niveau des représentations de la masculinité ? L'hypermasculinité n'est plus de mise dans ces films de guerre réalistes, mais nous verrons que le projet reste le même : il s'agit de reconstruire la masculinité en lui redonnant ses attributs hégémoniques. En ce sens, les films de guerre dits

⁷² Kaspi, *Les Américains*, pp.612-613. Voir également Patterson, *Restless Giant*, pp.214-215.

⁷³ Avant la sortie récente de *Rambo* (Stallone, 2008).

⁷⁴ Films sur les soldats disparus au Vietnam (« *missing in action* »), à l'idéologie réactionnaire et revancharde.

⁷⁵ Une tradition anti-militariste qui naît après la Première Guerre mondiale, dont l'emblème est *All Quiet on the Western Front* (Milestone, 1930), reprise après la Seconde Guerre par des films tels que *Paths of Glory* (Kubrick, 1957) ou *Johnny Got his Gun* (Trumbo, 1971). Mais des films *a priori* pacifistes peuvent être perçus par le public comme patriotiques ou belliqueux quand ils célèbrent des valeurs comme l'honneur, le devoir et le sacrifice individuel. Voir Muraire, « A propos du Vietnam », pp.81-82.

« libéraux » reprennent le flambeau de l'hypermasculinité avec plus ou moins de distance ironique, en rehaussant la masculinité par l'expérience guerrière tout en transformant, dans certains films, l'homme blanc en victime de la guerre du Vietnam.

1. Le retour des conventions du film de guerre

A première vue, la série de films sur la guerre du Vietnam de la deuxième moitié des années 1980 contraste nettement avec les films sur le Vietnam de la première moitié. On assiste en effet au retour des conventions du film de guerre dans des films qui font explicitement référence aux films de guerre classiques de la Seconde Guerre mondiale. *Full Metal Jacket* invoque ainsi à plusieurs reprises la figure tutélaire de John Wayne, dès les premières paroles énigmatiques de Joker (« Is that you, John Wayne, is this me ? »⁷⁶), puis tout au long de la deuxième partie du film. *Platoon* et *Full Metal Jacket* sont explicitement comparés par la critique aux films de guerre classique. *Variety* souligne sur un ton louangeur la ressemblance de *Platoon* avec les films de guerre des années 1950 : « Otherwise, *Platoon* in form resembles the taut, close-up army unit films of the 1950s such as Antony Mann's *Men in War*, Aldrich's *Attack* and Fuller's *The Steel Helmet* »⁷⁷, tandis que Roger Ebert critique la deuxième partie de *Full Metal Jacket* qui ressemble trop, selon lui, aux films de guerre de l'ère des studios : « The crucial last passages of the film too often look and feel like World War II films from Hollywood studios »⁷⁸.

Le premier aspect de ces films qui tranche avec les films de guerre hypermasculins est ainsi le retour du groupe, de l'esprit de solidarité d'une section qui caractérise les films de combat définis par Jeanine Basinger dans *The World War Two Combat Film*. Le titre du film d'Oliver Stone, *Platoon*, est révélateur. De même, *Hamburger Hill* se concentre sur un groupe de soldats de la Airborne 101, où la première leçon donnée aux bleus est une leçon de solidarité : « I will save your ass, you will save mine », dit un sergent à ses hommes. Le film met également en avant l'entraînement des soldats, qui développe un esprit de corps, qu'on retrouvera amplifié dans *Full Metal Jacket*. En outre, la hiérarchisation du groupe reprend les figures conventionnelles du film de combat : le lieutenant WASP éduqué, détaché de la réalité de la guerre, représenté souvent comme inepte, opposé à la figure du sergent expérimenté et dur à cuire, qui connaît parfaitement l'ennemi, « *the Man Who Knows Indians* », comme le

⁷⁶ Une phrase qui problématise immédiatement l'identité masculine individuelle de Joker, à travers la désacralisation du modèle (opérée notamment par le ton ironique de Joker, qui imite l'accent de John Wayne) : s'il n'est pas un descendant de Wayne, réincarnation du soldat pur et dur, qui est-il ? Nous reviendrons sur cette question de l'identité dans *Full Metal Jacket* dans le chapitre 3.

⁷⁷ Critique de *Platoon*, *Variety*, 3 décembre 1986.

⁷⁸ Roger Ebert, critique de *Full Metal Jacket*, *Chicago Sun-Times*, 26 juin 1987.

surnomme Richard Slotkin. *Platoon* et *Hamburger Hill* reprennent fidèlement ces figures : à l'ineptie du lieutenant Wolfe, qui donne des coordonnées erronées à l'artillerie et cause ainsi la mort de ses hommes dans *Platoon* s'opposent l'expérience et la sagacité guerrière des deux sergents Elias et Barnes, qui représentent les deux faces de la figure du « *Man Who Knows Indians* »⁷⁹ ; de même dans *Hamburger Hill*, centré sur le combat du sergent Frantz pour garder ses hommes en vie, un lieutenant fraîchement arrivé explique aux nouvelles recrues comment remplir des fiches administratives pour assurer leur retraite, une explication qui semble complètement absurde dans le contexte de la guerre du Vietnam. On assiste également au retour du groupe multi-ethnique évacué par la série des *Rambo*, groupe qui intègre à présent une large proportion de Noirs. Chris Taylor, le héros de *Platoon*, jeune blanc de classe moyenne, se retrouve ainsi en compagnie de *rednecks*, comme Bunny ou O'Neill, d'Hispaniques comme Rodriguez, et de nombreux Noirs, avec qui il se lie d'amitié. Tous viennent de milieux défavorisés, comme le remarque Chris en voix-off : « They come from the end of the line, most of them. Small towns you've never heard of. [...] Two years high school is about it, maybe if they're lucky a job waiting for them in a factory. But most of 'em got nothing. They're poor, they're the unwanted ».

Si *Platoon* aborde timidement la question raciale, *Hamburger Hill* la traite directement à travers le personnage de Doc Johnson, qui rappelle clairement l'injustice dont souffrent les Noirs, population sur-représentée dans la guerre du Vietnam car défavorisée et sous-éduquée, et qui doit affronter un racisme toujours présent dans l'Armée, qui ne recrute par exemple que des Blancs à son quartier général, les Noirs étant affectés prioritairement aux zones de combat. Doc reprend le langage des mouvements noirs contre la guerre du Vietnam, en déclarant que les Noirs font la guerre pour une Amérique blanche, « the United States of White America ». Cependant, si ces films mentionnent ostensiblement la question raciale en accordant une large place aux soldats noirs, nombre d'entre eux reprennent également ce que Slotkin appelle la « convention Epps », en référence au sort du seul Noir de *Bataan* (Garnett, 1943), le film de combat originel qui met en place les conventions du film de guerre. Epps, personnage digne et respectable à la *Oncle Tom*, subit en effet la mort la plus horrible de tous les soldats de la section, dans une scène d'atrocité. Décapité par une épée de samurai, il meurt en hurlant, suggérant qu'une hiérarchie raciale organise les morts des soldats : « The *heroic deaths* of individual soldiers will suggest an implicit hierarchy of heroic qualities, with those

⁷⁹ Le personnage d'Elias, inspiré d'un sergent d'origine indienne sous les ordres duquel Stone avait combattu, comprend les Vietnamiens et leur lutte et exprime ses doutes quant au bien-fondé de la guerre, tandis que Barnes représente plutôt le « *Indian-hater* », la balafre symbolisant la face noire de l'expérience guerrière. Voir Richard Slotkin, « Unit Pride », p.492.

who seem racially or culturally akin to the enemy dying less heroically (Call this last the “Epps Convention”) »⁸⁰. Cette convention est reprise à la fois dans *Platoon* et dans *Full Metal Jacket*. Le film d’Oliver Stone place la scène au cœur du film : Manny, un soldat noir de la section, est retrouvé attaché à un arbre, torturé par les Vietcongs, et cette atrocité va déclencher la rage de la section entière contre le village vietnamien à proximité du crime. Dans *Full Metal Jacket*, le tireur embusqué blesse le chef noir du groupe, Eightball, et s’acharne lentement sur lui, afin d’attirer ses camarades qui ne résistent pas à la vision insupportable de voir l’un des leurs gisant à terre, hurlant de douleur à chaque nouvelle balle qui entre dans son corps et fait gicler son sang (le tout filmé au ralenti). Les scènes d’atrocité s’appliquent donc toujours prioritairement aux membres des minorités, notamment les soldats noirs, qui hurlent leur souffrance lors de morts abjectes et cruelles.

Le deuxième aspect de ce retour des conventions du film de guerre classique, qui tranche avec ses variations hypermasculines, est un changement notable d’esthétique, et la réapparition du réalisme. Ce réalisme est loué par les critiques, notamment Vincent Canby, qui l’oppose à l’esthétique « bande dessinée », irréaliste et outrée, de l’hypermasculinité :

Platoon is not like any other Vietnam film that's yet been made - certainly not like those revisionist comic strips "Rambo" and "Missing in Action." [...] Much like Mr. Herr's "Dispatches," this vivid, terse, exceptionally moving new film deals with the immediate experience of the fighting - that is, with the life of the infantryman, endured at ground level, in heat and muck, with fatigue and ants and with fear as a constant, even during the druggy hours back in the comparative safety of the base.⁸¹

Cette description de *Platoon* répond de près à l’analyse du réalisme, ou « l’effet de réalisme » tel que le définit Robin Wood⁸². Selon lui, l’effet de réalisme provient, entre autres, d’une identification avec des personnages qui passe par la reconnaissance d’émotions familières, telles que l’excitation, la douleur, la peur ou la rage (Canby mentionne ainsi la fatigue et la peur) ; de l’implication du spectateur dans la situation dramatique (« suturing ») à travers des

⁸⁰ Slotkin, « Unit Pride », p. 485.

⁸¹ Vincent Canby, critique de *Platoon*, *The New York Times*, 19 décembre 1986.

⁸² « [the means whereby realistic effect is constructed] depends upon the complex interplay of a number of factors, of which I here list a few of the most obvious (not all have to be present in any given instance): (1) Identification with sympathetic characters, but also, more important, with commonly experienced emotions such as delight, excitement, pain, fear, rage. [...] (2) “Suturing”: the binding of the spectator, through camera position and editing, into the dramatic situation, either with point-of-view or shot/reverse shot figures, or simply by bringing us in so close that we are denied the possibility of contemplative distance. (3) Physicality: suggestions of physical sensation that automatically evoke an empathic response [...]. (4) Spontaneous, naturalistic acting derived from the Method school [...]. (5) Superfluity: the use of redundant or irrelevant detail that draws on our sense that life is not a coherent narrative [...]. » Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond*, New York: Columbia University Press, 2003, p.244.

champs/contre-champs ou des gros plans qui empêchent une prise de distance contemplative (que Canby décrit comme « the immediate experience of the fighting ») ; de la mise en scène de sensations physiques qui provoquent l'empathie du spectateur (« the heat and muck »); de l'utilisation de détails superflus à l'action (Canby ainsi qu'Ebert mentionnent notamment les fourmis qui entrent dans les vêtements de Chris). On remarque ainsi que tous ces éléments sont particulièrement mis en avant dans *Platoon*, où priment les émotions, les sensations, les détails, dans une esthétique du plan rapproché qui empêche d'avoir une vue d'ensemble de la guerre et de comprendre le déroulement des combats.

Platoon inaugure en effet une nouvelle façon d'appréhender le film de guerre, un réalisme couplé à une nouvelle convention générique, une confusion spatiale qui reflète la confusion mentale des protagonistes. Les incertitudes de la guerre du Vietnam, guerre sans buts clairs, sans début ni fin, et où l'ennemi ne se distingue pas des civils, se traduisent par cette confusion généralisée, qui rend toute explication ou distance impossibles. Le spectateur adopte le point de vue du soldat cloué au sol (« endured at ground level », comme le souligne Canby plus haut), une vision sans aucune profondeur de champ. *Platoon* commence ainsi avec un sous-titre qui précise un lieu vague, « Somewhere near the Cambodian border ». Puis on voit une ligne de soldats grimper une colline dans la jungle, sans comprendre où ils vont. L'image est sombre, envahie par le brouillard et la jungle qui bloquent l'horizon et empêche l'avancée des soldats. La caméra les suit de très près : les plans rapprochés et les gros plans dominant, et les plans d'ensemble peinent à distinguer les soldats de la jungle environnante. On n'entend rien excepté les bruits de la jungle et des communications radio sporadiques. Chris Taylor avance lentement, surpris par tout ce qu'il voit, un serpent, puis un Vietcong mort, montrés en contre-champ. La caméra se rapproche de lui et sa respiration domine le champ sonore. Essoufflé et épuisé, il s'arrête et la caméra tourne autour de lui, instable et saturée soudain par la lumière qui traverse les arbres. Chris vomit et s'effondre. Ce sont les sensations qui dominent, sensations d'étouffement, d'ahurissement, d'épuisement, permettant une forte identification entre le spectateur et Chris. Le spectateur n'a pas d'autre choix que de le suivre dans sa marche épuisante, et dépend de lui pour obtenir des informations, dans un film qui multiplie les plans en caméra subjective, où le spectateur ne voit que ce qu'il voit, une identification secondaire⁸³ renforcée par l'absence de scènes d'exposition. A l'exception d'une scène rapide de débarquement d'avion, scène quasi-muette, le film commence *in medias res*, sans plan d'ensemble qui localise l'action et en explique les tenants et

⁸³ Terme emprunté à Christian Metz, *Langage et cinéma*, Paris : Albatros, 1971.

aboutissants. Cette confusion imprègne tout le film, notamment les séquences de combat, où on ne sait jamais d'où va venir l'ennemi, contrairement aux films de guerre traditionnels où règne un certain ordre descriptif, comme le souligne Ebert dans sa critique de *Platoon* :

Instead of battle scenes in which lines are clearly drawn, [Stone's] combat scenes involve 360 degrees: Any shot might be aimed at friend or enemy, and in the desperate rush of combat, many of his soldiers never have a clear idea of exactly who they are shooting at, or why. Traditional movies impose a sense of order upon combat.⁸⁴

Cette confusion spatiale, qui enfreint la règle des 180°, entraîne une confusion mentale. Très vite, Chris ne comprend plus rien à ce qu'il fait. Dans des lettres à sa grand-mère dictées en voix-off, il se demande ce qu'il fait là et regrette son engagement : « Somebody once said 'Hell is the impossibility of reason'. That's what this place feels like, hell. [...] I don't even know what I'm doing. A gook could be standing three feet in front of me and I wouldn't know it. I'm so tired. [...] I think I made a big mistake coming here ».

Les autres films reprennent cette nouvelle convention mise en place par *Platoon*. Dans *Full Metal Jacket*, le groupe de Joker se perd dans les ruines d'une ville qui ressemble à un décor abstrait, où tous les bâtiments se ressemblent, sans aucun point d'ancrage. Les soldats de *Hamburger Hill* essaient désespérément de prendre une colline sans importance stratégique apparente, qui est aussitôt reprise par les Vietcongs. Le héros de *Born on the Fourth of July* est tellement désorienté lors d'un combat qu'il tue par accident un de ses camarades. Cette nouvelle façon de décrire la guerre sera reprise dans les films de guerre montrant des affrontements contemporains, où l'impossibilité de distinguer les civils des soldats ennemis entraîne la confusion mentale des soldats américains, souvent relayée par une confusion spatiale, comme dans *Rules of Engagement* (Friedkin, 2000) ou *Black Hawk Down* (Scott, 2001). Ces deux films adoptent également le point de vue des soldats à terre, engagés dans les combats, point de vue limité et donc faillible : *Rules of Engagement* interroge l'action d'un colonel qui a fait tirer sur une foule qu'il pensait armée, tandis que les soldats américains de *Black Hawk Down* se perdent dans une ville en proie au chaos, attaqués par une population qu'ils croyaient libérer. On voit que la représentation du Vietnam impulsée notamment par *Platoon* va largement influencer les représentations des guerres contemporaines : en adoptant le point de vue limité de soldats cloués au sol, les films de guerre refusent de donner tout ordre au chaos, et s'attachent à décrire l'expérience physique de soldats épuisés et perdus dans

⁸⁴ Roger Ebert, critique de *Platoon*, *Chicago Sun-Times*, 30 décembre 1986.

des guerres qu'ils ne comprennent plus. On est apparemment loin des certitudes de l'hypermasculinité.

2. Une véritable rupture ? La reconstruction de la masculinité

En fait, la seule catégorie qui ne soit pas soumise au brouillage des oppositions traditionnelles de la guerre entre ami et ennemi, victoire et défaite, est l'opposition entre masculin et féminin. La masculinité devient le seul point d'ancrage des soldats qui s'unissent dans une fraternité (« *brotherhood* ») exclusivement masculine, d'où tout élément féminin est exclu⁸⁵. Pour Susan Jeffords en effet, le projet central des discours sur la guerre du Vietnam est de reconstruire la masculinité comme catégorie centrale et unificatrice, postulat ni discutable ni interprétable :

The defining feature of American war narratives is that they are a “man’s story” from which women are generally excluded. For such narratives, gender is the assumed category of interpretation, the only one that is not subject to interpretation and variation of point of view, experience, age, race and so on.⁸⁶

La confusion générale qui domine les récits sur la guerre du Vietnam est sous-tendue par un point de vue centralisateur, celui de la masculinité au combat, que les civils ne peuvent pas comprendre. Mais Susan Jeffords ne s'attarde pas assez sur la hiérarchisation au sein même de la catégorie de la masculinité, effectuée selon des critères socio-ethniques. En effet, on constate dans la plupart des films sur la guerre du Vietnam un recentrage de la narration sur le seul point de vue construit comme fixe et légitime, celui du héros blanc. Ce phénomène est particulièrement visible dans *Platoon* et *Full Metal Jacket*, où la description du groupe de soldats fait place au parcours d'un soldat individuel, dans les deux cas un jeune homme blanc de la classe moyenne. Ce sont alors sa vision et son interprétation de la guerre qui priment en fin de compte, celles des autres soldats étant reléguées au second plan. C'est ainsi l'interview de Joker qui clôt la série d'interviews de soldats réalisées par des journalistes dans la seconde partie de *Full Metal Jacket*, et c'est son petit discours clair et construit qui articule le mieux l'ironie de l'engagement américain au Vietnam, avec des phrases choc qui restent en mémoire, contrastant avec les bribes fractionnées des autres interviews : « I wanted to see exotic Vietnam, the jewel of Southeast Asia. I wanted to meet interesting and stimulating

⁸⁵ Nous reviendrons sur l'exclusion du féminin dans le chapitre 3.

⁸⁶ Susan Jeffords, *The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War*, Bloomington : Indiana University Press, 1989, p.49.

people of an ancient culture and... kill them. I wanted to be the first kid on my block to get a confirmed kill ».

Dans *Platoon*, le point de vue de Chris domine encore plus la narration, avec l'utilisation constante des plans subjectifs et des champs/contre-champs qui relayent sa vision, et surtout la présence de la voix-off, qui explique tout au long du film ses sentiments et ses opinions. C'est ainsi sur le point de vue de Chris, commenté par cette voix-off, que se termine le film. La dernière séquence, où Chris part en hélicoptère, alterne en effet les gros plans sur son visage en pleurs et des plans d'ensemble de la jungle vietnamienne, le point de vue de Chris s'élargissant enfin pour révéler une vision panoramique des lieux de combat. Le commentaire en voix-off rejoint ce point de vue surplombant, en offrant une leçon universelle de morale, qui tire les leçons de la guerre pour tous :

I think now, looking back, we did not fight the enemy, we fought ourselves, and the enemy was in us. [...] Those of us who did make it have an obligation to build again, to teach to others what we know, and to try with what's left of our lives to find a goodness and meaning to this life.

L'emploi du « we » transforme alors Chris en représentant de tous les soldats, messager céleste entouré d'un halo de lumière dans le dernier plan (voir phot.7), avant un fondu au blanc où s'inscrit une dédicace à tous les soldats morts au Vietnam. Le point de vue de Chris englobe tous les autres points de vue dans un « we » trompeur, d'abord parce que, sous couvert d'universel, il n'exprime que le point de vue d'un jeune homme blanc bien-pensant, et ensuite parce que ce « we » ne regroupe finalement que des hommes, les soldats qui ont combattu au Vietnam. Ce discours final peut ainsi être comparé aux discours finaux de Rambo dans les deux premiers épisodes de la série des *Rambo*, même si leurs contenus diffèrent, car les trois discours cherchent à exprimer enfin la vérité de la guerre du Vietnam telle que l'ont vécue les soldats qui ont combattu, une vérité obscurcie par des années de silence et de dénigrement. Le projet final est donc décidément le même : reconstruire une masculinité en butte aux critiques à travers la revalorisation de l'expérience de la guerre au Vietnam.

Le discours de *Platoon* est donc très ambigu. En effet, s'il apparaît de prime abord comme un film progressiste critique de l'engagement américain au Vietnam, il n'en présente pas moins la guerre comme une épreuve nécessaire à l'apprentissage de la masculinité. Tout comme Oliver Stone lui-même, Chris s'engage au Vietnam pour quitter un cocon familial trop confortable, trop protecteur, et trouver sa véritable identité et se construire comme homme. Il

suit en cela l'exemple de son père et de son grand-père, qui ont combattu dans les deux guerres mondiales (« I guess I've always been sheltered and special. I just want to be anonymous, like everybody else. Do my share for my country. Live up to what Grandpa did in the first war, Dad did in the second. »). *Platoon* est construit comme un roman d'apprentissage, où l'on suit le trajet d'un jeune homme naïf et idéaliste vers la maturité et où la guerre permet la révélation et l'affirmation de son identité masculine. La première partie du film montre ainsi la désillusion amère du jeune homme quant au bien-fondé de l'action américaine au Vietnam, qui culmine avec l'incendie du village vietnamien et le meurtre d'une vieille femme par le sergent Barnes (Tom Berenger). Trouvant son mentor en Elias (Willem Dafoe), sergent qui s'oppose aux actions de Barnes, combattant hors pair et humaniste qui ne croit plus en la guerre, Chris subit une seconde désillusion qui secoue sa confiance naïve en la nature humaine lorsque Elias est tué par Barnes. La seconde moitié du film reprend alors le flambeau de l'hypermasculinité développée notamment dans *Rambo: First Blood, Part II* : après la mort d'Elias, Chris jure de le venger coûte que coûte, et défie Barnes qui le balafre d'un coup de couteau, indice des épreuves traditionnelles qui ponctuent le rituel d'initiation à la masculinité⁸⁷ et écho de la cicatrice de Rambo, également entaillé à la joue. Chris s'isole de plus en plus, et n'écrit plus à sa grand-mère. Son langage change, la voix-off éduquée et littéraire disparaît pour laisser place au langage vulgaire et résigné du *grunt*, le soldat de base qui déclare amèrement : « we just don't add up to dry shit », se posant comme homme facilement sacrificable car superflu (sa phrase rappelle la définition célèbre que Rambo donne de lui-même : « I'm expendable »⁸⁸).

Mais c'est dans le combat final entre sa section et les Vietcongs que va s'affirmer Chris, démontrant sa masculinité par ses prouesses guerrières. Face à l'invisibilité et l'omniprésence des Vietcongs qui se glissent dans la nuit, Chris en appelle à la « rage guerrière »⁸⁹ des films de guerre classique, reprise par Rambo. Comprenant que son trou va être détruit, Chris en sort précipitamment et entraîne avec lui son coéquipier Francis. Dans un élan de furie guerrière, au milieu des explosions, il se précipite sur les Vietcongs qui s'approchent de son trou, les mitraillement avant de s'acharner sur un Vietcong à terre, criant « Die, you motherfuckers! ». Jubilant, il clame la beauté de la guerre, le visage halluciné : « It's fucking beautiful! », avant de s'enfoncer dans la jungle en hurlant. L'apprentissage de la

⁸⁷ Elizabeth Badinter souligne ainsi que « la troisième caractéristique des rites d'initiation masculine est le passage d'épreuves cruelles, souvent dramatiques, et toujours publiques. » Une de ces épreuves est la scarification. *XY, De l'identité masculine*, Paris : Odile Jacob, 1986, p.113.

⁸⁸ Terme repris dans le titre du dernier film de Sylvester Stallone, *The Expendables*, sorti en août 2010.

⁸⁹ La « berserker rage » définie par Richard Slotkin, mentionnée plus haut.

masculinité passe en effet par le retour à l'état sauvage et l'utilisation de la violence. Comme Rambo, Chris affirme son identité masculine en revendiquant sa nature guerrière. Il se réveille après les combats de la nuit en héros guerrier, un avatar de Rambo : il se lève, d'abord hébété, puis déterminé, le visage et le torse sales, fusil au point et bandana dans les cheveux (voir phot.8). Sa transformation lui permet enfin d'assouvir sa vengeance et de vaincre Barnes : Chris se dirige lentement vers Barnes qui rampe à terre et le tue de sang-froid. De façon assez choquante, c'est ce meurtre de sang-froid qui valide finalement l'initiation de Chris à la masculinité : ayant tué la figure du père, il peut enfin accéder à l'âge adulte. Ce meurtre est ainsi interprété de façons très divergentes : pour Charlie Sheen, l'interprète de Chris Taylor, Chris libère Barnes de lui-même et de son esprit guerrier, tandis que Pauline Kael perçoit bien la brutalité de ce qu'elle qualifie d'« exécution ». Consacrant l'acte de tuer comme la validation ultime de la masculinité, *Platoon* rejoint dangereusement le projet reaganien de l'hypermasculinité, qui vise à rétablir une masculinité hégémonique, omnipotente et invulnérable. C'est ainsi que Pauline Kael, se démarquant des critiques plutôt élogieuses de ses collègues, démasque le discours de *Platoon* en soulignant à quel point le film tend à rejoindre l'idéologie guerrière et brutale de Barnes tout en portant officiellement aux nues l'humanisme de Elias – elle dénonce le sensationnalisme d'un film structuré sur le désir de vengeance :

Stone's moviemaking doesn't suggest that he was a young, idealistic Chris Taylor going to war to find himself in the comradeship of the anonymous but rather, that he was a romantic loner who sought his manhood in the excitement of violent fantasy. Stone seems to want to get high on war, like Barnes. The murder [in the last scene] is presented as an unambiguous, justified execution. This oddly weightless pulp revenge fantasy is floating around in Stone's requiem, along with a lot of old-movie tricks.⁹⁰

Toute l'ambiguïté de ce discours qui fait de la guerre une initiation à la masculinité va être explorée dans *Full Metal Jacket*, qui décrit d'abord la transformation brutale de jeunes hommes en guerriers dans un camp d'entraînement, puis le test de leur masculinité sur le terrain de la guerre. Le film reprend et déconstruit les conventions du film de guerre, notamment dans la dernière séquence, qui constitue une variation sur le combat final. Le combat a en effet lieu en ville, ce qui contraste avec le décor récurrent de la jungle vietnamienne, et oppose une section américaine à un seul sniper caché dans un immeuble.

⁹⁰ Pauline Kael, critique de *Platoon*, *Hooked*, *Film Writings 1985-1988*, Londres : Marion Boyars, 1992 [1990], pp.250-254.

L'ennemi est toujours invisible et cruel, abattant les soldats un à un à mesure qu'ils cherchent à secourir leurs camarades blessés. La section décide alors de prendre sa revanche et d'attaquer l'immeuble. Dans ce bâtiment infernal illuminé par les flammes, Joker localise le sniper, qui se révèle être une toute jeune femme, mais s'immobilise lorsque son arme s'enraye. Impuissant dans le tonnerre de coups qui suit son geste, il devient cible à son tour, avant qu'un de ses camarades, Rafterman, n'abatte le sniper. Ils appellent les autres, et Rafterman, un photographe sans expérience des combats, exulte : « I saved Joker's ass, I got the sniper. I fucking blew her away! Am I a life-taker, am I a heartbreaker?! ». La section entoure le corps de la jeune femme à l'agonie, qui prie, et se pose alors la question de son exécution. Joker refuse de la laisser dans cet état, et la jeune femme elle-même demande qu'on mette fin à ses souffrances. Le nouveau chef du groupe met alors Joker au défi : « If you wanna waste her, go on, waste her ». Suivent alors des gros plans sur les visages perplexes des autres soldats, et un gros plan prolongé sur le visage crispé de Joker, qui se convulse en grimaces, avant de commettre l'acte final. On entend le bruit du coup, mais la caméra ne bouge pas et reste fixée sur le visage triste de Joker. Son acte est alors interprété à contresens par ses camarades, qui le congratulent (« We're gonna have to put you up for the Congressional Medal of... Ugly! », puis « Hardcore, man. Fucking hardcore. »), leurs commentaires détonnant avec le visage fermé de Joker. La séquence se termine sur ce commentaire ironique de Joker en voix-off : « We have nailed our names in the pages of history. Enough for today », qui contraste avec le générique du Mickey Mouse Club (« The Mickey Mouse March ») entonné par les soldats américains.

Cette séquence finale illustre ainsi la stratégie de *Full Metal Jacket*, qui expose constamment les contradictions internes au film de guerre et les problèmes inhérents à la transformation des hommes en guerriers. Comme l'explique Gaïd Girard⁹¹, le spectateur est constamment placé en position ambivalente par rapport à Joker, figure distanciée et instable (la schizophrénie du personnage est représentée visuellement par l'opposition entre l'inscription sur son casque, « Born to Kill », et le badge pacifiste qu'il porte sur sa veste). Elle souligne en effet que la grimace qui se lit sur son visage apparaît une première fois lorsqu'il résiste à Hartman, le sergent instructeur, et refuse de reconnaître la Vierge Marie, moment où le spectateur adhère à son geste, mais cette grimace réapparaît lorsqu'il décide de frapper à son tour Leonard, le souffre-douleur du groupe, moment où le spectateur n'adhère

⁹¹ Gaïd Girard, « La position du tireur embusqué dans *Full Metal Jacket* (1987) », dans Francis Bordat et Serge Chauvin, « Les bons et les méchants », *Actes du Congrès de la SERCIA*, Université Paris X : Publidix, 2005, pp.186-196.

pas. Que penser alors de son exécution du sniper ? Son acte peut être interprété comme un acte de charité humaniste, si l'on suit le gros plan sur son visage, ou comme un exploit guerrier, si l'on suit les commentaires des Marines. A travers un décalage entre l'image (le gros plan sur le visage choqué de Joker) et le son (les commentaires de ses camarades admiratifs, cités plus haut), la scène révèle ainsi la contradiction entre l'éthique humaniste et les exigences des Marines, et la nature problématique des conventions du film de guerre qui font de l'acte de tuer un rite de passage obligé vers la masculinité. *Full Metal Jacket* reprend donc les conventions du film de guerre pour mieux les interroger, questionnant un apprentissage de la masculinité fondé sur des codes guerriers plutôt qu'éthiques, qui maintient au final les hommes dans un état infantile d'irresponsabilité permanente, représenté par cette dernière scène où les soldats, réduits à des silhouettes fantomatiques, avancent en chœur et chantent la marche de Mickey Mouse.

Full Metal Jacket et *Platoon* s'attachent à la même question : comment les hommes deviennent-ils des soldats ? Mais les réponses apportées dans les deux films sont diamétralement opposées. Contrairement à *Platoon*, qui tend à célébrer le rite guerrier comme apprentissage de la masculinité et à voir une morale dans la guerre, *Full Metal Jacket* montre la volonté d'anéantissement de l'humain dans le soldat, et l'absence de toute morale guerrière : le film se termine non pas sur le « we » annonciateur de *Platoon*, mais sur un « I » plus prosaïque, qui célèbre la seule certitude possible, celle d'être en vie : « I am in a world of shit, yes, but I am alive. »

3. Des hommes victimes de la guerre du Vietnam

Il est frappant de constater que tous ces films sur la guerre du Vietnam s'intéressent prioritairement aux conséquences de cette guerre sur les hommes américains, et nombre de ces films s'attachent particulièrement à montrer les souffrances que cette guerre a engendrées chez eux. On retrouve ainsi à la fin des années 1980 le thème de la souffrance masculine et de l'homme victime de la guerre, au cœur de films comme *Born on the Fourth of July* (Stone, 1989) ou *Casualties of War* (De Palma, 1989). *Born on the Fourth of July* raconte le parcours de Ron Kovic (Tom Cruise), jeune homme parti au Vietnam la fleur au fusil qui rentre aux Etats-Unis handicapé, obligé de se déplacer en chaise roulante. Le film est ainsi construit autour des souffrances mentales et physiques de Ron, avec une première partie courte (environ 45 minutes) qui retrace son enfance dorée et son expérience au Vietnam avant sa paralysie, une deuxième partie (environ 1h15) qui constitue le cœur du film et décrit son retour en Amérique, sa descente aux enfers suivie d'une lente remontée, et enfin une coda

rapide (environ 10 minutes) qui conclut le film sur son éveil et son succès politiques. La deuxième partie est d'autant plus frappante que cette descente aux enfers contraste nettement avec l'enfance idyllique de Ron, dont la date de naissance éponyme souligne la fusion entre ce petit « Yankee Doodle boy », comme le surnomme fièrement sa mère, et l'Amérique naïve de l'avant-Vietnam. La désintégration de Ron et de l'Amérique qu'il incarne est particulièrement mise en lumière par le parallèle établi entre les deux séquences de parade du 4 juillet, la première lorsque Ron est enfant, la deuxième célébrant son retour du Vietnam.

La première parade du 4 juillet sert de fond au générique de *Born on the Fourth of July*, et ouvre ainsi le film. Elle constitue une véritable image d'Épinal de l'Amérique des années 1950, et cristallise toute l'imagerie du 4 juillet. Une foule souriante, illuminée par le soleil, regarde passer le défilé ouvert par des majorettes, au son d'une musique rock 'n roll, dans un décor tricolore de drapeaux américains et de ballons. Ron est perché sur les épaules de son père et s'émerveille, surtout lorsqu'il voit défiler les soldats vétérans des guerres précédentes. Il s'écrit : « Look, Daddy, the soldiers ! ». La scène tourne alors soudain à la prophétie : « tels un chœur de tragédie »⁹², des soldats en chaise roulante tressaillent au bruit des pétards, puis apparaissent au ralenti des mutilés de guerre, le regard perdu, sur un fond qui devient gris. La musique change et le son des trompettes est dominé en fondu sonore par le thème lent et triste du film, joué par des cordes. Puis la séquence recouvre son rythme de départ et reprend sa célébration d'une Amérique innocente, faite de majorettes, de casquettes Yankee, de jeux d'enfants et de premiers baisers pendant le feu d'artifice.

La deuxième parade constitue un écho de la première : à l'éternel sourire des majorettes répond le défilé de podiums où des mannequins en minijupes font la publicité d'une chaîne de restauration rapide. Un policier apparaît furtivement, qui détonne avec l'apparente harmonie enjouée du défilé. Ron arrive dans une voiture décapotable, en uniforme de Marine, souriant, agitant sa main gantée de blanc. Mais au bruit des pétards, il sursaute lui aussi, ayant accompli la prophétie annoncée par le tressaillement des vétérans de la première scène. L'harmonie du défilé se défait alors : des hippies viennent insulter Ron, et la scène ralentit pour se fixer sur des visages de spectateurs tristes, pris de pitié, ou agressifs. Le même procédé sonore est repris et amplifié : les pétards et la fanfare sont recouverts par une mélodie triste de flûte. Cette cacophonie sonore est traduite à l'écran par une bataille qui s'engage entre de jeunes soldats en uniforme et des hippies, reflétant la division croissante de l'Amérique. La parade se termine sur un petit garçon pointant Ron de son revolver en

⁹² Iannis Katsahlias, « Une tragédie américaine », *Les Cahiers du cinéma*, n°428, février 1990, p.29.

plastique, un rappel de son enfance empreint de connotations sinistres. Ron est honoré par ses concitoyens et appelé sur le podium pour prononcer un discours. Encore une fois, la scène se décompose : après avoir commencé son discours, Ron entend les cris d'un bébé, qui lui rappellent le massacre de villageois au Vietnam. Bouleversé par ce souvenir, il s'interrompt et demeure incapable de reprendre le fil de son discours. Cette séquence signe l'éclatement de l'Amérique et la fracture entre le petit « Yankee Doodle Dandy » devenu grand et les idéaux de sa patrie.

En effet, Ron perd peu à peu les idéaux patriotiques de son enfance, idéaux associés à une conception virile et triomphante de la masculinité : il faut gagner à tout prix, que ce soit au baseball, à la lutte ou à la guerre, les trois tests de masculinité présentés par le film, dont Ron ne réussit que le premier. Son expérience à la guerre est vécue comme une défaite autant personnelle que collective. Rongé par la culpabilité (il a tiré par accident sur un de ses camarades), Ron se reproche d'avoir voulu jouer au héros, alors qu'il n'était touché qu'au pied. Ses idéaux patriotiques n'ont finalement mené qu'à sa perte d'identité masculine, à travers sa paralysie et sa castration. Il raconte ainsi à son ami d'enfance, lui aussi parti au Vietnam :

I failed, Timmy. I killed some people, I made some terrible mistakes. Sometimes I wish... First time I was hit, I was shot in the foot, I could have laid down, who gives a fuck now if I was a hero or not? I was paralyzed, castrated that day, why? I was so stupid! I'd have my dick and my balls now, and I think I'd give everything I believe in, all my values, just to have my body back again, just to be whole again. But I'm not whole, and I never will be, and that's the way it is, isn't it?

Born on the Fourth of July insiste de façon appuyée, tout au long du film, sur la paralysie de Ron, notamment sur sa castration, symbolique de sa perte de masculinité. La narration est ponctuée de crises violentes de Ron, qui se lamente ouvertement sur la perte de son pénis, notamment lors d'une scène particulièrement violente chez ses parents, où Ron insulte sa mère, son pays et sa religion, puis sort ce qui lui sert de pénis, des tubes en plastique, en répétant le mot « *penis* » devant sa famille horrifiée : « They say it is a sin if you play with your penis, I just wish I could », à quoi sa mère choquée répond : « Don't say penis in this house! ». Il se met alors à hurler : « Penis! Penis! Big fucking erect penis, Mom! I never had time to use it and it's gone in some jungle, just gone... » La scène, déjà très mélodramatique, vire au pathétique lorsque Ron demande en pleurant à son père, « Who's gonna love me, Dad? Who's ever gonna love me? ». Cette scène très forte est mentionnée par la critique de

Vincent Canby dans le *New York Times* et résume bien le projet du film, qui est de montrer toute la souffrance des vétérans du Vietnam, comme l'explique Canby : « No other Vietnam movie has so mercilessly evoked the casual, careless horrors of the paraplegic's therapy, or what it means to depend on catheters for urination, or the knowledge that sexual identity is henceforth virtually theoretical »⁹³.

Il est ainsi intéressant de comparer ce film avec *Coming Home*, de Hal Ashby, sorti en 1978, qui traite du même thème, le retour d'un vétéran devenu paraplégique au Vietnam, pour constater l'inflation hyperbolique de la souffrance masculine dans *Born*. Les scènes d'hôpital sont révélatrices : alors que *Coming Home* révèle certaines des faiblesses de l'hôpital, comme le manque de personnel et son inexpérience, *Born on the Fourth of July* montre les hôpitaux pour vétérans sous leur jour le plus noir, comme ce premier plan qui, après un fondu au noir, filme un sol répugnant, jonché de mégots de cigarette, de bouteilles vides et d'urine dégoulinante avant qu'un intertitre n'annonce le lieu, « Bronx Veterans Hospital ». La dégradation complète des lieux reflète la dégradation mentale et physique de Ron, qui n'accepte pas son état paraplégique. Là aussi, une comparaison avec le héros de *Coming Home* se révèle intéressante : si Luke (Jon Voight) est d'abord montré comme amer, cherchant à blesser tous ceux qui l'entourent, le film montre qu'il est capable d'éprouver de l'amour et d'en inspirer à une infirmière mariée à un officier, Sally, jouée par Jane Fonda. Leur sexualité est même montrée comme plus intense, plus satisfaisante que celle du couple marié, et ce sera au final l'homme « entier », le mari traumatisé lui aussi par le Vietnam, qui se suicidera. Cette sexualité épanouie contraste nettement avec la frustration ressentie par Ron tout au long du film, évoquée dans cette scène familiale puis longuement décrite lors de son séjour au Mexique, où Ron cherche le réconfort auprès de prostituées mexicaines habituées aux handicapés, réconfort qui se révélera éphémère et illusoire, ne pouvant se transformer en amour véritable.

En outre, cette souffrance et cette frustration, vécues comme une perte d'identité masculine, sont particulièrement frappantes parce qu'incarnées par Tom Cruise, un acteur révélé par *Risky Business* (Brickman, 1983), et confirmé par *Top Gun* (T. Scott, 1986) et *Cocktail* (Donaldson, 1988), films où il incarne un « all-American boy » vantard et sûr de ses pouvoirs de séduction. Iannis Katsahnias voit en effet Cruise comme « un acteur-signe, codé par son physique (sourire éclatant et raie à gauche) et les rôles qu'il a déjà joués »⁹⁴. Il incarne une masculinité confiante, voire arrogante, que Gaylin Studlar décrit en ces termes :

⁹³ Vincent Canby, critique de *Born on the Fourth of July*, *The New York Times*, 20 décembre 1989

⁹⁴ Iannis Katsahnias, « Une tragédie américaine », p.30

« Cruise's screen persona suggests a kind of cocky, self-assured, flaunting of masculinity »⁹⁵. *Born on the Fourth of July* met ainsi en parallèle la transformation d'un garçon parfait, symbole de l'Amérique hégémonique, en paraplégique désillusionné, et celle de l'acteur Tom Cruise, connu pour son *sex appeal*, en vétéran castré et rageur, confirmant les talents de l'acteur. Tom Cruise insuffle en effet une forte puissance émotionnelle aux souffrances psychologiques autant que physiques de son héros, et sera remarqué par la critique. La description de son calvaire fait la force du film, mais tend à reléguer la dimension politique de la guerre du Vietnam au second plan, l'engagement politique de Ron n'arrivant que dans les dix dernières minutes. Cette réhabilitation politique, qui offre un modèle alternatif de masculinité, tend à être éclipsée par l'intensité de la deuxième partie, qui s'attache à montrer les ravages de la guerre du Vietnam sur l'âme et le corps d'un homme blanc. *Born on the Fourth of July* représente ainsi l'un des points culminants de la représentation de l'homme blanc comme victime, même si le film ne vise pas pour autant à restaurer une hégémonie masculine. Cependant, comme beaucoup de films sur la guerre du Vietnam, la souffrance transférée sur le corps de l'homme blanc tend à excuser les atrocités de la guerre et à faire des soldats les victimes, et non plus les exécuteurs, de ces atrocités. Par conséquent, *Born on the Fourth of July* a pu être vu par Roger Ebert comme une excuse présentée au peuple vietnamien, en remplacement des excuses jamais prononcées du gouvernement américain :

When is President Bush going to get up before Congress and read an apology to the Vietnamese? Never, is the obvious answer. [...] And yet we have been issuing our own apologies, of a sort. A film like Oliver Stone's "Born on the Fourth of July" is an apology for Vietnam, uttered by Stone, who fought there, and Ron Kovic, who was paralyzed from the chest down in Vietnam. [...] Maybe instead of anybody getting up in Congress and apologizing for the Vietnam War, they could simply hold a screening of this movie on Capitol Hill and call it a day.⁹⁶

On voit bien la confusion chez Ebert des souffrances masculines américaines avec les souffrances vietnamiennes : *Born on the Fourth of July* ne peut être une excuse appropriée au peuple vietnamien puisqu'il ne traite que de la souffrance des vétérans américains de la guerre du Vietnam, ne mentionnant que brièvement les atrocités commises (Ron se sent d'ailleurs principalement coupable d'avoir tué par erreur un de ses camarades américains). On assiste

⁹⁵ Gaylin Studlar, « Cruise-ing Into the Millenium: Performative Masculinity, Stardom, and the All-American Boy's Body » dans Murray Pomerance (dir), *Ladies and Gentlemen, Boys and Girls, Gender in Film at the End of the 20th Century*, Albany : State University of New York Press, 2001, pp.175.

⁹⁶ Roger Ebert, critique de *Born on the Fourth of July*, *Chicago Sun-Times*, 20 décembre 1989.

ainsi dans les années 1980 à un déplacement de la douleur sur le corps de l'homme blanc, qui, à travers son calvaire, devient le symbole emblématique de toutes les souffrances.

Ce déplacement de la souffrance vietnamienne sur la figure de l'homme blanc se retrouve dans un film exactement contemporain, *Casualties of War*, de Brian De Palma, sorti en 1989. Le film commence par l'évocation de la vulnérabilité du corps de l'homme blanc, lorsque le soldat Eriksson (Michael J. Fox) tombe dans un trou qui donne sur un tunnel vietnamien. Un Vietnamien s'approche lentement de lui et lui donne un coup de couteau dans les parties génitales, évoquant encore une fois la perpétuelle menace de castration qui pèse sur les soldats de la guerre du Vietnam. Eriksson est sauvé par le chef de sa section, le sergent Meserve (Sean Penn). Ce dernier, frustré de ne pas avoir accès à des prostituées vietnamiennes, décide d'enlever une jeune villageoise pour la violer entre les combats. Le seul à s'opposer à cette action et à ne pas violer la jeune fille est Eriksson, qui se voit alors menacé et ostracisé par les autres soldats de la section. Après l'exécution de la jeune fille et son retour à la base, Eriksson essaye d'avertir sa hiérarchie, mais personne ne veut l'écouter. Attaqué par sa section, désavoué par sa hiérarchie, Eriksson est face au dilemme de devoir dénoncer officiellement celui qui lui a sauvé la vie. Il sera finalement écouté par un pasteur, et réussira à faire condamner les membres de sa section. A la lecture de ce résumé rapide, il apparaît immédiatement que *Casualties of War* ne dénonce pas directement les souffrances infligées au peuple vietnamien, mais plutôt les conséquences psychologiques que ces atrocités ont eues sur les soldats américains. Le film n'adopte pas le point de vue de la jeune vietnamienne, dont les rares paroles ne sont pas traduites et qui meurt à la moitié du film, mais s'attache au dilemme moral de Eriksson⁹⁷. Susan Jeffords analyse très bien ce déplacement de point de vue :

Because of the star quality of Fox, the omission of subtitles for Oanh's speeches, the frequent use of point of view camera for Fox, and the introductory and resolving scenes focusing on Eriksson outside the war, *Casualties of War* is finally about Eriksson's "dilemma" and not Oanh's.⁹⁸

En prenant la défense de Oanh, Eriksson prend sur lui les souffrances vietnamiennes, et sera d'ailleurs attaqué comme l'ennemi à abattre. Encore une fois, c'est l'homme blanc qui prend la défense des minorités et exprime leur souffrance, effaçant leur point de vue propre et reléguant la douleur vietnamienne et féminine à l'arrière-plan. Ce traumatisme originel, qui

⁹⁷ On retrouve le même procédé dans *Redacted* (De Palma, 2007), qui se passe en Irak.

⁹⁸ Jeffords, *Hard Bodies*, p.120.

n'est pourtant pas inscrit sur le corps de l'homme blanc lui-même, sert néanmoins de point de départ à la reconstruction de l'identité masculine, héroïsée parce s'étant appropriée le statut de victime. On constate ainsi que, s'il ne faut sans doute pas mettre en doute les bonnes intentions de *Born on the Fourth of July* et *Casualties of War*, ces deux films ont recours à la stratégie au cœur de la reconstruction de l'identité masculine dans les années 1980, qui vise à faire de l'homme blanc une victime afin de mieux restaurer une domination que nul ne peut alors critiquer.

A travers l'analyse des films sur la guerre du Vietnam « post-Rambo », il apparaît que si ces derniers s'opposent en apparence aux films hypermasculins du début des années 1980, par un discours plus critique envers la guerre, le retour aux conventions classiques du film de guerre et une esthétique beaucoup plus réaliste, ils reprennent cependant certains des éléments présents par exemple dans *Rambo: First Blood, Part II*. On constate ainsi que *Platoon*, malgré un discours ouvertement progressiste, vise comme la série des *Rambo* à reconstruire une masculinité hégémonique renforcée par l'expérience de la guerre du Vietnam. C'est le point de vue masculin qui prime, validé par l'héroïsme guerrier. Si *Full Metal Jacket* ainsi que *Born on the Fourth of July* exposent les risques de cette idéologie masculine militariste, les conséquences traumatiques de la guerre ne semblent s'appliquer qu'aux hommes américains, dont les souffrances physiques et mentales sont décrites avec une insistance parfois appuyée, rejoignant ainsi le repositionnement de l'homme blanc en victime déjà opéré dans *Rambo: First Blood, Part II*.

Conclusion

Le début des années 1980 est marqué par l'émergence de l'hypermasculinité, qui s'accorde particulièrement bien avec le contexte reaganien de l'époque et tire la production générique vers le film d'action, à travers l'insistance sur la musculature d'un héros toujours blanc, un discours individualiste et agressif qui privilégie l'action à la réflexion, et une nouvelle esthétique à la recherche de sensations fortes. Si certains de ces films, comme *The Terminator* ou *RoboCop*, montrent avec une certaine distance ironique les dérives de cette conception de la masculinité, la nouvelle esthétique de l'hypermasculinité n'en domine pas moins le paysage cinématographique, au point d'effacer dans une certaine mesure les conventions génériques classiques. Le reaganisme est en effet obsédé par la reconstruction d'une masculinité hégémonique à l'image d'une Amérique forte, et les représentations d'une masculinité devenue iconique, à l'image de Rambo, semblent occuper tout l'écran. Les

conventions génériques sont ainsi transformées et exagérées pour servir un héros omnipotent et omniprésent.

Les genres permettent néanmoins la mise en place d'une convention qui va devenir centrale à la représentation de la masculinité, celle d'une souffrance traumatique originelle, inspirée des westerns et des films noirs classiques qui mettent en scène le corps masculin en le brutalisant. La ritualisation de la souffrance masculine est ainsi au cœur des films de genre des années 1980 et va permettre à l'homme blanc de revendiquer une position de victime lui permettant de justifier sa domination. Même si l'on constate une rupture esthétique au milieu des années 1980, avec le retour de films plus ancrés dans une tradition générique classique, notamment la sortie d'une série de films de guerre beaucoup plus réalistes esthétiquement et politiquement, ces films de guerre, pour la plupart, reprennent la double stratégie des films hypermasculins : reconstruire une masculinité hégémonique tout en la faisant passer pour victime. Le point de vue masculin devient le centre unificateur de films décrivant une guerre où règne la confusion, tandis qu'une grande attention est portée aux conséquences dévastatrices de la guerre sur le corps et la psyché des vétérans du Vietnam. Leur souffrance devient alors le sujet central de *Born on the Fourth of July* et *Casualties of War* où le vétéran prend sur lui toute la douleur causée par la guerre, devenant la figure centrale de l'horreur du Vietnam et reléguant à l'arrière-plan les autres victimes non blanches et non masculines de la guerre.

On remarque cependant une évolution au niveau de la représentation du corps de l'homme blanc : les films de guerre de la fin des années 1980 tendent à se distancier de l'hypermasculinité, et les *hard bodies* deviennent des figures inquiétantes qui transgressent les règles morales de l'éthique humaniste pour devenir des monstres guerriers, comme le sergent recruteur dans *Full Metal Jacket*, le sergent Barnes dans *Platoon* ou le sergent Meserve dans *Casualties of War*. Ces corps durs sont d'autant plus menaçants qu'ils sont placés en position d'autorité. Or, comme nous allons le voir dans le chapitre suivant, cette position est fortement remise en cause, non seulement dans les films sur la guerre du Vietnam, mais également dans la science-fiction des années 1980, où l'abus de pouvoir par les puissants permet encore une fois au héros blanc d'endosser le rôle de la victime.

Chapitre 2. Des hommes en rupture de ban : crise des autorités et trahison des élites

Si les genres dominants des années 1980 s'inscrivent dans le projet reaganien de restauration de l'hégémonie masculine après notamment la défaite du Vietnam, ces mêmes genres, de façon quelque peu paradoxale, émettent de vives critiques à l'égard des autorités en place, qu'elles soient politiques, économiques ou militaires. Contrairement à une certaine vision du cinéma des années 1980, qui serait dominé par la propagande reaganienne et le désir d'évasion¹, une grande partie des films de guerre et de science-fiction des années 1980 prolongent l'esprit paranoïaque/narcissique des années 1970 et la crise des institutions décrite par Christopher Lasch dans son célèbre ouvrage, *The Culture of Narcissism*², et ce malgré les discours rassurants de l'Administration Reagan. La perte de confiance de l'Amérique en ses dirigeants, héritée des années 1970 et du scandale du Watergate, ainsi que la méfiance envers les élites économiques³, perdurent en effet dans les années 1980 et se manifestent notamment dans les représentations cinématographiques des rapports entre l'individu et la société.

On remarque en effet que, dans les genres dominants de la décennie, les héros masculins blancs sont souvent des hommes solitaires, en rupture de ban après avoir été trahis par des autorités censées garantir leur position sociale. Marginalisés, ces héros sont en rébellion contre des autorités militaires ou sociales qui n'assurent plus leur survie et se révèlent même menaçantes, incarnant des formes perverses de masculinité, trop brutales ou décadentes. Il semblerait donc que les genres n'assurent plus leur fonction sociale de réconciliation des individus, notamment masculins, avec la société et que les représentations

¹ Une vision très courante du cinéma des années 1980, que l'on trouve notamment chez Ronald L. Davis, *Celluloid Mirrors, Hollywood and American Society Since 1945*, Orlando: Harcourt Brace, 1997, p.150 : « Movies in the 1980s tended toward escapism, aimed at sending audiences out of the theaters with happy endings and good feelings. Cinema [...] became a logical extension of Reagan's invocation to the American people to stand tall and feel great about our country. [...] Movies were less critical and tragic, more reverential and trendy in the sentiments they expressed. »

² Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism, American Life in an Age of Diminishing Expectations*, New York : Norton, 1979.

³ Dans *The Confidence Gap : Business, Labor and Government in the Public Mind*, SM Lipset et W Schneider révèlent que 24% des citoyens américains affirmaient ne pas faire confiance à leurs dirigeants en 1958, tandis qu'ils étaient 73% en 1980. Quant à la croyance selon laquelle le monde du commerce, de l'industrie et des finances serait juste et fonctionnerait de façon satisfaisante, 70% de la population la partageait encore en 1968 contre seulement 19% en 1980. Cité par Thibault Isabel, *La Fin de siècle du cinéma américain, 1981-2000*, Lille : La Méduse, 2006, note 20, p.34.

de la masculinité soient en rupture avec la société qui les produit. On perçoit ainsi un hiatus entre des genres perçus comme « idéologiques », visant à maintenir le *statu quo*, surtout dans les années 1980, où les genres cinématographiques participent dans une certaine mesure au discours reaganien, et des films finalement assez critiques à certains égards de la société des années 1980, exprimant la défiance d'hommes qui se sentent abandonnés et victimes du patriarcat capitaliste. Ce hiatus est particulièrement visible si l'on se penche sur *Rambo: First Blood, Part II*, symbole s'il en est du reaganisme, comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent. Or, s'il véhicule dans une certaine mesure la propagande guerrière reaganienne, ce film met en scène un héros solitaire et traumatisé, d'origine modeste, qui est trahi par ses supérieurs militaires⁴. Pour l'Armée américaine des années 1980, Rambo n'est ni une bonne publicité ni un modèle à suivre, comme le remarque le lieutenant colonel John F. Cullen, porte-parole du bureau de recrutement de l'Armée : « This is not the kind of guy [Rambo] we want as our poster boy of the 1980s »⁵. L'Armée a évolué et l'idéal guerrier si présent au niveau des représentations, et dont Rambo est un des symboles, n'est plus de mise dans un univers dominé par la technologie informatique et électronique⁶.

On assiste ainsi à une coupure entre les représentations, le discours politique et les évolutions sociales des années 1980. Les genres cinématographiques laissent affleurer des doutes et des angoisses que les discours et les valeurs dominantes de la décennie tentent de masquer. Surtout, ils expriment une rupture grandissante entre l'identité masculine et les autorités, avec la contestation des figures de pères dans les films de guerre, et la méfiance très nette vis-à-vis des élites dans les films de science-fiction. Nous analyserons d'abord la crise de l'autorité paternelle dans les films sur la guerre du Vietnam et la conséquente solitude des fils. La remise en cause des figures de mentors et des rituels d'initiation qu'ils assurent constitue en effet une transformation générique majeure et a des conséquences très importantes sur les représentations de la masculinité, puisque les hommes en position d'autorité sont désormais considérés avec suspicion. Puis nous nous pencherons sur la prédominance des dystopies dans les films d'anticipation des années 1980, qui révèle là aussi

⁴ Le dossier de *Split Screen* sur Stallone insiste sur ce malentendu, particulièrement perceptible en France, où « Stallone représente l'impérialisme américain et l'Amérique triomphante ». *Split Screen*, n°2, automne 2007, p.52.

⁵ David Van Biema, «With a \$100 Million Gross(out), Sly Stallone Fends Off *Rambo's* Army of Adversaries », *People*, 8 juillet 1985, pp.34-38. Cité par Susan Jeffords, « Debriding Vietnam: The Resurrection of the White American Male », *Feminist Studies*, vol.14, n°3, 1988, p.534.

⁶ « The lingering warrior temperament in the 1980s was often incompatible with terms such as “electronic warfare” and “information warfare”, yet those were indispensable components of late 20th century warfare. » Donald J. Mrozek, « The Military, Sport, and Warrior Culture », dans Mark C. Carnes (dir), *The Columbia History of Post WW2 America*, New York: Columbia University Press, 2007, p.143.

une rupture entre l'identité masculine et les autorités politiques et économiques, exprimant les angoisses des hommes face à la trahison des élites. Il s'agira d'analyser les rapports de pouvoir au sein même de l'identité masculine, et comment une hiérarchie dans l'hégémonie différencie les hommes en termes de statut et de classe. Les films de genre sont les lieux privilégiés de négociation, de soumission, voire de rébellion contre cette structure hiérarchique.

I. Crise de l'autorité paternelle : l'impossible retour de John Wayne

Dans les films de guerre, la crise des autorités se lit à travers la remise en cause générale de la hiérarchie militaire, mais surtout de la figure du mentor. En effet, les films de guerre classique, suivant l'exemple de *Bataan* (Garnett, 1943), bouleversent souvent une structure militaire perçue comme non méritocratique pour faire émerger une figure plus démocratique, celle du sergent expérimenté, qui remplace un officier soit tué, soit incompetent, comme l'analyse Richard Slotkin : « Meritocratic democratic values will be expressed by the loss (through death or incompetence) of the platoon's highest officer and the emergence of the *tough veteran sergeant* as leader »⁷. Ce qui change alors dans les films sur la guerre du Vietnam, c'est la remise en cause du personnage emblématique du sergent, figure paternelle de substitution chargée de guider et de protéger ses hommes, dont le symbole reste John Wayne dans *Sands of Iwo Jima* (Dwan, 1949). Les attaques nombreuses et féroces contre ce type de personnage entraînent une reconfiguration du genre et de ses conventions, notamment celle de la structure initiatique : « Le parcours initiatique, [...] une des règles du genre, ne sera désormais plus celui de l'apprentissage et de l'acceptation des valeurs patriotiques, mais au contraire celui de la prise de conscience d'une manipulation par un gouvernement dont on apprend à se méfier »⁸. La remise en question de la figure du mentor a ainsi des conséquences dramatiques sur la structure et le message des films de guerre, questionnant l'intégration des hommes à la communauté et leur acceptation des valeurs dominantes, pourtant au cœur des films de guerre classiques selon Robert B. Ray : « Hollywood's combat films were merely a new and radically simplified version of the classic

⁷ Richard Slotkin, « Unit Pride : Ethnic Platoons and the Myth of American Nationality », *American Literary History*, vol.13, n°3, automne 2001, p.485.

⁸ André Muraire, « A propos du Vietnam : crise de la représentation dans le film de guerre américain », dans Gilles Menegaldo (dir), « Crises de la représentation dans le cinéma américain », *La Licorne*, vol.36, 1996, p.89.

pattern of reconciliation established by the prewar commercial cinema. Above all, they reaffirmed the myth that proposed the compatibility of individual and community values »⁹.

Les films sur la guerre du Vietnam entérinent une rupture entre les hommes et les autorités, et rompent avec la tradition générique qui vise la réconciliation des individus avec la société. Les jeunes héros masculins se placent en-dehors du cadre mis en place par les autorités, refusant une initiation perçue comme fausse car dirigée par des mentors dépréciés. L'identité masculine se scinde et ne permet pas la réunification des générations sous une même bannière. Les films sur la guerre du Vietnam rencontrent ainsi une des tendances dominantes des années 1980, la recherche presque désespérée de figures paternelles, mais la corrodent en faisant voler en éclats la structure initiatique classique et la figure bienveillante du mentor. Le mentor est en effet attaqué de toutes parts, déjà fantomatique dans le plus conventionnel des films de guerre des années 1980, *Heartbreak Ridge* (Eastwood, 1986), puis scindé en deux pour révéler sa face noire dans *Rambo: First Blood, Part II* (Cosmatos, 1985) et *Platoon* (Stone, 1986), vilipendé comme une brute criminelle dans *Casualties of War* (De Palma, 1989), jusqu'à finalement disparaître dans *Born on the Fourth of July* (Stone, 1989). On aboutit donc à une quête du père schizophrène, où la rupture avec le père est vécue comme traumatique, laissant les fils seuls et totalement coupés du reste de la société, dans une métamorphose totale du genre.

1. Un contexte en quête de pères

La tentative de restauration de la confiance opérée par Reagan s'accompagne d'une remise à l'honneur de la figure du père. Reagan se pose en père bienveillant de la Nation américaine, soucieux du bien-être de ses compatriotes. Invoquant l'Amérique des années 1950 comme point de référence, la révolution reaganienne se fonde à la fois sur une politique étrangère agressive et sur des valeurs sociales centrées sur la paternité¹⁰. Reagan semble ainsi répondre à un double désir d'une partie des hommes américains, en quête d'une figure paternelle capable de les sortir de la crise morale des années 1970 et désireux de réaffirmer le rôle essentiel des pères. En effet, les années 1980 voient la montée de mouvements revendicatifs qui cherchent à restaurer la place du père dans la société américaine, comme le

⁹ Robert B. Ray, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*, Princeton : Princeton University Press, 1985, p.125.

¹⁰ « The Reagan revolution [comprised] on the one hand a strong militaristic foreign-policy position and on the other hand a domestic regime of an economy and a set of social values dependent on the centrality of fatherhood. » Susan Jeffords, *Hard Bodies : Masculinity in the Reagan Era*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1994, p.13.

mouvement de défense des droits des pères (*fathers' rights movement*) ou le mouvement mythopoétique mené par Robert Bly.

Les différents mouvements de défense des droits des hommes et plus spécifiquement des pères naissent à la fin des années 1970 (comme *Men's Rights, Inc.* ou *The Coalition of Free Men*) et se regroupent dans le *National Congress for Men* en 1980 pour défendre les hommes, victimes selon eux d'une société devenue matriarcale, où les féministes ont pris le pouvoir. Leur principal cheval de bataille concerne le divorce : ils se battent contre une justice perçue comme inique qui accorde systématiquement le droit de garde aux mères en imposant des pensions alimentaires disproportionnées aux pères, comme le dénonce Rich Doyle, le fondateur de la bien-nommée MDA (*Men's Defense Association*) :

[Divorce courts] function as collection agencies for lawyer fees, however outrageous, stealing children and extorting money from men in ways blatantly unconstitutional... Men are regarded as mere guests in their homes, evictable any time at the whims of wives and judges.¹¹

On voit bien à travers cette citation le repositionnement des hommes comme victimes d'un système pervers qui les saigne à blanc et privilégie systématiquement les femmes. Ces mouvements trahissent en effet un sentiment grandissant de mal-être et de perte de repères dans un monde où les hommes ont l'impression de ne plus avoir de place et ne plus être soutenus par les autorités : leur identité de mari et de père peut être détruite du jour au lendemain par des épouses sournoises et des juges cruels. D'où une méfiance grandissante envers les femmes et les autorités civiles.

Le mouvement mythopoétique s'inscrit dans la même tendance de défense des hommes et place au cœur de la reconstruction de l'identité masculine le lien entre pères et fils. Le mouvement de Robert Bly, moins ouvertement anti-féministe, déplore l'absence généralisée des pères dans l'éducation de leurs fils, dominée par les mères. L'image du père a été tellement dégradée que l'identité masculine des fils en est atteinte, les plongeant dans « un secret désespoir » :

In our time, when the father shows up as an object of ridicule (as he does on television), or a fit field for suspicion (as he does in *Star Wars*), or a bad-tempered fool (when he comes home from the office with no teaching), or a weak puddle of indecision (as he stops

¹¹ Rich Doyle, « Divorce », cité par Michael Messner, « The Limits of the "Male Sex Role": An Analysis of the Men's Liberation and the Men's Rights Movements' Discourse », *Gender and Society*, vol.12, n°3, juin 1998, p.267.

inheriting kingly radiance), the son has a problem. [...] Some sons fall into secret despair. They have probably adopted, by the time they are six, their mother's view of their father, and by twenty will have adopted society's critical view of fathers, which amounts to a dismissal.¹²

Selon Bly, la symbolique paternelle est attaquée de toutes parts, dans les médias et la culture collective, ce qui érode le pouvoir paternel. Les pères ne sont plus des rois qu'on adore, mais des êtres creux, sans volonté ni sagesse, rejetés par les femmes et la société en général, pour le plus grand mal des fils. Il s'agit alors de remplacer l'absence de pères biologiques par des mentors, figures paternelles de remplacement, qui vont permettre aux fils de découvrir leur masculinité. Ainsi, lors de week-ends thérapeutiques en forêt organisés par le mouvement mythopoétique, les fils sont amenés à pleurer l'absence de leur père puis initiés à la masculinité à travers des rites homosociaux¹³. Aussi ridicule qu'il puisse paraître, ce mouvement très populaire semble en fait avoir touché une corde sensible chez les hommes américains de la fin des années 1980, comme le souligne Robert L. Griswold¹⁴. Les années 1980 sont traversées par une quête du père qui prend diverses formes, de la mise en place d'une initiation homosociale à la masculinité par le mouvement mythopoétique à la volonté de restaurer les patriarches de l'Ancien Testament chez de nombreux conservateurs.¹⁵ Cette recherche presque désespérée de modèles paternels va culminer dans les années 1990, où la figure du père devient centrale dans le discours public, que ce soit à travers la condamnation des « *deadbeat dads* », ces pères qui s'évanouissent dans la nature après un divorce et ne payent pas de pension alimentaire, fortement critiqués par George Bush tout au long de sa

¹² Robert Bly, *Iron John : a Book about Men*, New York: Addison-Wesley Publishing, 1990, p.99.

¹³ Trip Gabriel, qui a participé à une retraite mythopoétique dans les bois, a été marqué par la souffrance exprimée par ses camarades à l'évocation de leurs pères : « Lee [the group co-leader] told us to close our eyes and imagine our fathers standing 100 yards behind us outside the circle. [...] He said he was going to try something. He told us to take slow, deep breaths. Then, as if intoning a mantra, he said, "Dad." He repeated it: "Dad." Then he said, "Father." He paused. "Father. Daddy." Remarkably, men began to break down. [...] Then their anguish burst forth in heaving sobs that rolled through the grove. [...] I was surprised and somewhat confused. What depths of sorrow did these men feel, what scars could they be carrying associated with their fathers? ». Trip Gabriel, « Call of the Wild Men », *New York Times Magazine*, 14 octobre 1990, p.39.

¹⁴ « Bly has clearly touched a sensitive nerve in American males, who may indeed feel out of touch with their masculinity and estranged from their fathers. » Robert L. Griswold, *Fatherhood in America: A History*, New York: Basic Books, 1993, p.266.

¹⁵ *Ibid.*, pp.257-260.

campagne de 1992¹⁶, ou dans l'éloge des « *daddy trackers* », le petit nombre de pères qui mettent leur carrière de côté pour s'occuper de leurs enfants¹⁷.

Pour de nombreux critiques, la centralité de la figure paternelle est également au cœur du cinéma des années 1980, et va de pair avec la reconstruction d'une masculinité hégémonique. Susan Jeffords consacre tout un chapitre de *Hard Bodies* aux relations père/fils pour montrer comment des figures reaganiennes de pères passent le relais à des fils, assurant la continuité entre les présidences de Reagan et de Bush¹⁸. Robin Wood dénonce un projet tous azimuts de « restauration du père » à l'époque où il écrit : « The Restoration of the Father constitutes the dominant project, ad infinitum and post nauseam, of the contemporary Hollywood cinema, a veritable thematic metasystem embracing all the available genres and all the current cycles »¹⁹. Il semble naturel de penser qu'Hollywood ait répondu à l'angoisse liée à l'absence de pères en orchestrant le retour en fanfare d'une paternité triomphante dans des films de genre recréant un ordre social stable fondé sur la relation filiale. Nombre de films de guerre reprennent la structure classique, héritée des westerns et des films de guerre, qui retrace le parcours initiatique d'un jeune homme sous la direction d'un homme plus expérimenté, une figure paternelle immortalisée par John Wayne, qu'Alexandre Hougron surnomme le « père de tous les Américains »²⁰. L'absence de pères biologiques est compensée par des figures de mentors qui poussent le jeune héros à révéler toute sa valeur. On retrouve cette structure initiatique notamment dans *Heartbreak Ridge*, *Rambo: First Blood, Part II* et *Platoon*.

Mais cette initiation à la masculinité est problématique : ouvertement critiquée ou rejetée dans certains films comme *Full Metal Jacket*, *Born on the Fourth of July* ou *Casualties of War*, elle est également remise en cause dans *Rambo: First Blood, Part II* et *Platoon* par un éclatement de la figure paternelle en deux avatars d'un même père-Janus, analysé par Thibault Isabel comme « un mécanisme de clivage » qui divise le père en « deux incarnations distinctes : le père protecteur et le père castrateur »²¹. La figure du mentor est

¹⁶ « Mr Bush says Government should “crack down on deadbeat dads, the ones who can't be bothered to pay child support” ». Andrew Rosenthal, « The 1992 Campaign: Political Memo; President Goes South, Tooting His Own Horn », *The New York Times*, 6 mars 1992.

¹⁷ Voir l'article de Keith H. Hammonds, « Taking Baby Steps Toward a Daddy Track », *Businessweek*, 15 avril 1991.

¹⁸ « Fathers and Sons: Continuity and Revolution in the Reagan Years ». Jeffords, *Hard Bodies*, chapitre 3.

¹⁹ Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond*, New York : Columbia University Press, 2003 [1986], p.152.

²⁰ Alexandre Hougron, « *Good Fathers et Bad Fathers* dans le cinéma hollywoodien », dans Francis Bordat et Serge Chauvin (dirs), « Les bons et les méchants », Actes du Congrès de la SERCIA, Université Paris X : Publidix, 2005, p.75.

²¹ Thibault Isabel, *La Fin de siècle du cinéma américain, 1981-2000*, Lille : La Méduse, 2006, p.25.

sujette à une méfiance généralisée envers les autorités et la Loi du Père : « le rapport défaillant à la paternité trouve chez les Américains une répercussion forte dans leur représentation de l'ordre établi »²². La dissolution de la figure paternelle représente ainsi le premier signe de la rupture entre le héros masculin des films de genre des années 1980 et les autorités civiles et militaires. Plus qu'un retour du père, on assiste en fait à une quête désespérée d'un soutien paternel, dont la faillite laisse finalement les hommes seuls face à leur destin. Cette structure initiatique modifiée par clivage se retrouve également dans d'autres genres de la période, tels que certains westerns et films de science-fiction destinés à un public adolescent, comme *Young Guns* (Cain, 1988) ou *Back to the Future* (Zemeckis, 1985, 1989, 1990). On peut alors se demander si la quête du père ne mène pas à une infantilisation des genres masculins.

2. Les vestiges de la structure initiatique classique : **Heartbreak Ridge**

Heartbreak Ridge, dirigé et joué par Clint Eastwood, reprend à la lettre la structure initiatique classique et constitue à cet égard une exception dans le paysage cinématographique des années 1980. Le film s'inscrit en effet clairement dans la tradition de John Wayne (Vincent Canby compare *Heartbreak Ridge* à *The Green Berets* (co-réalisé par Wayne en 1968), tout en insistant sur la plus grande subtilité du premier²³), sans prendre de distance ironique vis-à-vis de cette icône américaine, ni la dépasser en transformant son héros en sur-homme hypermasculin. L'histoire est très conventionnelle : un vétéran proche de la retraite a pour dernière tâche de former un bataillon de jeunes hommes inexpérimentés et de les mener au combat²⁴. Clint Eastwood incarne ainsi le sergent Tom Highway, qui a combattu en Corée et au Vietnam, et a reçu la médaille d'honneur pour sa bravoure. Refusant de se contenter d'un poste bureaucratique et lucratif, ce dernier demande à retourner chez les Marines pour y être instructeur, mission qu'il prend très au sérieux. Highway représente une figure paternelle iconique, qui mène ses hommes à la dure, toujours droit dans ses bottes. Sa stature renvoie à celle de John Wayne, et est constamment soulignée par des contre-plongées et des plans d'ensemble où il apparaît plus grand que les autres : il est opposé dès le début du film à un policier petit et gros, qui contraste avec son corps droit et solide (voir phot.9). Par ailleurs, son apparence et son comportement virils sont particulièrement appréciés des femmes tout au long du film, qui est ponctué de petits coups d'œil admiratifs jetés par des personnages féminins

²² *Ibid.*, p.25.

²³ Vincent Canby, critique de *Heartbreak Ridge*, *The New York Times*, 5 décembre 1986.

²⁴ « We have seen this story in a hundred other movies, where the combat-hardened veteran, facing retirement, gets one last assignment to train a platoon of green kids and lead them into battle. » Roger Ebert, critique de *Heartbreak Ridge*, *Chicago Sun-Times*, 5 décembre 1986.

éphémères, telle cette serveuse qui suit Highway dans les toilettes en déboutonnant son corsage.

Mais la symbolique de ce corps raide et droit ne prend toute sa puissance phallique paternelle qu'à partir du moment où il est contrasté avec les corps jeunes et fluets de ses recrues. La raideur du corps d'Eastwood, qui rappelle la raideur militaire du corps de Wayne jouant le colonel Yorke dans *Rio Grande* (Ford, 1950), est opposée à la décontraction de soldats aux corps mous (on retrouve sous une forme plus sobre l'opposition *hard bodies/soft bodies* de Jeffords mentionnée dans le chapitre précédent). Lorsque Highway va rendre sa première visite à ses soldats, en uniforme et portant toutes ses médailles, ces derniers sont assis au soleil devant leur baraquement ou courbés sur une table de billard, portant lunettes de soleil et T-shirts de plage, s'ils ne sont pas à moitié nus, comme Stitch Jones (Mario Van Peebles) qui sort de la douche en fredonnant. Ce fort contraste entre les corps de Highway et de Jones est ainsi le signe de comportements totalement opposés. Dès leur rencontre dans le bus qui les amène à la base, la volubilité de Jones marque sa masculinité d'un relâchement inacceptable pour la virilité militaire de Highway. Ce corps flexible est ensuite mis en scène dans un bar où se produit Jones, guitariste et chanteur amateur, dont les mouvements de danse fluides rappellent ceux de l'efféminé Michael Jackson (phot.10). Highway doit alors prendre en main ces corps trop détendus : il mate un soldat en lui tordant le nez, puis traîne Jones par son oreille percée, avant de lui arracher sa boucle d'oreille, signe de féminité. Il s'agit en effet de reviriliser ces corps relâchés donc potentiellement féminins et faibles (on développera dans le chapitre suivant comment l'entraînement des Marines dans *Full Metal Jacket* a pour but l'élimination de tout élément féminin).

Heartbreak Ridge reprend donc la structure classique de l'entraînement qui vise à transformer de jeunes garçons en hommes, forge un bataillon uni à partir d'individualités d'origines diverses (il y a deux Latinos, un Italien, deux Noirs, etc...) et le soude autour de la figure mythique du sergent dur à cuire mais qui sait défendre ses hommes dans l'adversité. Enfin, on retrouve l'idée que la guerre constitue le test ultime d'une masculinité qui doit être avant tout guerrière : l'invasion de la Grenade qui clôt le film est présentée comme la validation finale de l'entraînement précédent. A l'issue d'un combat bref mais victorieux, tous les soldats (à l'exception du plus bête d'entre eux, dont la mort signale le danger réel qu'ils encourent) rentrent triomphalement aux Etats-Unis, ce qui permet à Highway de se retirer, son devoir accompli. Selon la tradition établie par John Ford et John Wayne, la figure paternelle part en laissant la place à un disciple plus jeune, une fois l'initiation accomplie (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949, *The Searchers*, 1956). Highway, tout comme les personnages de John

Wayne, fait figure de « père-relais », qui, selon l'analyse d'Alexandre Hougron, a pour fonction d'être un « passeur de générations », transmettant la loi et les qualités viriles :

Le père prend alors place dans des récits à structure initiatique et la passation des pouvoirs s'accompagne d'une nécessaire mise à l'épreuve du fils, puis de la non moins nécessaire « retraite » du père. [...] Le père trouve sa confirmation dans l'état de soldat et le fils vient consolider [...] cette structure assez raide dominée par le culte de l'honneur et de la loyauté nationale. Père et fils sont en fait les garants d'une structure sociale guerrière dominée par un idéal de conquête et de perfection ininterrompue.²⁵

Heartbreak Ridge s'inscrit tout à fait dans cette tradition idéologique des films de guerre, où la figure paternelle représente la loi, et l'initiation du fils assure la permanence des valeurs masculines de conquête ainsi que des institutions sociales qui les valident. La relation père/fils reproduit alors les rapports entre les individus et les autorités civiles et militaires, assurant la perpétuation d'un système idéologique stable où le fils respecte son père et l'individu se soumet aux autorités. Même si Highway est présenté au départ comme une figure rebelle et marginale (il est en prison), héritant des personnages mythiques incarnés précédemment par Eastwood, notamment Dirty Harry, il finit néanmoins par rentrer dans le rang et être valorisé par les autorités militaires. Constamment insulté et dévalorisé par un supérieur plus jeune, un officier tout droit sorti de l'académie militaire, il est finalement félicité par un général plus aguerri qui rabat le caquet de l'officier, pour la plus grande joie des spectateurs. Highway sort en effet doublement vainqueur de l'épreuve, ayant réussi à mener ses hommes à l'assaut de la colline et à être adoubé par l'autorité suprême en la personne du général. *Heartbreak Ridge* lie ainsi classiquement la réussite de la figure paternelle avec la validation des autorités militaires, qui savent prendre les bonnes décisions et gagner les guerres. Contrairement à la plupart des autres films de guerre des années 1980, le héros masculin participe à la revalorisation des autorités, qui en retour reconnaissent sa vaillance ainsi que celle de ses recrues. Devenir un Marine semble alors être un meilleur choix que de devenir une star du rock 'n roll, comme l'avoue Stitch Jones à la fin du film : « I'm a better Marine than I ever was a singer ». L'Armée a réintégré dans son giron toutes les figures rebelles.

Heartbreak Ridge frise ainsi le film de propagande (d'où la comparaison avec *The Green Berets* faite par Canby), d'autant plus que la bataille gagnée par Highway et ses Marines est l'invasion de la Grenade, déclenchée par Reagan en octobre 1983 après un coup

²⁵ Hougron, « *Good Fathers et Bad Fathers* », p.80.

d'état pro-communiste. Cette invasion fut la seule intervention militaire de Reagan tout au long de son mandat, et les deux jours de combat aboutirent à la déroute des forces adverses (Grenadiens soutenus par des Cubains et des Soviétiques) et au rapatriement des citoyens américains (notamment 800 étudiants en médecine). Les éléments qui légitimaient une intervention critiquée par les Nations Unies, les alliés des Etats-Unis et même le président de la faculté américaine de médecine²⁶ sont très clairement soulignés par le film : Highway trouve un cigare cubain sur un soldat ennemi abattu, ses troupes inspectent la peur au ventre le bâtiment de médecine en appelant les étudiants pris en otage (un soldat pris de panique mitraille même frénétiquement un squelette de démonstration), avant d'être accueillis avec des cris de joie par ces derniers, et Highway rapporte solennellement que les forces ennemies étaient des Cubains équipés de fusils soviétiques. Vincent Canby souligne la connivence entre le discours officiel sur cette guerre et sa description par le film, dépeinte dans les deux cas comme une guerre courte, propre et efficace : « The Grenada invasion is treated more or less as it was reported in official communiques – quick, clean, efficient »²⁷.

Le sentiment d'euphorie dominant les Etats-Unis après leur victoire²⁸ se retrouve à la fin du film, qui se termine là encore fort différemment des autres films de guerre de la période. Les soldats sont accueillis en fanfare par une foule de civils, sous un soleil éclatant. La victoire sur l'île de la Grenade permit en effet à la population américaine d'oublier quelque peu les défaites et déconvenues précédentes (le Vietnam bien sûr, mais aussi la prise d'otages de Téhéran en 1980 ou l'attentat meurtrier contre 241 Marines à Beyrouth en octobre 1983, juste avant l'invasion de la Grenade) et fut célébrée pendant la campagne de Reagan en 1984 comme un exemple de sa détermination à combattre le communisme :

Having suffered since the 1960s through a number of international humiliations, of which the bloodshed in Beirut was only the most recent, [many Americans] rejoiced that the United States had triumphed in Grenada. During the 1984 presidential campaign, the invasion of that tiny island was celebrated as an example of Reagan's resoluteness against the red tide of Communism.²⁹

De même, dans *Heartbreak Ridge*, le retour triomphal des Marines, première fête à laquelle Highway ait eu droit pendant sa longue carrière militaire, lui permet d'oublier les humiliations

²⁶ « School's Chancellor Says Invasion Was Not Necessary to Save Lives », *The New York Times*, 26 octobre 1983.

²⁷ Canby, critique de *Heartbreak Ridge*.

²⁸ James T. Patterson, *Restless Giant, the United States from Watergate to Bush v. Gore*, Oxford: Oxford University Press, 2005, p.207.

²⁹ *Ibid.*

subies en Corée et au Vietnam et de réintégrer sereinement la société civile, son ex-femme à son bras. *Heartbreak Ridge*, en tant que film de guerre, remplit ainsi sa fonction générique de réconciliation des hommes avec l'ordre social par une structure classique et une idéologie nationaliste qui allie figure paternelle et autorités militaires, victoire individuelle et triomphe national.

Cependant, cette vision du genre est marquée au sein même du film comme datée. Le film s'ouvre en noir et blanc sur des images d'archives de la guerre de Corée qui rappellent les films de guerre de la Seconde Guerre mondiale³⁰ ou les films de Samuel Fuller sur la guerre de Corée comme *The Steel Helmet* (1951). Andrea Grunert remarque ainsi que « thématiquement et formellement, le film d'Eastwood renvoie aux films de guerre hollywoodiens des années quarante et cinquante auxquels il emprunte le récit linéaire et la sobriété des images »³¹. Highway, dont l'âge est souligné par une lumière crue sur un visage ridé marqué de cicatrices, est traité d'anachronisme dès le début par le policier qu'il a humilié : « Why don't you read that file of yours, hero. Check the dates. It's ancient fucking history! », puis par son jeune supérieur, dans ces propos mémorables : « This is the new Marine Corps. Characters like you are an anachronism. You should be sealed in a case that reads "break glass only in the event of war" ». A son grand déplaisir, tous les personnages lui rappellent qu'il doit bientôt partir à la retraite. La bataille qui a fait de Highway un héros, *Heartbreak Ridge*, le titre du film, a été oubliée et est inconnue du jeune Stitch Jones. Une scène nimbée d'Histoire doit ainsi raconter à Jones, ainsi qu'au spectateur, le déroulement de cette bataille, dans une pièce décorée de photographies de guerres précédentes, au son d'une musique de cuivres lancinante qui semble ressurgir du passé. Cet ancrage dans une histoire passée, ainsi que le recours à une structure classique, aboutit au départ de Highway, qui déclare à la fin du film ne plus avoir sa place dans le nouveau corps des Marines : « I've had it. No room in this man's corps for me now ». *Heartbreak Ridge*, bien que défendant l'Amérique reaganienne, est ainsi teinté de nostalgie par sa structure et son héros qui renvoient à des guerres et à des films de guerre antérieurs. Le film semble alors aussi anachronique que son héros vieillissant, comme l'a remarqué Vincent Canby dans sa critique :

"Heartbreak Ridge" is no "Rambo." It isn't aggressively muddle-headed - the low body count probably has something to do with this. Instead, "Heartbreak Ridge" is almost wistful.

³⁰ On retrouvera ce goût de Clint Eastwood pour les films de guerre classiques dans son récent dyptique sur la Seconde Guerre mondiale, *Flags of Our Fathers* et *Letters from Iwo Jima*, sortis en 2006.

³¹ Andrea Grunert, « Attitudes schizoéphrènes (*Heartbreak Ridge* de Clint Eastwood) », dans Gilles Menegaldo (dir), « Crises de la représentation dans le cinéma américain », *La Licorne*, n°36, 1996, p.117.

Though it may not realize it, it seems as sadly out-of-date as its aging [...] Sergeant Highway.³²

3. L'éclatement de la figure paternelle

Il est ainsi intéressant de comparer *Heartbreak Ridge* et *Rambo: First Blood, Part II*, non pas du point de vue du nombre d'ennemis tués mais de celui de la structure initiatique des deux films. *Rambo: First Blood, Part II* construit en effet une figure paternelle sous les traits du colonel Trautman (Richard Crenna) et met en scène une relation de type père/fils entre ce dernier et John Rambo (Sylvester Stallone). La séquence d'ouverture voit ainsi le colonel Trautman rendre visite à Rambo dans le camp de travail où il est enfermé, dans une scène qui rappelle une conversation au parloir entre un prisonnier et un membre de sa famille. Trautman, bien qu'en habits militaires, est nettement opposé aux gardes du camp, eux aussi en uniforme. Ces derniers restent immobiles, le visage fermé et les yeux cachés derrière des lunettes de soleil impénétrables, n'ouvrant la bouche que pour aboyer son nom de famille. Trautman l'accueille en l'appelant par un diminutif affectueux, Johnny, et enlève ses lunettes de soleil, en exprimant sa peine de le voir dans une prison pareille. Pendant tout ce premier échange, la mise en scène les unit constamment, comme le souligne la succession de champs/contre-champs où l'interlocuteur est systématiquement présent de dos dans le cadre, et la plongée qui montre les deux hommes face à face, séparés par le grillage de la prison mais pourtant très proches : ils sont toujours dans le même plan (voir phot.11). Trautman emploie le langage empathique et protecteur qui sied à une figure paternelle, commençant par « I'm sorry » et continuant par l'assurance qu'il va l'aider : « I told you I'd help you when I could ». Rambo répond en se positionnant comme un fils, s'adressant à lui respectueusement en l'appelant « Sir », en accord avec la hiérarchie militaire certes, mais une formule qui évoque également les relations père/fils des films avec John Wayne, comme *Rio Grande*³³. Il le regarde dans les yeux, le visage contrit mais le regard confiant. Tout au long du film, Trautman est le seul personnage masculin qu'il regarde en face sans agressivité, sinon il tend à éviter le regard des autres personnages, ses yeux perdus dans le vide (même avec Co Bao). Dans la continuité de *First Blood*, Trautman est le seul en qui Rambo ait confiance, ce qu'il exprime littéralement (« You're the only one I trust ») avant de partir en mission. Mais dès le début, la position de Trautman est ambiguë : s'il vient sortir Rambo de prison, c'est parce qu'un ordinateur a suggéré son nom pour accomplir une mission très périlleuse. Trautman est

³² Canby, critique de *Heartbreak Ridge*.

³³ « La raideur des rapports père/fils [dans les films de John Ford] – le « sir » est de rigueur – ne tolère aucune tendresse. » Alexandre Hougron, « *Good Fathers et Bad Fathers* », p.80.

également un chef militaire qui a besoin de son meilleur soldat. Est-il alors un père protecteur ou un père manipulateur ?

Malgré toute sa bonne volonté, Trautman va finir par trahir Rambo et passer du côté des bureaucrates, qui décident d'interrompre la mission quand ils voient que Rambo a trouvé un prisonnier de guerre : l'hélicoptère, sur le point de ramener Rambo, rebrousse chemin. Bien que la scène souligne l'impuissance de Trautman, menacé au revolver par les mercenaires qui pilotent l'hélicoptère, il n'en reste pas moins complice par sa lâcheté et son manque d'initiative. Rambo l'avait prévenu de la duplicité du chef des bureaucrates, Murdock (Charles Napier), qui avait menti sur sa participation à la guerre du Vietnam, et Murdock lui-même finit par accuser Trautman d'être complice, sans que celui-ci ne trouve une réponse convaincante : « Don't act so innocent, colonel, you had your suspicions, and if you suspected you're sort of an accessory ». L'association entre Murdock et Trautman est en outre appuyée par la mise en scène, qui, dès l'arrivée de Rambo à la base militaire, les groupe dans un plan de deux. Cette permutation de Trautman, qui, uni d'abord avec Rambo par le cadre, devient l'auxiliaire de Murdock, est enclenchée dès la 10^e minute du film, lorsque Murdock et Trautman expliquent à Rambo la teneur de sa mission. Murdock, inquiet du manque de réaction de Rambo, interpelle le colonel Trautman. La caméra, d'abord fixe – un plan large inclut Trautman, Murdock et Rambo, ainsi que les opérateurs et moniteurs du centre d'opérations – avance lentement, tandis que Rambo sort du cadre. On passe alors à un plan américain sur Murdock et Trautman, qui s'est rapproché (voir phot.12). On retrouve une même proximité lors du départ de Rambo de la base : alors que l'avion prend son envol et sort du cadre, Murdock rejoint Trautman sur la piste et les deux restent seuls à l'écran, dans un plan rapproché (justement). La suite du film confirme cette nouvelle alliance, ponctuée régulièrement de retours à la base, où Trautman et Murdock apparaissent presque systématiquement dans le même plan. La division de départ entre bon père (Trautman) et mauvais père (Murdock) est ainsi fondamentalement remise en cause par une complicité implicite entre les deux, comme le souligne William Warner :

Although both films [*First Blood* and *Rambo: First Blood, Part II*] stage a struggle between “good” and “bad” fathers on how to “handle” John Rambo, there is enough evidence of the complicity between these rival fathers to suggest that they are in fact two sides of one father.³⁴

³⁴ William Warner, « Spectacular Action : Rambo and the Popular Pleasures of Pain », dans Lawrence Grossberg, Cary Nelson et Paula Treichler (dirs), *Cultural Studies*, New York : Routledge, 1992, p.678.

L'association constante faite par la caméra entre Murdock et Trautman construit en fait une seule figure paternelle à double face, un père-Janus qui n'est pas digne de confiance. La face noire personnifiée par Murdock tend en effet à contaminer la face positive du père, si bien que c'est la figure paternelle dans sa totalité, ainsi que les autorités dont elle est garante, qui est discréditée.

La remise en cause du modèle initiatique est également apparente dans *Platoon*, où la figure du père est encore plus visiblement scindée en deux. Le film est en effet construit comme un *Bildungsroman* centré sur l'initiation du jeune Chris Taylor (Charlie Sheen), parti au Vietnam pour se confronter à la réalité de la guerre et suivre les traces de son grand-père et de son père, vétérans des deux guerres mondiales. *Platoon* s'ouvre sur cette épigraphe biblique : « Rejoice, O young man, in thy youth », qui annonce la trajectoire du film de l'innocence à l'expérience. La jeunesse de Chris est immédiatement soulignée par les premières images, où il apparaît frais et imberbe, les yeux écarquillés devant les soldats vétérans au visage fatigué et mal rasé. Son visage est une page blanche où va s'écrire l'expérience de la guerre, comme le remarque Pauline Kael : « Chris is a pleasant-faced blank »³⁵. La photographie du début renforce la métaphore ; l'image est dominée par le blanc, dont les couches successives se superposent : le visage très pâle de Sheen apparaît sur un fond blanc qui le voile par moments avec des bandes de poussière blanche. La séquence suivante insiste sur son inexpérience : il marche péniblement, essoufflé et assoiffé. Nous avons déjà décrit la confusion qui règne dans cette scène, et indiqué que cette confusion est en partie le résultat du point de vue de Chris. En effet, certaines images qui ne relèvent pas de son point de vue restent stables, notamment celle présentant le sergent Elias (Willem Dafoe), une des figures du père, qui avance calmement dans la jungle, le fusil solidement planté sur les épaules. La séquence oppose ainsi l'étourdissement de Chris, qui vient d'arriver et n'est pas habitué à ces longues marches dans la jungle, à l'avancée continue des autres soldats plus expérimentés. Cette inexpérience est associée à l'innocence : Chris réagit violemment à la vue de son premier cadavre, celui d'un Vietcong, et se met à vomir, ce qui provoque les railleries de ses camarades qui le traitent de « *cherry* », et du sergent Barnes (Tom Berenger) qui le prend pour un idiot : « What the hell's the matter with you, Taylor ? You are one simple son of a bitch ». A l'opposé, Barnes, deuxième figure paternelle, avance sans crainte, avec pour tout commentaire le cynique « That's a good gook. Good and dead. », reprenant la devise célèbre des chasseurs d'Indiens : « A good Indian's a dead Indian ». L'inexpérience de Chris,

³⁵ Pauline Kael, critique de *Platoon*, *Hooked*, *Film Writings 1985-1988*, Londres : Marion Boyars, 1992 [1990], pp.250-254.

qui est innocence, mais aussi faiblesse, provoque ainsi deux types de réaction, qui dessinent deux formes d'autorité. La première, celle de Barnes, est faite d'insultes et correspond au père castrateur mentionné par Isabel, tandis que la deuxième, celle d'Elias, consiste à venir au secours de Chris et à l'aider (il le décharge de l'excédent de poids qu'il transporte), ce qui correspond au père protecteur.

L'opposition entre Barnes et Elias, entre deux types de figures paternelles, constitue ainsi le deuxième grand motif structurel de *Platoon*, mise en place dès cette séquence. Le caractère christique d'Elias, qui sera particulièrement visible lors de sa mort, est déjà apparent : il marche portant son fusil en travers des épaules, à l'image du Christ portant la croix, et s'agenouille auprès de Chris tombé à terre. Alors qu'Elias est présenté frontalement et en pied, le soleil dorant sa chevelure (voir phot.13), Barnes n'apparaît que furtivement derrière des feuilles, ou de profil. Son visage défiguré est à moitié caché par son casque qui ne laisse pas voir ses yeux, et il taraude Chris, marchant derrière lui en le poussant à avancer. Si Elias est christique, Barnes est du côté du démon, entrant sans peur dans l'arbre qui abrite le cadavre du Vietcong, son corps éclairé à contre-jour devenant ombre menaçante (voir phot.14). L'instinct mortifère de Barnes sera opposé tout au long du film à la compassion d'Elias et culmine lors du massacre dans le village vietnamien. Chris le compare au capitaine Ahab de *Moby-Dick*, rempli de haine, menant ses hommes vers la vengeance : « He was the eye of our rage, our captain Ahab. That day we loved him ». Barnes est en effet soutenu par ses hommes, qui le rejoignent dans sa folie meurtrière, jusqu'à ce qu'Elias intervienne pour arrêter le carnage.

L'opposition entre le Christ et le Démon est poussée à son paroxysme lors de la mort d'Elias, tué par Barnes. Barnes avance silencieusement, toujours partiellement caché par la jungle au premier plan, puis s'arrête en position de tireur attendant sa proie. Elias apparaît alors au milieu des arbres dans la profondeur de champ, puis son buste est dégagé dans un plan rapproché frontal. Reconnaisant Barnes, Elias lui sourit naïvement, dans un plan soudain fixe, mais les champs/ contre-champs se multiplient, soulignant l'opposition entre Barnes, tendu, le visage appuyé contre son fusil, le regard perçant, et Elias, droit, calme, et souriant, dont le regard en gros plan change soudainement lorsqu'il comprend ses véritables intentions. Une seconde plus tard, Barnes appuie sans sourciller sur la gâchette, et le corps d'Elias s'évanouit dans la forêt. Sa mort est particulièrement insupportable pour le spectateur car la caméra en montre tout le processus : c'est le seul moment du film où l'on voit directement et en pleine lumière l'impact des balles sur un corps debout et vivant. Touché en pleine poitrine, le corps d'Elias tressaille avant de s'effondrer. En outre, cette mort horripilante

est prolongée, se transformant en véritable martyr christique. Dans une des scènes les plus marquantes du film, Chris et ses camarades voient Elias mourir en implorant le ciel, poursuivi et criblé de balles par les Vietcongs. La durée des plans s'allonge : le calvaire d'Elias dure 30 secondes de souffrance insoutenable, filmé en plan rapproché, interrompu seulement par un insert rapide sur l'hélicoptère pour soulager le spectateur. L'émotion est poussée à son comble par la reprise paroxystique du thème musical du film, l'Adagio de Barber, dont la fin ralentie est dominée par les aigus des violons. Chris demeure impuissant tout au long de cette mort : venu chercher Elias dans la forêt, il est repoussé par Barnes, puis assiste, horrifié, au calvaire d'Elias de l'hélicoptère. Il est ainsi affaibli, infantilisé par son incapacité à s'interposer dans le combat entre ses deux pères.

Car Chris hérite aussi bien de la figure bienfaitrice d'Elias que du maléfique Barnes, comme il le dit explicitement dans son monologue final : « There are times [...] when I've felt like the child born of those two fathers ». On peut même dire que Chris a succombé à la tentation du Mal incarnée par Barnes, contaminé par son instinct mortifère. On a vu que Barnes avait déjà obtenu le soutien de ses hommes, dont Chris, lors de la prise du village vietnamien. Surtout, comme on l'a déjà évoqué dans le chapitre précédent, Chris se transforme en fait en Barnes à la fin du film, et accomplit le même geste sacrilège qui consiste à tuer un soldat américain de sang-froid. Son visage est aussi noir que celui de Barnes, et couvert de sang. Son geste produit le même choc visuel et sonore que le meurtre d'Elias : le tressaillement d'un corps qui reçoit des balles en pleine poitrine. A nouveau, la figure paternelle est contaminée par le père maléfique, qui élimine le père protecteur pour prendre possession de l'âme du fils (« what Rhah [un de ses camarades] called possession of my soul », dit Chris). Elias demeure une figure sainte, mais est finalement éclipsé dans la diégèse et dans l'esprit de Chris par Barnes, nouveau Moby Dick qui hante un Chris devenu capitaine Ahab. Le père castrateur corrompt tout ce qu'il touche, et devient le principal responsable des horreurs de la guerre.

4. La destruction de la figure paternelle initiatique

Ainsi, les mentors deviennent des figures maléfiques, dont il faut se distancier. De nombreux films remettent ainsi en cause la structure initiatique qui vise à transformer les jeunes garçons en soldats redoutables, en attaquant la figure classique du sergent ou de l'instructeur dur à cuire. La dureté de ces personnages n'est plus synonyme de force mais d'intransigeance qui peut même être teintée de folie. Les connotations positives associées au *hard body* tournent aigre lorsque la force et la solidité des corps se détachent de toute intégrité

morale. L'attaque en règle des mentors s'accompagne alors de la remise en cause du corps hypermasculin, symbole d'une force autoritaire inique qui se croit au-dessus des lois. Le sergent Barnes est un premier exemple frappant du changement de la symbolique de ce corps. Alors que Chris essaye de convaincre ses camarades de le tuer, il apparaît torse nu dans leur antre sombre, démon immortel qui a été blessé sept fois sans jamais trépasser. L'un des soldats déclare ainsi avec superstition que Barnes ne mourra jamais (« Barnes ain't meant to die »). Mais la capacité de Barnes à vaincre la mort, au lieu d'être un attribut héroïque, en fait un personnage terrifiant, car passé du côté d'une sauvagerie non plus naturelle mais psychotique. Une bouteille d'alcool à la main, il avance en titubant, ayant perdu toute retenue corporelle et langagière, son corps luisant dans l'obscurité, sa cicatrice pour une fois bien visible dans des gros plans dégagés sur son visage. La dignité et la raison du chef font place à la terreur et à l'irrationnel lorsqu'il met ses soldats au défi de le tuer. Lorsque Chris se précipite sur lui, il le retourne en un clin d'œil et sort une lame, son corps en sueur tendu tout entier vers ce visage effrayé, qu'il marque comme il l'est lui-même d'une balafre à la joue. Le guerrier est submergé par l'instinct de mort qui le transforme en tueur, et son corps-armure devient monstrueux. La stature de Barnes ne symbolise plus l'autorité légitime d'un leader respecté, mais la violence sauvage. En rupture avec les lois naturelles et sociales, puisqu'il défie à la fois la mort et la justice, il incarne la « réalité » de la loi du plus fort : « I am reality. There's the way it oughta be, and there's the way it is ».

On retrouve cette transformation maléfique du *hard body* chez d'autres avatars de mentors, comme Hartman (Lee Ermey) dans *Full Metal Jacket* (Kubrick, 1987) ou Meserve (Sean Penn) dans *Casualties of War*. Nous parlerons du bien nommé sergent-instructeur Hartman (« homme dur », à une lettre près), de son outrance langagière et de l'initiation déshumanisante qu'il impose à ses recrues dans le chapitre suivant. Le sergent Meserve (Sean Penn) représente une autre instance de la métamorphose du héros hypermasculin en mentor délétère, dans une structure initiatique qui tourne au cauchemar. *Casualties of War* commence par un flashback sur des troupes avançant dans la jungle vietnamienne, avec un premier zoom sur Meserve qui le désigne d'entrée comme un des personnages principaux. Quant au jeune héros Ericksson (Michael J. Fox), il est immédiatement infantilisé par Meserve qui l'attrape par son sac, et relégué au second plan, obscurci par le bras tendu du sergent. Ericksson est en outre positionné comme plus petit que Meserve, sa petitesse soulignée par un casque trop grand qui lui retombe sur les yeux, alors que celui de Meserve laisse clairement apparaître son regard décidé (voir phot.15). Le comportement nerveux et l'air inquiet d'Ericksson contrastent avec le calme et la concentration de Meserve, sergent sur lequel peuvent compter

ses supérieurs et ses hommes, plein de sang-froid et de présence d'esprit. Ericksson quant à lui n'est qu'un simple soldat, un bleu terrifié qui avance dans la jungle, lorsqu'une bombe le propulse dans un trou donnant sur un tunnel vietnamien, dont il n'arrive pas à sortir. Sa vulnérabilité est accentuée par des plans sur le tunnel où ses jambes balancent dans le vide, par ses hurlements et par la longueur de la séquence, qui dure trois minutes. Le sergent Meserve se comporte comme le meilleur des chefs : il s'enquiert du sort de ses hommes et part à la recherche de celui qui manque à l'appel. Alerté par les appels au secours d'Ericksson, Meserve agit de façon héroïque : rebroussant chemin sous les bombes, il finit par ramper jusqu'à lui pour le sortir du piège. Sa bravoure est mise en valeur par un montage alterné sur un Vietcong rampant lui aussi, dans le souterrain, un couteau à la main, prêt à frapper Ericksson. Meserve semble dès lors se placer résolument du côté du père protecteur, d'autant plus que la scène suivante montre Ericksson et Meserve combattant vaillamment côte à côte, et délogeant ensemble un Vietcong perché dans un arbre. Le début du film insiste sur l'héroïsme de Meserve et sur le lien indestructible qui l'unit à Ericksson, à qui il a sauvé la vie. Cependant, une certaine folie est déjà lisible chez Meserve dès cette première scène, où la violence du combat lui procure une jouissance extrême et donc marquée comme malsaine, notamment par un contre-champ sur les yeux écarquillés d'Ericksson, exprimant à la fois gratitude et stupeur devant ces débordements. La figure du guerrier, traditionnellement mise en valeur par le hurlement de guerre et la contre-plongée, est cependant immédiatement fissurée par le doute sur le caractère moral de cette joie violente, exprimée qui plus est par une éructation grossière accompagnée d'un sourire étrange.

Casualties of War va ainsi transformer la figure conventionnelle du sergent héroïque et salvateur, mentor endurci qui protège ses soldats, en criminel sadique, kidnappeur et violeur, qui cherche à pervertir ses hommes. La rapidité et la brutalité de cette transformation montrent à quel point ces deux figures sont proches, et constituent en fait les deux faces d'un même personnage. Après que Meserve a évoqué son projet de kidnapper une jeune Vietnamienne comme butin de guerre, Ericksson a à peine le temps de mentionner son incrédulité à l'un de ses camarades, qui le rassure en lui disant que ce n'est pas possible, que son unité inspecte des huttes pour trouver une jeune fille adéquate, dans un montage particulièrement abrupt, sans aucun raccord. La transformation est ainsi effectuée dès la 30^e minute du film, et le reste de l'intrigue va s'intéresser à la résistance d'Ericksson, puis à ses efforts pour faire juger Meserve. Ericksson refuse de se soumettre et de participer à l'initiation organisée par Meserve à sa vision de la masculinité, une masculinité machiste et agressive,

qui s'accomplit par la violence contre les femmes³⁶. En cherchant à tout prix à faire condamner Meserve, c'est ainsi le type de masculinité qu'il incarne que le film désavoue : une masculinité « pure et dure », qui pousse à bout la logique de l'hégémonie masculine et vise à asseoir pour de bon la domination des hommes sur les femmes. La fin du film détruit l'aura de combattant qui faisait de Meserve un meneur d'hommes : assis sur une chaise et soumis aux accusations d'un procureur, Meserve fait très jeune, mais ne se départit pas de son calme et de son sang-froid, qui apparaissent comme monstrueux dans ce contexte civil. La tentative de Meserve de justifier son acte comme une action de guerre, où il a tué la prisonnière parce qu'elle révélait leur position, est démontée par l'accusation et le fait passer définitivement du côté des tueurs froids et sadiques.

Comme on l'a vu dans *Casualties of War*, on assiste à la fin des années 1980 à la destruction des figures de mentor, particulièrement dans les films sur la guerre du Vietnam. Ainsi, *Born on the Fourth of July* fait allusion aux deux mentors de *Platoon* pour les faire rapidement disparaître. Tom Berenger, qui joue Barnes dans *Platoon*, fait une brève apparition comme Marine venu recruter dans le lycée de Ron (Tom Cruise). Son arrivée tonitruante, sa démarche militaire, son uniforme resplendissant, ses médailles et ses gants blancs donnent à voir l'image idéale du Marine triomphant et invincible. Il impressionne fortement son public de lycéens, et notamment Ron, par un discours conventionnel qui célèbre l'excellence des Marines comme modèle achevé de masculinité : « There is nothing prouder, nothing finer, nothing standing as straight, as a United States Marine ». Encore une fois, le modèle de masculinité promu par les autorités militaires est celui du corps masculin dur et droit, incarné dans la posture rigide du sergent recruteur. Ce dernier représente l'Armée mythifiée, lieu de patriotisme et de gloire, *avant* l'expérience de la guerre du Vietnam. Mais déjà une autre face apparaît, soulignée par l'éclairage : le sergent est en effet éclairé de côté et la lumière découpe très précisément son visage en deux, une face lumineuse et une face sombre, rappelant le visage divisé de Barnes et sa moitié couturée.

L'éclatement de la figure paternelle se lit à la fois aux niveaux iconographique et diégétique, à travers ce visage coupé en deux mais aussi à travers la multiplication des figures de mentor qui disparaissent les unes après les autres. Car *Born on the Fourth of July* ressuscite également Elias avec le personnage de Charlie, joué par Willem Dafoe. Charlie fait pendant

³⁶ *Casualties of War* fait directement référence à l'initiation à la masculinité par le refoulement du féminin à l'œuvre dans *Full Metal Jacket*, et à la vision du pénis comme arme de destruction. Meserve cite l'incantation des Marines : « This is for fighting, this is for fun », en intervertissant la gestuelle pour associer son pénis au combat et son fusil au plaisir. Voir le chapitre suivant pour une analyse du refoulement du féminin dans *Full Metal Jacket*.

au sergent recruteur, en ce qu'il incarne la déchéance du soldat *après* l'expérience de la guerre du Vietnam. Le corps gracieux et agile d'Elias est mis en chaise roulante, et vibre de haine, une énergie destructrice qui culmine lors de l'affrontement pathétique entre Ron et Charlie, deux vétérans en chaise roulante qui renchérissent sur la culpabilité de l'autre, revendiquant chacun de façon dérisoire qu'il a tué plus de bébés vietnamiens que l'autre. Charlie représente la voie à ne pas suivre, et le film touche le fond dans cette valse de chaises roulantes qui tourne à la confrontation par crachats, avant qu'un corps à corps n'entraîne les deux hommes dans une chute dont ni l'un ni l'autre ne peut se relever. Les deux mentors ressuscités de *Platoon* indiquent chacun un chemin qui se termine par une impasse, dont Ron doit se détourner pour s'accomplir seul. Même son père, pourtant la figure la plus humaniste du film, disparaît du film sans accéder au statut de mentor. Impuissant devant la rage de son fils, il est relégué par la caméra au statut d'ombre penchée sur son lit (voir phot.16), éclairé à contre-jour tandis que la lumière est centrée sur Ron, ne pouvant que l'encourager à partir, avant de s'éclipser. Ron rejettera ainsi toutes les figures successives de guides pour cheminer en solitaire vers la rédemption, avançant seul vers la tribune du parti démocrate dans la scène de clôture du film.

A notre avis, Jeffords n'insiste pas assez sur le rejet du *hard body* à la fin des années 1980, qu'elle traite brièvement à propos notamment de *Casualties of War*³⁷, sans mentionner que le *hard body* devient une figure de mentor à dépasser. On constate ainsi que les héros des films sur la guerre du Vietnam de la fin de la décennie sont tous de jeunes hommes fluets, souvent petits, des « bleus » sans expérience du combat qui tentent de conserver leur humanité, en dépit de la pression de mentors plus expérimentés qui ont basculé du côté obscur de l'hypermasculinité, où la force brute règne en maître. Le fait que l'hypermasculinité reaganienne soit désormais incarnée dans des figures de mentors malsaines implique une remise en cause profonde du modèle de leadership masculin proposé par Reagan, inspiré du modèle traditionnel hérité des années 1950 personnifié par John Wayne. Il n'est donc pas anodin que l'on trouve, surtout dans les films de guerre de la fin des années 1980, une critique plus ou moins explicite du mythe de John Wayne droit dans ses bottes, conquérant, sûr de son bon droit, représentant d'une Amérique impérialiste invulnérable aux attaques comme aux doutes. Richard Slotkin insiste ainsi sur le rôle de John Wayne comme « image idéale de l'héroïsme militaire » qui poussa de nombreux jeunes hommes comme Ron Kovic à s'engager dans l'Armée, d'où sa transformation en bouc émissaire après la catastrophe vietnamienne –

³⁷ Jeffords, *Hard Bodies*, pp.118-125.

Ron s'écrie dans *Born on the Fourth of July* : « I gave my penis for John Wayne! »³⁸. La dénonciation est également explicite dans *Full Metal Jacket*, où les hurlements du sergent Hartman sont interrompus par l'interpellation de Joker (« Is that you, John Wayne? Is this me? »), qui associe Hartman à John Wayne et questionne son rapport à ces deux figures tutélaires. C'est donc en tant que mentor et meneur d'hommes, « la personnification de la figure du père de l'après-guerre »³⁹, que John Wayne est si fortement remis en cause, associé à des figures paternelles trompeuses qui ne sont en vérité que des « machines à faire des soldats »⁴⁰. Les avatars de John Wayne ne sont plus que des pères malveillants qui entraînent la mort de leurs fils, dernières figures d'un impérialisme déplacé qui chasse encore et toujours l'Indien jusque dans les jungles vietnamiennes. C'est ainsi que Barnes rappelle Ethan de *The Searchers* (Ford, 1956) par sa détermination à tuer son alter ego indien, ici Elias, inspiré d'un sergent indien qu'avait connu Oliver Stone. Leur confrontation oppose en effet la démarche mesurée et décidée de Barnes à la course légère et fluide d'Elias, qui se fond dans la nature, sans casque, ses cheveux flottants au vent. Mais déjà dans *The Searchers* et encore plus après les westerns révisionnistes des années 1960-1970 (*Little Big Man* (Penn, 1969), *Soldier Blue* (Nelson, 1970)), le chasseur d'Indiens est vu comme un homme mortifère, symbole des pulsions destructrices d'une Amérique violente. Le chef invulnérable, sûr de lui, empli de haine de l'ennemi, devient ainsi une figure négative, un tueur sans scrupules.

On peut néanmoins trouver un dernier disciple de John Wayne en la personne de Clint Eastwood, qui, comme on l'a vu plus haut, reprend son style de jeu raide et laconique ainsi que les codes génériques classiques de ses films. Cependant, la reprise même de ces codes fait des personnages d'Eastwood des figures fantomatiques, toujours sur le point de disparaître. C'est ce que souligne Andrea Grunert à propos de *Heartbreak Ridge*, mais qui est tout aussi vrai de son autre hommage à John Wayne et aux westerns classiques, *Pale Rider* :

Eastwood incarne en fait plusieurs stéréotypes culturels connus à travers d'autres films de guerre et d'autres types de film. Ainsi est-il le vétéran à la veille de la retraite [...] ou le personnage anachronique qui s'impose [...]. Derrière ce répertoire de types et de personnages se dessine très clairement le modèle de référence primordial, le héros de l'Ouest et du western. Assimilant le répertoire d'attitudes et de traits caractéristiques mentionné

³⁸ Richard Slotkin, *Gunfighter Nation, the Myth of the Frontier in Twentieth Century America*, New York : Macmillan, 1992, « The Cult of the Duke », pp.519-520.

³⁹ « The character repeatedly played by Wayne personifies [...] the postwar father figure. » Susan Faludi, *Stiffed, the Betrayal of the American Man*, New York: Perennial, 1999, p.36.

⁴⁰ Alexandre Hougron, « *Good Fathers et Bad Fathers* », p.81.

jusqu'à maintenant, Highway en incarne une version extrême, une sorte de figure-fantôme composée des traits les plus conventionnels.⁴¹

Ce jeu de présence-absence qui annonce une disparition prochaine mais toujours repoussée est mis à nu dès la première scène de *Heartbreak Ridge*, où Highway, dont on entend la voix, n'apparaît pourtant qu'après plusieurs plans rapprochés trompeurs, sur des personnages éphémères qui s'évanouissent aussitôt. L'image s'assombrit et laisse soudain entrevoir, au premier plan, le visage de Highway, vu de profil et à moitié plongé dans l'obscurité. La scène joue ainsi du décalage entre la voix reconnaissable d'Eastwood et son invisibilité à l'écran, phénomène d'annonce de la star dont la révélation restera pourtant partielle et obscurcie. La transformation du personnage d'Eastwood en fantôme par l'utilisation de traits conventionnels est encore plus nette dans *Pale Rider* (Eastwood, 1985), qui tend à faire disparaître son personnage principal derrière les codes du western classique⁴². Le « Preacher » qu'il incarne et qui n'a pas de nom, est très clairement fantomatique. Ainsi ses deux apparitions successives, dans le film puis dans le village, l'associent explicitement à la mort. Alors qu'il entre dans le village, une jeune fille lit un passage de l'Apocalypse annonçant l'arrivée d'un cheval blanc portant la Mort comme cavalier : « And I looked, and behold a pale horse, and his name that sat on him was Death »⁴³. La mère s'approche de la fenêtre et le cavalier sombre monté sur un cheval blanc, le « *pale rider* » du titre, s'immobilise dans l'embrasement, distancié par la profondeur de champ, le contraste de lumière entre l'intérieur de la maison et l'extérieur, et le surcadre, le cadre de la fenêtre ajouté au cadre de l'écran allongeant la perspective (voir phot.17).

Cette mise à distance du personnage et l'association avec la mort sont déjà annoncées par sa première apparition à l'écran. La jeune fille prie, agenouillée devant la tombe de son chien mort, et le cavalier solitaire apparaît en surimpression. Le même procédé de montage par raccord son-image associe à nouveau le cavalier à la mort : la surimpression apparaît au moment où la jeune fille prononce les paroles suivantes, évoquant la mort : « I shall dwell in the House of the Lord forever », accompagnées d'une modulation musicale, la mélodie des cordes en majeur soudain assombrie par les tonalités mineures des cuivres. Cette première apparition du personnage incarné par Clint Eastwood, un homme à cheval qui surgit de nulle

⁴¹ Andrea Grunert, « Attitudes schizo-phrènes », p.118.

⁴² *Pale Rider* renvoie aussi évidemment aux westerns « spaghetti » de Sergio Leone qui ont fait la gloire d'Eastwood, en reprenant notamment son personnage de « Man with No Name ». Mais d'une part, les westerns de Leone étaient inspirés par les westerns classiques et d'autre part, la facture de *Pale Rider* rappelle fortement l'ère classique, comme tous les autres films de Clint Eastwood, souvent vu comme le dernier réalisateur classique.

⁴³ La citation est tirée de la Bible du roi Jacques (*King James Bible*), Revelation 6:8.

part, dans une nature vierge et sauvage, reprend une des conventions majeures des westerns classiques, le cowboy venu d'ailleurs, redresseur de torts, la structure centrale de *Shane* (Stevens, 1953), qu'on retrouvera dans *The Searchers* puis, plus tard, dans un des premiers films d'Eastwood, *High Plains Drifter* (1973). Mais dans *Pale Rider*, la convention est si évidente qu'elle en est réduite à une surimpression, reléguant le personnage principal à une simple forme héritée des conventions génériques, la surimpression accentuant encore sa déréalisation. Là encore, le personnage principal de *Pale Rider*, sans nom, sans passé, sans profondeur psychologique, n'est qu'une réincarnation fantomatique de héros fictionnels passés dont les gestes désindividualisés réactualisent en fait des codes génériques.

Le caractère fantomatique et quelque peu archaïque de *Pale Rider*, dominé par un sentiment de nostalgie pour les films classiques, est également dû à son inscription dans un genre perçu comme mort dans les années 1980, le western⁴⁴. De fait, la remise en cause de l'héritage de John Wayne et de la structure initiatique se lit aussi dans l'éclipse partielle du genre que l'on constate durant cette décennie⁴⁵. Dans les westerns sortis pendant la période, comme *Silverado* (Kasdan, 1985), *Young Guns* (Cain, 1988) ou *Pale Rider*, les figures paternelles sont fortement affaiblies ou disparaissent très tôt dans le film. Hull, le père adoptif de la jeune fille et chef de la communauté dans *Pale Rider*, est un homme de cœur mais non de poigne : il se fait tabasser en ville dès le début du film par des gros bras sans pouvoir se défendre et est sauvé de justesse par l'apparition du Preacher qui désarme les quatre hommes en un tour de main. Le seul père de *Silverado* est un petit fermier noir que les grands propriétaires ont chassé de ses terres et qui vit seul dans une grotte, comme un animal effrayé, après avoir perdu sa femme, sa fille et sa terre. Il se fait assassiner juste après avoir retrouvé son fils. De même, la figure paternelle de *Young Guns*, qui recueille le héros Billy dans sa ferme où travaillent déjà cinq autres orphelins, est assassinée au début du film, épisode qui constitue l'origine traumatique de la formation du gang de Billy the Kid.

La disparition des pères dans ces deux derniers films laisse les fils seuls, et le western vire alors au film pour adolescents. C'est apparent dans *Silverado*, qu'Ebert compare aux westerns qu'il allait voir quand il était enfant⁴⁶, des films joyeux et énergiques où des hommes encore adolescents sautent sur leurs chevaux en agitant leur chapeau, avant de partir à toute

⁴⁴ Voir notamment Thomas Schatz, « The Western », dans Wes D. Gehring (dir), *Handbook of American Film Genres*, New York : Greenwood Press, 1988, pp.35-36.

⁴⁵ Voir note 24 de l'introduction de la première partie.

⁴⁶ Le fait que *Silverado* ressemble à un western de série B des années 1950 laisse penser qu'il s'adresse au même type de public enfant et adolescent (ainsi que les hommes plus mûrs nostalgiques de cette époque, comme Ebert).

vitesse⁴⁷. C'est encore plus net dans *Young Guns*, avec le casting de Emilio Estevez dans le rôle principal, accompagné de Kiefer Sutherland et Charlie Sheen, rapprochant le film des autres films pour adolescents de la « *bratpack* » des années 1980⁴⁸. Le western est perçu comme un genre dépassé, agonisant, qui ne revient à la vie que par soubresauts de nostalgie enfantine. La nostalgie et l'infantilisation qui dominent le genre dans les années 1980 culminent dans *Back to the Future 3*, film hybride qui mélange science-fiction, film pour adolescents et western, où le voyage dans le temps qu'accomplissent Doc et Marty les ramènent dans un *Far West* non pas historique mais cinématographique, que l'on atteint de façon symptomatique en traversant l'écran de cinéma d'un drive-in abandonné.

5. Une quête du père schizophrène

Ce qui frappe dans tous les films précédemment évoqués, c'est la rupture affichée entre les héros et la société. Dans les westerns infantiles, cette rupture est présentée comme une conséquence « naturelle » du désir de liberté masculine, dans la tradition de nombreux westerns classiques, et s'affiche comme énergique sinon joyeuse. La fin de *Silverado*, où Jake (Kevin Costner) et Emmett (Scott Glenn) partent en Californie alors qu'ils ont trouvé l'amour rappelle ainsi *My Darling Clementine* (Ford, 1946), tout en laissant nombre d'interrogations. La fin semble en effet étrange et quelque peu forcée, tant la mise en scène insiste sur la cohésion du groupe que forment tous les personnages rassemblés sur le perron du saloon, union soulignée par la création de plusieurs couples qui, aussitôt formés, se séparent sans autre raison apparente que le rêve de la Californie et l'indépendance légendaire des héros de westerns. La fin de *Young Guns* défie encore plus l'harmonie sociale, s'inspirant plutôt de la violence finale de *The Wild Bunch* (Peckinpah, 1969) : encerclé par la cavalerie, le gang de Billy the Kid réussit à s'échapper, non sans un bain de sang qui laisse deux de leurs membres sur le carreau, ainsi que leur ami avocat, abattu sans complaisance par une mitrailleuse Gatling alors qu'il agitait un drapeau blanc, sous le regard de sa femme. Ces événements entachent sérieusement la résolution jouissive qu'est censée représenter la vengeance finale de

⁴⁷ « They were high-spirited, joyous, anarchic movies in which overgrown adolescents jumped on their horses and whooped and waved their hats in the air, and rode as fast as the wind to the next town and the next adventure. » Roger Ebert, critique de *Silverado*, *Chicago Sun-Times*, 10 juillet 1985.

⁴⁸ Le terme « *bratpack* » recouvre un groupe d'acteurs plus ou moins large que l'on retrouve ensemble dans les films pour adolescents des années 1980, dont *The Breakfast Club* (Hughes, 1985) et *St Elmo's Fire* (Schumacher, 1985). Au centre du groupe se trouve notamment Emilio Estevez, qui a joué dans les deux films, tandis que Kiefer Sutherland et Charlie Sheen gravitent à sa périphérie, grâce à leurs rôles d'adolescents dans des films tels que *Stand by Me* (Reiner, 1986) pour le premier, et *The Boys Next Door* (Spheeris, 1985) pour le second. Le succès de *Young Guns* amènera d'ailleurs Emilio Estevez et Kiefer Sutherland à se retrouver pour tourner une suite, *Young Guns II* (Murphy, 1990).

Billy, qui tue d'une balle en plein front son ennemi juré, responsable de la tuerie, exprimée par une alternance de gros plans très expressifs sur les visages des deux adversaires.

Dans les films destinés à un public adulte, la disparition des pères laisse les fils seuls et tristes, et aboutit à un refus de tout « *happy end* », aussi artificiel soit-il. Malgré la violence des actions qui précèdent et la réussite finale du héros, les fins des films sur la guerre du Vietnam ont toutes un goût un peu amer, rejetant une résolution euphorique, comme le remarque Thibault Isabel⁴⁹ à propos notamment de *Rambo: First Blood, Part II*. L'esprit de camaraderie, très présent dans les films de guerre de la Seconde Guerre mondiale, et souvent présent au cours de la diégèse dans les films sur le Vietnam, disparaît soudain à la fin. Les héros se retrouvent seuls face à leurs démons, sans guides et sans compagnons de route. Ce sentiment de perte est particulièrement net dans *Platoon*, *Casualties of War* et bien sûr, *Rambo: First Blood, Part II*. *Platoon* se termine en reprenant un certain nombre d'éléments de son ouverture, en infléchissant leurs connotations. La reprise de l'Adagio de Barber et des nuages de poussière blanche construit un requiem final où ne subsiste que la mort, comme l'annonçaient déjà les sacs de caoutchouc noir transportant les cadavres de soldats au début. Mais contrairement à la première scène, Chris est seul face à la mort, témoin dans son hélicoptère de la dévastation générale symbolisée par un trou d'obus entouré de dizaines de morts et le squelette d'un arbre, et ne peut contenir ses larmes. Cette solitude triste est également le lot du héros de *Casualties of War*, seul dans un tramway à revivre en cauchemar son expérience au Vietnam. A son réveil, dans un désir désespéré de renouer contact avec le monde extérieur, il se précipite vers une jeune étudiante vietnamienne pour lui rendre son foulard, tentant ainsi de soulager son sentiment de culpabilité vis-à-vis d'Oanh, qu'il n'a pas pu sauver. Un peu gênée, l'étudiante s'en va en le remerciant, tandis qu'il reste décontenancé, un peu hébété au milieu d'un campus verdoyant. La caméra souligne son isolement par un plan large et fixe, dont il finit par sortir, avant un panoramique en plongée sur un monde lumineux où les gens se promènent au soleil, mais dont Ericksson ne fait pas partie. Malgré sa victoire morale, voire même à cause de cette victoire qui l'a coupé de ses camarades, le héros se retrouve isolé, traumatisé et perdu.

Mais c'est surtout à la fin de *Rambo: First Blood, Part II* que le rejet de tout lien social, notamment avec la figure du mentor, est le plus frappant. En dépit de la réussite de sa mission, Rambo reste solitaire au milieu de l'agitation générale, et refuse l'offre de réconciliation faite par Trautman, qui lui propose de réintégrer le giron de l'Armée : « You

⁴⁹ Isabel, *La Fin de siècle du cinéma américain*, p.140.

can't keep running, John, come back to us. » L'emploi du « us » renforce cette idée de solidarité familiale, d'un groupe uni prêt à inclure Rambo dans son cercle. Mais par sa réponse, « Come back to what? », Rambo non seulement refuse l'offre, mais nie le concept même de groupe social, rejetant toute appartenance. Trautman reconnaît lui-même cette impossibilité d'appartenance, puisqu'au cri de désespoir de Rambo demandant que son pays l'aime autant qu'il l'aime, Trautman répond : « How will you live? », admettant implicitement la rupture consommée entre l'individu et la communauté. Rambo s'éloigne alors, disparaissant du cadre où demeure Trautman, qui le suit des yeux. Le générique de fin se déroule sur l'image fixe de Rambo de dos, marchant vers l'inconnu (voir phot.18), observé par Trautman immobile.

On ne peut que souligner la schizophrénie de films de guerre à vocation *a priori* réconciliatrice, qui instaurent un lien très fort entre héros et mentor pour mieux le détruire au final. Les films décrits précédemment, et plus précisément les films sur la guerre du Vietnam, expriment d'abord un besoin très fort de figures paternelles, de mentors qui puissent guider le jeune héros à travers la jungle vietnamienne, comme le soulignent Stella Bruzzi et Tania Modleski, qui emploient toutes deux le terme de « yearning » pour décrire cette quête du père⁵⁰. Mais ces figures paternelles fortes sont en fait rejetées comme n'étant pas dignes de confiance, trop faibles ou au contraire trop dures. Si on établit, comme le fait Jeffords⁵¹, une équivalence entre Trautman et Reagan, on retrouve une même ambivalence par rapport aux deux personnages, fictionnel et politique. Trautman, de même que Reagan, incarne un chef militaire droit, dans la tradition des films de guerre classiques (Michel Ciment remarque d'ailleurs que Reagan aurait pu jouer le rôle de Trautman quarante ans plus tôt⁵²). Mais il est également, on l'a vu, présenté comme affaibli et impuissant face à une bureaucratie omnipotente, dénotant l'inquiétude grandissante de la population vis-à-vis d'un Reagan vieillissant, peut-être malade⁵³, et de moins en moins aux prises avec l'exercice du pouvoir, comme le prouva sa défense pendant l'affaire de « l'Iran-contragate ». Ce scandale révéla à l'automne 1986 que l'Administration Reagan vendait des armes à l'Iran pour obtenir la

⁵⁰ « The films of the 1980s display a *yearning* for a stronger father », Stella Bruzzi, *Bringing up Daddy*, p.65; « The rewriting of the Vietnam war frequently expresses a *yearning* for a strong paternal figure who will enable young men to go off and "do it right" », Tania Modleski, « A Father is Being Beaten : Male Feminism and the War Film », *Discourse*, vol.10, n°2, 1988, p.72.

⁵¹ Susan Jeffords, *Hard Bodies*, p.87.

⁵² Michel Ciment, « Rambo II : l'Indien christique », *Positif*, n°298, décembre 1985.

⁵³ Jeffords rappelle l'angoisse créée par l'apparition de cellules cancéreuses sur le nez de Reagan (*Hard Bodies*, p.24). Pierre Mélandri confirme que « l'opération [de Reagan], en juillet 1985, d'un cancer du côlon, a semé le doute sur son état de santé et peut-être conduit le pays à s'interroger sur le décalage entre l'image rassurante, que l'Administration sait si bien projeter et la réalité ». *Histoire des Etats-Unis depuis 1865*, Paris : Nathan Université, 2000, p.257.

libération d'otages américains, et utilisait ensuite les profits pour financer illégalement les opérations des *contras* au Nicaragua, contournant une interdiction votée par le Congrès en 1982 (l'amendement Boland). Reagan nia avoir été informé par ses subordonnés de ce transfert, ce que le public américain crut d'autant plus facilement que Reagan était connu pour son inattention lors de réunions importantes. Même si cela joua à son avantage, le scandale révéla au grand jour les faiblesses de Reagan en termes de *leadership*, comme le remarque avec ironie Patterson : « In this odd sense, public awareness of his [Reagan's] poor management skills may have worked to his political advantage »⁵⁴. Malgré sa popularité, des inquiétudes subsistent quant à l'aptitude de Reagan à diriger son pays, et son personnage éclate lui aussi en plusieurs faces : celle du père mal-aimant dénoncée par sa fille Patti Davis⁵⁵, celle du héros invulnérable aux attentats et aux scandales (« le président Teflon »), et enfin celle d'un cowboy vieillissant, un peu pathétique, vivant dans la nostalgie de films passés plus que dans la réalité de l'exercice du pouvoir. Robert B. Ray décrit cette schizophrénie généralisée de l'Amérique des années 1980, partagée entre un désir d'actions héroïques et une méfiance vis-à-vis du pouvoir, qui s'incarne parfaitement dans le personnage de Reagan :

For whatever else Reagan may represent to his supporters (a return to traditional values, a refusal of modernity), he remains, even for them, vaguely a figure of camp, a poor man's cowboy most often associated with movies in which he shared billing with a chimpanzee. Reagan's ambivalent image only offers another sign of American culture's growing mythological self-consciousness. Indeed, perhaps only a former movie star could satisfy an age that is at once so nostalgic for, and so cynical about, clear-cut action and straightforward heroes.⁵⁶

La rupture avec la figure du père illustre la schizophrénie d'une époque dominée par un discours politique visant à restaurer la confiance, mais qui, dans ses représentations, exprime une grande méfiance vis-à-vis d'autorités perçues comme corrompues. De même, on constate un hiatus entre le culte de la richesse tellement associé aux années 1980 et la

⁵⁴ James Patterson, *Restless Giant, the United States from Watergate to Bush v. Gore*, Oxford: Oxford University Press, 2005, p.213.

⁵⁵ Notamment dans un roman largement autobiographique, *Home Front*, New York : Crown Publishing, 1986.

⁵⁶ Robert B. Ray, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*, Princeton: Princeton University Press, 1985, pp.366-367.

focalisation de nombreux films de genre sur des personnages issus de la classe ouvrière⁵⁷. La notion de classe est ainsi centrale dans les films sur la guerre du Vietnam, qui interrogent la masculinité ouvrière, que ce soit dans *Rambo 2*, mais aussi dans *Platoon* et *Casualties of War*, où ce modèle masculin est fortement remis en question par des héros issus des classes moyennes plus intelligents et plus tolérants que leurs mentors bornés. Si la masculinité ouvrière est perçue comme dangereuse dans les films de guerre, les films de science-fiction tendent au contraire à la réhabiliter, en l'opposant à des autorités incarnées ici par les élites économiques. Elle y est en effet montrée comme victime, exploitée par de grands dirigeants cyniques et décadents. Ces films mettent alors en place une structure hiérarchique double pour revaloriser ces hommes opprimés : la hiérarchie économique qui les relègue au bas de l'échelle est contrebalancée par une hiérarchie masculine qui présente la masculinité traditionnelle et ses représentants comme des garde-fous nécessaires dans des sociétés dystopiques viciées.

II. La rupture entre l'homme et la société dans les films de science-fiction

La science-fiction, autre genre dominant de la décennie⁵⁸, affiche en effet une rupture consommée entre ses héros masculins et les autorités non plus militaires mais sociales, élites gouvernementales et économiques. Toute une branche de la science-fiction des années 1980 offre ainsi une critique véhémement d'élites corrompues par un matérialisme effréné ainsi que d'une course à la technologie vue comme déshumanisante. Qu'on considère ces critiques comme de gauche ou de droite, il n'en demeure pas moins qu'une tendance de la science-fiction, les films d'anticipation dystopiques, se démarque clairement des valeurs sociales qui dominent les années 1980, promues par l'administration Reagan, son idéologie de « l'Enrichissez-vous »⁵⁹ et une politique économique qui favorise la dérégulation,

⁵⁷ Cette notion de classe a été très peu perçue par la critique généraliste américaine, surtout en ce qui concerne les films de science-fiction, dont elle commente d'abord les effets spéciaux, si elle ne les méprise pas tout à fait. On peut alors émettre l'hypothèse que l'effacement par le discours critique de tensions de classe pourtant bien visibles participe d'un refus plus général du discours public d'admettre l'existence d'inégalités de classes dans un pays fondé sur l'idéologie de la mobilité sociale, particulièrement sous l'ère Reagan.

⁵⁸ Les années 1980 sont en effet marquées par l'essor et le retentissement des séries ou « franchises » de films de science-fiction, qui débute avec celle de *Star Wars* et continuent avec celles des *Alien*, *Star Trek*, *Terminator*, *Mad Max*, *Back to the Future*, *RoboCop* et *Predator*. Cinq films de science-fiction occupent la première place du box office annuel entre 1980 et 1991 (*The Empire Strikes Back*, Lucas, 1980 ; *E.T.*, Spielberg, 1981 ; *Return of the Jedi*, Lucas, 1983 ; *Back to the Future*, Zemeckis, 1985 et *Terminator 2*, Cameron, 1991). On remarque ainsi que le genre se divise en deux branches, l'une tendant vers le merveilleux, l'autre vers la dystopie.

⁵⁹ Pierre Melandri, *Histoire des Etats-Unis contemporains*, André Versaille éditeur, 2008, p.685.

l'investissement et le développement technologique⁶⁰. Tout comme dans *Rambo: First Blood, Part II*, transparait alors un certain ressentiment de classe de la part d'une catégorie sociale laissée pour compte dans les changements sociaux et économiques des années 1980, celle des travailleurs mâles, ouvriers blancs d'industries en pleine restructuration comme la défense ou l'automobile. Cette catégorie avait pourtant été conquise par le discours de Reagan et avait déserté le camp des Démocrates lors des deux campagnes présidentielles⁶¹. Mais, au début des années 1980, les hommes des classes populaires et des classes moyennes inférieures continuent de voir leurs emplois disparaître, avec l'arrivée de la technologie informatique qui supprime les emplois semi-qualifiés et bien rémunérés de l'industrie⁶². Les salaires des ouvriers stagnent⁶³ et le taux de chômage reste important⁶⁴, compensé par des créations d'emploi en grande partie aux plus bas échelons du secteur tertiaire⁶⁵. Ces hommes ressentent alors avec angoisse la perte de leur statut, économique mais aussi masculin, avec la disparition d'emplois ouvriers associés à la construction d'une masculinité « traditionnelle » associée au travail physique⁶⁶.

On retrouve cette angoisse dans les films d'anticipation des années 1980, qui exposent clairement le hiatus entre une société de plus en plus dystopique et des héros marginalisés. Ces films mettent en effet en scène des mondes noirs et délinquants, conséquences des excès du capitalisme d'entreprise, et déshumanisés par une technologie omniprésente. Les autorités qui président sont au mieux inefficaces, au pire corrompues, et, loin de soutenir les

⁶⁰ Une tendance inverse de la science-fiction des années 1980, analysée par Vivian Sobchack, célèbre au contraire l'espace, la technologie et les créatures extra-terrestres dans une veine optimiste et nostalgique. Son analyse se fonde sur des films euphoriques tels que la trilogie des *Star Wars* et *Back to the Future*, ainsi qu'*E.T.*, mais inclut aussi, bizarrement, des films beaucoup plus sombres comme *Blade Runner* ou *The Terminator*. Vivian Sobchack, *Screening Space, the American Science Fiction Film*, New Brunswick : Rutgers University Press, 2004.

⁶¹ Surnommés les « Reagan Democrats » par Stan Greenberg en 1985 dans une étude pour les Démocrates du Michigan. Stan Greenberg, « Return to Macomb County – Democratic Defection Revisited », 1 avril 1987, <http://www.greenbergresearch.com/index.php?ID=1952>, consulté le 10 mai 2010.

Voir également l'article de David L. Weakliem, « Race versus Class? Racial Composition and Class Voting, 1936-1992 », *Social Forces*, vol.73, n°3, mars 1997, p.948.

⁶² Joseph A. McCartin, « Labor », dans Stephen J. Whitfield, *A Companion to 20th Century America*, Malden (MA) : Blackwell, 2004, p.263.

⁶³ Patterson, *Restless Giant*, p.166.

⁶⁴ Le taux de chômage avoisine les 10% en 1982-1983, au plus haut depuis les années 1930, pour retomber à 7% puis à 5% à la fin de la décennie. Bureau of Labor Statistics Data, http://data.bls.gov/PDQ/servlet/SurveyOutputServlet?data_tool=latest_numbers&series_id=LNU04000000&years_option=all_years&periods_option=specific_periods&periods=Annual+Data, consulté le 8 mai 2009.

⁶⁵ Serveurs et serveuses, caissiers et caissières, chauffeurs routiers, infirmiers et infirmières, employé(e)s de ménage. A l'exception des chauffeurs routiers, on constate qu'il s'agit d'emplois dominés plutôt par une main d'œuvre féminine, ou à connotation féminine. Patterson, *Restless Giant*, p.167.

⁶⁶ Joseph Pleck, « The male sex role: definitions, problems, and sources of change », *Journal of Social Issues*, vol.32, 1976, p.157, cité par Michael Winter et Ellen Robert, « Male Dominance, Late Capitalism, and the Growth of Instrumental Reason », *Berkeley Journal of Sociology*, 24/25, 1980, p.259.

héros comme dans les films de science-fiction des années 1950⁶⁷, elles représentent au contraire des opposants à combattre. Les relations harmonieuses entre l'individu et la communauté que prône l'utopie sont dévoyées dans des démocraties perverses ou dans des systèmes totalitaires capitalistes où les grandes entreprises ont pris le pouvoir. Cette paranoïa reprend l'héritage des années 1970, notamment des films de science-fiction, comme *Soylent Green* (Fleischer, 1973), *Rollerball* (Jewison, 1975), *Invasion of the Body Snatchers* (Kaufman, 1978), et surtout *Alien* (Scott, 1979) qui évoque un monde dominé par une Corporation anonyme et omniprésente, qui n'a aucun respect pour la vie humaine. La postérité d'*Alien* annonce ainsi des mondes dystopiques où dominent des intérêts mercantiles et où le pouvoir politique reflue au profit d'un pouvoir économique totalement déshumanisé. La rupture est consommée entre les hommes et les autorités, tandis que les héros deviennent des figures de victimes ostracisées, derniers remparts contre une société complètement déshumanisée, où l'humanité est menacée de disparition par la trahison d'élites irresponsables et décadentes. Des films comme *Escape from New York* (Carpenter, 1981), *Outland* (Hyams, 1981), *Blade Runner* (Scott, 1982), *The Terminator* (Cameron, 1984), *RoboCop* (Verhoeven, 1987) ou *Total Recall* (Verhoeven, 1990), reprennent ainsi la fonction générique traditionnelle de la science-fiction, celle d'exorciser les peurs de la population américaine, et plus particulièrement celles d'une certaine catégorie de la population, les hommes blancs des classes moyennes et populaires. Expriment le ressentiment de ces derniers contre des autorités qui les ont trahis, ces films transfèrent un conflit qui s'apparente d'abord à une lutte des classes vers un conflit plus existentiel opposant l'humain à la machine. On lit néanmoins sous les traits d'une humanité universelle son représentant de toujours, l'homme blanc, naturalisé en « humain » par son statut hégémonique mais qui pourtant « rêve sa disparition »⁶⁸.

1. Des mondes dystopiques

1.1. Une critique de la société contemporaine

L'avenir dans les films d'anticipation des années 1980 est toujours perçu comme sombre : l'esthétique de *Escape from New York*, *Outland* ou *Blade Runner* est ainsi dominée par l'obscurité, la majorité des scènes se déroulant de nuit ou dans des intérieurs sans lumière. C'est particulièrement frappant dans *Escape from New York*, censé se dérouler en 24 heures mais qui ne comporte que peu de scènes diurnes, dont une très belle scène d'aube sur la ville

⁶⁷ On pense notamment à *Them!* (Douglas, 1954) ou à la première adaptation de *War of the Worlds* (Haskin, 1953).

⁶⁸ Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, Bruxelles : De Boeck Université, 1998, p.19.

vue de l'extérieur qui contraste avec l'univers assombri dans lequel évolue le héros, constamment confiné dans des espaces clos à l'intérieur de la ville. La nature est quasiment absente dans ces films qui se déroulent exclusivement en ville, qu'il s'agisse des colonies minières de *Outland* et *Total Recall* ou des mégapoles décadentes de *Escape from New York*, *Blade Runner* (Los Angeles) et *RoboCop* (Detroit). Ces villes sont devenues des cauchemars claustrophobes, la liberté se trouvant dans une nature artificielle, complètement utopique, ce qui apparaît de façon éclatante à la fin de *Total Recall* et de la première version de *Blade Runner*. Ces fins hors du cauchemar apparaissent d'autant plus improbables que la couleur emplit soudainement l'écran, tranchant avec l'effet de réalisme donné par les tonalités grises et noires qui dominent le reste du film. On retrouve ainsi le thème traditionnel du cinéma américain classique, notamment des westerns et des films de gangsters, qui fait de la ville un lieu de corruption et de décadence⁶⁹, mais ce thème a une résonance particulièrement actuelle pour les contemporains des années 1980.

En effet, de nombreuses grandes villes, surtout celles du Nord-Est et du Midwest, sont confrontées à une très grave crise, aboutissement d'un long processus qui débute après la guerre mais s'amplifie dramatiquement dans les années 1970, avec un déclin démographique et industriel de plus en plus accentué qui s'accompagne d'une augmentation de la pauvreté par changement radical du type de population⁷⁰. Avec la délocalisation d'industries vitales et le départ de ceux qui le peuvent pour les banlieues, les villes-centres du Nord-Est connaissent de très grandes difficultés financières dans les années 1970, qui perdurent dans les années 1980 avec les coupes budgétaires imposées par l'administration Reagan dans sa volonté de réduire les dépenses fédérales. Les villes sont obligées de réduire leurs dépenses en termes d'équipement, d'éducation mais aussi de sécurité, notamment à New York⁷¹. Le taux de criminalité y augmente de façon critique ; l'année 1981 marque le point culminant d'un taux en hausse constante, et qui reste élevé tout au long de la décennie⁷². Pour Sophie Body-Gendrot, cette « violence sans précédent [est] étroitement liée à la dégénérescence de la ville et de ses institutions »⁷³.

⁶⁹ Michel Cieutat, *Les Grands thèmes du cinéma américain, tome 1*, Paris : Editions du Cerf, 1988, pp.166-167.

⁷⁰ Christian Lefèvre, *Les Villes des Etats-Unis*, Paris : Masson, 1988, p.118.

⁷¹ *Ibid.*, p.159.

⁷² « The 841 slayings [of the first semester of 1988] are close to half of the 1981 record total. » David E. Pitt, « Crime Rates Rise in New York City », *The New York Times*, 17 septembre 1988. Voir aussi les statistiques du site <http://www.disastercenter.com/crime/nycrime.htm>, consulté le 11 mai 2009.

⁷³ Elle donne également les chiffres de la violence aux Etats-Unis pour l'année 1983 : « Il y aurait eu en 1983 150000 disparitions, 23000 homicides dont 4000 sans mobile apparent, 4 millions de victimes d'agressions, plus de 100000 viols. » Sophie Body-Gendrot, « Regards sur la violence urbaine aux Etats-Unis », dans Sophie Body-Gendrot et Jacques Carré, « Ville et violence dans le monde anglophone », *Actes du colloque de Clermont-Ferrand*, 1989, pp.224-225.

L'augmentation alarmante de la criminalité constitue ainsi la base du projet de Carpenter pour *Escape from New York*, qui commence par ce pronostic d'autant plus terrible qu'il ne fait qu'exagérer une réalité : « 1988. The Crime Rate in the United States Rises 400 Percent ». La transformation de New York en prison, son abandon total aux forces criminelles représente l'image parfaite du délitement urbain des années 1980 et de l'urbaphobie qui en résulte. Le film fut en effet tourné à St-Louis, qui, comme l'explique Carpenter, était en pleine crise économique à l'époque, et avait été dévastée par le feu, sans que la ville eût les moyens de reconstruire. La ville était donc en ruines, et la municipalité les avait autorisés à couper l'éclairage et à répandre des ordures dans les rues⁷⁴. Dans sa critique, Vincent Canby souligne la pertinence du film comme vision déformée de la dégradation urbaine ordinaire : « the film works so effectively as a warped vision of ordinary urban blight that it seems to be some kind of hallucinatory editorial »⁷⁵. Cette vision cauchemardesque de villes en pleine dégénérescence est reprise dans *Blade Runner* et *RoboCop*, qui décrivent des villes dévastées par les excès du capitalisme et les ravages de l'industrie. *RoboCop* est situé non sans ironie à Detroit, site emblématique du délitement urbain dû à la désindustrialisation, tandis que *Blade Runner* se passe à Los Angeles, exemplaire de l'étalement tentaculaire de la ville, aux conséquences écologiques désastreuses. Les premières images donnent une vue aérienne et nocturne de la ville, qui s'étend à perte de vue, ponctuée de cheminées industrielles qui crachent du feu (voir phot.19). La ville domine ainsi complètement l'écran tout au long du film, sans échappatoire possible. Les gratte-ciels s'alignent les uns après les autres. L'environnement sensoriel est dégradé par une publicité omniprésente, visuelle et sonore, et par une pluie acide constante. Le film évoque ainsi des problèmes urbains parfaitement reconnaissables, comme la surpopulation, la pollution, la misère sordide⁷⁶.

Le monde créé par Ridley Scott et Syd Mead, le « designer futuriste » du film, ainsi que l'esthétique générale de *Blade Runner*, qui associe science-fiction et film noir, eurent une très grande influence sur la science-fiction des années 1980, à la fois cinématographique et littéraire. Le style visuel du film influença le romancier William Gibson (*Neuromancer*, 1984) et donna pour ainsi dire naissance au mouvement *cyberpunk*⁷⁷. Ce mouvement, dans la

⁷⁴ John Carpenter, « Présentation par John Carpenter », bonus du DVD de *New York 1997* édité par Studio Canal, 2003.

⁷⁵ Vincent Canby, critique de *Escape from New York*, *The New York Times*, 10 juillet 1981.

⁷⁶ Peter Ruppert, « Blade Runner: the Utopian Dialectics of Science Fiction Films », *Cineaste*, vol.17, n°2, 1989, pp.8-13.

⁷⁷ « The world of *Blade Runner*, designed by the 'visual futurist' for the film, Syd Mead, set the style for the whole cyberpunk genre. [...] The look of the film greatly influenced Gibson. » David Bell, Brian D. Loader, Nicholas Pleace et Douglas Schuler (dirs), « Cyberpunk », dans *Cyberculture, the Key Concepts*, New York : Routledge, 2004, p.49.

tradition de la musique punk des années 1970, critique la société actuelle et s'interroge sur l'impact de la technologie et de la mondialisation, donnant à voir les pires conséquences des tendances contemporaines néfastes. Les œuvres *cyberpunk* comme *Blade Runner* présentent une version extrême du monde contemporain :

It is an extreme version of contemporary urban space, dirty, polluted, dark and dangerous at street level, yet clean and safe for the economic elite who live in skyscrapers far above the streets. [...] The world is a harsh, dehumanized place, an extreme manifestation of the least desirable trends in our own societies in which corporations are more important than governments and all the anxieties about the information economy and globalization have come true.⁷⁸

Blade Runner offre ainsi une représentation presque littérale des angoisses du monde contemporain face à son avenir, qui va « phagocyter l'imaginaire du cinéma de science-fiction »⁷⁹. Dans la science-fiction, « plus d'utopie ni d'émerveillement, mais la vision brutale, assassine, d'un monde d'ores et déjà condamné »⁸⁰. L'utopie se transforme définitivement en dystopie, la ville anxiogène et violente se substituant à l'île harmonieuse de Thomas More⁸¹.

1.2. Des sociétés envahies par « les démons de l'Amérique »

Dans ces dystopies, la société est menacée d'éclatement sous les coups d'un ultracapitalisme consumériste qui divise la population en deux, une population marginalisée qui vit dans les bas-fonds de la ville et une élite au pouvoir coupée du reste de la société. Cette division est particulièrement nette dans *Escape from New York*, où elle s'effectue horizontalement, l'introduction du film délimitant géographiquement la zone où sont relégués les « déviants », et dans *Blade Runner*, où elle est verticale, Tyrell, représentant de l'élite économique, habitant seul au dernier étage d'un gratte-ciel vide et ne communiquant qu'avec des répliquants (c'est-à-dire des machines androïdes) ou par visiophone, tandis que les rues grouillent d'une population hétérogène. Dans *Escape from New York* et *Blade Runner*, après le départ des autorités, la ville est investie par ce que Michael Rogin appelle « les démons de

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Yannick Dahan, « La Terre du futur, Une science-fiction entre poésie et renoncement », *Positif*, n°479, janvier 2001, p.87.

⁸⁰ *Ibid.*, p.88.

⁸¹ Danièle André, « Le cinéma de science-fiction américain ou l'anti-utopie », *CinémAction*, n°115, mars 2005, p.170.

l'Amérique »⁸², une population fortement racialisée qui inquiète par son étrangeté et son potentiel subversif. Le Los Angeles de *Blade Runner* est submergé par des Asiatiques qui parlent à peine anglais et occupent tous les emplois du bas de l'échelle, de vendeur de nouilles à fabricant d'yeux de répliquants. L'incompréhension règne : le cuisinier refuse de comprendre Deckard (Harrison Ford) au début du film, puis doit traduire les propos du policier qui vient l'arrêter, tandis que le manœuvre n'est pas capable de répondre aux questions des répliquants, répétant sans cesse qu'il ne fait que réaliser ce qu'un autre a conçu. Cette population est ainsi constamment mise à distance, constituée comme fondamentalement autre et hétérogène. Le fabricant chinois apparaît comme une bête curieuse, recouvert d'un manteau de fourrure attaché à des tubes, qui se parle à lui-même en poussant de petits cris. Ces étrangers sont associés au monde animal : Deckard fait appel à un vieux couple asiatique pour analyser une écaille de serpent et est envoyé chez un Arabe qui fabrique des serpents artificiels, au milieu d'une foule bigarrée accompagnée d'animaux disparates. A chaque fois que Deckard ou Roy (Rutger Hauer), les deux héros blancs, sont confrontés à ces immigrés, le même scénario se répète : l'étranger ne comprend pas l'anglais, donc ce qu'ils demandent, puis finit par répondre en anglais, le plus souvent sous la menace. Ce scénario reprend ainsi l'accusation récurrente portée contre les immigrés, qui feraient semblant de ne pas comprendre l'anglais pour se soustraire aux exigences de la société dominante. Il faut ainsi maintenir une barrière infranchissable entre cette population exclue et exploitée et les travailleurs blancs que sont bien Deckard et Roy (bien que les répliquants, dont fait partie Roy, soient également présentés comme une main d'œuvre exploitée, associée dans la première version aux Noirs par le commentaire de Deckard qui traduit le terme péjoratif « *skinjobs* » par « *niggers* » – mais le physique des répliquants reprend un modèle clairement aryen, le modèle « supérieur » de la « race » blanche). D'où l'usage systématique des comptoirs comme ligne de démarcation entre ce *lumpenproletariat* immigré et Deckard.

Alors que *Blade Runner* offre une vision plutôt critique de cet éclatement du tissu social et de l'exploitation d'une main d'œuvre vulnérable travaillant dans des conditions exécrables (la fumée du stand de nouilles, le froid du laboratoire), *Escape from New York* est beaucoup plus ambivalent dans sa présentation des exclus de l'Amérique, ayant recours à une imagerie de la sauvagerie s'inscrivant dans le « quatrième moment [de l'histoire de la démonologie], qui constitue un véritable retour aux origines racistes des Etats-Unis, c'est-à-dire le temps où James Madison définissait le pays comme vivant sous la menace 'de la race

⁸² Michael Rogin, *Les Démons de l'Amérique : essais d'histoire politique des Etats-Unis*, traduction de Cyril Veken, Paris : Seuil, 1998 [1987].

noire sur notre territoire [...] et de la rouge à nos frontières' »⁸³. *Escape from New York* pose en effet problème puisqu'il met en images les fantasmes d'une Amérique plongée dans la barbarie sous les traits d'une société dominée par des Noirs. Michel Sineux relève explicitement ce problème dans sa critique du film pour *Positif* :

Dans la caricature de la société que les asociaux reconstituent dans Manhattan dominant les noirs, que servent les « indiens » et les « punks » (c'est ainsi qu'ils sont crédités au générique) et avec qui « collaborent » quelques blancs dont la caractéristique première semble être la duplicité [...]. Sous terre, dans les égouts, meurent les fous (la civilisation blanche ?), affamés par les dominants.⁸⁴

Le personnage du Duke (Isaac Hayes) incarne le mieux cette ambivalence, que souligne avec un peu de gêne Vincent Canby :

Mr. Hayes [is] very impressive as the flamboyant Duke. Is it a coincidence that when he exhorts a crowd of followers about their coming freedom, he sounds more than a little like the Rev. Dr. Martin Luther King Jr.? The fact that he's the film's principal villain may not sit well with some audiences, but then perhaps they'll respond to his style.⁸⁵

Le Duke incarne en effet parfaitement les angoisses raciales de l'Amérique blanche : il allie l'éloquence du mouvement pour les droits civiques, le statut incontesté de leader de Martin Luther King, et la violence du stéréotype de la « brute noire », superposant les motifs du « *Brutal Black Buck* »⁸⁶ traditionnel, du « *Black Power* » qui a fait trembler l'Amérique dans les années 1970, et du chef de gang qui sévit dans les villes au début des années 1980. Cette association entre discours militant noir et violence du ghetto s'inscrit parfaitement dans la tendance, analysée par Régis Dubois, des films avec un personnage de méchant noir à « [jouer] avec les peurs et les angoisses du spectateur (blanc) en mettant en scène des brutes épaisses ou des caïds du ghetto [...] mais surtout en rappelant à chaque Américain blanc que les Noirs pourraient un jour leur réclamer des comptes pour quatre-cents années d'oppression »⁸⁷. Le Duke est un véritable chef d'état (Michel Sineux le compare à un potentat africain), qui se déplace en limousine ornée de chandeliers (voir phot.20), luxe qui s'ajoute à l'utilisation d'essence, denrée rare dans cette ville dévastée, puis apparaît à la

⁸³ *Ibid.*, p.10.

⁸⁴ Michel Sineux, « En attendant les barbares », *Positif*, n°246, septembre 1981, p.56.

⁸⁵ Vincent Canby, critique de *Escape from New York*, *The New York Times*, 10 juillet 1981.

⁸⁶ Terme employé par Donald Bogle, cité et traduit par Régis Dubois, *Images du Noir dans le cinéma américain blanc (1980-1995)*, Paris : L'Harmattan, 1997, pp.44-45.

⁸⁷ *Ibid.*, pp.45-46.

balustrade avant le début d'un match de boxe, véritable empereur romain donnant le coup d'envoi des jeux du cirque, et oblige le président des Etats-Unis (Donald Pleasance), qu'il a kidnappé, à s'incliner en criant : « You are the Duke of New York, you're A number one ».

Le régime mis en place par le Duke n'est ainsi que le reflet dans un miroir déformant du pouvoir « légitime » incarné par le président. La barbarie de ses méthodes (combat de boxe à la mort, jeu de fléchette humain) ne fait que répondre à la sauvagerie d'un régime pseudo-démocratique qui enferme à vie tous ceux qui ne se conforment pas à la règle. Le personnage du Duke permet, par sa brutalité et ses sarcasmes, de remettre en question des institutions américaines qui oppriment toute une partie de la population (au premier chef les Noirs), notamment à travers la désacralisation d'un symbole essentiel à la démocratie américaine : le Président des Etats-Unis. Selon Carpenter, cette démystification était l'un des buts premiers du projet, et lui valut de nombreux refus de la part de studios réticents à attaquer de front un symbole déjà mis à mal par l'affaire du Watergate. Le choix de l'acteur Donald Pleasance s'inscrivait dans cette volonté de ridiculiser le président, inspiré de son interprétation d'un personnage « torturé et émasculé »⁸⁸ dans *Cul-de-sac* (Polanski, 1966). L'hypervirilité du Duke, héritée du stéréotype du *buck*, s'oppose à l'émascation d'un président constamment humilié, ligoté et coiffé au final d'une perruque blonde. La dévirilisation du président symbolise alors la déliquescence des institutions américaines légitimes, qui s'exprime visuellement par la désintégration du corps du président. Ce personnage gros et chauve ne cesse de trembler et de suer pendant sa captivité, son corps flasque incapable de se tenir droit et immobile. Dans une scène au comique railleur, le Duke et le président sont face à face, le président étant attaché et servant de cible au Duke qui s'amuse à le terroriser en lui tirant dessus, son corps boursoufflé tressaillant à chaque coup de feu, son regard inquiet cherchant vainement une assistance. Ce renversement littéral du pouvoir indique la proximité entre une Amérique « légitime » (blanche) qui dépend d'un président couard et d'une cassette pour éviter une guerre nucléaire, et la tyrannie explicite des puissants dans un monde (dominé par les Noirs) où règne la loi du plus fort.

Ce rapprochement entre démocratie et anarchie, Blancs et Noirs, crée une telle angoisse que le film va devoir, encore une fois, mettre à distance les démons raciaux pour isoler la masculinité blanche de toute « contamination » par l'Autre racial. C'est ainsi au héros d'*Escape from New York*, Snake Plissken (Kurt Russell), de séparer nettement la masculinité blanche de la masculinité noire et d'assurer le statut supérieur de la première par

⁸⁸ John Carpenter, bonus DVD.

rapport à la seconde. En effet, Snake Plissken est fortement virilisé tout au long du film, reprenant l'iconographie de l'hypermasculinité et les archétypes du western. Ainsi, son costume met en valeur un corps musclé : il est habillé d'un pantalon militaire moulant, de bottes militaires et d'un maillot noir également moulant qui disparaîtra au cours du film pour révéler un torse sculpté et orné d'un magnifique tatouage en forme de serpent. Son personnage reprend la figure archétypique du héros peu bavard, à la voix rauque, impassible sous la douleur. On retrouve le passage obligé du combat inégal infligeant souffrances physiques lors d'un combat de boxe, où Snake affronte un géant, véritable ogre au crâne rasé et au visage barbu qui se jette sur lui et le matraque sans merci avec une batte de baseball. Ce statut d'homme viril le place ainsi à égalité avec le Duke. Cependant, les deux hommes ne sont jamais associés, même dans un affrontement. Ils n'apparaissent qu'une seule fois ensemble à l'écran, mais n'échangent que peu de paroles, Snake se contentant d'un regard agressif, tandis que le Duke énonce nonchalamment : « I've heard of you, I thought you were dead », avant de l'assommer de sa canne. Aucun contact verbal, aucun contact physique, les deux hommes ne se retrouveront plus à l'écran, constamment séparés par un montage alterné. Si Snake est présenté comme un marginal, il est différencié du Duke, auquel il ne s'associe pas et dont il n'aide pas la rébellion, qui pourrait pourtant lui être bénéfique. Obligé par des explosifs insérés dans sa nuque de collaborer avec les autorités pour sauver le président, Snake n'envisage pas une seconde de passer dans le camp des opprimés et de libérer les prisonniers.

Il s'inscrit ainsi dans le processus de diabolisation raciale qui a toujours empêché l'union des travailleurs blancs et des travailleurs noirs contre les dominants, ce jusqu'à aujourd'hui. C'est ainsi que les membres de la classe ouvrière interviewés par Michelle Fine, Lois Weis, Judi Addleston et Julia Marusza à la fin des années 1980 se définissent par opposition à des « Autres », principalement les Noirs et les femmes blanches, qui deviennent les boucs émissaires de leur dégradation économique. Les hommes blancs de la classe ouvrière, marginalisés économiquement, cherchent à tout prix à sauvegarder leur place dans une hiérarchie d'hégémonie, et donc à maintenir cette structure hiérarchique qui place l'homme blanc au-dessus des hommes noirs et des femmes blanches :

These boys and men are trying to sustain a *place* within this hierarchy and secure the very hierarchies that assure their place. [...] white men are the only ones who have a vested

interest in maintaining both their position and their hierarchy – even, ironically, working-class boys and men who enjoy little of the privilege accrued to their gender/race status.⁸⁹

Au lieu de remettre en cause les évolutions sociales et économiques ainsi que les décisions politiques qui ont affecté leur condition, les hommes blancs des classes populaires se raccrochent à tout prix à une structure hégémonique qui ne leur est pourtant pas favorable. C'est ainsi que Snake ne s'associe qu'avec des acolytes blancs et œuvre au final à maintenir les institutions en place, aidant le président à franchir le pont puis le mur qui sépare les déviants des puissants, alors qu'il repousse le Duke qui les a suivis. Le président peut alors prendre sa revanche en mitraillant le Duke tout en s'exclamant avec une jouissance vengeresse : « You're the Duke, A number one ! », rétablissant son honneur perdu. Le « châtiment du Noir »⁹⁰ fait ainsi partie intégrante de la résolution finale, les démons de l'Amérique demeurent parqués comme des bêtes sauvages par des autorités qui restent en place.

Tout est bien qui finit bien ? En fait, le ton sarcastique du film remet en cause ce rétablissement ordonné des autorités, toujours à travers une attaque caustique de la figure du président. La vengeance de ce dernier contre le Duke est en effet complètement outrée, si bien qu'il apparaît plus comme un malade mental que comme un digne homme d'Etat. Il répète ainsi les paroles humiliantes par deux fois, d'abord sur un ton criard puis d'une voix saccadée, les derniers mots devenus graves, la voix accompagnant un corps qui s'affaisse sur la rambarde. Le président est un homme défait, à l'image de sa chemise déchirée. Il est en outre présenté par une contre-plongée dans un plan large qui va à l'encontre de l'usage traditionnel de cet angle : au lieu de l'agrandir, le plan souligne sa petite taille et sa rondeur, à travers l'utilisation d'un garde-corps à barreaux qui le coupe en deux et étire l'écran horizontalement (voir phot.21). Cette image de déchéance est placée en net contraste avec son apparition suivante, assis à se faire raser et maquiller, entouré de plusieurs gardes du corps et de barbiers, image de la vanité des puissants. Ce « retour à la normale » est confirmé par la réponse toute faite qu'il donne à Snake quand ce dernier lui demande ce qu'il pense du sacrifice de ceux qui l'ont délivré : « Well, I wanna thank them, huh, this nation appreciates their sacrifice ». Ses hésitations, son raclement de gorge après la première proposition, et surtout le fait qu'il se regarde dans le miroir, évitant de croiser le regard de Snake, confirment ce que le film

⁸⁹ Michelle Fine, Lois Weis, Judi Addleston et Julia Marusza, « (In) Secure Times : Constructing White Working-Class Masculinities in the Late 20th Century », *Gender and Society*, vol.11, n°1, février 1997, p.55.

⁹⁰ Dubois, *Images du noir*, p.50.

suggère tout au long, l'indifférence totale des autorités pour leurs administrés, y compris ceux qui se sacrifient pour leur préservation.

1.3. Des héros marginaux

Cette indifférence va justifier le dernier geste de Snake, qui a substitué une cassette de jazz à la fameuse cassette qui devait sauver l'humanité de l'annihilation, qu'il détruit méthodiquement dans la dernière scène du film. Snake se désolidarise totalement de la société légitime et refuse de s'impliquer dans le sort de l'humanité, se détachant de tout modèle messianique. Se posant d'abord comme criminel par son leitmotiv, « Call me Snake », surnom qui l'associe à la pègre plus qu'à l'Armée dont il a fait partie, il rejette ensuite toute appropriation de ses capacités par la police, rétorquant à la fin au chef de la police qui l'appelle familièrement « Snake », « The name's Plissken », revendiquant ainsi sa dignité d'homme libre qui n'a plus à collaborer avec une police aussi brutale que les criminels qu'elle combat. Cependant, ce refus de tout engagement empêche la rédemption de Snake, qui reste isolé dans son individualisme nihiliste jusqu'au bout. Ainsi, il reprend et pervertit les codes de masculinité mis en place par les héros asociaux de westerns comme Ethan Edwards dans *The Searchers* et ses héritiers, les personnages joués par Clint Eastwood. Annoncé comme un héros par une réputation qui le précède (tous les personnages le reconnaissent comme étant le célèbre « Snake Plissken », avouant qu'ils pensaient qu'il était mort), Snake pousse la logique de « l'homme surgi de nulle part » jusqu'à son terme, s'affirmant comme marginal à toute forme de société et refusant de se racheter par un acte humaniste. La scène finale imite la fin conventionnelle des westerns, puisque Snake part seul, cigarette au bec, mais la signification est profondément altérée par sa destruction de la cassette et le fondu au noir qui conclut le film. Au lieu d'un horizon ouvert, possible lieu de salut pour le héros masculin, la perspective se ferme et le héros jette délibérément le symbole d'une possible rédemption. Cette relecture anarchiste de la fin conventionnelle des films de genre souligne ainsi le caractère artificiel de la réconciliation obligatoire entre le héros et la société. Snake reste en effet un marginal jusqu'au bout, une marginalité annoncée dès le départ par un cache sur l'œil et renforcée par sa boiterie, qui en font un véritable pirate sans scrupules. Son cache symbolise la vision altérée de Snake, qui ne voit que d'un seul œil une perspective unique, donc centrée sur lui-même. Au niveau cinématographique, ce dernier, en obstruant partiellement le regard du héros, bloque l'identification du spectateur, déjà rendue difficile par sa marginalisation volontaire et une distance ironique toujours présente à la fois de la part du personnage au sein de la diégèse et de la part de la caméra au niveau métafilmique, comme nous allons le voir.

La marginalisation des héros masculins s'opère donc au niveau diégétique, à travers leur rupture avec des autorités perverties, mais également dans leur rapport avec le spectateur, par une identification difficile qui les détrône de leur place centrale, surtout dans *Escape from New York* et *Blade Runner*. Tout d'abord, l'identification est rendue difficile par le statut moral douteux des héros de ces deux films, et l'incertitude quant à leur identité et à leurs buts. Le passé de Snake est à peine mentionné, et on a vu son oscillation entre une identité criminelle, indiquée par son surnom et son tatouage, et une appartenance militaire, mentionnée en début de film. Il en va de même pour Deckard, qui, comme le souligne Peter Ruppert, est un *blade runner* chargé de tuer des répliquants explicitement comparés à des esclaves en fuite, ce qui complique l'identification : « Deckard's function as a blade runner puts him clearly in the service of corporate interests, and, since replicants are explicitly compared to runaway black slaves, makes it difficult for us to identify with him at this point in the film »⁹¹. Deckard oscille constamment entre son devoir de *blade runner*, c'est-à-dire d'assassin au service des institutions en place, et sa compassion grandissante pour ceux qu'il pourchasse. Mais son évolution et son point de vue sont partiellement éclipsés par l'autre ligne directrice du film, la quête des répliquants, surtout dans la version voulue à l'origine par Ridley Scott, celle du *director's cut*, où son commentaire en voix-off est effacé. Ainsi, Deckard est totalement absent pendant de longues scènes centrées sur les répliquants, qui, par leur physique, leur costume et leur comportement, sont beaucoup plus spectaculaires, surtout en ce qui concerne Roy et Pris (Daryl Hannah).

La révélation centrale du film est en effet centrée sur le personnage de Roy, qui accède à une rédemption christique dans un moment iconique, tandis que Deckard le regarde, effondré et passif. Lors de leur confrontation finale, Roy se transforme de créature sauvage et effrayante (il commence par lécher le sang de sa compagne Pris morte, puis pousse des hurlements de loup) en prophète divin, soulignant les défaillances morales et physiques de Deckard. Roy accumule les attributs bibliques : comparé au Christ lorsqu'il s'enfonce un clou dans la main pour rester en vie, il apparaît après un coup de tonnerre, puis une colombe dans la main, plus grand que nature car filmé en contre-plongée et sur fond sonore de cloches. Il devient alors un prophète initiateur, montrant le chemin de la rédemption à Deckard, lui ouvrant l'accès à une masculinité physiquement supérieure. Au saut mal réglé de Deckard, qui s'affaisse sur une poutre en poussant un cri, répond le saut aérien et précis de Roy : de manière générale, les mouvements gracieux et contrôlés de Roy s'opposent aux contorsions

⁹¹ Ruppert, « Blade Runner, the Utopian Dialectics », p.11.

essoufflées de Deckard. Roy l'initie également à une moralité supérieure, lui faisant comprendre le statut inhumain infligé aux répliquants, utilisés comme esclaves par les humains (« Quite an experience to live in fear... That's what it means, to be a slave »), avant de lui sauver la vie. Alors que Deckard répand la mort, Roy choisit de préserver la vie, au-delà de sa propre mortalité, qu'il finit par accepter. Sa mort constitue le moment le plus fort du film par sa beauté visuelle, langagière et émotionnelle. Les plans sur Roy se détachent d'autant plus qu'ils sont rehaussés par le contraste avec ceux sur Deckard : le premier se dresse, digne, beau et lyrique, baigné de lumière, tandis que le second est affalé contre une colonne dans l'obscurité, pétrifié et muet.

L'émotion est créée par le lyrisme du monologue de Roy qui se termine sur ces images fascinantes, accompagnées de notes flûtées, féeriques et mystérieuses : « I've seen things you people wouldn't believe. Attack ships on fire off the shoulder of Orion. I watched seabeams glitter in the dark near the Tanhauser gate. All those moments will be lost in time, like tears in rain ». Sa difficulté grandissante à parler, qui signale l'approche de la mort, renforce la force émotionnelle de la scène, qui se termine par un mouvement gracieux de Roy, dont la tête se baisse à jamais, ses cheveux blonds auréolés de lumière, accompagné de l'envol d'une colombe, signifiant la séparation de l'âme et du corps. Ce dernier incarne une masculinité supérieure car poétique et visionnaire, capable de comprendre et de dépasser son destin. C'est ainsi Roy qui accède au statut d'icône, ce que renforce le contre-champ prolongé sur le visage impressionné de Deckard, qui ne peut le quitter des yeux. La superposition finale en fondu enchaîné des visages de Roy et de Deckard montre le rapprochement entre les deux personnages et l'impact de cette révélation sur un Deckard transformé et clairvoyant, qui va se ranger du côté des répliquants, contre les autorités en place, pour sauver la dernière androïde. Mais Roy reste le héros le plus fascinant, le plus complexe, la « flamme qui brille de mille feux » et illumine le monde si noir de *Blade Runner*.

En fait, le héros qu'est censé être Deckard est éclipsé par le monde futuriste qui fait la force visuelle du film : son parcours narratif cède le pas à la contemplation d'un monde imaginaire et de ses objets (y compris les répliquants, mi-humains, mi-poupées mécaniques, notamment lors de leurs prouesses chez Sebastian). Dans *Blade Runner*, le décor relègue le personnage principal au second plan. Le poids de cette « scénographie excessive »⁹² renforce la marginalisation d'un héros sans véritable identité, simple détail dans le foisonnement d'un monde élaboré. Deckard est ainsi régulièrement perdu dans une foule hétéroclite (dans le bar

⁹² *Ibid.*, p.10.

arabe par exemple) ou dépersonnalisé par des plans larges centrés sur un décor spectaculaire, comme chez Tyrell. Dès sa première apparition, il n'est qu'un individu perdu dans la masse et dominé par les structures capitalistes. La scène s'ouvre par un plan d'ensemble sur le décor urbain dominé par des rangées de gratte-ciels et un écran publicitaire géant, traversé par une voiture volante et accompagné d'une voix aux intonations très commerciales vantant les mérites de la vie dans les colonies spatiales. Un travelling avant plonge dans la ville, d'abord centré sur une enseigne de restaurant, un dragon de néon qui clignote en faisant un bruit électronique, occultant une foule elle-même cachée sous des parapluies. Derrière cette foule est assis Deckard, dont la caméra se rapproche peu à peu pour le montrer en plan de demi-ensemble, toujours dominé par un décor de néon fortement éclairé qui le place à contre-jour (voir phot.22). A peine son statut de personnage établi, un contre-champ se détourne à nouveau de lui pour se focaliser sur le dirigeable qui diffuse la publicité pour les colonies. Une place se libère au comptoir du stand de nouilles et le vendeur l'appelle : Deckard n'est qu'un client anonyme dans un monde désindividualisé.

Les mondes dystopiques de *Escape from New York* et de *Blade Runner* sont en effet des mondes anonymes, où les héros n'ont plus vraiment leur place. Ainsi, les deux films s'ouvrent avec des séquences d'exposition du décor, tandis que l'introduction du personnage principal est retardée et minimisée. *Escape from New York* commence tout comme *Blade Runner* par un intertitre introductif, accompagné d'une carte de Manhattan devenu prison. Suit un plan d'ensemble de nuit sur la célèbre ligne d'horizon de New York, survolée par un hélicoptère. Une courte scène fait voir les méthodes brutales de la police, qui tue sans sourciller des prisonniers qui tentent de s'échapper sur un radeau. Puis la caméra s'attarde sur le quartier de sécurité qui garde l'entrée de la prison et sur l'aire d'atterrissage des hélicoptères. Un bus entre dans le cadre, au fond de la profondeur de champ, dont descend Snake, entouré de trois policiers. Tout comme Deckard, sa première apparition est distancée et tout à fait anodine, il n'est qu'un vulgaire prisonnier qu'on vient d'arrêter (voir phot.23). Il est toujours présenté en plan de demi-ensemble incluant le décor de la prison, sans que la caméra ne se rapproche pour le présenter comme personnage, en plan rapproché. Snake traverse ainsi la prison sous escorte policière, toujours imbriqué dans des structures carcérales aliénantes, un escalier métallique dont les barres encadrent son corps, puis un corridor froid et aseptisé, où un panneau indique qu'il est interdit de parler et de fumer et qu'il faut suivre la ligne orange, message répété par une voix anonyme de haut-parleur.

Les deux films relèguent ainsi leurs héros masculins au second plan pour développer des mondes sombres déshumanisés. Dans les deux cas, les critiques ont d'ailleurs d'abord

commenté les décors, n'accordant qu'une faible attention aux personnages, voire critiquant vertement la faiblesse de ces derniers et de la narration. Vincent Canby ne consacre que quelques lignes au personnage de Snake Plissken, tandis que Janet Maslin, si elle admire les décors élaborés de *Blade Runner*, trouve la narration alambiquée et le personnage de Deckard falot : « Mr. Ford is, for a movie so darkly fanciful, rather a colorless hero; he fades too easily into the bleak background »⁹³. Mais le but de ces films est justement de dénoncer une perte identitaire généralisée dans nos sociétés post-industrielles et technologiques, qui affecte au premier chef le statut hégémonique d'hommes traditionnellement construits comme des héros au centre de la narration (le statut des femmes est d'ailleurs à peine considéré dans *Escape from New York*, où les quelques personnages féminins payent de leur mort leur attachement à Snake ; elles sont plus présentes dans *Blade Runner*, mais toujours subordonnées à un protecteur masculin). Ces films d'anticipation explorent en effet les conséquences angoissantes d'un monde déshumanisé et dévirilisé (on a vu que l'indifférence du président pour ses concitoyens s'accompagne d'une dévirilisation grotesque, et il en va de même dans *Blade Runner*, où Tyrell est un savant malingre à lunettes, dominé et finalement anéanti par sa créature virile, Roy). Ce questionnement sur la place de l'homme dans un monde régi par la technologie et des autorités inhumaines domine en fait la décennie, et se poursuit dans des films où l'homme devient machine, conséquence finale de ce processus de déshumanisation.

2. L'angoisse de la déshumanisation

Au-delà d'une critique de nos mondes contemporains, les films d'anticipation ciblent des phénomènes précis liés aux transformations sociales et économiques des Etats-Unis sous l'impulsion de l'Administration Reagan. L'angoisse de la déshumanisation y est en effet liée spécifiquement au développement de la technologie et à la corruption d'autorités inhumaines, poussées par une quête matérialiste effrénée. Ces deux orientations sont au cœur de la politique reaganienne, qui encourage le développement de la technologie à la fois dans le cadre de la guerre froide, à travers l'Initiative de Défense Stratégique basée sur un bouclier anti-missile situé dans l'espace (surnommée « guerre des étoiles » par ses détracteurs), et au niveau économique, pour améliorer la productivité et rivaliser avec la compétition japonaise. D'autre part, la décennie Reagan va être dominée par un matérialisme ostentatoire, dont le credo pourrait être le fameux « Greed is healthy », annoncé lors d'un discours prononcé à l'Université de Berkeley en 1986 par Ivan Boesky⁹⁴, un homme d'affaires dont les déboires

⁹³ Janet Maslin, critique de *Blade Runner*, *The New York Times*, 25 juin 1982.

⁹⁴ Patterson, *Restless Giant*, p.186.

spectaculaires firent la couverture de *Time* en décembre 1986⁹⁵ et qui fut finalement condamné pour délit d'initié, repris dans *Wall Street* (Stone, 1987) par son avatar Gordon Gekko (Michael Douglas) en des termes encore plus frappants : « Greed is good ». Ces transformations remettent en cause le statut autrefois valorisé du travailleur manuel mâle et blanc, fragilisé par l'automatisation et la célébration du col blanc aux dépens du col bleu. On voit alors apparaître un hiatus entre une hypermasculinité qui doit beaucoup au discours reaganien (comme on l'a vu au chapitre 1), et l'évolution des valeurs de la société reaganienne. L'anxiété créée par ces évolutions sociales s'exprime alors par la crainte d'une déshumanisation, où la figure du cyborg oscille entre monstre inquiétant et outil de revirilisation d'une masculinité menacée.

2.1. Technophobie

Les films d'anticipation dystopiques présentent une vision cauchemardesque de la technologie, en opposition avec l'émerveillement technologique que véhiculent certains films de science-fiction des années 1950, comme *The Day the Earth Stood Still* (Wise, 1951), ou les prouesses spatiales quelque peu infantiles de *Star Wars* (Lucas, 1977). Il s'agit en effet d'exorciser la peur d'une technologie de plus en plus présente dans la vie quotidienne des Américains. Le monde des années 1980 semble soudain envahi par des machines qui n'existaient pas dans les années 1970. Le début de la décennie voit l'apparition et la popularisation du répondeur téléphonique, du magnétoscope, de la télécommande et surtout de l'ordinateur⁹⁶, élu « Man of the Year » par *Time* en 1982 (le premier objet à recevoir le titre). Mais c'est surtout le développement de l'automatisation qui alimente l'angoisse de la population, notamment des travailleurs mâles blancs dans des industries comme l'automobile. Sous la pression de la compétition japonaise, l'industrie automobile est obligée de se restructurer, avec des conséquences dramatiques sur le chômage : entre 1978 et 1980, plus de 200000 emplois sont perdus⁹⁷. Les entreprises adoptent alors les méthodes qui ont fait, selon elles, le succès de l'industrie japonaise, notamment le concept clé de « production flexible », qui utilise des machines non-spécialisées, rapidement reprogrammables et contrôlées par ordinateur, et des ouvriers qualifiés, formés à de multiples tâches, qui peuvent changer d'emploi selon les besoins de la production⁹⁸. Dans le discours des industriels, les robots

⁹⁵ « Making Millions with Your Money, Investor 'Ivan the Terrible' Boesky », *Time*, 1^{er} décembre 1986.

⁹⁶ Patterson, *Restless Giant*, p.169.

⁹⁷ Rebecca Morales, *Flexible Production : Restructuring the International Automobile Industry*, Cambridge : Polity Press, 1994, p.57, citée par Robert F. Arnold, « Termination or Transformation? The *Terminator* Films and Recent Changes in the US Auto Industry », *Film Quarterly*, Automne 1998, vol.52, n°1, p.23.

⁹⁸ Arnold, « Termination or Transformation? », p.23.

déchargeraient les ouvriers des tâches les plus répétitives, pénibles et dangereuses, pour leur permettre de s'épanouir dans des emplois plus stimulants. Mais ces promesses cachent un désir de faire baisser le coût de la main d'œuvre en remplaçant les employés par des machines de moins en moins chères. Les travailleurs ne sont pas dupes, et la peur de l'automatisation atteint des proportions épidémiques au début des années 1980, dans des rapports tels que celui de l'université Carnegie-Mellon en 1981, qui prédit une perte de trois millions d'emplois sur les 20 prochaines années, due à l'arrivée des robots industriels⁹⁹.

On retrouve très nettement cette technophobie généralisée dans les films d'anticipation des années 1980, notamment dans *The Terminator* (Cameron, 1984) et *RoboCop* (Verhoeven, 1987), une angoisse qu'il va s'agir d'exorciser. Le monde de *The Terminator* est ainsi dominé par les machines qui prolifèrent de toutes parts. Le film, avant même le générique, donne un aperçu terrifiant d'un futur dominé par des automates, qui tirent sur les humains au rayon laser et écrasent leurs crânes avec leurs chenilles. Toute machine est présentée comme potentiellement dangereuse, et des correspondances sont sans cesse établies entre les machines d'aujourd'hui et celles du futur. Les rayons lasers destructeurs du futur sont annoncés par le pistolet de dernier cri qu'achète le Terminator, dont les mérites sont vantés par son vendeur : « The beam comes on, you put the red dot where you want the bullet to go. You can't miss », l'ironie étant qu'il sera tué quelques secondes plus tard par ce bon client. De même, la vision de pelleteuses à chenilles sur un chantier de construction déclenche chez Kyle un cauchemar qui associe par fondu enchaîné ces chenilles *a priori* inoffensives à celles, meurtrières, du futur. Le gravier du chantier est remplacé par des crânes et le bruit devient celui du craquement d'os humains. Ce machinisme terrifiant est accentué par une mise en scène qui tend à fragmenter les machines, les rendant anonymes et méconnaissables, donc interchangeables : une pelleteuse devient ainsi une machine de guerre par un gros plan sur sa chenille. Le même procédé est utilisé pour les plans sur le camion-benne qui ouvrent le film : une contre-plongée sur sa plate-forme qui s'abaisse, puis gros plan latéral, et enfin, gros plan sur son phare qui s'éteint. Les camions d'aujourd'hui peuvent tout à fait devenir demain des machines de destruction de l'humanité, dans l'optique des robots multi-fonctionnels préconisés par l'industrie automobile. D'ailleurs, des machines tout à fait inoffensives causent la perte de leurs utilisateurs tout au long du film. Il en va ainsi de la colocataire de Sarah, accrochée à son baladeur qu'elle écoute même en faisant l'amour, et qui va l'empêcher d'entendre le téléphone et les bruits de lutte entre son petit ami et le Terminator. De même, le

⁹⁹ *Ibid.*

répondeur, au message ironique vu les circonstances (« you're talking to a machine, but don't be shy, machines need love too »), sur lequel Sarah laisse un message indiquant l'adresse où elle se trouve, va aider le Terminator à la retrouver.

Mais le rapport des humains aux machines va évoluer de façon significative au cours du film. De façon intéressante, la première machine décrite est une benne à ordures, et la caméra s'attarde également sur son conducteur, un vieil homme noir usé, mégot de cigare au bec et chapeau en maille. Ce dernier grommelle quelques paroles lorsque son camion est frappé par l'éclair et ne redémarre pas, avant de s'enfuir en courant. On retrouve à nouveau l'angoisse de déclassement du travailleur blanc, incarnée dans un personnage éphémère mais reconnaissable iconographiquement et socialement, celui de l'éboueur, de l'homme dégradé par son rapport à la machine. Loin d'être libéré et valorisé par le maniement du camion-benne, l'éboueur est l'exemple même du déclassement social, de l'homme aliéné par son travail. Pas étonnant alors qu'il ne puisse prononcer que quelques paroles incompréhensibles avant de disparaître du film. Il conjugue en sa personne l'aliénation d'un travail pénible et répétitif et le spectre de la déchéance pour un col bleu qui se valorise d'abord, on l'a vu, par comparaison avec des groupes encore plus marginalisés, dont l'éboueur noir est un représentant parlant. Cette domination de la machine sur l'homme va être inversée à la fin du film. Poursuivie par le cyborg réduit à l'état de squelette métallique par le décapage de son extérieur humain, Sarah va utiliser les machines traditionnelles d'une chaîne de montage pour l'anéantir. C'est par le contrôle humain de machines uni-fonctionnelles (une presse) que Sarah reprend le dessus : elle ferme manuellement la grille puis tend son bras jusqu'à la commande qu'elle atteint du bout des doigts, avant d'appuyer sur le bouton qui va en finir avec le Terminator. Le bras et la main métalliques du Terminator contrastent avec la main humaine de Sarah, montrée en gros plan, mais également avec les machines géométriques et prévisibles actionnées par de simples boutons (voir phot.24-25). La peur de la machine est ainsi exorcisée par le constat rassurant que celle-ci est utile à l'homme tant qu'elle reste sous son contrôle. Comme le remarque Robert F. Arnold, cela revient à dire que l'humain ne peut être remplacé par la machine et que même l'usine automatisée requiert une supervision humaine¹⁰⁰. La fin de *The Terminator* exalte ainsi la jouissance de la victoire de l'humain sur le robot en même temps qu'elle réconcilie l'homme avec des machines dont les formes simples finissent par rassurer, en comparaison avec le squelette horrifique d'un Terminator décharné.

¹⁰⁰ « Technology is good as long as it remains within human control and serves human interests ; it is bad when it achieves autonomy. In other words, the human cannot be replaced by the machine. Even the automated factory requires human supervision, maintenance and control. » *Ibid.*, p.25.

On retrouve également la peur de l'automatisation dans *RoboCop*, dont l'action se déroule à Detroit. La mise en évidence de ce choix (le nom de la ville est annoncé au début et répété maintes fois durant le film) est évidemment ironique : comme le rappelle Julie F. Codell, Detroit, site principal de l'industrie automobile, fleuron de la croissance industrielle des Etats-Unis jusque dans les années 1970, est devenue dans les années 1980 le symbole de l'échec du rêve américain et de l'incompétence technologique :

The film's Detroit has passed into its current state of collapse: the dismantled car industry, which in the 1920s invited workers by the 1000s, mostly Southern blacks, to a new life, and then rose to become a symbol of American prosperity and know-how. Now it stands for technological incompetence and the deficit in our exports and imports of the automobile, the product as central to the American Dream as the suburban home.¹⁰¹

Mais Detroit représente également la faillite de la ville, incapable de surmonter ses problèmes financiers et dominée par la criminalité. Elle devient alors dans le film le lieu idéal pour l'expérimentation des politiques reaganiennes de dérégulation et de privatisation des services publics, dont Verhoeven fait une satire décapante. Dans *RoboCop*, la ville a passé un contrat avec une grande entreprise, OCP, pour la gestion d'un certain nombre de services publics, dont la police. Le film commence par l'annonce de la mort de trois policiers, suscitant la colère de leurs collègues, qui accusent OCP de sous-financer la police et d'être responsable de ces morts. Cette accusation se justifie lorsque Murphy et Lewis appellent vainement des renforts, et se retrouvent seuls face à un groupe de criminels qui prend aisément le dessus et tue Murphy. OCP, qui se targue d'avoir « réussi dans des secteurs à but non lucratif », cherche en effet à réduire ses dépenses en personnel en développant « un policier présent 24h sur 24, qui n'a pas besoin de manger ou dormir », en bref, une machine. Privatisation et automatisation vont de pair : OCP occupe toute une aile du commissariat sans l'accord du sergent de police pour y installer son propre policier, Robocop. La peur des policiers d'être remplacés se lit dans cette séquence saisissante où les officiers s'exercent à tirer, en ligne, jusqu'à ce qu'un bruit inhabituel attire leur attention. On voit alors apparaître au fond de l'écran une main métallique, qui tient un pistolet beaucoup plus long que les autres et tire des rafales régulières. Au lieu de faire des trous plus ou moins bien placés dans une cible en carton, Robocop déchiquette littéralement la cible, coupant ses bras puis son torse, pour ne laisser que la tête. Robocop dépasse de par sa stature imposante tous les policiers qui

¹⁰¹ Julie F. Codell, « Murphy's law, Robocop's body, and capitalism's work », *Jump Cut*, n°34, mars 1989, p.17.

l'entourent, ce qui les amènent à s'interroger avec inquiétude : « What are they gonna do, replace us ? ».

Le remplacement des humains par la technologie se fait à plus d'un niveau. Si Robocop est créé pour remplacer les policiers, il est lui-même le produit de la substitution d'un corps technologique à un corps humain. Dans la transformation de Murphy en Robocop se lit la déshumanisation grandissante du corps même, pourtant le lieu ultime de la garantie de l'humain. Comme nous l'avons évoqué dans le chapitre précédent, le chef du « projet Robocop » insiste en effet sur la nécessité de remplacer totalement le corps de Murphy, et exige que son bras organique soit remplacé par une prothèse. Cette invasion de l'humain par le non-organique est annoncée dès l'ouverture du film, où une publicité pour une clinique spécialisée dans les opérations du cœur propose fièrement une gamme de marques de cœurs artificiels. Le remplacement graduel d'organes ou de membres par des prothèses a pour aboutissement logique le développement de cyborgs. La nature artificielle de Robocop est d'abord traitée sur le mode comique, où son absence d'émotions et ses phrases simples tranchent avec les situations critiques qu'il est amené à résoudre. Il remercie de leur coopération des commerçants qui viennent d'être braqués, déclare mécaniquement à une jeune femme attaquée qui se jette dans ses bras qu'elle « souffre d'un choc émotionnel » et qu'il va « contacter un centre d'aide aux victimes de viols ». Son manque d'empathie est contrasté avec la gratitude de victimes traumatisées, et la ville entière fait d'une machine un héros révérend du type Superman, qui sert de modèle aux enfants. Même après avoir retrouvé une partie de son identité humaine, les mouvements décomposés de son corps articulé demeurent très mécaniques, et sont accompagnés de phrases choc simplifiées parodiant les héros de films d'action, comme celle qu'il prononce lorsqu'il entre dans l'usine de fabrication de cocaïne : « Come quietly or there will be... trouble ». D'autre part, le geste qui signale l'identité individuelle et humaine de Murphy derrière l'armure de Robocop, qui consiste à faire tourner son revolver avant de le remettre dans son étui, est un geste emprunté à un héros fictionnel de série télévisée, TJ Laser, qui hérite lui-même d'un code présent dans d'innombrables westerns et films policiers. Ce geste, loin d'être le signe d'une individualité, est au contraire une convention éminemment fictionnelle : derrière la machine se cache l'inauthenticité des images. La déshumanisation se fait donc par couches successives : les policiers sont remplacés par un robot cyborg, dont l'identité humaine est en fait composée de conventions empruntées à la fiction.

Néanmoins, tout comme dans *The Terminator*, on trouve également dans *RoboCop* deux types de machines, dont l'une sert à valoriser l'autre. En effet, le cyborg Robocop aux

formes humaines est opposé à l'ED209, énorme machine insectoïde sans discernement et donc menaçante. Le combat entre Robocop et l'ED209 rappelle celui entre Sarah et le Terminator : ED209, machine terrifiante par sa taille et ses bras fusilleurs, avance sans hésitation vers Robocop, qu'elle projette au loin, sans que ce dernier puisse lutter. Tout comme Sarah, Robocop est impuissant devant une machine invulnérable et implacable : il finit par utiliser un des bras mécaniques pour détruire l'autre et s'enfuit dans les escaliers. ED209 tente de le poursuivre mais ses « pattes » sont trop grosses pour descendre les marches et il tombe à la renverse en poussant des hurlements animaux. Les mouvements saccadés de Robocop sont ainsi humanisés en comparaison avec les mouvements disgracieux et grotesques de l'ED : tandis que la caméra s'attarde sur le visage et plus particulièrement sur l'œil de Robocop, suggérant une réaction émotionnelle proche de la peur, les gros plans sur l'ED ne révèle que des parties monstrueuses, que ce soit une « tête » en haut-parleur, des bras-fusils ou des pattes palmées évoquant un gigantesque canard (voir phot.26-27). On retrouve la formule de *The Terminator* qui oppose une machine incontrôlable et monstrueuse, totalement inhumaine, à un cyborg qui œuvre pour le bien de l'humanité.

2.2. Des élites déshumanisées

On l'a vu, la technophobie est associée dans *RoboCop* à une critique de la privatisation, qui se fait à travers la mise en cause d'élites corrompues et décadentes. A mesure que Robocop s'humanise et qu'il apparaît comme un héros pathétique plus que comme une machine invulnérable, les cadres supérieurs d'OCP, qui l'ont créé et le contrôlent, perdent leur humanité. La forme même du film encourage une distanciation par rapport à la narration, constamment interrompue par des extraits de journaux télévisés ou des publicités, qui soulignent la dimension satirique du film. Au-delà des inserts clairement satiriques, c'est toute la diégèse qui critique la culture d'entreprise et le matérialisme des élites économiques de l'ère reaganienne. Comme *Blade Runner*, *RoboCop* dénonce les effets pervers du capitalisme ultra-libéral des années 1980, que Verhoeven peindra à nouveau dans *Total Recall*. Au-delà de la privatisation, le film présente une critique « de gauche » de l'idéologie matérialiste qui domine toute la société, notamment les élites politiques et économiques.

Reagan lui-même donne le ton, en déclarant en 1983 qu'il souhaite que l'Amérique demeure un pays où l'on peut devenir riche (« What I want to see above all is that this remains a country where someone can always get rich »¹⁰²). Ronald et Nancy Reagan réintroduisent paillettes et glamour à la Maison Blanche, contrastant avec la sobriété des

¹⁰² Bruce Schulman, *The Seventies : the Great Shift in American Culture, Society and Politics*, New York, 2001, p.249, cité par Patterson, *Restless Giant*, p.184.

Carter. L'investiture du président Reagan a ainsi été l'occasion d'une série de réceptions somptueuses, pour lesquelles Nancy Reagan aurait dépensé \$25000 en garde-robe¹⁰³. L'ère Reagan valorise la richesse, tout en condamnant les pauvres. Le modèle à suivre est celui du « yuppie » (« *young upwardly-mobile professional* » ou « *young urban professional* »), jeune cadre supérieur obsédé par la réussite financière et sociale. La finance a le vent en poupe : un rapport de 1985 indique qu'un tiers des diplômés de Yale ont postulé auprès de First Boston Corporation pour des postes en analyse financière¹⁰⁴. Les séries télévisées *Dynasty* et *Dallas*, qui décrivent le monde des riches et des puissants, sont extrêmement populaires, tandis que l'autobiographie de Donald Trump¹⁰⁵, magnat de l'immobilier encore inconnu à l'époque, devient un best-seller. L'Amérique est atteinte d'un syndrome consumériste obsessionnel, si bien que même des figures militantes de gauche se vendent au plus offrant : Jane Fonda gagne des millions en vendant ses cassettes de *fitness*, alors que Geraldine Ferraro, candidate démocrate à la vice-présidence en 1984, apparaît dans une publicité pour Pepsi-Cola¹⁰⁶.

Cette poursuite du meilleur profit se lit également dans la folie des fusions et acquisitions qui saisit l'Amérique des années 1980. La compétition est féroce et touche l'ensemble de l'économie américaine : 1/5^e des sociétés classées dans le *Fortune 500* (classement établi par le magazine *Fortune* des entreprises selon leur chiffre d'affaires) sont rachetées ou fusionnées¹⁰⁷. L'ère des emplois garantis, bien payés et syndiqués, est terminée : les fusions et restructurations forcent des entreprises aussi réputées que IBM ou GM à licencier des milliers d'employés. Ainsi, IBM, dont le slogan interne garantissait « un emploi à vie », tente de rassurer ses employés en 1985 mais se voit forcée d'éliminer 80000 emplois au cours des neuf années suivantes, c'est-à-dire plus d'un tiers de son personnel. Un grand nombre d'entreprises sont contraintes de réduire leurs effectifs ou délocalisent leur production (Nike ferme ses usines américaines et délocalise en Indonésie). La culture d'entreprise change de façon dramatique : à mesure que les entreprises trahissent leurs engagements, la loyauté des travailleurs vis-à-vis de leur entreprise se délite en même temps que leur confiance. La vision de l'entreprise, de communauté quasi-familiale où beaucoup d'employés passent toute leur vie, change pour devenir un lieu d'ambition personnelle et de promotion individuelle. La

¹⁰³ Haynes Johnson, *Sleepwalking Through History: American in the Reagan Years*, New York: Anchor Books, 1992, pp.20-21.

¹⁰⁴ Michael Schaller, *Reckoning With Reagan: America and its President in the 1980s*, Oxford University Press, 1992, p.75.

¹⁰⁵ Donald Trump, *The Art of the Deal*, New York : Random House, 1987.

¹⁰⁶ Patterson, *Restless Giant*, p.185.

¹⁰⁷ Mark C. Carnes, « The Culture of Work », dans Mark C. Carnes (dir), *The Columbia History of Post World WarII America*, New York : Columbia University Press, 2007, p.122.

compétition au sein des entreprises s'accroît à mesure que les employés sont subordonnés à une logique de profit et de productivité.

La « reaganomie » induit en effet un capitalisme sauvage où la dérégulation encourage une compétition impitoyable dont les premières victimes sont les salariés. S'ils ne perdent pas leur emploi dans des restructurations, ils voient leur salaire stagner et leurs avantages sociaux réduits à la portion congrue. En effet, les syndicats subissent les attaques répétées de l'Administration Reagan, qui envoie un signal clair dès août 1981 et la grève des contrôleurs aériens organisée par le syndicat PATCO. Déclarant que cette grève est illégale car elle viole une loi interdisant aux syndicats gouvernementaux de faire grève, Reagan ordonne aux contrôleurs aériens de retourner au travail sous 48 heures, sous peine de perdre leur emploi. A l'expiration de l'ultimatum, seulement 38% du personnel était au travail, mais Reagan tint bon, faisant appel à des contrôleurs militaires, et finit par renvoyer les quelques 11000 contrôleurs encore en grève. Le message était clair : Reagan ne négocierait pas avec les syndicats. Son action précipita leur déclin aux Etats-Unis : la part des syndiqués passa de 23% en 1978 à 18% en 1983¹⁰⁸. Le nombre de grèves diminua également, de 235 en 1979 à 40 en 1988¹⁰⁹. Le pouvoir des dirigeants d'entreprises s'accroît donc considérablement, en outre parce que la deuxième pierre angulaire de la reaganomie consiste à baisser les impôts, notamment sur les plus riches et sur les sociétés : dans le budget voté par le Congrès en 1981, la dernière tranche des revenus imposables passait ainsi de 70% à 50%, tandis qu'un projet accélérât le rythme des déductions pour amortissement des sociétés. Cette politique augmenta considérablement les inégalités, d'autant plus que la baisse sur les impôts s'accompagnait d'une réduction drastique des aides sociales pour les plus pauvres. Pierre Melandri indique qu'un haut responsable de l'Administration Reagan dut concéder quelques années plus tard que « l'économie de l'offre qui triomphait ressemblait à un « Evangile de la Richesse » revu et corrigé »¹¹⁰.

On voit tout de suite à quel point *RoboCop* s'inspire de son contexte de production pour en faire une satire décapante. Le film met en scène une version outrée du matérialisme effréné et de la compétition féroce de l'ère Reagan, mais aussi son sexisme plus ou moins implicite. Ainsi, l'émission télévisée qui revient sans cesse au cours du film, qui montre un vieux pervers entouré de belles femmes blondes à gros seins, se termine par ce slogan évocateur : « I'll buy that for a dollar », liant clairement consumérisme et objectification de la

¹⁰⁸ Melandri, *Histoire des Etats-Unis*, p.251.

¹⁰⁹ *Statistical Abstract*, 2009, <http://www.census.gov/compendia/statab/tables/09s0641.pdf>, consulté le 4 juin 2009.

¹¹⁰ Melandri, *Histoire des Etats-Unis*, p.250.

femme. L'émission est regardée avec un grand amusement par nombre de personnages masculins, qui éclatent de rire à chaque remarque sexiste du présentateur. Matérialisme et sexisme sont également indissociablement liés à travers le personnage de Bob Morton (Miguel Ferrer), caricature du yuppie obsédé par l'argent et la réussite, qui, fraîchement promu vice-président, invite deux « amies » à se droguer à la cocaïne chez lui. Ces prostituées de luxe sont attirées par son nouveau statut (« I love the way it sounds: "vice-president" », dit l'une, et l'autre enchaîne : « It just turns me on »), tandis qu'il déclare ironiquement à ces *bimbos* habillées de paillettes qu'il « adore les femmes intelligentes ». Bob Morton fait d'ailleurs partie d'une structure clairement patriarcale, OCP, dominée par une figure de père dur mais sage, « the Old Man » (Daniel O'Herlihy), assisté d'un vice-président également mâle et âgé, et de toute une hiérarchie masculine d'hommes qui cherchent à monter en grade. La compétition féroce au sein d'OCP se fait ainsi exclusivement entre hommes, tandis que les femmes sont reléguées au statut de secrétaires. Au contraire, la police de Detroit est idéalisée comme une communauté égalitaire où tous sont au même niveau, exposés aux mêmes dangers, hommes comme femmes. Telle une fratrie, tous se changent dans la même pièce, et il n'est fait aucune distinction entre la poitrine des femmes et le torse nu des hommes, recouverts au final par un même uniforme¹¹¹.

Cette pièce commune est opposée au siège d'OCP, espace fragmenté par l'empilement des étages, où même les toilettes sont des espaces de privilège : avec sa promotion, Bob Morton obtient une carte *gold* qui lui permet d'accéder aux toilettes réservées aux cadres supérieurs, intitulées par le jargon de la firme « *executive lounge* ». Dans une version ridicule de la compétition en entreprise, ces toilettes deviennent le lieu d'une confrontation entre Morton, jeune cadre ambitieux, et Dick Jones (Ronny Cox), le n°2 d'OCP, que Morton veut remplacer. La satire se fait par l'esthétique grotesque d'un plan au ras du sol, qui montre au premier plan le pantalon baissé de Jones assis dans une cabine, et au second plan Morton et son collègue debout devant les urinoirs (voir phot.28). La scène souligne la lâcheté des cols blancs qui détalent comme des lapins dès que le nom de Jones est prononcé et pousse le délire compétitif au bout de sa logique : Jones finit par menacer Morton physiquement, lui tirant la tête en arrière en disant : « You just fucked with the wrong guy ». Jones est devenu un fou sadique qui n'hésite pas à éliminer son concurrent en le faisant assassiner, validant l'expression employée par Morton avec nonchalance dans les toilettes : « [Jones]'s got this killer rep, but it's a smoke screen ». Les expressions courantes dans le monde des affaires des

¹¹¹ Codell, « Murphy's Law », p.14.

années 1980, comme « *out for the kill* » ou « *hostile takeover* » sont reprises et littéralisées : Jones oblige Morton à s'agenouiller devant son image en envoyant un tueur qui lui tire des balles dans les genoux, et compare son élimination de la compétition à un jeu de poker : « It helps if you think of it as a game. Every game has a winner... and a loser. I'm cashing you out, Bob. » La métaphore associant compétition dans les affaires et compétition sportive est pervertie pour en révéler la vraie nature : il s'agit purement et simplement d'éliminer ses concurrents.

Le matérialisme effréné et la compétition féroce de l'ère Reagan conduisent en fait à une déshumanisation d'élites prêtes à tuer leurs adversaires pour garder le pouvoir. L'ambition démesurée de Jones n'est que le résultat de la logique du succès à tout prix qui gouverne la société reaganienne. L'argent et le pouvoir l'ont rendu fou, et son délire mégalomane se manifeste par des apparitions répétées sur des écrans de télévision, jusqu'à ce que, à la fin du film, son visage apparaisse démultiplié sur les écrans d'OCP, où il déclare avoir « tué Bob Morton parce qu'il avait fait une erreur ». La recherche du pouvoir et de l'argent amène les élites à faire fi de tout respect pour la vie humaine. Jones est ainsi la caricature de l'homme d'affaires inhumain, pris par la folie des grandeurs. Ce personnage est repris et développé dans *Total Recall* (Verhoeven, 1990), où il est joué par le même acteur, Ronny Cox, qui incarne à nouveau un haut dirigeant fusionnant autorité politique et économique : Vilos Cohagen est à la fois le gouverneur de Mars et le directeur de l'exploitation minière qui exploite le Turbinium nécessaire aux guerres terriennes. Les deux personnages, Jones et Cohagen, sont ainsi présentés dans les mêmes espaces : un bureau spacieux en haut d'une tour, d'où ils dominent et surveillent leur planète (Detroit ou Mars) à travers de grandes baies vitrées. Ces espaces reprennent ainsi l'architecture dominante du monde de l'entreprise, faite de métal et de verre, fortement hiérarchisée, où le plus haut dirigeant occupe le dernier étage avec une vue panoramique sur un monde à conquérir. En outre, ils exercent tous deux une même autorité tyrannique : chefs incontestés, ils ont tout pouvoir sur leurs subordonnés qu'ils maltraitent sans scrupules (Jones cause la mort d'un jeune cadre en pleine réunion d'OCP, tandis que Cohagen hurle sur le chef de la police en lui interdisant de réfléchir). Ils représentent un patriarcat qui victimise également les hommes : Cohagen efface et reconfigure à volonté la mémoire de son agent préféré, Hauser, pour en faire d'abord une « taupe idéale », Doug Quaid (Arnold Schwarzenegger), puis, une fois la mission réussie, veut à tout prix lui rendre sa personnalité originelle, celle d'un cadre supérieur des années 1980, qui possède une belle voiture, une belle villa et une jolie petite amie docile et admirative. Ayant ligoté Quaid et sa petite amie Melina, il leur adresse un

discours outrageusement patriarcal qui exprime à merveille l'implicite des valeurs de l'ère reaganienne et le lien entre matérialisme et sexisme : « Relax, Quaid, you'll like being Hauser. [...] He's got a big house, a Mercedes... [Melina]'s gonna be Hauser's babe », puis, à Melina : « We're having you fixed. You're gonna be respectful, compliant and appreciative. The way a woman should be ».

Les deux personnages veulent maintenir l'ordre social corrompu qui assure leur domination et le contrôle de la population. Jones défend son projet de policier machine (ED209) sans se soucier de ses défaillances notoires, car il a obtenu un contrat de livraison et de réparation avec l'Armée pour 25 ans. Cohagen a tout pouvoir sur Mars du moment qu'il assure l'exportation de Turbinium vers la Terre, et en profite pour contrôler l'approvisionnement d'oxygène et les prix du marché. L'appât du gain entraîne un désintérêt pour le sort de leurs administrés qu'exprime clairement Cohagen à Quaid en passe de redevenir Hauser : « In 5 minutes, you won't give a fuck about the people ». La déshumanisation de Cohagen est ainsi poussée à l'extrême par un montage eisensteinien qui juxtapose une scène où il renverse un aquarium, causant la mort de poissons privés d'eau, et un plan montrant les habitants de Mars couchés par terre, suffoquant par manque d'oxygène, dont Cohagen a coupé l'alimentation (voir phot.29-30). Ce dernier met sur le même plan poissons et humains, sur lesquels il exerce une même forme de contrôle total. Le capitalisme dérégulé aboutit au pouvoir excessif de dirigeants déshumanisés par une obsession matérialiste et à la décadence des élites. Cette forme de patriarcat exploite aussi bien les femmes que les hommes et crée une rupture entre les hommes des classes dirigeantes et les hommes des classes populaires, qui va aboutir à la révolte de ces derniers.

3. Désamorcer la lutte des classes

3.1. Une mise en scène des tensions de classe

Même si, selon Patterson, les tensions de classe sont peu perceptibles dans la société des années 1980, dominées par l'admiration de la richesse et la croyance dans le Rêve américain¹¹², on les retrouve transférées dans les genres, notamment dans la science-fiction, pour être négociées et exorcisées. Tous les films d'anticipation des années 1980 présentent en effet une scène de confrontation entre deux représentants de classes antagonistes, l'un appartenant aux élites dominantes, l'autre aux classes laborieuses. Dans *Blade Runner*, *RoboCop* et *Total Recall*, le représentant de l'autorité est un dirigeant d'entreprise, dans des

¹¹² « For [different] reasons – Americans tend to envy the rich, not to castigate them – class resentments did not flourish in the 1980s. » Patterson, *Restless Giant*, p.168.

sociétés ultra-capitalistes où pouvoir politique et pouvoir économique se confondent, et où les travailleurs sont privés de leurs droits humains pour devenir de purs produits. Les trois films montrent la tentative de rébellion de ces travailleurs, qui réclament à leurs patrons-créateurs leurs droits inaliénables. Ces face à face révèlent la trahison d'élites qui ont inscrit dans le corps même des travailleurs-produits leur soumission forcée à un ordre économique inique, mais permettent finalement à ces derniers (toujours des hommes blancs) de reprendre le dessus et d'exprimer un sentiment de frustration qui tourne à la révolte.

C'est ainsi que Roy, travailleur androïde produit par la société Tyrell pour être esclave dans une colonie, part à la recherche de son concepteur pour exiger la prolongation de sa vie. Mais Tyrell n'est pas facile à trouver : il s'est protégé de toutes les manières possibles d'un possible soulèvement de ses « créatures ». Il habite en haut d'une pyramide accessible seulement par un ascenseur sous haute surveillance, dans un cocon luxueux loin de la saleté des bas-fonds. Tyrell (Joe Turkel) apparaît comme l'image de la décadence des élites, un roi boursier donnant des ordres de son lit, habillé en robe de chambre d'un blanc de lys, entouré de rideaux drapés, de meubles anciens et de candélabres garnis de bougies innombrables (voir phot.31). Ce ghetto doré ne suffit pas à l'isoler, et Roy réussit finalement à l'approcher à travers un de ses employés, JF Sebastian (William Sanderson). Mais Tyrell a inscrit au sein même de son produit l'ultime sauvegarde contre la possibilité d'une révolte : les androïdes ont une durée de vie limitée à 4 ans. Le système économique de *Blade Runner*, tout comme celui induit par l'ère Reagan, est fait de telle sorte que l'insoumission est impossible : tout travailleur qui se révolte est condamné à mourir, un licenciement équivalant à une mort sociale dans un système qui stigmatise les perdants. Cependant, le film va permettre un retournement dans la hiérarchie dictée par l'économie, en imposant la supériorité physique et morale de Roy sur ses créateurs. Tyrell et Sebastian sont en effet tous deux atteints par un vieillissement naturel ou maladif, petits hommes chétifs dominés par la stature princière de Roy. D'autre part, le désir de Roy de prolonger sa vie apparaît comme naturellement humain, contrecarré par des arguments scientifiques artificiels (« to make an alteration in the evolution of an organic life system is fatal ») qui masquent la vérité économique première, qu'énonce finalement Tyrell et que complète Roy : « You were made as well as we could make you. », « But not to last... ». La frustration de Roy se libère soudain, et le travailleur esclave prend enfin possession du corps de son maître : il prend la tête de Tyrell dans ses mains, qui se resserrent comme un étau jusqu'à ce qu'elle craque. Mais le baiser qui précède, les grimaces de douleur et les pleurs de Roy, ainsi que la musique tragique qui accompagne la

scène, empêchent une condamnation totale de ce meurtre, qui apparaît au final comme l'expression de la rage de Roy face à son impuissance à modifier un destin tracé par d'autres.

De la même façon, Robocop est un produit construit par OCP pour protéger la ville de Detroit, et comporte en lui une consigne informatique qui préserve les hauts dirigeants de l'entreprise. Lorsque Robocop, ayant découvert la collusion entre Dick Jones, vice-président d'OCP, et Clarence Boddicker, trafiquant de drogue, s'empresse avec sa naïveté de machine d'arrêter Jones, son système est soudain victime d'une défaillance informatique. De policier presque humain, Robocop est réduit au statut de produit électronique, et les consignes qui s'affichent sur son écran de vision changent de nature : rattachées jusque-là à sa fonction de policier, donc au domaine de la loi (« arrest mode », « penal code violation »), elles révèlent ensuite son essence purement électronique (« product violation », « directive 4 »). Victime de son propre système, Robocop est en proie à un conflit entre son corps organique et sa fonction, qui le poussent à avancer vers Jones, et sa nature informatique, qui l'en empêche. Sous le coup de cette incompatibilité de programmes, Robocop se tord de douleur et s'effondre, incapable de se ressaisir. Jones a en effet intégré dans le système même de Robocop ce qu'il appelle « une petite assurance-vie », une consigne informatique qui interdit à Robocop d'arrêter les dirigeants d'OCP, sous peine d'arrêt du système (« any attempt to arrest a senior officer of OCP results in shutdown »). L'écran de vision de Robocop se brouille et il lâche son pistolet, placé en position d'infériorité par rapport à Jones. Sa désintégration contraste ainsi avec le calme et le détachement de Jones, qui le rabaisse à son rang de produit, détruisant toute ambition humaine : « What did you think, that you were an ordinary police officer? You're our product. And we can't very well have our products turning against us, can we? ». Jones a tout contrôle sur Robocop, qu'il a façonné de telle manière à maintenir l'ordre économique corrompu qui assure sa domination et la subjugation des autres. L'aliénation¹¹³ du travailleur est littéralisée : Robocop ne peut même plus contrôler son propre corps puisqu'il n'est qu'un moyen de production contrôlé exclusivement par les classes dirigeantes.

Robocop incarne ainsi une figure de dominé, un travailleur exploité par les puissants. Son association avec la ville de Detroit et le monde des machines l'intègre dans le monde des

¹¹³ Nous utilisons ici le terme dans la tradition des écrits de jeunesse de Marx (*Manuscrits de 1844 : Economie politique et philosophie*), en nous centrant sur les relations entre le travailleur et le produit de son travail, ainsi qu'avec les institutions, les puissances et les hommes qui en disposent. Nous reprenons la définition contemporaine proposée par Paul Ricoeur : « [Aliénation] désigne à la fois le fait que le travailleur est réellement déssaisi, privé au profit d'un autre de la possession et de la jouissance d'une partie de son ouvrage, et le fait que le travailleur est ainsi lésé dans cette part de sa personnalité qui a été engagée dans l'activité de production. » Paul Ricoeur, « Aliénation », *Encyclopédie Universalis*, vol.1, 2008, p.709.

cols bleus, ouvriers des industries automobiles, comme le soulignent ses concepteurs, qui voulaient des lignes pures, associées au design industriel qui a fait la fortune de Detroit¹¹⁴. Par ailleurs, les policiers de *RoboCop* sont fortement associés à des cols bleus par leur solidarité, leur côté « ordinaire », les humiliations constantes auxquels les soumettent les cadres d'OCP (ces derniers installent Robocop dans le commissariat sans avoir prévenu le chef de la police et interdisent aux policiers de s'approcher) et la grève qu'ils organisent à la fin du film. Robocop est donc à la fois le produit de l'industrie et l'ouvrier qui s'identifie au produit, une double marchandise ou le travailleur totalement aliéné. Robocop est en effet constamment humilié, rabaissé au rang de simple produit, battu et trahi à la fois par les « méchants » qui l'ont pourtant créé, et par les « gentils », les policiers qui doivent obéir aux ordres d'OCP. Reprenant le concept psychanalytique développé par DW Winicott, Fred Glass voit ainsi dans le personnage de Robocop un « objet culturel transitionnel » (« *cultural transitional object* »), qui permet de négocier la transition, qui s'accélère dans les années 1980 aux Etats-Unis, d'une société relativement stable, fondée sur le secteur industriel, à un ordre transnational dominé par les nouvelles technologies. Le cyborg devient alors l'emblème d'une classe ouvrière en mal d'identité qui doit se transformer pour survivre.

The social anxiety of job dislocation through the wanton destruction of the old industrial base of the American economy is compounded by the felt experience of millions of workers who have to retool themselves to survive. The cyborg, part human and part computer, struggling to achieve a meaningful identity, in this context becomes a character with which a sizeable fraction of the audience can identify.¹¹⁵

La catégorie principale de spectateurs à laquelle s'adresse le film à travers le personnage de Robocop est ainsi visiblement celle de la classe ouvrière, et plus précisément les ouvriers masculins dont le statut est remis en question par la désindustrialisation. Le retour triomphal de Robocop à la fin du film, après son avilissement constant, n'en est que plus jouissif et exprime la révolte du col bleu face aux cols blancs qui déclarent le posséder. Verhoeven raconte comment il a assisté à une projection du film dans un cinéma de quartier ouvrier, où le public était très participatif, surtout à la fin : tout le monde se mit à hurler « Murphy ! » en

¹¹⁴ « We always went back to sleek, like a product of Detroit, in a way. » Jon Davison, « *Flesh and Steel: The Making Of RoboCop* », bonus du DVD de *RoboCop* édité par MGM Vidéo, 2002.

¹¹⁵ Fred Glass, « Totally Recalling Arnold : Sex and Violence in the New Bad Future », *Film Quarterly*, vol.44, n°1, automne 1990, p.3. L'analyse de *RoboCop* est développée dans son article précédent, « The "New Bad Future": *RoboCop* and 1980s Sci-Fi films », *Science as Culture*, vol.5, pp.7-49, 1989.

réponse à la question du directeur d'OCP, qui demande à Robocop son nom¹¹⁶. De même, Michael Miner, un des scénaristes, rapporte que la police a adoré le film, et identifie clairement Robocop à un col bleu, qui exorcise les frustrations d'une classe ouvrière désarmée : « To have a blue-collar individual, who's been stomped on by both the good guys and the bad guys, come up and be empowered to do something, is a very fulfilling experience for an unempowered audience »¹¹⁷.

La fin de *RoboCop* permet en effet la revanche de Robocop sur le monde scintillant mais inhumain de l'entreprise. Robocop reprend le pouvoir et affirme son identité propre face la privatisation des corps, de l'espace et des services. Revenant sur les terres d'OCP, il annihile le monstre gardien de l'entreprise, ED209, qui cherche à l'arrêter pour « stationnement illégal sur une propriété privée ». Son visage apparaît nu, sans casque de métal, et pour la première fois, un sourire de satisfaction se lit sur ses lèvres, exprimant une émotion humaine et positive. Contrastant avec son humanisation presque achevée, un contre-champ montre la « stupidité utilitaire »¹¹⁸ de ED209, qui continue de tourner alors que seules ses pattes demeurent, avant qu'un dernier hoquet ne le fasse sursauter puis tomber définitivement à la renverse. Le montage juxtapose l'inhumanité d'ED avec celle de Dick Jones, qui présente à nouveau son projet au conseil d'administration d'OCP, résumant en quelques phrases son délire de conquérant, déguisé en langage entrepreneurial : « Whatever happens, this corporation will live up to the guiding principles of its founder : courage, strength, conviction. We will meet each new challenge with the same aggressive attitude ». Son visage est dur et fermé, ses gestes saccadés, et sa mâchoire avance de façon agressive, figurant le requin d'entreprise prêt à tout. Mais l'entrée triomphale de Robocop, qui ouvre grand les lourdes portes de la salle du conseil, interrompt son discours et repousse Jones au second plan du cadre, tandis que le zoom en contre-plongée sur Robocop accentue sa taille et sa puissance imposantes que soulignent les exclamations de l'assistance intra-diégétique, préparant la jouissance des spectateurs extra-diégétiques. Jones s'enfuit et apparaît d'autant plus distancié qu'il est debout au fond d'un plan dont la grande profondeur de champ est renforcée par l'immense table du conseil qui traverse le cadre. Par ailleurs, il est privé de toute identité propre puisqu'on le perçoit à travers l'écran de vision strié de Robocop (voir phot.32-33). Robocop maîtrise enfin la situation et fait reculer Jones, car il a acquis ce qui

¹¹⁶ « I remember a preview in NY, in a very rough theater with a lot of ethnic people, pretty much blue-collar. It was fascinating to see people participate. At the end of the movie when the man says: "Nice shooting, son. What's your name?" The whole audience yells "Murphy!" ». Paul Verhoeven, « *Flesh and Steel: The Making Of RoboCop* », bonus du DVD de *RoboCop* édité par MGM Vidéo, 2002.

¹¹⁷ Michael Miner, *Ibid.*

¹¹⁸ Phil Tippett, concepteur d'ED 209, *Ibid.*

caractérise l'humain, la conscience de soi. Alors que la consigne informatique débilante « directive 4 » s'affiche à nouveau, Robocop est capable de la surmonter en exprimant ses limites : « My program will not allow me to act against an officer of this company ». Robocop montre son autonomie, à travers une nouvelle lucidité par rapport à son identité informatique, et peut alors révéler la véritable nature de Jones, celle d'un criminel fou et dangereux, que Jones s'empresse de valider, en prenant en otage le directeur d'OCP. Ce dernier permet à Robocop de le tuer en le renvoyant (nous reviendrons sur les conséquences idéologiques de cette action plus bas), et Jones est alors réduit à de la chair à canon, tout comme le pauvre Kinney dans la même salle sous le feu d'un ED209 défectueux. Les balles répétées de Robocop dans le corps de Dick Jones font preuve d'une violence exacerbée qui vise évidemment la satire mais exprime également la satisfaction éprouvée par le public devant cette juste rétribution et le renversement du pouvoir. Jones est en effet littéralement expulsé de la salle, puisque son corps poussé par les balles traverse la vitre et tombe de la tour, se faisant de plus en plus petit jusqu'à ce que son hurlement expire. L'action justicière de Robocop est en outre validée par le sourire de plus en plus béat du seul cadre afro-américain d'OCP (encore une figure d'opprimé ?), que fixe un plan rapproché frontal. Robocop est finalement intégré dans le groupe des dominants, et peut revendiquer son identité originelle auprès du plus haut dirigeant par la reconquête tant attendue de son nom perdu. Le fameux « Murphy » qui clôt le film est ainsi suivi du sourire de Robocop et de la reprise de son thème musical, une marche victorieuse de cuivres.

La figure du travailleur dominé par une multinationale tentaculaire est reprise dans *Total Recall*, où le contrôle s'effectue par la manipulation du cerveau plutôt que du corps. Doug Quaid (Arnold Schwarzenegger) incarne un ouvrier du bâtiment qui rêve d'une autre destinée mais que tous rabaissent et poussent à se contenter d'une vie simple bien qu'insatisfaisante. Le film s'ouvre sur une séquence qui exprime à plusieurs reprises le désir viscéral de Quaid de partir pour Mars, où il souhaite refaire sa vie. Sa femme (Sharon Stone) s'y oppose radicalement, et détourne son ambition par le loisir, en lui proposant une croisière sur Saturne. Quaid est l'exemple type de l'homme ordinaire qui veut réussir en défrichant une frontière nouvelle : il incarne le stéréotype de l'Américain modèle. Le début du film reprend ainsi une série de clichés soulignant la banalité de ce modèle américain, du mixer à céréales au discours de Quaid (« I feel like I was meant for something more than this. I want to do something with my life, I wanna be somebody. »), auquel sa femme donne la réponse attendue : « You are somebody: the man I love ». L'image du travailleur ordinaire croule sous les lieux communs, puisque c'est en fait une identité construite artificiellement par Cohagen

pour contrôler Quaid. Ce dernier va chercher à échapper à cette vie d'une banalité étouffante en achetant des souvenirs virtuels d'un voyage sur Mars. A ceux qui n'ont pas les moyens de s'offrir de véritables vacances, une société nommée Rekall offre des implants mémoriels « moins chers, moins dangereux et mieux que le vrai voyage »¹¹⁹. Dupe de la publicité, sans faire attention aux dangers de tels implants sur sa santé, Quaid est prêt à tout pour accomplir son rêve, même s'il ne le vivra que virtuellement. On retrouve la critique de l'influence des médias qui parcourt l'œuvre de Verhoeven. Ce qui est spécifique à *Total Recall* cependant, c'est que le désir d'évasion va donner lieu à une nouvelle forme de contrôle dont l'iconographie va se répéter sur Terre et sur Mars, mettant en lumière la visée aliénante propre au monde de l'entreprise, de la petite société Rekall à la gigantesque exploitation minière qui domine Mars. Par deux fois, chez Rekall et chez Cohagen, Quaid est ainsi attaché à un fauteuil et soumis à des radiations, d'abord volontairement puis de force. Le représentant de Rekall souligne cette aliénation¹²⁰ « choisie » en proposant à Quaid de « partir en vacances loin de vous »¹²¹, une option intitulée avec humour « Ego trip ». Mais l'opération tourne mal et vire à l'« embolie schizophrénique » alors que Quaid se débat comme un forcené (voir phot.34), retrouvant sa « véritable identité », celle de Hauser, agent secret, avant même que sa fausse identité d'agent secret n'ait été implantée dans son cerveau. Ce jeu constant sur les identités souligne à un premier niveau la manipulation de la personnalité nécessaire au contrôle des classes dominées par les classes dominantes. Un représentant de Rekall qui se fait passer pour médecin, donc incarnation d'une autorité légitime, est ainsi envoyé sur Mars pour ramener Quaid à la « réalité » de son quotidien banal d'homme marié ordinaire. Par un discours pseudo-scientifique, ce « docteur » cherche en fait à lui faire accepter sa condition première d'ouvrier du bâtiment, à laquelle il est finalement peu réaliste d'échapper sauf au moyen d'un « *ego trip* » tout à fait illusoire :

What's bullshit, Mr Quaid? That you're having a paranoid episode, triggered by acute neuro-chemical trauma, or that you're really an invincible secret agent from Mars, victim of an interplanetary conspiracy to make him think he's a lonely construction worker? Stop punishing yourself Doug. You're a fine upstanding man, you have a beautiful wife that loves you. Your whole life is ahead of you. But you've got to want to return to reality!

¹¹⁹ « Cheaper, safer and better than the real thing. »

¹²⁰ *Total Recall* fait converger la définition marxiste de l'aliénation avec sa définition psychologique comme « trouble mental, passager ou permanent, qui rend l'individu comme étranger à lui-même et à la société où il est incapable de mener une vie sociale normale » (*Le Petit Robert*).

¹²¹ « Take a vacation from yourself! »

Les sarcasmes du médecin visent à maintenir un ordre social où l'on n'échappe pas à sa condition. Vouloir transgresser son statut mène au délire psychotique ou à la lobotomie.

Mais Quaid se révolte et tue le docteur, symbolisant son revirement idéologique et sa résistance nouvelle à toute manipulation psychologique. Son « embolie schizophrénique » annonce en fait une lutte acharnée contre Cohagen et ses techniciens. Une deuxième tentative d'implants reprend la scène chez Rekall et explicite l'absence de libre-arbitre des citoyens-consommateurs dans une société dominée par des intérêts économiques : Quaid est transporté et assis de force dans une chaise tout à fait similaire (qui rappelle également une chaise électrique), mais où des menottes métalliques ont remplacé les bandes Velcro et un étau emprisonne sa tête, soumettant son cerveau à des ondes cette fois-ci non désirées (voir phot.35). Cependant, la force musculaire schwarzeneggerienne d'un ouvrier du bâtiment doublé d'agent secret permet à Quaid de se libérer de sa chaise-camisole, de tuer les techniciens et d'accomplir son « destin », annoncé par le représentant de Rekall : « you get the girl, kill the bad guys and save the entire planet ».

3.2. Un message progressiste ?

La dimension auto-réflexive du personnage est très claire : Quaid est le héros traditionnel du film d'action, incarné à de nombreuses reprises par Arnold Schwarzenegger, dont les actes et le sort final sont hautement prévisibles. Cependant, si Quaid arrive sur Mars en agent secret solitaire à la James Bond (qui rencontre très rapidement une jolie brune), il devient l'espoir d'une communauté opprimée par le gouvernement de Cohagen, celle des mutants, menés par Kuato. Ces mutants représentent la figure ultime de l'Autre, défigurés et handicapés physiquement, des humains devenus monstrueux à cause de la cupidité de Cohagen, qui a construit des habitations défectueuses irradiées. Comme le souligne Fred Glass, ces « autres » représentent le bas de l'échelle sociale, les plus défavorisés :

The role of the « other » [...] is assumed in *Total Recall* by the mutant underclass. Once just like the other humans, they make the film's moral/political point that otherness is not license for abuse. As such, they are a genre-coded substitute for aliens, and refer to real world codes of otherness (race, sex and class).¹²²

L'utilisation du terme « *underclass* » est intéressante, puisque cette notion est déjà très controversée dans les années 1980. Le livre de Ken Auletta, sorti en 1982, a popularisé une définition du terme englobant quatre catégories de population : « hostile street and career

¹²² Glass, « Totally Recalling Arnold », p.4.

criminals, skilled entrepreneurs of the underground economy, passive victims of government support and the severely traumatized »¹²³. Le terme donne lieu à deux interprétations de la pauvreté, l'une culturelle, l'autre structurelle¹²⁴. La première, très présente dans les médias et le discours néo-conservateur, voit ce sous-prolétariat¹²⁵ comme produit d'une « culture de la pauvreté » qui conduit les individus à adopter des comportements nuisibles qui les excluent de la société. L'« *underclass* » fait peur dans les journaux et ces pauvres qui n'arrivent pas à remonter l'échelle sociale sont tenus pour responsables et vilipendés comme des éléments criminels ou profiteurs. M. Magnet, dans *Fortune Magazine*, transforme ainsi le problème de la pauvreté en un problème de comportement : « What primarily defines [the Underclass] is not so much their poverty or race but their behavior – their chronic lawlessness, drug use, out-of-wedlock births, nonwork, welfare dependency and school failure »¹²⁶. La seconde, adoptée plutôt par des sociologues libéraux, considère que la constitution d'une catégorie de pauvres « irréductibles » est due à des problèmes structurels, notamment économiques. L'« *underclass* » comprend les laissés-pour-compte des restructurations économiques et de la désindustrialisation, et inclut les Blancs aussi bien que les Noirs, les travailleurs pauvres aussi bien que les chômeurs. Les années 1980 sont nettement dominées par la première interprétation, qui transforme les chômeurs en criminels et stigmatise en priorité les Noirs, comme le souligne Carole Marks : « In a ten-year period, the underclass has been transformed from surplus and discarded labor into an exclusive group of black urban terrorists »¹²⁷.

Bien que ces deux interprétations ne couvrent pas l'ensemble du débat¹²⁸, l'ambivalence au cœur de cette notion éclaire bien le statut des mutants dans *Total Recall*, qui oscille entre criminalisation et défense des opprimés. Les mutants sont en effet qualifiés au début du film de « terroristes » et de « paresseux » par Cohagen qui les accuse pendant le journal télévisé de nuire au gouvernement¹²⁹. Le journal ne donne pas la parole aux mutants, qui n'apparaissent que brièvement lors d'un combat contre les forces de l'ordre martiennes, indistincts dans leur uniforme de guérilleros. Les mutants sont cantonnés dans un ghetto,

¹²³ Ken Auletta, *The Underclass*, New York : Vintage, 1982, p.49.

¹²⁴ Carole Marks, « The Urban Underclass », *Annual Review of Sociology*, vol.17, 1991, pp.445-466.

¹²⁵ Traduction qui fait débat du terme « *underclass* », proposée notamment par Nicolas Herpin, « L'*urban underclass* chez les sociologues américains : exclusion sociale et pauvreté », *Revue française de sociologie*, vol.34, n°3, juillet-septembre 1993, p.421.

¹²⁶ M. Magnet, « Who are the Underclass ? », *Fortune Magazine*, 17 mai 1987, p.139, cité par Marks, « The Urban Underclass », p.454.

¹²⁷ Marks, p.454.

¹²⁸ Le débat comprend également la question de la race, brièvement évoquée ici, mais qui est au cœur des débats autour du travail du sociologue William Julius Wilson. Certains critiquent la notion d'« *underclass* » au sens où elle ne représente pas une classe sociale, étant trop hétérogène, et beaucoup refusent au final cette appellation, qui n'apporte rien à la définition de la pauvreté.

¹²⁹ « Kuato and his terrorists spread rumours to undermine trust in the government. »

Venusville, où ils demeurent invisibles, Autres fondamentalement étrangers à la culture dominante, comme les membres de l'« *underclass* », que les partisans de la « culture de la pauvreté » définissent comme des éléments hétérogènes inassimilables et donc inacceptables : « the culturalists in the culture of poverty debate create the impression that the members of that culture are somehow *alien* beings who cannot be assimilated and hence must remain beyond the pale »¹³⁰. Mais ces « terroristes » apparaissent rapidement comme des libérateurs, combattant une autorité fasciste, corrompue et oppressive, comme le révèle le graffiti qui orne l'entrée de Mars : « Kuato lives », et qu'un capitaine commente en ces termes : « The Martians love Kuato. They think he's fucking George Washington ». Les mutants et le conflit qui entoure leur vraie nature, entre terroristes et révolutionnaires libérateurs, rappellent ainsi les nombreux mouvements de libération qui font la une des journaux dans les années 1980, des sandinistes au Nicaragua à l'ANC en Afrique du Sud, en passant par l'IRA en Irlande du Nord. Les mutants incarnent alors la possible révolte des opprimés, de cette *underclass* qui fait tant peur à l'Amérique, que Quaid défend au nom d'un principe d'humanité plus juste, qui incorpore l'Autre au lieu de le rejeter. Ce dernier devient le porte-parole d'une révolte du prolétariat qui réussit au final à renverser la tyrannie politique des puissances économiques.

Cependant, Quaid ne fait pas partie des mutants : il est le surhomme qui les libère, l'homme blanc qui prend la défense des minorités (un type de héros qui se développe particulièrement dans les années 1990, et sur lequel nous reviendrons au chapitre 6). Le leader mutant, Kuato, fondamentalement autre puisqu'il sort du ventre d'un homme, est assassiné par un traître, un mutant, noir qui plus est. Benny (Mel Johnson Jr.), chauffeur de taxi noir qui conduit Quaid chez les mutants, incarne la diabolisation de l'*underclass*, répétant à l'envi qu'il a cinq enfants à nourrir (reprenant le fantasme de familles noires pléthoriques incapables d'appliquer le rationalisme malthusien), ce qui s'avère au final être un mensonge. Benny est bien pire qu'un procréateur invétéré : il est un criminel prêt à tout pour gagner de l'argent, même à trahir les siens. Après avoir tué Kuato, les indices de la pauvreté deviennent ceux de la criminalité : associés à une mitraillette, son large sourire révélant de fausses dents argentées, sa chemise imprimée et ses mains gantées cachant un handicap physique deviennent les signes du caïd des ghettos dangereux et violent (voir phot.36). La révolte des héros de *Total Recall*, *RoboCop* et même *Blade Runner* est bien celle des travailleurs blancs, membres de la classe ouvrière qui cherchent à tout prix à se distinguer de l'*underclass* et des démons de l'Amérique. On a vu plus haut comment Deckard se distancie de la lie de la

¹³⁰ Marks, « The Urban Underclass », p.459.

société, ces travailleurs immigrés exploités. De même, les androïdes se distinguent par leur beauté physique, modèles aryens de blancheur et de blondeur. Enfin, les criminels de *RoboCop* sont fortement marqués ethniquement tandis que Murphy est blond et blanc.

En outre, ces héros incarnent tous une masculinité supérieure, indiquée par leur force physique. Robocop et Quaid sont des parangons de l'hypermasculinité (voir chapitre 1). Ce recours à l'hypermasculinité tend à voiler le message progressiste et la révolte sociale qu'ils incarnent. Ils deviennent en effet des fantasmes d'invulnérabilité plus que des vecteurs politiques, comme l'expérience de Fred Glass le montre. Il assista à une projection de *Total Recall* dans un cinéma d'une banlieue ouvrière, où les spectateurs étaient enthousiasmés par les actes violents de Schwarzenegger, et prompts à interpréter de façon misogyne certaines scènes du film, notamment l'exécution de sa femme (Sharon Stone), accompagnée de la fameuse réplique : « Consider this a divorce ». En conséquence, Fred Glass voit finalement le corps de Schwarzenegger comme un pénis en érection, présence rassurante de la masculinité hégémonique pour ce public ouvrier : « An interpretation of Schwarzenegger's iconic presence as an unconsciously presented male member would not contradict the behavior of young working-class male members of the audience »¹³¹. Ces héros représentent une rébellion contre l'ordre établi par des élites économiques, mais également une revanche contre les boucs émissaires tenus pour responsables du déclin de la classe ouvrière masculine, principalement les Noirs et autres minorités ethniques, et les femmes. Dans un monde devenu jungle, ils peuvent enfin faire la loi dans les plus hautes sphères de même que dans les bas-fonds : Robocop arrête deux jeunes criminels qui tentent de violer une jeune femme et le Terminator vole les habits de punks qui l'agressent à l'arme blanche.

L'insistance sur la force physique de ces héros sert à revaloriser une masculinité ouvrière perçue comme plus « vraie », plus noble que celle des marginaux de l'*underclass* et plus manifeste que celle de cols blancs dénués de toute résistance physique, leurs corps féminisés incapables de se tenir droits devant le danger. Dans *RoboCop*, Bob Morton s'effondre à genoux devant son tueur, en le suppliant de l'épargner, tandis que les corps de Dick Jones et Cohagen sont tous deux littéralement projetés en-dehors de leur sphère d'influence. Cohagen n'arrive pas à résister au souffle de l'explosion qu'il a lui-même déclenchée à la fin de *Total Recall* et est expulsé du monde oxygéné dans le désert martien irrespirable, où ses yeux exorbités et sa gorge explosent sous la pression, tandis que la force de Quaid, qui réussit à remonter une corde pour déclencher le réacteur créateur d'oxygène, lui

¹³¹ Glass, « Totally Recalling Arnold », p.6

permet de survivre. On assiste ainsi à une revirilisation de héros marqués comme plus véritablement masculins par leur association avec le travail physique, et à la dévalorisation d'élites qui se désagrègent dès qu'elles ne sont plus soutenues par le pouvoir de l'argent. Il s'agit ainsi pour les films de science-fiction de rehausser au niveau symbolique une masculinité ouvrière en voie de disparition au niveau matériel, en invoquant des figures fortement masculinisées qui situent clairement la « vraie » masculinité « pure et dure » du côté des cols bleus. La critique des élites sert à réhabiliter la masculinité « traditionnelle » et exorcise les angoisses d'une catégorie sociale qui se sent de plus en plus marginalisée. La désindustrialisation provoque en effet des pertes d'emplois mais aussi une perte d'identité, dans un monde où le travail manuel est remplacé par les services, où l'association entre masculinité et travail physique n'est plus de mise¹³². La rupture affichée entre les cols blancs et les cols bleus sert à remasculiniser ces derniers aux dépens des premiers, y compris lorsque c'est une femme qui occupe la position du col bleu aux prises avec un pouvoir corrompu, comme Ripley dans *Aliens*¹³³.

3.3. Effacer les tensions sociales par le recours au genre

Cependant, le recours aux conventions génériques de la science-fiction permet d'évacuer les tensions de classe mises en scène par les films d'anticipation, en déplaçant ce qui pourrait être une remise en cause du système économique et politique vers un questionnement plus métaphysique sur la nature de l'humain. En effet, Annette Kuhn souligne que l'héritage littéraire de la science-fiction place au cœur du genre le conflit entre la science et la technologie d'une part, et l'humain d'autre part¹³⁴. La science-fiction permet ainsi d'évacuer les conflits de classe au profit de conflits entre humains et technologie, dans un questionnement plus général sur la place de l'humain dans le monde, effaçant au final l'échelle hiérarchique mise en cause par ces films. Les films d'anticipation des années 1980, bien qu'ils fassent apparaître les dysfonctionnements de la société contemporaine, et notamment la structure inégalitaire du pouvoir, exorcisent les tensions de classe en confrontant l'humanité (en fait la masculinité) aux machines. La technophobie si présente

¹³² « Most of the truly “masculine” jobs, those that demand hard physical labor, are gone, replaced by jobs in the service sector, jobs that not only pay less but do not offer the “hard” real confrontation with physicality that was embedded in jobs of former years, jobs that encouraged the production of a certain type of masculinity. » Lois Weis, Amira Proweller et Craig Centre, « Reexamining ‘A Moment in History’: Loss of Privilege Inside White Working-Class Masculinity in the 1990s », dans Michelle Fine, Lois Weis et L. Mun Wong (dirs), *Off White, Readings on Race, Power and Society*, New York : Routledge, 1997, p.211.

¹³³ On reviendra sur le personnage de Ripley dans *Aliens* au chapitre suivant.

¹³⁴ « Themes of science fiction stories include the conflict between science and technology on the one hand and human nature on the other. » Annette Kuhn, *Alien Zone, Cultural Theory and Contemporary Science-Fiction Cinema*, Londres : Verso, 1990, p.5.

dans le genre sert de transfert au ressentiment de classe. La déshumanisation d'élites corrompues est à la fois mise en lumière et masquée par la mise en scène de machines proprement inhumaines. L'affrontement entre dominé et dominant est ainsi généralement transféré vers un affrontement entre humain et machine : c'est très net dans *Blade Runner*, où le combat entre Deckard et Roy suit immédiatement la confrontation entre Roy et Tyrell et la surpasse de tous points de vue, notamment par sa durée et sa mise en scène spectaculaire. La remise en cause d'autorités inefficaces (la police notamment) est également oubliée à la fin de *The Terminator* au profit d'une lutte acharnée contre la machine pour la survie de l'humanité. La machine détruite, les dysfonctionnements des autorités disparaissent et Sarah est prise en charge par la police et les ambulanciers venus un peu tardivement à son secours.

Dans *Total Recall*, pourtant très féroce, la fin du film évacue, étrangement, la lutte contre Cohagen pour mettre en scène un feu d'artifice final qui permet la survie de l'humanité grâce à la mise en route d'une technologie bénéfique, une turbine qui produit de l'oxygène. Le duel attendu entre Quaid et Cohagen est littéralement déplacé par l'explosion de la turbine, qui menace d'expulser tous les protagonistes. Ces derniers luttent alors contre un monde machinique hostile et l'éruption techno-volcanique qui termine le film, faisant voler en éclats le dôme martien, évoque explicitement la peur d'une explosion nucléaire. En outre, dans une métalepse finale qui relève intimement du brouillage des mondes propre à la science-fiction, le statut de Quaid demeure incertain. Est-il véritablement le héros sauveur de l'humanité qu'il pensait pouvoir devenir, ou n'est-il en fait qu'un ouvrier qui rêve de dépasser sa condition sociale et de sortir de son quotidien banal et ennuyeux, confirmant la version du docteur de Rekall ? L'aliénation du travailleur soulignée par *Total Recall*, d'abord économique, puis mentale, devient à la fin métaphysique, puisque Quaid s'interroge soudainement sur le monde dans lequel il vit (« I just had a terrible thought : what if this is a dream? »)¹³⁵. Les notes musicales qui interrogent l'accord parfait qui doit traditionnellement conclure le film, associées à un fondu au blanc, l'inscrivent clairement dans l'indécision de la science-fiction et empêchent une identification jubilatoire avec le triomphe du travailleur transformé en héros, revenant aux doutes exprimés précédemment par les autorités pour mettre en cause les désirs de Quaid.

Le compromis fait avec les autorités est encore plus net dans *RoboCop*, qui met en place le transfert d'hostilité des élites vers les machines dès le premier face à face entre

¹³⁵ Sur les implications des métalepses dans *Total Recall*, voir l'article de Daniel Tron, « Psychoses diégétiques : *We Can Remember it for you Wholesale* et *Total Recall* », dans Roger Bozzetto et Gilles Menegaldo (dirs), « Les nouvelles formes de la science-fiction », Colloque de Cerisy, 2003, pp.321-338.

Robocop et Jones, où ce dernier s'efface pour laisser la place à une créature toute mécanique, l'ED209. Se décalant sur le côté, il fait entrer ED qui passe devant lui et le laisse hors-champ. ED propulse Robocop hors du bureau de Jones, tandis que ce dernier assiste tranquillement au combat du seuil de son bureau. Mais c'est surtout la fin du film qui déçoit par le maintien, contre toute attente, du statu quo. Si Robocop élimine finalement Jones, il reste un produit d'OCP et est adoubé par le président, moins criminel et corrompu que Jones mais tout aussi matérialiste et inhumain. La structure patriarcale et corporatiste est même validée par la phrase finale du président : « What's your name, son? », qui intègre Robocop à cette structure. Comme le remarque Fred Glass, Robocop peut tuer Jones lorsque le président le renvoie, contournant ainsi la consigne informatique inscrite dans son programme l'empêchant de nuire aux dirigeants d'OCP, mais la consigne n'en demeure pas moins, et le film présente au final un compromis politique bien loin de la satire décapante du début :

Murphy can kill Dick when the CEO fires the executive, thereby releasing the cyborg's programmed inhibition in harming OCP officers. *But the injunction itself remains intact.* [...] We are handed a nauseating political compromise beneath the surface of the happy ending.¹³⁶

Les héros des films d'anticipation demeurent ainsi pris au piège de leur statut incertain, propre à la science-fiction. L'angoisse des travailleurs blancs est canalisée vers un questionnement ontologique, et leur ressentiment vers un Autre incarné de façon privilégiée par la machine. L'aliénation au sens marxiste, propre plutôt à la classe ouvrière, est transformée en aliénation métaphysique, celle de l'homme en général, par les conventions de la science-fiction, centrées sur la question de l'humain.

Par ailleurs, la technophobie utilisée pour exorciser les tensions de classe est elle-même contrebalancée par ce qui est propre à la science-fiction cinématographique, le spectacle de la technologie. Annette Kuhn précise ainsi sa tentative de définition du genre en soulignant que les codes de la science-fiction, contrairement aux autres genres, se lisent précisément dans les effets spéciaux visuels et auditifs, où la technologie cinématographique se révèle dans toute sa splendeur :

Cinematic codes specific to science-fiction as against other film genres are seen to be at work especially in special effects of sound and vision. It is its association with these effects, or so the argument goes, that makes science-fiction the most cinematic of all film genres.

¹³⁶ Glass, « The "New Bad Future" », pp.33-34.

[...] The technology of cinematic illusion displays the state of its own art in science-fiction films.¹³⁷

Les films d'anticipation captivent leur public par la création d'un monde imaginaire où sont exposées les formes avancées de la technologie. Les cyborgs sont au cœur de cette fascination pour le spectacle technologique : à la dichotomie humain/machine se superpose le processus de création technologique. De quoi sont faits les cyborgs ? *RoboCop* ou *The Terminator* répondent à cette question proprement science-fictionnelle en montrant explicitement le processus de création des cyborgs, souvent au cœur des films. Nous avons déjà commenté la transformation longue et douloureuse de Murphy en Robocop, qui souligne la perte d'identité humaine du héros mais explicite en même temps la composition du cyborg, dont le cerveau est un ordinateur et les membres sont en titane. Le *making of* dans le bonus du DVD s'attarde ainsi très longuement sur le processus de création de Robocop, en révélant les différentes étapes, notamment les modèles sculptés par Rob Bottin, le créateur de Robocop, et son idée finale, consistant à accrocher à une combinaison noire tous les éléments de l'armure robotique, faits en fibre de verre¹³⁸. De même, une séquence culte de *The Terminator* révèle au public la structure du cyborg, lorsque le Terminator se répare dans une chambre d'hôtel. Dans un processus auto-réflexif, le film se montre en tant que film de science-fiction (mâtiné d'horreur) et révèle ses trucages et effets spéciaux. Le Terminator s'ouvre d'abord le bras, écartant la peau pour actionner son squelette métallique à l'aide d'une pince, puis retire son œil électronique, où ne brille qu'une lumière rouge, rendant explicite son caractère mécanique. Le parallèle entre la révélation du fonctionnement du cyborg et le spectacle de la technologie cinématographique est mis en lumière par le caractère visiblement artificiel du cyborg pendant cette scène, où une poupée animée remplace Schwarzenegger par un trucage (voir phot.37). Les effets spéciaux renforcent ainsi l'horreur devant le cyborg, mais également la fascination pour cet objet technologique, pur produit de science-fiction. Ces scènes révélatrices et les explications détaillées données dans les bonus des DVD révèlent la fascination de tout un public (souvent masculin) de fans de science-fiction, pour qui le processus de fabrication des objets technologiques et les effets spéciaux constituent un intérêt majeur des films. Ces films d'anticipation, sous couvert de technophobie, utilisent le spectacle de la technologie pour fasciner leur public, et les trucages permettent de mettre à distance

¹³⁷ Kuhn, *Alien Zone*, p.7.

¹³⁸ « Rob figured out that the way to do this would be to create an undersuit that would be flexible and then to create a harness that would fit over the suit, where you could hang solid pieces of the fiberglass exoskeleton. » Jon Davison, « Flesh and Steel: The Making Of *RoboCop* », bonus du DVD de *RoboCop* édité par MGM Vidéo, 2002.

certains questionnements trop problématiques en ne faisant des cyborgs que de merveilleuses créations technologiques. Comme l'explique Michael Stern, les effets spéciaux mis en valeur par la science-fiction tendent ainsi à déconnecter la technologie de son contexte politique et économique, et éclipsent les structures de domination, qui, par contraste, sont naturalisées, rendues invisibles : « SF foregrounds technology as a special effect – magical, socially ungrounded – while naturalizing the technologies of domination themselves »¹³⁹.

Les films d'anticipation offrent une critique parfois très noire de la société contemporaine et de ses élites corrompues, tout en exorcisant finalement des tensions de classe trop problématiques à travers le recours aux conventions génériques. Ces films reflètent les angoisses d'une catégorie de la population qui se trouve de plus en plus marginalisée pendant l'ère reaganienne, celle de la classe ouvrière masculine et blanche. Cette dernière se voit remplacée par des machines plus rentables et exploitée par des élites qui cherchent le profit maximum. La disparition de l'humanité et son remplacement par des machines passe en fait toujours par la fin du travail manuel, et avec lui, la remise en cause de la masculinité ouvrière. L'angoisse de la déshumanisation centrale dans les films d'anticipation exprime un sentiment de déclin et de perte de pouvoir. Ces derniers mettent alors en scène la revanche des travailleurs, à travers des confrontations systématiques entre membre de la classe ouvrière et membre des élites. Mais ce message plus ou moins progressiste est voilé par la mise en place d'une masculinité « pure et dure » qui se distingue à la fois des « démons de l'Amérique », les hommes de couleur surtout, traités comme inférieurs, et d'élites décadentes et affaiblies. L'insistance sur la force physique traduit la volonté de rehausser le statut des travailleurs, perçus comme les seuls dépositaires de la « vraie » masculinité. Néanmoins, ces tensions de classe et la revanche des travailleurs sont effacées par le recours aux conventions génériques qui transfèrent des interrogations sociales au potentiel subversif vers un questionnement ontologique sur l'humain propre à la science-fiction et moins directement menaçant pour l'ordre social. Le ressentiment contre les élites est canalisé vers les machines, et cette technophobie est par ailleurs contrebalancée par le spectacle fascinant de la technologie. On retrouve là la fonction rituelle des genres, qui réconcilie le public avec la société dans laquelle il vit tout en maintenant le statu quo, conjuguant « normalisation idéologique » et « expression culturelle collective »¹⁴⁰. Les films d'anticipation expriment les angoisses d'une catégorie de spectateurs tout en les réintégrant dans la société capitaliste et inégalitaire des

¹³⁹ Michael Stern, « Making Culture into Nature », dans Annette Kuhn (dir), *Alien Zone*, p.70.

¹⁴⁰ Raphaëlle Moine, *Les Genres du cinéma*, Paris : Nathan, 2002, p.78.

années 1980, par la validation de leur identité masculine. Par l'esthétisation de mondes noirs et la parade de cyborgs construits comme des modèles de masculinité ainsi que des merveilles technologiques, les films d'anticipation ne permettent-ils pas finalement de réconcilier un public désabusé avec la société dans laquelle il vit ?

Conclusion

Malgré ces éléments réconciliateurs, les genres dominants des années 1980 tendent plutôt à souligner la rupture entre les hommes blancs et les institutions sociales, incarnées par les autorités militaires, politiques ou économiques. Contrastant avec la restauration générale du père décrite par Robin Wood, il nous semble que la quête des pères sous l'ère Reagan mène plutôt à la mise en cause de la Loi du Père dans son sens large. Les films de genre des années 1980 seraient-ils plus contestataires qu'ils n'en ont l'air ? On sent bien un sentiment de révolte contre une structure hiérarchique qui place en haut de l'échelle des modèles de masculinité viciés, que ce soit le sergent dur à cuire d'antan ou le dirigeant d'entreprise corrompu d'aujourd'hui. En outre, ces films ont le mérite de mettre en évidence des tensions de classe que l'époque cherche à effacer (et qui disparaîtront presque totalement dans les années 1990). Il est pourtant paradoxal de constater que les représentants de l'hégémonie masculine sont mis au ban d'une société patriarcale à la base de cette hégémonie. En fait, l'insistance sur la rupture participe d'un discours de « crise de la masculinité » (très présent dans les médias en général, on l'a vu) et de victimisation. Les hommes blancs sont ainsi les victimes de l'abandon ou de la trahison de leurs pères-mentors, des figures de plus en plus maléfiques qui finissent par laisser leurs fils seuls et désorientés. Ils sont les victimes d'élites sans scrupules qui exploitent leurs corps et leur travail. Et ils sont également menacés, comme nous allons le voir maintenant, par l'autre sexe, dont le potentiel déstabilisant s'est intensifié avec la montée du féminisme.

Chapitre 3. La peur du féminin

Les années 1980 apparaissent comme une décennie éminemment masculine, marquée par le retour de bâton contre le militantisme féministe, le fameux *backlash* décrit par Susan Faludi¹. Les considérations féministes tendent à disparaître de tous les discours politiques et médiatiques ; c'est la fin de l'ère féministe des années 1970, comme le constate Patterson : « Gone was the She decade of the 1970s »². Le militantisme féministe est assailli de toutes parts, par la montée en puissance du mouvement contre l'avortement par exemple, et par l'attitude négative des médias envers le féminisme, responsable selon eux d'un taux de divorce record, de la désintégration de la famille, et qui serait nocif pour les femmes elles-mêmes :

The last decade has seen a powerful counterassault on women's rights, a backlash, an attempt to retract the handful of small and hard-won victories that the feminist movement did manage to win for women. This counterassault [...] stands the truth boldly on its head and proclaims that the very steps that have elevated women's position have actually led to its downfall.³

Au niveau des représentations, l'exclusion du féminin apparaît dès les années 1970, comme le déplore Molly Haskell dans son ouvrage pionnier *From Reverence to Rape*⁴. Elle constate en effet la popularité de « *buddy movies* » qui, en se focalisant sur l'amitié entre deux hommes, relèguent les personnages féminins au rang de personnages secondaires, s'ils ne s'en passent pas totalement⁵. Cette structure sera d'ailleurs reprise dans nombre de films d'action des années 1980, où les femmes sont de plus en plus absentes. Le développement de

¹ Susan Faludi, *Backlash, the Undeclared War against American Women*, New York : Three Rivers Press, 2006 [1991].

² James T. Patterson, *Restless Giant, the United States from Watergate to Bush v. Gore*, Oxford: Oxford University Press, 2005, p.178.

³ Faludi, *Backlash*, pp.9-10.

⁴ Molly Haskell, *From Reverence to Rape, the Treatment of Women in the Movies*, Chicago : University of Chicago Press, 1974.

⁵ « The buddy films [...] are so popular that they have already spawned sequels. [...] the seventies may go down as the time when men [...] discovered each other. [...] Thus the difference between Don Siegel's *Madigan* (1968) and his *Dirty Harry* (1971), or producer Phil D'Antoni's *Bullitt* (1968) and *The French Connection* (1971) is that the earlier films have token women and the latter exclude them (except in the most marginal contexts), thereby confirming what was latent in earlier genre films – that all feeling and rapport are between the men. » *Ibid.*, pp.362-363.

l'hypermasculinité contribue à éclipser les personnages féminins, d'abord parce que les personnages hypermasculins sont le plus souvent construits comme des hommes dépourvus ou privés de sexualité (qu'on pense à Rambo ou Robocop), qui ne peuvent avoir de relation durable avec les femmes qui les accompagnent, ensuite parce que la spectacularisation du corps masculin remplace le corps féminin comme objet du regard⁶. L'homme des années 1980 semble ainsi sortir de la structure de couple, auparavant garante de l'ordre social, pour se réfugier dans un monde homosocial⁷, où tout élément féminin est perçu comme une menace.

On assiste ainsi à une masculinisation de la société et des représentations dans les années 1980 : le cinéma dominant (en termes de visibilité et de succès au box-office), notamment les genres proches du film d'action et marqués par l'hypermasculinité, le film de guerre et le film de science-fiction, tend à exclure les femmes et à refouler tout élément féminin perturbateur. Cependant, ces films peinent à faire totalement disparaître le féminin, et celui-ci réapparaît régulièrement par un retour du refoulé, dans un surgissement du féminin qui menace l'intégrité physique et mentale des protagonistes masculins. D'autre part, on voit également l'apparition d'*action heroines*, surtout dans les films de science-fiction, qui reprennent à leur compte les attributs de l'hypermasculinité. Comment l'hypermasculinité se transforme-t-elle alors, au contact du sexe opposé ? Ces femmes ne sont-elles que des hommes déguisés, comme on a pu le leur reprocher ? Enfin, si les années 1980 sont dominées par un cinéma masculin de l'action et de l'hypermasculinité, Peter Krämer remarque que l'on retrouve régulièrement des films destinés à un public plus féminin parmi les dix plus grands succès du box-office annuel : « Throughout the 1980s, the annual lists of top ten box-office hits usually included 3 to 5 female-oriented (yet regularly male-centred) films »⁸. En effet, la comédie romantique, en recul jusqu'à la fin des années 1980, reprend vigueur dès 1987 et le

⁶ C'est l'une des thèses de Yvonne Tasker, *Spectacular Bodies, Gender, Genre and the Action Cinema*, Londres : Routledge, 1993.

⁷ Ce désir de fuir les femmes pour se réfugier dans un monde d'hommes n'est pas nouveau, et remonte pour Michael Kimmel au début du XIXe siècle, incarné notamment par Rip Van Winkle, personnage éponyme de la nouvelle de Washington Irving, qui part dans les bois pour fuir sa femme acariâtre et se réveille vingt ans plus tard, enfin libéré de toute responsabilité économique aussi bien que conjugale. Ce thème se retrouve au cœur des œuvres majeures de la littérature américaine selon Leslie Fiedler dans *Love and Death in the American Novel* (New York : Criterion Books, 1960). Enfin, Barbara Ehrenreich décèle au niveau sociologique chez les hommes américains cette même fuite devant les responsabilités qu'implique la vie en couple, et le rejet progressif à partir des années 1950 jusque dans les années 1980 de l'éthique du *breadwinner*. Michael Kimmel, « Born to run, Fantasies of Male Escape from Rip van Winkle to Robert Bly », dans Michael Kimmel (dir), *The History of Men, Essays on the History of American and British Masculinities*, Albany : State University of New York Press, 2005, pp.19-35 ; Barbara Ehrenreich, *The Hearts of Men: American Dreams and the Flight from Commitment*, Londres : Pluto Press, 1983.

⁸ Peter Krämer, « A Powerful Cinema-going Force? Hollywood and Female Audiences since the 1960s », dans Melvyn Stokes et Richard Maltby, *Identifying Hollywood's Audiences, Cultural Identity and the Movies*, Londres : BFI, 1999, p.96.

succès de *Moonstruck*⁹. L'hégémonie masculine est contestée dans des genres moins visibles dans les années 1980, qui font la part belle à des femmes de caractère. C'est ainsi que les quelques comédies romantiques et films de gangsters qui ponctuent la période inversent souvent les rapports de domination, en faisant des hommes et de leurs faiblesses une cible de moquerie parfois tendre, parfois plus acide, comme dans *Moonstruck* (Jewison, 1987), *When Harry Met Sally* (Reiner, 1989), ou *Married to the Mob* (Demme, 1988) et *Prizzi's Honor* (Huston, 1985). Ces genres héritent en effet d'une tradition d'inversion des rapports sociaux de sexe, soit source de comique comme dans les comédies et les parodies, soit source d'inquiétude dans les films inspirés de la tradition du *noir*. Une des tensions principales structurant les films de genre des années 1980 serait alors la peur du féminin, refoulé le plus souvent dans les films de guerre et la science-fiction, masculinisé à travers les personnages de femmes d'action, ou confiné dans des genres mineurs (à l'époque). Il s'agit alors de voir comment les genres répondent à la masculinisation de la société dans les années 1980 et comment les représentations de la masculinité se construisent en rapport avec l'éternel Autre féminin et sa présence/absence.

I. Le refoulement du féminin

1. Des femmes mises de côté

Les trois films phares de l'hypermasculinité évoqués dans le premier chapitre, *Rambo: First Blood, Part II* (Cosmatos, 1985), *The Terminator* (Cameron, 1984) et *RoboCop* (Verhoeven, 1987) mettent tous les trois en scène des femmes comme partenaires (ou opposantes) du protagoniste hypermasculin principal. Nous reviendrons sur Sarah Connor plus tard, pour examiner sa transformation en *action heroine*. Il s'agit pour le moment d'examiner le rapport des protagonistes féminins avec des héros masculins mis en scène de façon si spectaculaire qu'ils les éclipsent presque entièrement. Ainsi, la critique a très peu relevé la présence de Co Bao (Julia Nickson), l'agent vietnamien de sexe féminin qui accompagne Rambo, sauf Charles Tesson dans *Les Cahiers du cinéma*, pour souligner la misogynie du film : « La Vietnamiennne qui délivre [Rambo] [est] bassement liquidée par le scénario, scandalisé à l'idée qu'elle puisse *partager* un morceau de sa gloire »¹⁰. Par ailleurs,

⁹ Steve Neale, « The Big Romance or Something Wild?: romantic comedy today », *Screen*, vol.33, n°3, automne 1992, pp.284-299. Voir également les tableaux comparatifs présentés par James Dowd et Nicole Pallotta, « The End of Romance: The Demystification of Love in the Postmodern Age », *Sociological Perspectives*, vol.43, n°4, hiver 2000, p.558.

¹⁰ Charles Tesson, critique de *Rambo II, la mission*, *Les Cahiers du cinéma*, n°377, novembre 1985, pp.57-58.

elle n'a consacré que quelques lignes à Lewis (Nancy Allen), la partenaire de Murphy/Robocop, qui joue un rôle un peu plus important car de plus longue durée : elle survit au premier épisode et réapparaît même dans le deuxième volet de la série des *RoboCop*, fidèle au poste. Seule Yvonne Tasker tente de réhabiliter ces personnages déconsidérés, bien qu'elle souligne à quel point ces personnages, surtout celui de Co Bao construit comme objet amoureux, sont de trop : « The woman as love interest is in many senses an unwelcome figure »¹¹.

Pourtant, Co Bao et Lewis sont toutes deux présentées au départ comme des femmes fortes, indépendantes. Co Bao est un agent secret, qui a pris la place de son père tué par les Vietcongs. Mais, féminine et asiatique, elle n'est pas à la hauteur de Rambo, qui la surprend et lui place son couteau sous la gorge. Elle révèle alors qui elle est, soulignant son identité féminine et sa relative incongruité dans le film, puisqu'elle lui demande : « Did not expect a woman, no ? ». Armée d'un fusil, elle mène Rambo à la rivière d'un pas décidé, tout en le sermonnant pour son retard. C'est ensuite elle qui négocie avec les pirates et qui conduit Rambo jusqu'au camp. Mais à partir du moment où il faut prendre les armes, l'initiative revient à Rambo. On retrouve ce même schéma dans *RoboCop*, où la première apparition de Lewis souligne son caractère bien trempé et sa force physique. Elle apparaît en effet en pleine action, en train d'arrêter un suspect, en uniforme et casquée, si bien qu'on ne voit pas dans ces premières images qu'il s'agit d'une femme. Ce n'est que par un gros plan sur son visage déterminé que ses traits féminins ressortent, immédiatement subvertis par la scène de combat qui suit, où Lewis donne coups de pied et coups de poing au suspect et finit par le mettre à terre, sous le regard admiratif de Murphy. Lorsque le capitaine l'appelle, elle enlève son casque d'un geste à la fois confiant et sensuel et s'avance, la tête haute. Elle est présentée à Murphy, qui la complimente sur son action : « Pretty neat ». Leur première rencontre, marquée par le voyeurisme initial de Murphy sur l'action physique de Lewis et par un échange de regards intenses, pourrait suggérer une attraction sexuelle latente, mais cette possibilité ne sera jamais développée. Lewis, dont les premiers mouvements révèlent une certaine sensualité assumée, est par la suite déssexualisée, toujours habillée en uniforme et appelée par son nom de famille, cantonnée au rôle de policier partenaire, celui du *buddy*. Sa féminité, déjà moins marquée que celle de Co Bao par un physique androgyne et des cheveux courts, est presque totalement effacée au cours du film.

¹¹ Tasker, *Spectacular Bodies*, p.16.

On remarque en effet que malgré la présence de partenaires féminines dans *Rambo: First Blood, Part II* et *RoboCop*, la possibilité d'une histoire d'amour tourne court immédiatement. Même le maigre romantisme de *Rambo 2*, validé par le baiser entre Co Bao et Rambo, n'est absolument pas plausible, et détonne avec le personnage de Rambo – l'actrice Julia Nickson révèle d'ailleurs dans le bonus du DVD qu'elle a dû insister pour que ce baiser ait lieu. Rambo et Robocop sont en effet complètement déssexualisés, car isolés de l'ordre social fondé sur le couple hétérosexuel. Tandis que Rambo rejette tout rapport humain sauf le rapport régressif qu'il entretient avec le colonel Trautman¹², Robocop est arraché à sa famille, sa femme n'apparaissant que dans des bribes de souvenirs, juste avant sa mort biologique. Ce détachement forcé et douloureux est encore plus net dans le deuxième volet de la série (*RoboCop 2*, Kershner, 1990), où Robocop, pour permettre à sa femme de reconstruire sa vie, renie son identité humaine et son passé, déclarant à sa femme que Murphy est mort et qu'il ne la connaît pas. On peut alors se demander pourquoi ces films intègrent des personnages féminins, d'autant plus qu'ils appartiennent à des genres où les femmes sont traditionnellement absentes, surtout dans le cas de *Rambo: First Blood, Part II*, et que ces femmes ne permettent pas le développement d'une histoire d'amour ni même la présence d'une certaine tension sexuelle. A quoi servent donc ces personnages féminins ?

Co Bao est d'abord présente dans *Rambo: First Blood, Part II* pour désamorcer l'homoérotisme latent chez ce personnage dénudé et soumis à diverses tortures physiques. A travers un baiser hétérosexuel, le film maintient tant bien que mal Rambo dans la « normalité » hétérosexuelle, désavouant toute interprétation *queer*. Mais si l'on compare le rôle de Co Bao à celui de Lewis dans *RoboCop*, où la question de l'homoérotisme ne se pose pas, il apparaît que les deux femmes occupent des positions similaires. Dans les deux films, ces personnages sont amenés à assister aux scènes traumatiques d'abandon et de torture qui font des héros masculins des victimes, et deviennent ainsi le médium qui permet d'interpréter la souffrance masculine en termes de pitié et de compassion. Lewis entend d'abord les cris de douleur de Murphy avant d'assister à son exécution derrière une grille, sans pouvoir l'aider. L'horreur de l'exécution se lit sur son visage, ses yeux écarquillés, sa bouche ouverte, ses mains agrippées à la grille, qui fonctionne comme écran supplémentaire, et la distance de la scène par surcadrage (voir phot.38). Incapable d'empêcher le massacre, elle n'arrive qu'après la balle finale et s'arrête devant le corps mutilé de Murphy. S'agenouillant près de lui, elle se

¹² Un rapport en outre problématique, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent.

décompose, et le gros plan sur son visage bouleversé ainsi que sa voix tremblante contrastent avec le premier gros plan sur son visage décidé.

A partir de ce moment, Lewis va devenir le témoin des souffrances et de la transformation de Murphy en Robocop, seule à le reconnaître sous son armure. Solidaire de son calvaire, elle l'aide à échapper à une deuxième mise à mort et lui apporte outils et nourriture dans un entrepôt désaffecté. Construite comme une figure maternelle dans cette scène, elle lui offre des pots de bébé qu'il refuse, disant qu'il n'a pas faim. Robocop dévisse ensuite son casque, lui révélant son hybridité déchirante. Sa vision d'un homme brisé est reflétée dans le miroir écorné qu'elle lui tend (voir phot.39) et c'est dans ce regard dédoublé que se lit le pathétique de Robocop, que ni sa voix ni ses gestes mécaniques ne peuvent dénoter. La séquence alterne entre des gros plans sur Robocop et des mises au point sur le visage de Lewis, qui le regarde fixement tout au long de la scène, prise d'une intense pitié. Les contre-champs sur Lewis incluent ainsi systématiquement le profil de Robocop, soulignant la fracture d'un homme au visage humain rattaché à un cerveau métallique. Le pathos de la scène s'intensifie lorsqu'elle lui apprend que sa femme et son fils sont partis : on passe à un plan large en contre-plongée qui souligne la solitude et la différence de Robocop, géant monstrueux assis seul sur une pierre, dos à Lewis, dont la taille et l'armure métallique contrastent avec la petitesse et la fragilité du corps humain de celle-ci, accentuées par sa position en profondeur de champ. Il préférera rester seul que d'être un objet de pitié, rejetant le réconfort que lui propose Lewis, qui s'approche de lui pour mettre sa main sur son épaule. Dans cette scène, c'est la présence de Lewis comme spectatrice de la douleur de Robocop, soulignée par une musique mélancolique, *pianissimo*, faite de notes tenues par les cordes accompagnées de quelques sons de cloches, et les plans fixes qui contrastent avec le reste du film, qui fait ressortir le pathétique de la séquence et contribue à faire de Robocop une victime humanisée. Le rôle de Lewis comme porteuse du regard est par la suite souligné lorsqu'elle aide Robocop à viser : postée derrière lui, elle substitue littéralement son regard au sien et vise pour lui, remplaçant son système électronique de visée par son regard humain. On remarque alors une inversion des rôles en termes « mulveyens » : ce n'est plus l'homme qui regarde (« the bearer of the look ») mais bien la femme, montrée constamment en contre-champ en train de regarder un héros masculin marqué par la souffrance. Au regard masculin chargé d'érotisme se substitue un regard féminin imprégné de compassion.

C'est ce qui explique l'impossibilité de l'histoire d'amour invraisemblable dans *Rambo: First Blood, Part II*. Dans ce film, Rambo n'est pas le porteur du regard, mais bien plutôt l'objet regardé, et Co Bao ne remplit pas le rôle de l'objet de son affection, mais est

positionnée comme lieu de la vision et de l'interprétation du martyr de Rambo. En effet, Co Bao assiste d'abord, impuissante elle aussi, à la reddition de Rambo aux Vietnamiens qui l'encerclent après son abandon par les siens, puis, retournée dans le camp pour sauver Rambo des mains de ses bourreaux, est témoin de sa colère devant l'hypocrisie de ses supérieurs, que les Russes le forcent à contacter, lorsque Murdock lui demande sa position, promettant de venir le chercher. La séquence qui montre la torture de Rambo par les Russes insère ainsi à plusieurs reprises des plans très courts sur Co Bao, d'abord sur son avancée dans le camp, puis deux plans montrant sa position sous les lattes de la hutte où est prisonnier Rambo. La répétition de ce plan statique sur le regard de Co Bao strié par les lattes insiste sur sa position de spectatrice, témoin par deux fois de la lâcheté des autorités américaines qui considèrent Rambo comme « superflu », comme il le lui avait expliqué lui-même. Co Bao sert de médium d'interprétation à la souffrance de Rambo, une souffrance mentale et physique directement liée à son abandon par des autorités hypocrites. Elle fait donc plus qu'assurer l'hétérosexualité de Rambo : elle valide sa position de victime en exprimant le sentiment traditionnellement féminin de la compassion. Déguisée en prostituée, elle incarne Marie-Madeleine pleurant sur les souffrances du Christ. Co Bao et Lewis, personnages unidimensionnels sans épaisseur psychologique, ne servent en fait que d'ancrage au contre-champ, porteuses du regard sur les héros masculins et leurs souffrances. Leur féminité n'est utilisée que pour exprimer la pitié, toute tension sexuelle étant effacée de leur personnage. En outre, le fait que des femmes soient témoins de la souffrance des hommes implique que ce sont maintenant les hommes qui sont des victimes, et non plus les femmes qui sont exclues de l'action et confinées au rôle extérieur de spectatrices. La stratégie de *Rambo: First Blood, Part II* et de *RoboCop* consiste ainsi à inclure des personnages féminins tout en leur déniaient tout rôle, même celui de victimes. Non plus objets sexuels contemplés par les hommes, ces personnages deviennent porteurs du regard, mais un regard dénué de toute conséquence sur l'action, un regard qui ne fait que valider la nouvelle construction de la masculinité comme victime.

2. Rejet du féminin et réapparition du refoulé dans les films sur la guerre du Vietnam

Cependant, la présence du féminin reste une menace, car ce regard féminin, bien que sans influence sur l'action, est néanmoins témoin des failles de la masculinité et peut contribuer à son anéantissement. Ainsi, dans le projet de reconstruction de la masculinité au cœur des films sur la guerre du Vietnam que décrit Susan Jeffords dans *The Remasculinization of America*, tout élément féminin doit être maîtrisé et rejeté : « Through the image of the veteran, American manhood is revived, regenerated principally by a rejection of

the feminine and sexuality »¹³. Inspiré par la thèse de Susan Jeffords, Michael Selig souligne à quel point la recomposition d'un héros masculin dépend de la soumission des femmes : « [In Vietnam war films], the narrative and visual reconstitution of a heroic male subject [prerequisites] the devaluation and abuse of the feminine »¹⁴. La construction d'une masculinité pure et invincible doit être expurgée de toute contamination féminine qui menacerait l'intégrité de l'identité masculine. Comme les écrits des Freikorps qu'analyse Klaus Theweleit, les films sur la guerre du Vietnam sont également dominés par la peur d'un féminin dévorant qui provoquerait la dissolution de l'identité masculine par son engloutissement¹⁵. D'où la représentation de la jungle vietnamienne comme un lieu fermé, humide et chaud, évocation du maternel abject qui fait écho aux marais et aux rivières décrits par Theweleit, lieu exotique et féminin qui menace constamment d'engloutir les soldats en son sein¹⁶. Que ce soit en termes de dissolution du soi pré-œdipien ou de castration post-œdipienne, les femmes représentent toujours une menace, car elles sont perçues comme l'essence de l'altérité qui définit la masculinité *a contrario*. Le féminin doit donc être subjugué : les futurs soldats doivent d'abord se débarrasser de tout élément féminin affaiblissant en eux-mêmes et ensuite asseoir leur domination par le recours constant à la violence contre les femmes.

On retrouve ainsi dans les films sur la guerre du Vietnam le leitmotiv de l'endurcissement physique comme nécessaire à l'acquisition de la masculinité (*Platoon* (Stone, 1986), *Born on the Fourth of July* (Stone, 1989) et surtout *Full Metal Jacket* (Kubrick, 1987)) et la récurrence d'actes de violence contre les femmes, notamment les scènes de viol (*Platoon* et *Casualties of War* (De Palma, 1989)). Cette violence contre les femmes se traduit en effet en termes sexuels, afin de contrer le péril que représente la sexualité féminine pour l'intégrité corporelle du soldat. Cette sexualité menaçante est incarnée dans la figure récurrente de la prostituée vietnamienne, dangereuse à plusieurs égards, potentiellement porteuse de maladies sexuellement transmissibles et possible agent vietcong. La sexualité

¹³ Susan Jeffords, *The Remasculinization of America*, Bloomington : Indiana University Press, 1989, p.116.

¹⁴ Michael Selig, « Genre, Gender and the Discourse of War: The A/Historical and Vietnam Films », *Screen*, vol.34, n°1, 1993, p.3.

¹⁵ Klaus Theweleit, *Male Fantasies, vol. 1. Floods, Bodies, History*, (traduction de Stephen Conway), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987. Son analyse des journaux intimes de sept membres proto-nazis des *Freikorpsmen* se fonde sur une analyse psychanalytique du lien entre la subjectivité des *Freikorpsmen* et l'expérience pré-œdipienne de perte et de dissolution – celle de l'engloutissement dans le corps maternel. Ce concept du corps maternel comme abject est développé par Julia Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur* et repris par Barbara Creed dans son analyse des représentations du féminin dans l'horreur, notamment dans *Alien*. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris : Seuil, 1980 ; Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine : Film, Feminism, Psychoanalysis*, Londres : Routledge, 1993.

¹⁶ Voir Tania Modleski, « A Father is Being Beaten : Male Feminism and the War Film », *Discourse*, vol.10, n°2, 1988, pp.68-69.

féminine est redoutable au niveau intime et au niveau collectif, car elle risque toujours de briser les liens masculins qui unissent les soldats en tant que membres d'une même unité. Dans *Casualties of War*, la présence de la jeune Vietnamiennne détruit la solidarité du groupe masculin et met en péril le héros qui se désolidarise du groupe pour prendre sa défense. La constitution du groupe masculin, surtout dans l'armée, dépend de l'exclusion des femmes et de la dévalorisation du féminin.

Mais l'ennemi féminin doit également être éradiqué à l'intérieur des soldats et la peur du féminin se traduit ainsi par une angoisse malade vis-à-vis de l'homosexualité, dont le rejet va de pair avec le rejet du féminin, comme le souligne Robin Wood : « A fairly strict correlation exists between a heterosexual male's attitude to women and his attitude to gays (the "two others", in Andrew Britton's useful phrase) »¹⁷. Cette peur de l'homosexualité, perçue comme la présence du féminin corrupteur dans le masculin, tourne souvent à l'hystérie, et les soldats sont régulièrement appelés « *ladies* », voire même « *cherries* » dans *Platoon*, un mot argotique signifiant l'hymen qui souligne la « virginité » des soldats fraîchement débarqués au Vietnam. Cette homophobie récurrente représente un des traits distinctifs de ce cycle¹⁸, participant de l'effort de reconstruction virile qui domine l'ère reaganienne. Au rejet des droits des femmes revendiqués par le féminisme correspond l'opposition violente des conservateurs aux mouvements homosexuels, qui revendiquent depuis les années 1970 la reconnaissance de la liberté sexuelle. Cette opposition prend une plus grande ampleur avec l'apparition de l'épidémie du SIDA, qui touche principalement les homosexuels et provoque panique et hostilité à leur égard. Ceux-ci furent en effet mis au ban de la société dans les années 1980, d'autant plus que les autorités furent très lentes à réagir : Reagan ne fit que peu référence à l'épidémie, diminuant même le budget consacré au SIDA en 1986 et refusant d'encourager l'utilisation du préservatif en 1987¹⁹. Pour de nombreux conservateurs, le SIDA était une maladie propre aux homosexuels (« *a gay plague* »), et Pat Buchanan, avant de devenir le directeur de communication du président, alla même jusqu'à dire que l'épidémie n'était que la vengeance de la Nature envers ces comportements « déviants » : « The poor homosexuals. They have declared war on nature and now nature is exacting an awful retribution »²⁰. L'importance croissante de l'épidémie s'accompagna de

¹⁷ Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond*, New York : Columbia University Press, 2003, p.201.

¹⁸ Contrastant avec les films de guerre classiques, sous le coup de la censure et produits d'une époque où les homosexuels sont beaucoup moins visibles, mais aussi avec les films de guerre des années 1990, dont on reparlera dans la deuxième partie.

¹⁹ Patterson, *Restless Giant*, pp.179-181.

²⁰ *Ibid.*, p.180.

l'hostilité d'une grande partie de la population américaine envers les homosexuels, et de nombreuses lois furent passées pour interdire les relations homosexuelles consensuelles privées²¹.

Cette construction de la masculinité par le rejet hystérique de tout élément corrompateur féminin ou homosexuel est particulièrement apparente dans *Full Metal Jacket*, qui montre explicitement le processus de fabrication par lequel on transforme des garçons en soldats prêts à combattre. Sous couvert d'un film sur la guerre du Vietnam, le film souligne de manière plus générale les rouages du patriarcat, en exposant et poussant jusqu'à l'extrême limite l'idéologie patriarcale, ce qu'explique Michael Pursell : « Unlike *Hamburger Hill* and even *Platoon*, *Full Metal Jacket* does not revel in patriarchal values; it unravels and reveals them. [...] Hartman doesn't invent an ideology to stuff the recruits' heads with, he simply extends what's already there to its limit »²². *Full Metal Jacket* met en évidence le processus de masculinisation au cœur de la formation des soldats et des films de guerre. Il fait ainsi constamment référence à la tradition des films de guerre, invoquant à plusieurs reprises l'étalon de la masculinité virile qu'est John Wayne, pour mettre en lumière le lien entre le genre et la promotion d'un certain idéal de masculinité, en exagérant à outrance les conventions du film de guerre. Le film reprend en effet la séquence d'entraînement traditionnelle du film de guerre classique, comme celle que l'on trouve dans *Battle Cry* (Walsh, 1955), où les garçons deviennent des hommes, comme le précise le narrateur : « After the cordial welcome to the Corps comes the job of turning boys into men ». Les recrues sont d'abord rasées, puis s'alignent pour être inspectées par l'instructeur, le sergent Beller, qui leur hurle dessus en les traitant de moins que rien :

Alright, you people, my name is Sergeant Beller. You guys are going to hate the day you met me. As far as I'm concerned, you are not human beings anymore. And don't get the idea you're Marines! You're recruits, meatheads! The lowest form of animal is this here universe. You will refer to me as Sir.

Kubrick reprend ainsi des codes génériques déjà bien établis, ainsi que l'idéologie patriarcale du rituel d'initiation à la masculinité qu'ils véhiculent, mais pousse cette logique jusqu'à son point limite : une exclusion totale du féminin qui va de pair avec l'effacement de l'identité individuelle des soldats. Il rompt alors avec l'idéologie du *e pluribus unum* des films de

²¹ Comme en Géorgie, dont la loi criminalisant la sodomie fut maintenue par la Cour Suprême en 1986. *Ibid.*

²² Michael Pursell, « *Full Metal Jacket: The Unravelling of Patriarchy* », *Literature/Film Quarterly*, 16, 4, 1988, pp.220, 222.

guerre classique, où l'individualité de chaque soldat est maintenue au sein de l'unité du groupe.

Ainsi, alors que la séquence d'entraînement ne dure que dix minutes dans *Battle Cry*, elle s'allonge démesurément pour constituer toute la première moitié de *Full Metal Jacket*. Toutes les scènes rituelles qui la ponctuent sont outrées aussi bien dans leur durée que dans leur mise en scène. Ainsi, la scène de rasage qui est évoquée en ellipse dans *Battle Cry* constitue le générique d'ouverture de *Full Metal Jacket*, et souligne d'emblée le processus de déshumanisation à l'œuvre dans le rituel d'initiation à la masculinité mis en place par les Marines. Cette première scène juxtapose par un montage *cut* des têtes de jeunes hommes en train d'être rasées par un personnage hors-champ, dont on ne voit que la main qui tient la tondeuse. Les visages sont juxtaposés sans lien aucun, et on ne sait pas qui sont ces hommes, puisque le film commence *in medias res*, sans explication préalable fournie généralement dans les films de guerre par une voix-off ou des intertitres qui introduisent le lieu, la date et les personnages. Ce montage abrupt tend à effacer toute identité individuelle, d'autant plus que les visages représentés sont dénués de toute expression, fermés, les yeux dans le vide. On voit se succéder des jeunes hommes gros et maigres, noirs et blancs, dans une parodie du *melting pot* américain qui fond tous les hommes en un nouvel Adam américain en exigeant la perte de l'identité originelle comme préalable à une nouvelle identité américaine nationaliste et patriarcale. La brutalité de la scène est soulignée par une mise en scène qui privilégie les gros plans frontaux et fixes tendant à déshumaniser et homogénéiser les différents visages et à les renvoyer à leur animalité première : ces jeunes hommes deviennent des moutons qu'on tond. Cette scène se termine ainsi sur une image surréaliste de cheveux jonchant le sol, confirmant la destruction d'une identité individuelle dont les détritres seront jetés à la poubelle.

Cette attaque systématique de l'identité des recrues court tout au long de la première partie et est confirmée dès la scène suivante, où est présenté le sergent Hartman (Lee Ermey²³). Hartman incarne la figure familière du sergent instructeur, présente on l'a vu dans *Battle Cry*, mais son personnage prend dans *Full Metal Jacket* une ampleur considérable, et marque l'esprit de tous les spectateurs, y compris les critiques²⁴. Hartman amplifie à outrance

²³ L'acteur lui-même est un ancien instructeur du Corps des Marines.

²⁴ Vincent Canby en fait le cœur du film : « the poetically foul-mouthed Gunnery Sergeant Hartman (Lee Ermey) is the film's effective heart, giving terrifying life to "Full Metal Jacket" long after he has left the scene and the film has moved on to Vietnam. », tandis que Roger Ebert commente avec enthousiasme la performance de Lee Ermey : « Ermey plays a character in the great tradition of movie drill instructors, but with great brio and amazingly creative obscenity ». Canby, critique de *Full Metal Jacket*, *The New York Times*, 26 juin 1987; Ebert, critique de *Full Metal Jacket*, *Chicago Sun-Times*, 26 juin 1987.

la rudesse du sergent de *Battle Cry* (ou celle du sergent Stryker (John Wayne) dans *Sands of Iwo Jima*, Dwan, 1949) dans un discours introductif qui commence de la même façon mais dure plus de cinq minutes. Il se présente et émet les mêmes ordres de base :

I am Gunnery Sergeant Hartman, your senior drill instructor. From now on, you will speak only when spoken to, and the first and last words to come out of your filthy sewers will be « Sir ». Do you maggots understand that?

On remarque déjà l'exagération langagière qui va caractériser le discours de Hartman, et l'attaque en règle qu'il mène contre l'humanité de ses recrues : leurs bouches deviennent immédiatement des bouches d'égout. Cette violente dévaluation continue par des insultes particulièrement inventives, à connotation scatologique ou sexuelle, qui vont constamment ponctuer les paroles du sergent. Ainsi, il appelle d'abord ses recrues « ladies », puis les traite de « merde amphibienne » : « You are the lowest form of life on Earth. You are not even human fucking beings. You are nothing but unorganized, grab-assstic pieces of amphibian shit! ».

La déshumanisation des soldats passe par leur homogénéisation, ce que souligne constamment une mise en scène froide et géométrique : les soldats sont alignés devant leurs lits, dans une pièce fermée, où tout est symétrique et où la lumière provient de néons artificiels. La caméra les filme de profil, dans un travelling arrière qui suit la marche en avant de Hartman. Pas de changement de plan, pas d'autres mouvements de caméra. Les soldats demeurent immobiles, et le silence qui règne dans la pièce fait résonner les paroles de Hartman d'une violence accrue. Cette mise en scène contraste nettement avec les extérieurs traditionnels du film de guerre classique, comme dans *Battle Cry*, où les soldats écoutent leur sergent dehors, dans la lumière du soleil, et sont entourés par d'autres bataillons en exercice. Les soldats y sont groupés, proches les uns des autres, filmés d'abord de face, puis de dos, ce qui tend à souligner l'individualité de chaque soldat, différent de son voisin, tandis que l'isolement des soldats et leur cadrage de profil dans *Full Metal Jacket* tend vers l'abstraction et l'homogénéisation (voir phot.40-41). La destruction des identités individuelles est enfin confirmée par le rejet des prénoms et noms antérieurs, remplacés par des surnoms réducteurs, dans le processus rituel d'arrachement à la famille et son remplacement par le corps des Marines que mentionne Elizabeth Badinter dans sa description des rituels d'initiation à la masculinité chez des Marines obsédés par « la contamination des mâles par les femelles, et en

particulier des fils par les mères »²⁵. Un soldat noir du nom de Brown est renommé Private Snowball, en référence ironique à la couleur de sa peau, le héros (Matthew Modine) est surnommé Joker, le Texan est appelé Cowboy et le pauvre Leonard Lawrence, gros et maladroit, devient Gomer Pyle²⁶. Ces surnoms réduisent la personnalité multiple des soldats à un élément immédiatement identifiable, comme le remarque Paula Willoquet-Maricondi : « The rebuilding of their identity begins with a renaming process designed to emphasize the one-dimensionality of their new selves »²⁷.

Ce processus de renomination est accompagné d'insultes sexuelles qui remettent en cause la masculinité des soldats : Hartman attaque Joker en lui disant qu'il peut « baiser sa sœur », puis s'en prend à Cowboy en le traitant de « pédé » : « Only steers and queers come from Texas. Do you suck dicks? Are you a peter-puffer? ». Les sexualités féminine et homosexuelle sont ici mises sur le même plan, par ce que Gaïd Girard appelle « l'avilissement de la différence »²⁸. Toute présence de l'Autre doit être éliminée, soit tout élément féminin. La dévalorisation du féminin s'effectue notamment par l'éradication de toute sexualité hétérosexuelle ou homosexuelle, et son remplacement par la violence, dans la scène mémorable où Hartman demande à ses recrues de donner un prénom de femme à leur fusil pour lui déclarer leur amour, avant de se coucher avec lui :

Tonight, you pukes will sleep with your rifles. You will give your rifles a girl's name, because this is the only pussy you people are going to get! Your days of fingerbanging old Mary Jane Rottencrotch through her pretty pink panties are over! You're married to this piece, this weapon of iron and wood. And you will be faithful! Prepare to mount... Mount!

La mise en scène, qui montre les recrues alignées en caleçon et T-shirt blancs devant leur lit superposé, met en lumière un processus qui imbrique la dévalorisation sexuelle du féminin (« Rottencrotch » suggère des odeurs vaginales nauséabondes), remplacé par la violence des armes, et une perte d'identité qui implique une régression infantile. Cette scène représente en effet le paroxysme de la transformation des hommes en soldats de l'idéologie patriarcale, chantée sous la forme d'une prière aux armes, qui atteint son moment orgasmique dans l'ironie du dernier mot de Hartman, « Mount ! », superposant à l'acte sexuel l'ordre militaire

²⁵ Elizabeth Badinter, *XY, De l'identité masculine*, Paris : Odile Jacob, 1986, p.111.

²⁶ Surnom donné par le corps des Marines à un soldat qui fait constamment des erreurs et requiert donc plus d'entraînement, en référence au héros simplet et naïf de la série télévisée *Gomer Pyle, U.S.M.C.* (1964-1969).

²⁷ Paula Willoquet-Maricondi, « Full-Metal-Jacketing, or Masculinity in the Making », *Cinema Journal*, vol.33, n°2, hiver 1994, p.16.

²⁸ Gaïd Girard, « La position du tireur embusqué dans *Full Metal Jacket* (1987) », dans Francis Bordat et Serge Chauvin (dirs), « Les bons et les méchants », Actes du Congrès de la SERCIA, Université Paris X : Publidix, 2005, p.189.

donné à la cavalerie iconique des westerns. Ainsi, Michael Pursell montre qu'il ne s'agit pas seulement d'exclure les femmes d'un groupe d'hommes, mais de rejeter tout désir du féminin, toute présence féminine chez les soldats eux-mêmes, jusqu'à effacer la place des femmes dans l'acte sexuel :

When Hartman announces that their rifles will be the only pussy they'll get from now on, he isn't just commenting on the exclusion of women from a male group, he's talking about the process of expunging women psychologically. His language dismembers women, absenting them even from the sexual act.²⁹

La négation du féminin va de pair avec la négation de l'identité individuelle, et l'exclusion du féminin est la condition nécessaire à la formation d'une communauté masculine dans *Full Metal Jacket*. Cette répulsion pour le féminin rompt avec la tradition des films de guerre classique, qui accordent une grande importance aux relations qu'entretiennent les différents soldats avec les femmes, qui tendent à définir leur personnalité et à les distinguer les uns des autres, qu'on pense encore une fois à *Battle Cry*, *Sands of Iwo Jima*, *D-Day*, *the Sixth of June* (Koster, 1956) ou *From Here to Eternity* (Zinneman, 1953). *Full Metal Jacket* reprend ainsi à la lettre, mais de façon ironique, l'argument de George Gilder, une des figures célèbres de la droite conservatrice et anti-féministe, dans son livre *Sexual Suicide* (1973) : « The good things are many and collective; the despicable are feminine and individual... when you want to create a group of male killers, that is what you do, you kill the women in them. That is the lesson of the Marines »³⁰.

Car Kubrick montre les conséquences néfastes de cette double négation, qui détruit toute émotion chez les recrues, notamment tout sentiment de compassion. C'est ainsi que la relation maternelle entre Joker et Pyle (Vincent D'Onofrio), le soldat le plus lent et maladroit de la section (Joker l'aide gentiment à faire son lit, à boutonner sa chemise, à lacer ses chaussures avec des encouragements d'ordre maternel, comme « Thatta boy »), est détruite par la politique de Hartman qui punit systématiquement toute la section pour les erreurs de Pyle. La section décide alors de se venger sur lui en le rouant de coups pendant la nuit et pousse Joker à faire de même. La participation de Joker à cette rétribution collective signifie la mort de son humanité, indissociablement liée à sa compassion pour les faiblesses d'autrui, ainsi que celle de Pyle, qui perd la raison et finit par assassiner le sergent. L'anéantissement de la figure maternelle incarnée par Joker transforme Pyle en modèle abouti du tueur froid

²⁹ Pursell, « The Unravelling of Patriarchy », p.220.

³⁰ George Gilder, *Sexual Suicide*, New York : Quadrangle Books, 1973, pp.258-259, cité dans Pursell, *ibid.*

qu'on a voulu faire de lui, dans la lignée des héros invoqués par Hartman, Charles Whitman et Lee Harvey Oswald, tueurs psychotiques capables d'atteindre les cibles les plus difficiles. Son suicide ne fait alors que confirmer la destruction méthodique de son identité par les Marines. Le processus de masculinisation décrit par Kubrick dans la première partie du film, fondé sur la destruction de l'« autre », entraîne en fait la mort du soi³¹.

Il faut donc prendre en compte la critique acerbe que fait Kubrick de ce processus, qui aboutit à la mort spectaculaire de Pyle enfin réconcilié avec son fusil, pour analyser la deuxième partie du film, et notamment le personnage du sniper féminin. Susan Jeffords analyse en effet le film de façon très littérale, sans tenir compte de l'ironie de Kubrick face à ce processus de délimitation des genres visant à l'exclusion du féminin. Elle met en lumière les changements que le film opère par rapport au roman original de Hasford, *The Short-Timers*, pour démontrer comment *Full Metal Jacket* simplifie l'ambiguïté du roman et met en place le rejet du féminin : « The film shuts down the novel's ambiguity and reinstates a clarified rejection of the feminine and restitution of the masculine ». A travers cette démonstration, le personnage du sniper est perçu comme l'incarnation ultime de l'ennemi qui doit être éradiqué : « The strongest threat to the survival of American soldiers in this film is thus nothing other than a single female sniper, the feminine itself »³². Mais c'est oublier toute l'ironie que représente ce personnage de sniper féminin meurtrier, qui remet en question l'idéologie patriarcale de dévalorisation du féminin relayée par Hartman dans la première partie du film. A travers la mise en scène du retour du refoulé, Kubrick déconstruit le processus de masculinisation fondé sur l'opposition des sexes.

Ce processus est déjà attaqué dans la scène de négociation avec la prostituée vietnamienne qui précède l'attaque. Cette scène oppose en effet le groupe de soldats américains à deux figures de l'« Autre », une prostituée et son proxénète vietnamiens. Les premiers sont ainsi rassemblés pour former un groupe uni à droite de l'écran, sur deux lignes, tandis que les derniers sont isolés à gauche. La prostituée détonne particulièrement dans ce monde d'hommes en uniforme par ses habits très colorés. Les plans alternent ensuite entre un champ sur le groupe et un contre-champ sur le proxénète négociant le tarif de la prostituée. Celle-ci reste muette, simple monnaie d'échange, objet dégradé et étranger au groupe, jusqu'à ce qu'un soldat noir vienne l'emmener. Elle refuse alors de l'accompagner, arguant que le pénis des Noirs est trop gros. La scène reprend ainsi la figure conventionnelle de la prostituée

³¹ « Kubrick criticizes the whole process of masculinization by showing that it involves not only the defeat of an "other" (female or otherwise) but, more fundamentally, the defeat of the very self. » Willoquet-Maricondi, « Full-Metal-Jacketing », p.6.

³² Jeffords, *The Remasculinization of America*, pp.173, 175.

pour miner le mythe construit par la masculinité autour du phallus imposant, en démasquant le cliché de la sexualité virile et puissante des Noirs : le soldat noir est obligé de montrer son sexe, non pour vanter sa grande taille, mais au contraire pour souligner sa petitesse acceptable pour les femmes³³.

Ce premier affront est suivi d'un assaut beaucoup plus conséquent dans la séquence qui oppose les soldats et le sniper, présence d'abord invisible et menaçante, dont le sexe n'est révélé qu'à la fin de la séquence. Le sniper incarne le retour du féminin refoulé, qui détruit le groupe masculin en utilisant la solidarité du groupe pour éliminer les soldats un par un. Avant même qu'il n'apparaisse, le danger se fait sentir dans un paysage envahi par des volutes de fumée noire, des bâtiments en ruine et des feux qui brillent au loin, territoire inconnu où est envoyé un soldat seul en reconnaissance, l'angoisse visible sur les visages de ses camarades. Soudain, le point de vue change à travers l'irruption *cut* d'un contre-champ dont la source demeure inconnue, mais qui annonce une présence malveillante par un plan subjectif. Ce dernier contraste nettement avec les plans précédents, où la caméra subjective est très peu utilisée et où les plans sont le plus souvent fixes. La caméra suit ici, par un travelling vertical, le mouvement du sniper, qui se redresse lentement derrière un mur, le long d'une fente. Son sexe n'est pas révélé, ce qui fait supposer un Vietcong de sexe masculin. L'obscurité qui domine le plan, la lenteur du mouvement de caméra, l'absence de la source du point de vue et les bruits assourdis renforcent la sensation de menace étrange, détachée quelque peu du tumulte de la guerre. Soudain le canon d'un fusil apparaît, la caméra zoome sur le soldat américain recadré comme cible (voir phot.42), et le tir part, immédiatement suivi du hurlement de la victime³⁴, qui s'effondre au ralenti, le sang qui gicle bien visible. Une tension angoissante se crée dans toute la séquence entre la vulnérabilité des soldats, exposés au grand jour dans un paysage où ils n'ont aucune visibilité, et l'omnipotence du sniper, en position de surplomb et protégé par l'immeuble où il se cache. La lenteur et le silence qui caractérisent les plans sur le sniper, qui ne tire que lorsqu'il a une cible en vue, contrastent avec la panique qu'il provoque chez les soldats, qui déchaînent systématiquement leurs mitraillettes. L'horreur se lit dans leurs yeux écarquillés (même dans ceux de Animal Mother, pourtant le

³³ Susan Jeffords souligne que le positionnement de la prostituée vietnamienne comme « autre » permet de nier les différences raciales entre les soldats, supplantées par la différence sexuelle : « Her denial of sexual difference between black and white [...] is a defeat of one of the strongest stereotypes of American racism, [...] thus eliding differences between men through the reassertion of their difference from women. » Cependant, même si c'est à travers ce regard féminin que le soldat noir est émasculé, ce sera finalement Animal Mother, un soldat blanc, qui emmènera la prostituée, privant le Noir de ses « droits ». Jeffords, *The Remasculinization of America*, pp.178-179.

³⁴ Il n'est d'ailleurs peut-être pas anodin qu'il s'agisse du même soldat noir qui avait montré son (petit) sexe à la prostituée, se désignant comme victime expiatoire du mythe de la masculinité.

plus « dur » de tous), révélant leur incompréhension face à l'irruption d'un point de vue autre, représenté par l'intrusion soudaine des contre-champs. La lumière blanchâtre qui éclaire le début de la scène fait ainsi peu à peu place à l'obscurité, illuminée seulement par le rougeoiement menaçant des bâtiments en feu.

Le décor se fait de plus en plus hostile à mesure que les soldats s'engagent dans un immeuble en ruines, endroit sombre et confiné où brillent des feux infernaux, caverne maléfique ou « *vagina dentata* », tanière du monstre féminin³⁵. Les hommes avancent prudemment dans ce vagin infernal, jusqu'à ce que Joker l'aperçoive de dos, cherchant ses victimes. D'abord pétrifié, Joker prend son courage à deux mains et tire sur le sniper, mais son arme s'enraye, figurant l'impuissance masculine. Le sniper fait alors volte-face, et ce retournement spectaculaire met en lumière le féminin qui se trouve nécessairement dans le masculin, mettant à bas le processus de séparation et de destruction opéré par Hartman. En effet, ce volte-face révèle à la fois une jeune fille au visage délicat entouré de longues nattes et un soldat déterminé, fusil au poing, au visage hagard et grimaçant qui rappelle le « visage guerrier » que demandait Hartman à Joker (« Let me see your war face! »)³⁶. Ce moment constitue une véritable épiphanie, filmé au ralenti et illuminé à la fois par les flashes de lumière accompagnant les tirs du sniper et par le feu qui l'éclaire à contre-jour.

La reprise d'une convention familière du film de guerre, celle du soldat ennemi (masculin) surpris dans sa cachette, et sa déformation sous les traits d'une jeune fille frêle mais non moins guerrière fait surgir l'inquiétante étrangeté (*Das Unheimliche*), que Freud lie clairement au retour du refoulé : « Le *Unheimlich* n'est en réalité rien de nouveau ou d'étranger mais quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus du refoulement »³⁷. L'inquiétante étrangeté de cette révélation signale ainsi le retour du refoulé, dont la force déstabilise Joker, qui lâche son fusil et se retrouve paralysé derrière un pilier, sur le point d'être tué (ou, pourrait-on dire, castré), avant d'être sauvé par un de ses camarades. Masque guerrier au lieu de corps sexualisé, le sniper montre en effet que le féminin est plus que ce à quoi il a été réduit par l'idéologie patriarcale exprimée par Hartman. Le meurtre qui suit révèle donc plus l'aveu d'impuissance d'hommes confrontés au retour destructeur du féminin refoulé qu'un rejet final

³⁵ Cet immeuble-caverne peut être vu comme une variation sur la jungle menaçante que Tania Modleski rapproche du maternel abject. Modleski, « A Father is Being Beaten », pp.68-69

³⁶ Comme me l'a suggéré Elisabeth Mullen, le visage de la jeune fille ressemble aussi à celui de la Méduse, une des figures du monstre féminin selon Barbara Creed, *The Monstrous Feminine, Film, Feminism, Psychoanalysis*, Londres : Routledge, 1993.

³⁷ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres textes (Das Unheimliche und andere Texte)*, 1919, traduit de l'allemand par Fernand Cambon, Paris : Gallimard, 2001, p.99.

par le film d'un élément féminin perturbateur. La nécessité de ce meurtre, ainsi que son ambiguïté, souligne finalement la dangerosité d'un féminin qui ne peut jamais être éradiqué, à moins d'entraîner la destruction du soi.

Cependant, les soldats, produits parfaits de l'embrigadement patriarcal, ne comprennent pas cette révélation, et continuent de décrire le féminin en termes sexuels : « No more boom-boom for this baby-san », commente l'un des soldats. Même Joker, pourtant le plus conscient de tous, reprend le discours de Hartman dans sa voix-off finale, évoquant ses rêves érotiques de Mary Jane Rottencrotch³⁸, figure dévalorisée de la féminité construite par Hartman. Il n'y a pas d'issue au processus imbriqué de rejet du féminin et de destruction de l'identité individuelle, et la dernière scène montrant les soldats marchant en groupe dans les rues de Hue en chantant la chanson de Mickey Mouse confirme leur infantilisation et la perte de leur identité propre. Ainsi, le processus de maturation implicite dans l'acte de tuer se révèle n'être qu'une illusion : « The process described by *Full Metal Jacket* [...] is only delusively one of maturation »³⁹. La dernière image confirme ainsi la dimension ironique et critique de *Full Metal Jacket*, qui reprend et exagère les conventions génériques pour démasquer l'idéologie patriarcale qui les sous-tend, fondée sur la dévalorisation du féminin. Le refoulement du féminin au cœur du projet de Hartman dans la première partie finit par ressurgir dans la seconde sous les traits d'un sniper meurtrier, dont l'inquiétante étrangeté fait apparaître au fondement de l'édifice patriarcal la peur fondamentale d'un féminin incontrôlable et menaçant.

3. La mère coupable de *Born on the Fourth of July*

Le rejet du féminin dans les films sur la guerre du Vietnam se lit également à travers le rejet de la mère, la grande absente d'un genre construit sur une structure initiatique qui privilégie les relations de type père/fils. La mère de Chris dans *Platoon* est ainsi rejetée dans la voix-off comme une figure absente dont il faut se démarquer, figure qui prend corps dans *Born on the Fourth of July* dans un personnage particulièrement négatif de mère froide et autoritaire (jouée par Caroline Kava). Ce portrait dévalorisant a irrité de nombreux critiques, dont Sonya Michel, qui dénonce la misogynie du film et la transformation de la mère en principale coupable⁴⁰. C'est elle en effet qui a convaincu Ron de partir au Vietnam et ne l'a pas soutenu à son retour. Elle fusionne l'idéologie nationale et les attentes familiales, puis

³⁸ « My thoughts go back to wet dreams of Mary Jane Rottencrotch. »

³⁹ Willoquet-Maricondi, « Full-Metal-Jacketing », p.18.

⁴⁰ Sonya Michel la qualifie ainsi de « villain » dans « Danger on the Home Front: Motherhood, Sexuality and Disabled Veterans in American Postwar Films », *Journal of the History of Sexuality*, vol.3, n°1, juillet 1992, p.125.

incarne la trahison de ces idéaux au retour de son fils⁴¹. Le film fait en effet endosser au personnage maternel toutes les valeurs conservatrices de l'Amérique des années 1950-1960 : anti-communisme primaire, puritanisme, patriotisme, triomphalisme. Paradoxalement, la mère incarne une Amérique traditionnelle et patriarcale qui défend un nationalisme exacerbé et cherche la victoire à tout prix. Qualifiée par Iannis Katsahlias de « Mère patrie »⁴², elle ne symbolise pas une patrie nourricière et protectrice mais une nation belliqueuse, prête à sacrifier ses enfants sur l'autel de la guerre au nom d'une « destinée manifeste » de l'Amérique qu'elle confond avec le destin tout aussi manifeste pour elle de son « Yankee Doodle boy ».

Le transfert de l'idéologie guerrière de l'Amérique de la guerre froide sur la mère est particulièrement apparent lors de la retransmission du discours d'inauguration de John F. Kennedy à la télévision. Cette séquence suit immédiatement, par un fondu enchaîné qui les inscrit dans une même logique narrative et idéologique, un match de baseball où Ronnie est porté aux nues par ses camarades et par son père après avoir inscrit un *homerun* gagnant. Le discours combatif de Kennedy semble ainsi consacrer le triomphalisme d'une Amérique confiante, ainsi que la culture américaine de la compétition et de la réussite masculines. Cependant, la scène associe de façon systématique Kennedy à la mère de Ron, incarnation de l'ordre et de l'autorité, fusionnant les attentes maternelles avec celles de la Nation. Ainsi, le discours de Kennedy qu'on entend dès le début de la séquence est d'abord recouvert par les cris de la mère qui appelle ses enfants devant la télévision. La caméra filme les visages de la famille écoutant le discours, et finit sur le visage de la mère, qu'elle associe immédiatement à la première image du visage de John Kennedy à la télévision en contre-champ. On entend ensuite la phrase-clé du discours de Kennedy (« Let every Nation know that we shall pay any price, bear any burden, support any friend, oppose any foe, to ensure the survival and success of liberty. »), annonçant l'engagement à venir des Etats-Unis dans la guerre du Vietnam au nom de la liberté. La mère de Ron lui annonce alors son destin, qu'elle a vu en rêve : tout comme Kennedy, Ron s'adressera lui aussi un jour à un large public pour dire « de grandes choses ». La séquence se termine sur la phrase célèbre de Kennedy, qui invite les Américains à se sacrifier pour leur patrie : « Ask not what your country can do for you, ask what you can do for your country ». Cette phrase restera gravée dans l'esprit de Ron, qui sera prêt à tout pour défendre sa patrie. Dans un va-et-vient constant entre discours maternel et discours

⁴¹ Robert Burgoyne, « National Identity, Gender Identity, and the « Rescue Fantasy » in *Born on the Fourth of July* », *Screen*, vol.35, n°3, automne 1994, p.219.

⁴² Iannis Katsahlias, « Une tragédie américaine », *Les Cahiers du cinéma*, n°428, février 1990, p.29.

national, la mère de Ron apparaît ainsi comme le véhicule premier de l'idéologie nationaliste et anti-communiste de l'Amérique de la guerre froide qui va pousser Ron à s'engager pour le Vietnam, une mère guerrière plus que nourricière : « a blood-seeker rather than a milk-giver », comme la décrit Burgoyne, reprenant les mots de Frederick Douglass⁴³. Cette mère omniprésente dans la première partie du film est également omnipotente puisque ses deux visions vont se réaliser, la première concernant l'avenir d'orateur de Ron, la seconde invoquant une punition divine contre Ron quand elle trouve *Playboy* dans sa chambre. « L'interdiction du scénario de la mère (« *Tu ne toucheras point à ton pénis* ») est devenue une réalité »⁴⁴. La mère est donc une figure castratrice, rendue responsable de l'engagement aveugle de Ron et de sa conséquente paralysie et impuissance sexuelle.

Enfin, la mère représente également l'abandon des vétérans et la trahison de la patrie envers ceux qui se sont sacrifiés pour elle, cristallisés dans la variation sur la scène de « *homecoming* ». *Born on the Fourth of July* reprend en effet la scène conventionnelle présente dans certains films de guerre et dans tous les films de vétérans qui montre les retrouvailles du vétéran et de sa famille. Au lieu d'é luder la gêne implicite de ces retrouvailles, le film souligne le caractère forcé de l'attitude joviale de Ron, observé de loin par des voisins pris de peur ou de pitié. Mais c'est surtout la réaction violente de sa mère qui marque ce retour au domicile du sceau de la trahison. Sa mère sort de la maison en souriant, accompagnée par le thème musical d'ouverture qui rappelle avec nostalgie l'enfance de Ron, et serre son fils dans ses bras, les larmes aux yeux. La famille réunie, le film suggère l'espace de quelques secondes la réintégration possible de Ron dans la cellule familiale. Mais la variation mélodique du thème signale l'impossibilité de cette réintégration, et la mère de Ron se détourne de lui. N'arrivant pas à supporter la vision de son fils diminué, ni le regard des autres sur lui, elle s'en va, à la grande déception de Ron. Le *homecoming* est brisé, et la cassure entre mère et fils ne sera jamais réparée. La mère incarne en effet l'Amérique du passé, à l'idéologie mensongère, que Ron va devoir rejeter pour pouvoir se reconstruire. La figure de la mère est vue comme castratrice et menaçante, incapable d'empathie avec un fils qui a déçu ses attentes et celles de la Nation en revenant paralysé du Vietnam. C'est alors le père de Ron qui prendra la place de mère nourricière, l'aidant physiquement et moralement tout au long de son séjour familial, avant de disparaître lui aussi, comme évoqué au chapitre précédent.

⁴³ Burgoyne, « National Identity », p.219.

⁴⁴ Katsahnias, « Une tragédie américaine », p.29.

On assiste donc dans les années 1980 à un effort visible pour contrôler, voire éliminer, l'Autre féminin perturbateur, que ce soit à travers l'instrumentalisation du féminin comme porteur du regard sur la souffrance masculine dans *Rambo 2* et *RoboCop*, la violence contre les femmes dans *Casualties of War* et *Platoon*, le rejet organisé du féminin dans l'entraînement des soldats dans *Full Metal Jacket*, ou la dénonciation d'une mère castratrice dans *Born on the Fourth of July*. L'élimination du féminin ne peut cependant jamais être totale, comme on l'a vu dans *Full Metal Jacket*, où il réapparaît sous une forme particulièrement menaçante, dans un personnage de sniper meurtrier. De façon quelque peu paradoxale, c'est ainsi dans les années 1980 que va émerger la « première *action heroine* du cinéma *mainstream* »⁴⁵, Ripley (Sigourney Weaver) dans la série des *Alien* : même si elle apparaît comme héroïne dans le premier opus sorti en 1979 (*Alien*, de Ridley Scott), son succès se confirme surtout dans le deuxième (*Aliens*, de James Cameron), en 1986. Elle sera suivie au début des années 1990 par Sarah Connor (Linda Hamilton) dans *Terminator 2: Judgment Day* (Cameron, 1991), film emblématique de la transition vers les années 1990, sur lequel on reviendra en deuxième partie pour évoquer la transformation du Terminator. Etouffant considérablement le sniper de *Full Metal Jacket*, ces deux héroïnes⁴⁶ apparaissent en effet comme de véritables guerrières qui placent la féminité active sur le devant de la scène.

II. Le retour du féminin : les *action heroines*

Malgré la volonté constante de refouler le féminin pour asseoir la domination masculine, les années 1980 sont également marquées par une tentative d'élargissement du public des films hypermasculins, plutôt jeune et masculin⁴⁷, vers un public féminin. Une des stratégies consiste alors à remplacer les héros par des héroïnes féminines tout aussi dures, telle Ripley dans la série des *Alien*, notamment dans le second volet *Aliens*, dont le succès, pour Peter Krämer, va confirmer la viabilité des héroïnes guerrières dans les films hollywoodiens à gros budget :

Arguably, it was the success of Cameron's *Aliens* in 1986, featuring Sigourney Weaver as a reluctant warrior who eventually turns into a supreme fighting machine, which first signalled

⁴⁵ Raphaëlle Moine, *Les Femmes d'action au cinéma*, Paris : Armand Colin, 2010, p.13.

⁴⁶ On trouve d'autres personnages de guerrières dans les années 1980, comme Zula (Grace Jones) dans *Conan the Destroyer* (Fleischer, 1984) ou l'éponyme Red Sonya (Brigitte Nielsen, *Red Sonya*, Fleischer, 1985), mais Ripley et Connor ont atteint un véritable statut d'icônes, construites en rapport étroit avec les représentations hypermasculines ainsi qu'avec les codes génériques.

⁴⁷ Peter Krämer, « A Powerful Cinema-going Force? Hollywood and Female Audiences since the 1960s », dans Melvyn Stokes et Richard Maltby, *Identifying Hollywood's Audiences, Cultural Identity and the Movies*, Londres : BFI, 1999, pp.93-108

to the industry that female-centred, big-budget, action-adventure films were a viable option and this signal was confirmed by another Cameron film in 1991.⁴⁸

Comme le remarque Krämer, cette première apparition d'une femme dans un rôle traditionnellement réservé à une figure de guerrier masculin, voire hypermasculin, va être suivie d'un deuxième personnage culte de femme guerrière avec la transformation spectaculaire de Sarah Connor de *The Terminator* (Cameron, 1985) à *Terminator 2: Judgment Day* (Cameron, 1991). Une première remarque s'impose : ces personnages de « guerrières du futur » semblent n'être possibles que dans un contexte de science-fiction⁴⁹, où la différence des sexes est éclipsée par une opposition encore plus fondamentale entre humain et non-humain, et où l'on insiste sur la virtualité du monde présenté, qui « autorise le bouleversement des rôles sexués »⁵⁰. Par ailleurs, ces deux personnages de guerrière ont subi l'influence de James Cameron, qui a également participé au scénario de *Rambo: First Blood, Part II*, d'où l'importance des codes de l'hypermasculinité chez ces personnages. Il s'agit alors d'examiner l'ambivalence identitaire de ces *action heroines*⁵¹, prises entre codes masculins et identité sexuelle féminine, pour voir si elles réussissent à s'affranchir de la volonté de contrôle du féminin mise en place pendant l'ère Reagan.

1. Des femmes hypermasculines ?

Ellen Ripley et Sarah Connor reprennent en effet toutes deux les conventions dominantes des genres de l'hypermasculinité, en particulier l'insistance sur une force physique presque virile et la capacité à combattre en maniant un arsenal d'armes digne des films de guerre. C'est ainsi que Ripley, de simple conseillère technique, se transforme en véritable guerrière au contact des Marines chargés de détruire l'alien dans *Aliens*, constamment appelée par son nom de famille, selon la tradition militaire. Elle prend même la tête de la mission à partir du moment où le lieutenant en charge perd ses moyens, et se met aux commandes du tank pour aller secourir l'équipe militaire attaquée par les aliens. Ripley endosse donc les caractéristiques du héros guerrier hypermasculin : elle prouve sa capacité de

⁴⁸ Peter Krämer, « Women First: *Titanic* (1997), Action-Adventure Films and Hollywood's Female Audience », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol.18, n°4, octobre 1998, p.602.

⁴⁹ Même si le personnage de Ripley est fortement inspiré par le personnage de « Final Girl » des films d'horreur décrit par Carol Clover dans *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, 1993. Cependant, de « Final Girl » dans *Alien*, le premier volet de la trilogie fortement teinté d'horreur, Ripley devient une véritable combattante à la fin de *Aliens*, dans un film de science-fiction beaucoup plus guerrier.

⁵⁰ Moine, *Les Femmes d'action*, p.13.

⁵¹ Le terme fait pendant aux « *action heroes* », les héros de films d'action, indiquant l'appropriation par les femmes de rôles d'action traditionnellement masculins. Nous avons choisi de garder le terme anglais, marqué par le contexte hollywoodien, suivant en cela Raphaëlle Moine, *Ibid.*

leadership en sachant manier à la fois les hommes et les machines. Elle repousse en effet un des soldats qui se jette sur elle et réussit à conduire le tank à destination. Cette prise de contrôle du tank est la première manifestation d'une fusion de plus en plus étroite entre Ripley et les machines, qui décuplent sa force et valident son statut de guerrière, la dotant d'attributs masculins signalant l'aptitude au combat. Le démarrage en trombe du tank, accompagné d'une musique martiale dominée par les cuivres et les percussions, est mis en parallèle avec la détermination de Ripley, l'avancée brutale et inexorable du véhicule étant entrecoupée de gros plans sur son visage tendu. La force brute de la machine semble incarner la volonté de fer de Ripley, qui écrase sous ses roues le dernier alien tentant de stopper sa mission. Unie au tank, accrochée à cette force mécanique, c'est avec grande difficulté que Ripley lâche finalement le volant de la machine.

Après cette première démonstration de maîtrise technique, elle apprend à manier une arme particulièrement sophistiquée, à double canon avec un lanceur de grenades intégré, insistant pour tout savoir de ses possibilités : « Show me everything. I can handle myself ». Cette maîtrise des armes est décisive dans la transformation de Ripley en guerrière : elle va pouvoir partir en guerre seule contre les aliens. Décidée à délivrer sa fille adoptive, Newt, elle se prépare en effet au combat en endossant toutes les armes qu'elle peut porter, passant deux fusils en bandoulière et s'armant de grenades. Elle adopte le rituel guerrier : elle charge ses fusils d'un geste décidé, le bruit du chargement signalant sa préparation au combat, puis enlève sa veste, révélant un maillot trempé de sueur, passe les armes autour de son cou et s'installe solidement sur ses deux pieds, prête au combat. Devenue guerrière, elle peut confronter la figure horripilante de la mère des aliens, la défiant du regard avant de détruire son nid. Prise d'une rage guerrière qui fait écho aux films de combat, notamment aux films sur la guerre du Vietnam⁵², Ripley enflamme les œufs de la mère (comme les Américains brûlent la forêt vietnamienne), et se met à tirer frénétiquement en hurlant, son visage convulsé, détruisant tout ce qu'elle voit à l'aide de mitraillette, de grenades et de lance-flammes (trois armes qui dominent également dans les films sur le Vietnam).

Mais la transformation complète de Ripley en « guerrière du futur » n'a lieu véritablement qu'à la fin, lors d'une scène iconique qui rappelle la transfiguration de Rambo en guerrier vengeur et marque la fusion totale de Ripley avec les machines. Alors que la mère alien poursuit Newt et s'apprête à l'attraper, au son d'une musique angoissante au rythme rapide et saccadé, un bruit mécanique halte le crescendo de la musique et attire l'attention de

⁵² Voir notamment Sylvestre Meininger, « Corps mortels. L'évolution du personnage de Ripley dans la trilogie *Alien* », *Cinémas*, vol.7, n°1-2, Automne 1996, p.132.

l'alien qui se retourne. La caméra ralentit soudain et un lent travelling vertical sur une porte qui s'ouvre révèle la silhouette d'un robot, éclairé à contre-jour, qui cache entièrement le corps de Ripley sauf son visage illuminé (voir phot.43). La détermination et la force de Ripley se sont incarnées dans une armure mécanique, rappelant l'invulnérabilité hypermasculine du Terminator. Les mouvements de Ripley sont ceux d'une machine, lents, saccadés, mais impossibles à arrêter, s'avançant inexorablement vers la caméra jusqu'à ce que son visage apparaisse en gros plan et qu'elle prononce ces paroles mémorables : « Get away from her, you bitch! »⁵³. Son visage incrusté dans le métal, Ripley est devenue une arme mécanique, dure et menaçante, capable de se battre au corps à corps avec l'alien : elle s'est littéralement transformée en *hard body*.

Comme le suggère Fabien Bouilly, Ripley est devenue une sur-femme, tout comme les surhommes incarnés par Stallone ou Schwarzenegger, mais au prix de sa masculinisation par les armes :

James Cameron pousse au bout le fantasme d'une Ripley masculinisée à outrance. Paradoxe troublant : seule une vertu ouvertement revendiquée comme masculine dans ce film, à savoir la force, son usage et les armes qui en décuplent la puissance, semble pour lui à même de réaliser la sur-femme.⁵⁴

Andrew Ross dénonce également l'hypermasculinité de Ripley, qui, selon lui, assimile la position « masculiniste » des Marines avec qui elle combat⁵⁵. Ripley fut ainsi qualifiée par la presse américaine de « Rambolina »⁵⁶ ou de « Fembo »⁵⁷, soulignant sa proximité avec l'hypermasculinité de Rambo, notamment dans le poster promotionnel du film, qui la montre en sueur, en costume quasi-militaire, bardée d'énormes fusils d'assaut, portant Newt sur la hanche, rappelant les photos de Rambo au corps toujours luisant, entraînant un prisonnier affaibli, mitraillette au poing (voir affiche et phot.44)⁵⁸. Walter Goodman, pour le *New York*

⁵³ Cette phrase a tellement marqué le public qu'elle fut reprise comme phrase-choc pour une des affiches d'*Alien*³ (Fincher, 1992), annonçant : « The bitch is back ».

⁵⁴ Fabien Bouilly, « Le double devenir d'Ellen Ripley », dans David Bigorgne (dir), « Le surhomme à l'écran », *CinémAction*, n°112, 3^e trimestre 2004, p.244.

⁵⁵ « Like the marine recruits, [Ripley] is assimilated into a western-masculinist posture. » Andrew Ross, « Cowboys, Cadillacs and Cosmonauts: Families, Film Genre, and Technocultures », dans Joseph A. Boone et Michael Cadden (dirs), *Engendering Men: the Question of Male Feminist Criticism*, New York : Routledge Press, 1990, p.101.

⁵⁶ Voir les critiques de Pauline Kael, « The Current Cinema », *New Yorker*, n°62, 11 août 1986, Andrew Kopkind, « THE FLY, ALIENS », *The Nation*, 20 septembre 1986, et An Korpivaara, « Roll Over RAMBO », *Ms.*, vol.15, n°3, septembre 1986.

⁵⁷ Harvey Greenberg, « Fembo: Aliens' Intentions », *Journal of Popular Film and Television*, vol.15, n°4, hiver 1988, pp.165-171.

⁵⁸ La comparaison est développée notamment par Jeffrey A. Brown, « Gender and the Action Heroine: Hardbodies and the Point of No Return », *Cinema Journal*, vol.35, n°3, Spring 1996, p.57.

Times, accable Ripley des mêmes sarcasmes que Rambo : elle est qualifiée de « one-woman army » (pendant féminin du « one-man army »), et sa prédilection pour les armes à gros calibre est également moquée, avec une référence explicite à Rambo : « This smart good looking is a one-woman army. There is something inherently parodic about Warrant Officer Ripley, in a T-shirt, blasting away with a flame-spouting, grenade-launching weapon capable of wiping out a small zoo; it's a Rambo joke »⁵⁹.

Il en va de même pour Sarah Connor, qui est associée à l'hypermasculinité non seulement par son opposition/association au Terminator incarné par Schwarzenegger, mais également par une iconographie traditionnellement masculine qui en fait une deuxième « guerrière du futur ». Elle est ainsi associée dès la fin de *The Terminator* (Cameron, 1985) à l'imagerie des westerns, devenue une hors-la-loi prête à affronter l'orage qui s'annonce, avant de se métamorphoser véritablement en combattante dans *Terminator 2: Judgment Day*. La fin du premier volet annonce la transformation à venir de Sarah par un fondu au noir qui clôt sa victoire sur le Terminator et son aventure avec Reese et fait la liaison avec une séquence finale qui tranche totalement avec le reste du film, d'abord par un décor radicalement différent de la dominante urbaine du film : celui du désert mexicain, décor traditionnel des westerns. De ce décor émerge une nouvelle Sarah, au volant d'une jeep, pistolet sur les genoux, bandana dans les cheveux, dont la voix domine la narration sous forme d'enregistrements, annoncée comme véritable héroïne par une révélation photographique qui va traverser les temps.

La première apparition de Sarah dans le deuxième volet radicalise la transformation annoncée et révèle l'influence très marquée de l'hypermasculinité, en faisant une véritable *action heroine*. Les enregistrements sont devenus une voix-off qui introduit le film et décrit la catastrophe nucléaire, tandis que la hors-la loi est emprisonnée dans un hôpital psychiatrique, coupée du monde et surtout de son fils. La première image de Sarah Connor renvoie ainsi directement aux codes de l'hypermasculinité : elle est présentée en plein effort physique, en maillot de corps, les muscles saillants en sueur (voir phot.45). La fragmentation du corps par la caméra (on ne voit pas le visage de Sarah mais d'abord un gros plan sur son épaule) et l'insistance sur la musculature rappellent les gros plans fragmentés sur le corps qui introduisent nombre de héros hypermasculins, notamment celui sur le biceps de Rambo au début de *Rambo: First Blood, Part II*. La promotion du film a ainsi fortement insisté sur la préparation physique de Linda Hamilton pour son rôle, tout comme le faisait Sylvester

⁵⁹ Walter Goodman, critique de *Aliens*, *The New York Times*, 18 juillet 1986.

Stallone. Jeffrey A. Brown rapporte la description détaillée par *Entertainment Weekly* de l'entraînement, qui dura plus de trois mois :

Entertainment Weekly reported that Hamilton worked with a physical trainer for more than 3 months, six days a week, prior to filming *T2* – running, biking, swimming, stair climbing, hours in the weight room, as well as learning judo, military techniques, and weapons handling from an authentic Israeli commando.⁶⁰

Sarah Connor est ainsi masculinisée non seulement par sa capacité à manier les armes (elle a stocké tout un arsenal d'armes dans le désert et part seule éliminer un informaticien qu'elle considère comme dangereux), mais par la transformation de son corps même. Contrairement à Ripley qui retrouve un corps gracieux et féminin à la fin de *Aliens*, Sarah ne redevient jamais féminine parce que son corps est signalé comme masculin, comme le souligne un article du magazine *New York* qui décrit le corps de Sarah Connor : « the power body – the arms and shoulders packed with muscle, the straight thick waist, the boy's hips, no ass, the bosom so small it doesn't require a bra... the arms have rivers of veins rising above the bulging muscle »⁶¹. La référence par deux fois aux muscles, l'absence de taille, de hanches, de fesses et de poitrine en font un homme presque biologiquement. La transformation est totale chez Sarah, dont le costume et la gestuelle renforcent la masculinité guerrière, à tel point qu'elle est prête à tuer un informaticien innocent et sa famille, dans un accès de folie destructrice. Elle détruit son bureau puis le poursuit dans sa maison après l'avoir blessé, ordonnant à sa femme de se mettre à genoux avec la même insulte, « bitch », que Ripley lance à l'alien, insulte dégradante pour les femmes qui place celle qui la lance en position de domination, donc en position masculine.

Ripley, et plus encore Sarah Connor, peuvent être vues comme des femmes masculines, des hommes déguisés en femmes, véhiculant une idéologie masculine de domination par la violence. Ces *action heroines* ont ainsi été fortement attaquées, notamment par les critiques féministes. Pour elles, ces héroïnes n'ont aucune valeur subversive parce qu'elles ne font que reproduire un comportement masculin dans un corps de femme. Jeanine Basinger déclare ainsi dans *Glamour* que faire jouer à des femmes des rôles traditionnellement masculins, sans changer leur psychologie, n'est qu'un travestissement :

⁶⁰ Jeffrey A. Brown, « Gender and the Action Heroine », p.60.

⁶¹ Julie Baumgold, « Killer Women: Here Come the Hardbodies », *New York*, 29 juillet 1991, p.26.

« Putting women in traditional male action roles, without changing their psychology, is just cinematic cross-dressing »⁶².

2. La présence du féminin

Cette vision des *action heroines* comme équivalentes aux héros hypermasculins ne nous semble pourtant pas tout à fait correcte, notamment en termes de psychologie. On retrouve en effet dans *Aliens* et les *Terminator* un point de vue spécifiquement féminin. *Aliens*, contrairement au premier volet, se focalise en effet dès le début du film sur le parcours et le traumatisme de Ripley, qui devient le centre de la narration. Sarah Connor contrôle la narration par ses commentaires en voix-off. Toutes deux sont également à l'origine de séquences présentées comme faisant partie du réel diégétique mais qui s'avèrent en fait être des images mentales, des séquences rêvées. Le spectateur qui croit voir se dérouler l'intrigue accède aux pensées intimes des personnages féminins, qui de ce fait acquièrent une certaine légitimité « objective ». L'avenir qu'elles annoncent telles des Cassandra que personne ne croit, est ainsi validé comme « réel » pour les spectateurs, leur donnant raison contre les autres personnages. Ces séquences se situent en outre au début des deux films, teintant tout le reste de la diégèse de ces images mentales. Dans *Aliens*, Ripley est allongée sur un lit d'hôpital et écoute un responsable de la Compagnie qui lui annonce qu'elle a flotté dans l'espace pendant 57 ans. Le choc de cette révélation semble provoquer chez elle une crise d'angoisse, sa respiration domine soudain la bande-son alors que les paroles du responsable s'estompent, et la caméra zoome sur son visage, filmé en très gros plan. Ripley est prise de convulsions avant qu'un alien ne tente de sortir de son ventre. La séquence est filmée en continuité avec la précédente, bien que les mouvements de caméra et la musique s'accélèrent, et ce n'est qu'au réveil de Ripley que l'on se rend compte qu'il ne s'agissait que d'un rêve. Ce cauchemar fait écho à la mort de Kane dans le premier volet, mais annonce également le complot ourdi par le même responsable visant à ramener des aliens via le corps fécondé de Ripley, et sera repris par *Alien*³ (Fincher, 1992), où Ripley découvre qu'elle est enceinte d'un alien.

Une même vision prémonitoire ouvre *Terminator 2: Judgment Day* dès le générique, qui montre la catastrophe nucléaire à venir. La séquence est ancrée dans le point de vue de

⁶² Mandy Johnson, « Women as Action Heroes: Is Violence a Positive Direction for Females? », *Glamour*, March 1994, p.153.

Sarah par la voix-off qui s'impose en fait comme narrateur omniscient⁶³, secondé par les intertitres précisant le lieu et la date de l'action. Le point de vue de Sarah est posé comme équivalent à celui de la caméra, car sa vision subjective du monde est reprise et objectivée par une caméra qui ne filme pas en caméra subjective, mais pose cette vision comme l'avenir probable de l'humanité au sein de la diégèse. S'ensuit en effet une séquence spectaculaire de deux minutes recréant ce futur marqué par la guerre contre les machines en focalisation zéro, avec effacement de la source de cette vision. Contrairement au cauchemar de Ripley, l'image mentale de Sarah se prolonge pendant tout le générique et n'aboutit pas à un retour à la source de cette image, c'est-à-dire à une focalisation sur Sarah, par un contre-champ. Le générique se termine au contraire par un zoom sur un robot menaçant et enchaîne avec l'arrivée du Terminator joué par Schwarzenegger. Cette absence de contre-champ sur Sarah empêche alors l'identification avec celle-ci, contrairement à *Aliens*, où les contre-champs sur Ripley sont nombreux, comme nous l'avons vu dans la séquence de prise de contrôle du tank. Le film alterne le plus souvent entre une focalisation sur Ripley et sur ce qu'elle voit. Le film peut ainsi être vu avec Peter Krämer comme « l'histoire d'une femme qui souffre d'un traumatisme qu'elle ne peut surmonter qu'en s'y confrontant dans la réalité »⁶⁴. Par opposition, Sarah est beaucoup moins présente, elle n'apparaît à l'écran qu'à la 13^e minute, après la présentation de tous les autres personnages. L'identification est surtout réservée au Terminator, source privilégiée des champs/contre-champs⁶⁵. Sarah Connor est reléguée au rang de personnage secondaire, d'autant plus que le film est clairement construit pour mettre en valeur la star qu'est devenu Arnold Schwarzenegger⁶⁶.

Cependant, Ripley ainsi que Sarah Connor introduisent des caractéristiques et des thèmes éminemment féminins dans des films marqués génériquement comme masculins. Ces héroïnes se distinguent des héros hypermasculins, d'abord en ce qu'elles évoluent et ensuite parce qu'elles laissent affleurer une sensibilité perçue comme féminine. Contrairement aux héros hypermasculins qui apparaissent immédiatement comme surhumains, Ripley et Connor sont d'abord des femmes avant de devenir des guerrières. La première apparition de Ripley la

⁶³ On entend ainsi en voix-off la voix de Sarah déclarer : « 3 billion human lives ended on August 29th, 1997. The survivors of the nuclear fire called the war Judgment Day. They lived only to face a new nightmare, the war against the Machines... »

⁶⁴ « [After the first nightmare scene] the rest of the [film] is effectively the story of a woman who suffers from a trauma which she can only overcome by restaging it in real life ». Krämer, « Women First », p.603.

⁶⁵ Nous reviendrons sur le Terminator et l'évolution des champs/contre-champs dans la deuxième partie.

⁶⁶ David Ansen, dans un article pour *Newsweek*, insiste sur le fait que les producteurs ont dépensé des millions pour le film, en premier lieu pour embaucher Arnold Schwarzenegger, au prix de \$12 millions, alors que Linda Hamilton ne leur a coûté que \$1 million. « They spent at least \$12 million on Schwarzenegger because he can pack movie houses all over the world », « Conan the Humanitarian », *Newsweek*, 8 juillet 1991.

présente ainsi comme une image de conte de fées, une Belle au Bois Dormant de l'espace. L'atmosphère est féérique : il fait noir, la musique est calme et lente, dominée par des cordes, bien que la tonalité mineure évoque une certaine étrangeté, tout est recouvert de glace et scintille dans le noir, notamment le sarcophage de Ripley. La caméra tourne lentement dans le vaisseau avant de révéler le corps de Ripley allongé puis son visage en plan rapproché : ce dernier est calme et gracieux, la bouche légèrement entrouverte et la main délicatement posée sur la poitrine, dans une posture toute féminine (voir phot.46). Elle est secourue par des chevaliers bienveillants qui la découvrent sous une couche de glace, et le gros plan sur son visage souligne la finesse de ses traits et le velouté de sa peau. La note basse des cors s'efface sous des variations flûtées et le tintement de clochettes, évoquant la magie des fées flottant au-dessus d'un lit de princesse. Ramenée à la vie, elle se réveille par la suite en sécurité dans un hôpital. Elle y retrouve son chat, auquel elle s'adresse tendrement avec force caresses et baisers, laissant voir son émotivité par un acte de toucher proprement féminin. Les premières images de Ripley la placent ainsi solidement du côté du féminin, de la grâce et de l'émotion.

La référence au conte de fées est d'ailleurs reprise par les Marines lorsqu'une femme soldat, Vasquez, la surnomme Blanche-Neige, indiquant son statut distinct de femme fragile, non masculinisée. Vasquez, par sa masculinisation à outrance, sert en effet de faire-valoir à la féminité de Ripley dès leur réveil sur le vaisseau. Alors que Ripley, dont la peau est très blanche (la blancheur de peau étant un signe de féminité à l'écran⁶⁷), est vêtue d'un maillot et d'une culotte gris, Vasquez, une Hispanique à la peau plus foncée, est habillée en short kaki, et se met immédiatement à faire des tractions. On ne voit pas tout de suite son visage ni sa poitrine, ce qui accentue sa ressemblance avec un homme. Celle-ci est d'ailleurs soulignée explicitement par une plaisanterie d'un de ses camarades, qui lui demande si on l'a déjà prise pour un homme. Sylvestre Meininger décrit très clairement le rôle de ce personnage : « Vasquez, la *chicana* armée d'une mitrailleuse, sert alors à bien montrer au public ce que n'est pas Ripley : une femme-homme »⁶⁸. La présence d'une femme très masculine, clairement associée au combat, contribue ainsi à féminiser Ripley et à la singulariser en tant que seule femme civile à bord au début de la mission.

Sarah Connor subit une évolution encore plus nette au sein de *The Terminator*, puis, on l'a vu, du premier volet au deuxième. Dans le premier, elle apparaît d'abord comme une jeune fille naïve et innocente, incarnation d'une pureté saine toute américaine, proche des

⁶⁷ Richard Dyer, dans *White*, signale en effet que la peau des femmes à l'écran est traditionnellement plus blanche que celle des hommes, la blancheur étant un signe de féminité. Richard Dyer, *White*, Londres : Routledge, 1997, p.57.

⁶⁸ Meininger, « Corps mortels », p.138.

héroïnes adolescentes des *teen movies* si populaires au début des années 1980. Sur un air de piano un peu pop, on voit une jeune fille aux cheveux blonds, habillée en bleu et rose, rouler tranquillement sur un scooter. Sa jeunesse et son inexpérience sont soulignées tout au long de la séquence, d'abord par la plaisanterie tendre qu'elle lance au personnage qui garde l'entrée du restaurant où elle travaille, ensuite par son retard et son manque d'assurance au travail. Sa féminité est mise en valeur par un costume de serveuse qui relève du fantasme cliché. Tout de rose vêtue, chaussettes blanches tirées, elle doit supporter sans broncher les remarques de clients mécontents et le comportement insultant d'un petit garçon qui lui glisse une boule de glace dans la poche. Avant même de rencontrer le Terminator, son bourreau, Sarah est présentée comme féminine donc vulnérable, malmenée notamment par les hommes : alors qu'elle s'est faite belle, en jupe et cardigan rose, son rendez-vous annule au dernier moment, et elle se retrouve à sortir seule.

Sarah et Ripley sont ainsi marquées par l'interaction avec les autres. Ni Ripley, ni a fortiori Sarah n'agissent seules : Ripley est incluse dans une équipe, Sarah est d'abord aidée par Kyle Reese dans le premier volet, puis fait partie du trio familial formé par le Terminator et son fils John. On les voit s'occuper physiquement d'autres personnages, les toucher ou les soigner. Sarah bande le bras de Reese dans *The Terminator*, puis aide le Terminator à se réparer dans *Terminator 2: Judgment Day*. Cette attention portée aux autres relève de l'instinct maternel, première caractéristique du féminin. Le thème de la maternité est fortement développé dans *Aliens* et dans les deux premiers volets de *Terminator*. Ripley se prend d'affection pour une petite fille, Newt, seule survivante de l'attaque des aliens. Elle est la seule à pouvoir l'approcher et à pouvoir lui parler, tous les autres Marines ayant échoué. Ces derniers font d'ailleurs immédiatement appel à elle lorsqu'ils aperçoivent Newt : unique femme civile, elle est désignée comme seule capable d'occuper le rôle de mère, fonction annoncée par une scène antérieure, coupée de la version finale, où Ripley pleure sa fille décédée. Sa tendresse et sa douceur réapparaissent : elle tente d'abord de calmer l'enfant avec des paroles rassurantes, d'une voix douce et posée : « Shh. It's OK. It's alright. Come on ». Mais l'enfant s'échappe et Ripley s'exclame d'un ton impérieux : « Don't let her go! », donnant pour la première fois un ordre aux Marines. Elle finit par la rattraper et la calmer, posant son visage contre sa tête et caressant son visage, dans une gestuelle très maternelle. Peu après, elle demande au lieutenant, qui veut à tout prix obtenir des informations de la fillette, de la laisser tranquille et lui fait boire du chocolat chaud, avant de lui nettoyer le visage. On voit s'esquisser dès ces premiers moments une alternance entre un comportement maternel exprimant tendresse et sollicitation envers Newt et un comportement plus agressif de

mère protectrice envers ses agresseurs potentiels. Cette agressivité va atteindre son apogée dans le combat qui oppose Ripley à la mère alien pour la possession de Newt. On constate ainsi que Ripley devient une guerrière pour défendre sa fille adoptive : c'est pour la délivrer qu'elle descend dans le nid des aliens et pour la protéger qu'elle provoque l'alien en combat singulier dans la séquence finale. C'est finalement cet instinct maternel qui la singularise et la détache du reste de l'équipe, la transformant en héroïne combattante.

3. Une féminité à contrôler

La maternité domine également *The Terminator* et *Terminator 2: Judgment Day*. Sarah Connor doit en effet être protégée dans le premier volet en tant que future mère du sauveur de l'humanité, désignée comme Vierge Marie par un archange guerrier venu du futur et père du sauveur. Mais c'est surtout dans le deuxième volet que domine son instinct maternel. Internée, tout ce qu'elle demande est de pouvoir voir son fils : elle a voué sa vie à le former et à le protéger. Cependant, des deux composantes maternelles présentes chez Ripley, tendresse et agressivité protectrice, il ne reste que cette dernière chez Sarah Connor dans *Terminator 2: Judgment Day*. Son rêve montrant la catastrophe nucléaire à venir y décrit avec éloquence sa métamorphose : elle se voit plus jeune, telle qu'elle est représentée dans *The Terminator*, en costume rose de serveuse, souriant innocemment, en train de jouer tendrement avec son fils, alors qu'elle-même (la Sarah Connor du temps T), vêtue d'un pantalon, d'un maillot et de bottes noirs de style militaire, est exclue de la scène, coupée de son fils et des autres enfants par une grille infranchissable. L'opposition entre les deux incarnations du personnage et la présence de la grille accentuent l'aliénation émotionnelle qui devient caractéristique de Sarah Connor dans *Terminator 2: Judgment Day*. Elle n'arrive pas à communiquer ses émotions à son fils John, et son instinct maternel est réduit à celui d'un animal, comme le souligne David Ansen, dans sa critique pour *Newsweek* : « Hamilton's sinewy Sarah, a fanatical matriarchal warrior, is a wonderfully gaga heroine, as ferocious as a lioness protecting her cub, and twice as butch as Sigourney Weaver in *Aliens* »⁶⁹. Cette citation montre bien à quel point Sarah est perçue comme un personnage guerrier, dont les caractéristiques masculines, les muscles (« *sinewy* ») ou la férocité, effacent la féminité, au point qu'elle soit définie comme beaucoup plus « *butch* » que Ripley.

Cette combativité extrême tend cependant à discréditer le personnage : la guerrière a pris le pas sur la mère, au point de la rendre « fanatique », voire folle (« *gaga* »). L'absence de féminité, symbolisée par l'absence d'émotions, la construit alors comme une mauvaise mère.

⁶⁹ David Ansen, « Conan the Humanitarian ».

En effet, toute douceur féminine a disparu de sa gestuelle, et toute émotion de son discours, comme le montre la scène où elle retrouve enfin son fils après qu'il l'a délivrée, avec l'aide du Terminator, de l'hôpital psychiatrique. Elle lui demande comment il va et lui tend les bras. John s'y précipite à la recherche d'affection, mais au lieu de l'embrasser, elle le palpe frénétiquement, pour s'assurer qu'il n'est pas blessé. L'expression du visage de John change alors pour révéler sa déception, il s'éloigne d'elle et déclare avec animosité : « I said I was OK ». Le sourire initial sur le visage de John indique que la réaction « normale », en tout cas attendue par lui et du coup par le spectateur, de Sarah serait celle d'une preuve de tendresse. Sa déception et son rejet de sa mère construisent Sarah comme une mère « anormale », dépourvue de sentiments. La suite de la scène confirme l'absence d'émotions de Sarah qui, au lieu d'exprimer son amour et sa gratitude envers son fils qui est venu la sauver, le houspille pour avoir mis sa vie en danger : « It was stupid of you to go there ». L'incompréhension entre mère et fils est à son comble : le visage de Sarah reste dur et fermé, les sourcils froncés, tandis que John pleure, sans que Sarah ne réagisse. L'absence de réaction de Sarah est soulignée par celle du Terminator, qui demande à John ce qu'il a aux yeux : « What's wrong with your eyes? ». Malgré son langage de machine, le Terminator démontre une sensibilité que Sarah n'a pas : plusieurs contre-champs le montrent regardant attentivement la scène dans le rétroviseur, dont un gros plan sur son regard perplexe, et insistent sur ses qualités d'observation et son intérêt pour John, contrairement à Sarah qui se détourne de son fils.

Sarah est ainsi discréditée au fur et à mesure du film et remplacée par le Terminator. La séquence qui marque un véritable tournant est celle où Sarah part éliminer l'informaticien Miles Dyson (Joe Morton). Sarah y est en effet disqualifiée en tant que guerrière et en tant que femme. Habillée en paramilitaire et munie d'un fusil à lunette, Sarah rate pourtant sa cible, puis face à elle, est incapable de l'achever, rattrapée par ses émotions à la vue d'un petit garçon. Elle s'écroule littéralement, et sombre dans un état d'hébétude, avant d'être prise en charge par son fils et le Terminator. C'est alors que ses émotions ressortent, avec d'autant plus d'intensité qu'elle les avait contenues jusque-là : en pleurs, elle déclare farouchement à John qu'elle l'aime, avant de le prendre dans ses bras. Mais cette déclaration ne transforme pas Sarah, et elle redevient une guerrière froide et déterminée dans la scène suivante, bien que marquée par l'échec d'une tentative d'homicide non justifiée qui met donc en cause ses capacités de discernement et son aptitude au combat. Son statut d'héroïne est sérieusement compromis, ce qui se traduit également par la remise en cause de son point de vue féminin. La scène suivante est en effet introduite par son commentaire en voix-off, sur un ton froid, voire cynique, qui contraste avec l'émotion de l'image, centrée sur Dyson. Sarah termine son

commentaire en disant que Dyson a plutôt bien réagi à l'annonce qu'il était responsable de deux milliards de morts (« He took it pretty well »), décalée par rapport à la phrase qui suit, prononcée par Dyson, qui déclare avoir envie de vomir (« I feel like I'm going to throw up »). Elle est ainsi mise à distance de la diégèse, ce qui est reflété dans la mise en scène par son isolement du reste du groupe attablé ensemble. Sarah est assise sur le rebord de la cuisine, au second plan dans la profondeur de champ qui fait le point sur Dyson au premier plan (voir phot.47). Détachée émotionnellement de la scène, elle fume lentement et silencieusement sa cigarette, tandis que Dyson exprime son désarroi, disant qu'il ne pouvait pas prédire l'avenir. A son murmure chargé d'émotion, Sarah répond soudain d'un ton froid, toujours positionnée au second plan et légèrement floutée, sa voix distanciée, et se lance dans une grande tirade féministe contre les hommes, discréditée à la fois par le contenu extrême de ses paroles et la mise en scène. Tandis qu'elle assène : « Fucking men like you built the hydrogen bomb », la caméra filme le visage inquiet de Dyson, présenté auparavant avec compassion comme une victime, assis, le bras en écharpe, son épaule tachée de sang⁷⁰. Grimaçante, la chevelure pleine de nœuds, telle une gorgone, Sarah répète d'une voix basse et rauque : « Men like you... », dénonçant les scientifiques et revendiquant de façon simpliste une différence des sexes qui fait des femmes les seules dépositaires de la créativité et de la vie : « You don't know what it's like to really create something, to create a life. All you know how to create is death and destruction ». La lumière brute et le fond gris et géométrique contribuent à déshumaniser Sarah et à critiquer son manque de compassion, donc à dénigrer son discours fondé sur une sensibilité féminine supérieure. Son discours agressif ne fait que mettre tout le monde mal à l'aise, notamment son fils, qui se cache le visage dans les mains et l'interrompt enfin (au grand soulagement des auditeurs intra- et extra-diégétiques), ce qui finit de la déconsidérer.

Sarah est évincée : son dernier commentaire en voix-off avant la conclusion du film déclare la fin de sa narration omnisciente, puisqu'elle ne sait plus de quoi le futur sera fait. La dernière partie du film ne recourt plus à ses commentaires et suit plutôt le point de vue du Terminator. Sarah est ainsi supplantée au niveau de la narration ainsi qu'au niveau de la diégèse par le Terminator, qui tend à reprendre ses fonctions de mère héroïque. On a vu que ce dernier s'avère plus sensible aux émotions de John et développe une vraie relation parentale avec lui, ce que Sarah est incapable de faire. En comparaison avec le Terminator, celle-ci est en effet présentée comme une mère instable, peu fiable et, comble de l'ironie, insensible. *Terminator 2: Judgment Day* sépare en fait féminité et maternité pour constituer

⁷⁰ Le fait que Dyson soit noir contribue également à en faire une victime, puisqu'il appartient à une population minoritaire et non à la catégorie dominante des hommes blancs que condamne Sarah.

une fonction nourricière qui ne serait pas féminine et donc attribuable au plus viril des hommes⁷¹.

Dans la série des *Alien*, et particulièrement dans le deuxième volet, la maternité féminine est perçue comme dangereuse. *Aliens* oppose en effet deux formes de maternité, une bonne et une mauvaise, l'une incarnée par Ripley et l'autre par la mère alien, que le film vise à « séparer pour purifier », comme le démontre Sylvestre Meininger : « Cette deuxième partie [d'*Aliens*], en opposant constamment deux principes maternels, expose et résoud le problème principal du film. Des deux féminités, la première est consciente, choisie et maîtrisée, l'autre incontrôlable et monstrueuse »⁷². La première est séparée du biologique, puisque Ripley choisit d'adopter Newt, qui est individualisée : elle a un prénom, une famille, une histoire, une personnalité. Newt est visuellement opposée à la progéniture informe des aliens lorsqu'elle est prisonnière d'un cocon alien. Son réveil est mis en parallèle avec l'ouverture d'un œuf alien, qui révèle une masse visqueuse dont sortent des pattes d'insectes. La texture poisseuse de l'œuf, le bruit indistinct de son éclosion, les filaments blancs qui composent son intérieur le rattachent à l'organique et à l'informe, tandis que Newt est reconnaissable à travers des traits individuels dessinés nettement dans ce décor foisonnant. Quand elle se réveille, elle relève la tête et son visage apparaît clairement au milieu des filaments résineux, éclairé d'une lumière douce et objet de la mise au point. La caméra zoome pour le montrer en gros plan, avant de s'arrêter sur son œil, lieu privilégié de l'expression individuelle. L'individualisation et la reconnaissance de Newt s'achèvent par son cri, un cri net et tranchant qui perce l'atmosphère sonore organique et parvient jusqu'à Ripley, lui révélant la présence vivante de son enfant. Newt est un personnage défini, unique, tandis que les enfants de la mère alien sont innombrables et identiques, produits d'une « caricature effrayante du processus reproducteur féminin »⁷³, d'un maternel abject et horifique⁷⁴. Mais la confrontation entre Ripley, accompagnée de Newt, et la mère alien qui surveille ses œufs montre en fait la proximité des deux mères qui se rejoignent dans la défense de leur progéniture. Ripley arrive en effet à communiquer avec l'alien à un niveau primordial de maternité ontologique. Après avoir brûlé un de ses enfants, elle baisse son lance-flammes vers les œufs non-éclos et la regarde dans les yeux pour lui signifier sa menace. La Reine, qui a hurlé de douleur à la mort de son enfant,

⁷¹ Nous reviendrons sur cet aspect au chapitre 5.

⁷² Sylvestre Meininger, « Corps mortels », p.135. Voir également Danièle André, « Stéréotype et renversement : de la dichotomie tranchée de James Cameron à l'humanisme de Ridley Scott » dans Francis Bordat et Serge Chauvin (dirs), « Les bons et les méchants », Actes du Congrès de la SERCIA, Université Paris X : Publidix, 2005, p.130.

⁷³ Meininger, *ibid.*

⁷⁴ La « mère primitive et amoral » (« the amoral, primeval mother ») d'*Aliens* est ainsi le premier exemple de féminin monstrueux donné par Barbara Creed dans *The Monstrous-Feminine*, p.6.

comprend et éloigne les autres aliens pour laisser sortir Ripley. Cette dernière se ravise, et trahit sa « promesse », incendiant la multitude d'œufs. La Reine se met alors à sa poursuite et tente à son tour de tuer l'enfant de Ripley. L'attaque de l'alien est ainsi motivée par la vengeance et par le même instinct maternel qui a poussé Ripley à entrer dans son nid. La Reine est construite comme une figure monstrueuse de la mère, et son rapprochement avec Ripley tend à la contaminer. Ce sera d'ailleurs tout l'enjeu d' *Alien*³.

Toute forme de maternité associée à la féminité est alors construite comme dangereuse, car potentiellement monstrueuse. Le regard de Ripley montre bien l'affinité entre l'héroïne et un monstre également féminin, dont la féminité doit être contrôlée de peur qu'elle ne renverse la domination masculine, comme l'explique Linda Williams : « So there is a sense in which the woman's look at the monster... is also a recognition of their similar status as potent threats to vulnerable male power »⁷⁵. De même, Sylvestre Meininger conclut son article en disant que la série des *Alien* part de la conviction que « ce que notre culture définit comme le féminin est une force hostile, dangereuse, car capable de détruire notre identité »⁷⁶. Mais qu'est-ce que « notre culture » et « notre identité » sinon la culture patriarcale qui définit l'identité en termes d'abord masculins et rejette alors tout élément féminin comme menaçant car contaminateur ? Les *action heroines* se distinguent finalement des héros hypermasculins par leur corps, marqué par la différence sexuelle. Ce corps, quoique endurci, est toujours pénétrable : il est remarquable de constater que ni Sarah ni Ripley ne sont soumises aux mêmes scènes de violence sadique que Rambo, voire même le Terminator. Affranchies du statut de victime féminine passive, elles ne peuvent pourtant pas accéder au statut paradoxal de victime masculine active, car la pénétration de leur corps évoque une procréation potentiellement monstrueuse. C'est pourquoi ces héroïnes pourtant masculinisées doivent être contrôlées, car leur féminité, toujours perçue comme biologique et donc inaliénable, risque de défier l'ordre patriarcal par leur différence, construite comme déviance.

En dépit de leurs limites, il faut néanmoins noter l'influence phénoménale de ces deux personnages, qui ont atteint un statut « culte » : le personnage de Ripley sera repris dans deux autres épisodes (*Alien*³ puis *Alien: Resurrection* (Jeunet, 1997), avant d'intégrer le jeu vidéo *Alien: Resurrection* (2000)) ; Sarah Connor donnera naissance à une série télévisée qui lui est entièrement consacrée, *Terminator: The Sarah Connor Chronicles* (Josh Friedman, 2008), tandis que le Terminator devient une « Terminatrix » dans *Terminator 3: Rise of the Machines* (Mostow, 2003). Elles ont véritablement secoué la domination de l'hypermasculinité, si bien

⁷⁵ Linda Williams, « When the Woman Looks », *Re-Vision*, p.90, citée par Creed, *ibid.*, p.6.

⁷⁶ Sylvestre Meininger, « Corps mortels », p.146.

que les années 1990 et 2000 verront se multiplier les héroïnes de film d'action, qu'on pense à *The Silence of the Lambs* (Demme, 1991), *Ghosts of Mars* (Carpenter, 2001), la série des *Resident Evil* (Anderson, 2002, Witt, 2004, Mulcahy, 2007) et *Underworld* (Wiseman, 2003, 2006), ou encore à *Lara Croft: Tomb Raider* (West, 2001), *Charlie's Angels* (McG, 2000) et *Kill Bill* (Tarantino, 2003) et leurs suites, aux héroïnes plus *glamour*⁷⁷. Mais dans les années 1980, les personnages de femmes fortes restent minoritaires par leur nombre ou par leur confinement dans des genres marginalisés, tels le film de gangsters et la comédie romantique.

III. Le confinement des femmes dans des genres minoritaires

Dans une décennie marquée par l'hypermasculinité et le rétablissement d'une masculinité forte et virile, on trouve néanmoins des niches génériques où agissent des personnages féminins indépendants, voire même dominants. Les femmes ont la part belle dans certains films de gangsters et surtout dans les comédies romantiques, où les personnages féminins dominent des personnages masculins affaiblis et souvent ridiculisés. Cependant, ces femmes fortes sont confinées dans des genres minoritaires dans les années 1980, en termes de nombre de films produits et de succès au box-office. C'est le cas du film de gangsters, en retrait pendant la décennie, avec moins de dix sorties⁷⁸ et seulement quelques gros succès comme *Scarface* ou *The Untouchables* (De Palma, 1983 et 1987). C'est aussi le cas de la comédie romantique, qui réapparaît seulement à partir de la fin des années 1980, avec le retentissement de *Moonstruck*, qui remporte trois Oscars, dont celui de la meilleure actrice pour Cher, en 1987⁷⁹. La réémergence du genre est confirmée par le succès de *Working Girl* (Nichols, 1988) et surtout de *When Harry Met Sally* (Reiner, 1989). Même le film de gangsters, pour tenter de renouveler le genre en cette période de recherche de canon, se tourne vers la comédie, dans des films hybrides tels que *Prizzi's Honor* (Huston, 1985) ou *Married to the Mob* (Demme, 1988). Tous ces films sont cependant bien loin des 150 millions de dollars remportés par *Rambo: First Blood, Part II* ou des 178 millions que remportera *Pretty*

⁷⁷ Pour plus de détails, voir l'ouvrage de Raphaëlle Moine, *Les Femmes d'action au cinéma*.

⁷⁸ Steve Neale mentionne ainsi *Gloria* (Cassavetes, 1980), *Scarface*, *Johnny Dangerously* (Heckerling, 1984), *Once Upon a Time in America* (Leone, 1984), *Prizzi's Honor*, *The Untouchables* et *Married to the Mob*, auxquels on peut ajouter *Year of the Dragon* (Cimino, 1985). Steve Neale, « Westerns and Gangster Films Since the 1970s », dans Steve Neale (dir), *Genre and Contemporary Hollywood*, Londres : BFI, 2002, p.35.

⁷⁹ Steve Neale désigne l'année 1987 comme l'année clé de la renaissance du genre dans « The Big Romance or Something Wild?: romantic comedy today », *Screen*, vol.33, n°3, automne 1992, note 17, p.287.

Woman en 1990⁸⁰, véritable coup de fouet pour la production de comédies romantiques dans les années 1990, sur lesquelles nous reviendrons en deuxième partie.

Non seulement les personnages de femmes sont cantonnées dans des genres mineurs, mais elles sont surtout présentes dans le genre traditionnel de l'inversion qu'est la comédie, où l'égalité des sexes est au cœur du débat. Néanmoins, le recours à la comédie permet de rehausser le statut des femmes aux dépens de celui des hommes, à qui l'on dénie le statut de héros tragique accordé par les genres traditionnellement masculins. Comme le dit Kathleen Rowe, la comédie permet de se moquer des hommes : « Comedy often mocks the masculinity that tragedy ennobles »⁸¹. Nous examinerons ainsi trois films de gangsters (*Scarface*, *Prizzi's Honor*, *Married to the Mob*) où la domination masculine est déstabilisée par la présence d'un personnage féminin rebelle. Le bouleversement de l'ordre sexué est facilité, dans les deux derniers films, par l'hybridité générique, le recours à la comédie et au film noir dans *Prizzi's Honor*, à la comédie romantique et à la parodie dans *Married to the Mob*. Puis nous nous pencherons sur la réémergence de la comédie romantique à la fin des années 1980, en analysant *Moonstruck*, *Working Girl* et *When Harry Met Sally*, trois films où la prééminence dérangeante des femmes laisse peu à peu la place au rétablissement de l'ordre et d'un point de vue masculin.

1. Une émancipation féminine qui affaiblit les gangsters

1.1. Scarface : une icône ?

Peu de personnages de gangsters ont eu la postérité de Tony Montana. Héritier d'un des films fondateurs du film de gangsters classique, le *Scarface* de Brian de Palma (1983) agrandit et exagère encore le personnage éponyme du *Scarface* de Howard Hawks (1932), que Paul Muni incarnait déjà avec « l'inflation simiesque du mâle paranoïaque »⁸². Tony Montana verse plus encore dans la démesure, devenant ainsi une icône, le prototype du gangster contemporain auquel vont faire explicitement référence plusieurs variations sur le film de gangsters, comme *New Jack City* (Van Peebles, 1991) ou encore, très récemment, *Gomorra* (Garrone, 2008). Ces films sont à chaque fois fascinés par la violence de Tony Montana, dont

⁸⁰ Le plus rentable des films de gangsters des années 1980, *The Untouchables*, remporte environ 76 millions de dollars, *Scarface* autour de 45 millions, tandis que *Prizzi's Honor* et *Married to the Mob* remportent moins de 30 millions. En ce qui concerne les comédies romantiques, le plus gros succès est *When Harry Met Sally* avec environ 92 millions, puis viennent *Moonstruck* (80 millions) et *Working Girl* (63 millions). www.boxofficemojo.com, consulté le 6 février 2009.

⁸¹ Kathleen Rowe, *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*, University of Texas Press, 1995, pp.103-104.

⁸² Francis Bordat, « L'homme bandé », dans Jacques Aumont (dir), *La différence des sexes est-elle visible ?*, Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique, Cinémathèque française, 2000, p.60.

le caractère excessif en fait un personnage héroïque, comme le note Vincent Canby dans sa critique du *New York Times* : « his greed and ambition are heroic in size if not in quality »⁸³. C'est l'hypertrophie du personnage qui en fait un héros, et non ses qualités morales. On peut ainsi rattacher Tony Montana à l'hypermasculinité, dans le sens où sa masculinité est exagérée au point de le transformer en icône. Tony Montana reste en effet dans les mémoires par l'intensité de son ambition et de son désir de contrôle, qu'Al Pacino interprète avec « un grandiose shakespearien »⁸⁴. Tout comme les grands personnages tragiques de Shakespeare, le roi Lear ou Richard III (qu'Al Pacino affectionne particulièrement⁸⁵), Tony Montana est peu à peu dominé par sa mégalomanie et sa paranoïa qui le coupent progressivement des siens et rend toute relation avec les femmes impossible, annonçant l'impossibilité du couple et du dialogue avec les femmes dans les films de gangsters des années 1990.

Cette icône masculine est pourtant écornée au sein même du film par un personnage féminin aussi froid que Tony est bouillonnant, aussi détaché qu'il est intense. Elvira, jouée par Michelle Pfeiffer, se distingue en effet de la *moll* originale Poppy (Karen Morley) par son mépris presque constant vis-à-vis de Tony Montana. Alors que cette dernière se réchauffe au contact de Tony Camonte, qui finit par l'amuser (de façon parfois ironique), Elvira reste glacée et glaçante jusqu'au bout, de sa première apparition inoubliable dans un ascenseur de verre à sa dernière attaque contre Montana dans un restaurant huppé. Elvira fait une entrée spectaculaire dans *Scarface* : l'action s'arrête et les conversations masculines s'effacent pour laisser place à une musique de notes aiguës détachées jouées par un synthétiseur, suggérant à la fois l'artifice et le mystère. Elvira entre avec grâce dans un ascenseur en verre, laissant apparaître brièvement une jambe par la fente de sa robe pour se tourner aussitôt, dans un mouvement qui fait tournoyer sa robe bleu métallique. Elle est alors montrée de dos (mais un dos nu), dans un plan large qui l'incorpore à un décor aux couleurs froides (voir phot.48) qui contrastent avec le rouge et noir qui dominant l'espace occupé par les hommes. La caméra alterne alors les plans larges sur Elvira avec des plans rapprochés sur Tony qui la dévore des yeux. Elvira apparaît évidemment comme une femme-objet, un élément décoratif mis en valeur dans un présentoir en verre qu'on descend pour montrer à un public exclusivement masculin, mais la scène insiste également sur sa froideur et son caractère inaccessible, qui en font une statue inviolable. Elle tourne ainsi le dos au public et est présentée à distance et en hauteur, ce que soulignent la contre-plongée sur l'ascenseur et les yeux levés de Tony.

⁸³ Vincent Canby, critique de *Scarface*, *The New York Times*, 9 décembre 1983.

⁸⁴ Michel Cieutat et Christian Viviani, *Pacino, De Niro, Regards croisés*, Paris : Nouveau Monde éditions, 2006, p.163.

⁸⁵ Voir son documentaire *Looking for Richard* (Pacino, 1996), où il joue le roi.

Descendue sur terre, elle ne s'arrête pas devant les invités mais continue son chemin, puis, une fois présentée, relève leur présence d'un hochement de tête. Elvira regarde constamment ailleurs, sans jamais s'attarder sur son interlocuteur, ce que souligne l'absence de gros plans, qui la distancie de l'action. La prédominance des plans larges sur Elvira peut alors être vue comme une mise en représentation de la femme-objet, mais également comme une distance critique vis-à-vis d'un monde masculin qu'elle ne cesse par ailleurs de dénigrer⁸⁶.

Cette distance critique s'exprime particulièrement clairement lors de la scène au Babylon Club qui suit, où Tony Montana est rabaissé d'abord par son employeur Frank (Robert Loggia), puis méprisé par Elvira. Alors que, faute de mieux, elle l'a invité à danser, Tony est à son tour transformé en objet par Frank et Omar, son bras droit, qui le regardent danser gauchement tout en le qualifiant de « paysan ». Le contre-champ montre un Tony Montana rapetissé par la plongée et perdu dans la foule dans un plan large. Cette déconsidération est prolongée par Elvira qui danse en solitaire, lui tournant le dos et effectuant de petits mouvements sophistiqués alors que Montana sautille autour d'elle comme un « péquenaud »⁸⁷. Le visage impassible, elle regarde ailleurs, tandis qu'il essaye d'attirer son attention par des questions qu'elle trouve sans intérêt. Tony est rabaissé au rang d'immigré inculte par Elvira, qui est WASP (son nom de famille est Hancock, comme le célèbre révolutionnaire américain John Hancock, et elle vient de Baltimore) et donc d'autant plus désirable pour lui, sa peau très blanche rehaussée par le contraste avec sa peau plus foncée. Le dédaignant ouvertement (plus grande que lui, elle le regarde littéralement de haut), elle rejette ses attentions, déclarant qu'elle ne veut pas d'un immigré fraîchement débarqué : « I don't want [a friend] that just got off a banana boat ». A Tony qui s'offusque : « What banana boat? I am a political refugee », elle répond par une pique qui le touche au vif : « Sorry, I didn't know you were so sensitive about your diplomatic status ». Il se met à l'insulter, déclenchant une colère froide et un rejet crû et catégorique qui le ravale à nouveau au statut d'objet : « Even if I were blind, desperate, starved and begging for it on a desert island, you'd be the last *thing* I'd ever want to fuck ». Un montage cut fait immédiatement suivre cette tirade par un plan sur Tony et Manny dans leur voiture, où Tony déclare qu'Elvira est tombée sous son charme. Signalant le contresens de Tony, ce montage annonce

⁸⁶ Elle se moque d'abord de l'appétit d'ogre de son amant, Frank (« You're always hungry. You should try starving. »), puis se plaint de ses manies, pointant ses faiblesses : « You know, Frank, if anyone ever wanted to assassinate you...you wouldn't be too hard to find. »

⁸⁷ Traduction du mot de Pauline Kael, qui décrit cette scène avec acuité, dans une critique sinon particulièrement dure : « Elvira wriggles by herself, grinding her pelvis ever so slightly – this is her notion of sophistication – and he bounces about like a horny country bumpkin. » Critique de *Scarface*, 26 décembre 1983, reproduite dans *State of the Art*, New York : EP Dutton, 1985 [1983], p.103.

l'incompréhension à venir et la résistance constante d'Elvira, qui ne cessera de vilipender Tony, pointant même ses défaillances sexuelles, jusqu'à l'attaque finale qui le condamne définitivement.

Dans cette scène qui oppose Tony et Elvira dans un restaurant huppé de Miami, Tony apparaît d'emblée comme un roi déchu. Affaibli par la perspective d'une peine de prison et intimidé par ses partenaires, il est montré avachi sur sa chaise, tête baissée, pouvant à peine tenir son verre d'alcool. Son visage est bouffi et il s'est empâté : il ne cesse de tirer sur sa veste de smoking qui remonte. Le zoom arrière qui inclut les figures de Manny et d'Elvira à sa droite et à sa gauche, droits sur leur chaise, le rapetisse encore plus (voir phot.49). Pour récupérer un pouvoir qu'il sent lui échapper, Tony essaye à nouveau de contrôler Elvira et l'infantilise, lui demandant pourquoi elle ne mange pas. Elle résiste et répond laconiquement qu'elle n'a pas faim. Ignorant les efforts de Manny pour le sortir de son marasme, Tony se concentre sur une Elvira récalcitrante. Il la fixe, bouche entrouverte, avant de s'en prendre à elle dans une critique particulièrement humiliante parce qu'elle vise sa féminité. Il la traite de junkie passive et stérile, qui dort toute la journée et n'est même pas capable de lui donner un enfant. Elvira est à nouveau objectivée par des commentaires qu'elle subit d'abord en silence, mais Tony confond en fait passivité et résistance passive. La colère froide qui monte en Elvira, indiquée par son regard froid et sa poitrine qui se soulève, finit par éclater, dans un murmure qui se transforme en cri alors qu'elle se lève et lui jette son verre à la figure. Elvira perd sa retenue et sort de son statut d'objet décoratif pour défier Tony, répondant point par point à ses attaques et dénigrant toutes les composantes masculines qui le font se sentir supérieur à elle :

You son of a bitch. How dare you talk to me like that? What makes you so much better than me? What do you do? You deal drugs and you kill people, oh that's wonderful Tony... Real contribution to human history! You want a kid? What kind of a father do you think you'd be?! [...] You don't even know how to be a husband!

Elle discrédite à la fois son activité et son rôle de père et d'époux, les critères traditionnels de réussite masculine. Par ce discours, Elvira incarne la conscience du film, un point de vue moralisateur souvent exprimé par les femmes dans le film de gangsters, qu'on pense aux mères plaintives de *The Public Enemy* (Wellman, 1931) ou des deux *Scarface*, ou aux épouses, comme Kay dans *The Godfather: Part 2* (Coppola, 1972). Mais elle pousse la critique plus loin, refusant constamment d'accorder une quelconque dignité masculine à Tony, qui se pose pourtant en représentant ultime de la masculinité, le plus dur des durs.

Elvira quitte Tony à la fin de la scène, refusant qu'on l'accompagne, et disparaît du film. Avec elle s'éteint la seule voix radicalement critique du film, le seul personnage qui voit Tony pour ce qu'il est : un immigré inculte devenu nouveau riche par la violence, et condamné à être un perdant (comme elle-même d'ailleurs)⁸⁸. Elvira dégonfle systématiquement le mythe du gangster ultra-viril que s'est construit Tony. Cependant, il faut bien reconnaître que c'est ce mythe qui perdure à la fin du film, et que la voix d'Elvira est bien faible par rapport au déchaînement de violence qui termine le film en apothéose. Ce final opératique consacre en effet Tony Montana comme une icône, de par son combat solitaire et frénétique contre une multitude d'ennemis. Comme dans les films hypermasculins, Tony se surpasse dans un accès de rage guerrière qui le voit éliminer une foule d'assassins à la mitrailleuse tout en hurlant son identité : « I'm Tony Montana! You think you can take me? ». Comme le signale le plan incroyablement phallique et devenu iconique de Tony armé d'un fusil d'assaut entre les jambes (voir phot.50), accompagné de la fameuse réplique tout aussi suggestive : « Say hello to my little friend! », *Scarface* se termine donc par une réaffirmation du phallus et de la domination masculine, après avoir éliminé toute voix féminine discordante.

1.2. L'égalité des sexes au cœur de l'hybride *Prizzi's Honor*

Ces voix féminines discordantes se font cependant beaucoup plus fortes quelques années plus tard dans *Prizzi's Honor*, de John Huston, sorti en 1985. Ce film fait la part belle aux femmes, avec deux personnages de femmes fortes qui manipulent les hommes pour servir leurs intérêts propres. Mais, comme l'analyse Tricia Welsh⁸⁹, le film est particulièrement intéressant parce que les conflits entre les sexes s'expriment par l'utilisation de conventions génériques relevant de genres différents. Plus que le mélange de drame et de comédie décrit par la presse (« *Prizzi's Honor* takes a comic view of deadly lovers »⁹⁰ titre la critique du *New York Times* tandis que Roger Ebert qualifie le film de sombre, cynique et drôle⁹¹), *Prizzi's Honor* est un film hybride qui se rattache à plusieurs genres qui ont une vision totalement différente des rapports entre les sexes et de la place de l'homme et de la femme dans la société. Il raconte l'histoire de Charley Partanna (Jack Nicholson), héritier d'une des plus grandes familles mafieuses de New York, qui rencontre Irene Walker (Kathleen Turner), belle tueuse à gages. Ils tombent éperdument amoureux, au grand dam de l'ex-fiancée de Charley,

⁸⁸ Elvira termine sa tirade en disant : « Can't you see what we've become Tony ? Losers. We're losers Tony, not winners. »

⁸⁹ Tricia Welsh, « Yoked Together by Violence: *Prizzi's Honor* as a Generic Hybrid », *Film Criticism*, vol.22, n°1, automne 1997, pp.62-73.

⁹⁰ Janet Maslin, critique de *Prizzi's Honor*, *New York Times*, 9 juin 1985.

⁹¹ Roger Ebert, critique de *Prizzi's Honor*, *Chicago Sun-Times*, 11 juin 1985.

Maerose (Angelica Huston), qui ne cessera de manigancer contre elle. Charley et Irene font un coup ensemble, mais il tourne mal, et la Famille décide de sacrifier Irene, ordonnant à Charley de la tuer. Irene éliminée, Maerose triomphe lorsqu'il l'invite enfin à dîner.

Comme nous allons le voir, le film relève d'abord du film de gangsters, genre plutôt conservateur en ce qui concerne la place de la femme, pour se métamorphoser à partir de la rencontre des deux tueurs en comédie « loufoque » (*screwball comedy*), où la question de l'égalité des sexes, notamment au niveau professionnel, devient centrale, et se termine sur une teinte de film noir, avec la trahison des deux époux et le triomphe de la sombre manipulatrice. Tricia Welsh commente le film en ces termes : « The film flirts with the screwball genre but stops short of commitment, carried away by the fatal charms of the gangster genre and film noir »⁹². Pour elle, l'échec du mariage et de la comédie loufoque entraîne la faillite de l'idéal d'égalité entre les sexes promis par le genre, et le retour de la domination patriarcale conventionnelle dans le film de gangsters ainsi que dans le film noir. Cependant, Tricia Welsh ne tient pas assez compte de l'ironie omniprésente dans *Prizzi's Honor*, qui tourne les conventions du film de gangsters en dérision et en ridiculise les protagonistes, comme on le voit très clairement au début du film. D'autre part, Charley, le personnage masculin principal, est constamment dégradé et affaibli. Il est un benêt qui se fait manipuler par tous ceux qui l'entourent, et est également victime de la restauration finale du patriarcat. C'est le grand perdant du film. Enfin, la victoire finale du film noir peut également être considérée comme une victoire féminine, bien que moins ouvertement féministe que celle entrevue pendant l'intermède *screwball*.

Prizzi's Honor s'affiche dès l'ouverture comme un film de gangsters dominé par une famille exclusivement patriarcale puisque les mères sont absentes. Le générique donne le ton : Charley apparaît comme un nouveau-né dont la mère vient de mourir mais qui est adopté par un deuxième père, son parrain mafieux, qui déclare : « He lost his mother but he's got another father ». Don Prizzi (William Hickey) l'adopte immédiatement dans sa Famille, jurant qu'il le protégera toute sa vie. Mais la scène est clairement comique : la musique guillemette contraste fortement avec la solennité des paroles du Don, et la scène se clôt sur les pleurs du bébé à la vue de ce dernier. De même, le rituel mafieux où Charley prête serment apparaît comme parodique, de par l'exagération de la scène : au moment où Don Prizzi pique l'index de Charley, un chœur d'hommes puissant se met à chanter, tandis que la caméra zoome pour s'arrêter sur un gros plan montrant leurs deux index se touchant, dans une image parodiant

⁹² Welsh, « Yoked Together by Violence », pp.62-63.

« la création d'Adam » peinte par Michel-Ange dans la chapelle Sixtine. En outre, Charley est passif durant tout le générique : bébé impuissant en pleurs dans la première image, on ne voit plus que ses mains et son buste dans les images suivantes. Son visage n'est pas montré, empêchant l'identification avec le personnage et effaçant son point de vue sur la scène. Charley est le jouet de sa Famille, qui, comme le coup de poing américain qu'on lui offre à Noël, va être employé à des tâches violentes. Les seules paroles qu'il prononce sont ainsi des paroles d'acquiescement, lorsqu'il jure par un faible « yeah » de protéger l'honneur des Prizzi.

La parodie des conventions du film de gangsters est encore plus affichée dans la première séquence qui montre un mariage, une référence claire à la première scène célèbre de *The Godfather* (Coppola, 1972). Mais alors que Don Corleone (Marlon Brando) est présenté comme une figure imposante, une ombre à laquelle on présente ses doléances, Don Prizzi apparaît à la fin d'une rangée, après un travelling avant en plan large qui balaye la foule et s'arrête sur ce petit vieillard endormi. Son corps rabougri et son visage flétri éclairé d'une lumière crue contrastent avec la stature majestueuse de Don Corleone éclairé de façon diffuse, et seul son regard perçant indique la force de volonté de ce patriarche rachitique. D'ailleurs, dans cette scène d'introduction, seuls les personnages féminins sont avantagés par la caméra. Maerose Prizzi se tient droite au centre de l'image, habillée d'une veste rose vif accompagnée de quelques bijoux en or, son regard profond souligné par un chapeau noir élégant. Irene apparaît au balcon comme un ange, ses cheveux blonds illuminés, mystérieuse dans sa robe lavande. Mais Charley quant à lui n'est pas flatté : il est décadré sur le côté, son épaule gauche tronquée par le cadre, si bien qu'un autre personnage, anonyme, est au centre de l'image. Les yeux rentrés, une calvitie précoce lui dégageant le front, il fait immédiatement une grimace de la bouche qui l'enlaidit et l'abêtit, grimace qu'il va répéter tout au long du film (voir phot.51). En outre, tandis que Coppola fait du mariage une fresque rituelle et grandiose, la scène est traitée par Huston sur le mode comique, passant du sublime au vulgaire. La scène s'ouvre sur un vitrail représentant le Christ dans toute sa gloire, puis le prêtre prononce les vœux et les mariés s'échangent les anneaux au son d'un bel Ave Maria, mais la séquence se termine dans une salle des fêtes banale où tous errent sans but précis, bien loin du cadre champêtre apparemment idyllique du mariage en extérieur de *The Godfather*.

Après une entrée en matière qui ancre le film, même de façon parodique, dans la tradition des films de gangsters, *Prizzi's Honor* se tourne véritablement vers la comédie à partir du moment où Charley et Irene se donnent rendez-vous. Quittant New York, Charley va en effet rejoindre Irene à Los Angeles, et les intérieurs ternes font place à la lumière du soleil

de Californie. Il lui fait une déclaration d'amour au son d'une chanson mexicaine et, après des ébats amoureux passionnés, la demande en mariage. Dans la tradition de comédies loufoques comme *Bringing Up Baby* (Hawks, 1938), Irene est l'élément perturbateur du film, et provoque à ce titre un changement de catégorie générique. Irene est en effet une femme émancipée, reconnue comme une tueuse à gages hors pair par les Prizzi mêmes. Elle échappe ainsi au contrôle de la Famille patriarcale, d'autant plus qu'elle n'a pas d'attache ethnique forte. Polonaise d'origine, elle a changé son nom pour l'américaniser (de Walchevitz à Walker), et parle un anglais sans faute et sans accent qui contraste nettement avec l'anglais très brooklynois de Charley et de sa famille. Elle incarne donc une porte de sortie libératrice pour Charley, confiné et étouffé par des traditions siciliennes millénaires. Défiant l'idéologie traditionnelle des gangsters, elle réussit à s'imposer dans le milieu par son professionnalisme et ses idées féminines originales.

Ses talents sont ainsi soulignés lors de la scène où Charley et son père préparent l'enlèvement d'un banquier pendant qu'Irene prépare à dîner. Alors qu'ils butent sur le problème de l'élimination du garde du corps, Irene trouve l'idée géniale : une femme sort de l'ascenseur avec un bébé dans les bras, lance le bébé au garde du corps qui va naturellement le rattraper, le met en joue puis le tue dans un appartement. Mais l'idée ne plait pas à Charley parce qu'elle choque sa mentalité traditionnelle et son honneur masculin. Il objecte d'abord qu'ils ne trouveront jamais une femme prête à faire cela, condamnant implicitement l'absence de sentiments maternels chez Irene : « Charley alone expresses outrage at the (mis)use of a baby, as if to call attention to Irene's lack of womanly feeling »⁹³. Puis, lorsqu'Irene se propose, il est mal à l'aise à l'idée que sa femme travaille, ce qui remettrait en cause son statut masculin de « *provider* », et est d'autant plus réticent qu'ils travailleraient en tandem, ce qui l'exposerait à la risée de la mafia new-yorkaise. Mais le père de Charley trouve l'idée fantastique, la qualifiant même de chef-d'œuvre, confirmant le talent criminel d'Irene : « Why, throwing a baby, that's strictly a masterpiece! ». Sous les yeux admiratifs du père de Charley, Irene est consacrée comme une « super-femme » capable de résoudre un problème professionnel et de préparer un délicieux dîner, un modèle de femme active pour les années 1980, comme le souligne Welsh : « She heads back to the kitchen, the model of the 1980s superwoman who can finesse a tricky work assignment – one that puzzles her husband – with a flash of (female) intuition while juggling pots and pans, and without mussing her hair »⁹⁴. La mise en scène met en effet en avant la supériorité d'Irene sur Charley : Charley est assis, à

⁹³ *Ibid.*, p.65.

⁹⁴ *Ibid.*

moitié caché par son père, tandis qu'Irene est debout, un verre de vin à la main. Élégante et sophistiquée, elle est admirée par le père de Charley au premier plan qui lève les yeux vers elle. Elle accepte le compliment du père comme son dû, d'un hochement de tête, la main sur la hanche, dans une position de contrôle physique. Elle peut alors déléguer la mise en application de son idée à Charley, devenu son subalterne.

Le naturel et l'aisance d'Irene contrastent avec les grimaces constantes d'un Charley présenté comme stupide et niais tout au long du film. Antoine de Baecque oppose « l'air constamment futé de Turner » à « l'air perdu et benêt de Nicholson »⁹⁵, tandis que Robert Benayoun décrit Charley comme « un Gittes fat et imbécile, physiquement ringard et vestimentairement plouc, dont la lèvre supérieure, retroussée comme par une anesthésie locale, semble le faire savourer un pickle moisi »⁹⁶. Janet Maslin relate que pour Huston et Nicholson, le personnage de Charley ne devait en aucun cas posséder l'astuce habituelle de Nicholson ; ce personnage devait être simple et bête, bien que compétent :

Something else that was important to him and Mr. Huston from the film's first frame was that the character not radiate Mr. Nicholson's usual cunning. "John wanted you to know that the man didn't have a secret plan," [Nicholson] said. "This man had to be primary, simple, dumb and very competent at what he did."⁹⁷

Charley est un personnage masculin d'autant plus faible qu'il est associé à des femmes très intelligentes qui le manipulent sans qu'il ne s'en rende compte. Comme on l'a vu dans les premières scènes, Charley n'est jamais présenté à son avantage par la caméra, décentré ou au second plan, répétant des mimiques et une gestuelle qui soulignent toujours sa gêne ou son incertitude.

Irene remet en cause la masculinité du gangster puisqu'elle incarne elle-même un gangster tout en étant une femme. La scène où Charley et Irene font leur « coup » en duo est particulièrement drôle parce qu'elle utilise la comédie loufoque (la focalisation sur le couple et les effets burlesques) pour saper les conventions du film de gangsters. On voit ainsi Irene observer la sortie du garde du corps et cacher son revolver sous un baigneur et ses langes. C'est donc elle qui lance l'opération, et elle tue en un clin d'œil le garde du corps. Véritable femme gangster, elle allie l'imperméable et les gants en cuir traditionnels du gangster avec une chevelure blonde et des joues roses. Fixée par un témoin gênant, elle la tue sans sourciller

⁹⁵ Antoine de Baecque, « Boeing Boeing », *Les Cahiers du cinéma*, n°379, janvier 1986, p.55.

⁹⁶ Robert Benayoun, « There's no business like crime business: *L'Honneur des Prizzi* », *Positif*, n°299, janvier 1986, p.2.

⁹⁷ Janet Maslin, critique de *Prizzi's Honor*, *The New York Times*.

d'une balle précise au milieu du front. Cette inversion des sexes est soulignée tout de suite après par l'utilisation de marqueurs comiques, notamment une musique allègre et badine, l'accélération des mouvements des personnages filmés par une caméra un peu instable dans un cadre incliné et en contre-plongée, reflétant un monde de travers, dans un effet burlesque (voir phot.52). Le « coup », centre narratif et moment de tension grave dans le film de gangsters, est ici traité de façon comique par la caméra et les personnages, dont le dialogue et le comportement relèvent rapidement du badinage amoureux de la comédie plus que du film de gangsters. L'enlèvement réussi, les deux tourtereaux projettent un avenir radieux et renouvellent leur déclaration d'amour dans l'ascenseur (Charley dit à Irene : « When the Don gets what he wants, I'm gonna ask him for some time. We go to the old country, have a real honeymoon. Maybe even a real baby... », ce à quoi elle répond : « Oh God, Charley, I love you. »), avant de s'embrasser sur fond de cordes langoureuses.

La scène du coup en tandem est ainsi le sommet du détournement des conventions du film de gangsters par la comédie loufoque, mais aussi le début de la fin de cette trajectoire comique. Le coup consacre l'égalité entre les sexes, puisque Irene justifie sa réputation de tueuse hors pair et le couple semble fonctionner tant sur le plan amoureux que professionnel, en même temps qu'il en montre la faillite : l'idée féminine d'Irene n'a en fait pas marché (le garde du corps n'a pas rattrapé le bébé), et le coup tourne mal, car le témoin gênant tué magistralement par Irene s'avère être une femme de commissaire. Irene, et avec elle les possibilités libératrices de la comédie loufoque, va devoir être éliminée pour que soit restaurée l'hégémonie patriarcale. Ainsi, la fin du film non seulement fait disparaître Irene, mais dénigre également ses talents de tueuse : un dernier parallèle entre Charley et Irene les montre se préparant chacun à tuer l'autre, puis Irene tirant au ralenti sur l'oreiller de Charley, tandis qu'il lance un couteau qui lui transperce la gorge. Kathleen Turner fait remarquer qu'Irene étant une si bonne tireuse, il était impossible qu'elle rate sa cible, et regrette que la scène ait été tournée au ralenti, ce qui gomme le fait qu'Irene ait en fait choisi de mourir :

It was in slow motion, when she goes to shoot Charley and he throws the knife. She was such an excellent marksman, it was impossible that she could miss. By using slow motion he took away the clarity that she was *choosing* to be killed rather than kill him. I wanted it to be in real time, so that it would be clear that it was *her* choice.⁹⁸

⁹⁸ Lawrence Grobel, *The Hustons*, Londres : Bloomsbury, 1990, p.761.

La scène suivante finalise le démolissage de l'émancipation féminine que représente Irene en entreposant son cadavre dans la superbe décapotable qui avait tant impressionné Charley, symbole de son indépendance et de sa réussite professionnelle.

Le personnage d'Irene et l'ouverture à la comédie *screwball* sont en effet minés tout au long de *Prizzi's Honor* par un dernier genre, celui du film noir, incarné par le personnage de Maerose, joué par Angelica Huston. Maerose est en effet aussi sombre qu'Irene est lumineuse. Le contraste entre la blonde Irene à la robe lavande et la brune Maerose à la robe bustier noire rehaussée d'une écharpe orange vif est particulièrement frappant lors de la réception qui suit le mariage. Maerose veut à tout prix réintégrer la Famille et va utiliser tous les stratagèmes féminins pour parvenir à ses fins, s'inscrivant dans la tradition des femmes aux noirs desseins, de Livia dans *Claudius* à Lady Macbeth ou Lucretia Borgia⁹⁹, mais évoquant également les femmes fatales du film noir, dans un clin d'œil à la carrière de John Huston qui débuta avec *The Maltese Falcon* en 1941. Se décrivant elle-même comme « le scandale de la famille », elle est d'abord rejetée par tous les personnages masculins, et surtout par son père, qui la traite de « putana ». Décidée à se venger et à reconquérir Charley, elle tente d'abord de le séduire par la sexualité, s'offrant à lui sur un tapis d'Orient avant de l'accuser de viol devant son père quand il la délaisse pour Irene. Maerose comprend au cours du film que pour obtenir ce qu'elle veut dans ce monde patriarcal, il lui faut passer pour une femme soumise. Après s'être indignée face à Charley qui lui recommande pendant la réception de faire des enfants et de perfectionner ses boulettes de viande, elle adopte un comportement traditionnel de femme sicilienne auprès de son père pour mieux se venger de lui et de Charley. Dans une scène remarquable où son visage blanc se détache sur un fond noir, Maerose accuse ses cernes au pinceau noir, le maquillage symbolisant la manipulation féminine par excellence, pour mieux apitoyer son père. Elle se compose ainsi un personnage de femme docile et brisée, lui servant son assiette le dos courbé et la tête inclinée, habillée d'une robe noire longue, ses cheveux en chignon (voir phot.53). Déguisée en victime innocente, elle est à même de le provoquer en évoquant crûment sa sexualité sous forme d'une accusation de viol, sans qu'il puisse la réduire au silence. A la perte d'honneur de sa fille, son père manque de s'étouffer, et Maerose, en fille attentionnée, lui propose un grand verre d'eau, qu'elle remplit en fait d'alcool transparent. Pris de convulsions, il se lève de table

⁹⁹ Pauline Kael compare ainsi Connie dans la trilogie du *Godfather* à ces héroïnes, qu'elle qualifie de « dark plotting women ». Citée par Mark Winokur, « Eating Children is Wrong », *Sight and Sound*, vol.1, n°7, novembre 1991, p.12.

en titubant tandis que Maerose savoure sa vengeance silencieusement, debout les bras croisés, un petit sourire aux lèvres.

Ainsi, le propre de Maerose est de comploter dans l'ombre, par un travail de sape non moins dangereux qu'il est invisible. Contrairement à Irene qui agit au grand jour¹⁰⁰ et est généralement éclairée par une lumière vive, Maerose évolue dans des intérieurs sombres, comme lorsqu'elle se fait détective privé et entre secrètement dans un bouge de Las Vegas, éclairée à contre-jour et portant chapeau et lunettes noires. Ayant débusqué Irene, elle la dénonce au Don et exige sa mort. Bien que moins ouvertement féministe qu'Irene, Maerose représente tout de même une forme de pouvoir féminin qui passe par l'influence et la manipulation. Reconnue comme la plus intelligente de la famille Prizzi par le Don lui-même, elle incarne le danger féminin si décrié par les films noirs car impossible à contrôler. En effet, Maerose obtiendra une totale victoire : elle réussit à se débarrasser de son père et d'Irene, et récupère Charley à la fin du film. La dernière image s'attarde sur son visage radieux, enfin illuminé par une lumière intense, qui « se fait de plus en plus crue, dénaturant les couleurs et les formes pour ne plus laisser subsister qu'un écran blanc au milieu duquel se détachent des lèvres accusées par le maquillage »¹⁰¹.

Le triomphe de Maerose va cependant de pair avec la réaffirmation de la domination patriarcale et de la famille traditionnelle, le film noir s'alliant au film de gangsters pour briser la comédie. Maerose, contrairement à Irene, ne représente pas une véritable menace pour la Famille car elle ne réclame pas un partage égalitaire du pouvoir : en dépit de son intelligence, Maerose ne dirigera jamais le clan des Prizzi. Mais son personnage, et l'héritage du film noir qu'il véhicule, contribuent à affaiblir encore plus Charley, rappelant l'impuissance de Gittes, le personnage joué par Jack Nicholson dans *Chinatown* (Polanski, 1974). Charley est le grand perdant du film : manipulé par tous, il n'arrive jamais à exprimer sa volonté propre et obéit à la dernière personne qui parle. Les dernières scènes montrent un personnage pathétique. Face aux trois patriarches de la Famille qui lui demandent de tuer sa femme, Charley ne fait pas le poids, et reste hébété, incapable de résister à cette pression familiale. Il fait le choix de l'obéissance et de la conformité, et est présenté comme une victime de plus de la restauration du patriarcat, même s'il en profite directement, puisqu'il en est l'héritier. Le poids de l'héritage familial l'emporte sur la liberté individuelle, dans la tradition du *Godfather*. C'est bien au final le film de gangsters qui l'emporte, éliminant toute revendication féministe portée

¹⁰⁰ Irene n'est absolument pas déguisée pendant l'enlèvement : elle ne porte ni chapeau ni lunettes, contrairement à Charley. Ebert la compare à une hôtesse souriante : « Turner plays her Mafia killer like a bright, cheery hostess. » Roger Ebert, critique de *Prizzi's Honor*.

¹⁰¹ Antoine de Baecque, « Boeing Boeing ».

par la comédie loufoque en incorporant les stratagèmes de la femme fatale, mais au prix de l'abrutissement du héros, qui n'accède jamais au statut de héros tragique.

1.3. *Married to the Mob* : une émancipation féminine possible par le recours à la parodie

L'affaiblissement des hommes au niveau de la diégèse et de la narration, au profit des femmes, est sans doute le plus visible dans *Married to the Mob* (Demme, 1988), qui relègue les hommes au rang de personnages secondaires plus ou moins comiques pour se focaliser sur le parcours d'Angela (Michelle Pfeiffer). Celle-ci est une femme de gangster minée par le monde de la mafia, qui saisit l'occasion du meurtre de son mari pour tenter d'échapper à un milieu machiste et étouffant. Le début du film présente en effet une division claire entre le monde des hommes et celui des femmes, confinées dans des sphères traditionnellement féminines comme le salon de coiffure, le supermarché et bien sûr, la maison. Angela apparaît pour la première fois dans un salon de coiffure, pomponnée par un coiffeur qui s'active sur sa chevelure et observée de près par les autres femmes du clan, mais son visage contraste avec l'énergie ambiante par son air absent, mâchant distraitemment son chewing-gum. Elle n'accepte plus son statut imposé d'épouse de mafieux (« *Mafia wife* »), mais ses velléités d'indépendance sont constamment contrecarrées par son milieu, et en premier lieu par les autres femmes qui ne laissent pas sortir du rang. A plusieurs reprises, les femmes du clan menées par l'épouse du chef lui barrent la route en l'encerclant, manifestation physique de son emprisonnement dans un monde où toute émancipation féminine est impossible. L'absence d'issue est particulièrement claire dans une scène au supermarché où le caddie poussé par Angela est percuté puis immobilisé par les caddies des autres femmes de la Famille, qui déboulent tour à tour des allées, dans une confrontation qui se termine sur une injonction aussi vulgaire que menaçante (« Watch your ass ! »). Angela est également astreinte à un rôle d'épouse docile par son mari qui ne comprend pas sa lassitude et sa colère vis-à-vis du monde de la Mafia : quand elle lui demande le divorce, il éclate de rire, lui conseillant de prendre un valium et de monter se coucher. Après sa mort, son appartenance à la tribu est affirmée par les autres épouses qui insistent qu'elles restent ses amies, qu'elle le veuille ou non¹⁰², et par le chef (le *boss*), qui promet de « s'occuper d'elle » et lui attribue, naturellement, une fonction de remplacement tout aussi oppressante, celle de maîtresse. Ainsi, personne n'est prêt à laisser partir Angela, et même lorsqu'elle réussit finalement à quitter le milieu, donnant son pavillon de banlieue pour s'installer dans un petit appartement minable en

¹⁰² « We're your friends, Angela, whether you like it or not. »

ville, elle continue d'être traquée puis surveillée par les mafieux ainsi que par le FBI, qui croit dur comme fer au stéréotype de la veuve du jeune protégé qui veut devenir la maîtresse du *boss*. Malgré son innocence, elle sera finalement obligée par le FBI d'incarner ce rôle, à son corps défendant.

Cependant, malgré tous ces obstacles, Angela réussit dans une large mesure à prendre son indépendance et à se libérer de son rôle d'objet sexuel. Ce refus de se soumettre à la loi du désir masculin est mis en scène de façon explicite lorsque Angela est embauchée dans un fast-food. Le patron lui demande d'enfiler l'uniforme de la maison, précisant qu'il la laisse seule, et ferme la porte à clé. Angela commence à se déshabiller mais un changement de plan révèle un trou dans le mur par lequel le patron vicieux la regarde. La caméra nous met quelques secondes dans la position inconfortable du voyeur, observant Angela en soutien-gorge. Mais elle remarque l'œil dans le trou du mur, véhiculé avec humour par un travelling avant très rapide sur fond de beat musical qui passe d'un plan large sur un tableau de poulet à un très gros plan sur le visage grossier du poulet qui se lèche les babines, complété par l'œil du patron, qui se détache soudain du tableau quand il voit qu'Angela le fixe à son tour. Elle sort en courant du bureau en l'invectivant, tandis qu'il la poursuit piteusement dans le restaurant pour lui demander de lui rendre son uniforme. La révolte d'Angela éclate enfin, et, dans un pur moment de « *girl power* », elle lui jette un milkshake à la figure et lui lance : « Drop dead, jerkbag », sous les applaudissements des femmes de la salle. Ce moment jouissif montre bien que l'indépendance d'Angela se fait aux dépens d'hommes qui essayent encore et toujours de la posséder. Elle ne peut finalement trouver un travail satisfaisant que chez une autre femme en position encore plus minoritaire, puisque la propriétaire jamaïcaine qui l'embauche dans son salon de coiffure est noire et immigrée en situation irrégulière.

Angela prend également la main dans ses relations avec les hommes, puisque c'est elle qui invite son voisin (l'agent du FBI qui la traque, joué par Matthew Modine) à dîner, renversant les rôles du chasseur/chassé. Maîtresse de son désir, elle l'invite chez elle, se change en robe de chambre et lui demande de lui masser les pieds, invitation claire à la sexualité relayée par ses gémissements et son lapsus révélateur : « I can't remember the last time a man touched me below the waist ». Cette prise en main de sa sexualité provoque d'ailleurs une commotion : Mike en reste interloqué et Angela, qui se rend compte de la tonalité graveleuse de sa phrase, se relève brusquement et renverse le verre de Mike, matérialisant le bouleversement dans l'ordre sexué. La dernière scène confirme ce renversement : Angela prend sa revanche sur Mike, qui l'a forcée à aider le FBI, en l'asseyant dans une chaise de coiffeur pour un shampoing plus que tonique accompagné de

remontrances. Mike est dans une position ridicule de complète impuissance, assis et recouvert d'un drap à fleurs, tandis qu'Angela domine debout, levant et baissant sa tête énergiquement en lui tirant les cheveux (voir phot.54). Elle finit pas s'asseoir sur ses genoux et l'embrasser, au nom de la « seconde chance » proverbiale des comédies romantiques.

On remarque ainsi que l'inversion de la position des sexes et l'émancipation féminine sont possibles par le recours à la comédie, notamment à la convention du *happy end* indispensable à toute comédie romantique. L'égalité entre les sexes étant, comme on l'a vu, au cœur du genre, Angela doit pouvoir affirmer son indépendance vis-à-vis de Mike comme elle s'est détachée de la mafia. La comédie romantique, c'est-à-dire l'histoire d'amour entre Angela et Mike, se superpose en effet à un autre type de comédie, la parodie, qui ridiculise la figure masculine du gangster et promet par opposition le désir d'émancipation d'Angela. La comédie romantique n'est finalement possible que par une parodie préalable et décapante de la masculinité traditionnelle du gangster : Angela choisit Mike parce qu'il n'est *pas* viril (ce que souligne le jeu gauche d'un Matthew Modine particulièrement pâle et fluet). L'image de fin montrant le baiser conventionnel d'Angela et de Mike est ainsi immédiatement suivie de gangsters mitraillant des ombres alignées qui s'affaissent peu à peu, juxtaposition étrange qui souligne à quel point la disqualification des gangsters est nécessaire à la libération féminine (relative) opérée par la comédie romantique.

Les gangsters sont en effet constamment ridiculisés, affublés de surnoms ridicules et de physiques disgracieux. Le mari d'Angela est surnommé Frank « the cucumber », allusions viriles au calme légendaire des gangsters (« *cool as a cucumber* ») mais aussi à leurs prouesses sexuelles (la métaphore du concombre). Mais son surnom lui vaut finalement les railleries des agents du FBI, qui le trouvent aussi bête qu'un concombre. Les autres membres du clan se nomment Al « the worm » ou Vinnie « the slug », qui sont à la fois des références au vocabulaire des gangsters, où « *worm* » signifie un traître et « *slug* » une balle, mais qui, au vu de leur comportement peu glorieux au cours du film, font en fait littéralement allusion aux animaux rustiques que sont le ver de terre et la limace. Le comble est cependant atteint avec Tony « the tiger », dont le surnom invoque la majesté et la force du tigre, mais qui, combiné avec le prénom « Tony », finit par évoquer beaucoup plus prosaïquement la mascotte des céréales Frosties. D'autre part, tout comme Charley dans *Prizzi's Honor*, ces gangsters sont peu flattés par le film. Al et Vinnie sont bedonnants et chauves, tandis que l'ami de Frank, Tommy, louche visiblement. Même Frank, pourtant présenté comme un homme attirant (il est joué par Alec Baldwin) qui sait séduire les femmes (il couche avec la maîtresse du *boss*), est malmené par la caméra, au moyen de gros plans sans profondeur de champ qui

déforment son visage. En outre, il meurt de façon peu glorieuse, tué par Tony dans la salle de bains d'un hôtel : en slip et chaussettes, il tombe à la renverse dans une baignoire.

Mais c'est surtout Tony qui est la cible d'une mise en cause radicale de la masculinité virile et inébranlable des gangsters. Celui-ci apparaît d'abord comme un gangster conventionnel, bien habillé, autoritaire, sans peur s'il n'est sans reproche. Mais une faille est indiquée assez rapidement par les agents du FBI, qui rapportent que Tony n'a peur de rien ni de personne, sauf de sa femme. Il est en effet pourchassé pendant tout le film par sa femme Connie (Mercedes Ruehl) pour ses infidélités, jusqu'à ce qu'elle le retrouve dans la suite nuptiale qu'il devait partager avec Angela. Titubant de désespoir, elle tire sur lui au hasard, et le fait « danser », puisqu'il sursaute à chaque tir, effectuant un petit pas de côté. Tony se décompose à mesure que ses tirs se rapprochent, et, le visage blême filmé par un gros plan qui en souligne la sueur panique, finit par lui promettre qu'il va changer. Connie, incarnation de la femme vengeresse et castratrice, décide de s'assurer définitivement de ce changement et baisse son revolver au niveau de son entre-jambes, afin de l'empêcher à jamais de la tromper. Impuissant, Tony ne peut que mettre fébrilement ses mains devant ses parties génitales, parade peu efficace contre la castration. Cette image est si forte qu'elle est reprise sous la forme d'un cauchemar qu'il fait en prison : il rêve que sa femme le piste jusque dans les toilettes du palais de justice et le castré effectivement d'un coup de revolver après ces paroles peu engageantes : « Kiss it goodbye, Tony! ». Il se réveille alors en sueur, filmé à nouveau par un gros plan dévalorisant sur son visage et ses yeux qui louchent (voir phot.55). Allongé sur son lit de prison en position fœtale, il ressemble à un bébé dans un lit à barreaux, observé par un policier au regard moqueur. Tony est ainsi réduit à l'impuissance par la peur phobique de sa femme, la seule qu'il n'arrive pas à manipuler et qui devient donc castratrice.

Married to the Mob parodie les gangsters en exposant leurs peurs les plus intimes ; la projection à l'écran de l'angoisse du féminin castrateur, qui doit normalement rester cachée, contribue à leur ôter toute dignité. Angela et Connie représentent ainsi deux formes du danger féminin, l'émancipation de la première menant au renversement de l'ordre sexué tandis que la frustration de l'autre la transforme en castratrice. Cependant, la menace de la femme castratrice est mise à distance par le rêve et par l'humour. Connie est en effet un personnage caricatural, présenté comme hystérique : accusant Angela de séduire son mari, elle la menace en écrasant dans sa main une boîte d'œufs au supermarché, signifiant ses pulsions destructrices dans un contexte des plus prosaïques. Sa dernière apparition la montre hébétée, la bouche ouverte, les cheveux dressés sur la tête, la tête penchée et le visage en sueur : la déformation du corps et la visibilité des réactions physiologiques contribuent comme chez

Tony à la rendre grotesque, ce que soulignent l'usage des gros plans sur son visage qui rappellent les caricatures sur papier comme *Les Masques* de Daumier¹⁰³. De même, le désir d'émancipation d'Angela est canalisé dans le rail générique de la comédie romantique, qui désamorce une contestation généralisée du pouvoir masculin. Angela rejette une forme de masculinité extrême qui est de toute façon dénigrée par le film.

Married to the Mob représente l'aboutissement parfait de l'émergence au cours des années 1980 d'une voix féminine qui contribue à démythifier l'héroïsme masculin au sein du genre traditionnellement masculin qu'est le film de gangsters. Cependant, il apparaît que cette contestation féminine ne peut véritablement s'exprimer qu'en s'alliant avec les genres de la comédie – satire, comédie romantique ou parodie. Le renversement des positions dominant/dominée s'effectue plus facilement dans le genre conventionnel de l'inversion où l'expression féminine peut être contenue dans le cadre rassurant de l'humour. Les personnages de femmes indépendantes et d'hommes affaiblis tendent ainsi à être confinés dans la comédie¹⁰⁴, comme nous l'avons vu également à travers l'analyse de *Prizzi's Honor*. C'est donc vers ce genre que nous nous tournons maintenant, en considérant l'émergence de la comédie romantique à la fin de la décennie pour analyser le retour du féminin et ses conséquences sur la masculinité.

2. Les comédies romantiques : une niche pour l'expression du féminin

On peut en effet se demander si la résurgence de la comédie romantique à partir du milieu des années 1980 entraîne une remise en question de la domination masculine dans un genre traditionnellement féminin. Si de nombreux critiques insistent sur l'aspect conformiste et réactionnaire d'un genre qui n'offre comme seule issue aux femmes que le couple hétérosexuel¹⁰⁵, Katherine Rowe souligne au contraire le potentiel libérateur d'un genre qui déstabilise les rapports de sexe en plaçant au premier plan des personnages de femmes incontrôlables (« *unruly women* »), dominatrices (« *women on top* ») et de fait transgressives : « Whereas the transgressive male finds his home in the heroic genres, the transgressive female

¹⁰³ Ada Ackerman, « Caricature et image-affection eisensteinienne »,

<http://www.caricaturesetcaricature.com/article-23798813.html>, consulté le 19 février 2009.

¹⁰⁴ Même si l'on voit émerger des femmes particulièrement menaçantes dans les thrillers psychologiques de la fin des années 1980 comme *Fatal Attraction* (Lyne, 1987), revu et corrigé par *Basic Instinct* (Verhoeven) en 1992, dans la tradition du film noir.

¹⁰⁵ « [Romance is] a fiction that keeps women captive », dénonce Patricia Mellencamp dans *A Fine Romance: Five Ages of Film Feminism* (Philadelphia: Temple University Press, 1995, p.76), tandis que Steve Neale et Frank Krutnik, malgré leur attachement au genre, remarquent que l'union finale dans les comédies des années 1930-1940 équivalait en général à l'acceptation de l'autorité masculine et un rejet de l'indépendance économique de la femme : « love is associated with an embracing of 'normal' middle-class marriage/union, with, especially, an acceptance of the authority of the male and a rejection of the woman's economic independence » (Steve Neale et Frank Krutnik, *Popular Film and Television Comedy*, Londres : Routledge, 1990, p.154).

finds hers in the “lower” forms of comedy, especially romantic comedy »¹⁰⁶. Il nous semble que cette approche soit particulièrement appropriée pour les années 1980, décennie qui, comme on l’a vu, élimine soigneusement tout élément féminin de genres masculins qui justifient la transgression masculine par l’héroïsme (dans les films de guerre notamment). En contrepartie, la menace féminine tend à refaire surface dans des genres moins héroïques, plus mineurs, comme la comédie, notamment la comédie romantique, où le statut de la femme est au cœur des préoccupations du genre. Les comédies romantiques de la fin des années 1980 tendent ainsi à privilégier nettement leurs personnages féminins, au point que leur appellation même de « comédie romantique » en devient problématique. Le genre est en effet fondé sur « un idéal de relation égalitaire »¹⁰⁷, l’égalité des sexes en termes idéologiques allant généralement de pair avec une égalité de traitement à l’écran, qui se traduit par une double focalisation¹⁰⁸. Or, nombre de comédies romantiques de la période, comme *Moonstruck*, mais surtout *Broadcast News* (Brooks, 1987) et *Working Girl* se concentrent presque uniquement sur un personnage principal féminin, reléguant les hommes au rang de personnages secondaires. *Working Girl* délaisse même le thème de l’amour, essentiel à toute comédie romantique digne de ce nom, pour traiter du monde des affaires : « cela commence par une peinture sociale, continue en comédie d’intrigues et se termine en conte de fées », commente la critique de *Positif*¹⁰⁹. Dans ces comédies, les hommes y sont souvent faibles, ridicules, et parfois même presque complètement effacés (Jack dans *Working Girl*), dominés par des « *women on top* » au centre de la narration. Ces femmes dominatrices représentent-elles pour autant une menace sérieuse pour le patriarcat, inversant l’ordre établi dans les rapports sociaux de sexe ? La comédie romantique permet-elle une véritable émancipation féminine ? Quelles sont les conséquences sur les représentations de la masculinité ? Il nous semble ainsi la primauté du féminin fait place au cours de la décennie au rétablissement d’un point de vue masculin qui passe par un « rééquilibrage des sexes » fondateur de comédies romantiques qu’on peut qualifier de « néoclassiques ».

¹⁰⁶ Kathleen Rowe, *The Unruly Woman, Gender and the Genres of Laughter*, Austin : University of Texas Press, 1995, p.96.

¹⁰⁷ « An ideal of equal partnership ». Steve Neale, « The Big Romance or Something Wild?: Romantic Comedy Today », *Screen*, vol.33, n°3, automne 1992, p.293.

¹⁰⁸ Dans son analyse de *Peggy Sue Got Married*, Bruce Babington remarque que le film se démarque de la comédie romantique justement par le recentrage de l’histoire sur l’héroïne : « The monologic tendency [...] is a trait more of melodrama or the comedy or melodrama of the sexes than of romantic comedy, since the over-privileging of one party disturbs the couple focus of romantic comedy ». Bruce Babington, « Time Trips and other Tropes: *Peggy Sue Got Married* and the Metaphysics of Romantic Comedy », dans Peter William Evans et Celestino Deleyto (dirs), *Terms of Endearment: Hollywood Romantic Comedies of the 1980s and 1990s*, Edimbourg : Edinburgh University Press, 1998, p.100.

¹⁰⁹ Alain Garsault, critique de *Working Girl*, *Positif*, n°338, avril 1989, p.73.

2.1. *Moonstruck* et l'inclusion du féminin

Comme le titre et la présence constante de la lune l'indiquent, *Moonstruck* est placé sous le signe du féminin. Le film est dominé par la présence de Cher, star ultra-féminine de la chanson et de la télévision. Les Oscars ne s'y tromperont pas : elle remporte l'Oscar du meilleur rôle féminin, rarement attribué à un rôle féminin comique, tandis que le meilleur second rôle féminin va à Olympia Dukakis, qui joue sa mère. Les femmes dominent en effet le film, non pas en tant qu'êtres excentriques, imprévisibles, voire manipulateurs dans la tradition de la comédie loufoque, mais comme individus responsables et lucides, bien plus pragmatiques que les hommes. Car les personnages masculins sont presque tous présentés comme ridicules ou irresponsables, leur identité masculine atrophiée par leur peur ou leur défiance vis-à-vis des femmes. Le film commence par un double détournement des conventions de la comédie romantique : la demande en mariage qui clôt généralement les films ouvre *Moonstruck*, et en démystifie radicalement les codes, si bien que c'est finalement la femme qui doit prendre en charge sa propre demande en mariage du fait de l'incapacité totale du demandeur. Loretta (Cher) retrouve Johnny (Danny Aiello), son petit ami, au restaurant. Leur rendez-vous est interrompu par une dispute entre un professeur d'université et sa jeune compagne qui lui jette un verre d'eau à la figure et quitte le restaurant, scène qui va se répéter au cours du film et qui souligne la différence de point de vue entre des femmes pragmatiques (Loretta et sa mère soulignent toutes deux que la femme est trop jeune pour lui) et des hommes bercés d'illusions, qui cherchent à valider leur identité masculine par l'assujettissement des femmes. Johnny se moque en effet du professeur en disant qu'« un homme qui ne peut pas contrôler sa femme est drôle »¹¹⁰. Mais c'est en fait sa réaction qui apparaît ridicule, parce que le machisme implicitement crâneur de sa phrase (« his woman ») est contredit par sa soumission totale et infantilisante aux décisions de Loretta, qui vient juste de commander pour lui. La demande en mariage découle de ce premier contraste entre les illusions masculines et une réalité beaucoup moins flatteuse : Loretta oblige un Johnny ahuri et réticent à se mettre à genoux et à lui donner sa chevalière en guise d'anneau, afin de respecter les règles d'une demande en mariage. Johnny est décrédibilisé tout au long de la scène : nerveux, il se frotte frénétiquement le crâne pour finir par faire sa demande devant le serveur qui apporte les gâteaux, puis proteste quand Loretta lui demande de se mettre à genoux, parce qu'il a peur d'abîmer son costume. Sa gêne est indiquée par ses regards à droite et à gauche. Lorsqu'il se baisse enfin, il disparaît du cadre de la caméra, qui reste fixe. Il

¹¹⁰ « A man who can't control his woman is funny. »

réapparaît à genoux, tous les clients le regardent et commentent ses faits et gestes, ses voisins de table s'indignant qu'il ait oublié d'apporter une bague de fiançailles (voir phot.56). Johnny est ridiculisé par sa propre réticence à accéder aux désirs de l'autre : il ne pense qu'à lui, même pendant une demande en mariage, ce qui rend ses réactions absurdes et risibles, comme le souligne la distance moqueuse adoptée par la caméra. Johnny est engoncé dans une identité masculine traditionaliste qui ne voit les femmes que comme des mères : il aime Loretta parce qu'elle « s'occupe bien de lui »¹¹¹, et s'attendrit à chaque fois qu'elle le materne. En outre, il est dominé par le personnage de sa mère : il repousse son mariage pour aller rendre visite à sa mère mourante, et l'annule finalement parce qu'elle a miraculeusement retrouvé la santé – il ne peut pas avoir deux mères dans sa vie. Ronny, son frère (Nicolas Cage), souligne à la fin du film l'atrophie d'un fils qui ne peut se séparer de sa mère : « Oh, Johnny, you're 42 years old, and she's still running your life ».

Ronny, qui tombe follement amoureux de Loretta lorsqu'elle l'invite à son mariage, est l'amant passionné et déterminé à conquérir la femme qu'il aime, le héros type de la comédie romantique. Sa première apparition semble confirmer son statut de héros viril, dont la plastique contraste avec le physique un peu grossier de son frère. Son apparition est retardée, et Loretta doit descendre dans l'enfer des fourneaux d'une boulangerie pour l'apercevoir enfin, à distance dans la profondeur de champ. Puis un gros plan fétichise son épaule luisante de sueur, musclée et tatouée, sa carrure mise en valeur par un maillot de corps blanc à la Marlon Brando. Ronny se présente comme un homme tourmenté, suicidaire, en rupture avec la société, dans la tradition romantique de la fin du 19^e siècle à laquelle le film fait allusion par ses nombreuses références à *La Bohème* de Puccini, que Ronny adore. C'est un homme qui souffre, ayant perdu sa main et sa fiancée à cause de son frère. Mais son personnage est tellement exagéré qu'il en devient quelque peu ridicule, comme lorsqu'il ordonne à sa collègue de lui apporter un grand couteau pour qu'il puisse se trancher la gorge devant Loretta. L'emphase de son déchaînement primitif et passionnel le transforme en clown, comme l'a perçu Pauline Kael : « Cage is a wonderful romantic clown: he's slack-jawed and Neanderthal and passionate »¹¹². Le film outre l'aspect mélodramatique du héros masculin pour en révéler la vacuité : Ronny a perdu sa main dans un banal accident de métier, distrait par son frère, et non pas dans un duel tragique, comme son comportement le laisse supposer. *Moonstruck* établit là encore une distance entre le spectateur et Ronny, dont les

¹¹¹ « You look after me. », lui dit-il au restaurant. C'est ce qui semble déclencher sa demande en mariage.

¹¹² Pauline Kael, critique de *Moonstruck*, 25 janvier 1988, reproduite dans *Hooked, Film Writings 1985-1988*, Londres : Marion Boyars, 1992 [1990], p.424.

explosions de violence sont suivies de plans fixes sur des personnages spectateurs silencieux et perplexes. Le jeu outrancier de Cage et les répliques débordantes de sentimentalité de son personnage renforcent cette approche ironique d'un personnage là encore enfermé dans des illusions masculines, cette fois de rejet et de souffrance. Kathleen Rowe remarque que le film se garde bien de tout sentimentalisme à l'égard de Ronny, qui n'est qu'un idiot de plus dans la galerie de personnages masculins bernés par leurs propres obsessions : « The film resists the temptation of sentimentalizing Ronny or other male characters. Ronny is as much a fool as the other men »¹¹³. Tous les hommes de *Moonstruck* sont ainsi limités par leur relation inaboutie avec les femmes : Johnny ne peut se détacher de sa mère, Ronny est obsédé par l'abandon de sa fiancée, le grand-père préfère les chiens aux femmes et le père de Loretta, Cosmo (Vincent Gardenia), trompe son épouse pour se sentir vivant. Le seul personnage masculin positif est celui de l'oncle, tendre et jovial, qui accepte avec joie le féminin dans sa vie. C'est lui qui évoque l'influence de la lune sur les histoires d'amour passées (celle de Cosmo et de sa femme) et, par effet incantatoire, la fait apparaître comme une bénédiction pour Ronny et Loretta, ravivant du même coup ses ardeurs pour sa propre épouse, tandis que Cosmo refuse de se souvenir et dort à poings fermés pendant cette nuit de pleine lune.

Le film met en cause tout du long, avec une ironie tendre, l'irresponsabilité et l'aveuglement des hommes, symbolisés par la vignette récurrente du professeur quitté à chaque fois par des étudiantes bien trop jeunes pour lui. La mère de Loretta ne s'y méprend pas : raccompagnée chez elle par le professeur qu'elle a rencontré au restaurant, elle refuse de tromper son mari parce qu'elle « sait qui elle est », signifiant implicitement que les hommes qui rejettent une relation égalitaire avec les femmes n'ont pas d'identité propre. L'harmonie sociale dépend de l'équilibre entre les sexes, et le film lie ostensiblement la formation du nouveau couple à la refondation du couple des parents¹¹⁴. Loretta, qui a accepté d'accompagner Ronny à l'opéra, y surprend son père avec une autre femme. Déstabilisé, son père essaye de se rehausser en avilissant sa fille, et se refait une morale en l'accusant d'être une putain qui trompe son fiancé. Mais Loretta ne se laisse pas faire ; à son père qui cherche à imposer son autorité patriarcale pour faire oublier ses propres déboires, elle rétorque que l'autorité paternelle implique également des devoirs familiaux, dans ce dialogue percutant : « Who's that guy, you're engaged! »/ « And you're married. »/ « You're my daughter, I won't have you act like a putana. »/ « And you're my father ». Ses réponses du tac au tac associent

¹¹³ Rowe, *The Unruly Woman*, p.208.

¹¹⁴ Contrairement aux comédies classiques, notamment *The Philadelphia Story* (Cukor, 1940), où la mère et la fille finissent par accepter les amours extra-conjugales du père.

clairement leurs responsabilités mutuelles, et implique un lien familial qui engage les deux parties.

Moonstruck est ainsi une comédie romantique mais également une comédie familiale, où les relations amoureuses individuelles ne se pensent pas en-dehors du groupe. Loretta n'émerge pas de nulle part mais est incluse dans une famille plus large où elle occupe une position centrale. Son histoire d'amour est ainsi régulièrement entrecoupée par des scènes centrées sur les autres membres de sa famille, et la résolution finale ne peut être qu'une solution groupée rassemblant tous les couples du film. La dernière séquence réunit de façon comique tous les protagonistes dans la cuisine, autour d'un petit-déjeuner préparé par la mère de Loretta, Rose. Cette mère est le ciment qui tient la famille : très proche de sa fille, elle sert d'intermède auprès de ses deux amants, recevant d'abord Johnny puis Ronny, et réaffirme la primauté de la famille à son mari qui a perdu le sens de sa valeur. Ce dernier remarque d'un ton découragé : « A man understands one day that his life is built on nothing », ce que sa femme conteste fermement, lui déclarant son amour, fondement de leur couple et de leur famille. Le féminin est ainsi au centre de *Moonstruck*, qui célèbre les femmes comme indispensables à la cohésion sociale. Unie par les liens de confiance et d'amour, la famille Castorini peut même accueillir en son sein le frère rejeté, Johnny, dans une célébration de la (re)fondation familiale : les derniers plans incluent Johnny dans le cercle familial et lui accordent le mot de la fin, « To the family! » (voir phot.57). *Moonstruck* est ainsi une comédie romantique fondée sur le principe de l'inclusion, et de l'interdépendance des hommes et des femmes. Le couple n'est pas seulement l'union de deux individus mais le socle d'une communauté qui le soutient en retour. Loretta n'est pas obligée de quitter sa famille pour fonder la sienne, objet d'échange entre mâles, mais intègre au contraire ses deux fiancés à un monde placé sous le signe de la lune.

Moonstruck représente ainsi une des seules comédies contemporaines progressistes pour Kathleen Rowe, notamment par sa remise en cause comique du masculin mélodramatique et sa focalisation sur le parcours parallèle d'une mère et sa fille, hérité du mélodrame proprement féminin¹¹⁵ :

[*Moonstruck*] intermingles melodrama and romantic comedy. However, it remains faithful to melodrama's orientation toward the feminine and to romantic comedy's affinity for gender inversion. While allowing its male characters to make abundant use of melodrama, it

¹¹⁵ Par « melodrama », Rowe fait référence à l'outrance des sentiments propre au genre dramatique du mélodrame, mais aussi au « *woman's film* » de l'époque classique (elle mentionne notamment *Stella Dallas*, Vidor, 1937).

insistently challenges their appropriation of the genre, most effectively by turning it into comedy.¹¹⁶

Le film est en effet dominé par un point de vue féminin, non pas celui d'un individu isolé, mais de femmes formant un cercle uni et inclusif. La place importante accordée à la mère, qui exprime son propre point de vue et revendique son identité, distingue nettement *Moonstruck* des comédies romantiques passées et à venir, où les mères sont soit faibles, soit absentes. Mais les femmes occupent une position privilégiée surtout au sein de la famille, et *Moonstruck* semble parfois suggérer que c'est en son sein qu'elles ont un rôle primordial à jouer. La mère de Loretta est ainsi une femme au foyer qui s'assume comme telle, mais qui n'en est pas moins dépendante de son mari. Loretta travaille, mais sa réalisation pleine en tant que femme paraît devoir à tout prix passer par le mariage, si bien qu'elle accepte allègrement d'épouser le premier benêt venu. Le film est en effet ancré dans un milieu ethnique marqué, celui des Italo-américains, pour qui, selon le stéréotype, la famille est une valeur sacrée. Cette dimension ethnique véhicule alors un certain conservatisme, qui dicte que les femmes (mais aussi les hommes) ne peuvent trouver leur bonheur que dans le cercle familial. C'est ce que semble suggérer la fin du film, qui enchaîne les plans d'ensemble sur la famille réunie avec un dernier travelling dans le salon familial et un zoom sur une photo des ancêtres, qui ancre les Castorini dans une tradition ethnique mais les confine, ainsi que Loretta, dans l'espace domestique de la maison et dans une idéologie traditionaliste.

2.2. *Working Girl* : l'émancipation par le travail ?

Contrairement à *Moonstruck*, dont l'action se passe pour beaucoup à l'intérieur, dans des espaces le plus souvent domestiques donc connotés comme féminins, *Working Girl* (Nichols, 1988), comme le titre l'indique, est centré presque exclusivement sur le monde du travail et l'ambition professionnelle féminine, aux dépens de l'intrigue amoureuse, quoi qu'en dise Kathleen Rowe, qui considère le film comme une comédie romantique « classique » du même acabit que *His Girl Friday* (Hawks, 1940) : « Even when romantic comedy takes place in the workplace, as with *His Girl Friday* or *Working Girl*, that environment simply provides a backdrop for the film's real interest, the relationship between the sexes »¹¹⁷. De même, Steve Neale ou Peter Evans et Celestino Deleyto l'incluent dans leurs discussions des

¹¹⁶ Rowe, *The Unruly Woman*, p.201.

¹¹⁷ *Ibid.*, p.110.

comédies romantiques contemporaines¹¹⁸. Mais on peut se demander si la question centrale du film, c'est-à-dire la réussite professionnelle féminine, relève encore de la comédie romantique ou si le déséquilibre en faveur du monde du travail et des femmes ne transforme pas le film en comédie sociale sur les femmes. Le basculement du film dans cette nouvelle catégorie favorise-t-il l'émancipation féminine ? Rien n'est moins sûr.

Comme le remarque la critique de *Positif* citée plus haut, *Working Girl* commence comme une « peinture sociale »¹¹⁹ bien plus que comme une comédie romantique. Le générique zoome sur un ferry transportant des passagers du New Jersey vers Manhattan, des employés qui habitent la banlieue new-yorkaise et font la navette pour aller travailler dans le quartier des affaires en centre-ville. Tess (Melanie Griffith), l'héroïne du film, apparaît en compagnie de son amie Cyn (Joan Cusack) assise sur un banc du ferry entourée de femmes portant les mêmes habits, maquillage et bijoux vulgaires, signes de leur appartenance aux classes populaires. Manhattan n'est pas ici le lieu magique de la comédie romantique où l'amour peut se réaliser, de *An Affair to Remember* à *You've Got Mail* (sans mentionner la multitude d'autres films qui utilisent New York comme cadre romantique), mais un centre financier qui exploite un travail féminin sous-payé et non valorisé. Le début du film est ainsi dominé par le bleu et le gris, les couleurs froides d'un matin d'hiver dans une ville d'acier et de verre, et l'écran est envahi par une foule de travailleurs qui se précipitent vers leur lieu de travail. Tess est perdue dans la foule, d'abord dans un plan aérien, puis dans un plan de demi-ensemble où elle est régulièrement cachée par des passants qui occupent le premier plan de l'image. Loin de l'héroïne romantique traditionnelle, son but n'est pas de rencontrer son partenaire idéal, mais de monter l'échelle sociale et de sortir de son statut de secrétaire exploitée. Elle doit en effet subir les affronts constants des hommes qui l'entourent, du papier toilette qu'un patron impatient lui demande d'apporter aux avances sexuelles d'un trader vicieux. Tess est l'héroïne du film, celle que l'on suit du début à la fin et que l'on veut voir triompher. Elle est ambitieuse, et n'a pas de temps à consacrer à son anniversaire tant son emploi du temps est chargé – elle prend des cours de diction et d'économie et a obtenu son diplôme avec mention après des années de cours du soir. Son ambition de réussite, qui est le moteur principal du film, remet donc en question la qualification de *Working Girl* comme comédie romantique. L'amour ainsi que le protagoniste masculin sont relégués au second

¹¹⁸ Steve Neale, « The Big Romance » ; Evans et Deleyto, *Terms of Endearment*, voir notamment l'article de Chantal Cornut-Gentille, « *Working Girl*: A Case Study of Achievement by Women? New Opportunities, Old Realities », pp.111-128.

¹¹⁹ Garsault, critique de *Working Girl*, *Positif*.

plan : Jack (pourtant joué par Harrison Ford) est un personnage « falot »¹²⁰, qui n'apparaît qu'au bout d'une demi-heure, ne prend aucune initiative et ne s'exprime guère, et qui prend presque plus d'importance comme partenaire en affaires que comme amant. Pauline Kael ironise sur la scène de sexe qui semble une conséquence directe de leur réussite en affaires¹²¹ : à peine la réunion terminée, Jack embrasse Tess dans l'escalier du siège de l'entreprise, et la passion est si intense qu'ils en laissent tomber leur attaché-case. Comme le souligne Julia Hallam, Jack n'est que la cerise sur le gâteau du succès : « Trainer is the prize for success, not the reason for seeking it in the first place »¹²².

Jack est en effet plus un médiateur qu'un objet de désir. Médiateur qui permet à Tess de réussir, mais également médiateur entre Tess et son modèle et nemesis, Katherine (Sigourney Weaver), puisqu'il est l'amant et le partenaire en affaires des deux femmes. Car le mentor de l'héroïne, personnage généralement masculin et un des types de la comédie¹²³, est incarné ici par une femme, ce qui bouleverse les conventions du genre. Katherine subvertit en effet l'ordre sexué ; c'est une véritable femme dominatrice, qui va devoir être subjuguée. Ses apparitions dans la première partie du film sont ainsi spectaculaires, notamment son entrée en scène et sa performance lors de la fête qu'elle donne pour son arrivée dans l'entreprise. L'entrée de Katherine est opposée à l'arrivée précédente de Tess dans le même bureau : alors que Tess est, encore une fois, perdue dans une foule de secrétaires bruyantes qui ne la remarquent pas, l'apparition de Katherine est marquée par un signal sonore, le tintement de l'ascenseur, qui interrompt immédiatement les conversations des secrétaires, qui retournent toutes à leur bureau et se mettent au travail. Katherine émerge du fond du couloir et avance d'un pas confiant, manteau gris sur les épaules et habillée en tailleur. Élégante, sa tenue contraste avec la vulgarité des secrétaires, dont Tess, à qui elle conseille d'ailleurs de mettre un peu moins de bijoux. Katherine est observée anxieusement par Tess, dans un travelling arrière en caméra subjective qui révèle l'admiration que la première suscite chez la seconde. Lorsque Katherine lui serre la main chaleureusement, elle est très impressionnée, et se montre à la fois gênée et admirative, des sentiments souvent associés à une première rencontre

¹²⁰ Terme emprunté à la critique de *Working Girl* dans *Positif*.

¹²¹ « When Tess and her investment man get overheated by a deal they've got going, and rush from a business meeting to their big sex scene, the movie pokes only the mildest fun at them. » Pauline Kael, critique de *Working Girl*, 9 janvier 1989, reproduite dans *Movie Love, Complete Reviews, 1988-1991*, Londres: Marion Boyars, 1992, p.64.

¹²² Julia Hallam, « *Working Girl*, a Woman's Film for the Eighties », dans Sara Mills (dir), *Gendering the Reader*, London: Harvester Wheatsheaf, 1993, p.177. Citée par Yvonne Tasker, *Working Girls, Gender and Sexuality in Popular Cinema*, London: Routledge, 1998, p.41.

¹²³ Dans la lignée de Pygmalion. On pense notamment à *Born Yesterday* (Cukor, 1950), *Funny Face* (Donen, 1957) ou *My Fair Lady* (Cukor, 1964).

amoureuse. A l'opposé, Tess ne voit même pas Jack lors de leur première rencontre et ce dernier apparaît d'abord flouté, au premier plan d'une composition centrée sur Tess, et est présenté comme un homme d'affaires en panne d'inspiration. Katherine est au contraire une femme d'affaires brillante, qui sait à la fois impressionner les hommes et les manœuvrer avec doigté, comme elle le montre lors de sa *cocktail party*. Vêtue d'une robe rouge flamboyante, Katherine illumine un décor sombre, entourée d'hommes en costume gris ou noir. Chaussée d'escarpins, elle domine sa cour puis repousse avec habileté les avances d'un jeune cadre (voir phot.58), lui faisant miroiter une ouverture s'il la tient au courant du démembrement d'une société : les affaires se négocient avec diplomatie. Katherine manipule les hommes comme des pions dans son jeu et se montre aussi assurée en amour qu'en affaires. Elle arrange ainsi le parfait décor, une auberge en montagne, pour une demande en mariage de Jack, qu'elle a choisi comme mari¹²⁴. Prisonnier de sa volonté, Jack se retrouve complètement dominé, incapable de rompre avec elle ou de résister à ses demandes. Il se présente à son appartement comme elle le lui a ordonné, et obéit à tous ses désirs, l'embrassant sur la bouche, débouchant une bouteille de champagne, pantin désarticulé qui n'arrive à se dégager qu'avec le plus grand mal, trop lâche pour lui annoncer qu'il a rencontré quelqu'un d'autre.

Katherine est une femme puissante, qu'il faut décrédibiliser par tous les moyens. La scène entre elle et Jack montre l'abdication de Jack mais ridiculise également Katherine qui s'est cassée la jambe au ski. Ne pouvant tenir debout toute seule, Katherine reçoit Jack sur son lit, habillée de lingerie sexy, son plâtre disgracieux recouvert d'un châle afghan. Le premier geste de Jack en arrivant est d'enlever le châle pour toquer sur son plâtre. « Sorcière ridicule »¹²⁵, Katherine est ainsi réduite à l'impuissance et humiliée par ce plâtre-verrue qui l'oblige à marcher avec des béquilles, dont elle se sert comme doigt accusateur constamment pointé sur Tess. Katherine est en effet une femme dangereuse, qui s'approprie un pouvoir auquel seuls les hommes ont droit (à part Tess et Katherine, tous les protagonistes du monde des affaires sont des hommes), ce qui la masculinise. Elle se comporte comme un homme, la combativité de Sigourney Weaver dans *Aliens* transformée en individualisme sans scrupules digne des plus féroces requins de la finance.

Katherine incarne ainsi la face noire du féminisme, d'un point de vue à la fois progressiste et conservateur. Elle est l'un des avatars de la femme carriériste et manipulatrice qui angoisse la société masculine des années 1980, dont l'héroïne de *Fatal Attraction* (Lyne,

¹²⁴ La métaphore entre l'amour et la finance est filée tout au long du film par Katherine, qui indique qu'elle est prête à se marier par la remarque : « I've indicated that I'm receptive to an offer », puis propose à Jack de faire l'amour avec cette phrase impatiente : « Let's merge ! »

¹²⁵ « The picture demeans her [Weaver], by making her a ludicrous witch ». Kael, critique de *Working Girl*.

1987) constitue le modèle. Le rejet du féminisme dans les années 1980 s'est en effet exprimé par une condamnation des femmes ambitieuses et par un discours visant à confiner les femmes à des rôles domestiques, transformant les femmes carriéristes en sorcières maléfiques, des femmes-hommes incapables d'être de bonnes épouses et surtout de bonnes mères. Susan Faludi analyse la propagation de ce phénomène dans tous les médias, notamment à Hollywood, où les femmes ambitieuses sont muselées (elle cite notamment *9 1/2 Weeks* (Lyne, 1986), *Baby Boom* (Shyer, 1987) et *Broadcast News* (Brooks, 1987)), quand elles ne deviennent pas des monstres terrifiants. Elle s'attarde ainsi sur l'émergence du personnage de Glenn Close dans *Fatal Attraction*, qui de victime dans le premier scénario devient coupable, séductrice sans scrupules prête à tout pour obtenir ce qu'elle veut (tandis que le héros est exonéré de toute critique), un personnage qui suscita des réactions très fortes à la fois dans les journaux et dans les cinémas, où un public masculin particulièrement participatif sommait Michael Douglas de « tuer cette pute »¹²⁶. D'un point de vue progressiste, Katherine incarne un féminisme bourgeois, uniquement préoccupé de l'avancement des femmes en tant qu'individus et qui fait fi de toute solidarité féminine. Katherine cherche à profiter de la structure patriarcale au même titre que les hommes, quitte à exploiter d'autres femmes pour réussir. C'est ce qu'explique Chantal Cornut-Gentille dans son article sur *Working Girl* dans *Terms of Endearment* :

The [bourgeois] feminist strand urges women to take charge of territories normally seen as 'male' preserve – a feat which Katharine Parker has evidently achieved, but, because of its acceptance of patriarchal status quo, the liberal stress on individual effort also tends to [...] produc[e] token women who, like Katharine Parker, 'ape' men and are served by women; this means that bourgeois feminism has no interest in any idea of solidarity or sisterhood – the reverse, since such an idea clashes with the notion of *individual* self-advancement.¹²⁷

Katherine est ainsi la méchante idéale : femme ambitieuse issue de la haute société, elle suscite à la fois un ressentiment de sexe et de classe. Mais son personnage a le mérite de mettre en lumière le sexisme inhérent au monde des affaires qu'est également Hollywood : elle adhère à une mentalité strictement capitaliste que le film honore par ailleurs (chez Oren

¹²⁶ Voir le chapitre 5, « Fatal and Fetal Visions: the Backlash in the Movies », de *Backlash*, pour une analyse très intéressante du « phénomène *Fatal Attraction* ». Susan Faludi cite ainsi deux longs articles de *Time* et *People*, qui mettent en garde leurs lecteurs contre les femmes carriéristes en donnant des exemples de « Real Life Fatal Attractions ». Elle décrit également, avec un certain effroi, son expérience dans un cinéma de San Jose, où les spectateurs masculins hurlaient : « Punch the bitch's face in », ou « Do it, Michael, Kill her already. Kill the bitch », tandis que les spectatrices restaient étrangement silencieuses.

¹²⁷ Chantal Cornut-Gentille, « *Working Girl*: A Case Study of Achievement by Women? New Opportunities, Old Realities », dans Evans et Deleyto, *Terms of Endearment*, p.116.

Trask dont nous allons parler), mais est la seule à être punie, un véritable bouc émissaire. Le pouvoir doit rester une affaire d'hommes.

Par contraste, Tess est codée comme très féminine, dès sa première apparition en mini-jupe, chevelure blonde bouffante et bijoux à gogo. C'est même cette féminité un peu exagérée et liée à son origine prolétaire qui lui permet de trouver une idée de fusion originale en lisant des magazines féminins et la presse à scandale. Tess utilise des contextes informels et sa séduction féminine pour mettre en avant ses idées, que ce soit lors de la *cocktail party* où elle rencontre Jack, qui commente d'ailleurs son apparence féminine qui tranche avec le tailleur « masculin » habituel des femmes d'affaires (« You're the first woman in all of those damn things that dresses like a woman, not like a woman thinks a man would dress if he were a woman ») ou le mariage où elle danse avec Trask, son client potentiel. Cette féminité est fortement soulignée à la fois par la performance de Melanie Griffith et par la mise en scène. Pauline Kael déplore ainsi l'utilisation de Melanie Griffith dans *Working Girl* en termes de « vulnérabilité », dépourvue de l'excentricité délurée de Lulu dans *Something Wild* (Demme, 1986), dans une performance qui met en valeur la douceur de son regard et de son sourire¹²⁸. La voix assez aigue de Griffith apparaît comme fragile, enfantine, et est opposée aux tons plus graves et décidés de Weaver. Son visage est presque toujours face à la lumière, éclairé de façon directe, alors que ses interlocuteurs sont en contre-jour, ce qui accentue la blancheur de sa peau et la blondeur de ses cheveux formant une auréole au-dessus de sa tête. Cette esthétique facilite alors le retour de la comédie romantique et la transformation de Tess en héroïne du genre, notamment lors de la scène de nuit où elle travaille avec Jack chez lui. Dans une pièce sombre, alors que Jack reste dans l'ombre, un éclairage diffus éclaire Tess, soulignant ses épaules rondes dénudées et son teint délicat. Un gros plan accentue la profondeur de son regard, sublimé par l'or de ses cheveux, tandis qu'un contre-champ révèle le visage troublé de Jack. La tension émotionnelle du moment, lisible dans cet échange de regards, est également marquée par l'arrivée de la musique, quelques notes de clarinette bientôt renforcées par un crescendo de cordes indiquant la montée des sentiments chez les deux personnages.

Cependant, la féminité de Tess passe également par son objectification. Le film commence par dénoncer l'exploitation sexuelle des femmes à travers le personnage du trader drogué et vicieux (Kevin Spacey) qui simule un entretien d'embauche pour mieux attirer Tess

¹²⁸ « Melanie Griffith is ostensibly used for "vulnerability". This is the kind of star performance in which the heroine's misty eyes and soft-focus smiles are supposed to turn our brains to jelly. » Kael, critique de *Working Girl*, p.64.

dans une chambre d'hôtel, mais Jack remarque également Tess d'abord pour son physique. Le film implique ainsi que le travail des femmes est toujours lié à une mise en valeur du corps féminin qui suggère la sexualité, comme l'indique le titre même du film, qui fait référence à la prostitution. Tess elle-même lie explicitement les deux quand elle répond aux compliments de Jack sur son apparence par une phrase provocatrice : « I've got a head for business and a bod for sin », l'accent portant sur le mot argotique et aguichant « *bod* ». Sans surprise, Tess se retrouve le lendemain matin dans le lit de Jack, à moitié nue. Même s'il ne s'est rien passé, Jack ainsi que la caméra mettent en avant la performance de Tess en tant que performance physique, associant féminité et sexualité. C'est ce que souligne Judith Mayne : « being a working girl means understanding economics in terms of sexual as well as business terms »¹²⁹. Ainsi, en dépit de ses velléités protestataires, le film finit lui aussi par montrer Tess comme un objet sexuel, la montrant par trois fois en sous-vêtements, d'abord pour dénoncer la vulgarité de son petit ami Mick qui lui offre comme cadeau d'anniversaire un ensemble de lingerie, mais ensuite pour le simple plaisir du spectateur, sans aucune justification diégétique, lorsque Tess essaye les habits de Katherine, puis lorsqu'elle passe l'aspirateur, un pur moment de voyeurisme qui voit Tess apparaître et disparaître dans l'embrasure d'une porte au fond de la perspective, en culotte, les seins nus et en chaussures à talons (voir phot.59). Pauline Kael dénonce parfaitement ces manœuvres de la caméra qui montre tout en faisant semblant de dénoncer :

The camera shows us [Tess's] firm, round haunches, while pretending it isn't doing what it's doing. (One of the things it's doing is catching her in black garter belts, push-up bra, and bikini panties; there's even a peeky porno tease when she bustles about cleaning Weaver's house while wearing undies.)¹³⁰

La caméra exploite finalement elle aussi gratuitement le corps de Tess pour l'offrir au regard du spectateur.

Tess incarne ainsi une féminité acceptable, parce que vulnérable et offerte au regard masculin. Tess n'est pas l'égale des hommes d'affaires qu'elle côtoie, et sa réussite ne peut se faire qu'avec leur assentiment et aux dépens d'une autre femme. Tess doit ainsi d'abord être défendue par Jack, qui refuse de conclure le marché sans elle, puis par Oren Trask (Philip Bosco), son client principal, présenté comme un homme d'affaires impressionnant, véritable baron du capitalisme. Tess avait déjà exprimé son admiration pour ce patriarche alors qu'il

¹²⁹ Judith Mayne, *Directed by Dorothy Arzner*, Bloomington : Indiana University Press, 1994, p.101. Citée par Tasker, *Working Girls*, p.39.

¹³⁰ Kael, critique de *Working Girl*.

mariait sa fille, le louant notamment pour son esprit visionnaire mais aussi pour sa combativité face aux syndicats. C'est finalement ce dernier qui, après avoir écouté les explications de Tess réduite à une écolière accusée de tricherie et obligée de se justifier, déboute Katherine et reconnaît la valeur de Tess. Figure suprême de l'autorité, ce capitaine d'industrie paternaliste, soutenu par ses pairs, vieux entrepreneurs reconnus, jette Katherine dehors et la déshonore devant tout le monde. Il déclare d'un ton catégorique qu'il fera en sorte qu'elle soit renvoyée, et termine son discours par un ordre insultant et dégradant : « Get your bony ass out of my sight »¹³¹. Ce discours final consacre la victoire du patriarcat à travers la figure d'Oren Trask, juge quasi divin qui sait séparer le bon grain de l'ivraie, et expulse l'élément féminin dangereux tout en donnant un semblant de chance à une féminité moins subversive. Il propose à Tess un emploi de manager, mais au premier échelon, dénigrant le principe d'égalité incarné par Katherine pour rabaisser les aspirations féminines. Mais l'hypocrisie de cette proposition est effacée par la reconnaissance émue de Tess qui n'a pas d'autre choix que de se soumettre aux lois du patriarcat par des « Yes, Sir » et « No, Sir », et par le baiser entre Jack et Tess qui suit immédiatement, sous les applaudissements des secrétaires.

On voit alors que comédie sociale et comédie romantique se rejoignent pour une restauration commune du patriarcat à travers l'assujettissement des femmes. Les deux dernières séquences en font la démonstration magistrale : l'avant-dernière scène montre Jack et Tess en train de petit-déjeuner, culmination de la comédie romantique à travers la formation d'un couple, mais qui se fait aux dépens de Tess. Jack lui offre en effet une boîte à sandwichs, la « *lunchbox* » familière aux écoliers américains, et la « paterne » explicitement : « Play nice with the other kids and make sure you're home before dark ». Sous couvert des codes génériques qui placent la scène sous le signe de la tendresse masculine, Tess est infantilisée et assujettie à la domination du Père. Ce processus de rapetissement de la figure féminine est encore plus net dans la séquence finale qui montre Tess sur son nouveau lieu de travail : débutant par un plan en plongée très accentuée, centré sur le logo de Trask Industries avec la figure de Tess toute petite au second plan, filmée de très haut, la scène se termine par un zoom arrière qui s'éloigne progressivement du bureau individuel de Tess, qui devient une fenêtre de plus en plus petite au sein d'une multitude d'autres fenêtres d'un immeuble de bureaux (voir phot.60). Malgré les précédents cris de joie de sa copine Cyn et le chœur exalté de femmes qui l'accompagne, le dernier plan remet en question la « victoire » de Tess : elle

¹³¹ Cette insulte est justifiée par le fait qu'elle a d'abord été exprimée par Tess, mais n'acquiert de valeur performative qu'une fois prononcée par Trask.

qui voulait sortir de la foule se retrouve dans un petit bureau parmi tant d'autres, instrument de l'hégémonie patriarcale symbolisée par la toute-puissante tour de bureaux.

2.3. *When Harry Met Sally* et le retour de la comédie romantique « néo-classique »

When Harry Met Sally (Reiner, 1989) marque une rupture nette par rapport aux comédies plus ou moins romantiques du milieu des années 1980, centrées sur des femmes aux prises avec l'ordre masculin, une tendance dont *Moonstruck* et *Working Girl* sont les exemples les plus frappants et les plus vus, mais que l'on retrouve dans des comédies moins rentables comme *Desperately Seeking Susan* (Seidelman, 1985), *Something Wild* (Demme, 1986), *Peggy Sue Got Married* (Coppola, 1986), *Broadcast News* (Brooks, 1987), ou *Who's That Girl* (Foley, 1987). *When Harry Met Sally* restaure en effet l'équilibre des sexes et par là les conventions classiques de la comédie romantique, annonçant l'émergence dans les années 1990 de comédies romantiques fortement inspirées par le cinéma classique hollywoodien, qu'on pourrait donc qualifier de « néo-classiques ». Le film se démarque, en même temps qu'il paye sa dette à deux tendances précédentes qui affectent la comédie romantique des années 1980, la comédie romantique classique et la tradition ancrée plutôt dans les années 1970 que Frank Krutnik a appelé « *nervous romance* »¹³². Fortement influencé par les comédies new-yorkaises de Woody Allen, notamment *Annie Hall* (1977) et *Manhattan* (1979), *When Harry Met Sally* vire en milieu de parcours à la « *new romance* » définie par Steve Neale¹³³, que nous appelons comédie « néo-classique ». Il s'agira ainsi d'analyser l'impact de cette modulation intra-générique sur les rapports sociaux de sexe, en voyant si la transition de « *nervous romance* » à « *new romance* » facilite l'égalité des sexes.

Situé dans le milieu intellectuel new-yorkais (Harry est conseiller en communication politique et Sally est journaliste), *When Harry Met Sally* rappelle nettement les films de Woody Allen des années 1970, notamment par l'importance que prend New York dans le développement de l'histoire d'amour et par un ton distancé et humoristique concernant l'amour et le sexe. Le film est considéré par Kathleen Rowe comme un remake de *Annie Hall*¹³⁴, une comparaison qui sous-tend toute la critique de Caryn James pour le *New York Times* :

¹³² Frank Krutnik, « The Faint Aroma of Performing Seals: the "Nervous" Romance and the Comedy of the Sexes », *The Velvet Light Trap*, n°26, automne 1990, pp.57-72.

¹³³ Steve Neale, « The Big Romance ». Voir définition plus bas.

¹³⁴ « Rob Reiner's *When Harry Met Sally* [is] something of a remake of Woody Allen's *Annie Hall*. » Rowe, *The Unruly Woman*, p.197. L'expression est un peu forte, car les deux films sont tout de même très différents.

Altogether, Rob Reiner's *When Harry Met Sally* is the most blatant bow from one director to another since Mr. Allen imitated Ingmar Bergman in *Interiors*. [...] Harry and Sally's version of the city offers constant jolts of recognition, as it dwells on carefully specified landmarks and echoes *Annie Hall* and *Manhattan*.¹³⁵

Nora Ephron, la scénariste du film, reconnaît elle-même la dette de *When Harry Met Sally* envers Woody Allen et « la tradition juive de la comédie romantique où l'obstacle principal est la névrose de l'homme »¹³⁶. Ce type de comédie est en effet centré sur le personnage masculin et ses angoisses dans ses rapports avec l'autre sexe. Rob Reiner explique que l'idée du film lui est venue de sa propre expérience sentimentale douloureuse et son inaptitude après des années de célibat à renouer avec les femmes¹³⁷. C'est ainsi son expérience personnelle masculine, son état dépressif et anxieux, qui ont fourni la matière du personnage de Harry, qu'il pensait d'abord jouer lui-même mais qu'il a finalement confié à Billy Crystal, un ami de longue date. Tout comme les films de Woody Allen, *When Harry Met Sally* a d'abord été conçu autour des angoisses masculines exprimées avec humour par un comique juif new-yorkais. Il s'inscrit dans la tradition des comédies pour comiques d'abord masculins, que Rowe appelle « *comedian comedy* », et qui s'approprient les caractéristiques « féminines » anarchiques de la comédie dans des personnages masculins féminisés et anti-héroïques, souvent petits et faibles :

Comedian comedy [...] might well be described as "male-centered comedy". [...] It [...] appropriat[es] in a feminized, anti-heroic male the positive, anarchic "feminine" principles comedy affirms. From Charlie Chaplin to Harpo Marx to Woody Allen to Danny De Vito, these figures are small and feminine or androgynous in appearance and positioned as feminine through their roles as underdogs.¹³⁸

Dans ce type de comédie, c'est le point de vue masculin qui domine, et le héros est présenté comme une victime, ce que va développer la « *nervous romance* ».

Cette dernière prend acte des transformations sociales des années 1960-1970 et de leur impact sur la viabilité du couple hétérosexuel, exprimant la difficulté à maintenir des liens solides entre les sexes dans un contexte de désintégration du couple et de la famille, avec

¹³⁵ Caryn James, critique de *When Harry Met Sally*, *The New York Times*, 12 juillet 1989.

¹³⁶ « In the Jewish tradition pioneered by Woody Allen, the basic obstacle is the neurosis of the male character. » Nora Ephron, *Making of*, bonus du DVD de *Quand Harry rencontre Sally* édité par Fox vidéo, 2001.

¹³⁷ Rob Reiner dans le *making of*, bonus DVD. Voir aussi l'interview de Rob Reiner par Iannis Katsahias, « Les fictions fatales », *Les Cahiers du cinéma*, n°424, octobre 1989, pp.5-9.

¹³⁸ Rowe, *The Unruly Woman*, p.104.

l'augmentation spectaculaire du taux de divorce dans les années 1970¹³⁹, la visibilité croissante des violences conjugales et l'investissement accru dans le travail dû aux pressions économiques et la recherche d'épanouissement dans un cadre professionnel et non plus seulement familial¹⁴⁰. Les « *nervous romances* » décrivent ainsi l'incertitude et la confusion qui dominent les relations amoureuses dans la société contemporaine sur le ton du regret des certitudes passées, accusant les mouvements féministes et la libération sexuelle d'avoir détruit toute possibilité de former un couple hétérosexuel stable, comme le souligne Frank Krutnik : « Mourning the lost certainties of (hetero)sexual engagement, the nervous romances blame the insurgency of the 'sexual revolution' and feminist liberation for shattering the foundations of intimate discourse »¹⁴¹. Le même parti-pris se retrouve dans l'article de Iannis Katsahnias dans *Les Cahiers du cinéma*, qui met en évidence la filiation entre ces comédies « angoissées » et *When Harry Met Sally*, tout en faisant porter au féminisme et à la libération sexuelle la responsabilité de l'instabilité des liens amoureux, requalifiée en « désastres affectifs » : « Reiner raconte l'histoire de Harry et de Sally pour déblayer le terrain épineux du discours amoureux, transformé en babil par des années de féminisme, de libération sexuelle et de désastres affectifs consécutifs. » [nos italiques]¹⁴² Dans la « *nervous romance* », la dissolution du couple hétérosexuel et du mariage est en effet vécue comme une catastrophe surtout par le protagoniste masculin, qui souvent ne supporte pas la volonté d'indépendance de sa partenaire, présentée comme égoïste (on pense aux ex-femmes de Alvie et de Isaac dans *Annie Hall* et *Manhattan*, schéma repris dans *Starting Over*, Pakula, 1979). Le divorce devient la cause de la souffrance masculine, préoccupation centrale de cette « tradition juive » qui oscille entre mélodrame et comédie. Krutnik explicite la centralité des émotions masculines bouleversées par l'échec d'une relation sentimentale :

The contemporary "nervous" romances are more frequently concerned with the *emotional* security which *men* are felt to demand from a stable monogamous relationship. The film implies that when marriage can no longer provide any guarantee of stability, it is the male that suffers most. [italiques dans le texte]¹⁴³

¹³⁹ Selon le CDC (Centers for Disease Control and Prevention), le taux a atteint aux Etats-Unis son apogée en 1981, avec 1,213,000 divorces. http://www.cdc.gov/nchs/data/mvsvr/supp/mv43_09s.pdf, consulté le 14 mai 2010

¹⁴⁰ James Dowd et Nicole Pallotta, « The End of Romance: The Demystification of Love in the Postmodern Age », *Sociological Perspectives*, vol.43, n°4, hiver 2000, p.550.

¹⁴¹ Frank Krutnik, « Conforming Passions?: Contemporary Romantic Comedy », dans Steve Neale (dir), *Genre and Contemporary Hollywood*, Londres : BFI, 2002, p.138.

¹⁴² Iannis Katsahnias, « Les fictions fatales », *Les Cahiers du cinéma*, n°424, octobre 1989, pp.5-9.

¹⁴³ Frank Krutnik, « The Faint Aroma of Performing Seals », p.65.

Une tonalité mélodramatique mêlée d'humour auto-réflexif s'impose alors dans les propos des protagonistes masculins, tandis que les femmes apparaissent moins anxieuses et plus optimistes, mais aussi moins sensibles. On retrouve cette insistance sur les émotions masculines dans *When Harry Met Sally*, où Harry (Billy Crystal) est présenté dès le début comme un dépressif obsédé par la mort. Cette obsession morbide est au départ traitée avec une exagération humoristique, pour souligner le narcissisme du jeune Harry fier de son « côté obscur » : « When I buy a new book, I always read the last page first, that way, in case I die before I finish, I know how it ends. That, my friend, is a dark side ». Sally (Meg Ryan), qui se définit comme une personne joyeuse (« basically I'm a happy person »), se sent pourtant agressée par l'intensité émotionnelle de Harry, qui la fait se sentir superficielle. Cette opposition entre un Harry ultra-émotif et une Sally qui contrôle ses émotions au point de ne rien ressentir va être reprise tout au long du film, notamment après leurs divorce et rupture respectifs. Leurs réactions sont contrastées dans deux scènes où ils annoncent chacun la mauvaise nouvelle à leurs amis. Sally déjeune avec ses amies dans un restaurant calme au bord d'un étang, et reste silencieuse quelques temps avant de leur dire en une seule phrase claire qu'elle et son petit ami ont rompu d'un commun accord. Devant la surprise et la sympathie de ses amies, elle explique qu'ils s'étaient éloignés et qu'elle n'est pas vraiment triste. Elle apparaît en effet en pleine possession d'elle-même, posée et rationnelle, habillée et maquillée avec soin. Une de ses amies s'étonne de son assurance sereine, inhabituelle après une rupture (« God, you're in such great shape. »), soulignant la maîtrise presque anormale que Sally exerce sur ses émotions, répétant à qui veut l'entendre qu'elle va bien. Par opposition, Harry se confie à son meilleur ami au milieu du tumulte d'un match de football américain, et ses déclarations sont entrecoupées par une hola qui l'oblige régulièrement à lever les bras en l'air, les cris des spectateurs symbolisant sa colère interne contrebalancée par une gestuelle molle indiquant son découragement. Harry s'épanche de façon beaucoup plus volubile et décrit la rupture en détails, se positionnant comme victime d'une épouse qui a tout manigancé dans son dos de façon cruelle et déloyale, organisant son déménagement avant de lui annoncer son départ. A la honte de n'avoir appris qu'après les déménageurs que sa femme le quittait s'ajoute l'humiliation finale, véritable camouflet à l'ego masculin : elle l'a en fait quitté pour un autre homme. Harry est anéanti, comme le montrent sa barbe d'une semaine, ses rides apparentes et ses yeux gonflés. Soutenu par son ami qui appuie ses réactions, Harry conclut son histoire par une accusation finale contre les femmes qui cherchent à triompher d'hommes présentés comme faibles dans un rapport de force inégal (en faveur des femmes) : « I knew that even though we were happy, it was just an illusion and that one day she would

kick the shit out of me. » Le divorce est ainsi perçu par Harry comme une victoire féminine particulièrement violente sur des hommes innocents, naïfs et impuissants.

Harry est très affecté par son divorce, alors que sa femme se remarie immédiatement avec un autre homme et que Sally semble se porter à merveille. Sa profondeur mélancolique du début est exacerbée et révèle une sensibilité à fleur de peau : il avoue que sa femme lui manque terriblement et n'arrive pas à reprendre pied. Il est montré immobile, le visage pâle et triste, barbu, le regard baissé et dans le vague, seul dans un appartement vide (voir phot.61), ne pouvant plus dormir. Sally, quant à elle, est toujours en activité, qu'elle fasse ses courses au supermarché ou suive un cours de gymnastique, radiuse et soignée. Harry finit par exploser, reprochant à Sally son insensibilité : « You never get upset about anything. You never get upset about Joe. Don't you experience any feelings of loss? » Barbe rasée, c'est ici Harry qui s'exprime, la gestuelle large et le corps en mouvement, tandis que Sally se défend en croisant les bras. Pourtant, cet échange se termine sur les excuses de Harry qui prend Sally dans ses bras, le présentant comme un homme sensible et doux, capable de reconnaître ses erreurs. C'est ce que remarque Caryn James, du *New York Times* : « Mr. Crystal has the wittiest lines and snappiest delivery, but he also shows Harry to be remarkably gentle, a sensitive mensch »¹⁴⁴. Ainsi, si la comédie semble privilégier Billy Crystal (qui a la seule voix-off du film), elle ne se fait pas aux dépens des femmes, car les émotions masculines sont constamment mises à distance par une exagération autodérisoire et un contrepoint féminin. Ce dernier aspect tranche avec les « *nervous romances* », où la femme n'est souvent qu'une oreille (plus ou moins) attentive, mais jamais vraiment une voix comique. *When Harry Met Sally* rétablit un certain équilibre des sexes mis à mal par les comédies de Woody Allen, où le point de vue de l'homme domine nettement la narration, et où le héros masculin cherche souvent à transformer ses partenaires féminines à son image, sans véritable confrontation des sexes qui adoucirait l'intransigeance masculine. *When Harry Met Sally* construit en effet une masculinité plus ouverte au féminin, par une modulation intra-générique qui revient à la double focalisation essentielle au genre et tourne une « *nervous romance* » en « *new romance* », ou comédie romantique néo-classique.

Si la genèse du film part de l'expérience masculine de Rob Reiner, incarnée par Billy Crystal, comique déjà connu pour ses apparitions sur l'émission *Saturday Night Live*, ce poids masculin est contrebalancé par l'appel à Nora Ephron, scénariste réputée, qui va imprimer le film de sa vision féminine. Cette complémentarité des points de vue est très nettement mise en

¹⁴⁴ James, critique de *When Harry Met Sally*.

avant dans le *making of* du bonus DVD, où tous les acteurs du film cherchent à donner l'image d'une élaboration collégiale qui met en parallèle une expérience masculine avec une expérience féminine. Le résultat atteint un équilibre entre les sexes, à la surprise même du réalisateur, étonné de voir que la version finale de *When Harry Met Sally* appartenait aussi bien à Sally qu'à Harry, selon les dires de Nora Ephron : « It was a great shock to [Rob Reiner] that *When Harry Met Sally* was as much Sally's as Harry's »¹⁴⁵.

When Harry Met Sally orchestre en effet le retour de la double focalisation fondatrice de la comédie romantique classique, qui structure tout le film, mettant constamment en parallèle les deux personnages dans des scènes qui se suivent et se répondent, comme on l'a vu dans l'analyse des deux scènes annonçant leur rupture. Le film reprend ainsi nombre de conventions formelles de la comédie romantique, comme le montage alterné, la prolifération des champs/contre-champs et surtout l'utilisation récurrente du *split screen* pour les conversations téléphoniques, rappelant les *sex comedies* des années 1950, et notamment son usage immodéré dans *Pillow Talk* (Michael Gordon, 1959), dont il constitue le principe fondateur. De même que dans *Pillow Talk*¹⁴⁶, et contrairement à *Annie Hall* (où le *split screen* montrant Alvie et Annie chez leurs psychanalystes souligne de façon comique l'opposition complète entre les deux personnages), le premier montage en *split screen* de *When Harry Met Sally* permet de rapprocher les deux protagonistes de façon intime à l'écran, avant même que la diégèse ne le fasse.

Dans la première occurrence, Harry et Sally sont tous deux au lit et regardent *Casablanca* : la caméra les montre de dos, effaçant le téléphone et la division de l'écran, visible seulement au contraste des couleurs (noir chez Harry, blanc chez Sally) et aux deux télévisions. Leurs têtes sont côte à côte et ils partagent l'espace sonore. Cette intimité est appuyée par le plan suivant, où malgré l'écran divisé, les deux fenêtres sont juxtaposées de façon à souligner la continuité des lignes de l'oreiller et de la couverture, les deux personnages étant à même hauteur dans le plan, comme s'ils partageaient en fait le même lit (voir phot.62). L'utilisation du *split screen* est reprise vers la fin du film et compliquée par un dédoublement comique, puisqu'il y a deux personnages féminins et deux personnages masculins, et deux téléphones. Au centre se trouve en effet le couple d'amis de Harry et Sally, Marie (Carrie Fisher) et Jess (Bruno Kirby), qu'ils appellent tous deux chacun de leur côté

¹⁴⁵ Nora Ephron, citée par Lizzie Francke, *Scriptgirls: Women Screenwriters in Hollywood*, Londres : BFI, 1994, p.110.

¹⁴⁶ Pour des photogrammes et une analyse de *Pillow Talk*, voir le site <http://blogs.arts.unimelb.edu.au/refractory/2008/12/24/the-aesthetics-of-displays-how-the-split-screen-remediates-other-media-%E2%80%93-malte-hagener/>, consulté le 5 mars 2009.

pour annoncer qu'ils ont couché ensemble. Paradoxalement, cette nouvelle intimité entraîne un des rebondissements structurels du genre, où l'homme et la femme s'éloignent (pour mieux se retrouver à la fin). Le *split screen* fonctionne ici littéralement, comme un facteur de division : Harry et Sally sont séparés, à gauche et à droite d'une fenêtre centrale où le couple est celui de leurs amis. Ils ne sont pas à même hauteur de plan : Sally est couchée tandis que Harry est debout, appelant d'une cabine téléphonique. Cette distance ne fait pourtant que renforcer la visée ultime de la comédie romantique, c'est-à-dire la formation d'un couple, dont l'image donne un modèle au centre du plan. Marie et Bruno les félicitent, encourageant leur union par la répétition d'expressions avec « deux » : « it's like killing two birds with one stone » suivi de « it's like two wrongs make a right », dans un vertige de dédoublement infini. La chute comique de la scène renforce cette nécessité du couple, puisque les fenêtres disparaissent pour ne laisser que l'image centrale, où Marie exprime sa terreur du monde des célibataires qu'elle vient juste de quitter (« Tell me I'll never have to be out there again. »). La question centrale de la comédie romantique est ainsi mise en exergue dans *When Harry Met Sally*, qui traite directement et uniquement de la question de la compatibilité entre homme et femme et de la formation d'un couple sur une période de douze ans.

L'équilibre des sexes est également maintenu par la présence de scènes d'expression comique féminines, où c'est Sally qui prend en charge la comédie. Ces séquences d'exagération comique constituent d'abord un contrepoint à la veine humoristique d'autodérision emphatique exploitée par Billy Crystal, mais sont aussi de véritables morceaux de bravoure comiques devenus cultes. Sally remet en cause la domination d'un point de vue masculin sur la comédie et l'appropriation masculine de la souffrance mélodramatique. Elle ironise ainsi sur la tendance allenienne à la lamentation autocentrée en renchérissant sur cette tendance mélodramatique dans une crise de larmes fortement outrée. Ces pleurs font d'abord pendant à la tristesse de Harry, récusant son portrait de femme insensible dessiné par Harry et la caméra pendant la première moitié du film : les hommes ne sont pas les seuls à éprouver des émotions et à exprimer leur sensibilité. On accède donc aux pensées et à la psychologie intérieure de Sally. Surtout, l'outrance de cette explosion émotionnelle met en cause la prise au sérieux des angoisses masculines. Contrairement à Billy Crystal, qui joue le registre du pathos de façon un peu ironique mais finalement assez sérieuse, Meg Ryan a recours dans sa scène de crise de larmes à une exagération corporelle qui marque clairement la scène comme comique, laissant voir la proximité des larmes et du rire. On assiste en effet dans cette explosion émotionnelle à un relâchement du corps de Sally, qui se laisse aller complètement à ses émotions. Meg Ryan adopte ainsi une apparence, une gestuelle et un ton de voix désordonnés,

débridés, qui contrastent avec la rationalité et le contrôle de soi qui caractérisaient précédemment son personnage. Ni maquillée ni apprêtée, Sally reçoit Harry chez elle en peignoir, apparaissant en pleurs dans l'embrasure de sa porte. Elle consomme d'innombrables mouchoirs qu'elle jette par-dessus son épaule et parle sans arrêt, marchant de long en large, tout en pleurant, sanglotant et renflant continuellement. Cette activité incontrôlable parce que physiologique et irrationnelle se rapproche alors du rire et à mesure que dure la scène (elle dure plus de trois minutes), on passe du mélodrame à la comédie. La scène renforce le statut de Sally comme personnage à la fois drôle et touchant, dont les faiblesses mises à nu provoquent l'empathie des spectateurs. Elle exprime les mêmes angoisses irrationnelles que Harry, mais à travers une remise en question d'elle-même, sans attaques contre le sexe opposé (« Why didn't he want to marry me? What's the matter with me? »), tout en gardant un point de vue spécifiquement féminin, évoquant le problème de la durée limitée de la période de procréation des femmes : « And I'm gonna be 40! [...] It's just sitting there like a big dead-end. And it's not the same for men. Charlie Chaplin had babies when he was 73 ». La scène répond ainsi au mélodrame masculin par un humour féminin et fait de Sally un personnage comique à part entière, plus drôle encore que Harry par la combinaison de l'expression corporelle à l'expression verbale.

Cette dimension très corporelle du comique de Sally est également présente dans la scène la plus connue du film, celle de l'orgasme simulé, qui remet ouvertement en cause les prétentions masculines. Sally répond en effet à la fatuité de Harry qui se vante du plaisir sexuel qu'il procure aux femmes en remarquant que nombre de femmes simulent l'orgasme et continue sa démonstration en simulant elle-même un orgasme en plein milieu d'un restaurant. Sally incarne à ce moment l'exemple même de la femme transgressive (« *the unruly woman* »), défiant les conventions sociales et la domination masculine. Son acte est transgressif à plusieurs niveaux : il expose une expérience de nature privée en public et dénie toute valeur à l'un des piliers de l'identité masculine, la performance sexuelle. En assumant une position active, Sally reprend aux hommes leur monopole sur la performance sexuelle et comique, inversant l'ordre sexué qui fait des femmes des objets et des hommes des sujets. Harry ne peut alors être qu'un spectateur gêné de l'action publique de Sally, sans possibilité de reprendre en main la scène, qui se termine par une chute comique prononcée par une autre femme et qui exprime la solidarité féminine : « I'll have what she's having »¹⁴⁷. Simuler

¹⁴⁷ La scène est devenue tellement culte que cette réplique figure en 33^e position dans la liste des 100 répliques les plus connues dressée par l'American Film Institute. <http://www.afi.com/tvevents/100years/quotes.aspx#list>, consulté le 15 mai 2010.

ouvertement un orgasme, c'est mettre en lumière les stratégies féminines de négociation de la domination masculine et rompre ainsi avec deux tabous : l'impuissance masculine et le confinement de la subjectivité féminine dans l'espace privé. Mais le film se garde bien de pousser le questionnement trop loin en se demandant, comme le fait Pam Cook, pourquoi les femmes se sentent obligées de simuler l'orgasme : « Why fake orgasms should even exist is the awkward question lurking beneath the film's light-hearted veneer »¹⁴⁸. Et force est de constater que le potentiel transgressif de Meg Ryan s'arrête à cette scène de simulation d'orgasme. Au niveau diégétique, Sally ne remet pas en cause la performance sexuelle de Harry. Après leur scène de sexe, elle apparaît le visage comblé, signalant qu'elle n'a manifestement pas eu, elle, à simuler.

Sally ne représente pas une menace pour la société patriarcale : joyeuse et optimiste, elle croit aux vertus du couple hétérosexuel et de la famille. Elle raconte ainsi à Harry qu'elle a rompu avec Joe le jour où elle s'est rendue compte qu'elle voulait fonder une famille, après avoir vu dans la rue l'image d'une famille « idéale » : un père et une mère avec leurs deux enfants sur les épaules. Elle cherche son bonheur d'abord auprès d'un homme et n'est finalement difficile qu'au restaurant (où elle met des heures pour commander). Le rôle de Sally va influencer toute la carrière de Meg Ryan, décrite par Peter William Evans comme l'incarnation de l'idéal féminin pour une société masculine angoissée par les femmes : « Meg Ryan [...] epitomises the genre's safe sex alternative [...]. Above all, Meg Ryan does not toy with men's feelings. The very essence of loyalty, trustworthiness and all things natural, she is the approachable safe harbor for all those negotiating the Scylla and Charybdis of modern sexuality »¹⁴⁹. Elle incarne une sexualité assumée mais non dangereuse, respecte les émotions masculines et se montre fidèle en amour comme en amitié. Excentrique mais adorable, elle représente l'essence « naturelle » et rassurante de la féminité, une compagne idéale pour des temps modernes où une soumission féminine intégrale n'est plus envisageable. Harry résume bien cette singularité féminine à la fois inconvertible et sécurisante quand il requalifie les mots de Sally qui se juge « difficile » par « stimulante »¹⁵⁰ : la féminité ne fait plus peur mais constitue un défi à maîtriser. Cette mise à distance du danger féminin permet une masculinité plus sensible car moins anxieuse, et *When Harry Met Sally* peut passer de l'affrontement presque irréconciliable entre les sexes à une vision du couple plus consensuelle et donc nécessairement plus utopique.

¹⁴⁸ Pam Cook, critique de *When Harry Met Sally*, *The Monthly Film Bulletin*, vol.56, n°671, décembre 1989, p.377.

¹⁴⁹ Peter William Evans, « Meg Ryan, Megastar », p.193.

¹⁵⁰ « I'm difficult », dit-elle. « Challenging », lui répond-il.

Cette vision plus égalitaire mais utopique de la comédie néo-classique se lit dans le titre même du film, qui place les deux noms sur le même plan, et les fait rimer¹⁵¹ (bien que celui d'Harry vienne en premier et soit le sujet du verbe). La banalité ordinaire de la « *nervous romance* » cède la place à la magie qui renvoie New York à son statut dans les comédies romantiques de monde féérique, lieu de fête et de beauté. S'inspirant de l'amour de Woody Allen pour New York, le film se détourne de tout réalisme pour dépeindre une ville idéale, où l'on se promène dans un Central Park flamboyant l'automne, on joue au baseball l'été et l'on fait du ski de fond, du patinage, de la luge et de la carriole pendant l'hiver. Le film s'attarde par deux fois sur les fêtes de Noël et du Nouvel An, qui sont traitées comme des moments enchanteurs (si l'on est bien accompagné). La première séquence juxtapose les vignettes hivernales mentionnées plus haut dans un monde pur recouvert de neige, au son de la chanson traditionnelle « Winter Wonderland » chantée par Ray Charles, puis montre Sally ramenant un sapin chez elle avec l'aide de Harry, et se termine sur le bal du Nouvel An où Harry et Sally dansent joue contre joue, découvrant leur attirance mutuelle. La fin reprend cette séquence, mais Harry et Sally sont en froid, et c'est la magie de la saison festive qui va finalement les rapprocher lors du bal traditionnel du Nouvel An. La scène reprend le thème musical du film, la mélodie de Frank Sinatra, « It Had to Be You ». Sally, habillée d'une magnifique robe de soirée et de gants longs, s'apprête à partir lorsque Harry arrive enfin pour lui déclarer son amour.

Cette dernière séquence reproduit le schéma traditionnel de l'amour romantique, où l'homme, une fois convaincu de son amour, fait l'impossible pour retrouver sa belle et la convaincre de ses sentiments par un discours amoureux, le tout se terminant par un baiser. La construction de la scène, la musique et le costume de Sally renvoient ainsi par leur caractère quelque peu désuet à une période antérieure où l'amour romantique sous sa forme traditionnelle était encore possible. Le baiser final reprend la mise en scène classique décrite par Virginia Wright Wexman, qui met en valeur le visage illuminé de l'héroïne transcendée par l'amour, tandis que le visage de l'homme est caché (voir phot.63) : « Customarily [the movie kiss] is designed to highlight the expression of romantic fulfillment on the face of the woman, who is foregrounded by a key light while her male partner remains in the shadows »¹⁵². Cette foi en l'amour est inscrite tout au long du film par l'insertion d'interviews

¹⁵¹ Taina Tuhkunen, « The Pursuit of Happiness in Contemporary Rom-Coms: Ending in Bliss in Rob Reiner's *When Harry Met Sally* (1989) and Nancy Meyer's *The Holiday* (2006) », communication présentée lors de la journée d'études « Happy Endings », janvier 2009, Université de Caen.

¹⁵² Virginia Wright Wexman, *Creating the Couple, Love, Marriage and Hollywood Performance*, Princeton: Princeton University Press, 1993, p.18.

de couples âgés racontant leur rencontre et leur longue histoire d'amour, indiquant que la formation d'un couple stable et heureux est viable en ces temps difficiles. La dernière interview, dans le même style documentaire, est celle de Harry et Sally après leur mariage, ce qui valide leur union et leur promet un avenir durable. Cette interview, sorte d'épilogue du film, retrace leurs rencontres successives et se termine sur l'évocation de leur beau mariage, avec un énorme gâteau à la clé, conclusion « naturelle » de l'histoire d'amour. Le film se termine donc sur la revalidation des formes conventionnelles et institutionnelles de l'amour et l'assurance de leur pérennité.

When Harry Met Sally se transforme ainsi en « *new romance* » parce qu'il reprend les valeurs de la comédie romantique classique, ainsi que sa foi absolue en l'amour, dans un effort pour éloigner une réalité beaucoup moins heureuse, comme le souligne Steve Neale :

The emergence of a new cycle of romantic comedies, which I shall simply term « new romances », can perhaps best be interpreted as an assertion, within and against these factors and conditions [leading to the impossibility of romance in the nervous romance] of the values [...] of “traditional” heterosexual romance. These values are often markedly – and knowingly – “old-fashioned”.¹⁵³

Le recours à l'oralité des personnes âgées, les références implicites et explicites aux films classiques (*Casablanca* et *Pillow Talk*) et le retour des conventions de la comédie romantique contribuent ainsi à mettre à distance un présent compliqué par l'invocation d'un passé idéal. *When Harry Met Sally* peut alors être considéré comme un fantasme des années 1980, en proie à une véritable « crise des institutions »¹⁵⁴, dont notamment le mariage. En effet, dans cette vision « utopique », les femmes veulent se marier et avoir des enfants, les problèmes de compatibilité entre famille et carrière sont inexistantes, et les rapports entre hommes et femmes sont harmonieux, chacun faisant un effort pour comprendre l'autre. Contrairement à *Moonstruck* et *Working Girl*, les problèmes spécifiquement féminins sont évacués. Le film s'inscrit dans le discours contemporain critique de la libération sexuelle (tenue pour responsable de la déliquescence des rapports intimes et d'épidémies de maladies sexuellement

¹⁵³ Neale, « The Big Romance », p.287.

¹⁵⁴ Dont on a parlé au chapitre précédent. Voir Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism, American Life in an Age of Diminishing Expectations*, New York : Norton, 1979, pp.188-189, 248-249.

transmissibles, dont le SIDA¹⁵⁵). Frank Krutnik cite ainsi la couverture de *Time* de 1984 qui proclame triomphalement que « La Révolution est terminée », remplacée par une culture de l'intimité, de l'engagement et du compromis : « In 1984, a *Time* magazine cover feature jubilantly proclaimed that "The Revolution is Over": "The buzz words these days are "commitment", "intimacy", and "working at relationships" »¹⁵⁶. Cependant, ces discours rassurants et moralisateurs ne peuvent masquer la crise du couple et de l'idéologie romantique traditionnelle. La nostalgie utopique de *When Harry Met Sally* peut ainsi provoquer chez le spectateur (et notamment chez la spectatrice que nous sommes) un petit pincement en lieu de la jubilation attendue, par un décalage final trop marqué entre une vision romantique et l'expérience contemporaine du couple, ce que relève la critique peu élogieuse du *New York Times*, soulignant le caractère artificiel de l'histoire d'amour (« full of canned romance »)¹⁵⁷. *When Harry Met Sally* apparaît ainsi comme une illusion, dont le recours à des conventions génériques désuètes remet forcément en cause sa représentation des rapports de sexe. Mais cette instance de « wishful thinking » va devenir l'exemple à suivre dans les années 1990 pour toute une série de comédies romantiques néo-classiques fondées sur le charme rassurant de Meg Ryan.

On assiste donc à la mise en place de stratégies d'encadrement des femmes au sein même des niches génériques dans lesquelles les personnages féminins indépendants ont été confinés. Elles sont en effet soit mises en concurrence, soit réinsérées dans un cadre patriarcal inamovible, soit intégrées dans une idéologie traditionaliste de la famille ou utopique du couple (parfois tout cela à la fois), quand elles ne sont pas tout simplement effacées de la conclusion du film. Il s'agit en effet d'affaiblir leur pouvoir contestataire, en éliminant les personnages qui subvertiraient par trop l'ordre sexué pour valoriser une féminité rassurante, ou en tout cas des femmes dont le but principal est de former un couple hétérosexuel stable. Tout de même, il reste que la présence de femmes rebelles ou juste sûres d'elles-mêmes

¹⁵⁵ Voir par exemple les nombreux articles publiés dans le *New York Times* à ce sujet, comme « Today's Sexual Mores Can Pose Severe Health Risks », de Claudia Wright (24 septembre 1981) ou « Rolling Back the Lust Frontier » de Judith Viorst (14 septembre 1986). Les propos du psychiatre William Gaylin sont un exemple parfait de ce retour de bâton contre la libération sexuelle des années 1960 : « Something funny happened on our journey toward sexual liberation. We left the romance behind and in so doing managed to lose much of the joy. [...] The final score is not yet in, but so far the results of the "sexual revolution" - that illegitimate offspring of Freudian philosophy that came of age in the 1960's - are less than reassuring. [...] Psychic misery persists, but in addition we are now confronted with some frightening and unintended fallout: the spread of a deadly new disease, AIDS; the proliferation of genital herpes, and an epidemic of teen-age pregnancies. » William Gaylin, « Try a Little Romance », *The New York Times*, 29 mars 1987.

¹⁵⁶ *Time*, 9 April 1984, p.48. Cité par Frank Krutnik, « Love Lies: Romantic Fabrication in Contemporary Romantic Comedy », dans Evans et Deleyto, *Terms of Endearment*, p.16.

¹⁵⁷ Caryn James, critique de *When Harry Met Sally*.

contribue à déstabiliser la masculinité hégémonique, puisque les personnages masculins apparaissent souvent à leurs côtés comme falots, benêts ou franchement ridicules, bien loin du modèle héroïque de l'hypermasculinité.

Conclusion

Les années 1980 sont ainsi marquées par la peur du féminin, qui se reflète dans les tentatives d'élimination des femmes des genres dominants de la décennie, qu'elles soient reléguées au rang de témoins de la souffrance des hommes, totalement rejetées parce que potentiellement affaiblissantes ou présentées effectivement comme castratrices. Cependant, comme on l'a vu, le féminin refoulé finit par ressurgir de façon d'autant plus menaçante, sous les traits éphémères d'un sniper, ou la carrure hypermasculine d'*action heroines* devenues cultes. Le confinement des femmes sera d'ailleurs de courte durée, puisque les genres minoritaires des années 1980 prennent un véritable essor dans les années 1990, avec l'épanouissement du film de gangsters et le succès phénoménal de la comédie romantique, notamment du modèle « égalitaire » néo-classique.

Conclusion de la première partie

L'ère Reagan est dominée par l'hypermasculinité, qui influence considérablement les conventions génériques en termes de représentations de la masculinité (voire de la féminité) et tend, de façon plus générale, à favoriser les genres masculins héroïques spectaculaires, tels le film de guerre et la science-fiction, éclipsant des genres classiques moins malléables, tels le western, le film de gangsters ou bien sûr la comédie romantique. Cependant, de façon quelque peu paradoxale, cette hypermasculinité se construit sur une dialectique de l'in/vulnérabilité qui permet à la masculinité hégémonique de se repositionner en victime, adoptant une stratégie minoritaire pour conforter son pouvoir. Les hommes blancs sont ainsi présentés comme les victimes improbables du patriarcat, abandonnés ou trahis par les autorités militaires, politiques et économiques. Le sexe dit faible représente également une menace, après la contestation féministe, si bien que des genres masculins qui laissaient souvent une place aux femmes pendant l'ère classique mettent en place des stratégies d'élimination ou d'endiguement du féminin, tandis que les genres plus traditionnellement féminins sont en éclipse, nous semble-t-il, pendant la décennie. De manière générale, il apparaît que les représentations de l'hypermasculinité prennent le pas sur les conventions génériques

classiques, généralisant un discours de « crise de la masculinité » aussi spécieux que cyclique. On peut alors se demander si la fonction sociale des genres, a priori réconciliatrice, n'est pas mise à mal pendant les années 1980. Mais ne retrouve-t-on pas cette fonction justement dans ce discours de victimisation, qui exprime à la fois les angoisses des hommes blancs (fonction rituelle) tout en proposant des solutions idéologiques à leurs problèmes, pointant du doigt les autorités et les femmes ? Néanmoins, il faudra le retour nostalgique des genres sous une forme « néo-classique » dans les années 1990 pour résorber cette rupture centrale entre les hommes et la société. Il s'agit désormais de réintégrer la masculinité hégémonique à la communauté, de faire de l'homme blanc un « homme comme les autres », avec les mêmes devoirs et les mêmes obligations. Car comment pourrait-on alors l'accuser de profiter des privilèges d'une structure hégémonique et inégalitaire ?

Copyright Marianne Kac-Vergne

Copyright Marianne Kac-Vergne

Deuxième Partie

Des années 1990 au début des années 2000 :

l'homme est un homme comme les autres

« I'm just a fella now. I ain't no different than anyone else no more. » *Unforgiven*

Malgré des problèmes persistants hérités des années 1980, notamment dans le domaine des inégalités sociales et raciales, la décennie des années 1990 voit s'affirmer la puissance américaine, à la fois sur le plan international et sur le plan économique. « Décennie des illusions »¹, elle n'en restaure pas moins, peu à peu, la confiance des Américains dans leur pays en cette ère de *leadership* incontesté et de prospérité. Certains vont même jusqu'à annoncer la « fin de l'histoire »², le triomphe de la démocratie et de l'économie de marché, les deux bases fondatrices des Etats-Unis. Sans rompre avec le credo matérialiste de l'Administration Reagan, le désir de restaurer la puissance de l'Amérique est cependant tempéré chez les deux présidents qui vont dominer la décennie, George Bush et Bill Clinton, par une attitude plus ouverte au dialogue, soucieuse d'aplanir les différences sociales et ethniques, favorable au multilatéralisme et au multiculturalisme. L'image de l'Amérique virile, cowboy solitaire et intraitable, n'est plus de mise.

La présidence de Reagan se prolonge avec celle de son héritier désigné, son vice-président George Bush, élu en 1988. Ce dernier s'inscrit dans la continuité des années Reagan sur le plan économique et social, promettant de ne pas augmenter les impôts et épousant les valeurs conservatrices de la droite religieuse. Cependant, il se distingue des excès des années 1980 en proposant une Amérique « plus douce » pour les déshérités³. Ainsi, en 1988, dans son discours à la convention républicaine, George Bush commence par invoquer l'héritage reaganien, assurant qu'il complètera l'effort débuté en 1980⁴, mais termine en dénonçant la corruption et la cupidité de Wall Street et en promettant de corriger les inégalités. Le changement de ton se lit dans la phrase centrale de son discours : « I want a kinder, and gentler nation »⁵. Sur le plan international, Bush cherche, comme Reagan, à assurer la puissance américaine sur le monde et à faire oublier la défaite au Vietnam à ses concitoyens.

¹ André Kaspi, « La décennie des illusions », chapitre 18, *Les Américains, tome 2, les Etats-Unis de 1945 à nos jours*, Paris : Seuil, 2002, pp.618-653.

² Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, New York : Free Press, 1992. Selon Fukuyama, qui emprunte ce concept à Hegel, la « fin de l'histoire » ne signifie pas la fin des événements historiques mais la fin de l'évolution de la pensée humaine, avec le triomphe idéologique de la démocratie libérale, qui, après l'échec du fascisme et du communisme au 20^e siècle, paraît définitif, « ne serait-ce que par épuisement des solutions de rechange ». Voir l'article de Maurice Lagueux, « La fin de l'histoire selon Fukuyama », pour *l'Encyclopédie de l'Agora*,

http://agora.qc.ca/Documents/Francis_Fukuyama-La_fin_de_lhistoire_selon_Fukuyama_par_Maurice_Lagueux, consulté le 30 septembre 2010.

³ Pierre Melandri, *Histoire des Etats-Unis depuis 1865*, Paris : Nathan Université, 2000, p.263.

⁴ « The most important work of my life is to complete the mission that we started in 1980. How do we complete it? We build on it. » George Bush, *1988 Republican National Convention Acceptance Address*,

<http://www.americanrhetoric.com/speeches/georgehbush1988rnc.htm>, consulté le 20 juillet 2009.

⁵ *Ibid.*

C'est, semble-t-il, chose faite avec la disparition de l'URSS et la victoire des Etats-Unis en Irak en 1991. La guerre du Golfe, menée au sein de l'ONU mais décidée par les Etats-Unis qui fournissent l'essentiel des troupes, semble en effet introduire un nouvel ordre mondial dominé par une seule hyperpuissance. Ce « triomphe sans victoire »⁶ (les troupes américaines se retirent en laissant Saddam Hussein au pouvoir) n'en gonfle pas moins la popularité du président : peu après la fin des combats, un sondage du *New York Times*/CBS évalue sa cote de popularité à 89% de la population américaine. George Bush exulte et s'exclame alors : « By God, we've kicked the Vietnam Syndrome once and for all »⁷.

Mais les difficultés économiques auxquelles sont confrontés les Etats-Unis au début des années 1990 vont rattraper le président, qui donne l'impression aux Américains de s'intéresser plus à la politique extérieure qu'aux questions intérieures. George Bush, pourtant président sortant, perd en 1992 face au démocrate Bill Clinton, affaibli en outre par la candidature de l'indépendant Ross Perot, milliardaire populiste. Clinton va bénéficier de la reprise économique, qui se dessine dès 1995 et s'accroît à la fin de la décennie, si bien que le président jubile en janvier 2000 : « We are fortunate to be alive at this moment in history. Never before has our nation enjoyed, at once, so much prosperity and social progress with so little internal crisis and so few external threats »⁸. En effet, avec la prospérité, les tensions sociales et raciales qui avaient éclaté au grand jour lors des émeutes de Los Angeles de 1992⁹ se résorbent, le taux de criminalité baisse, ainsi que le taux de chômage, qui passe de 7,4% en 1992 à 4,6% en 1997, tandis que le taux de croissance annuelle atteint les 3,9% la même année¹⁰.

Si Clinton se distancie de l'aile gauche de son parti en prônant le libre-échange et surtout en approuvant la réforme honnie de l'aide sociale en 1996, il n'en reste pas moins un socio-libéral, proche en cela des minorités sexuelles et raciales. Très populaire chez les Afro-Américains, il est le premier homme politique hétérosexuel à avoir publiquement défendu les droits de la communauté homosexuelle, promettant pendant sa campagne de lutter contre la discrimination et de lever l'interdiction faite aux homosexuels d'intégrer l'Armée¹¹. Les années 1990 sont marquées par l'expansion considérable du mouvement gay et lesbien, avec

⁶ Melandri, *Histoire des Etats-Unis*, p.269.

⁷ Cité dans James T. Patterson, *Restless Giant, the United States from Watergate to Bush v. Gore*, Oxford : Oxford University Press, 2005, p.238.

⁸ Bill Clinton, *State of the Union Address*, 27 janvier 2000.

⁹ Ces émeutes ont débuté le 29 avril 1992 après l'acquittement par un jury majoritairement blanc de quatre policiers accusés d'avoir passé à tabac un automobiliste noir, Rodney King, alors même que leurs actes brutaux avaient été filmés par un témoin et largement médiatisés, provoquant l'indignation générale.

¹⁰ Kaspi, *Les Américains*, p.619.

¹¹ Nancy Cohen, *The 1990s Social History of the United States*, Santa Barbara: ABC Clio, 2009, p.113.

la plus grande manifestation de la communauté LGBT de l'histoire des Etats-Unis en 1993 à Washington. Les homosexuels sont de plus en plus présents sur la scène publique, avec le *coming out* de plusieurs célébrités comme la chanteuse Melissa Etheridge ou la joueuse de tennis Martina Navratilova, et l'apparition de personnages principaux ouvertement homosexuels au cinéma et dans les séries télévisées, comme dans *Philadelphia* (Demme, 1993, Oscar du meilleur acteur pour Tom Hanks) ou *Will and Grace*, diffusé pour la première fois en 1998. De monstres déviants (particulièrement stigmatisés dans les années 1980 à l'apparition du SIDA, surtout par des conservateurs comme Pat Buchanan¹²), les homosexuels apparaissent dans les médias et sur la scène politique comme faisant maintenant partie de la société : ce sont les « *Gay Nineties* »¹³. Après le « *backlash* » des années 1980, la décennie suivante consolide également les droits des femmes, bien que les discriminations persistent et que les attaques contre *Roe v. Wade*¹⁴ continuent sur le plan local. Plus de 60% des femmes travaillent, et l'écart des salaires entre hommes et femmes passe de 62,5% en 1979 à 77,5% en 2002¹⁵. De plus en plus de femmes font des études supérieures, notamment en droit ou en médecine, et l'année 1992 voit un nombre record de femmes élues à la Chambre des Représentants et au Sénat¹⁶, nombre qui augmente tout au long de la décennie (le nombre de femmes élues passe de 47 à 59 à la Chambre et de 7 à 13 au Sénat de 1993 à 2001¹⁷).

L'Amérique des années 1990 est plus diverse également en termes ethniques. L'immigration atteint des sommets : de 4,5 millions d'immigrants légaux dans les années 1970, on passe à 9,1 millions dans les années 1990¹⁸. Cette explosion suscite de nombreux débats : certains craignent une « balkanisation » de l'Amérique, divisée en enclaves ethniques, tandis que d'autres remettent en cause l'idéologie du *melting pot*, revendiquant leur identité propre et l'apport des peuples non européens à l'Histoire de l'Amérique et du monde¹⁹. Une nouvelle fierté ethnique apparaît, comme le souligne la star du golf Tiger Woods lorsqu'il se déclare « *Cablinasian* », néologisme contractant « *caucasian* », « *black* », « *Indian* » et « *Asian* »²⁰. Les partisans du multiculturalisme dénoncent ainsi la primauté de l'identité WASP dans la définition de l'identité américaine, et insistent sur les aspects moins glorieux

¹² Voir chapitre 3, I, 2.

¹³ Cohen, *1990s Social History*, p.113.

¹⁴ Décision de la Cour Suprême en 1973 qui reconnaît l'avortement comme un droit constitutionnel.

¹⁵ Patterson, *Restless Giant*, p.272.

¹⁶ *Ibid.*, p.125.

¹⁷ *Statistical Abstract*, 2009, <http://www.census.gov/compendia/statab/tables/09s0390.pdf>, consulté le 22 juillet 2009.

¹⁸ Patterson, *Restless Giant*, pp.293-294.

¹⁹ Voir l'ouvrage de Denis Lacorne, *La Crise de l'identité américaine*, Paris : Gallimard, 2003.

²⁰ Patterson, *Restless Giant*, p.302.

de l'Histoire des Etats-Unis, ce qui n'est pas au goût de tous. Une proposition visant à établir des critères nationaux pour aider les professeurs d'histoire, qui les encourage à insister sur les horreurs de l'esclavage, du Ku Klux Klan ou du maccarthysme, a ainsi été vivement contestée en 1994-1995 par les conservateurs, attachés à l'idéologie des Grands Hommes américains tels que Paul Revere, Thomas Edison ou les Pères fondateurs²¹.

L'attention portée aux minorités en termes de discrimination et de politiques identitaires semble avoir porté un coup au Grand Homme, c'est-à-dire à l'hégémonie masculine blanche. Au féminisme s'ajoutent désormais le mouvement gay et lesbien ainsi que le multiculturalisme, qui remettent en question la prépondérance de l'identité masculine hétérosexuelle blanche sur la société américaine. Mais au lieu du retour de bâton conservateur qui réaffirmait tambour battant cette masculinité hégémonique dans les années 1980, quitte à la présenter comme victime des déboires sociétaux, on assiste dans les années 1990 à une volonté d'intégrer la masculinité blanche dans une société perçue comme une communauté dont l'homme blanc est un membre comme les autres, même au sein de mouvements conservateurs. Ainsi, les *Promise Keepers*, mouvement fondé en 1990 par Bill Mc Cartney et lié à la droite religieuse²², prouvent, sur le mode de l'empathie et de la compassion, la réintégration des hommes dans la communauté et la cellule familiale. Tony Evans, pasteur afro-américain et l'un des leaders du mouvement, déclare par exemple que « Rambo est non seulement violent, mais aussi insensible »²³ et décrie une culture de masse qu'il voit comme « macho ». Même si leur vision est traditionnaliste, l'homme devant être le chef de famille, ce mouvement enjoint les hommes à se repentir et à adopter un mode de vie plus moral, en acceptant leurs responsabilités familiales. Participant d'un discours évidemment très chrétien et réactionnaire aux yeux des féministes et des progressistes, les *Promise Keepers* appellent cependant leurs membres à demander pardon pour leurs fautes afin de trouver stabilité et renouveau auprès de leurs familles, comme le décrit avec emphase une journaliste du *New York Times* : « By the hundreds of thousands, men are falling to their knees to beg forgiveness for abandoning their children or cheating on their wives or gambling the mortgage or working every weekend. These men behaving badly vow to behave better »²⁴.

²¹ *Ibid.*, p.263.

²² Pour une analyse plus détaillée de ce mouvement, voir le chapitre de définition des concepts, III, 1.4. Voir également le chapitre 5 de Faludi, *Stiffed*, pp.224-290.

²³ « Rambo is not only violent, but he's also uncaring. » Tony Evans, « Spiritual Purity », dans *Seven Promises of a Promise Keeper*, Colorado Springs : Focus on the Family, 1994, p.79. Cité par Susan Faludi, *Stiffed, The Betrayal of the American Man*, New York: Perennial, 1999, p.263.

²⁴ Laurie Goodstein, « Women and the Promise Keepers; Good for the Gander, but the Goose Isn't So Sure », *The New York Times*, 5 octobre 1997.

Les années 1990 voient ainsi se développer un certain nombre de *men's movements* qui appellent à la régénération de la masculinité à travers l'émotion, la repentance et l'appel au changement, thèmes qui étaient déjà au cœur du mouvement mythopoétique de Robert Bly, qui perdure, mais qui dominent également la *Million Man March* organisée par le chef de *Nation of Islam*, Louis Farrakhan, en octobre 1995, intitulée officiellement « jour sacré consacré à l'expiation, la réconciliation et la prise de responsabilité »²⁵. Ainsi, ces mouvements, qui sont perçus par beaucoup comme réactionnaires et font peur à l'Amérique socio-libérale de l'époque, apparaissent *a posteriori* plus comme des modes d'expression thérapeutiques d'une crise identitaire que comme une véritable force politique. Nancy Cohen décrit le phénomène en ces termes :

Each of the men's movements called on men to engage in rituals of personal transformation as a step to a new way of being a man – in relationship to other men, to women and children, and in American culture and society. The pervasiveness of spirituality and therapeutic modes in American popular culture were evident in the men's groups' encouragement of self-examination, confession, atonement, public display of emotion, and public pledges to reform.²⁶

On constate un changement de discours concernant la masculinité, qui de statut social devient une identité personnelle engagée dans des relations familiales et sociales. Surtout, ces mouvements expriment une volonté de changement, au moins sur un plan individuel, qui doit mener à un renouveau spirituel. Les hommes reconnaissent leurs fautes et s'engagent à prendre leurs responsabilités vis-à-vis de leur famille et de la société.

Cette transformation apparaît très nettement à l'écran, où Hollywood abandonne les représentations hypermasculines²⁷ au profit d'hommes sensibles et doux, comme l'explique Susan Jeffords à propos d'une série de films sortis en 1991 :

In 1991 films like *Regarding Henry* (Mike Nichols), *Terminator II*, (James Cameron), [...] and even *The Beauty and the Beast*, a changed image of Hollywood masculinity is being presented, an image that suggests that the hard-bodied male action heroes of the eighties

²⁵ « A Holy Day of Atonement, Reconciliation and Responsibility », Don Terry, « Million Man March Is Stirring Passions », *The New York Times*, 8 octobre 1995.

²⁶ Cohen, *1990s Social History*, p.143.

²⁷ Même si celles-ci refont surface de temps en temps, à travers des inconditionnels comme Sylvester Stallone dans *Demolition Man* (Brambilla, 1993) ou *Judge Dredd* (Cannon, 1995) par exemple, Jean-Claude Van Damme dans *Universal Soldier* (Emmerich, 1992) ou *Timecop* (Hyams, 1994) et Dolph Lundgren dans *Universal Soldier* et *Joshua Tree* (Armstrong, 1993). Mais le phénomène s'essouffle vraiment à partir du milieu des années 1990.

have given way to a “kinder, gentler” US manhood, one that is, most importantly, capable of change.²⁸

Cette propension au changement va de pair avec la réintégration des hommes dans la société, un mouvement qui se lit également à travers le retour de genres traditionnels en éclipse pendant les années 1980 qui, revus et corrigés, vont contribuer à transformer les modèles de masculinité pour les adapter à leur époque. Au lieu de faire des hommes des victimes solitaires en rupture avec leur famille (pères, mères et épouses) et la société en général, les genres dominants des années 1990 vont examiner ces rapports et tenter de ramener les hommes dans le giron de la communauté, se détournant du modèle hypermasculin.

A ce titre, deux films sont emblématiques de la transition des années 1980 aux années 1990 : *Terminator 2: Judgment Day* (Cameron, 1991), que Susan Jeffords cite en exemple, et *Pretty Woman* (Marshall, 1990), aussi différents qu'ils soient. Tous deux retravaillent en effet les codes de la masculinité des années 1980 pour réconcilier finalement leur héros avec la famille et la société. *Terminator 2: Judgment Day* réutilise le héros musclé hypermasculin pour montrer que l'hypermasculinité est maintenant révolue : le T800 incarné par Arnold Schwarzenegger est un modèle antique, dont la structure métallique solide est dépassée par rapport au nouveau Terminator fait de métal liquide. Néanmoins, le T800 est supérieur d'un point de vue humain car il peut *changer*. Il peut apprendre à se comporter comme un humain, apprendre même à avoir des émotions : la machine invulnérable et intraitable de *The Terminator* devient un père aimant et protecteur. On rediscutera de ce film charnière dans le chapitre 5, mais il est clair que le changement de modèle masculin entraîne un changement générique : tandis que *The Terminator*, mâtiné d'horreur, présente des identités sexuées relativement stables, *Terminator 2: Judgment Day* devient un film proprement science-fictionnel, qui montre les incertitudes et les fluctuations de l'identité humaine. *Pretty Woman*, autre film de transition, fait également émerger un nouveau type de masculinité, en même temps qu'il inaugure l'épanouissement de la comédie romantique des années 1990 jusqu'à aujourd'hui. *Pretty Woman* s'inspire des personnages de play-boys solitaires qui ont rendu Richard Gere célèbre dans *American Gigolo* (Schrader, 1980) et *An Officer and a Gentleman* (Hackford, 1982) pour le transformer en homme d'affaires sérieux, dont l'aura de séduction est finalement éclipsée par celle de sa partenaire, Julia Roberts. Très marqué par les années 1980, le film reprend en même temps qu'il la critique l'obsession matérialiste de la décennie,

²⁸ Susan Jeffords, « The Big Switch: Hollywood Masculinity in the Nineties », dans Jim Collins, Hilary Radner, et Ava Preacher Collins, *Film Theory Goes to the Movies*, Londres : Routledge, 1993, p.198.

et est à ce titre comparé à *Working Girl* par la critique du *Washington Post*²⁹. Mais la morale et la focalisation de *Pretty Woman* sont bien différentes : Edward (Richard Gere) tient une place beaucoup plus importante que Jack (Harrison Ford) dans *Working Girl* – d'un point de vue générique, puisque le film reprend la double focalisation conventionnelle des comédies romantiques, mais aussi d'un point de vue narratif, puisque c'est lui qui doit finalement *changer* pour amener la résolution finale consacrée par le *happy end*.

Surtout, le succès phénoménal de *Pretty Woman* va déclencher la recrudescence exceptionnelle de la comédie romantique, genre moins présent dans les années 1980, même si elle amorce son retour dès la fin des années 1980. Ainsi, Frank Krutnik présente un tableau montrant l'évolution de la production de comédies romantiques à Hollywood, qui augmente significativement à partir de 1991 pour atteindre des sommets en 1998-1999³⁰. De même, James Dowd et Nicole Palotta incluent plusieurs tableaux dans leur article, dont le premier révèle la multiplication des films d'amour (*romances*) des années 1930 aux années 1990, avec un accroissement notable de 146 films dans les années 1980, soit 3,06% de la production totale, à 479 films dans les années 1990, soit 6,41% de la production totale³¹. Le deuxième tableau concerne plus précisément les comédies romantiques, dont le nombre dépasse pour la première fois les drames et mélodrames romantiques dans les années 1990 : on passe de 5 comédies romantiques contre 10 drames dans les années 1980, à 33 comédies contre 24 drames dans les années 1990³². L'ère de la comédie romantique annonce-t-elle la fin de l'hégémonie masculine sur le paysage générique des années 1990 ? C'est ce que semble prédire Amy Taubin dans son article pour le *Village Voice* en 1990, après la sortie de *Pretty Woman* et de *Ghost* (Zucker, 1990) : « The big news is that after a decade in which sci-fi, horror and action movies dominated the box office, romance is back. » Elle suggère même que la comédie romantique et son public féminin pourraient devenir la pierre angulaire de l'industrie cinématographique des années 1990³³.

Cependant, les années 1990 sont marquées par le retour d'autres genres traditionnels également en berne pendant les années 1980, soit le western et le film de gangsters. Le

²⁹ Rita Kempley, critique de *Pretty Woman*, *Washington Post*, 23 mars 1990.

³⁰ Frank Krutnik, « Conforming Passions?: Contemporary Romantic Comedy », dans Steve Neale (dir), *Genre and Contemporary Hollywood*, Londres : BFI, 2002, p.131.

³¹ James Dowd et Nicole Pallotta, « The End of Romance: The Demystification of Love in the Postmodern Age », *Sociological Perspectives*, vol.43, n°4, hiver 2000, p.558.

³² *Ibid.*, p.560. Le nombre de comédies recensées dans les années 1980 (5) nous paraît trop faible, mais il est certain que leur nombre explose dans les années 1990.

³³ Amy Taubin, « Stocks and the Bonds that Tie », *The Village Voice*, 4 décembre 1990, p.11. Citée par Peter Krämer, « A Powerful Cinema-going Force? Hollywood and Female Audiences since the 1960s », dans Melvyn Stokes et Richard Maltby (dirs), *Identifying Hollywood's Audiences, Cultural Identity and the Movies*, Londres : BFI, 1999, p.100.

western, dont on avait annoncé la mort à plusieurs reprises, fait en effet une réapparition spectaculaire avec deux films qui remportent un énorme succès au box-office, et sont récompensés par les Oscars les plus prestigieux : *Dances With Wolves* (Costner, 1990), 3^e plus gros succès de l'année, sept Oscars dont meilleur film et meilleur réalisateur, et *Unforgiven* (Eastwood, 1992), 11^e succès de l'année et quatre Oscars dont meilleur film et réalisateur. S'ensuit une série de westerns hollywoodiens plus ou moins réussis qui tentent de capitaliser sur ces succès, dont *Geronimo, an American Legend* (Hill, 1993), *Posse* (Van Peebles, 1993), *Tombstone* (Cosmatos, 1993), *Maverick* (Donner, 1994), *Bad Girls* (Kaplan, 1994) ou *The Quick and the Dead* (Raimi, 1995) pour ne citer que les plus connus, et quelques productions indépendantes comme *The Ballad of Little Jo* (réalisé qui plus est par une femme, Maggie Greenwald, en 1993) et *Dead Man* (Jarmusch, 1995). Tous revisitent les mythes du western en les adaptant souvent à des préoccupations contemporaines en termes de genre et de race. Tout comme le western, le film de gangsters réapparaît dans les années 1990 après un certain déclin dans les années 1980 : 10 films de gangsters sortent en 1990, 7 en 1991 et 11 en 1992 selon Phil Hardy³⁴, contre moins d'une dizaine dans les années 1980³⁵. On assiste ainsi au retour de formes génériques traditionnelles héritées de l'ère classique, qui mêlent nostalgie et révisionnisme pour s'adapter à l'ère contemporaine. La réapparition de conventions classiques, même dans les genres qui durent sur les deux décennies comme le film de guerre, vise ainsi à réintégrer les hommes dans leur communauté à travers la réactivation de la fonction rituelle des genres. Les héros solitaires devant affronter des mondes hostiles tendent

³⁴ Phil Hardy (dir), *The Aurum Encyclopedia: Gangsters*, Londres : Aurum Press, 1998. Cité par Steve Neale, «Westerns and Gangster Films Since the 1970s », dans Steve Neale (dir), *Genre and Contemporary Hollywood*, Londres : BFI, 2002, p.44, note 46.

³⁵ Voir chapitre 3, III. Steve Neale confirme ce déclin du film de gangsters dans les années 1980, suivi d'un renouveau au début des années 1990 : « like the Western, the gangster film underwent a period of decline in the early 1980s and of rejuvenation in the early 1990s ». Neale, « Westerns and Gangster Films Since the 1970s », dans Steve Neale (dir), *Genre and Contemporary Hollywood*, Londres : BFI, 2002, p.34.

à s'effacer, comme le démontre la semi-éclipse des films d'anticipation au profit de films de science-fiction merveilleux, dont parle Yannick Dahan dans *Positif* en 2001³⁶.

Ainsi, il nous semble que la stratégie générique de reconstruction de la masculinité hégémonique change dans les années 1990 : il s'agit désormais non plus de singulariser l'homme comme victime, mais de le faire passer pour un homme comme les autres, un homme ordinaire. Nous verrons d'abord dans un premier chapitre comment le retour de genres « néo-classiques », à tendance nostalgique, favorise la réintégration des hommes dans la communauté, et s'accompagne de leur participation active dans le capitalisme. Les films de genre des années 1990 tendent à combler la rupture entre les hommes et la société, à travers une réconciliation avec les autorités, notamment militaires et économiques. Le héros soucieux et solitaire laisse la place à un homme pleinement intégré dans les relations sociales et économiques. On voit donc que les genres prennent leurs distances avec l'hypermasculinité des années 1980 : un deuxième chapitre sera consacré à la « normalisation » de la masculinité, entendue à la fois comme processus de banalisation et comme émergence d'une nouvelle norme. Les formes hyperboliques de masculinité s'estompent au profit soit d'hommes tragiquement ordinaires, soit d'un nouveau modèle masculin ouvert aux émotions, le « *New Man* ». La masculinité hégémonique traditionnelle est ainsi fortement remise en question, comme nous le verrons dans un troisième et dernier chapitre, axé sur les rapports entre l'homme blanc dominant et les minorités ethniques et sexuelles, à une époque marquée par le multiculturalisme. Cependant, la position « ordinaire » de l'homme blanc lui permet de se maintenir comme représentant privilégié de l'humanité toute entière, porte-parole auto-désigné de l'universel, dont le point de vue est d'autant plus dominant qu'il reste invisible.

³⁶ « [...] le cinéma d'anticipation, pourtant si utile, n'est plus à la mode et laisse place à la gloire retrouvée du merveilleux (*Star Wars*, *Le Seigneur des anneaux*, *Donjons et dragons*). » Yannick Dahan, « La Terre du futur, Une science-fiction entre poésie et renoncement », *Positif*, n°479, janvier 2001, p.88. En effet, après et malgré le succès de *Terminator 2* en 1991, les séries dystopiques des années 1980 s'essoufflent et n'attirent plus vraiment les spectateurs : *Alien*³ se place au 28^e rang du classement annuel en 1992 (contre 7^e pour *Aliens* en 1986), *RoboCop 3* à la 107^e place en 1993 (contre 16^e pour *RoboCop* en 1987), et il faudra attendre 2003 pour voir sortir *Terminator 3* (Mostow). Ce sont les dinosaures (la série des *Jurassic Park*, Spielberg, 1993, 1997, 2001) ou des films plus optimistes, voire comiques (*Independence Day*, Emmerich, 1996 ; *Men in Black*, Sonnenfeld, 1997) qui dominent le box-office. De manière générale, il semble que l'importance de la science-fiction diminue quelque peu dans les années 1990, surtout après 1991. Ainsi, la filmographie (forcément subjective, mais néanmoins révélatrice des films importants du genre) établie par J.P Telotte en 2001 dans son ouvrage consacré à la science-fiction compte 30 films sortis entre 1980 et 1989, contre 23 entre 1990 et 1999, dont 7 en 1990-1991. J.P. Telotte, *Science-Fiction Film*, Cambridge : Cambridge University Press, 2001, pp.225-244. Nous parlons cependant d'une « semi-éclipse » parce qu'il reste bien sûr quelques films d'anticipation très sceptiques, comme *12 Monkeys* (Gilliam, 1995), *Gattaca* (Niccol, 1997), *Dark City* (Proyas, 1998) et bien sûr *The Matrix* (Wachowski, 1999), dont on reparlera au chapitre 5.

Chapitre 4. La fin de l'homme solitaire : la réintégration des hommes dans la société

L'efflorescence de genres « classiques » dans les années 1990 provoque une réactivation de la fonction rituelle des genres visant à réconcilier les hommes et la société. Les films de genre de cette décennie retournent en effet aux conventions mises en place par leurs ancêtres classiques, se teintant d'une tonalité nostalgique. Celle-ci facilite la réintégration des hommes dans la société en recréant un modèle antérieur de masculinité, pré-guerre du Vietnam donc perçu comme digne et sain. La référence au passé, médiatisée par les conventions génériques, permet ainsi de forger une nouvelle masculinité « sociale », c'est-à-dire intégrée à la communauté, plus ouverte au dialogue avec les « autres », notamment les femmes, afin d'adapter les normes de la masculinité à l'époque contemporaine. On peut donc parler d'une « résurgence » des genres, au sens où l'entend Raphaëlle Moine¹, terme qui souligne le processus de transformation inhérent à toute réapparition d'un genre à une époque différente. Car les genres des années 1990 ne font pas que réactualiser les genres classiques : leur fonction rituelle se double comme toujours d'une fonction idéologique intimement liée aux bouleversements contemporains. En cette ère prospère, surnommée « *new gilded age* » (nouvel « âge du toc »²), la priorité est à la réinsertion des hommes dans le capitalisme contemporain et à l'adaptation de la masculinité aux mutations du système économique. Nous examinerons donc d'abord le retour des genres « néo-classiques », la comédie romantique, le western et le film de guerre, et leur utilisation de la nostalgie pour combler la rupture entre les hommes et la société visible dans les années 1980. Puis on verra comment deux genres en pleine expansion, la comédie romantique toujours et le film de gangsters, tentent de réconcilier masculinité et capitalisme tout en imposant de nouveaux codes de comportement et de nouvelles valeurs à une masculinité dont la définition traditionnelle devient archaïque.

¹ « Un genre cinématographique ne peut ressusciter, sous la même forme, dans un contexte de production et de réception différent. C'est pourquoi il me semble préférable de parler de résurgence, en référence à la réapparition de ces rivières devenues souterraines dont l'environnement géologique a modifié la composition de l'eau pendant leur parcours et auxquelles la configuration du sol où elles affleurent à nouveau donne souvent un lit très différent. » Raphaëlle Moine, *Les Genres du cinéma*, Paris : Nathan, 2002, pp.139-140.

² Traduction empruntée à Pierre Mélandri.

I. Le recours à la nostalgie des genres

Les années 1990, bien que prospères, voient cependant subsister un sentiment d'anxiété, de mal-être lié à une nostalgie pour un passé perçu comme plus stable en termes économiques et culturels. Pierre Melandri indique qu'en 1999 « la foi dans le rêve américain ne semble pas totalement restaurée »³. Des sondages répètent que si les Américains sont satisfaits au niveau personnel, ils demeurent inquiets quant à l'avenir et pensent que leurs parents vivaient dans un monde meilleur⁴. La génération précédente, celle qui a combattu pendant la Seconde Guerre mondiale et fondé une famille pendant les années 1950, est enviée et honorée, comme en témoignent le best-seller de Tom Brokaw, *The Greatest Generation*⁵ et le mythe persistant de la famille « traditionnelle » héritée des années 1950, que dénonce Stephanie Coontz dans un livre au titre évocateur, *The Way We Never Were : American Families and the Nostalgia Trap*⁶. On retrouve ce sentiment dans la résurgence de genres classiques, traités qui plus est sur un mode sérieux, sous forme d'hommages. On assiste ainsi notamment à l'épanouissement de la comédie « néo-classique » lancée par *When Harry Met Sally*, à la réapparition du western sous une forme « nostalgique », et au retour du film de guerre sur la Seconde Guerre mondiale, en réponse au livre de Brokaw.

Fredric Jameson dénonce cette domination de l'hommage et de l'emprunt au passé, décriés comme une « cannibalisation de tous les styles du passé »⁷, au fondement, selon lui, du postmodernisme. Il critique ainsi l'apparition du « film nostalgique » (*nostalgia film*), et l'utilisation abondante de l'intertextualité qui, simple référence esthétique au passé, efface en fait le passé « véritable » : « We are now in "intertextuality" as a deliberate, built-in feature of the aesthetic effect and as the operator of a new connotation of "pastness" and pseudohistorical depth, in which the history of aesthetic styles displaces "real" history »⁸. La référence au passé, soit par allusion intertextuelle, soit par reprise de formes passées, comme les conventions génériques classiques, est ainsi pour Jameson vide de tout sens social ou politique. Cependant, le retour de formes et de conventions génériques héritées de l'âge classique peut servir à transformer le présent s'il n'apporte pas nécessairement de critique

³ Pierre Melandri, *Histoire des Etats-Unis depuis 1865*, Paris : Nathan Université, 2000, p.281.

⁴ James T. Patterson, *Restless Giant, the United States from Watergate to Bush v. Gore*, Oxford: Oxford University Press, 2005, p.364.

⁵ Tom Brokaw, *The Greatest Generation*, New York: Random House, 1998.

⁶ Stephanie Coontz, *The Way We Never Were : American Families and the Nostalgia Trap*, New York : Basic Books, 1992.

⁷ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham : Duke University Press, 1991, p.18.

⁸ *Ibid.*, p.20.

radicale du passé. Ainsi, le recours à la nostalgie des genres, ce désir de revenir à des formes génériques plus traditionnelles qui s'exprime dans les années 1990, a des conséquences en termes de représentation de la masculinité contemporaine. Ces genres « néo-classiques » tendent en effet à recréer une communauté idéalisée où les hommes ont leur pleine place. L'utilisation de la nostalgie des genres sert un but bien contemporain, celui de réintégrer la masculinité dans la société. Ainsi, la résurgence de genres traditionnels, en adaptant les conventions génériques au contexte contemporain, remodèle les codes de la masculinité pour faire émerger un type de masculinité plus apaisé, plus sociable, moins solitaire. Les conventions génériques retrouvent leur fonction rituelle d'apaisement des tensions entre individu et communauté, dans un désir quelque peu utopique d'harmonie sociale.

1. L'épanouissement de la comédie romantique « néo-classique »

Comme on l'a vu au chapitre 3, *When Harry Met Sally* opère la transition de « *nervous romance* » à « *new romance* » en passant de Harry, héritier des comédies de Woody Allen, à la féminité rassurante et optimiste de Sally. Meg Ryan va ainsi incarner l'essence des comédies néo-classiques des années 1990, et trouver un partenaire privilégié dans Tom Hanks. Tous deux sont dirigés par Nora Ephron dans *Sleepless in Seattle* (1993) et *You've Got Mail* (1998). *Sleepless in Seattle* peut être considéré comme le modèle abouti de la comédie néo-classique, hommage explicite à l'époque classique par son jeu intertextuel avec *An Affair to Remember* (Leo McCarey, 1957⁹), qui exprime une foi absolue en l'amour romantique. La plupart des comédies romantiques des années 1990 réaffirment les valeurs traditionnelles de l'histoire d'amour, fondement de la « *new romance* »¹⁰, et invoquent un héritage littéraire et filmique qui leur donne une tonalité nostalgique ou désuète, comme dans *Sleepless in Seattle*, où ces deux phénomènes sont mis en exergue et explicitement liés.

1.1. La foi en l'amour romantique

Sleepless in Seattle prend l'amour très au sérieux : le film commence par la mort de la personne aimée, la femme de Sam (Tom Hanks), et l'impossibilité pour Sam d'aimer à nouveau. Comme il le dit lui-même, une véritable histoire d'amour n'arrive qu'une fois dans la vie (« It just doesn't happen twice »), suivant la vision romantique traditionnelle de deux êtres faits l'un pour l'autre. Cependant, la multiplication des « signes » met en place un

⁹ *An Affair to Remember* étant déjà lui-même un remake de *Love Affair*, du même réalisateur, 1939.

¹⁰ Voir chapitre 3, III, 2.3. « The emergence of a new cycle of romantic comedies, which I shall simply term « new romances », can perhaps best be interpreted as an assertion [...] of “traditional” heterosexual romance. » Steve Neale, « The Big Romance or Something Wild?: Romantic Comedy Today », *Screen*, vol.33, n°3, automne 1992, p.287.

monde magique où l'amour règne en maître. C'est d'abord l'avertissement donné à Annie (Meg Ryan), sur le point d'épouser un homme dont elle n'est pas vraiment amoureuse. Annie ne croit pas aux signes, qui ne sont que pures coïncidences. Mais sa vision moderne de l'amour, qui consiste à trouver un partenaire convenable partageant les mêmes goûts et intérêts que soi, est corrigée par le récit traditionnel et nostalgique de la rencontre entre ses parents que lui raconte sa mère, avec une émotion non diminuée par le temps. Ce récit originel met en place toutes les valeurs de l'amour romantique qu'Annie va devoir redécouvrir : la rencontre accidentelle, la promenade nocturne, le coup de foudre amenant une certitude immédiate, la fusion de deux êtres, symbolisée par les mains entrelacées et le thème récurrent de la magie qui scelle les destinées amoureuses. Ce récit déstabilise Annie, qui ne comprend pas ce à quoi fait référence sa mère, et la scène se termine sur un mauvais augure, puisqu'elle déchire la robe de mariée de sa grand-mère. Alors qu'Annie s'exclame : « It's a sign ! », le recul de la caméra, qui passe d'un plan rapproché à un plan d'ensemble, signale que le mariage prévu entre Annie et Walter (Bill Pullman), son fiancé, est une fausse piste déviant du tracé romantique.

La même opposition entre récit originel, matrice du mythe de l'amour romantique, et son interprétation moderne erronée est mise en place par *Pretty Woman* (Marshall, 1990). Le film fait explicitement appel aux récits des contes de fées, notamment *Cendrillon*, dont il reprend l'histoire, ou *Raiponce*, l'histoire d'une princesse aux longs cheveux emprisonnée dans une tour, que Vivian (Julia Roberts) cite en se remémorant ses rêves de petite fille, filmée qui plus est en contre-plongée au bord d'un balcon. C'est ici Edward (Richard Gere) qui souhaite dévier du chemin tracé, en proposant à Vivian un statut de femme entretenue et non le mariage. L'incongruité de sa proposition est soulignée par Vivian, qui termine son conte de fées enfantin en spécifiant que jamais au grand jamais le chevalier ne propose à sa dame « un super appart » : « Never, in all the time that I had this dream, did the knight say to me : "Come on, baby, I'll put you up in a great condo" ». Et le film se termine sur la validation du conte de fées : en lieu et place du cheval blanc, Edward arrive dans une limousine blanche, un bouquet de fleurs à la main, grimpe les escaliers de secours en surmontant son vertige pour sauver sa dame. Cette apothéose finale reprend également la convention finale des comédies romantiques, le baiser passionné des deux amoureux. Le récit filmique se calque sur le récit merveilleux, adhérant aux règles de l'amour romantique et validant son potentiel magique.

Sleepless in Seattle développe cette magie de l'amour à travers la récurrence des signes rapprochant Annie et Sam, deux êtres faits l'un pour l'autre bien qu'ils ne se connaissent pas. Ainsi, Annie et Sam prononcent les mêmes paroles en même temps lors de l'émission radiophonique où Annie découvre l'existence de Sam, tous deux sceptiques envers la présentatrice de l'émission puis exprimant leur croyance en la magie amoureuse, Annie répétant les mots de sa mère quand elle complète la phrase de Sam : « It was like... magic. » Annie est capable, tout comme la femme de Sam, d'éplucher une pomme en un seul mouvement circulaire et est fan du même joueur de baseball que Sam, ce que son fils interprète explicitement comme un signe. Annie et Sam sont désignés comme les acteurs privilégiés de ce monde magique parce qu'ils croient tous deux à l'amour romantique. Annie y est initiée par sa mère, tandis que Sam y est destiné parce qu'il en a déjà fait l'expérience, selon le « docteur » qui présente l'émission de radio : « People who truly loved once are far more likely to love again. » Ainsi, rien ne peut empêcher la réalisation de l'histoire d'amour, qui est présentée comme une destinée défiant toutes les barrières géographiques, comme le répètent les nombreuses cartes des Etats-Unis qui ponctuent le film. Le générique d'ouverture présente ainsi la carte standard, que Tom Hanks réutilise en cours de film pour souligner la distance entre Seattle et Baltimore empêchant sa rencontre avec Annie. La carte est ensuite traversée par les nombreux allers-retours des protagonistes, indiqués avec humour par un arc de points se déplaçant d'une côte à l'autre, avant de perdre tout relief pour ne devenir qu'une forme stylisée constituée d'étoiles (voir phot.64). La géographie a été vaincue par le romantisme d'un ciel étoilé.

Cette foi en la magie de l'amour est opposée à une vision beaucoup plus prosaïque incarnée par Walter (Bill Pullman). Ce dernier reprend la convention du « *wrong partner* »¹¹, celui qui ne convient pas et rehausse ainsi le bon partenaire. Walter, un homme très gentil, calme et stoïque, s'inscrit en effet dans la lignée des personnages incarnés par Ralph Bellamy¹² dans *His Girl Friday* (Hawks, 1940) par exemple, ou de Kenneth (Richard Denning), le fiancé éconduit dans *An Affair to Remember*, qui manquent cruellement de spontanéité et de verve. Moins ridicule et ennuyeux que ces derniers, Walter signale néanmoins par son comique burlesque – il éternue à tout va tout au long de la première scène qui annonce ses fiançailles – ce qui lui fait le plus défaut : une pointe de magie. Walter et Annie se sont rencontrés par sandwiches interposés sur leur lieu de travail, une coïncidence des plus prosaïques qui contraste avec le merveilleux de la rencontre entre Annie et Sam. Son

¹¹ Neale, « The Big Romance », pp.284-299, voir citation plus bas.

¹² Ralph Bellamy joue d'ailleurs dans *Pretty Woman*, en clin d'œil aux comédies classiques.

allergie aux fraises, son rituel de coucher minutieux, son désir de mariage le marquent comme conventionnel, et soulignent par contraste l'individualité et la spécificité de Sam, qui se distingue par sa capacité à éprouver des émotions « vraies », sa poésie verbale et ses mots d'esprit. Walter n'est pas un véritable personnage, il est une convention générique, comme le souligne Vincent Canby : « Annie's fiance, Walter (Bill Pullman), is a comic nerd for our time. No great effort is made to explain how Annie could have fallen in love with him in the first place. He's a plot function [...]. The film was made by the book »¹³. *Sleepless in Seattle* suit en effet à la lettre la formule des comédies classiques, qui posent la compatibilité des amoureux en l'opposant à des personnages secondaires qui incarnent la moralité traditionnelle : « The compatibility of the man and woman is asserted especially by contrasting them with subsidiary characters who function as Brian Henderson terms it, as an "exemplar and exaggeration of conventional morality" »¹⁴. Les réactions conventionnelles de Walter contrastent avec la spontanéité ou l'excentricité des personnages principaux, associés à l'enfance. Sam est constamment associé à son fils de 8 ans, Jonah, qu'il emmène à la plage et avec qui il joue au ballon, ce qui attendrit Annie. Lorsque Walter propose à Annie de passer un weekend à New York, elle se fait une joie d'aller patiner dans Central Park tandis que lui s'enthousiasme pour leur liste de mariage. Alors qu'Annie et Sam prononcent en même temps le mot « magie », Annie et Walter tombent instinctivement d'accord sur le nombre de couverts à mettre sur leur liste.

Cette convention sera reprise et développée dans *You've Got Mail*, où chacun des protagonistes est en couple avec un partenaire qui ne convient pas. Ici ces « mauvais partenaires » n'incarnent pas tant la morale traditionnelle qu'un aspect peu engageant du protagoniste principal, qui fait obstacle à la formation du couple, une convention décrite par Neale, qu'il trouve déjà dans *Ball of Fire* (Hawks, 1941) ou *That Touch of Mink* (Mann, 1962) : « [The wrong partners] often represent [...] an aspect of the personality or motivation or aspiration of that member [of the couple] that stands in the way of the couple's formation and thus has to be cast aside »¹⁵. Ces partenaires sont mis de côté dès la première scène, comme dans *Sleepless in Seattle*, puisque les deux protagonistes attendent impatiemment le départ de leur petit(e) ami(e) pour s'adonner aux joies de la conversation sur Internet avec leur âme sœur. Cette scène est construite sur un montage alterné qui joue explicitement avec cette convention, présentant d'abord brièvement le mauvais partenaire sous un jour peu

¹³ Vincent Canby, critique de *Sleepless in Seattle*, *The New York Times*, 25 juin 1993.

¹⁴ Steve Neale et Frank Krutnik, *Popular Film and Television Comedy*, Londres : Routledge, 1990, p.139.

¹⁵ Neale, « The Big Romance », p.289.

reluisant, qui met en valeur un des aspects négatifs des personnages principaux, puis les protagonistes du couple central, réunis par l'interface de l'ordinateur. Le film s'ouvre sur une tirade de Frank (Greg Kinnear), le petit ami de Kathleen (Meg Ryan), contre la technologie, et plus particulièrement contre les ordinateurs. Frank incarne le cliché de l'intellectuel de gauche méfiant de toute innovation technologique, qui ne jure que par le papier. Dès sa première apparition, il tient un journal à la main, et refuse d'écrire ses articles à l'ordinateur, préférant les machines à écrire (il en a même deux identiques). Sa disparition est programmée dès cette scène d'ouverture, puisqu'il sort immédiatement après sa tirade, surveillé de près par Kathleen, qui s'assure de son départ définitif par un coup d'œil d'abord dans l'œil de la porte, qui montre Frank de dos et déformé, puis par la fenêtre, où il apparaît de profil entre deux rideaux, chaque réapparition partielle réduite à une seconde à peine. Son personnage est ainsi immédiatement découpé et écarté par la caméra même, qui suit le point de vue de Kathleen, suggérant leur séparation proche, d'autant que cette dernière se précipite sur l'objet du mépris de Frank, son ordinateur.

Patricia (Parker Posey), la petite amie de Joe (Tom Hanks) est d'abord une voix perçante qui parasite sa conversation virtuelle avec Kathleen et dérange ses méditations matinales sur l'automne new-yorkais par son stress et ses commérages cyniques. Elle se précipite dans la pièce, s'ingérant dans son espace physique et mental, interrompant sa voix-off pour lui rapporter avec satisfaction les dernières nouvelles, le licenciement d'un employé et le décès d'un de ses nombreux ennemis, et finit par s'égosiller contre la machine à café trop lente à son goût. La réflexion poétique de Joe en voix-off (« Don't you love New York in the fall? It makes me want to buy school supplies. I will send you a bouquet of newly sharpened pencils... ») contraste avec l'agressivité acerbe de Patricia, qui se réjouit sans scrupules du malheur des autres : « Random House fired Dick Atkins. Good riddance! Murray Chilton died. That's one less person I'm not speaking to. Hurry! Hurry! Hurry! ». Patricia incarne ainsi jusqu'à la caricature les aspects les plus négatifs de Joe, son esprit de compétition, son manque de scrupules et son matérialisme superficiel, ce dont il se rend compte à son grand déplaisir lorsqu'ils se trouvent tous deux dans un ascenseur bloqué. Patricia se compare explicitement à lui, avec une jubilation cynique : « I love that you've totally forgotten that you've had any role in her [Kathleen's] current situation. It's so obtuse. It's so insensitive. It reminds me of someone... Me! ». A son rire bruyant répond l'arrêt de l'ascenseur, comme un verdict supérieur qui permet à Joe de ruminer ces dernières paroles. L'agressivité et la superficialité de Patricia atteignent des sommets lorsque, suite aux engagements pris par les

autres passagers de l'ascenseur, qui jurent de reparler à leur mère ou d'épouser leur petite amie, elle s'engage quant à elle, métaphore ironique, à corriger sa vue grâce à une opération au laser. Cet égocentrisme entier et assumé provoque le rejet chez Joe, qui jure mentalement de la quitter dès sa sortie.

Frank est présenté de façon moins négative, plus attentif aux désirs et aux émotions de Kathleen, mais il incarne néanmoins par son côté cuistre un immobilisme passéiste, une certaine rigidité idéologique et un sentiment de supériorité intellectuelle que l'on retrouve également chez Kathleen (à moindre dose). Tout comme Walter ou Kenneth de *An Affair to Remember*, Frank se retire galamment de la vie de Kathleen, laissant le champ libre à la véritable histoire d'amour, tandis que Patricia disparaît purement et simplement. Encore une fois, le retour aux règles de l'art de la comédie romantique exige la centralité de l'histoire d'amour, et l'évaporation de tous les obstacles, qui disparaissent comme par magie. Le caractère magique et irréaliste de ces comédies romantiques, ainsi que la mise en avant des conventions classiques, mettent en lumière le caractère artificiel de ces comédies, qui se détachent d'une réalité amoureuse beaucoup plus problématique pour se référer plutôt à leur héritage filmique, constamment évoqué dans les comédies néo-classiques.

1.2. La référence aux comédies classiques

Les comédies néo-classiques se revendiquent en effet explicitement comme désuètes par leur invocation de références classiques. C'est particulièrement évident dans *Sleepless in Seattle* et *You've Got Mail* qui se basent respectivement sur *An Affair to Remember* (McCarey, 1957) et *The Shop Around the Corner* (Lubitsch, 1940). Certaines comédies romantiques passent ainsi des extraits de films ou de séries de l'époque classique pour ancrer le film dans une atmosphère de nostalgie pour une époque prétendument plus simple. *Pretty Woman* montre des extraits de *I Love Lucy*, la série télévisée culte des années 1950, et de *Charade* (Donen, 1963), invoquant à la fois le comique de Lucille Ball et l'élégance de Audrey Hepburn pour définir Julia Roberts. *Sleepless in Seattle* passe plusieurs extraits de *An Affair to Remember*, que Annie et son amie Becky regardent avec dévotion, connaissant les dialogues par cœur et regrettant cet âge d'or présumé où les sentiments amoureux étaient plus forts et plus vrais. *Sleepless in Seattle* dans son entier est construit comme un extrait de nostalgie : les coiffures et costumes sont volontairement intemporels¹⁶ pour qu'ils puissent évoquer à la fois les grands classiques et l'époque contemporaine. Annie porte ainsi des robes

¹⁶ Nora Ephron, commentaire de la réalisatrice, DVD de *Nuits blanches à Seattle* édité par Gaumont Columbia, 2000.

ou jupes longues, de couleur rouge carmin ou beige, et des cheveux longs coiffés en nattes, évoquant les illustrations traditionnelles des contes de fées.

La référence au passé se fait également par la musique, constituée très souvent dans les comédies romantiques des années 1990 de standards popularisés par le créneau dit « *nostalgia* »¹⁷. Ces chansons populaires sont faites pour être entendues, écoutées et reconnues comme appartenant à un passé non daté, créant une atmosphère nostalgique non identifiable à une époque précise, puisque la bande originale mélange en général des chansons de toutes les époques. Cette dernière comprend régulièrement des crooners des années 1950-1960, dont les chansons d'amour s'accordent particulièrement bien à cette foi dans l'amour si centrale dans les comédies néo-classiques : Jimmy Durante dans *Sleepless in Seattle*, Frank Sinatra et Sammy Davis Jr. dans *What Women Want* et l'omniprésent Louis Armstrong (*Sleepless in Seattle*, *You've Got Mail*, *Something's Gotta Give*). *Sleepless in Seattle* incarne encore une fois le modèle du genre, puisque sa bande originale rencontra un très grand succès, renouvelant l'intérêt pour les chansons de Durante particulièrement mises en valeur par le film. C'est ainsi une de ses chansons qui est utilisée pour le générique d'ouverture (« *As Time Goes By* »), dont les paroles annoncent parfaitement le mélange de nostalgie et de croyance dans l'intemporalité de l'amour qui structure le film :

You must remember this/ A kiss is still a kiss/ A sigh is just a sigh/ The fundamental things apply/As time goes by. And when two lovers woo/ They still say I love you/ On that you can rely/ No matter what the future brings/As time goes by.

En effet, dans *Sleepless in Seattle*, la bande originale prend une importance considérable : les chansons passent au premier plan, dominant l'image et se substituant aux dialogues pour exprimer les émotions des personnages. Lorsque Sam se retrouve seul pour le Nouvel An, la chanson « *Stardust of a Song* » de Nat King Cole envahit l'écran et fusionne les temporalités, les paroles datées exprimant les émotions contemporaines du personnage, à la fois le regret d'un amour perdu et sa permanence, facilitant l'apparition du fantôme de la femme aimée. De même, lorsque Annie se lève au milieu de la nuit, sa solitude silencieuse est accompagnée par une chanson de Carly Simon, « *In the wee small hours of the morning* », exprimant à la fois la mélancolie et le sentiment amoureux. Enfin, la reprise du thème musical de *An Affair to Remember* à la fin du film, qui réalise enfin la rencontre manquée dans l'original des deux

¹⁷ Michel Chion, *La Musique au cinéma*, Paris : Fayard, 1995, p.151.

amoureux au sommet de l'Empire State Building, donne à la nostalgie toute sa place, réactualisant par référence intertextuelle un sentiment amoureux défini par l'époque classique.

En effet, plus qu'un simple jeu intertextuel, les références au cinéma sont capitales dans *Sleepless in Seattle* puisque c'est le cinéma qui définit les sentiments amoureux. Cette idée est au cœur du film, comme l'indiquent en interview Nora Ephron : « A great deal of what we feel about love has been shaped completely by movies », et Meg Ryan : « Love in the movies defines love in real life »¹⁸. La magie de l'amour est ainsi indissociable de la magie du cinéma, qui en donne toutes les clés. *An Affair to Remember* sert ainsi de guide amoureux, et c'est seulement en croyant à cette histoire d'amour cinématographique qu'on peut réaliser sa propre histoire. Annie suit constamment, et parfois malgré elle, la voie indiquée par le film. Le mimétisme absolu qui lui fait prononcer exactement les mêmes paroles que Terry (Deborah Kerr) dans *An Affair to Remember* (« And all I could say was hello »), qu'elle rejette comme naïveté romantique et irréalisme nostalgique, allant jusqu'à jeter la cassette vidéo du film à la poubelle, annonce en fait la réalisation prochaine de sa destinée amoureuse. Becky interprète correctement cette coïncidence comme un signe, et s'empresse de récupérer la cassette, confirmant le bien-fondé du film.

Le cinéma rapproche les êtres, que ce soit à travers les références cinématographiques ou par la mise en scène même : il suffit de voir la prépondérance des *split-screens* (comme on l'a vu dans *When Harry Met Sally*) et des montages alternés, des effets particulièrement visibles qui mettent en valeur la nature proprement cinématographique des rapprochements amoureux dans les comédies romantiques. On a vu comment *You've Got Mail* commence par un tel montage qui, en soulignant le parallélisme de leurs actions, rapproche dès l'ouverture deux protagonistes qui finissent par se retrouver via un écran d'ordinateur, allusion à l'écran cinématographique. La séquence centrale de *Sleepless in Seattle* réunit également les amoureux qui ne se connaissent pas par un montage alterné de plus en plus rapide, mettant d'abord en parallèle les actions des personnages qui s'asseyent, seuls et mélancoliques, sur un banc au bord de l'eau, puis leurs visages, à mesure que la caméra se rapproche et les fixe finalement dans les seuls gros plans fixes et prolongés du film (voir phot.65-66). La solitude est mise hors champ et les visages, par leur placement même, semblent se répondre, avant que la caméra ne se retire et laisse Sam seul sur un ponton, perdu dans un plan large. L'histoire d'amour entre Annie et Sam n'est possible que grâce au cinéma, inspirée par un film et

¹⁸ « Behind the Scenes Featurette », DVD de *Nuits blanches à Seattle* édité par Gaumont Columbia, 2000.

réalisée par les « codes spécifiquement cinématographiques »¹⁹ que sont le montage et les gros plans.

1.3. Une nostalgie genrée

Cependant, la magie du cinéma est fortement genrée. Les références cinématographiques sont ainsi explicitement associées à un sexe en particulier, surtout en ce qui concerne *An Affair to Remember*, défini comme un film pour femmes (« a chick's movie ») par Sam, que toutes les femmes adorent et connaissent par cœur dès leur plus jeune âge : un moment comique oppose la réaction des deux enfants, Jonah et Jessica, devant le film, l'une pleurant à chaudes larmes tandis que l'autre joue à la *game boy*. Une des meilleures scènes du film selon *Positif*²⁰ est ainsi celle où une amie de Sam raconte en pleurant la fin de *An Affair to Remember* à des hommes éberlués, qui se moquent d'elle en faisant de même pour l'histoire de *The Dirty Dozen* (Aldrich, 1967). Le film affirme ainsi une division des genres cinématographiques selon les sexes : les genres sont genrés. *An Affair to Remember*, entre comédie et mélodrame romantique, est un « *tear-jerker* », destiné à provoquer des crises de larmes chez un public essentiellement féminin, tandis qu'on ne pleure pas devant un film de genre masculin tel que *The Dirty Dozen*, film de guerre où les hommes (incarnés par Lee Marvin et Charles Bronson notamment) sont stoïques et intraitables, d'où le comique du transfert opéré par Sam et son ami. De même, un collègue de Sam invoque comme modèle de séduction suave Cary Grant, que Sam replace immédiatement dans le contexte d'un autre film de guerre, *Gunga Din* (Stevens, 1939). Joe dans *You've Got Mail* tente désespérément d'assimiler les références féminines de Kathleen, dont *Pride and Prejudice*, qui lui tombe des mains, tandis qu'il considère *The Godfather* comme source de toute sagesse (« the sum of all wisdom »), un sentiment partagé par Frank et que Kathleen ne comprend pas : « What is it with men and *The Godfather*? ».

On assiste ainsi à la création d'une nostalgie genrée, que ce soit à travers les références cinématographiques ou les chansons. La décision de Sam d'inviter une femme à dîner est ainsi accompagnée par une chanson de Gene Autry, « Back in the Saddle Again », référence proprement masculine aux westerns des cowboys chantants, qui se distingue du reste de la bande originale composée essentiellement de chansons sentimentales, et qui permet à Sam de retrouver sa virilité ébranlée par la mort de sa femme. De même, Nick (Mel Gibson) dans *What Women Want* (Meyers, 2000) est fortement virilisé par les références constantes au *rat*

¹⁹ Christian Metz, *Langage et cinéma*, Paris : Albatros, 1971.

²⁰ Yann Tobin, critique de *Nuits blanches à Seattle*, *Positif*, n°394, décembre 1993, p.55.

*pack*²¹ qui émaillent le début du film. L'introduction, qui présente Nick, un « *man's man* », séducteur incorrigible et macho, explique sa personnalité par son enfance à Las Vegas, entouré de *show girls* et de gangsters, dans un flashback accompagné d'une chanson de Sammy Davis Jr recréant l'atmosphère de Las Vegas au temps des concerts du *rat pack*. La deuxième chanson est une reprise par Nancy Wilson de « The Best is Yet to Come », que Frank Sinatra enregistra en 1964. Sinatra est central dans la virilité de Nick : démoralisé par la promotion d'une femme au poste qu'il convoitait, Nick fait appel à « Frank » comme « parfaite antidote aux œstrogènes »²². Allergique à toute expression du féminin, Nick réaffirme sa masculinité par le recours aux classiques, se transformant même en avatar de Frank Sinatra pour une séquence dansée spectaculaire. La séquence place au centre de l'image le corps viril de Mel Gibson, qui se met en mouvement de façon fluide et naturelle, jouant avec son environnement, comme dans les comédies musicales classiques. Sa danse affirme ainsi une masculinité assumée et valorisée, notamment par le jeu avec un feutre noir qui évoque le Hollywood des années 1940-1950. Par ailleurs, le physique assez carré de Mel Gibson et ses mouvements proches du sol rappellent Gene Kelly, tandis que sa danse avec un porte-manteau s'inspire de *Royal Wedding* (Donen, 1951), avec Fred Astaire. L'invocation de ces modèles masculins façonne une masculinité virile, pleine d'autosatisfaction, à l'aise dans un monde où les hommes règnent en maîtres. Mais dès qu'il s'agit de percer le secret de la psyché féminine, rien ne va plus, et Nick doit changer la musique : on passe d'une séquence de nostalgie masculine avec Frank Sinatra à l'expression contemporaine de la contestation féminine avec « I'm a bitch » de Meredith Brooks.

Le recours à la nostalgie des genres a ainsi un double effet compensateur sur les représentations contemporaines de la masculinité. D'une part, l'émergence de la comédie romantique néo-classique, qui assure le retour des conventions génériques classiques ainsi que la centralité de l'histoire d'amour, introduit de fait une masculinité plus sensible, capable d'exprimer ses émotions et d'aller vers les femmes. Le retour de la double focalisation, déjà évoqué dans le chapitre 3 à propos de *When Harry Met Sally*, insiste sur l'égalité narrative des deux protagonistes et intègre ainsi la masculinité dans un couple qui se veut égalitaire, coûte que coûte. La fin de *Pretty Woman* est révélatrice de ce point de vue : après avoir rejoué la fin traditionnelle des contes, où le chevalier sauve sa dame enfermée en haut d'une tour, Edward demande à Vivian la suite de l'histoire. Refusant de n'être qu'une princesse passive dont le

²¹ Nom donné par les journalistes dans les années 1960 à un groupe de *crooners* autour de Frank Sinatra, qui comprenait notamment Dean Martin et Sammy Davis Jr.

²² « As we all know, the perfect antidote for estrogen... is Frank. »

destin dépend d'un homme, Vivian revendique une position active, envers et contre tout ce qui s'est passé précédemment, affirmant immédiatement que « elle le sauve aussi » (« she rescues him right back »), phrase jubilatoire suivie du baiser final et des trompettes de la victoire. Mais les trompettes sonnent aussi pour Edward, qui, par la magie de l'amour, a réussi la transition difficile d'homme d'affaires agressif et sans pitié à futur époux généreux et sentimental.

Comme le dit Jeffords²³, les hommes des années 1990 rejettent le poids d'une masculinité patriarcale trop agressive pour démontrer leur capacité à changer, agissant non plus en solitaire mais pour le bien de la communauté. Dans les comédies romantiques, les hommes réintègrent la société à travers leur acceptation du couple, qui en représente à la fois le fondement et le microcosme. De même, dans *You've Got Mail* ou *What Women Want* (mais aussi dans des comédies plus franchement centrées sur un héros masculin comme *Groundhog Day* (Ramis, 1993), *As Good As It Gets* (Brooks, 1997) et *High Fidelity* (Frears, 2000), dont on reparlera au chapitre suivant), le protagoniste masculin doit abandonner sa vision exclusivement masculine du monde pour s'adapter aux femmes et évoluer vers une masculinité plus « romantique » adaptée au nouveau contexte des années 1990, c'est-à-dire plus émotive, plus tendre et plus responsable. On assiste ainsi au triomphe sur les écrans de l'homme sensible (« *the sensitive man* », une composante du « *New Man* » sur lequel on reviendra au chapitre suivant), ce qu'illustre parfaitement *What Women Want*, centré sur la transformation d'un macho irréductible en homme attentif aux émotions féminines, une transformation si radicale et outrée qu'elle en devient irréaliste et embarrassante pour la critique de *Variety* : « A broad comedy about a man's man who evolves into a woman's man, *What Women Want* boasts an irresistible central conceit that [...] is used for [...] squirm-inducing "sensitive man" wish-fulfillment »²⁴. Le modèle de l'« homme sensible », défini par un article du *New York Times* comme opposé au machisme et ouvert aux émotions²⁵, est sans conteste Sam de *Sleepless in Seattle*, qui exprime son amour pour sa femme à la radio et s'occupe tendrement de son fils. Il est également l'incarnation de la masculinité romantique : sensible à la magie de l'amour, qu'il invoque à plusieurs reprises, il reste deux fois bouche bée devant l'apparition d'Annie, saisi par un coup de foudre, et s'immobilise à nouveau devant elle sur le toit de l'Empire State Building, avant de lui prendre la main, confirmation

²³ Susan Jeffords, « The Big Switch: Hollywood Masculinity in the Nineties », dans Jim Collins, Hilary Radner, et Ava Preacher Collins, *Film Theory Goes to the Movies*, Londres : Routledge, 1993, p.198. Citée en introduction de la deuxième partie.

²⁴ Critique de *What Women Want*, *Variety*, 11 décembre 2000.

²⁵ Erik Eckolm, « The Sexes; Hear Them Roar », *The New York Times*, 8 mai 1994.

d'un couple formé dans le respect et la tendresse. Héritier de Nicky (Cary Grant) dans *An Affair to Remember*, Sam est en effet présenté comme un peu vieux jeu : marié pendant longtemps, il ne sait plus s'y prendre avec les femmes et reste attaché aux valeurs classiques de la galanterie masculine – il ne saurait laisser une femme payer l'addition. Le personnage de Sam est ainsi à la fois tourné vers le passé, une recreation nostalgique de valeurs désuètes, en même temps qu'il actualise un nouveau modèle masculin adapté à l'époque de la sortie du film.

Cependant, là aussi, cette sensibilité très visible est perçue comme quelque peu embarrassante. Nora Ephron explique en effet dans son commentaire que Tom Hanks n'était pas content de son rôle au départ, qu'il trouvait trop mièvre et passif (pas assez masculin en fait), et qu'il a réécrit de nombreuses sections du scénario, notamment les scènes avec son fils Jonah, pour effacer toute trace de mièvrerie²⁶. C'est ici qu'apparaît le deuxième effet de la nostalgie sur les représentations de la masculinité. Les références classiques genrées qui ponctuent ces comédies néo-classiques ont en effet pour but de reviriliser une masculinité qui serait sinon décrédibilisée par trop de sensibilité. On a vu que Sam détournait systématiquement sur un ton caustique les références « féminines » pour les transformer en références masculines acceptables : Cary Grant dans *Gunga Din*, *The Dirty Dozen*. De même, la chanson de Gene Autry compense sa dévirilisation par une femme qui prend en fait toutes les décisions concernant leur rendez-vous. Les références nostalgiques, qu'elles soient cinématographiques ou musicales, ancrent cette nouvelle masculinité « sensible » dans l'héritage de la masculinité hégémonique pour assurer la virilité de ces hommes nouveaux et prévenir toute perte de crédibilité et de pouvoir. C'est ainsi que Sinatra réapparaît lorsque l'histoire d'amour entre Nick et Darcy se met en marche, accompagnant le développement des sentiments de Nick jusqu'à submerger le badinage amoureux et se superposer à l'image : la caméra se retire par un travelling arrière alors que le volume de la musique augmente. La chanson sentimentale de Frank Sinatra (« I've got you under my skin ») remplace finalement l'échange entre les amoureux, et c'est bien la voix masculine de Sinatra, associée à celle de Nick, qui domine la bande originale jusqu'au bout, puisque c'est lui qui interprète la dernière chanson du film sur le générique de fin.

A travers la reprise des conventions génériques de la comédie romantique et la référence à l'âge classique, les comédies néo-classiques visent à devenir des « classiques contemporains » qui impliquent une réactualisation des comportements genrés. *You've Got*

²⁶ Commentaire de Nora Ephron, DVD de *Nuits blanches à Seattle*.

Mail est ainsi le remake de *The Shop Around the Corner*, dont il reprend la structure en l'adaptant au monde moderne (le courrier électronique remplace les lettres). Mais le film est également en quelque sorte le remake de *Sleepless in Seattle*, comme le remarque Ebert :

The movie was directed by Nora Ephron, who also paired Hanks and Ryan in *Sleepless in Seattle* (1993), and has made an emotional, if not a literal, sequel. That earlier film was partly inspired by *An Affair to Remember*, and this one is inspired by *The Shop Around the Corner*, but both are really inspired by the appeal of Ryan and Hanks.²⁷

En reprenant la même configuration générique et les mêmes acteurs, *Sleepless in Seattle* et *You've Got Mail* visent à définir les règles de la comédie néo-classique ainsi que ses acteurs fétiches, Meg Ryan et Tom Hanks remplaçant à l'époque contemporaine le couple célèbre formé par Katherine Hepburn et Spencer Tracy.

On retrouve une même tendance néo-classique dans les westerns des années 1990, particulièrement chez Clint Eastwood et Kevin Costner, qui visent à ranimer le genre en s'inscrivant dans l'héritage des westerns classiques, devenant les auteurs/acteurs emblématiques du genre à l'époque contemporaine. Peut-on alors parler de westerns néo-classiques et comment se réactualise la figure légendaire du cowboy ?

2. Le grand retour du western, entre nostalgie héroïque et révisionnisme domestique

Avec *Dances With Wolves* (Costner, 1990), *Unforgiven* (Eastwood, 1992) et *Open Range* (Costner, 2003), on assiste en effet au retour de la forme et de la structure des westerns classiques, notamment ceux de John Ford, d'où l'importance de la nature filmée en plans larges dans des films qui se situent conventionnellement au crépuscule de la frontière et qui reprennent l'opposition structurante entre civilisation et sauvagerie. On pourrait alors parler de « westerns nostalgiques », hommages sérieux à un genre du passé relatant avec une certaine mélancolie la disparition d'un monde. Cependant, les westerns contemporains doivent prendre en compte la tendance révisionniste des westerns des années 1960-1970, qui remettent en cause les mythes de l'Ouest. *Unforgiven* surtout se construit sur la tension entre une nostalgie héroïque et un révisionnisme²⁸ qui entraîne une démythification de la masculinité. Mais une même tension parcourt *Dances With Wolves* et *Open Range*, où la

²⁷ Roger Ebert, critique de *You've Got Mail*, *Chicago Sun-Times*, 18 décembre 1998.

²⁸ Nous employons le terme au sens de révision de doctrines ou de conventions précédentes, sans lien aucun avec le négationnisme. En ce qui concerne les westerns révisionnistes, voir l'article de Mary Katherine Hall, « Now You Are a Killer of White Men: Jim Jarmusch's *Dead Man* and Traditions of Revisionism in the Western », *Journal of Film and Video*, n°52, 4, hiver 2001, pp.3-14.

déconstruction du cowboy héroïque et solitaire se traduit plutôt par sa « domestication », entendue ici comme un processus de sédentarisation et d'enracinement familial et domestique qui favorise l'intégration de la masculinité à la communauté.

2.1. Retour de la forme classique

Le grand retour du western se fait incontestablement avec la sortie de *Dances With Wolves* en 1990, premier film de Kevin Costner en temps que réalisateur, qui redonne au genre sa grandeur épique : le film dure plus de trois heures à sa sortie (la version longue presque quatre), multiplie les personnages et les figurants pour des scènes grandioses comme la bataille du début ou le déplacement du village indien et, tourné sur place dans le Dakota du Sud, insiste sur la beauté de la nature à travers des paysages spectaculaires. Le film s'inscrit ainsi par sa forme cinématographique et sa structure narrative dans la tradition des westerns classiques, comme le constate Ebert, qui le compare à un western de John Ford²⁹. Pas de référence intertextuelle explicite, pas d'humour parodique – *Dances With Wolves* est l'exemple même de la tendance générique à la reprise sérieuse des formes traditionnelles, que Jim Collins appelle « *new sincerity* », et qu'il oppose, de façon trop dépréciative à notre avis, à une utilisation plus ironique et plus hybride des formes génériques : « [*Dances With Wolves*] epitomizes a “new sincerity” that rejects any form of irony in its sanctimonious pursuit of lost purity »³⁰. En effet, le film se place dans la tradition du western, mais sans la faire apparaître, véritable « nouveau western » qui prolonge la vie du genre, contrairement à un film comme *Back to the Future 3* qui utilise le western comme fonds d'images que le film s'amuse à pasticher et à mélanger pour créer un nouvel hybride composite. En effet, alors que dans *Back to the Future 3* Marty évolue dans un *Far West* proprement cinématographique, attaqué par des Indiens qu'il ne voit que dans son rétroviseur, *Dances With Wolves* ainsi que, dans une moindre mesure, *Unforgiven* (Eastwood, 1992), *The Last of the Mohicans* (Mann, 1992) et plus tard *Open Range* (Costner, 2003) revendiquent une authenticité historique à travers une forme épurée.

Dances With Wolves s'inscrit ainsi dans une tradition iconographique de l'Ouest qui remonte aux peintures du 19^e siècle, comme le rappelle Jean-Louis Leutrat :

Les visages d'Indiens se souviennent évidemment de Charles Bird King, Karl Wimar, ou George Catlin, et les vastes espaces, les ciels immenses des œuvres de Karl Bodmer ou

²⁹ « The movie is a simple story, magnificently told. It has the epic sweep and clarity of a Western by John Ford. » Roger Ebert, critique de *Dances With Wolves*, *Chicago Sun-Times*, 9 novembre 1990.

³⁰ Jim Collins, « Genericity in the Nineties: Eclectic Irony and the New Sincerity », dans Jim Collins, Hilary Radner, et Ava Preacher Collins, *Film Theory Goes to the Movies*, Londres : Routledge, 1993, pp.242-263.

d'Alfred Jacob Miller. Rarement un film sur l'Ouest aura puisé de manière aussi obstinée dans l'héritage de la peinture et de la gravure du XIXe siècle, à l'exception peut-être de John Ford réalisant *La charge héroïque* d'après Frederic Remington.³¹

Perpétuant une tradition vieille de plus de cent ans, ces nouveaux westerns donnent en effet une grande importance à la nature, montrée à travers des plans très larges évocateurs des westerns classiques. Ainsi, dès que Dunbar (Kevin Costner) quitte la petite ville de l'Ouest misérable pour son poste aux confins de la frontière, une musique lyrique accompagne le chariot qui l'emmène à travers des paysages immenses et magnifiques. Le voyage est ponctué par la reprise de ce thème musical, la mélodie legato des cordes suivie de cuivres puissants suscitant admiration et exaltation, à mesure que Dunbar traverse toute la variété des paysages américains, des collines dorées aux canyons désertiques pour finir dans l'herbe haute secouée par le vent. Lorsque Dunbar lance son cheval dans le canyon et que la caméra dévoile toute la grandeur du panorama, d'abord par un travelling latéral qui suit le cavalier de profil, puis par un zoom arrière très accentué, qui finit sur un plan d'ensemble absolument spectaculaire contrastant les sinuosités du canyon avec la ligne des hauts plateaux (voir phot.67), le film s'inscrit dans la tradition paysagiste de l'Ouest, évoquant clairement les plans majestueux de John Ford sur Monument Valley, toujours avec une sincérité exaltée. Ainsi, toutes les critiques du film, élogieuses ou non, ont vanté les mérites de la cinématographie qui transporte le spectateur au cœur d'une nature magnifique, au point que Vincent Canby compare un peu méchamment le film à des vacances dans les Rocheuses : « There is something immensely revivifying about the grand open spaces, the broad horizons, and even the changes in weather in "Dances With Wolves." The movie is like a vacation in the Rockies »³². A la façon des impressionnistes, la nature est explorée sous tous ses angles, selon la lumière du jour et les saisons. Lors de son voyage vers son poste, Dunbar se réveille dans une clairière sous la lumière crue du matin, se cache dans les herbes dorées par le soleil de l'après-midi et finit de décharger ses provisions dans le rougeoiement du soleil couchant. Le film traverse les saisons : il commence dans la chaleur de l'été, développe l'histoire d'amour à l'automne et se termine en hiver, dans un décor final spectaculaire qui place le village indien au cœur de montagnes enneigées.

La croyance dans le potentiel régénérateur de la nature et des grands espaces est au cœur des westerns de Kevin Costner et fait partie intégrante de la candeur ardente de la

³¹ Jean-Louis Leutrat, « Noms de plume », *Positif*, n°360, février 1991, p.12.

³² Vincent Canby, critique de *Dances With Wolves*, *The New York Times*, 9 novembre 1990.

tendance néo-classique, dont une des caractéristiques principales est la foi, comme on l'a vu à propos des comédies romantiques et comme le souligne Jim Collins (« the fetishizing of "belief" rather than irony as the only way to resolve conflict »³³). Ce thème est ainsi amplifié dans *Open Range* qui oppose la beauté et la simplicité des herbages verdoyants à la corruption urbaine tout au long du film, notamment lorsque Boss Spearman (Robert Duvall), de profil devant les collines vertes et paisibles puis inclus dans un magnifique panorama flamboyant dans la lumière du soir, s'exclame : « Beautiful country. A man could get lost out here, forget that there are people and things that aren't as simple as this. » La nature est le dépositaire ultime de la vérité sur les êtres et les choses, et les variations météorologiques annoncent toujours une péripétie narrative ou reflètent les fluctuations émotives des personnages. *Open Range* est construit sur deux orages qui déclenchent à chaque fois l'action et forcent les personnages à s'épancher ainsi qu'à nettoyer la ville de sa fange. *Unforgiven* utilise également la métaphore de l'orage, qui d'abord se prépare sans que le Schofield Kid, jeune coq ignorant, ne s'en rende compte, puis s'abat sur la ville (comme dans *Open Range*) les deux fois où William Munny (Clint Eastwood) y entre, le transformant en ange de l'Apocalypse (rappelant le personnage du Preacher dans *Pale Rider*) qui frôlera d'ailleurs la mort dans un paysage glacé par la neige.

Dances With Wolves, *Unforgiven* et *Open Range* reprennent donc les structures fondatrices du western, et d'abord ses caractéristiques principales : un lieu précis, l'Ouest à une époque précise, la fin du 19^e siècle. Jim Kitses remarque ainsi que l'Ouest représente toujours dans le western un moment crépusculaire mais décisif, entre la fin de la guerre de Sécession et la fermeture de la frontière : « Hollywood's West has been, from 1865 to 1890 or so, a final instant in the process [of westward expansion]. This twilight era was a momentous one »³⁴. La frontière joue un rôle primordial dans ces films, mentionnée explicitement dans *Dances With Wolves* par Dunbar, qui choisit un poste aux confins de la civilisation blanche, en territoire indien pour « voir la frontière avant qu'elle ne disparaisse »³⁵, faisant apparaître par anachronisme la nostalgie inhérente d'un genre qui décrit la disparition d'un monde. Le propre de la frontière étant d'être toujours repoussée, ses habitants, qu'ils soient Sioux, hors-la-loi ou éleveurs itinérants sont toujours menacés d'extinction, comme le remarque Denton Baxter (Michael Gambon), le grand propriétaire terrien de *Open Range*, qui compare

³³ Collins, « Genericity in the Nineties », p.259.

³⁴ Jim Kitses, *Horizons West*, Bloomington : Indiana University Press, 1970, p.8.

³⁵ John Dunbar déclare au capitaine qui lui demande ce qui a motivé son choix : « I've always wanted to see the frontier... before it's gone. »

d'ailleurs les éleveurs itinérants (*freegrazers*) aux Indiens : « Folks in Fort Harmon don't take to freegrazers... They hate them, more than they used to hate the Indians. [...] Times change, Mr Spearman, most folks change with them. A few hold-outs never do. » Dans la tradition classique, ces westerns s'attachent ainsi à décrire le crépuscule de l'Ouest, le moment où les mœurs changent, où le mode de vie nomade de la frontière ouverte disparaît au profit d'un Ouest sédentarisé et privatisé. Ils prennent leurs racines dans la guerre de Sécession, qui ouvre de façon sanglante *Dances With Wolves* et qui constitue le passé traumatique de Charley (Kevin Costner) dans *Open Range*. *Unforgiven* quant à lui se passe à la fin de la période, donnant comme repère dans l'intertitre introductif la mort de la femme de Munny en 1878.

L'Ouest de ces nouveaux westerns est bien le lieu mythique de la tension structurelle entre civilisation et sauvagerie qui définit le western selon Kitses³⁶. Mais dans *Dances With Wolves* et *Unforgiven*, cette opposition est renversée : les représentants traditionnels de la civilisation, les soldats et pionniers blancs ainsi que la ville et son shérif deviennent des agents de barbarie, tandis que les Indiens et les hors-la-loi sont les dépositaires de la moralité. Ce renversement, déjà présent dans *Cheyenne Autumn* (Ford, 1964) notamment, constitue le fondement de *Dances With Wolves*, qui met à bas les stéréotypes racistes véhiculés par nombre de westerns classiques et répétés par le rustre Timmons. Celui-ci les traite de « mendiants et de voleurs » et reprend l'adage selon lequel un bon Indien est un Indien mort : « Indians, God damn Indians ! You'd just as soon not see 'em unless they're dead. They're nothing but thieves and beggars ». Après les avoir rencontrés, Dunbar rectifie cette vision erronée et écrit : « Nothing I've been told about these people is correct. They are not beggars and thieves, they are not the boogymen they have been made out to be ». *Dances With Wolves* se pose ainsi non seulement en continuateur d'un genre à l'agonie mais vise en même temps à corriger les erreurs des westerns passés, s'inscrivant dans la tradition révisionniste des années 1970, illustrée par *A Man Called Horse* (Silverstein, 1970) ou *Little Big Man* (Penn, 1970). Ebert voit en effet le film (un peu naïvement, on y reviendra) comme une demande de pardon pour les centaines de westerns racistes qui l'ont précédé (« The movie makes amends, of a sort, for hundreds of racist and small-minded Westerns that went before it. »)³⁷.

Unforgiven, quant à lui, met en scène un shérif (Gene Hackman) aussi, sinon plus, brutal que les hors-la-loi qu'il souhaite chasser de sa ville. La ville est réduite à son bordel, où officient des prostituées vengeresses qui embauchent des tueurs professionnels pour contourner une loi qu'elles jugent inique. La ville de Big Whiskey est introduite juste après le

³⁶ Kitses, *Horizons*, p.11.

³⁷ Ebert, critique de *Dances With Wolves*.

carton introductif, par un plan de situation qui la présente dans son écrin, entre les grandes plaines et les Rocheuses enneigées. Ce premier plan est superbe, tableau fixe sur lequel viennent s'inscrire en intertitre le lieu et la date, ce qui renforce la bi-dimensionnalité de ce paysage traditionnel de l'Ouest américain. Mais l'orage est annoncé par un coup de tonnerre et le paysage est obscurci par un fondu enchaîné sur la ville elle-même, plongée dans le noir sous une pluie torrentielle : l'image d'Epinal cache en fait une réalité moins belle à voir, un bordel qui opère sous l'euphémisme de « billard » (voir phot.68-69). La grandeur des paysages de l'Ouest abrite une société marquée par la bestialité et la saleté. Le premier plan rapproché sur une action montre un cowboy monté sur une prostituée, la scène présentant William Munny est marquée par la récurrence de la boue, le cowboy agresseur est assassiné assis sur ses toilettes : comme le remarque Nicole Cloarec, « Derrière l'imagerie lyrique de l'Ouest encore présente, comme l'atteste le court passage de la chevauchée ou celui de la convalescence – véritable intermède de lumière et de pureté avant la tempête – prédominent les réalités physiques les plus élémentaires »³⁸.

2.2. Des westerns révisionnistes ?

Ainsi, le renversement de l'opposition entre civilisation et sauvagerie amène ces deux westerns à réviser les mythes de l'Ouest : *Dances With Wolves* revendique une authenticité historique et ethnographique pour montrer les Sioux « tels qu'ils étaient vraiment » et réécrit l'idéologie de la destinée manifeste qui sous-tend tant de westerns pour en montrer l'impérialisme et l'intolérance. Le questionnement des mythes de l'Ouest est au cœur de *Unforgiven*, construit sur une dialectique entre le mythe et sa révision par le recours à l'histoire³⁹. Cette dialectique s'exprime le plus clairement dans les dialogues entre l'écrivain de *dime novels* sur l'Ouest, WW Beauchamp, spectateur fasciné et crédule, qui érige en mythe tous les événements qu'on lui raconte, et Little Bill, qui, en tant que témoin, déconstruit ces mythes en les réduisant à leur historicité : les duels ne sont que des bagarres entre ivrognes incapables et lâches, l'atout principal d'un tueur n'est pas la rapidité de sa gâchette mais son sang-froid. Le film s'attache en effet à montrer la « réalité » de la violence et ses conséquences humaines : la mort lente et douloureuse des victimes (celle du jeune cowboy touché au ventre), l'indécision puis la consternation des tueurs (aux questions insistantes du Kid qui veut savoir s'ils ont tué leur victime, Munny répond un terrible « maybe, maybe not »

³⁸ Nicole Cloarec, « Héros malgré lui ou le plaisir sadique du spectateur dans *Unforgiven* », dans Francis Bordat et Serge Chauvin (dirs), « Les bons et les méchants », Actes du Congrès de la SERCIA, Université Paris X : Publidix, 2005, p.413.

³⁹ Voir l'article de Armando J. Prats, « Back from the Sunset: the Western, the Eastwood Hero, and *Unforgiven* », *Journal of Film and Video* vol.47, n°1-3, 1995, pp.106-123.

avant de retomber dans le silence) et enfin la culpabilité, qui ronge Munny et donne son titre au film.

Mais cette réécriture de et par l'histoire sert en premier lieu à un processus de prise de conscience et de redéfinition de l'identité masculine⁴⁰, qui constitue le véritable cœur des westerns, « une obsession continuelle » pour reprendre les mots de Lee Clark Mitchell⁴¹. Ainsi, le révisionnisme explicite d'*Unforgiven*⁴² attaque de plein fouet le héros du film, déconstruisant la stature masculine héroïque mise en place par les rôles précédents de Clint Eastwood, notamment son personnage de l'Homme sans Nom : le film s'inscrit dans la tradition des westerns classiques en même temps qu'il commente les westerns révisionnistes de Sergio Leone. La première apparition de William Munny rompt en effet avec la raideur héroïque des précédents personnages de Clint Eastwood (dont celle du sergent Highway dans *Heartbreak Ridge*, commentée au chapitre 2) : caché d'abord par la barrière d'un enclos puis par des porcs, le premier plan rapproché sur le personnage d'Eastwood est retardé, comme dans *Heartbreak Ridge*, mais c'est pour mieux souligner le décalage de l'image qui suit : Munny tombe dans la boue, déchu de sa position verticale habituelle pour apparaître en position horizontale (voir phot.70), synonyme pour Philippe Ortolí chez Clint Eastwood de souffrance et de vulnérabilité⁴³. Cette première image contraste avec la réputation légendaire de Munny annoncée dans le carton introductif (« a known thief and murderer »), reprise par le Schofield Kid sur cette même image, dont il perçoit la discordance : « You don't look like no rootin' tootin' son-of-a-bitchin' cold-blooded assassin ». C'est le Kid qui a endossé l'identité masculine de l'Homme sans Nom, surgissant de nulle part sur son cheval, sa silhouette, éclairée à contre-jour, se découpant sur l'horizon. Le décalage se poursuit entre la bande son, occupée principalement par le Kid qui récite un panégyrique homérique à la gloire de Munny : « Uncle Pete says you were the meanest goddamn son of a bitch alive. [...] you're as cold as snow and you ain't got no weak nerve nor fear », et l'image d'un éleveur de cochons vieillissant, voûté, ridé, qui ne sait plus tirer ni monter à cheval. L'atteinte à ces deux attributs essentiels de la masculinité du western matérialise la déconstruction du genre qui va de pair avec la mise en échec de la masculinité : ne réussissant pas à atteindre sa cible avec son revolver, Munny saisit un fusil au canon deux fois plus long pour compenser sa dévirilisation. Le mythe de l'Ouest est définitivement remis en cause par cette démythification

⁴⁰ Voir Collins, « Genericity in the Nineties », p.258.

⁴¹ Lee Clark Mitchell, *Westerns, Making the Man in Fiction and Film*, Chicago: the University of Chicago Press, 1996, p.3.

⁴² Eastwood emploie lui-même le terme dans l'interview accordée à *Positif*, n°380, octobre 1992, p.8.

⁴³ Philippe Ortolí, *Clint Eastwood, la figure du guerrier*, Paris : L'Harmattan, 1994, p.23.

provisoire du cowboy, et entraîne la déception du Kid, incarnation de l'horizon d'attente⁴⁴ du spectateur de westerns avide d'actions spectaculaires et héroïques.

Cependant, cette démythification touche toutes les figures masculines du film, y compris le Kid lui-même, aveuglé littéralement (il est très myope) par son désir de gloire, si bien qu'il ne comprend pas ce qui se passe pendant le premier meurtre, ni les implications de cette violence. Ce n'est qu'après avoir tué un homme qu'il reconnaît ses limites et renonce à son idéal de masculinité héroïque largement fantasmée : recroquevillé contre un arbre, une bouteille à la main, tremblant, il avoue sa peur et son inexpérience – contrairement à ses fanfaronnades, il n'a jamais tué personne. Sa volubilité et sa petitesse sont opposées au laconisme et à la stature imposante de Munny, filmé en gros plan et en contre-plongée tandis que le Kid est relégué au second plan, rapetissé par la perspective qui place la cuisse et le bassin de Munny au premier plan (voir phot.71). A la fin de la séquence, d'une voix chevrotante, il déclare qu'il ne tuera plus jamais, n'ayant pas le sang-froid de Munny, et accepte un statut d'inférieur sur l'échelle de la masculinité à travers cette phrase enfin lucide : « I'd rather be blind and ragged than dead ».

La masculinité en tant que domination phallique est en effet sérieusement attaquée tout au long d'*Unforgiven*, et cela dès le début, lorsqu'une prostituée a la témérité de rire devant un pénis tout petit : « All she done when she seen he had a teensy little pecker is give a giggle ». Comme le remarque Susan Kelley⁴⁵, Big Whiskey incarne le cauchemar de l'angoisse de castration, où tout effort pour démontrer sa masculinité est contré : les deux cowboys sont ligotés, les tueurs comme English Bob ou William Munny doivent abandonner leurs armes avant d'être battus et humiliés. Ainsi, English Bob sort de chez le barbier lorsqu'il est arrêté net par un bruit de chargement de fusils et l'apparition de plusieurs canons dans le cadre : on passe alors brusquement (par changement de plan et non par travelling arrière) des plans rapprochés qui dominant son voyage jusqu'à Big Whiskey à un plan en pied, à distance, encerclé par les hommes de Little Bill (voir phot.72). Avant d'entrer dans Big Whiskey, English Bob est en effet mis en scène comme un personnage haut en couleurs, héros volubile d'une biographie à paraître, mais il est aussitôt mis à distance dès son arrestation, placé sous le contrôle sadique de Little Bill, qui prend plaisir à humilier et détruire toute expression de fierté masculine. Beauchamp, l'écrivain, est tellement terrifié qu'il urine sur ses chaussures tandis que Bob est entièrement désarmé, privé de tout pouvoir phallique, comme il le dit lui-

⁴⁴ Concept emprunté à Hans Robert Jauss. Voir le chapitre de définition des concepts, I.

⁴⁵ Susan Kelley, « Giggles and Guns: The Phallic Myth in *Unforgiven* », *Journal of Film and Video*, vol.47, n°1-3, 1995, p.101.

même : « You will leave me at the mercy of my enemies ». Il ne croit pas si bien dire, puisque Little Bill s'empresse de le passer à tabac en pleine rue, le mettant à terre puis le criblant de coups de pied, démontrant sa détermination à briser toute contestation masculine de sa propre domination. English Bob est réduit à néant : de duc devenu canard (Little Bill transforme le titre de sa biographie, intitulée « the Duke of Death », en « Duck of Death »), il gît dans sa cellule, ensanglanté et gémissant, incapable même de tirer sur Little Bill, avant d'être expulsé de Big Whiskey, menotté, ayant définitivement abandonné son rôle d'aristocrate anglais pour hurler sa colère dans un registre et un accent bien plus prolétaires (« A plague on you! A plague on the whole stinkin' lot of you! »).

Face à cette angoisse de castration, la domination phallique est systématiquement réaffirmée tout au long d'*Unforgiven* par une violence presque désespérée : d'abord exercée contre les femmes (le rire de la prostituée sera sévèrement puni, son visage lacéré), cette violence s'abat ensuite sur tous les hommes qui s'exposent comme vulnérables, notamment par leur impuissance à manier les armes, comme le remarque Kelley : « all the men who are perceived as lacking, whether it be by diminutive name or by absence of gun, die »⁴⁶. Les deux cowboys sont facilement tués parce qu'ils sortent sans armes, et Ned sera battu à mort par le shérif alors que, ou parce que, il n'a pas pu tirer sur le jeune cowboy. Le patron du bar, Greeley, qui ne porte pourtant pas d'arme, sera tué en premier par Munny, qui, accusé de déloyauté, déclare simplement que Greeley aurait dû s'armer. Même Little Bill, victime de son diminutif, sera finalement abattu par Munny à terre, comme un chien, ce qui va à l'encontre de tous les codes d'honneur du western. Munny demeure seul en place, et devient par conséquent, après élimination de toutes les autres figures masculines défaillantes, l'emblème achevé de la masculinité héroïque.

En fait, seul Munny bénéficie des conventions du western. Car il est lui aussi battu par Little Bill, brisé, humilié, forcé de sortir en rampant du saloon pour atterrir dans la boue. C'est le creux de la vague pour Munny, moment ultime de la déconstruction du héros hors-la-loi : assis et grelottant, c'est avec le plus grand mal qu'il se relève, obéissant aux ordres de Little Bill qui l'assomme avec son propre revolver. Incapable de se défendre, il est traité avec mépris par Little Bill et pitié par les autres spectateurs. Cependant, contrairement aux autres, ce passage à tabac fonctionne comme le rituel que l'on trouve dans les westerns classiques et que décrit Lee Clark Mitchell :

⁴⁶ Kelley, « Giggles and Guns », p.102.

The frequency with which the body is celebrated, then physically punished, only to convalesce, suggests something of the paradox involved in making true men out of biological men, taking their male bodies and distorting them beyond any apparent self-control, so that in the course of recuperating, an achieved masculinity that is at once physical and based on performance can be revealed.⁴⁷

Bien que le corps de Munny ne soit pas célébré mais au contraire montré comme défaillant, on retrouve dans *Unforgiven* la nécessité de prouver sa masculinité au-delà d'un corps biologique affaibli : après sa convalescence, Munny retrouve peu à peu ses capacités masculines et les attributs d'un héros de western pour se révéler dans toute sa gloire lors du duel final. Le passage à tabac sert ainsi à réaffirmer la masculinité intacte de Munny, mais également à justifier la convention générique qui lui répond : le *shoot-out*. Comme nous l'avons vu dans le chapitre 1, les souffrances masculines justifient la rétribution violente qui suit et permettent au final l'héroïsation, ce que souligne également Nicole Cloarec à propos de *Unforgiven* :

La correction infligée par le shérif est donc l'expérience de purgation nécessaire à l'émergence, dans la souffrance, d'une imagerie messianique qui cautionne le sur-homme. [...] La conception de la justice [est] calquée sur la loi du talion. En un mot, une justice qui dédouane le victimaire dès lors qu'il est aussi victime.⁴⁸

Cependant, plus qu'une imagerie messianique, c'est l'iconographie propre au western et à l'Homme sans Nom qui ressurgit dans la scène finale et consacre la reconstruction du héros. La réapparition de Munny est ainsi annoncée par un coup de tonnerre, indiquée seulement par le canon de son fusil qui traverse l'image et les réactions successives des spectateurs intra-diégétiques. Il reste invisible jusqu'à ce que des bruits spécifiques au western, le déclic de la gâchette et le cliquetis des éperons, attirent l'attention du reste de la foule, qui se retourne au deuxième coup de tonnerre. La succession de plans rapides qui regroupent la foule en petits groupes soulignent l'isolement de Munny, toujours seul dans le plan. C'est le retour du hors-la-loi vengeur, de l'Homme sans Nom de *High Plains Drifter* : le visage à moitié éclairé, caché sous un chapeau, debout et immobile, il abaisse lentement son fusil, économe de ses mouvements comme de ses paroles. Munny endosse finalement son identité légendaire, reprenant l'apostrophe de Little Bill (« You'd be William Munny, killer of women and children ») sur un ton menaçant, d'une voix basse et rauque, et sur laquelle il

⁴⁷ Mitchell, *Westerns*, p.155.

⁴⁸ Cloarec, « Héros malgré lui », pp.416-417.

renchérit : « That's right. I've killed women and children. I've killed just about everything that walks or crawled at one time or another ». La reconstruction de la légende est soulignée par le zoom avant sur Munny et par les plans de réaction sur des spectateurs fascinés et terrifiés. La bataille qui suit reprend les codes traditionnels du *shoot-out* : invulnérabilité du héros malgré un premier coup raté, rapidité et précision des tirs, corps qui tombent les uns après les autres, contrastant avec l'étirement dans la durée et le caractère « sale » de l'assassinat des deux cowboys. Les mêmes hommes qui l'avaient regardé avec pitié s'enfuient en courant et il s'avance, vainqueur solitaire, pour se servir un verre de whisky au bar, renouant avec son passé d'ivrogne tiré des westerns spaghetti. La fin de la scène entérine l'héroïsation du hors-la-loi, dans la lignée de *Shane* et des westerns précédents de Eastwood, notamment *High Plains Drifter* (1973) et *Pale Rider* (1985) : le cavalier solitaire repart seul sur son cheval, abandonnant une communauté « nettoyée » par l'orage et la violence, filmé en contre-plongée sur son cheval blanc (voir phot.73), sous le regard admiratif des femmes et de Beauchamp. Ainsi le remplacement du Kid par Beauchamp comme spectateur des actions de Munny confirme la remythification du personnage ; la déception révisionniste du Kid fait place à la vision mythique de l'écrivain qui « imprime la légende ». A la fascination qui se lit sur le visage de Beauchamp, constamment levé vers Munny, et aux questions qu'il lui pose, on comprend que c'est bien sa légende qu'il écrira.

2.3. Entre héroïsation et « domestication »

Mais Munny lui-même n'endosse cette identité héroïque qu'à contrecœur, et le *shoot-out* final représente une défaite plus qu'une victoire à ses yeux. Ses réponses aux questions empressées de Beauchamp sont empreintes d'une triste résignation bien plus que de triomphalisme : c'est presque avec dégoût qu'il commente son action et sa chance quand il s'agit de tuer (« I was lucky in the order... but I've always been lucky when it comes to killing folks »). C'est pourquoi il refuse de participer à la construction de sa légende (ce qui paradoxalement tend à renforcer son héroïsation), repoussant Beauchamp du canon de son fusil, car il se considère comme coupable, d'où le titre anglais du film. Ce refus contraste avec le plaisir que prend Little Bill à renseigner Beauchamp, déconstruisant d'abord la légende d'un autre, English Bob, pour la remplacer par sa propre vision des choses. Le personnage complexe de Little Bill répond en fait à celui de Munny, soulignant les failles de la masculinité hégémonique. Little Bill est, comme Munny, un ancien tueur, aussi expérimenté et dur-à-cuire que lui. En tant que shérif de Big Whiskey, il incarne la Loi, civile autant que patriarcale, mais sa justice est présentée dès le départ comme inique : il préfère dédommager

le propriétaire du bordel plutôt que de punir les cowboys au nom de la prostituée défigurée. Cette figure patriarcale est en outre montrée comme défailante par son incapacité à construire une maison et qui plus est à reconnaître qu'il est un mauvais charpentier. Comme le montre l'article de Janet Thumim, qui reprend la description de Little Bill par un de ses adjoints : « Maybe he's tough but he sure ain't no carpenter », la définition de la masculinité se divise en deux axes dans *Unforgiven*, celui de la résistance physique (« toughness ») et celui de la compétence :

[The] measurement of masculinity is couched both in terms of toughness – equated with fearlessness, brutality, single-mindedness – and of competence. What is so interesting about this western – Clint Eastwood's return to the classic western – is the way in which competence is privileged, being examined not only in the context of gun-fighting and toughness, but also in relation to other and diverse activities – carpentry, farming, story-telling.⁴⁹

Or, Little Bill est montré comme incompetent à de nombreuses reprises, notamment dans les scènes récurrentes soulignant les défauts de sa maison, dont le porche est bancal et le toit fuit, et son indignation finale face à sa mort abjecte (« I don't deserve this, I was building a house! ») est d'autant plus injustifiée que la respectabilité dont il se targue est aussi biaisée que sa maison. Son recours systématique à une brutalité marquée comme sadique le coupe de la communauté qu'il est censé servir, ce qu'indiquent les regards choqués des passants quand il s'acharne sur English Bob.

Le film finit donc par rejeter un modèle de masculinité « pure et dure » issue de mythes de l'Ouest dépassés pour privilégier un modèle plus sociable où les compétences priment. Après avoir tué Little Bill, Munny enjoint aux habitants de Big Whiskey de ne plus enfreindre les règles sociales en exhibant des cadavres ou en lacérant des prostituées : il faut enterrer les morts et respecter les femmes, deux règles cardinales dans le code d'honneur des westerns classiques⁵⁰. *Unforgiven* se termine comme il avait commencé, encadré par deux plans fixes sur la maison de Munny et la tombe de son épouse. Munny est ainsi ancré dans le domaine du féminin et de la domesticité par la mention récurrente de sa femme et de ses enfants, qui observent avec méfiance l'arrivée du Kid et l'entraînement initial de leur père. Il

⁴⁹ Janet Thumim, « “Maybe He's Tough But He Sure Ain't No Carpenter”: Masculinity and In/competence in *Unforgiven* », dans Pat Kirkham and Janet Thumim (dirs), *Me Jane, Masculinity, Movies and Women*, Londres : Lawrence and Wishart, 1995, p.234.

⁵⁰ On peut penser au début de *3 Godfathers* (Ford, 1948), où trois cowboys s'arrêtent pour porter secours à une femme et l'enterrent quand elle meurt en couche, alors qu'ils sont à bout de force et n'ont plus d'eau. Bien sûr, ce n'est pas toujours le cas, comme on le voit dans *Johnny Guitar* (Ray, 1954).

finit par rejeter pour de bon le modèle de masculinité héroïque fondé sur la résistance physique pour prospérer dans une société privilégiant les compétences. L'épopée du hors-la-loi que devait écrire Beauchamp est ainsi remplacée dans le carton déroulant final par la rumeur non moins légendaire (comme le souligne les expressions « some said » et « it was rumored ») selon laquelle Munny s'est installé à San Francisco en tant que commerçant, quittant l'Ouest sauvage et ses mythes pour la civilisation urbaine et ses activités banales telles que le commerce de tissus : « William Munny had long since disappeared with the children, some said to San Francisco where it was rumored he prospered in dry goods. »

Cette réintégration du hors-la-loi dans la « civilisation » n'est cependant pas un phénomène nouveau : on retrouve cette structure dans toute une branche de westerns classiques « pro-sociaux », par exemple dans *The Westerner* (Wyler, 1940) ou *Bend of the River* (Mann, 1952), où les tueurs solitaires finissent par prendre fait et cause pour une communauté dans laquelle ils s'installent finalement. *Unforgiven* subvertit ainsi le modèle du hors-la-loi solitaire et amoral popularisé par les westerns de Leone et les premiers Eastwood en invoquant nostalgiquement un modèle pré-révisionniste en accord avec l'époque contemporaine : une masculinité qui abandonne la solitude et ses tendances anti-sociales pour prendre ses responsabilités familiales et faire partie d'une communauté. Les nouveaux westerns utilisent ainsi la nostalgie générique pour présenter un modèle de masculinité transformé, en adéquation avec les évolutions socio-historiques du genre masculin, modifiant en retour les conventions du genre cinématographique. Ce processus est encore plus net dans *Dances With Wolves* et *Open Range*, qui font appel aux conventions traditionnelles du genre pour héroïser leurs protagonistes tout en les réintégrant à une communauté, par un processus de « domestication » à la fois de la masculinité et du western.

Double domestication dans *Dances With Wolves*

Dances With Wolves est parcouru par la même tension entre dévirilisation et héroïsation qu'*Unforgiven*, même si les deux processus sont moins outrés. La première image du lieutenant Dunbar (Kevin Costner) le présente en effet allongé, une position particulièrement vulnérable ici, puisque Dunbar est sur un lit d'hôpital dans une infirmerie de fortune, sur le point d'être amputé. On ne voit d'abord que sa botte ensanglantée, sur laquelle se penchent deux médecins, puis un travelling arrière montre le reste du corps inerte, à partir du torse. Ce n'est qu'après un changement de plan, impliquant un changement d'angle que la tête du malade se relève, révélant la star, Kevin Costner jouant le lieutenant Dunbar. Sa tête hirsute au visage fatigué retombe aussitôt de découragement, mais cet aveu d'impuissance ne

de pas longtemps, puisque Dunbar se relève et remet sa botte dans une souffrance intense (il doit s'y reprendre à deux fois, et mordre un bâton pour ne pas crier), avant de partir au galop sur le champ de bataille, droit vers l'ennemi. La passivité dangereuse du corps allongé et anonyme fait place au relèvement héroïque. La musique funèbre, lente et sombre, en mode mineur et aux roulements de caisse claire menaçants, change soudain pour un ton plus triomphal, en mode majeur, très rythmé et où dominent les cors. Tous les éléments de la mise en scène visent à l'héroïsation de Dunbar, qui finit les bras étendus en croix, flottant sur son cheval, les bruits des fusils assourdis et l'image au ralenti. L'irréalisme de la scène, dénoncé par Wayne Michael Sharf dans sa critique du film pour *Film Comment*⁵¹, est volontaire : il s'agit de créer un héros, de faire de Dunbar une icône de la cavalerie, ce que confirment les acclamations de ses camarades, qui s'élancent à sa suite sur le champ de bataille, et le premier commentaire de Dunbar en voix-off, montré à cheval contre un ciel bleu : « The strangeness of this life cannot be measured : in trying to produce my own death, I was elevated to the status of a living hero ».

Ce lien paradoxal entre vulnérabilité et héroïsation est repris lorsque Dunbar est surpris pour la première fois par un Indien, Kicking Bird (Graham Greene), alors qu'il sort tout nu de sa baignade. Ce moment comique contraste d'abord la dignité de Kicking Bird, cavalier paré de plumes qui se détache sur l'horizon, avec la bonhomie de Dunbar qui s'amuse en chantant. La comédie se prolonge en jouant de la peur de Dunbar, qui se cache (toujours nu) derrière un talus, ne sachant quoi faire et n'osant relever la tête de peur d'être surpris, jusqu'à ce qu'il se relève soudainement au son du hennissement de son cheval. Le changement d'angle, qui passe d'un plan sur le profil de Dunbar caché derrière le talus à un plan de face, qui montre son relèvement soudain, sourcils froncés et visage hirsute, accentue le comique de la gestuelle de Costner. Ce moment clownesque continue avec la marche déterminée de Dunbar, qui avance résolument vers Kicking Bird en l'interpellant. Ce dernier recule de frayeur et trébuche, avant de s'enfuir à cheval. Le dernier plan se moque de ce drôle de héros : un plan large dévoile sa nudité complète, révélant ses fesses blanches qu'il se frotte dans sa gêne (voir phot.74). Les moments comiques tels que celui-ci, qui mettent Dunbar en difficulté, sont récurrents dans le film, notamment dans ses rapports avec les Indiens : la deuxième apparition d'un Indien, Cheveux aux Vents, qui défie Dunbar de sa lance, le voit

⁵¹ «This first scene [the prologue] should suffice to relegate *Dances* to the realm of *Pretty Woman*-style fantasy ». Wayne Michael Sharf, « Oscar Eaten by Wolves », *Film Comment*, vol.27, n°6, novembre 1991, p.62. Il est intéressant de noter que *Pretty Woman* constitue la référence en termes de dédain pour une fiction irréaliste, soit non-masculine.

d'abord tenir bon puis s'écrouler de peur. La critique de *Variety* émet d'ailleurs quelques réserves sur le traitement de Dunbar par Kevin Costner, qui cherche sans cesse à attirer la sympathie du public pour son héros à travers moult culbutes clownesques et scènes de souffrances physiques : « Perhaps [Costner] is a bit precious with himself as star. One wonders how many times he's going to tip over backward in mock defeat to show us he's a playful guy, or how much masochism he'll indulge in when Dunbar is imperiled »⁵². Mais ces culbutes participent en fait d'un mouvement de bascule : Dunbar ne tarde jamais à se redresser pour apparaître en héros. Ainsi Dunbar se reprend-t-il après le défi lancé par Cheveux aux Vents et met ses plus beaux habits d'officier pour aller rendre visite aux Indiens. Une série de gros plans met en valeur les emblèmes du soldat et le montre cirant ses bottes, brossant sa veste, astiquant ses boutons, dégainant son épée. Au son de la reprise des tambours et du cor, il part à cheval, arborant le drapeau des Etats-Unis : il est redevenu l'icône de la cavalerie américaine (voir phot.75).

Cependant, Dunbar perd peu à peu tous ses attributs militaires à mesure qu'il s'humanise au contact des Indiens, découvrant sa vraie nature : celle d'un être sociable, prêt à tout pour ceux qu'il aime et respecte. Peu après être parti, Dunbar découvre en effet une jeune femme qui s'est lacéré les poignets. Privilégiant la vie humaine à son honneur de soldat, Dunbar fait l'impensable et déchire le drapeau pour en faire des bandages et sauver la jeune femme. Il cède ensuite sa veste et son chapeau d'officier à des Sioux qui lui troquent des parures indiennes en échange. Cette transformation extérieure symbolise une transformation intérieure, par laquelle Dunbar abandonne sa culture blanche pour adopter une vision « indienne » qui privilégie l'harmonie avec la nature. Exprimant de façon anachronique des préoccupations écologiques contemporaines, ce dernier est choqué à plusieurs reprises par le mépris de la civilisation blanche pour la nature. Cette civilisation est synonyme tout au long du film de pollution, de destruction et de gâchis environnemental : Timmons jette sa boîte de conserve en pleine prairie, les soldats du fort ont laissé des charognes dans la mare sans raison aucune tout comme les trappeurs écorchent un troupeau de bisons en laissant pourrir les cadavres. On a vu que *Dances With Wolves* célébrait la nature de l'Ouest dans toute sa splendeur, mais le film privilégie plutôt les paysages tranquilles aux déserts monumentaux de type Monument Valley. Evacuant le sublime paysager, l'action se passe principalement dans de vastes prairies. Ce faisant, le film tend à atténuer la rudesse de l'Ouest sauvage, en « domestiquant » la flore mais aussi la faune : quel meilleur symbole de cette domestication

⁵² Critique de *Dances With Wolves*, *Variety*, 12 novembre 1990.

du *Far West* que l'appivoisement par Dunbar d'un loup, ce qui lui donnera d'ailleurs son nom indien, devenant le titre du film ? Dans cet Ouest paisible, la sauvagerie est domptée : le loup devient chien, les Indiens deviennent des amis et le soldat un mari aimant.

L'harmonie de l'homme avec la nature s'accompagne ainsi dans *Dances With Wolves* de son intégration dans la communauté, puisque communauté et nature forment un tout « cosmique » dans la spiritualité indienne telle que la voit Costner. Michael Blake, scénariste du film, explique ainsi que l'un des problèmes centraux auquel est confronté Dunbar est sa solitude, qu'il ne vit pas comme un mode de vie choisi mais comme une nécessité pesante qui va pourtant l'amener à aller à la rencontre de la communauté indienne : « One thing that he's struggling with is his aloneness. The struggle with that is an opportunity to meet a whole race of people »⁵³. *Dances With Wolves* transforme ainsi le héros solitaire emblématique du western en un homme sociable et sensible, d'où l'importance de l'histoire d'amour entre Dunbar et Stands With Fist (Mary McDonnell), qui domine toute la dernière partie du film⁵⁴. Dunbar finit en effet par être totalement intégré à la communauté indienne : il apprend leur langue, possède sa propre tente, joue avec leurs enfants, et finit par courtiser et épouser une de leurs femmes⁵⁵. Cette appartenance est finalement constitutive de son héroïsation, puisque son dernier acte de courage est de quitter sa communauté d'adoption, et de se sacrifier pour sa survie. Il part cependant couvert de présents, non pas en solitaire mais en compagnie de sa femme, et observé avec tristesse par le village : son départ ne signifie pas son refus de la vie sociale mais est au contraire motivé par la préservation de cette vie, ce que validera l'arrivée de l'armée à un camp vide. La dernière image souligne ainsi la difficulté à partir : contrairement au cavalier disparaissant à l'horizon, Dunbar et sa femme restent présents dans le cadre jusqu'à la fin, gravissant péniblement les montagnes sur le long chemin de l'exil.

Le cowboy rentre à la maison : *Open Range*

Ce processus de « domestication » est encore plus poussé dans *Open Range*, qui décrit la réintégration d'un cowboy « sauvage » dans la vie sociale. Charley (Kevin Costner) est d'abord présenté comme un véritable cowboy, un éleveur nomade qui survit parfaitement dans la nature et n'aime pas les villes. Il est taciturne et indéchiffrable mais honnête et loyal, et inspire un respect mêlé de crainte chez ses compagnons : « It's hard to figure Charley sometimes », dit Button, ce à quoi Mose répond que Charley ayant convaincu Boss de

⁵³ Michael Blake, *Making Of*, bonus du DVD de *Danse avec les loups : édition de prestige*, édité par Twentieth Century Fox Entertainment, 2005.

⁵⁴ Le livre écrit par Blake dont est tiré le film avait d'ailleurs été commercialisé comme une histoire d'amour (*romance*) plus que comme une histoire sur l'Ouest.

⁵⁵ Une Blanche élevée par les Indiens, on y reviendra.

l'engager, il lui doit beaucoup : « I ain't one to take a man's confidence lightly [...] It's best to remember that when you're riding with men like Charley and Boss ». La fin de sa phrase, avec l'expression « men like » contribue ainsi à grandir Charley et Boss (Robert Duvall), confirmant une stature masculine westernienne mise en place dès les premiers plans du générique par l'image conventionnelle du cavalier se détachant contre le bleu du ciel et le vert de la prairie (voir phot.76). *Open Range* reprend ainsi la convention du « *strong silent type* » à la Gary Cooper, avec lequel Kevin Costner est souvent comparé⁵⁶, pour mieux l'explorer. Le film décrit l'ouverture difficile de Charley, qui se dévoile peu à peu à travers des échanges répétés avec Boss puis Sue. *Open Range* se distingue en effet par la place importante qu'il accorde à la féminité, à travers le rôle de Sue, jouée par une actrice reconnue, Annette Bening, et le décor de sa maison. Cette petite maison bleue en bois reprend les attributs de la « civilisation » féminine : entourée d'une palissade blanche, elle est adossée à un jardin fleuri où sèchent des vêtements et comprend un petit salon où est exposé un service à thé sur un petit guéridon.

Chaque passage dans cette maison marque ainsi une étape dans le chemin de Charley vers sa « domestication », c'est-à-dire l'acceptation de la vie domestique qui passe par l'appriivoisement de sa nature sauvage. La première halte, lorsque Charley et Boss viennent faire soigner leur compagnon Mose, en suggère l'idée : la porte de la maison est ouverte par Sue, très présente tout au long de la scène et sujette à de nombreux gros plans suggérant l'importance de son rôle à venir, et la scène se termine par les remarques de Boss, évoquant la douceur de la vie en couple et dessinant l'image qui conclura le film : « Doctor Barlow's got himself a pretty wife [...]. A woman like that makes a man think about settling down roots. [...] Creates quite a picture, doesn't it? ». Leur retour, pour faire soigner Button, donne un rôle beaucoup plus important à Sue, puisque son frère, le docteur Barlow, est absent. C'est elle qui prend en charge les visiteurs, s'occupe de soigner le malade et engage une première conversation avec Charley. L'opposition entre masculin et féminin y est cependant soulignée, même si elle est nuancée par la position des deux personnages : Charley est près de la porte, mais assis et mal à l'aise tandis que Sue est calme et debout, mais entre la cuisine et le décor floral du salon. En outre, Sue est porteuse de valeurs civilisatrices : elle propose de faire appel à l'Armée fédérale, alors que Charley exprime l'individualisme traditionnel des héros de

⁵⁶ Voir la critique de *Dances With Wolves* par Vincent Canby : « [Kevin Costner] has become a fine, comfortably old-fashioned Hollywood star. As a screen presence, he has the laconic cool of Gary Cooper. », et celle de *Open Range* par Jim Kitses : « Often scolded as humourless and self-important, the actor is begrudged the strong silent style of such earlier stars as Gary Cooper, James Stewart or Henry Fonda. » (Kitses, « Forgiven », *Sight and Sound*, vol.14, n°4, avril 2004, p.25).

westerns en voulant régler l'affaire lui-même. Le troisième passage de Charley et Boss va matérialiser cette opposition à travers le service à thé, construit comme un symbole du féminin : hérité de sa mère, ce service provient de la côte Est, lieu traditionnellement associé au féminin civilisateur dans les westerns (par exemple dans *My Darling Clementine*, Ford, 1946). Les deux hommes sont incapables d'utiliser les tasses car ils ne peuvent passer leurs gros doigts dans les petites anses, et Charley finit même par le faire voler en éclats. Plongé dans un cauchemar où il est menacé par un assassin, Charley est réveillé en sursaut par la voix de Sue. Pris de panique, il se lève brusquement, renversant le guéridon, et la menace de son revolver, la confondant avec l'assassin. La destruction du service et la confusion de Charley, rendue à l'écran par la superposition de l'image rêvée de l'assassin avec celle de Sue (voir phot.77), associe clairement sa violence contenue avec la peur d'un féminin vu comme menaçant.

Cette destruction constitue pourtant un tournant qui va ramener progressivement Charley vers le monde féminin de Sue, guidé de façon surprenante par Boss. Boss est en effet le mentor de Charley, un modèle achevé de masculinité : cowboy magnifié par l'image lorsqu'il regroupe ses chevaux dispersés par l'orage, il est également un homme intègre et courageux qui refuse de se faire écraser par un grand propriétaire tyrannique, Baxter. Boss allie ainsi tous les attributs d'une masculinité mûre, y compris la capacité à s'exprimer : il révèle avec mélancolie à Charley et Sue stupéfaits qu'il s'était installé avec femme et enfant sur une petite ferme autrefois, avant qu'ils ne meurent du typhus. Il s'engage à construire une maison pour Button, son fils adoptif, prononçant pour la première fois du film le mot « *home* » qui constitue le cœur de la quête de Charley. Boss fait figure d'initiateur, mais contrairement aux processus d'initiation traditionnels des westerns, où les femmes sont souvent considérées comme des menaces qui brisent le lien masculin⁵⁷, l'initiation à la masculinité encourage ici le dialogue avec les femmes et l'expression des sentiments. Sous l'impulsion de Boss, Charley s'ouvre progressivement au féminin à leur quatrième visite, se délestant de ses attributs masculins de nomade pour entrer dans un monde sédentaire marqué par la féminité : il nettoie le tapis du salon crotté par la boue de leurs chaussures avec son chapeau et entrevoit, fasciné, la silhouette de Sue en train de se changer. Il propose ensuite de faire la cuisine, déposant ses pistolets, avant d'affronter le plus dur : révéler ses sentiments à Sue avant de partir au combat. Charley s'apprête en effet à partir sans un mot, retrouvant son chapeau et son fusil dans le froid d'un petit matin en extérieur, laissant Sue à son monde

⁵⁷ Notamment dans les films de John Wayne, dont l'exemple le plus frappant est sans doute *Red River* (Hawks, 1948).

d'intérieur (le contraste entre extérieur et intérieur est souligné par le jeu des couleurs : dominante bleue, une couleur froide, pour les hommes à l'extérieur, contre dominante orangée, couleur chaude, pour Sue restée chez elle, voir phot.77-78). Mais Boss le pousse à s'exprimer, réécrivant ce départ silencieux si souvent construit comme acte héroïque comme une fuite inacceptable, ce que souligne la répétition de « *walk away* » : « It ain't right to walk away without a word. [...] She's entitled to more than your backside, walking away ». Revenant sur ses pas, Charley prend ses responsabilités vis-à-vis de Sue, et demandera même qu'on vende tous ses biens pour lui racheter un service à thé.

Cet engagement auprès de Sue est la condition nécessaire à la réintégration de Charley dans la communauté. *Open Range*, tout comme *Unforgiven*, reprend la convention du *shoot-out* final, ancrant fermement le film dans la tradition du western et héroïsant Charley, avec une modification majeure : si la communauté est d'abord montrée comme couarde comme dans *High Noon*, les villageois s'enfermant chez eux ou partant vers les collines avoisinantes, Charley et Boss seront finalement aidés et soutenus par elle, par la médiation de Sue arrivant sur les lieux de l'affrontement. Les habitants sortent alors de leurs refuges, forment un groupe soudé qui tient tête aux intimidations de Baxter et avancent lentement derrière Charley et Boss. Ces derniers ne sont donc pas isolés et rejetés par la communauté au nom d'une violence incompatible avec la vie civilisée : Charley revient en effet en ville pour demander Sue en mariage, quittant la nature sauvage pour un jardin cultivé (voir phot.80), tandis que Boss accomplit son rêve et s'installe comme propriétaire de saloon. On constate ainsi une nette évolution par rapport à *Unforgiven*, dont *Open Range* constitue pour Jim Kitses le pendant, qui montre la rédemption originelle du hors-la-loi et sa sédentarisation : si Munny reste « *unforgiven* », Charley est au contraire « *forgiven* »⁵⁸. *Open Range* reprend donc les conventions du western et ses codes masculins mais les transforme pour proposer un modèle de masculinité ouvert au féminin et capable de s'intégrer à la société en renonçant à la violence. Le film développe pleinement la dimension romantique esquissée par *Dances With Wolves* et évoquée aux marges de *Unforgiven* pour se terminer sur une reprise corrigée de la fin de *My Darling Clementine*, où le cowboy a enfin le droit de rester auprès de sa dame⁵⁹.

La résurgence du western dans les années 1990 s'effectue ainsi par un retour nostalgique aux fondements du genre, qui réactualise un modèle de masculinité sociable que l'on trouve dans une branche du western classique. Les nouveaux westerns incorporent tout

⁵⁸ Kitses, « *Forgiven* », *Sight and Sound*.

⁵⁹ *My Darling Clementine* devait également se terminer de cette façon, mais le producteur imposa le départ de Earp à John Ford. *Ibid*, p.25.

en le dépassant le révisionnisme des années 1960-1970 pour proposer une forme néo-classique où le cowboy solitaire est réintégré dans la communauté. Le recours à la nostalgie finit alors par « domestiquer » le western et son héros en désamorçant l'association entre masculinité et nature sauvage que propose l'icône du « *Marlboro man* » pour proposer un retour à l'homme protecteur, le « *provider* » associé aux années 1950.

On assiste à un même « retour aux sources » néo-classique en ce qui concerne le film de guerre de la fin des années 1990, avec la réapparition de la Seconde Guerre mondiale, dans une visée réconciliatrice qui permet de dépasser le « syndrome du Vietnam » et de remplacer la figure du guerrier par l'image, plus réconfortante, de l'homme ordinaire et honnête associée aux vétérans de la Seconde Guerre.

3. La nostalgie de la Seconde Guerre mondiale

La fin des années 1990 voit le retour en force des films de guerre sur la Seconde Guerre mondiale, encouragé par l'énorme succès de *Saving Private Ryan* (Spielberg) en 1998. La même année sort *The Thin Red Line*, contrepoint poétique à la grosse production que représente *Saving Private Ryan* et réalisé par le cinéaste indépendant Terence Malick, qui se passe sur l'île de Guadalcanal, en pleine guerre du Pacifique. Les années qui suivent le tournant de l'an 2000 vont amplifier ce phénomène de renouveau nostalgique, avec des films plus ou moins réussis, tels que *U571* (Mostow, 2001), *Pearl Harbor* (Bay, 2001), *Enemy at the Gates* (Annaud, 2001), *Hart's War* (Hoblit, 2002) ou *Windtalkers* (Woo, 2002). Cet intérêt renouvelé du cinéma s'inscrit dans un contexte général de revalorisation de la Seconde Guerre mondiale après la commémoration du 50^e anniversaire du débarquement (« *D-Day* »). La célébration de cette guerre, perçue par les Américains comme une guerre juste contre la barbarie nazie, dont le surnom est simplement « *the good war* »⁶⁰, participe également d'un regain de confiance de l'Amérique en ses forces armées après la guerre du Golfe. John Hodgkins rappelle en effet que la Guerre du Golfe fut maintes fois comparée à la Seconde Guerre mondiale par les hommes politiques, les militaires ou les journalistes afin de légitimer la première et d'oublier le spectre du Vietnam (Bush déclara à plusieurs reprises que Saddam Hussein était « pire que Hitler »⁶¹, et le nom de code militaire pour l'invasion terrestre de

⁶⁰ Robert Brent Toplin, « Hollywood's D-Day from the Perspective of the 1960s and the 1990s: *The Longest Day* and *Saving Private Ryan* », *Film and History*, vol.36, n°2, 2006, p.27.

⁶¹ Cité notamment par James Reston, « Too Early for Bush to Dial 911 », *The New York Times*, 13 novembre 1990.

l'Irak était « *G-Day* »⁶²). La propagande intense pour justifier la guerre du Golfe à la population par la diabolisation de Saddam Hussein, puis la victoire aisée et rapide sur l'Irak recréent l'image d'une Amérique garante des libertés contre le totalitarisme et remettent au goût du jour l'idée qu'il y a des guerres qui valent la peine d'être menées.

Ce sentiment de rédemption collective pour les péchés du Vietnam est repris et amplifié par les médias, très présents pendant la guerre du Golfe, et qui profitent du regain d'intérêt pour la Seconde Guerre mondiale pour multiplier hommages et rétrospectives. Le livre du journaliste Tom Brokaw, *The Greatest Generation*, reste sur la liste des best-sellers du *New York Times* pendant 82 semaines ; la télévision s'empare de l'aubaine : la chaîne *The History Channel* apparaît sur le câble en 1995, consacrant une si grande partie de sa programmation à la guerre qu'elle est surnommée « *the Hitler channel* »⁶³, tandis que HBO profite du succès de *Saving Private Ryan* pour diffuser la série *Band of Brothers*, créée par Spielberg et Hanks et inspirée par les livres de Stephen Ambrose. Cet historien a ainsi largement contribué tout au long des années 1990 à attirer un large public à travers ses très nombreux livres sur la Seconde Guerre mondiale, notamment *Band of Brothers*, *D-Day*, *Citizen Soldiers*, *Americans at War*, *Comrades*, *The Victors*, et *The Wild Blue*⁶⁴, qui rendent la guerre accessible au plus grand nombre par l'évocation d'histoires individuelles. Ambrose, de son propre aveu, défend une vision exceptionnaliste de l'histoire américaine et considère les combattants de la Seconde Guerre mondiale comme de véritables héros qui sauvèrent le monde de la destruction : « I thought the returning veterans were giants who saved the world from barbarism. I still think so. I remain a hero worshiper »⁶⁵. Par l'invocation de la Seconde Guerre mondiale, l'Amérique triomphante retrouve ainsi le haut du pavé à la fin des années 1990, si bien que *Saving Private Ryan*, qui, inspiré de *D-Day*, véhicule le même type de sentiment, reçut de très bonnes critiques de la part des libéraux comme des conservateurs pour

⁶² John Hodgkins, « In the Wake of Desert Storm : a Consideration of Modern World War II Films », *Journal of Popular Film and Television*, vol.30, n°2, été 2002, p.76.

⁶³ Mark Schone, « All Hitler, all the time », *Salon*, 8 mai 1997, <http://archive.salon.com/may97/media/media970508.html>, consulté le 2 septembre 2009.

⁶⁴ Stephen Ambrose, *Band of Brothers, E Company, 506th Regiment, 101st Airborne: From Normandy to Hitler's Eagle's Nest*, New York : Simon & Schuster, 1992 ; *D-Day, June 6, 1944: The Climactic Battle of World War II*, New York : Simon & Schuster, 1994 ; *Citizen Soldiers: The U.S. Army from the Normandy Beaches to the Bulge to the Surrender of Germany, June 7, 1944 - May 7, 1945*, New York : Simon & Schuster, 1997 ; *Americans at War*, Jackson : University Press of Mississippi, 1997 ; *The Victors: Eisenhower and his Boys - The Men of World War II*, New York : Simon & Schuster, 1998 ; *Comrades: Brothers, Fathers, Heroes, Sons, Pals*, New York : Simon & Schuster, 1999 ; *The Wild Blue: The Men and Boys who Flew the B-24s over Germany*, New York : Simon & Schuster, 2001.

⁶⁵ « Recruiting Veteran Readers », *Publisher's Weekly*, vol.248, 10 novembre 2001. Cité par Frank Wetta et Martin Novelli, « "Now a Major Motion Picture": War Films and Hollywood's New Patriotism », *The Journal of Military History*, vol.67, n°3, juillet 2003, p.867.

son retour à une vision morale et patriotique de la guerre. Même le *New York Times* loue l'inclusion du sentiment patriotique dans *Saving Private Ryan*, que Janet Maslin contraste avec la vision plus torturée et amorale que proposent « même les meilleurs films sur la guerre du Vietnam » :

"Saving Private Ryan," *unlike even the best films about the mind-bending disorientation of the Vietnam War, does not openly challenge the moral necessity of their being forced to fight. With a wonderfully all-embracing vision, it allows for patriotism, abject panic and everything in between.*⁶⁶ [nos italiques]

De même, Albert Auster dans son article sur l'idéologie triomphaliste du film, semble au final subjugué par son pouvoir mythique : « *Saving Private Ryan* is a brilliant, mythic blend [...] a serious inspiration and reference point for books and films that continue to proclaim American triumphalism into the 21st century »⁶⁷.

3.1. *Saving Private Ryan*: la nostalgie au service de la communauté

Saving Private Ryan peut en effet être considéré comme l'œuvre clé de ce retour à la Seconde Guerre mondiale et aux valeurs qui lui sont attachées rétrospectivement. Le film fut un très gros succès au box-office (n°1 de l'année 1998, il remporte plus de 200 millions de dollars) et fut récompensé par de nombreux prix, dont cinq Oscars. Surtout, le film se construit lui-même comme un monument mémoriel à la guerre et à ses vétérans, encadré par un prologue et un épilogue au cimetière américain de Colleville, au-dessus d'Omaha Beach où va commencer l'action. Le prologue est accompagné d'une mélodie de cor, instrument privilégié de la musique militaire, et soutenu par des roulements de caisse claire (comme l'ouverture en pleine guerre de Sécession de *Dances With Wolves*). Après plusieurs gros plans sur les rangées de croix à la géométrie parfaite, qui soulignent la beauté et la tristesse de la guerre, un zoom avant sur le visage du vétéran venu se recueillir sur les tombes annonce de façon conventionnelle le flashback et le début de l'action. Pourtant, on découvrira à la fin du film que ce flashback n'est pas le souvenir personnel du vétéran, puisqu'il s'agit de Ryan (Matt Damon puis Harrison Young), qui a été parachuté à l'intérieur des terres et n'a pas vécu le débarquement, alors que le flashback est centré sur l'expérience du capitaine Miller (Tom Hanks), mort et enterré à Colleville. Ainsi ce flashback n'incarne pas un souvenir individuel mais le devoir de mémoire collectif, d'autant plus qu'il est mis en scène dans un

⁶⁶ Janet Maslin, critique de *Saving Private Ryan*, *The New York Times*, 24 juillet 1998.

⁶⁷ Albert Auster, « *Saving Private Ryan* and American Triumphalism », *Journal of Popular Film and Television*, vol.30, n°2, été 2002, p.104.

lieu de commémoration public. Comme le dit Spielberg lui-même (qui mentionne dans de nombreuses interviews l'expérience de son père en Birmanie pendant la guerre⁶⁸) et comme le relevèrent de nombreux critiques, dont Krin Gabbard, *Saving Private Ryan* est un hommage aux pères, à la génération précédant celle du *baby boom* : « For Spielberg, insisting that World War II was the Good War is a means of reconciling with fathers who may have made real, face-to-face reconciliation difficult »⁶⁹. Mais Gabbard va plus loin : la réconciliation avec la figure paternelle dans *Saving Private Ryan* implique également l'acceptation de l'autorité paternelle et d'une idéologie patriarcale où la guerre est définie comme une expérience nécessaire et transformatrice, suscitant admiration et respect :

An important message of the film is that war is a necessary and life-defining experience, even if it's a bloody one. As an apparatus of the state, the film therefore re-creates a fascination and reverence for war so that, someday in the not too distant future, the state can put this fascination and reverence to use once again.⁷⁰

Saving Private Ryan semble ainsi revenir à une vision traditionnelle de la guerre comme une étape indispensable à la construction de la masculinité, comme le rappelle la citation d'Emerson mentionnée dans le film: « War educates the senses, calls into action the will, perfects the physical constitution, brings men into such swift and close collision in critical moments that man measures man ». Cependant, nous verrons que le type de masculinité construit par ce retour nostalgique est complexe et se détache de la figure du guerrier pour s'attacher à des « soldats-citoyens »⁷¹, des hommes ordinaires, dont les faiblesses autant que l'héroïsme sont soulignés.

Le retour des conventions génériques classiques

Saving Private Ryan se pose comme un film nostalgique d'abord par une authenticité revendiquée avec grand sérieux⁷² à la fois au niveau pro-filmique (les acteurs ont été entraînés

⁶⁸ *Making of* « Into the Breach », bonus du DVD de *Il faut sauver le soldat Ryan* édité par Paramount, 2000 ; Stephen J. Dubner, « Steven the Good », *The New York Times*, 14 février 1999 ; « The Total Film Interview – Steven Spielberg », *Total Film*, 1^{er} septembre 2004, <http://www.totalfilm.com/features/the-total-film-interview-steven-spielberg>, consulté le 1^{er} octobre 2010.

Spielberg remerciera officiellement son père lors de son discours d'acceptation de l'Oscar du meilleur réalisateur à la 71^e cérémonie des Oscars, en mars 1999.

⁶⁹ Krin Gabbard, « Saving Private Ryan Too Late », dans Lewis, Jon (dir), *The End of Cinema as we know it: American Film in the Nineties*, New York: New York University Press, 2001, p.137.

⁷⁰ *Ibid.*, p.138.

⁷¹ Le concept de « *citizen soldiers* », d'après le titre d'un livre de Stephen Ambrose, est cité à de nombreuses reprises par Tom Hanks et Steven Spielberg dans le *making of*. Bonus du DVD de *Il faut sauver le soldat Ryan*, édité par Paramount, 2004.

⁷² Voir l'article de Geoff King, « Seriously Spectacular : “Authenticity” and “Art” in the War Epic », dans David J. Slocum (dir), *Hollywood and War, the Film Reader*, New York: Routledge, 2005, p.291.

par un spécialiste militaire, Dale Dye, déjà employé sur le tournage de *Platoon*, et soumis à des effets spéciaux « physiques » très réalistes pendant le tournage) et au niveau de l'image même (images désaturées évoquant les photos et reportages d'époque, caméra à l'épaule et plans longs donnant un style documentaire à la scène du débarquement), ainsi que par le retour aux conventions des films de guerre classiques, décrites par Jeanine Basinger à propos de ce qu'elle appelle le « *World War II combat film* »⁷³. On retrouve le groupe multi-ethnique de classes différentes, qui comprend notamment un Italo-américain, un Juif, un habitant de Brooklyn et un intellectuel WASP polyglotte (l'absence de Noirs est à remarquer, même si historiquement les unités étaient ségréguées), mené par un sergent dur-à-cuire et un capitaine à l'autorité naturelle. Ils ont une mission précise à remplir (la nature de la mission est ici une variation générique, puisqu'il ne s'agit pas d'un objectif militaire mais de trouver un homme, comme le souligne le sergent lorsqu'il remarque : « Except this time the mission is a man »), mission dont ils mettent en doute la validité, créant un conflit majeur au sein du groupe, mais dont ils finissent par comprendre le bien-fondé. Le film reprend également la scène de l'enterrement, où les silhouettes des membres du groupe uni dans la douleur autour de la tombe se détachent comme des ombres chinoises sur le soleil couchant. En outre, de nombreuses discussions ponctuent le film, évaluant le déroulement général de la guerre ou expliquant la stratégie à suivre pour les combats locaux, mais aussi des conversations d'ordre personnel où les membres du groupe évoquent avec bonheur leurs souvenirs d'avant-guerre, comme celui que raconte Ryan, ses dents blanches et son rire franc créant une bulle d'innocence au milieu de l'horreur de la guerre.

Le retour de conventions propres aux films de guerre classiques, comme la solidarité du groupe ou le partage de moments d'intimité et de joie, contrastent ainsi fortement avec les films sur la guerre du Vietnam. *Saving Private Ryan* est en ce sens, pour reprendre l'expression de Barry Langford, un film « post-Vietnam », qui invoque les conventions des films sur la Seconde Guerre mondiale afin de corriger les transformations génériques opérées par les films sur le Vietnam : « *Saving Private Ryan* is very much a post-Vietnam World War II combat film [...]. The film rehabilitates the classic World War II platoon film, and in doing so undertakes a clear project of generic correction in specific relation to the intervening Vietnam combat film »⁷⁴. La violence et la confusion de la première séquence reprennent l'héritage de la représentation des combats dans les films sur la guerre du Vietnam, où la

⁷³ Jeanine Basinger, *The World War Two Combat Film: Anatomy of a Genre*, New York : Columbia University Press, 1986.

⁷⁴ Barry Langford, *Film Genre, Hollywood and Beyond*, Edimbourg : Edinburgh University Press, 2005, p.127.

caméra adopte le point de vue limité du soldat d'infanterie, comme on l'a vu à propos de *Platoon*, mais même cette première séquence est entrecoupée de plans plus larges, montrant la plage en contre-plongée à partir des bunkers allemands, qui aident le spectateur à comprendre la géographie de l'endroit en pointant l'origine des tirs ennemis (voir phot.81). La stratégie pour gagner est claire : il faut remonter la plage et déloger les bunkers, ce qu'organise brillamment le capitaine Miller, qui mène ses hommes courageusement et intelligemment, utilisant un miroir pour visualiser la position de l'ennemi.

Le plus grand contraste avec les films sur le Vietnam réside en effet dans la représentation des autorités militaires. Le capitaine Miller est courageux et compétent, comme les autres officiers qu'il rencontre : tous sont solidaires, s'aidant et se protégeant mutuellement, tout en ayant une vision globale de la guerre, comme en témoigne la discussion entre Miller et Fred Hamill (Ted Danson), chacun complétant l'autre, sur la nécessité de prendre Caen pour pouvoir atteindre Paris et Berlin. La hiérarchie est respectée, les soldats obéissant à leur capitaine, qui obéit à son lieutenant, et ce dernier au général, formant « une chaîne de commandement qui remonte sans heurts jusqu'au général en chef George C. Marshall »⁷⁵. Ce dernier (joué par Harve Presnell) fait même une apparition prolongée au sein du film, qui s'absente un moment du front pour plonger dans le monde lumineux et aseptisé du quartier-général, reconstruit dans un style rétro évoquant les peintures naturalistes de Norman Rockwell. Le quartier-général est dépeint comme un lieu à la fois d'efficacité et d'empathie : une secrétaire remarque d'abord que les trois frères Ryan sont morts la même semaine et fait un rapport à son chef, puis le message suit la hiérarchie et arrive jusqu'aux oreilles de Marshall. L'Armée prend très au sérieux le bien-être de ses soldats et de leurs familles, envoyant une voiture avec un militaire et un prêtre jusqu'à la ferme isolée des Ryan. Elle est ainsi dépeinte comme protectrice et bienveillante, ce que souligne la lumière douce qui baigne l'ensemble de la scène, et s'inscrit dans le respect des valeurs américaines : le général Marshall, figure révéérée de la guerre, invoque une autre figure idolâtrée des Américains, Abraham Lincoln, en lisant sa « lettre à Mrs Bixby »⁷⁶ (voir phot.82). La référence à Lincoln auréole de « sainteté » la mission entreprise par les hommes du capitaine Miller, mais, comme si cela ne suffisait pas, le film insiste (un peu lourdement) sur sa validité dans son épilogue : Ryan exprime sa gratitude à celui qui lui a sauvé la vie, entouré de sa

⁷⁵ « The men in *Saving Private Ryan* admire and protect their captain, who fits into an organic chain of command that stretches seamlessly upward to General George Marshall. » Gabbard, « *Saving Private Ryan Too Late* », p.136.

⁷⁶ En outre, cette lettre fait figure de Graal dans l'histoire des Etats-Unis, puisque l'original a été perdu et son attribution à Lincoln est contestée.

famille aimante et soutenu par sa femme, qui confirme que sa vie exemplaire a valu le sacrifice de ces hommes. *Saving Private Ryan* se pose ainsi en monument réconciliateur qui, à travers l'évocation de la dernière guerre juste, panse les plaies du Vietnam et célèbre sans réticence des vétérans inclus dans une société désormais unie et solidaire.

Une masculinité « extra/ordinaire »

Le film reprend en effet une autre des conventions centrales au film de guerre de la Seconde Guerre, celui du héros « extra/ordinaire », c'est-à-dire l'homme ordinaire qui se révèle capable d'actions extraordinaires quand les circonstances le demandent. La présentation du capitaine Miller oscille ainsi entre son héroïsation et l'insistance sur son caractère ordinaire. Le film convoque un modèle de masculinité hérité du passé, cinématographique sinon historique, comme le remarque la critique de *Variety* : « one comes to see clearly a decent man of the sort that America was theoretically meant to produce, and perhaps did during the generation in question »⁷⁷. L'« homme honorable » (« *decent man* ») est clairement posé comme un modèle masculin propre à la génération qui a vécu la dépression et la guerre. Mais c'est précisément ce modèle qui a fait la fortune de Tom Hanks, dont le *New York Times* applaudit le casting : « Never have Mr. Hanks's everyman qualities been more instantly effective than here »⁷⁸. Que ce soit son rôle dans *Sleepless in Seattle*, *Philadelphia* (Demme, 1993) et surtout *Forrest Gump* (Zemeckis, 1994), Tom Hanks incarne à merveille l'homme extra/ordinaire, et reçoit un nombre impressionnant de récompenses pour ce type de rôle (acteur le plus nominé aux Oscars, il reçoit deux fois de suite l'Oscar du meilleur acteur pour *Philadelphia* et *Forrest Gump*). Tom Hanks reprend en effet à son compte un modèle du passé (il est ainsi souvent comparé à James Stewart, que ce soit dans la critique de *You've Got Mail* par Janet Maslin ou de *Saving Private Ryan* par *Variety*) et l'actualise pour l'adapter à l'époque contemporaine. Si son personnage, le capitaine Miller, est un héros, c'est ainsi justement par sa capacité à surmonter des faiblesses qui apparaissent explicitement à l'écran. Ainsi, la première personne à être individualisée dans la séquence du débarquement est bien Miller, mais le premier plan sur lui est sur sa main qui tremble, un symbole de fragilité qui reviendra tout au long du film. On retrouve à travers le capitaine Miller la même complémentarité entre héroïsme et sensibilité qui caractérise le retour nostalgique des genres dans les années 1990.

Miller est d'abord présenté par ses supérieurs et par ses hommes comme un soldat exemplaire, une machine de guerre née dans l'Armée et faite pour l'Armée, un monstre de

⁷⁷ Critique de *Saving Private Ryan*, *Variety*, 20 juillet 1998.

⁷⁸ Janet Maslin, critique de *Saving Private Ryan*, *The New York Times*, 24 juillet 1998.

Frankenstein guerrier, comme le décrit un de ses soldats : « captain didn't go to school, they assembled him at OCS out of spare body parts of dead GIs ». Miller n'existe que comme soldat pendant la première moitié du film, une figure d'autorité militaire d'autant plus impressionnante qu'elle demeure un mystère. Son refus de se livrer augmente sa stature, comme on le voit dans la scène de l'église. Miller déjoue avec humour les efforts d'un nouveau venu, Upham (Jeremy Davies), pour percer son secret, apparaissant grandi mais flou et à contre-jour au premier plan tandis que la focalisation est sur Upham au second. Il se lève, et Upham le suit des yeux avec admiration, la caméra adoptant son attitude révérencieuse : un zoom avant finit sur un très gros plan en légère contre-plongée sur son visage sévère illuminé par les éclairs de l'orage (voir phot.83). Il est présenté comme une figure paternelle, distante mais protectrice, soucieuse de la vie de ses hommes mais qui ne se laisse pas affliger par leur mort, comme le montre sa réaction froide et autoritaire à la mort de Caparzo, un soldat qui avait désobéi à ses ordres en voulant sauver une petite fille.

Mais son déni d'émotion, qui va avec son refus de parler de sa vie civile, cachent en fait une souffrance profonde, qui apparaît au grand jour lorsqu'il révèle son passé à ses hommes. Il y exprime toute sa douleur liée à une expérience de guerre qui l'a profondément changé et éloigné de son identité passée, si bien qu'il doute que sa femme le reconnaîtra à son retour : chaque mort l'éloigne un peu plus d'elle. Ce déversement soudain d'émotions révèle une sensibilité cachée qui va avec sa profession civile, professeur de littérature anglaise, mais qui contraste avec son statut militaire de soldat d'exception. Ce contraste, souligné par le discours même de Miller, qui avoue qu'il ne se reconnaît plus lui-même (« Here, it's a big mystery »), n'est pourtant qu'apparent. La scène rend en fait compatibles sensibilité et héroïsme militaire, et assimile même la première à une force : cette révélation, qui fait de Miller un homme comme les autres et l'humanise, rassemble ses soldats désunis et désamorce leur fureur rebelle. Les fusils disparaissent de l'écran et la succession rapide de contre-champs sur chacun des soldats laisse place à un plan relativement long (presque une minute), sur Miller entouré de trois de ses hommes. Le capitaine Miller est ainsi à la fois un excellent chef militaire et un homme sensible, membre actif d'une communauté, marié et qui aime les enfants. Disparue la figure du guerrier solitaire et vengeur : *Saving Private Ryan* remet à l'honneur l'époux attentionné qui veut rentrer auprès de sa femme mais est forcé par les circonstances à faire preuve d'une bravoure exceptionnelle.

Le film va cependant remettre en place les conventions héroïques du film de guerre pendant la scène de bataille finale, véritable « dernier combat » (« *last stand* »), dont les

connotations chargées dans la culture américaine (on pense évidemment à « *Custer's last stand* ») en font pour Geoff King le signe ultime de l'héroïsme guerrier : « the last stand is the ultimate signifier of wartime heroics »⁷⁹. Miller redevient un héros conventionnel : fin stratège, il trouve la « ruse héroïque »⁸⁰ qui va permettre à un bataillon réduit et sans munitions de retarder l'avancée allemande jusqu'à l'arrivée de renforts. Depuis Ulysse et son cheval de Troie, cette ruse « entre l'artisanat, la débrouillardise et la maîtrise d'une technologie de pointe [...] permet à l'individu de renverser des situations où la tendance lui est *a priori* défavorable »⁸¹. Validant l'homme ordinaire et son peu de moyens, elle confirme le credo hollywoodien selon lequel un seul acte individuel peut changer le cours des choses, plus spécifiquement celui de la guerre. Miller, qui, en soldat parfait, connaît son manuel sur le bout des doigts, suggère de fabriquer des « bombes collantes » (« *sticky bombs* ») en glissant des explosifs dans une chaussette enduite de graisse. Grâce à cette idée simple utilisant des matériaux de base, les tanks allemands sont déraillés et les forces allemandes nettement supérieures sont arrêtées dans leur progression. Le génie militaire de Miller est ainsi consacré, et sa mort noble confirme définitivement son statut héroïque. Point de sang ni de boyaux : contrairement à l'horreur réaliste de la première séquence qui montrait des corps démembrés ou éventrés, le corps de Miller reste entier et préservé. Comme le dormeur du Val, seule une petite tache rouge à la poitrine prépare le spectateur à sa fin tragique. Un peu décontenancé, Miller s'adosse à une moto et continue à se battre jusqu'au bout, tirant sur le conducteur du tank qui s'approche de lui (voir phot.84), avant de mourir en héros de cinéma, sans cris, sans pleurs, avec juste quelques mots de sagesse infinie, comme le remarque non sans ironie Krin Gabbard : « When Captain Miller passes away, he not only dies a conventional, bloodless movie death, he doesn't cry out for his mother, his wife or even himself. Instead he devotes his last words to dispense life-changing advice to a man he barely knows »⁸². Miller ne meurt finalement pas en homme ordinaire mais bien en héros, de la mort la plus noble qui soit : une balle en pleine poitrine dans un combat victorieux.

Upham le contre-exemple

Ce combat final et cette mort sacrificielle semblent confirmer la citation d'Emerson mentionnée plus haut, qui fait de la guerre le test ultime de la masculinité. *Saving Private Ryan* pérennise ainsi l'association entre guerre et masculinité qui fait du combattant, de celui

⁷⁹ King, « Seriously Spectacular », p.299.

⁸⁰ Jean-Michel Valantin, *Hollywood, le Pentagone et Washington, Les trois acteurs d'une stratégie globale*, Paris : Editions Autrement, 2003, p.24.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Gabbard, « Saving Private Ryan Too Late », p.136.

qui tue, le modèle achevé de masculinité. Cependant, les choses se compliquent si l'on y regarde de plus près. Car celui qui cite Emerson n'est pas le capitaine Miller, mais le personnage plus ambigu de Upham, un interprète qui ne connaît la guerre que par les livres et que les combats réels terrifient. Upham met en effet en lumière toute la difficulté à être un homme héroïque : malgré son admiration pour Miller et sa fascination pour la guerre, il n'arrive pas à réaliser le modèle de masculinité combattante attendu des soldats. Upham apparaît toujours comme un enfant, constamment placé sous la protection d'un autre soldat plus expérimenté : confié au sergent Hovarth, celui-ci promet de le garder auprès de lui, « I'll wear him like underwear », la comparaison avec les sous-vêtements renforçant son infantilisation, d'autant que Upham s'agrippe à lui. Surtout, Upham commet une série d'erreurs qui en font un personnage en rupture avec l'ordre masculin hégémonique, mettant en danger ses camarades. Son arrivée déstabilise en effet le fragile équilibre trouvé en guerre dans la camaraderie, comme l'annonce la scène où il essaye pour la première fois de fraterniser avec ses frères d'armes. Il commet maladresse sur maladresse, surprenant un des soldats, Mellish (Adam Goldberg), en lui tapant sur l'épaule, saluant le capitaine, ce qui en fait une cible pour les Allemands, ou pointant son fusil vers un autre. Son incapacité à faire partie de cette camaraderie acquise sur le champ de bataille est soulignée par le rire ironique qui accueille le sujet de son livre sur les liens fraternels entre soldats. L'un des soldats résume son inaptitude : « What do *you* know about brotherhood ? ». Plus tard, il rompt l'harmonie du groupe en faisant relâcher un prisonnier allemand, défendant les principes de la convention de Genève, ce qui aura des conséquences destructrices sur le groupe, puisque ce même soldat allemand causera la mort de Miller. Enfin, dans une scène terrible, il sera incapable de sauver Mellish, pétrifié de peur derrière un mur, le visage en larmes. Il déroge ainsi à la solidarité du groupe primaire qui constitue le cœur du film de guerre, et son incapacité à combattre est tenue pour directement responsable de la mort de Mellish par le montage, qui alterne constamment entre le corps à corps atroce qui oppose Mellish à un soldat allemand, et l'avancée lente et tremblante de Upham, défait par la terreur. Upham est le contre-exemple même de la masculinité guerrière ; il personnifie la faiblesse et la peur, écroulé dans les escaliers, sanglotant, rapetissé par une plongée (voir phot.85) qui contraste avec l'apparition terrifiante de l'Allemand en haut des escaliers, dans une contre-plongée très accentuée. Upham n'existe pas en tant que soldat : il est tellement insignifiant que l'Allemand victorieux ne daignera même pas l'abattre, comble de son humiliation.

Outre son incarnation du versant peu exploré de l'échec de la masculinité guerrière, l'intérêt d'Upham réside également dans les réactions contradictoires suscitées par son personnage. Contrairement à Karen Jaehne⁸³ qui voit Upham comme un lâche coupable, il est surprenant de constater qu'un certain nombre de critiques se sont identifiés à Upham. Richard Goldstein du *Village Voice*⁸⁴ le voit comme une référence à la culpabilité des intellectuels tels que lui qui ont échappé à la guerre du Vietnam en restant à l'université, tandis que Roger Ebert déclare candidement qu'Upham est pour lui le point d'entrée véritable dans la réalité de la guerre : « I identified with Upham [...] He is our entry into the reality because he sees it clearly as a vast system designed to humiliate and destroy him. And so it is. His survival depends on his doing the very best he can, yes, but even more on chance »⁸⁵. Upham introduit une faille dans le système hégémonique masculin, une faille qui rassure en fait nombre de critiques masculins puisqu'elle propose une version non héroïque de la guerre, où la survie dépend plus du hasard que de l'action individuelle. La complexité de ce personnage est augmentée par son dernier geste : retrouvant le prisonnier allemand qu'il avait laissé partir, Upham le tue à bout portant alors que ce dernier l'a reconnu. Ce geste reprend l'ambiguïté intrinsèque à l'acte de tuer mise à nu par les films sur le Vietnam, notamment *Platoon* et *Full Metal Jacket* : cet acte peut être vu comme la validation finale de sa masculinité, où Upham triomphe de sa faiblesse, reprend le dessus et venge le capitaine Miller, une héroïsation vers laquelle semblent tendre l'utilisation du gros plan et la lumière blanche qui l'auréole, ou comme la perte de toute humanité, comme l'indiquent la conversation brève entre Upham et l'Allemand juste avant qu'il ne l'abatte et la reprise du gros plan sur sa tête baissée, accompagné d'une musique grave. Le personnage d'Upham incarne ainsi une autre version de la masculinité ordinaire, qui, traumatisée par la peur, ne devient jamais extraordinaire et souligne par là l'artifice de conventions génériques qui proposent des modèles de masculinité irréalisables.

3.2. L'influence de *Saving Private Ryan* : un film « post-Vietnam » sur le Vietnam

Saving Private Ryan reconfigure ainsi le film de guerre pour proposer un modèle inspiré des films classiques qui dépasse la confusion des films sur la guerre du Vietnam et réintègre la masculinité dans la communauté militaire et civile. C'est ce modèle qui va ensuite servir de base aux films de guerre suivants, notamment, de façon particulièrement intéressante, au film « post-Vietnam » sur la guerre du Vietnam qu'est *We Were Soldiers*

⁸³ Karen Jaehne, critique de *Saving Private Ryan*, *Film Quarterly*, vol.53, n°1, automne 1999, pp.39-41.

⁸⁴ Richard Goldstein et Andre Bishay, « World War II Chic », *Village Voice*, n°44, 19 janvier 1999, p.42.

⁸⁵ Roger Ebert, critique de *Saving Private Ryan*, *Chicago Sun-Times*, 24 juillet 1998.

(Wallace, 2002). Ce dernier se détache tellement des films sur la guerre du Vietnam des années 1980 qu'on en oublie presque qu'il parle du début de cette guerre. Le film décrit en effet la première bataille entre l'Armée américaine et l'Armée vietcong en 1965, dans la vallée d'Ia Drang, et recrée l'innocence des débuts, avant la conscription et le massacre de My-Lai en 1968, avant que l'opinion publique ne se retourne contre la guerre. Les soldats sont encore soutenus par la population, et partent en croyant défendre leur patrie. La nostalgie du film pour l'harmonie d'une époque avant les déchirements créés par la guerre se double ainsi d'un regret mélancolique, celui de s'être engagé dans une guerre perdue d'avance, au prix de morts innombrables. Cette nostalgie se reflète dans le choix de conventions génériques associées à la représentation d'une guerre juste : le film se rapproche moins de *Platoon* que de *Saving Private Ryan*, dont il reprend même l'un des acteurs, Barry Pepper, et dont il outre les caractéristiques réconciliatrices, paradoxe stupéfiant dans un film sur la guerre du Vietnam.

Une guerre propre

We Were Soldiers s'inscrit en effet dans une tradition guerrière proprement américaine antérieure aux films sur la guerre du Vietnam : il associe les références au film de guerre et au film de cavalerie pour proposer une vision épurée de la guerre du Vietnam, qui insiste sur le sacrifice des soldats. Le film multiplie les références au film de cavalerie, Mel Gibson remplaçant John Wayne dans cette réactualisation des *Green Berets*. Les hélicoptères, moyens de transport stratégiques dans la guerre du Vietnam, sont ainsi comparés à des chevaux, formant une « cavalerie aérienne » (« *air cav* ») tandis que le colonel Moore (Mel Gibson) invoque l'esprit de Crazy Horse pour pousser ses hommes à se battre comme une tribu. La référence vire à la prémonition lugubre lorsque le général lui annonce qu'il va mener le 1^{er} bataillon du 7^e de cavalerie, le même régiment que Custer, mentionné une nouvelle fois en plein combat, Moore s'identifiant à lui lorsqu'il se rend compte que ses hommes vont être massacrés. De façon surprenante, le film revient ainsi à une vision tragique de Custer, faisant fi du révisionnisme des années 1960-1970, illustré par *Little Big Man* (Penn, 1969), où Custer apparaît comme un homme rongé par l'ambition, individualiste et impérialiste, de la même manière qu'il oblitère les bouleversements historiques de ces mêmes années, notamment le mouvement contre la guerre du Vietnam.

Ainsi, la représentation de la bataille se démarque nettement des conventions propres à la guerre du Vietnam pour revenir à une représentation beaucoup plus traditionnelle. Pas de jungle dans *We Were Soldiers* : les combats ont lieu autour d'une prairie ouverte, au bord d'une rivière. Encore plus que dans *Saving Private Ryan*, la géographie et la durée des

combats sont clairement exposées : le film est ponctué d'intertitres précisant le lieu et l'heure exacts de l'action militaire, qui commence à 10h48 sur la « zone d'atterrissage X-Ray », se poursuit sur « la butte » à 13h15 et sur le « lit de la rivière » à 14h27, dure toute la nuit (« 2h23. La crête ») avant de se terminer le lendemain à l'aube. On retourne régulièrement sur les lieux précisés, la zone d'atterrissage, le lit de la rivière, la butte ou la crête, si bien que le spectateur a une idée claire de la configuration spatiale : le principal de l'Armée est regroupé autour de la zone d'atterrissage, au bord de la rivière, tandis qu'un bataillon est isolé sur la butte. On sait également où sont les Vietnamiens, qui ne sont pas des forces obscures et invisibles mais sont représentés à l'écran en tant qu'Armée composée de soldats individualisés. On voit leur quartier général caché dans un tunnel percé dans la montagne, où le général vietcong explique sa stratégie et donne ses ordres. Une des rares qualités du film est en effet d'éviter la diabolisation des Vietcongs si courante dans les films sur la guerre du Vietnam : les dialogues vietnamiens sont sous-titrés, et l'ennemi humanisé. Le chef valeureux est tout aussi attristé par la mort de ses hommes que le colonel Moore, tandis qu'un des soldats est reconnaissable à son journal, qu'on retrouve après sa mort et que Moore envoie à sa femme. La mort cause la même douleur dans les deux camps, rapprochant Américains et Vietnamiens dans une guerre meurtrière mais loyale, sans atrocités ni présence de civils.

L'Armée américaine est également représentée de façon tout à fait différente, reprenant l'héritage de *Saving Private Ryan* pour montrer une Armée unie et solidaire, dont le credo avoué et récurrent est de n'abandonner personne. Comme dans *Saving*, où la mission est d'aller sauver un homme, ce principe (« *leave no man behind* ») est au cœur de *We Were Soldiers*. Le colonel Moore en fait même sa profession de foi lors de son discours solennel avant le départ en guerre, qui se termine sur une promesse faite avec émotion et conviction, devant Dieu, chaque mot pesé et détaché :

I can't promise you that I will bring you all home alive, but this I swear, before you and almighty God, that when we go into battle, I will be the first to set foot on the field, and I will be the last to step off. And I will leave no one behind. Dead or alive, we will all come home together.

Un colonel se doit d'être auprès de ses hommes, et la promesse alterne entre le « je » de l'autorité incarnée et le « nous » de l'Armée, renforcée par la répétition de « tous », qui devient « tous ensemble ». Ce discours retentissant confirme et illustre la réhabilitation totale de l'Armée, construite comme une famille qui incarne les plus belles valeurs américaines. La mise en scène souligne l'union des forces, groupées en bataillons homogènes, tous les soldats

en uniformes et casqués. Ils sont d'abord présentés en plan d'ensemble puis en plan moyen et finalement en gros plan, sans que la caméra ne distingue jamais un soldat du groupe qui l'entoure, tous restant anonymes. Par ailleurs, ce spectacle est observé religieusement des tribunes par les spectateurs, ou plutôt les spectatrices, signifiant le soutien de la patrie à ses soldats et le caractère familial de l'Armée, une grande famille composée de petites cellules familiales. L'Armée devient la métaphore de la nation américaine alors que Moore détaille les diverses nationalités qui la composent, reprenant la devise du « *e pluribus unum* » : « In the 7th cavalry, we've got a captain from the Ukraine, another from Puerto Rico. We've got Japanese, Chinese, Blacks, Hispanics, Cherokee Indians. Jews and Gentiles. All Americans ». Dans ce discours, l'Armée incarne les valeurs de la nation plus que la nation elle-même : Moore déclare ainsi que si les Etats-Unis pratiquent la discrimination (gros plan sur un soldat noir), dans l'Armée, la discrimination et le racisme n'existent pas, ce qu'avaient confirmé plus tôt une scène montrant un officier soignant le pied d'un soldat noir et la dénonciation appuyée de la ségrégation par les femmes de soldats. Pourtant, si l'on y regarde de plus près, la présence des Noirs est tout à fait minime dans *We Were Soldiers*, contrastant à nouveau avec les films sur le Vietnam. Ils sont présents mais insignifiants, comme les cuisiniers noirs des films de guerre classiques : aucun d'entre eux n'a de nom ni d'histoire. On ne voit qu'une seule femme noire, et son mari sera d'ailleurs dans les premiers à mourir.

De manière générale, la masse des soldats reste anonyme, et le film se concentre presque exclusivement sur une figure d'autorité, le colonel Moore, rompant là encore avec les codes du Vietnam et poussant à bout la logique de *Saving Private Ryan* et sa réhabilitation de la hiérarchie militaire. De manière logique, le film se termine en monument commémoratif, par l'arrivée d'un reporter (Barry Pepper) qui immortalise les images de guerre et accepte d'en écrire l'histoire, et un fondu enchaîné final sur le Mémorial de la guerre du Vietnam, accompagné de la reprise du titre en voix-off : « We were soldiers once... and young ». Rendant hommage au livre qui l'a inspiré, le film se termine par une reconnaissance teintée de mélancolie nostalgique pour le sacrifice de soldats désormais reconnus par la société.

Une masculinité « propre »

La modification des conventions génériques a évidemment un impact sur la représentation de la masculinité, qui devient elle aussi « propre » ou convenable, dans la tradition de « l'homme honorable » (« *decent man* »). Le recours à la nostalgie efface ainsi toute aspérité inconvenante du personnage de Moore, jusqu'à en faire une caricature du héros sans peur ni reproche. Le colonel Moore est présenté dès l'abord comme un homme parfait :

père heureux d'une famille de cinq enfants, il est un militaire exceptionnel, aussi expérimenté (il a combattu pendant la guerre de Corée) que fin stratège et penseur : il a un diplôme de Harvard en relations internationales, ce qui ne fait pas de lui, le film s'empresse d'ajouter, « une chochette universitaire ». Sa sensibilité intellectuelle renforce au contraire ses compétences militaires, tout comme le capitaine Miller dans *Saving Private Ryan*.

Le film s'efforce de le rattacher à la tradition de l'homme ordinaire en le présentant en famille et face à Dieu, mais dans les deux cas, Moore en ressort héroïsé et virilisé. Ainsi, lorsque sa toute petite fille refuse de prier en catholique comme lui, il réagit en père de famille sensible et compréhensif, proposant un compromis que sa fille accepte immédiatement par un « Yes, sir ! » aussi mignon que respectueux. En écoutant les doléances de sa fille, Moore prouve sa sensibilité tout en rétablissant son autorité, ce que résume la juxtaposition finale de ses bottes de militaire avec les petits pieds de sa fille (voir phot.86). Sa qualité de père de famille et de mari aimant valide en fait sa masculinité, Moore étant constamment regardé par les membres de sa famille, surtout sa femme (Madeleine Stowe). Celle-ci fait preuve d'un amour inépuisable régulièrement mis en valeur par le film dans le but de rehausser Moore, qu'elle se donne à lui joyeusement dans leur lit conjugal, qu'elle l'observe avec inquiétude avant son départ ou qu'elle se jette à sa poursuite lorsqu'il part au combat dans la nuit. Moore admet lui-même que la famille est un composant indispensable à la masculinité militaire dans une des phrases clés du film. Un jeune officier devenu père lui demande : « What do you think of being a soldier and a father ? », et il répond : « I hope that being good at the one makes me better at the other ». Les deux facettes de la masculinité que représentent le père et le soldat ne sont plus opposées mais au contraire complémentaires, réintégrant par là le soldat à la vie civile tout en validant l'autorité paternelle. Moore apparaît en effet dans cette scène comme le père suprême : assis sur le banc d'une chapelle, au centre de l'image, éclairé d'en haut devant un rideau bleu, il semble avoir un lien direct avec Dieu, ce que confirme la prière familière qu'il Lui adresse (voir phot.87). Tandis qu'il demande la protection divine pour ceux qu'il va mener au combat, la contre-plongée en fait un maillon dans une chaîne de commandement non plus seulement militaire mais divine : Dieu veille sur Moore qui veille sur ses hommes. Moore remet ainsi à l'honneur la figure du père (mais aussi du Père), comme le souligne le montage *cut*, qui passe sans transition d'un plan sur le soldat méditant ses sages paroles à un plan sur Moore tenant sa petite fille dans ses bras.

Ces scènes contribuent ainsi à faire de Moore non pas un homme ordinaire mais un véritable héros auréolé de la lumière divine. Les pseudo-faiblesses de Moore servent en fait à

en faire un modèle de masculinité encore plus parfait que le capitaine Miller. *We Were Soldiers* se concentre en effet presque exclusivement sur un héros, incarné par la star qu'est devenu Mel Gibson. Aucun autre personnage n'est véritablement développé : par exemple, le jeune père disparaît sans autre forme de procès au cours de la bataille, sa mort servant finalement de prétexte à souligner, encore une fois, la sensibilité et l'humanité de Moore, qui se recueille avec force soupirs sur son cadavre. Le film est composé pour une star unique, encore plus même que la trilogie de la cavalerie consacrée à John Wayne, qui développait tout de même des personnages secondaires. Gibson reprend sans modération l'héritage héroïque légué par Wayne : en plus de la figure du père, il incarne « l'homme qui connaît les Indiens », soit ici les Vietcongs, dans une transposition courante entre westerns et films de guerre (laborieusement notée dans le film par la juxtaposition sur le bureau de Moore de photos du massacre des Français en Indochine et d'une illustration du massacre des troupes de Custer par les Indiens). Moore pense comme le général vietcong, et prévoit tous ses mouvements : à chaque fois que le général indique sa stratégie à venir, le film revient vers Moore, qui explicite la tactique de l'ennemi et donne des ordres pour la contrer. Moore sait prévoir la réaction de son adversaire, et n'est ainsi en rien comparable avec le général Custer, qui devient une « lope », contrairement à Moore : « Custer was a pussy. You ain't. », commente son adjoint.

We Were Soldiers incarne malheureusement les effets les plus pervers du recours à la nostalgie, en épurant toute aspérité ou contradiction dans sa représentation de la guerre et de la masculinité pour présenter une version héroïque et complètement idéalisée d'une guerre pourtant très critiquée. En choisissant de se dérouler en 1965, le film efface les bouleversements des années suivantes et peut présenter la vision réconciliatrice d'une Armée unie, qui défend les valeurs américaines du *melting pot* et du respect de la famille. La réintégration de la masculinité dans la société tourne alors à une apologie réactionnaire de la masculinité héroïque qui se construit sur la division des sexes. En effet, si l'on peut féliciter *We Were Soldiers* d'avoir inclus les femmes de soldats dans un genre souvent exclusivement masculin, ces femmes ne sont présentes que pour conforter la masculinité de leurs maris, cantonnées à un rôle d'observatrices : on a vu comment la présence des spectatrices dans les tribunes contribuait à valider la réhabilitation de l'Armée comme famille et comment le regard de Julie Moore participe à l'héroïsation de son mari. Les femmes se retrouvent pour discuter de leurs maris, que ce soit pour améliorer leur bien-être ou pour pleurer leur mort. Ce positionnement des femmes uniquement en relation à leur mari est particulièrement visible et

choquant dans le personnage de la femme noire (il n'y en a qu'une) et dans son discours qui dénonce le racisme à travers la remise à l'honneur de la masculinité de son mari :

I know what my husband's fighting for. My husband would never ask for respect, and he'll give respect to no man that hasn't earned it. The rest of his family is the same way. And anybody who doesn't respect that can keep his goddamn washing machine, cuz my baby's clothes are gonna be clean anyway.

Elle ne parle jamais pour elle-même mais toujours au nom de son mari, et compense les effets de la ségrégation par une dévotion sans failles : si les laveries refusent de prendre le linge de son mari, elle le lavera elle-même. La masculinité des soldats est construite sur le soutien inconditionnel des femmes. La nostalgie d'une société pré-guerre du Vietnam, avant les divisions et la défaite, est ainsi intimement liée à celle d'une société pré-féministe, où les femmes restent à la maison à attendre leurs maris : c'est d'ailleurs pour beaucoup les vêtements et les coiffures rétro des femmes qui colorent le film d'une esthétique nostalgique (voir phot.88). La fin confirme l'imbrication de ces deux fantasmes nostalgiques puisque le film se termine sur la victoire de Moore (alors que l'on parle de la guerre du Vietnam !), consacrée par le petit drapeau américain que plante le général vietnamien, ainsi que sur le retour au foyer de Moore, où l'attend vaillamment sa Pénélope, cousant près de la fenêtre. L'hégémonie masculine est consacrée sans ciller par l'embrassade finale entre mari et femme et les ultimes paroles de cette dernière : « Children, your daddy's home! », réalisant enfin le rêve impossible de Rambo : le retour des vétérans à une famille à la fois accueillante et soumise.

Bien que *We Were Soldiers* utilise la nostalgie pour revenir à une vision traditionnelle de la société, où l'Armée est porteuse des valeurs américaines et l'hégémonie masculine réaffirmée par le retour à la division des sexes, le recours à la nostalgie n'est pas forcément synonyme de vision rétrograde. Le retour des genres classiques sert plutôt à réintégrer les hommes dans la communauté, comblant la rupture entre masculinité et société qui dominait les années 1980. Si les conventions génériques sont souvent employées pour confirmer la masculinité virile ou héroïque des protagonistes, comme on l'a vu à propos des comédies romantiques ou des westerns, le retour des conventions classiques permet aussi de réactualiser un modèle masculin plus sociable, plus tolérant et moins agressif. Peut-on pour autant parler d'une résurgence générique progressiste ? Comme le suggère Pam Cook, la nostalgie permet de suturer les plaies ouvertes du passé et offre la possibilité d'aller de l'avant :

Rather than being seen as a reactionary, regressive condition imbued with sentimentality, [nostalgia] can be perceived as a way of coming to terms with the past, as enabling it to be exorcised in order that society, and individuals, can move on. In other words, while not necessarily progressive in itself, nostalgia can form part of a transition to progress and modernity.⁸⁶

Contrairement à la vision de Jameson, la nostalgie permet d'avancer un nouveau modèle de masculinité et prend par là une portée historique. En effet, la nostalgie générique se détache d'une vision essentialiste et traditionnaliste des rapports sociaux de sexe pour proposer une masculinité plus ouverte au féminin et moins obsédée par une perte de pouvoir hégémonique. Que ce soit dans les comédies romantiques, dans les westerns ou dans les films de guerre, le rapport aux émotions devient moins problématique et les faiblesses masculines sont acceptées. L'utilisation de la nostalgie permet ainsi la transition d'un modèle hypermasculin à une masculinité plus « sensible », dépassant la crise de la masculinité liée au Vietnam et au féminisme pour s'adapter à une nouvelle époque, donnant naissance à une masculinité « moderne ». Cependant, elle facilite également le retour de la fonction idéologique des genres, qui visent à réconcilier l'individu et la société tout en maintenant l'ordre social. Celui-ci est à nouveau naturalisé, et reste fondé sur l'hégémonie masculine, qui n'est pas véritablement contestée dans les années 1990. Par ailleurs, cette hégémonie se voit confirmée par la restauration des hommes à la tête du système économique. Le retour des genres, dans un mouvement loin d'être progressiste, facilite également la réconciliation de la masculinité avec le capitalisme et sa réintégration dans l'ordre économique.

II. La réconciliation des hommes avec le capitalisme

On assiste en effet dans les années 1990 à la réémergence de deux genres centrés dès l'ère classique sur la question de la place de l'homme dans la société américaine capitaliste, la comédie romantique et le film de gangsters, relancé par le dernier volet de la trilogie de *The Godfather* (Coppola, 1990), les succès de Scorsese (*Goodfellas* en 1990, suivi de *Casino* en 1995) et le retour de De Palma (*Carlito's Way*, 1993). Ces deux genres, a priori fort différents, ont en commun des racines dans les années 1930, où ils font tous deux rêver un public durement éprouvé par la Grande Dépression à travers le spectacle de la richesse. Dans les années 1990, ère prospère, le potentiel déstabilisateur de ces deux genres par rapport à l'ordre social (tous deux cibles du code Hays dès le milieu des années 1930) semble s'atténuer

⁸⁶ Pam Cook, *Screening the Past, Memory and Nostalgia in Cinema*, Londres : Routledge, 2004, p.4.

pour valider la compatibilité entre masculinité et capitalisme, comblant la rupture mise en place dans les années 1980⁸⁷. Surtout, les deux genres mettent en lumière les évolutions du capitalisme et ses conséquences sur la redéfinition de la masculinité. L'homme capitaliste du 19^e siècle et son système de valeurs traditionnel, qui repose sur un credo de l'action individuelle et une stricte division des sexes, fait place au monde complexe de l'entreprise, qui requiert de ses employés amabilité et compétences interpersonnelles. La redéfinition de la masculinité se fait plutôt sans heurts dans la comédie romantique, tandis que l'intégration de la masculinité dans le nouveau système capitaliste se fait avec de plus grandes difficultés dans le film de gangsters. Nous verrons donc comment les deux genres, qui proposent des modèles de masculinité opposés, répondent chacun à leur manière aux évolutions du capitalisme et tentent de préserver l'hégémonie masculine au milieu de ces bouleversements.

1. Des comédies romantiques « bobos » ?

La comédie romantique est un genre qui s'intéresse depuis longtemps aux élites socio-économiques, dès les comédies des années 1930-1940 et les héritières incarnées par Katherine Hepburn dans *Bringing up Baby* (Hawks, 1938) et *The Philadelphia Story* (Cukor, 1940) par exemple, Claudette Colbert dans *It Happened One Night* (Capra, 1934) ou Carole Lombard dans *My Man Godfrey* (La Cava, 1936). On assiste dans les années 1990 à un retour de cet intérêt pour les élites dans des comédies romantiques telles que *Pretty Woman* (Marshall, 1990), *The American President* (Reiner, 1995), *You've Got Mail* (Ephron, 1998), *What Women Want* (Meyers, 2000) ou *Something's Gotta Give* (Meyers, 2003). Ces films reflètent cependant les changements socio-culturels dans la composition des élites : après les grandes familles de la comédie classique et les quelques « yuppies » romantiques des années 1980 (*Something Wild* (Demme, 1986), *Working Girl* (Nichols, 1988) et surtout *Pretty Woman*), la comédie romantique des années 1990 consacre les « bobos », ou « bourgeois bohêmes ». Ce terme est inventé par le journaliste David Brooks en 2000 dans son livre *Bobos in Paradise : the New Upper Class and How They Got There*⁸⁸, décrivant l'arrivée d'une nouvelle classe supérieure qui combine l'idéologie progressiste de la contre-culture « bohème » des années 1960 avec des valeurs plus traditionnellement « bourgeoises ». A l'aise dans le monde capitaliste, ces élites prennent cependant leurs distances avec le matérialisme excessif des années 1980, rejoignant le discours dominant des années 1990 pour une « Amérique plus

⁸⁷ Les films de science-fiction dystopiques refluent au profit de fantasmes utopiques comme *Pretty Woman*, dénoncé par Michael Wayne Sharf comme étant pure « *fantasy* ». Voir note 51 de ce chapitre.

⁸⁸ David Brooks, *Bobos in Paradise : the New Upper Class and How They Got There*, New York : Touchstone, 2000.

douce »⁸⁹, et un capitalisme « à visage humain »⁹⁰. Leur idéologie progressiste prône en outre un système égalitaire fondé sur le mérite, affirmant haut et fort l'égalité entre les sexes : les descriptions de mariages du *New York Times* analysées par Brooks indiquent systématiquement dans les années 1990 les diplômes et la profession de la mariée au même titre que ceux du marié. Les « bobos » sont tout autant des femmes que des hommes, dans une classe qui inclut aussi bien le monde des affaires que celui de la publicité ou des arts.

Reste que la pierre angulaire de la « boboïtude » demeure la consommation, qui se détache de façon quelque peu hypocrite des attributs luxueux du *yuppie* pour se concentrer sur des objets relevant de la « nécessité » mais tout aussi chers, comme une cabine de douche en ardoise à 10.000 dollars⁹¹. Cette centralité de la consommation dans ce nouvel Age du Toc fait suite à l'élargissement considérable de la société de consommation, que ce soit en termes de secteurs ou de marchés, dont celui des hommes. La consommation masculine devient ainsi très visible à partir de la fin des années 1980, avec l'essor de la publicité, de la presse, de la mode, et même de la cosmétique pour hommes. Les hommes deviennent des consommateurs à part entière, contredisant l'association traditionnelle entre la consommation et les femmes et forgeant une nouvelle identité masculine à travers les pratiques de consommation, comme le suggère le sociologue Tim Edwards :

If one assumes that men are increasingly shopping for themselves and others, and that men are increasingly involved in all aspects of consumption from traipsing around supermarkets to enjoying the raptures and passions of fashion, then this does raise a very salient question concerning the reconstruction of masculinity *through* the practices of consumption.⁹²

On peut dès lors s'interroger sur l'émergence d'une nouvelle masculinité capitaliste associée aussi bien à la production qu'à la consommation des biens : quel modèle masculin pour quel modèle capitaliste ? D'autre part, les transformations socio-culturelles des élites avec l'incorporation de valeurs progressistes chez les « bobos » impliquent-elles un rapport plus égalitaire entre les sexes ? Il s'agira ainsi de voir comment s'opère la réconciliation de la masculinité et du capitalisme et si l'apparition de ces changements socio-économiques dans les comédies romantiques des années 1990 donne lieu à une déstabilisation de l'hégémonie

⁸⁹ George Bush, *1988 Republican National Convention Acceptance Address*, cité en introduction de la 2^e partie.

⁹⁰ « *Caring capitalism* », concept au cœur de l'identité de Ben and Jerry's, entreprise « bobo » s'il en est une.

⁹¹ Melinda Wittstock, « Are You a BOurgeois BOhemian ? », *The Observer*, 28 mai 2000, <http://www.guardian.co.uk/theobserver/2000/may/28/focus.news1>, consulté le 31 août 2009.

⁹² Tim Edwards, *Contradictions of Consumption, concepts, practices and politics in consumer society*, Buckingham : Open university press, 2000, p.136.

masculine. On partira ainsi de la répudiation du capitalisme sauvage dans *Pretty Woman* pour atterrir sur la planète bobo de *You've Got Mail*.

1.1. *Pretty Woman* et la moralisation du capitaliste

Pretty Woman commence en effet par une critique post-Reagan de l'argent-roi : l'ouverture du générique, qui présente le film (« Touchstone Pictures Presents ») est immédiatement suivie de façon ironique par un proverbe en voix-off, « It's all about money » et d'une première image sur de fausses pièces de monnaie d'une taille démesurée, soulignant les excès matérialistes des années 1980. Le magicien qui utilise ces pièces effectue alors un tour de passe-passe qui fait disparaître l'argent, évoquant explicitement les opérations bancaires douteuses de l'ère reaganienne, notamment le scandale des « *savings and loans* »⁹³. Nous sommes à une fête organisée en l'honneur de Edward Lewis (Richard Gere), où domine l'homogénéité de la richesse, les hommes en costume-cravate, l'uniforme de l'homme d'affaires, les femmes en doré, de leurs cheveux teints en blond à leurs bijoux en or. Les sourires de l'opulence cachent en fait l'artifice et l'hypocrisie : tous attendent quelque chose de Edward, qui reste seul, surplombant les invités et refusant de rester parmi eux. La jovialité mensongère de Phil (Jason Alexander), avocat de Edward et maître de maison, qui assure à ses invités que Edward est sûrement en train de séduire une belle jeune femme, contrastent avec la froideur de ce dernier (renforcée par les couleurs d'un costume gris sur fond blanc), qui rompt sèchement avec sa petite amie par téléphone avant de partir en voiture de sport, attribut essentiel du *yuppie*.

Le film poursuit sa critique des excès des années 1980 en faisant de Edward un requin sans scrupules, obsédé par l'argent et le pouvoir. Edward a en effet systématiquement recours à un mode de consommation ostentatoire qui lui sert à affirmer son rang, illustrant à la perfection les thèses de Veblen dans *The Theory of the Leisure Class*⁹⁴. Membre éminent de la classe dominante, Edward ne consomme pas pour son propre plaisir mais bien pour asseoir son pouvoir, ce que symbolise son choix d'une suite située au dernier étage d'un grand hôtel, alors qu'il a le vertige, choix qu'il justifie par le fait que c'est la plus luxueuse (« It's the best »). Il est servi par une armée de dépendants, son avocat, ses conseillers et toute une série de portiers, valets, et même le manager de l'hôtel où il séjourne, tous obséquieux devant ce « client privilégié ». Son mode de consommation relève du gaspillage : il commande des

⁹³ La libéralisation de l'épargne mise en place par Reagan au début des années 1980 autorisa les caisses d'épargne ou sociétés de crédit immobilier (« *savings and loan associations* ») à investir dans des opérations très risquées, ce qui mena nombre d'entre elles à la banqueroute à la fin de la décennie. Leur renflouement coûta très cher au gouvernement. Patterson, *Restless Giant*, p.175.

⁹⁴ Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, 1899.

fraises et du champagne, autres signes de luxe, mais ne les consomme pas, préférant observer le comportement de Vivian (Julia Roberts), à qui il indique comment boire le champagne. La domination d'Edward à travers la consommation ostentatoire s'exprime cinématographiquement par le contrôle du regard (le fameux « *male gaze* » conceptualisé par Laura Mulvey⁹⁵), Vivian étant positionnée dans la scène des fraises comme un objet de contemplation d'abord par un plan en pied puis par une plongée (voir phot.89), tandis qu'Edward reste la plupart du temps en-dehors du cadre, assis sur un fauteuil puis derrière le bar. Ce double processus de contrôle est repris lors du dîner d'affaires avec le chef d'entreprise Morse (Ralph Bellamy) et son petit-fils David. Edward y rehausse son statut en censurant Vivian (« Stop fidgeting ») et en l'initiant à une consommation ostentatoire qu'elle ne maîtrise pas, commandant pour elle des escargots très compliqués à manger. Ce recours au luxe pour intimider ses adversaires et dominer ses dépendants contraste avec l'attitude chaleureuse et simple des deux Morse envers Vivian, qu'ils rassurent en rejetant l'étiquette inutile de la haute société : Morse ne sait pas non plus quelle fourchette utiliser pour déguster des toasts au foie gras, et les mange tout simplement avec les doigts. Les visages ouverts et souriants des deux hommes, filmés de face, en gros plan, souvent ensemble, s'opposent au visage fermé d'Edward, qui apparaît seul, de profil et souvent flou, isolé et mis à distance au bout de la table. Ainsi s'opposent deux modèles de masculinité capitaliste, l'une « bonne », simple, bonhomme et galante, l'autre « mauvaise », agressive et misogyne, les deux extrêmes étant respectivement incarnés par Morse et Phil (l'avocat d'Edward), qui régente sa femme et tentera de violer Vivian.

Edward est ballotté entre ces deux modèles pendant tout le film, un tiraillement qui s'exprime visuellement lors de la réunion qui réunit les trois hommes et leurs associés pour la signature du contrat. Morse et Phil sont assis face à face au bout de la table de réunion tandis que Edward reste debout à faire les cent pas. Le champ/contre-champ fixe sur un même fond oppose la stature du vieil homme digne à l'attitude agressive de Phil, petit et trapu, les deux coudes sur la table, qui pousse à la signature du contrat. Soudain le travelling qui accompagnait l'indécision d'Edward s'arrête et la lumière se fait : Edward interrompt Phil et lui demande de sortir. Il élimine en effet ce dernier pour choisir le modèle proposé par Morse, se transformant en « bon capitaliste », un constructeur de navires plutôt qu'un destructeur d'entreprises : « I no longer wish to buy your company and tear it apart », annonce-t-il. Edward avait en fait choisi un mode capitaliste pervers du fait de ses propres problèmes

⁹⁵ Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol.16, n°3, automne 1975, pp.6-18.

psychologiques dus à sa colère contre son père. Les mauvais aspects du capitalisme sont ainsi associés à l'instabilité psychologique masculine, d'où une équation entre masculinité et capitalisme. En effet, Edward choisit la bonne voie en même temps qu'il résout son complexe d'Œdipe à travers une validation féminine (Vivian le félicite en reprenant l'opposition bon/mauvais : « It was good ») et surtout paternelle. Après avoir exprimé son admiration pour les talents de négociation d'Edward, Morse s'approche de lui et lui donne l'approbation paternelle dont il avait tant besoin : lui mettant la main sur l'épaule, il déclare solennellement : « I'm proud of you » (voir phot.90). Rappelant Oren Trask, le capitaine d'industrie bienveillant de *Working Girl*, Morse incarne en effet le bon patriarche dont la bénédiction vaut tous les compliments, qui a consacré sa vie à développer son entreprise, souhaitant la léguer à son petit-fils, et s'inquiète du sort de ses employés si elle est rachetée. Les excès du capitalisme financier des années 1980 ne sont critiqués que pour réhabiliter au final un capitalisme industriel et familial vu comme plus « moral », comme le note Thomas Wartenberg⁹⁶, désamorçant par là une condamnation plus générale du système.

Cependant, la bénédiction patriarcale de *Pretty Woman* se distingue de *Working Girl* par le fait qu'elle est exclusivement masculine : le pouvoir capitaliste se transmet uniquement de père en fils, et les femmes sont totalement exclues du monde des affaires. La réconciliation de la masculinité avec un capitalisme « moral » sert à restaurer l'hégémonie masculine, sous couvert d'utilité sociale. L'exclamation finale de Morse souligne bien cette affirmation de la puissance masculine capitaliste : « Mr Lewis and I are going to build ships together. Great big ships », l'ironie étant qu'il s'agit de bâtiments de guerre. Edward accède au statut d'homme accompli et la scène qui suit la réunion le voit défendre Vivian contre l'agression de Phil, affirmant sa force physique : il soulève Phil, lui donne un coup de poing et le jette dehors. La caméra le consacre alors comme héros romantique, lui accordant enfin un gros plan sur une expression tendre. On assiste donc au retour d'une masculinité traditionnelle, définie par la production de biens et la protection des femmes, au sein d'un capitalisme traditionnel qui restaure la séparation des sphères selon le sexe.

Si l'on revient à la théorie de la consommation ostentatoire de Veblen, il apparaît en effet que l'activité même de consommation est l'apanage des femmes. *Pretty Woman* revient

⁹⁶ « By presenting Edward as learning to make an important moral distinction between activities based on destructive impulses and those based on constructive impulses, *Pretty Woman* once again contains the egalitarian consequences of its narrative. There is a significant moral difference between finance capitalism and more traditional capitalism.» Thomas E. Wartenberg, « Shopping Esprit: *Pretty Woman's* Deflection of Social Criticism », dans David Desser et Garth S. Jowett (dirs), *Hollywood Goes Shopping*, University of Minnesota Press, 2000, p.326.

ainsi au modèle capitaliste patriarcal de la fin du 19^e siècle, où ce sont les femmes qui consomment pour confirmer le statut social de leur époux : « In the great conservative middle class of Western civilisation, [...] the general rule is felt to be right and binding that women should consume only for the benefit of their masters »⁹⁷. Comme l'analyse Madonne Miner, *Pretty Woman* maintient une stricte démarcation entre les activités des deux sexes : s'il n'est pas acceptable pour Edward d'acheter des entreprises, il est par contre du devoir de Vivian d'acheter des vêtements :

The film actually splits along gender lines ; that is, it is happy about Vivian's purchase of several new outfits, not happy about Edward's purchase of James Morse's ship-building firm. [...] *Pretty Woman* [...] reveals itself as a film governed by the logic of separate spheres: What's right for men isn't right for women, and vice versa.⁹⁸

L'homme appartient au régime de la production tandis que la femme appartient à celui de la consommation. C'est ainsi à travers le personnage de Vivian que *Pretty Woman* va réhabiliter la consommation ostentatoire, dans des scènes de shopping jubilatoires qui contrastent avec la satire sociale du début, comme le constate Vincent Canby : « When Edward takes Vivian on a Rodeo Drive shopping spree, the film revels in the same out-of-control consumerism it is sending up »⁹⁹. L'idéologie des sphères séparées permet selon Miner de résoudre cette contradiction entre la critique du capitalisme sauvage et la jouissance consumériste : la consommation devient acceptable et même recommandée lorsqu'il s'agit d'une femme. *Pretty Woman* plonge alors à cœur joie dans l'exaltation de la richesse, ce que dénonce Thomas Doherty : « Even by the standards of the new Gilded Age, the consumerism and wealth worship is conspicuous »¹⁰⁰, qui se trompe cependant en faisant de Edward (Richard Gere) le lieu de la jouissance que procure la richesse. Si l'on y regarde de plus près, la phrase du film qu'il cite, prononcée par Edward au manager d'une boutique de Rodeo Drive, n'est pas « I'm going to require some really major sucking up »¹⁰¹, mais « I think we need some major sucking up ». Le manager fait la même erreur, en adressant à Edward une série de compliments alambiqués, ce qu'Edward rectifie immédiatement : ce n'est pas à lui qu'il faut les adresser, mais à Vivian. C'est en effet dans les scènes dédiées à Vivian que la jubilation

⁹⁷ Thorstein Veblen, « Conspicuous Consumption » (1899), dans Juliet B. Schor et Douglas B. Holt (dirs), *The Consumer Society Reader*, New York : the New press, 2000, p.189.

⁹⁸ Madonne Miner, « No Matter What They Say, It's All About Money », *Journal of Popular Film and Television*, vol.20, n°1, 1992, p.8.

⁹⁹ Vincent Canby, « What the Beauty and the Beasts Have in Common », *The New York Times*, 3 juin 1990.

¹⁰⁰ Thomas Doherty, critique de *Pretty Woman*, *Cineaste*, vol.18, n°1, p.41.

¹⁰¹ *Ibid.*

consommériste et l'exaltation de la richesse atteignent des sommets : la scène centrale du shopping au son de la chanson éponyme et le voyage à l'opéra.

Il est instructif de comparer la scène d'opéra de *Pretty Woman* avec celle de *Moonstruck* (Jewison, 1987). Dans les deux cas, c'est la première fois que l'héroïne va à l'opéra, elle est invitée par son partenaire romantique et réagit vivement à la représentation. Cependant, comme le remarque Kathleen Rowe, dans *Moonstruck*, l'opéra est au cœur du film, et sert de révélateur émotionnel, tandis que dans *Pretty Woman* il représente le sommet de l'expérience jouissive de la richesse par Vivian, le plus luxueux de tous les signes déclinés par Edward :

While opera is infused thematically throughout *Moonstruck* to reveal the lovers' capacity for passion, in *Pretty Woman* the trip to the opera provides an opportunity to display how elegantly Vivian wears jewels, how she acquires the taste of high culture and how extravagantly but tastefully Edward spends his money.¹⁰²

Ainsi, les deux scènes soulignent la beauté physique de l'héroïne, vêtue dans les deux cas d'une magnifique robe rouge, mais alors que la transformation de Loretta (Cher) est un processus interne (c'est elle qui décide d'aller chez le coiffeur, elle qui s'achète sa robe et ses souliers, et elle qui s'habille, seule), celle de Vivian est résolument externe : elle est une belle poupée habillée et décorée par Edward, qui complète son œuvre en lui attachant un collier de rubis dont le prix est annoncé et répété avec exclamation (« a quarter of a million dollars ! »). Vivian est l'exemple même dans cette scène de la femme comme objet fétichisé¹⁰³ : elle apparaît d'abord dans la profondeur de champ, dans l'embrasement d'une porte (voir phot.91), observée par Edward, médiateur du regard du spectateur, est ensuite reflétée dans un miroir et enfin admirée par tous lorsqu'elle traverse le hall de l'hôtel. Avant même d'avoir assisté à la représentation, Vivian remercie Edward en déclarant qu'elle a passé une soirée merveilleuse (« If I forget to tell you later, I had a really good time tonight ») : ce n'est pas l'opéra en tant qu'expérience artistique qui compte, mais bien la sortie luxueuse. Au collier s'ajoutent ainsi le transport en limousine et le romantisme d'un soleil couchant vu d'un jet privé : chaque étape glorifie un peu plus les privilèges de la richesse, ce que médiatise l'émerveillement de Vivian. *Moonstruck* voit au contraire l'opéra comme une expérience démocratique : Ron et Loretta font partie de la foule, dans laquelle Loretta retrouve même son

¹⁰² Kathleen Rowe, *The Unruly Woman, Gender and the Genres of Laughter*, Austin : University of Texas Press, 1995, p.200.

¹⁰³ « Fetishistic scopophilia builds up the physical beauty of the object, transforming it into something satisfying in itself », Mulvey, « Visual Pleasure », p.12.

père. L'opéra est un catalyseur d'émotion, et est essentiel à la construction du couple : l'arrivée de Loretta devant l'opéra est déjà accompagnée par l'ouverture de *La Bohème* (contrastant avec la chanson pop au synthétiseur dans *Pretty Woman*), et les émotions fortes des deux personnages (Ron est encore plus émotif que Loretta) valident leur amour, qui s'affirme dans l'étreinte de leurs mains. A l'opposé, Edward reste parfaitement maître de lui, et ne prend pas la main offerte par Vivian : la scène n'est pas centrée sur la progression de leur amour, mais plutôt sur la transformation de Vivian en grande dame¹⁰⁴.

Si Edward se transforme en gentil capitaliste lorsqu'il renonce à consommer pour devenir un producteur responsable, Vivian devient un membre acceptable de l'élite capitaliste lorsqu'elle apprend à consommer de manière adéquate. Il faut être bien vêtue et payer convenablement pour pouvoir faire des achats. Lorsque Vivian sort pour la première fois à Rodeo Drive, habillée en prostituée et agitant des liasses de billets, on refuse de la servir, car « l'acheteuse expérimentée paye par carte bleue »¹⁰⁵. « Stores are not nice to people, they're nice to credit cards », commentera Edward. La baguette magique du conte de Cendrillon est ici la carte de crédit d'Edward, qui fait d'une prostituée marginale une épouse potentielle. Les deux séquences successives de shopping transforment ainsi Vivian de « femme sauvage » (« *wild woman* »), à la sexualité libérée, en « jolie femme » (« *pretty woman* »), dont la sexualité est sublimée dans l'élégance vestimentaire, comme le soulignent les chansons. La première séquence est accompagnée de « Wild Women Do », une chanson rock très rythmée et chantée par une femme, dont les paroles préconisent une certaine libération féminine, tandis que la chanson phare « *Pretty Woman* » est chantée par un homme, et encadre la femme dans le regard masculin. *Pretty Woman* détourne ainsi le potentiel libérateur de la consommation féminine (la jouissance du shopping) pour en faire un vecteur d'assujettissement à la domination masculine : regardée par tous les hommes après sa deuxième expédition, Vivian est devenue une compagne acceptable pour un homme d'affaires après avoir appris à se servir de sa carte de crédit.

Pretty Woman dénonce donc une certaine forme de capitalisme, fondée sur la consommation masculine, pour en réhabiliter une autre, où l'homme produit tandis la femme consomme. De la satire sociale, on passe par le biais du féminin à une apologie de la richesse qui maintient l'hégémonie masculine du *statu quo* : l'Amérique est validée au final,

¹⁰⁴ On remarquera l'ironie du choix de *La Traviata*, où la courtisane (un écho du statut de prostituée de Vivian) finit par devoir sacrifier son amour sur l'autel de la respectabilité.

¹⁰⁵ « [Vivian] pulls a wad of mashed bills out of her bag, yet further evidence of her ineptitude as a buyer (the experienced shopper pays with plastic) ». Miner, « No Matter What They Say », p.12.

(ironiquement par un SDF noir) comme « la terre des rêves » (« *land of dreams* »), où s'accomplissent les contes de fées qui transforment les prostituées en princesses mais aussi les requins chagrins en capitalistes apaisés et maris dévoués.

1.2. La victoire des bobos dans *You've Got Mail*

You've Got Mail se démarque du capitalisme industriel et familial de *Pretty Woman* pour célébrer la nouvelle économie des grandes chaînes et son élite, les bobos. Le film se déroule en effet dans le « ghetto bobo » new-yorkais du Upper West Side où vit une population aisée mélangeant intellectuels et hommes d'affaires. *The Shop Around the Corner* (Lubitsch, 1940) est ainsi fortement embourgeoisé : de simples employés dans une petite boutique, les deux protagonistes sont devenus des chefs d'entreprise. Contrairement à l'original, Joe Fox (Tom Hanks) et Kathleen Kelly (Meg Ryan) appartiennent à la même élite ; vivant dans le même quartier, ils se croisent sans cesse, fréquentent les mêmes établissements et font partie du même cercle élargi : leur première confrontation a lieu à une fête rassemblant le gratin du monde des livres. Cette proximité endogame remonte même à la génération précédente, puisque le grand-père de Joe avait connu la mère de Kathleen. Le film se teinte ainsi d'une tonalité gentiment satirique lorsqu'il décrit les comportements et les valeurs de ce monde d'intellectuels habitant le Upper West Side, qualifiés de « pseudo-intellectual, liberal nuts » par l'entrepreneur résolument capitaliste qu'est le père de Joe.

Les cibles privilégiées de cette satire sont Frank (Greg Kinnear) et Patricia (Parker Posey), les « mauvais partenaires » de Kathleen et Joe, qui incarnent respectivement le sentiment de supériorité intellectuelle accompagné d'un refus des évolutions du monde moderne et l'hypocrisie pérorante de ces intellectuels bourgeois. Ces personnages incarnent en effet les deux pôles entre lesquels oscillent cette élite dans son ensemble, qui s'indigne d'abord de l'arrivée de Fox Books, une grande chaîne à la *Barnes and Nobles*, dans le monde préservé des livres puis s'en accommode sans sourciller, attirée par les bas prix et les produits auxiliaires (« We're gonna seduce them with our cheap books and our legal addictive stimulants », se félicite Joe Fox). L'ouverture du grand magasin dans le Upper West Side, quelque peu redoutée par la famille Fox, se fait dans l'enthousiasme, les gens faisant la queue pour entrer et s'installer dans les canapés, capuccino à la main ; au son d'une chanson rock entraînante, la caméra souligne la grande superficie du magasin, qui propose non seulement un large choix de livres soldés, mais aussi des gâteaux et des tasses, que les clients achètent de bon cœur. L'auteur si inquiète du sort de la petite librairie que possède Kathleen, prête à manifester contre le grand magasin s'il le faut, finit par organiser la signature de son nouveau

livre dans ce même magasin. L'attrait de la consommation est trop fort et prend le pas sur les valeurs idéologiques anti-mercantiles : les bobos, en dépit de leurs gesticulations, consacrent la victoire des grandes entreprises, comme le fait le film (produit lui-même endogame, conçu par cette élite et destiné à cette catégorie du public), ce que *Sight and Sound* voit comme une trahison¹⁰⁶ mais qu'Ebert voit au contraire étrangement comme une réussite¹⁰⁷.

Un capitalisme genré

Cependant, les éléments de satire sociale sont à nouveau floutés par le recours au genre, à la fois biologique et cinématographique, c'est-à-dire par une séparation des sexes entérinée par les conventions de la comédie romantique. On a déjà analysé le retour de la comédie « néo-classique » et de la double focalisation, qui structure *You've Got Mail*. Celle-ci oppose un homme et une femme, mais double la traditionnelle « guerre des sexes » d'une « guerre des capitalismes » opposant deux visions du capitalisme, qui se finira par la victoire du capitalisme corporatiste masculin. Joe est à la tête d'une grande chaîne de librairies, Fox Books, tandis que Kathleen possède une petite librairie pour enfants, The Shop Around the Corner, qui sera finalement obligée de fermer après l'arrivée d'une librairie Fox Books dans son quartier. La librairie de Kathleen et ses méthodes sont très nettement codées comme féminines : il s'agit d'une librairie pour enfants que la mère de Kathleen a léguée à sa fille, qui souhaite la léguer plus tard à sa propre fille. La petite librairie est un espace très féminin, mignon, chaleureux, rempli de jouets pour enfants, de fleurs et de décorations saisonnières (une citrouille pour Halloween, des lumières pour Noël), en accord avec la personnalité joyeuse de Kathleen et l'aura de Meg Ryan. Kathleen s'inscrit dans un système matriarcal, où sa mère disparue est remplacée par une vieille employée, Birdie, et fait elle-même office de figure maternelle pour les enfants qui fréquentent sa boutique, qu'elle connaît par leurs prénoms et à qui elle lit des histoires. Trois des quatre employés sont des femmes et tous travaillent avec elle depuis toujours : ils forment une véritable famille, qui partage des confidences et se retrouve à Noël pour chanter ensemble autour d'un vieux piano. Kathleen insiste sur une vision communautaire du commerce, qui se démarque d'une grande chaîne par son service individualisé et son personnel qualifié. Elle part d'une vision non pas capitaliste mais idéaliste, qu'elle a héritée de sa mère et qui voit la lecture comme fondement identitaire : « The world is not driven by discounts. [...] My mother wasn't just selling books, she was

¹⁰⁶ La critique de *Sight and Sound* décrit le film comme « A *Working Girl* for the 90s: if you can't beat 'em, join 'em ». Charlotte O'Sullivan, critique de *You've Got Mail*, *Sight and Sound*, vol. 9, n° 3, mars 1999, p.57.

¹⁰⁷ « The movie is sophisticated enough not to make the megastore into the villain. Say what you will, those giant stores are fun to spend time in », Roger Ebert, critique de *You've Got Mail*, *Chicago Sun-Times*, 18 décembre 1998.

helping people become whoever it was that they were gonna turn out to be », explique-t-elle avec enthousiasme, les yeux brillants et le sourire aux lèvres, réplique enchanteresse de sa mère.

Mais cette vision héritée du passé est perçue comme archaïque, inadaptée à l'évolution du marché, comme le note la réaction d'étonnement de Joe au coût très élevé de ses livres. Kathleen est « un roseau solitaire » qui se débat dans un monde corrompu (« You are a lone reed, standing tall, waving boldly in the corrupt sands of commerce »), lui dit pompeusement son petit ami Frank, qui tape même ces mots à la machine. Se redressant, Kathleen semble s'approprier cette définition avec fierté, mais se rend compte de ses implications en la répétant : elle est seule et faible dans un monde de compétition féroce. Son visage et son ton de voix changent lorsque les mots ressassés prennent toute leur signification, et elle fronce les sourcils, la bouche triste, avant de sortir du cadre, laissant Frank savourer sa trouvaille. Kathleen s'interroge elle-même sur son activité, qui l'a confinée dans une « petite existence » et l'a empêchée de se lancer dans de nouveaux projets, et ses doutes valident au final son élimination : n'est-il pas dans la nature des choses que les grands projets remplacent les petits et que les chaînes remplacent les librairies de quartier ?

You've Got Mail naturalise ainsi l'hégémonie des grandes entreprises, qu'il amalgame par ailleurs à l'hégémonie masculine à travers le personnage de Joe Fox. L'environnement professionnel de Joe est entièrement masculin et sa première apparition sur le chantier de son nouveau magasin, entouré d'ouvriers du bâtiment, contribue fortement à le viriliser. Il n'y a que des hommes chez Fox Books, une entreprise patriarcale transmise de père en fils sur trois générations. Se définissant lui-même comme « un homme d'affaires brillant »¹⁰⁸, agressif et rusé, Joe incarne l'essence du capitalisme d'entreprise, comme le lui rappelle méchamment Kathleen lorsqu'elle le réduit par métonymie à son costume cravate (« You are nothing but a suit »). Joe raffole de la compétition, qu'il sait évaluer avec une précision qui confond Kathleen lorsqu'il devine exactement le montant de ses ventes. Tandis que les qualités connotées comme « féminines » de Kathleen – générosité, douceur, voire une certaine naïveté – empêchent sa réussite économique, les attributs « masculins » de Joe facilitent au contraire sa victoire. Kathleen est totalement inadaptée à un capitalisme compétitif auquel les Fox sont aguerris.

Deux scènes contrastent de façon frappante le cynisme implacable de la dynastie des Fox, atout masculin indispensable pour dominer dans un monde impitoyable, avec la riposte

¹⁰⁸ « I'm a brilliant businessman ! »

quelque peu ridicule de Kathleen. Au début du film, les trois hommes se félicitent d'avoir écrasé un concurrent, jubilant sans retenue. La mise en scène qui circule entre les trois, distribuant les champs/contre-champs, souligne la solidarité et la complicité d'une famille de conquérants. Un plan sur Joe annonçant qu'il a une triste nouvelle est suivi de deux contre-champs sur les visages inquiets de son père et de son grand-père. Joe poursuit son annonce hors champ, révélant que City Books a fait faillite, et on revient sur son visage qui s'éclaire. Petit-fils et grand-père s'amuse en faisant semblant de se tirer dessus, comme s'ils jouaient au policier et au voleur (voir phot.92) : les affaires relèvent du jeu, mais un jeu de garçons. Kathleen ne peut pas rivaliser avec ces prédateurs-nés : obligée d'adopter un comportement masculin agressif qui ne lui sied pas, sa lutte contre Fox Books semble quelque peu ridicule. C'est en effet Joe (son correspondant sur Internet) qui lui conseille de partir en guerre, reprenant l'expression du manuel de masculinité qu'est *The Godfather*, « Go to the mattresses ». Elle reprend ses conseils, se répétant à elle-même l'adage qui guide Joe dans le monde des affaires, « It's not personal, it's business ». Pour réussir, il faut se détacher des émotions interpersonnelles, domaine féminin où Kathleen est à l'aise, et adopter une rationalité froide et implacable, domaine codé comme masculin où excelle Joe. Kathleen se retrouve alors au centre d'une tornade médiatique, à se donner du courage en reprenant les gestes de boxe et les paroles célèbres de Mohamed Ali (« Float like a butterfly, sting like a bee »). Mais l'imitation d'Ali par la frêle Kathleen relève du comique de cirque, ce que souligne une musique allègre sur un rythme syncopé, et son combat s'avère dérisoire, à l'image de ses coups de poing dans le vide (voir phot.93) : la publicité des médias n'a rien changé à son chiffre d'affaires en chute libre.

La lutte est inégale, puisque les hommes ont le poids du patriarcat derrière eux, tandis que l'approche féminine des affaires est présentée comme dépassée et contraire à l'évolution « naturelle » du capitalisme marchand. Frank ne dit pas le contraire lorsqu'il proclame que la victoire de The Shop Around the Corner renverserait le cours de la révolution industrielle : « When you are finished with Fox Bookstores, the Shop Around the Corner will be responsible for reversing the entire course of the industrial revolution ». L'incapacité de Kathleen à adopter une vision calculatrice et concurrentielle la condamne à la faillite. Après coup, elle finit par rejeter l'approche froide et individualiste de Joe (qui vient la voir en s'excusant, s'abritant derrière sa devise : « It wasn't personal ») et réaffirme la primauté des émotions et du relationnel : « All that means is that it wasn't personal to you. But it was personal to me. It's personal to a lot of people. What is so wrong with being personal

anyway? ». On constate que les deux protagonistes de *You've Got Mail* ne changent pas ; ils sont maintenus dans leurs rôles de sexe traditionnels : Kathleen sort des affaires et se met à écrire un livre pour enfants, en accord avec ses qualités maternelles de « *nurturer* » tandis que Joe demeure un prédateur, déterminé à obtenir ce qu'il veut. Contrairement à Edward dans *Pretty Woman*, Joe ne change pas, il met simplement ses talents d'homme d'affaires au service d'un nouveau « projet », comme il l'appelle lui-même, celui de conquérir le cœur de Kathleen. Il manipule la compétition, qui n'est autre que son double virtuel, à son avantage, utilisant les secrets qu'elle lui confie sur Internet pour se rapprocher d'elle dans la vie réelle. Marionnettiste qui tient tous les fils, il se dédouble pour jouer à la fois le personnage du confident sympathique et du soupirant mystérieux, chacun grandissant l'autre. Comme confident, il incite ainsi Kathleen à se renseigner sur son soupirant virtuel, notamment à lui demander s'il est marié, ce à quoi l'alias répond avec indignation que ce sont sûrement ses amis qui l'ont poussé à lui poser une question pareille. Kathleen, rapportant cette réponse à Joe le lendemain, est impressionnée par cette perspicacité : « He nailed me, he knew exactly what I was after, which is, by the way, just like him ». Joe utilise les informations obtenues dans le monde réel et dans le monde virtuel pour avoir toutes les cartes en main et assurer sa victoire dans le domaine amoureux.

L'homme gagne sur tous les plans dans *You've Got Mail*, mais les conventions génériques gommant le rétablissement de l'hégémonie masculine en imposant la nécessité de la formation du couple. Le badinage amoureux remplace la compétition dans les affaires, et la rivalité professionnelle est effacée au profit de la compatibilité amoureuse, réalisant le vœu exprimé par Joe dans sa déclaration d'amour : « If I hadn't been Fox Books and you the Shop around the Corner... ». L'euphorie de la formation du couple oblitère le déséquilibre entre les sexes car l'attente du *happy end* traditionnel de la comédie romantique fait oublier au spectateur (et à la spectatrice) le tort que Joe a fait à Kathleen, et le pousse à souhaiter contre toute logique la réunion des deux adversaires et la double victoire de Joe. Celle-ci est en outre validée par la phrase finale de Kathleen: « I wanted it to be you so badly ». Le fait que Kathleen accepte sa défaite de gaieté de cœur, tout comme elle avait pris sa faillite comme une occasion de se reconvertir, contribue à naturaliser l'hégémonie masculine et son auxiliaire, le capitalisme corporatiste. La critique de *Sight and Sound* est une des seules à ne pas s'y tromper et met en lumière la domination masculine qui constitue le cœur caché du

film : « The title punningly says it all – Ephron gives us male, more male than she can handle »¹⁰⁹.

L'homme devient consommateur

Dans *You've Got Mail*, même la consommation relève de la sphère masculine, et le film propose un nouveau modèle de masculinité encline à la consommation, en accord avec le consumérisme acharné des « bobos ». Comme l'ont remarqué plusieurs critiques, le film dans son entier relève de cette propension consumériste, affichée par le placement extrêmement visible de produits, comme le fournisseur d'accès à Internet AOL ou la chaîne de cafés Starbucks. *Les Cahiers du cinéma* s'indignent : « Vous avez un message est un long spot de pub pour AOL, fournisseur d'accès à Internet dont le logo est omniprésent et dont l'expression « You've got mail » est une marque déposée »¹¹⁰. *Variety* souligne l'ironie du choix de Starbucks, « géant qui menace les petits cafés et en a conduit plus d'un à la faillite »¹¹¹. Ebert connote péjorativement ce mode de vie consumériste par l'emploi du terme « yuppie » : « The plot surrounds Hanks and Ryan [...] with the Yuppie Urban Lifestyle. It's the kind of movie where the characters walk into Starbucks and we never for a moment think "product placement!" because, frankly, we can't imagine them anywhere else ». Le placement de produits est particulièrement explicite dans *You've Got Mail* parce que le film construit tout un discours autour de ces produits, un discours qui est masculin. Non seulement Starbucks apparaît à l'image, mais la chaîne devient un objet de discours, commenté par Joe dans un petit numéro de *stand up comedy* à la Jerry Seinfeld qui valorise l'observation masculine mais condamne les femmes au silence. Tandis que Joe récite ses notes drolatiques en voix-off, Kathleen reste muette d'admiration devant son intelligence. La voix comique devient ainsi exclusivement masculine dans *You've Got Mail* : les commentaires de Kathleen relèvent de la sensibilité et du charme féminins plus que du comique potentiellement subversif, dont Meg Ryan donne pourtant un exemple mémorable dans *When Harry Met Sally*.

Ce sont maintenant les hommes qui célèbrent la consommation : la famille Fox achète constamment, comme un signe de son pouvoir. Les femmes sont pratiquement absentes de ce processus, la richesse se partageant entre hommes. Ainsi, lors de la réunion des trois Fox au début du film, Joe remarque la présence d'un nouveau canapé dans le bureau de son père et se

¹⁰⁹ O'Sullivan, critique de *You've Got Mail*.

¹¹⁰ Critique de *You've Got Mail*, *Les Cahiers du cinéma*, n°532, février 1999, p.82.

¹¹¹ « Starbucks being the giant that has challenged so many little coffehouses and reportedly pushed more than a few of them out of business. » Critique de *You've Got Mail*, *Variety*, 14 décembre 1998.

renseigne sur le nom du tissu, que ce dernier appelle tout simplement « *money* ». La satire porte sur le fait que ce canapé couteux est très inconfortable, mais il n'empêche que ce sont exclusivement les hommes qui en jouissent : les trois hommes forment au début de la scène une composition triangulaire au centre de laquelle se trouve le fameux canapé, occupant tout le premier plan de l'image. Il en va ensuite de même pour leur trio de bateaux luxueux, qui reprend la succession des trois générations (un travelling passe du petit bateau appelé Fox III à un deuxième plus gros, Fox II, lui-même rattaché au bateau principal), et dans lequel le père et le fils Fox se retrouvent après avoir rompu avec leurs compagnes respectives. Le bateau représente ainsi le cocon masculin dans lequel les Fox se réfugient lorsqu'ils ont été trahis par la gent féminine : père et fils trinquent à leur réunion en buvant ce cocktail éminemment masculin qu'est le martini *dry*. Il est donc un symbole de richesse, mais aussi de la durabilité de la lignée masculine, symbolisée par ailleurs par le gros plan sur les bourgeons printaniers, qui contraste avec la fin de la lignée féminine montrée dans la scène précédente qui se déroule en hiver, où l'on voit Kathleen fermer boutique tristement, anéantissant l'héritage de sa mère en même temps que son fantôme, tournoyant une dernière fois dans cet espace vide autrefois si féminin. Kathleen remarquera d'ailleurs qu'elle déteste les bateaux. Ce sont ainsi toujours les hommes qui exhibent les signes de la richesse, mais également eux qui les consomment, contrairement à *Pretty Woman*, qui exalte la richesse dans la mesure où c'est Vivian qui en profite.

Joe est en effet un consommateur averti, qui se renseigne sur les différents tissus pour canapé et que l'on voit même faire ses courses au supermarché, bien qu'il s'agisse du supermarché de luxe typiquement bobo qu'est *Zabar's*. Loin d'exprimer la féminisation du protagoniste masculin, la scène de courses est utilisée une nouvelle fois pour réaffirmer la domination de Joe sur Kathleen. Cette dernière, troublée par la présence de son rival dans le même supermarché, avance sans s'en rendre compte vers une caisse qui n'accepte que le paiement en espèces, alors qu'elle n'a qu'une carte de crédit. Déjà mise à mal par l'agressivité des autres clients et de la caissière, qui refuse de l'aider, Kathleen est en plus humiliée par l'arrivée de Joe, qui s'impose en sauveur providentiel et lui demande, comble de la provocation, si elle a besoin d'argent. Ce dernier surgit de nulle part et éclipse Kathleen dès son apparition dans le cadre : on passe d'un plan rapproché sur les deux personnages à un gros plan sur Joe uniquement (voir phot.94), qui dialogue seul avec la caissière, réduisant encore une fois Kathleen au silence. Expert en manipulation, ce dernier réussit à faire rire la caissière, qui finit par accepter, sourire aux lèvres, la carte de crédit de Kathleen. Joe est

consacré comme grand vainqueur, et Kathleen doit s'excuser, déconfite, sous les regards mauvais de la caissière. Les changements d'expression de cette dernière soulignent le contraste entre l'habileté marchande de Joe et l'incompétence de Kathleen dans tout ce qui touche à l'argent. La dextérité dans le maniement de l'argent semble être une prérogative masculine : Joe achète à tour de bras, sortant sans arrêt des billets verts de sa poche. C'est toujours lui qu'on voit payer, même (et surtout) quand il s'agit de payer pour les autres : des livres pour les enfants de sa famille, des fleurs pour Kathleen. L'association entre les hommes et le capitalisme dans *You've Got Mail* finit toujours par réaffirmer l'hégémonie masculine et son contrôle des flux financiers, même dans la sphère traditionnellement féminine de la consommation.

You've Got Mail contribue ainsi à rendre acceptable la consommation masculine en en faisant une pierre additionnelle à l'édifice de l'hégémonie masculine. L'association de la masculinité avec le capitalisme, que ce soit à travers la production ou la consommation, réaffirme la domination masculine. L'homme consommateur devient de plus en plus visible aux Etats-Unis, qu'il soit « yuppie » dans les années 1980, « bobo » dans les années 1990 ou « metrosexual »¹¹² dans les années 2000. Mais l'association entre masculinité et consommation dans les comédies romantiques contribue en fait à revaloriser des hommes dont le goût rehausse leur virilité, comme Nick Marshall (Mel Gibson) dans *What Women Want* ou Harry Sanborn (Jack Nicholson) dans *Something's Gotta Give* (Meyers, 2003). La consommation devient même un terrain de lutte entre les sexes : le publicitaire Nick est en compétition avec une femme pour conquérir un marché féminin, tandis que les habitudes masculines de consommation de Harry sont mises à mal par sa dépendance forcée vis-à-vis de Erica (Diane Keaton), dont la force et l'indépendance résident dans sa richesse personnelle (symbolisée par sa maison dans les Hamptons) et sa capacité à consommer de manière autonome (soulignée par sa maîtrise de la langue française dans une épicerie française puis dans un restaurant parisien), dans un film plus égalitaire.

La démonstration du pouvoir masculin à travers la consommation est également très présente dans les films de gangsters, cela dès les années 1930. L'attention portée par le gangster à son apparence est légendaire, les habits symbolisant sa richesse dans une nouvelle instance veblénienne de consommation ostentatoire. Le film de gangsters classique problématisait déjà l'apparition de la consommation de masse et les mutations économiques

¹¹² Terme attribué à Mark Simpson, qui l'emploie pour la première fois dans un article pour *The Independent*, le 15 novembre 1994, mais l'impose véritablement à travers un article dans salon.com intitulé « Meet the Metrosexual », daté du 22 juillet 2002.

de l'Amérique au début du siècle¹¹³. Le rapport entre masculinité et capitalisme est en effet central dans un genre qui compare explicitement le gangster à un homme d'affaires, mais l'intégration des gangsters dans le monde des affaires ne se fait pas sans difficulté.

2. Le capitalisme au cœur du film de gangsters

La résurgence du film de gangsters met ainsi à nu l'obsession des années 1990 pour le rêve capitaliste et sa face noire. Les gangsters reviennent sur le devant de la scène, avec la sortie entre autres de *Goodfellas* et *The Godfather: Part III* en 1990, *Miller's Crossing* (les frères Coen) et *Mobsters* (Karbelnikoff) en 1991, *Carlito's Way* (1993), *Casino* (1995), *The Funeral* (Ferrara, 1996), *Donnie Brasco* (Newell, 1997) et les parodies *Analyze This* et *Analyze That* (Ramis, 1999 et 2002). Le film de gangsters contemporain prolonge les interrogations de l'époque classique sur les évolutions du capitalisme, qui se reflètent dans la transformation de la masculinité du gangster, construit comme un emblème du capitalisme. L'obsession de la réussite à tout prix se transforme en désir d'intégration chez des gangsters qui cherchent avant tout la légitimité. Dans *The Godfather: Part III*, *Casino* ou *Carlito's Way*, le gangster veut être un homme d'affaires comme un autre et gagner de l'argent de manière respectable. Cependant, la proximité entre monde criminel et société légale empêche l'insertion des gangsters, dans des films qui critiquent le matérialisme généralisé d'une société corrompue par l'argent. On assiste néanmoins à l'embourgeoisement de gangsters dont les codes de comportement changent avec les mutations du système économique : l'agressivité et l'autoritarisme du « *self-made man* » laissent la place à l'art de la persuasion du cadre d'entreprise.

2.1. Le gangster ou l'incarnation du capitalisme

Il a été démontré à plusieurs reprises que le monde du crime organisé s'est construit à l'image de son alter ego légal, le monde des affaires. Dès les années 1930, le sociologue Walter Lippman analyse le crime organisé comme répondant à une demande forte des consommateurs américains en matière de services illicites comme le sexe, l'alcool ou le jeu (« Drink, sex, and gambling are the forbidden commodities for which there is the greatest demand »¹¹⁴), une demande d'autant plus forte à cette époque que les trois domaines étaient déclarés illégaux. Le crime organisé ne fait alors que répondre à cette demande, comme le déclare Al Capone dans cette réplique fameuse : « I'm a businessman. I've made my money

¹¹³ Voir l'ouvrage de David E. Ruth, *Inventing the Public Enemy, The Gangster in American Culture, 1918-1934*, Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

¹¹⁴ Walter Lippman, *The Underworld as Servant*, 1931, dans Tyler, G., *Organized Crime in America; A Book of Readings*, University of Michigan Press, 1962, p.59.

supplying a popular demand »¹¹⁵. Les films des années 1930 montrent bien ce parallèle à l'écran, en décrivant la formation et les activités d'un groupe criminel qui ressemble de plus en plus à une entreprise commerciale. Les criminels emploient des méthodes d'hommes d'affaires pour construire leur « entreprise » : croissance, consolidation et organisation (« growth, consolidation, and organization »¹¹⁶). Ainsi, dans *Little Caesar* (LeRoy, 1931), le gangster Rico s'intègre au groupe, étend ses activités, consolide son pouvoir en éliminant le boss et en s'imposant à ses rivaux, puis réorganise le marché de l'alcool à son profit. Rico se pose en véritable homme d'affaires, tandis que le marché de l'alcool est vu comme une entreprise commerciale lucrative organisée en trust.

Le gangster est un homme d'affaires qui a réussi, exemple même du mythe si cher à l'Amérique de la *success story*, l'histoire d'un homme qui part de rien pour arriver au sommet, « des haillons aux richesses » (« *from rags to riches* »)¹¹⁷. Andrew Bergman souligne de façon convaincante le parallèle entre les « *robber barons* », ces hommes d'affaires du 19^e siècle aux méthodes douteuses mais légitimées par leur réussite financière, et les gangsters des années 1930. Il montre en effet comment Rico dans *Little Caesar* suit presque à la lettre le pamphlet de Andrew Carnegie, *The Road to Success. An Address to Young Men*, qui explique comment réussir dans les affaires¹¹⁸. Ce parallèle est repris dans la structure classique de *Scarface* (1983), le remake du film de Howard Hawks par Brian De Palma, qui décrit l'irrésistible ascension d'un pauvre immigré cubain devenu richissime grâce au trafic de la drogue. Ainsi, quand Carnegie préconise aux jeunes loups d'attirer l'attention de leur supérieur par une action spectaculaire, Tony Montana (Al Pacino) fait preuve d'une volonté de fer et d'un courage exceptionnel face à des agresseurs munis d'une tronçonneuse qui démembreront son ami devant ses yeux. Carnegie conseille ensuite de braver les ordres donnés pour mettre en place ses propres règles, ce que fait Tony lorsqu'il accepte l'offre d'un trafiquant de drogue colombien contre l'avis de son chef. Enfin, il faut chercher à avoir la haute main sur son chef dès que possible (« boss your boss just as soon as you can ») : Tony,

¹¹⁵ Helmer W. et Mattix, R. *Public Enemies. America's Criminal Past, 1919-1940*, Facts on File, 1998, p. 44, dans Sophie Body-Gendrot, Francis Bordat et Divina Frau-Meigs, *Le Crime organisé à la ville et à l'écran*, Paris, Armand-Colin, 2001, p.92.

¹¹⁶ Ruth, *Inventing the Public Enemy*, p.43.

¹¹⁷ Un motif développé au 19^e siècle par le très prolifique Horatio Alger Jr. dans des romans extrêmement populaires, aux titres instructifs : *Fame and Fortune ; or, The Progress of Richard Hunter* (1868), *Paul the Peddler; or, The Fortunes of a Young Street Merchant* (1871), *Strive and Succeed; or, The Progress of Walter Conrad* (1872), *Risen from the Ranks; or, Harry Walton's Success* (1874), etc...

¹¹⁸ Andrew Bergman, *We're in the Money : Depression America and Its Films*, New York : Elephant Paperbacks, 1992 [1971].

comme Rico, élimine purement et simplement son chef quand celui-ci perd son assurance et ses alliés.

Contrairement à la *success story* classique de *Scarface*, où Tony ne goûte aux plaisirs de la consommation ostentatoire qu'en fin de parcours, juste avant sa chute (ces plaisirs sont d'ailleurs condensés dans une séquence délirante où une musique très rythmée occupe toute la bande-son et accompagne une succession d'images de richesse excessive, dont l'achat d'un tigre comme cadeau de mariage), *Casino* commence déjà au sommet, avec l'arrivée de « Ace » Rothstein (Robert De Niro) comme manager du casino Tangiers¹¹⁹. La première image post-générique, une contre-plongée sur un homme en costume cravate, sur fond de lumières brillantes, est celle d'un homme qui a réussi (voir phot.95). Ace arrive à Las Vegas conduit par un chauffeur, avec un valet pour lui ouvrir la porte et un tapis rouge illuminé. Il est accueilli par son groupe d'assistants, tous des hommes en costumes sobres, et se met immédiatement au travail. Le gangster devient un homme d'affaires à part entière, puisque le jeu est légal au Nevada. Ace accède ainsi au statut convoité de membre « légitime » de la société capitaliste, directeur respecté d'un casino parfaitement légal, comme il le dit lui-même avec jubilation : « Anywhere else in the country I was a bookie, a gambler, always looking over my shoulder, hassled by cops, day and night. But here, I'm Mr. Rothstein, I'm not only legitimate, but running a casino! ». Il n'est cependant que le manager du casino, qui est monté par les têtes de la Mafia du Midwest : de *Scarface* à *Casino*, on passe d'un capitalisme industriel et individuel caractéristique des barons de la fin du 19^e siècle, du type Carnegie, à un capitalisme financier d'entreprise, plus complexe, où les décideurs financiers sont détachés de la gestion quotidienne de l'entreprise, déléguée à un cadre supérieur. *Casino* expose les rouages et les acteurs de ce système fondé sur les flux financiers, dans sa description minutieuse de la création et du fonctionnement du casino. Ce dernier est financé par les capitaux du syndicat des camionneurs (les « *Teamsters* ») contrôlé par la Mafia du Midwest, qui, en contrepartie, exige un paiement mensuel prélevé dans les caisses du casino. La fluidité des mouvements de capitaux est rendue par l'utilisation récurrente de travellings. Un premier travelling présente littéralement le casino comme une « machine à sous », montrant la conversion mécanique des pièces de monnaie en rouleaux. Un deuxième travelling suit ensuite l'émissaire de la Mafia, qui entre et sort sans obstacles de la pièce la plus sacrée du casino, la salle des comptes, avec une valise pleine de billets, sans que personne ne s'offusque : « It's routine. Business as usual », commente la voix-off. Le casino, comme toute

¹¹⁹ Le film fait penser par cet aspect à *Force of Evil* (Polonsky, 1948).

autre entreprise, poursuit un but éminemment capitaliste : faire de l'argent (« everything is arranged to get *your* money », dit Ace en voix-off), ce que soulignent les nombreux zooms avant sur les fameux billets verts.

On voit émerger un nouveau type de capitaliste, qui ne monte pas sa propre entreprise mais surveille le bon fonctionnement de celle d'un autre, comme un PDG dirige une entreprise qui appartient en fait aux actionnaires. Ace est un PDG de l'ombre parfait : innovant (il construit une salle des paris, débauche les vedettes d'un spectacle donné par un autre casino et fait venir des danseuses de toute l'Europe), méticuleux et perfectionniste (il insiste pour que le cuisinier mette exactement le même nombre de myrtilles dans chaque muffin), il est obsédé par la surveillance et le contrôle. Ace est en effet un expert du jeu, auquel il ne s'adonne pas par plaisir mais dont il fait son métier : « He didn't bet like you or me. He bet like a fucking brain surgeon », remarque son ami Nicky (Joe Pesci). Il surveille tout le monde : des croupiers, à qui il apprend à manier les jetons, aux milliardaires qui ruinent les casinos, en passant par les petits tricheurs. Ace se place ainsi au sommet d'une hiérarchie qui est en fait une chaîne de surveillance, symbolisée par un travelling qui part du joueur, surveillé par le croupier, surveillé par le chef de table, surveillé par le chef de partie, surveillé par le directeur de partie, surveillé par le commissaire de jeu, surveillé par le gérant, qui lui est surveillé par Ace. Tous sont surveillés par un système perfectionné de caméras (« *the eye in the sky* ») derrière lequel se cache en fait à nouveau Ace. Cette mise en abyme qui place Ace derrière la caméra souligne sa maîtrise de l'image et du son : il domine l'espace de son regard fermé et concentré, filmé très souvent en gros plan, tout comme il domine la bande sonore par sa voix-off. L'impression de contrôle absolu est renforcée par la mise en scène qui a constamment recours au travelling et à la plongée, notamment la plongée totale évoquant « l'œil de Dieu » (voir phot.96). Directeur acharné à la tâche (il travaille plus de 18 heures par jour), Ace applique les dernières « techniques de management » en entreprise, surveillant sans relâche ses employés et ses clients pour augmenter la productivité et enrichir ses « actionnaires ». Les méthodes du gangster sont ainsi légitimées par sa transformation en homme d'affaires, dans une société où seuls les gains comptent.

La confusion entre monde criminel et société légale est encore plus accentuée dans *Carlito's Way* (De Palma, 1993), qui effectue un renversement de l'équation entre gangster et homme d'affaires. C'est ici l'homme d'affaires qui plonge dans le gangstérisme, ce qui légitime en retour le gangster. La descente rapide dans le crime de l'avocat David Kleinfeld (Sean Penn) entre en parallèle avec la remontée lente de Carlito Brigante (Al Pacino) qui

cherche à en sortir. L'action commence avec le visage filmé en gros plan et la voix forte de Carlito, reconnaissant devant le juge son identité passée de gangster (« I was a mean little bastard while my mother was alive, and I know it ») mais annonçant sa rédemption en fanfare. La posture et le ton de voix assurés et vigoureux de Carlito, ainsi que son accent de la rue, contrastent avec la voix posée, le vocabulaire sophistiqué et le calme de David, qui se tient assis à ses côtés, et que Carlito, dans son enthousiasme, soulève par le bras pour le remercier. Dave Kleinfeld est dans cette première scène l'incarnation parfaite de l'avocat éduqué et discret, un « *shyster* » éclipsé par son client charismatique et haut en couleurs. Mais la scène suivante marque déjà une étape dans l'évolution des rapports entre les deux personnages, que la mise en scène place sur un pied d'égalité en en faisant des doubles. Les deux hommes sont placés côte à côte au centre de l'écran, dansant dos à dos avec deux femmes repoussées sur les côtés, dans une composition fortement symétrique (voir phot.97). Le véritable couple est formé par les deux hommes, comme le font remarquer avec énervement leurs partenaires féminines (« You're dancing with me or you're dancing with him? »). Les deux hommes se détournent d'ailleurs complètement d'elles pour danser ensemble, Carlito menant un Dave féminisé par une gestuelle maniérée. Au plan suivant, la symétrie change pour composer une diagonale où le couple d'hommes est au premier plan sur la gauche et les deux femmes reléguées au second plan à droite. La centralité du couple masculin est mise en lumière par la déclaration sentimentale de Carlito à Dave sous l'emprise de l'alcool : « If you were a broad, I'd marry you ». La scène se termine cependant sur le rire nerveux de Dave lorsque Carlito lui parle de son désir de partir louer des voitures aux Bahamas, signe précurseur de l'incompréhension à venir entre les deux hommes, l'un souhaitant quitter le monde des gangsters tandis que l'autre y entre.

Kleinfeld accumule en effet tous les attributs du gangster au fur et à mesure du déroulement de l'intrigue : il se drogue constamment à la cocaïne, boit trop, fait l'amour à des filles dans les toilettes, et finit même par sortir un revolver de sa poche. Cette « gangstérisation » s'accompagne paradoxalement de sa décomposition corporelle, à mesure qu'il perd peu à peu le contrôle de son corps. En sortant de prison où il a rendu visite à l'un de ses clients, il doit en effet s'agripper au grillage, pris d'une envie incontrôlable de vomir, puis est montré en train de prendre de la cocaïne dans son bureau, qu'il doit nettoyer en vitesse à l'arrivée du procureur : il se nettoie les narines, boit un verre d'alcool, reboutonne sa veste et masque son haleine à l'aide d'un pulvérisateur. Ses efforts pour maintenir les apparences sont dérisoires, comme le souligne avec ironie la scène où il donne une fête dans son jardin. Alors

que tous s'amuse dans une orgie de sexe et de drogue, lui s'énerve contre ses invités « impolis » qui ne respectent pas les conventions sociales en se poussant dans la piscine ou en se masturbant en public. Ses récriminations sont pourtant immédiatement suivies d'une conversation où il demande à Carlito de l'aider à faire évader un mafieux. Sa déliquescence est totale : il apparaît comme un halluciné, les cheveux dressés sur la tête, tremblant et convulsé sous l'effet d'un cocktail de drogue et d'alcool, déformé par une contre-plongée puis par un gros plan décadré qui lui coupe le haut de la tête (voir phot.98). Kleinfeld perd peu à peu son statut d'avocat, un déclassement qui se lit dans sa transformation vestimentaire, de costume trois pièces à survêtement, pour finir en peignoir d'hôpital. Il devient un gangster, et remplace littéralement Carlito dans la scène sur le bateau : se substituant à ce dernier qui essaye de sortir le mafieux de l'eau, il frappe l'homme à la tête, utilisant la même perche non pas pour le remonter mais pour l'assassiner. Cet acte le transforme définitivement, comme le remarque Carlito : « You ain't a lawyer no more, you're a gangster now », ce qu'il prend avec le sourire, comme si c'était un compliment.

La déliquescence du corps devient déchéance morale, et Kleinfeld termine assassiné sur son lit d'hôpital sans pouvoir se défendre, après avoir trahi son ami. Sa chute contraste avec la fermeté et la détermination de Carlito, qui ne sont plus des signes de criminalité mais de force de caractère et d'intégrité. La désintégration de Kleinfeld répond comme un miroir aux désirs d'intégration de Carlito et figure la dépravation de la société toute entière, gangrenée par le matérialisme et la corruption, où le procureur même a recours à des enregistrements illégaux pour enfermer ceux qu'il pourchasse. Son rêve d'intégration finit paradoxalement par faire de Carlito un homme seul, en rupture aussi bien avec le milieu du crime qu'avec la société légale.

2.2. L'embourgeoisement des gangsters

Carlito n'est pas le seul à rêver de légitimité ; il est rejoint par de nombreux gangsters, dont Michael Corleone dans *The Godfather: Part III* (Coppola, 1990), Ace Rothstein dans *Casino* et, de façon humoristique, Paul Vitti dans *Analyze That* (Ramis, 2002). Le spectacle conventionnel de la richesse à travers la consommation ostentatoire s'accompagne désormais d'un désir d'intégration et de respectabilité chez des gangsters qui se voient de plus en plus comme des grands bourgeois¹²⁰. Comme on l'a vu à propos de *Casino*, les gangsters apparaissent à l'écran comme des hommes déjà riches, des immigrants de la deuxième

¹²⁰ Thème déjà présent dans *Little Caesar*, où le héros copie les codes bourgeois.

génération¹²¹ qui se sont intégrés à la société américaine, à l'instar de Michael Corleone qui, contrairement à son père, est né aux Etats-Unis, est allé à l'université et a épousé une WASP. Ainsi, les films de gangsters contemporains, dès les années 1980, dépeignent la vie d'un gangster mûr qui a réussi (*Prizzi's Honor*, *Married to the Mob*, *The Godfather: Part III*, *Miller's Crossing*, *Bugsy* (Levinson, 1991), *Carlito's Way*, *Casino*, *The Funeral*, *Analyze This*, *Road to Perdition* (Mendes, 2002)). Souvent, on ne sait presque rien de la jeunesse du gangster, et surtout, il n'est pas dit pourquoi il a choisi la voie du crime. Il n'y a pas de tendance sociologisante comme dans les films du milieu des années 1930 et des années 1940, par exemple *Angels With Dirty Faces* (Curtiz, 1938), qui tentaient d'expliquer le crime par la décrépitude des ghettos urbains et la pauvreté de leurs habitants. Les films récents se concentrent plutôt sur les problèmes et les aspirations d'un gangster qui a déjà atteint son but traditionnel, la richesse matérielle. C'est particulièrement visible dans *The Godfather: Part II* et *Part III*, qui ne montrent même pas la chute ou la mort du gangster, transformant le modèle traditionnel de « rise and fall story » en « rise and rise story¹²² », mais aussi dans *Casino*, qui ne révèle rien de la jeunesse de son protagoniste Ace Rothstein, ne dit pas comment il est entré dans la Mafia et s'intéresse uniquement à ses aspirations d'homme mûr.

Les films de gangsters ne présentent plus que rarement des immigrants pauvres cherchant à faire fortune, aussi parce que ces films ne s'adressent plus à cette catégorie d'audience. En effet, le public des années 1930 était très largement constitué d'immigrants et de citoyens pauvres pour lesquels le cinéma représentait un moyen de divertissement unique, mais celui-ci a été remplacé dès les années 1950 par la télévision. Le cinéma, autrefois média populaire, a alors commencé à s'adresser à des catégories de population de plus en plus aisées, et le film de gangsters a suivi. Les films de Coppola, de Brian De Palma, ou de Scorsese, ainsi que le reste des films de gangsters, s'adressent ainsi en priorité à un public éduqué de classes aisées, et non plus aux classes populaires, comme le fait remarquer Ann Thompson dans un article paru dans *Variety* après la sortie de *Goodfellas* et de *Miller's Crossing* en octobre 1990 : « This fall's gangster crop, violent as it may be, is aimed at

¹²¹ On reviendra sur l'évolution ethnique des gangsters dans le chapitre 6.

¹²² Phil Hardy (dir), *The Aurum Encyclopedia: Gangsters*, Londres : Aurum Press, 1998, p.312.

sophisticated adults. “They’re all very upscale”, says industry analyst, “A big part of the traditional gangster movie appeal was blue collar males.” »¹²³.

On assiste ainsi à un saut de classe, déjà explicité dans *Once Upon a Time in America* (Leone, 1984), qui souligne clairement la transition entre le gangster prolétaire classique et le gangster bourgeois moderne, à travers l’opposition entre les trajectoires de deux amis d’enfance, Noodles (Robert De Niro) et Max (James Wood), les deux chefs d’un même gang. Tandis que Max veut étendre leurs activités, et se lancer par exemple dans la politique aux côtés d’un politicien véreux, Noodles quant à lui veut rester dans la rue, dans des « combines » simples, ce qui met Max en rage : « You still think like some shmuck in the streets. You’ll carry that stink of the streets with you your whole life », à quoi Noodles répond, « I like the stink of the streets, it gives me a hard-on ». On voit bien dans cet échange l’opposition entre le gangster des bas-fonds, au parler et aux ambitions vulgaires, et le gangster sophistiqué qui se fait des relations haut placées et cherche à atteindre une certaine respectabilité. Dans cette lutte inégale, c’est bien évidemment Max qui triomphera, devenu riche politicien et homme d’affaires après avoir dupé Noodles et pris sa petite amie. « You can always tell the winners and the losers at the starting gate », déclare Noodles, et c’est bien le gangster prolétaire, ancré dans les rues de son territoire, victime de son environnement, qui s’avère être le grand perdant du film, augurant l’avènement de gangsters – et de films – nettement plus bourgeois.

Les gangsters cherchent la reconnaissance non pas de leurs pairs, mais des institutions légales (l’Eglise dans *The Godfather: Part III*, la commission des jeux dans *Casino*), pour devenir des bourgeois respectables. L’intégration dans la société légitime est en effet perçue comme une rédemption par des gangsters qui cherchent à tout prix à faire oublier leur passé : « Las Vegas washes away your sins », se félicite Ace Rothstein, tandis que la quête de rédemption de Michael Corleone (Al Pacino) est au cœur du troisième volet du *Godfather* : « Give me a chance to redeem myself », demande-t-il avec émotion après la mort de son ami Don Tommasino. Cet embourgeoisement des gangsters s’accompagne alors d’un changement de modèle de masculinité, qui dévalorise la violence impulsive, considérée comme animale, au profit de la maîtrise de soi et de la raison. Les gangsters ne sont plus des brutes

¹²³ Ann Tompson, « Latest Gang of Mob Pix Arms for Upscale Shootout », *Variety*, 1^{er} octobre 1990, p.105 ; voir aussi « Arthouse Purgatory Plagues Season’s Upscale Films », *Variety*, 26 novembre 1990, pp.73,78. Cette évolution reflète celle du public de cinéma dans son ensemble, comme le souligne Joël Augros, qui note que le spectateur contemporain est le plus souvent un homme et éduqué. Augros, « L’exploitation cinématographique aujourd’hui », dans Francis Bordat et Michel Etcheverry (dirs), *Cent ans d’aller au cinéma, Le spectacle cinématographique aux Etats-Unis, 1896-1995*, Presses Universitaires de Rennes, 1995, p.168.

charismatiques au sang chaud mais des calculateurs diplomates au sang froid, qui apprécient plus les honneurs que les femmes.

The Godfather: Part III commence ainsi par une cérémonie en grande pompe, où Michael reçoit, avec l'aval du pape, l'insigne de St Sébastien, « l'un des plus grands honneurs que l'Eglise catholique puisse rendre à un laïc », pour la création d'une fondation dédiée à aider les plus pauvres, symbole de son désir de rédemption et de respectabilité. La première scène entoure Michael des fastes de l'Eglise, son habit noir rehaussé par le doré des habits de l'archevêque et de ses assistants, mais le flashback en fondu enchaîné sur la mort de son frère révèle toute l'hypocrisie de cette cérémonie, d'autant que la bénédiction de Michael par l'archevêque est intercalée avec l'Ave Maria que récite Fredo avant de mourir. La mascarade est dénoncée peu après par Kay (Diane Keaton), qui recule de peur lorsqu'elle aperçoit Michael et se tient ensuite adossée contre la porte, sur la défensive. Sa gestuelle autant que ses paroles (« You know Michael, now that you're so respectable, I think you're more dangerous than you ever were ») révèlent ce qui se cache derrière le masque de la respectabilité : le contrôle par la peur. Cependant, les efforts de Michael pour devenir respectable vont se heurter à la corruption de l'Eglise et les complots orchestrés par l'archevêque, banquier du Vatican, de mèche avec la Mafia sicilienne. Ce dernier s'avère en effet être un adversaire aussi redoutable que Michael Corleone, dans un face à face qui montre, sous les habits ecclésiastiques, le nouveau visage du crime, l'escroquerie financière. La rencontre a lieu dans une salle imposante décorée de cartes géographiques, métaphore d'une lutte autrefois spirituelle, aujourd'hui financière, pour la domination du monde. L'archevêque commence par un discours hypocrite niant toute responsabilité personnelle dans le déficit de la banque du Vatican, observé de près par Michael, qui apparaît presque systématiquement dans le champ, dominant ainsi l'ecclésiastique. Michael reste silencieux et attentif pendant tout le discours, mais ses yeux pétillent lorsqu'il précise le montant exact du déficit bancaire et propose un marché qui consoliderait son empire sans verser une goutte de sang : il veut obtenir le contrôle d'Immobiliare, l'entreprise immobilière contrôlée par le Vatican. L'archevêque est cependant plus coriace qu'il n'y paraît : seul dans le champ à la fin de la scène, il négocie ferme et augmente le pot de vin de 100 millions de dollars. Michael est entré dans les plus hautes sphères, où diplomatie et manipulation sont les armes de choix.

Les investissements immobiliers remplacent les casinos, dans des négociations complexes à huit clos où Michael est secondé par un avocat intelligent et suave : comme il le dit lui-même, les gangsters d'aujourd'hui ont plus besoin d'avocats que de gardes-du-corps.

Michael lui-même renie son identité de gangster pour devenir un homme d'affaires à la tête d'une multinationale. Il veut quitter le monde de la Mafia et est insulté qu'on fasse encore appel à lui pour arbitrer des conflits entre mafieux : « Am I a gangster ? » demande-t-il à son neveu Vincent (Andy Garcia) qui demande sa protection. La réponse souhaitée est non. Michael ne veut plus faire partie de la Mafia, mais de Wall Street, où il fait un discours soigneusement préparé, sa présence mentionnée dans le prestigieux *Wall Street Journal*. Son approche froide et rationnelle des affaires contraste ainsi avec le tempérament chaud de Vincent, qui se proclame de lui-même gangster, vêtu d'un blouson en cuir à une fête où tous les hommes sont en costume. Il décrit à une belle journaliste les méthodes des gangsters avant de la mettre dans son lit et de l'utiliser comme appât pour éliminer des tueurs : Vincent hérite de son père Sonny les caractéristiques traditionnelles du gangster, dominé par la violence et la sexualité. Cependant, le destin tragique de Michael est de ne pouvoir échapper à son passé, et devant l'échec de ses efforts pour sortir sa famille de la criminalité, il décide de se retirer tout à fait des affaires, laissant la direction de la famille Corleone à son neveu Vincent. Comme dans *Carlito's Way*, l'intégration de la masculinité dans le capitalisme légal se révèle difficile, obstruée par la corruption généralisée de la société et la persistance d'un modèle masculin traditionnel fondé sur la force physique et la domination sexuelle.

On retrouve une même opposition entre deux modèles de masculinité dans *Casino*, l'un valorisant maîtrise de soi et respectabilité, incarné par Ace (Robert De Niro), l'autre célébrant l'assouvissement instantané de tous les plaisirs sous les traits de Nicky Santoro (Joe Pesci). Ace cherche à tout prix à devenir un bourgeois respectable, et voit la présence de Nicky comme une menace de chaos sur son monde ordonné. L'obsession de contrôle d'Ace dépasse en effet son « entreprise » pour dominer tous les aspects de sa vie. Même son mariage à Ginger (Sharon Stone) prend des allures de contrat d'affaires, après une négociation en des termes strictement économiques : « Are you trying to handicap me ? », demande Ginger, ce à quoi Ace répond : « I'm gonna do you one better. I'm trying to marry you »¹²⁴. Ace s'engage dans un mariage de raison (il parle en effet de « respect mutuel ») et achète en fait une épouse qu'il veut transformer en parfaite maîtresse de maison : le comble du bonheur est pour lui de voir sa femme s'occuper des invités lors d'une réception donnée en son honneur, lorsqu'il reçoit lui aussi un prix et est accepté dans un *country club*, sommet de l'intégration. Ace est également constamment préoccupé par son apparence, qu'il réajuste sans cesse son nœud de cravate ou qu'il travaille à son bureau en caleçon, ayant pendu son pantalon pour éviter qu'il

¹²⁴ Les sous-titres français relèvent bien cette dimension économique en traduisant par « Tu veux encaisser ta mise? », suivi de « Et faire grimper ta cote. Je veux t'épouser ».

ne se froisse. Les vêtements de De Niro sont spectaculaires, toujours parfaitement assortis : Stella Bruzzi compte 52 costumes différents et décrit le rituel minutieux suivi tous les matins par Scorsese et sa costumière Rita Ryack, accordant chaque fois avec soin la chemise, la cravate et les bijoux de De Niro, jusqu'aux cadrans de ses montres¹²⁵.

Les couleurs vives et lumineuses dominent ainsi le monde riche d'Ace tandis que Nicky règne sur le milieu, aux couleurs sombres et mates. L'opposition entre les deux hommes culmine dans la scène où Nicky rencontre son banquier chez Ace : alors que Ace trône chez lui, devant une grande baie vitrée, en robe de chambre, Nicky est obligé d'entrer par la porte-fenêtre, comme un voleur, pour éviter la police. Il menace ouvertement ce banquier respectable, émaillant son discours de jurons¹²⁶, sa loquacité agressive contrastant avec le silence réprobateur et l'immobilité d'Ace, qui observe la scène, debout derrière le bar. La disparité des couleurs et des lumières est reprise et mise en avant comme un signe de leurs divergences : Nicky, habillé en costume gris et noir, placé dans l'ombre, critique ouvertement la tenue d'Ace, dont la robe de chambre rose pâle réfléchit la lumière (voir phot.99). Il lit son costume comme un raffinement efféminé signalant une perte de pouvoir viril : « Look at you, you're fucking walking around like John Barrymore! A fucking pink robe and a fucking cigarette holder?! ». Ace au contraire critique les méthodes brutales et irraisonnées de Nicky, qu'il accuse d'avoir perdu la tête. La scène met en lumière deux caractères divergents, aux projets radicalement opposés : Nicky, en gangster assumé, veut prendre le contrôle de tout Las Vegas, quel qu'en soit le prix, faisant sienne la devise de Scarface, « The World is Yours », alors qu'Ace souhaite mener une vie calme et rangée d'homme d'affaires : « I want to run a square joint. [...] I want everything nice and quiet ». Ace est un homme de tête qui célèbre la raison, Nicky un homme de cran qui ne croit qu'en la raison du plus fort¹²⁷. Ce sera finalement l'homme de tête qui survivra et la dernière scène montre Ace dans sa villa, à son bureau. Un dernier travelling souligne ainsi les attributs du col blanc, le téléphone, le stylo doré et les énormes lunettes (voir phot.100). Tout comme à Las Vegas la Mafia disparaît au profit des grandes entreprises, le gangster pur et dur cède la place au manager, dont la banalité est le prix à payer pour atteindre une certaine respectabilité.

¹²⁵ Stella Bruzzi, *Undressing Cinema, Clothing and Identity in the Movies*, Oxon: Routledge, 1997, p.86.

¹²⁶ Nicky lui tient en effet ce discours brutal d'intimidation : « I think, in all fairness, I should explain to you exactly what it is that I do. Tomorrow morning I'll get up nice and early, take a walk to the bank and walk in and uh, if you don't have my money for me I'll crack your fuckin' head wide open in front of everybody. And just about the time that I'm comin' out of jail hopefully you'll be comin' out of your coma. And guess what? I'll split your fuckin' head open again. 'Cause I'm fuckin' stupid. I don't give a fuck about jail. That's my business. That's what I do. »

¹²⁷ On développera la dimension ethnique de cette opposition dans le chapitre 6.

Le gangster autoritaire et individualiste n'est pas à sa place dans une société contemporaine qui n'accepte plus les « *self-made men* », considérés comme trop agressifs, et qui valorise plutôt les compétences interpersonnelles. Dès les années 1950, des sociologues tels que David Riesman ou William H. Whyte ont noté l'émergence d'un nouveau type, l'homme tourné vers les autres (« *the other-directed man* »¹²⁸), qui a perdu son autonomie en s'identifiant à une organisation (« *the organization man* »¹²⁹). Les changements sociétaux, tels que l'accent sur la consommation plus que sur la production capitaliste et la croissance de grandes organisations et bureaucraties ont en effet modifié le modèle traditionnel de masculinité fondé sur le machisme et l'autoritarisme. Christopher Lasch souligne ainsi dans *The Culture of Narcissism* que « la croissance de la bureaucratie crée un réseau complexe de relations personnelles, favorise l'habileté dans les rapports sociaux et rend intenable l'égotisme sans frein de l'Adam américain »¹³⁰. L'intégration désirée du gangster classique dans la société légale est donc bien difficile, signalant l'incompatibilité entre un modèle de masculinité « traditionnel » et le capitalisme contemporain.

Ces difficultés sont narrées avec humour dans *Analyze That* (Ramis, 2002), où Paul Vitti (Robert De Niro) essaye, sans succès, de trouver – et garder – un emploi légal pour rester hors de prison. Vitti se voit en effet comme « *the boss* », un homme qui donne des ordres et est immédiatement obéi. Il considère son psychiatre comme son serviteur, lui demandant de porter ses valises ou de conduire sa voiture. Il se retrouve totalement inadapté dans une société fondée sur le service. Employé tour à tour dans un magasin de voitures, un restaurant et une bijouterie, il se voit incapable de répondre aimablement aux demandes de clients exigeants. Vendeur de voitures, il explose lorsque des clients hésitent à acheter une voiture qu'il a essayée de leur vendre pendant une heure : « you've been breaking my balls for about an hour, asking me about every goddamn accessory in this car... ». Vient alors la réponse typique : « You cannot talk to customers like that ». Le client est roi, et il faut savoir servir. La mise en scène souligne dans les trois vignettes sa perte d'autorité et d'autonomie : Vitti n'est presque jamais seul dans le cadre, enserré par la présence de clients qui apparaissent même dans les contre-champs (voir phot.101). Il ne supporte pas d'être constamment surveillé et assailli de demandes, si bien que ses pulsions violentes et sexuelles finissent par refaire surface : il saisit son sexe devant les acheteurs qui demandent à voir son responsable,

¹²⁸ David Riesman, *The Lonely Crowd, a study of the changing American character*, New Haven : Yale University Press, 1950.

¹²⁹ William H. Whyte, *The Organization Man*, New York : Simon and Schuster, 1956.

¹³⁰ Christopher Lasch, *La Culture du Narcissisme, La vie américaine à un âge de déclin des espérances*, traduit de l'anglais par Jean-Claude Michéa, Paris : Flammarion, 2006 [1979], p.38.

enfourne une miche de pain dans la bouche d'un client du restaurant et est submergé par ses fantasmes criminels dans la bijouterie. Pris de panique, il finit par renoncer tout à fait à trouver un emploi légal qui le rabaisserait au rang des hommes « ordinaires » qui doivent, à sa grande surprise, payer des impôts.

Si le gangster a toujours incarné l'essence du capitalisme, on constate que le modèle capitaliste a changé dans les films de gangsters contemporains. Le gangster à *la* Little Caesar, âpre au gain, « dur à cuire » et prêt à tout pour réussir, cède la place à un gangster plus réfléchi, plus suave ou plus social : l'amabilité prime sur l'égoïsme, et la force brute est remplacée par l'art de la négociation. Le gangster devient un col blanc mais son insertion dans le capitalisme d'entreprise moderne est souvent difficile de par son allégeance à un modèle de masculinité traditionnel fondé sur l'autorité et l'individualisme. Ses efforts pour intégrer la société légitime mettent en effet en danger sa masculinité, diminuée soit par un sentiment d'impuissance (Michael Corleone abandonne la direction de sa famille, malade et découragé, tandis que Paul Vitti est régulièrement paralysé par des crises de panique), soit par la présence de femmes qui remettent en cause le patriarcat¹³¹ : Ginger se rebelle contre le contrôle absolu que souhaite exercer sur elle Ace, la sœur de Michael, Connie, ordonne l'assassinat d'un gangster rival contre la volonté de son frère, et la Famille de Vitti est dirigée par une femme sans scrupules, qui aurait tué son propre mari pour accéder au pouvoir. Les difficultés des gangsters à s'insérer dans un capitalisme moderne complexe, dominé par des multinationales et les marchés financiers, incarnent le hiatus entre une masculinité traditionnelle fondée sur l'autorité et la production individuelle, et le système économique contemporain, dominé par le secteur tertiaire, où ce sont les compétences interpersonnelles et la capacité à travailler en groupe qui comptent.

La réconciliation réussie avec le capitalisme dépend ainsi du modèle de masculinité proposé par les genres : si la masculinité conventionnelle du gangster ne répond pas aux nouvelles exigences, celle du héros de comédie romantique s'y prête beaucoup mieux, puisque le genre propose généralement un modèle masculin plus souple et plus ouvert au dialogue. Le rapport entre masculinité et capitalisme est ainsi plus problématique dans le film de gangsters, de façon quelque peu paradoxale puisque ce lien constitue le fondement du genre. Ce dernier tend plutôt vers une critique du capitalisme dominant, qui se retourne souvent contre l'hégémonie masculine à travers la remise en cause de l'obsession de contrôle

¹³¹ Nous y reviendrons au chapitre suivant.

absolu, tandis que la comédie romantique finit au contraire par naturaliser la domination capitaliste masculine par le recours aux conventions du genre.

Conclusion

Les considérations socio-économiques dominent les genres des années 1990, qui comblent la rupture entre les hommes et la société si criante dans les années 1980. On assiste en effet à la fin de l'homme solitaire : les genres qui dominent la décennie sont des genres relationnels comme la comédie romantique ou le film de gangsters, qui s'intéressent à la formation d'un couple ou au travail de groupe. Même les genres associés à l'homme solitaire, le western ou le film de guerre remodelé par la série des *Rambo*, deviennent des genres pro-sociaux par le recours à la nostalgie, qui transforme la masculinité contemporaine par le retour à un modèle antérieur, pré-guerre du Vietnam, celui de l'homme honorable, membre convenable de sa communauté qui subvient aux besoins de sa famille. Les genres présentent ainsi un modèle de masculinité plus facilement réalisable que l'hypermasculinité des années 1980 et normalisent la domination de l'homme ordinaire associée à l'âge d'or des années 1950. On assiste donc au retour de la fonction rituelle, rassurante et réconciliatrice, des genres, qui proposent un modèle communautaire où les hommes ont leur pleine place, compensant le sentiment de fragmentation de la société ressenti par les hommes qu'a rencontrés Susan Faludi. Les hommes dont elle décrit les expériences dans *Stiffed, The Betrayal of the American Man* se sentent en effet isolés et inutiles, un sentiment dû selon elle à la disparition d'un modèle de société fondé sur la production masculine et son remplacement par une société « ornementale », où l'apparence compte plus que l'utilité¹³², soit le « passage d'une société qualifiée de « masculine », fondée notamment sur la production industrielle et sur le sens d'une communauté de valeurs issues de la Seconde Guerre mondiale, à une société « féminisée », fondée sur les services, la consommation et l'apparence »¹³³. La tentative de réconciliation des hommes avec le capitalisme opérée par les genres vise ainsi à proposer un nouveau modèle de masculinité adapté aux mutations économiques. La fonction rituelle est assortie comme toujours d'une fonction idéologique, qui cherche à faire accepter aux spectateurs les valeurs de la société dominante. Les genres

¹³² Susan Faludi, *Stiffed, The Betrayal of the American Man*, New York: Perennial, 1999. Elle compare même les hommes des années 1990 aux femmes au foyer des années 1950 : « Men have lost a useful role in public life, a way of earning a decent living, appreciation at home, respectful treatment in the culture : nineties men have the same status as 50s housewives. » (p.51)

¹³³ Hélène Quanquin, « L'homme, avenir du féminisme américain ? L'exemple de *Stiffed* de Susan Faludi », dans Claudine Armand, André Kaenel, et Claire Omhové (dirs), *Ancrages/Passages*, Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 2005, p.200.

tendent dans les années 1990 à imposer une idéologie bourgeoise, qui efface le sentiment d'aliénation encore visible dans les années 1980 en mettant en avant une masculinité correcte et respectable. L'embourgeoisement des genres écarte toute une partie de la population, qui n'est presque plus représentée (une comédie romantique comme *Frankie and Johnny* (Marshall, 1991), qui se passe dans un *fast-food*, est une véritable exception). La représentation des classes populaires, et de la masculinité traditionnelle qui leur est associée, est sacrifiée sur l'autel de la richesse, tandis qu'une nouvelle norme de masculinité apparaît, comme nous allons le voir dans le chapitre suivant.

Copyright Marianne Kac-Vergne

Chapitre 5. Prendre ses distances avec l'hypermasculinité : les hommes deviennent « normaux »

La réintégration des hommes dans la communauté s'accompagne d'un processus de « normalisation », qui insiste sur le caractère « normal », ou ordinaire, des protagonistes masculins, et rompt avec l'hypermasculinité héroïque dominante dans les années 1980. Le terme de « normalisation » sera donc ici détourné de son sens premier pour se rattacher plus étroitement à deux acceptions de l'adjectif « normal », qui décrit en premier lieu ce qui est dépourvu de tout caractère exceptionnel, synonyme d'ordinaire ou de banal, mais indique également ce qui est conforme, ce qui se rattache à la norme. Les genres des années 1990 font ainsi de leurs héros des hommes ordinaires, et avancent ce faisant une nouvelle norme de masculinité en accord avec leur époque. Nous examinerons d'abord la normalisation comme banalisation, un phénomène qui affecte de façon frappante la renaissance du film de gangsters, dont les héros sont présentés de plus en plus souvent comme des hommes médiocres ou insignifiants, rompant ainsi avec la norme du genre classique, où le gangster est un être singulier et hors-du-commun. Cette banalisation implique-t-elle alors une perte de pouvoir de la masculinité hégémonique, remettant en question la domination masculine et pointant l'écart qui sépare les hommes « ordinaires » du modèle hégémonique ?

On voit en effet émerger dans les années 1990 un modèle différent de masculinité qui tranche avec la virilité agressive de l'hypermasculinité. Les normes masculines évoluent assez nettement, valorisant l'ouverture au féminin, la prise en compte des émotions et la paternité. Ce « *New Man* » mis en valeur par les médias envahit le genre qui lui est le plus propice, la comédie romantique, au point de transformer le genre en le recentrant sur les problèmes des hommes. Mais il pénètre également, de façon surprenante, un genre plus traditionnellement masculin, la science-fiction, lieu privilégié de l'hypermasculinité dans les années 1980. Quel meilleur symbole de l'évolution des normes masculines que la transformation du Terminator dans le deuxième volet de la série ? La comédie romantique et la science-fiction des années 1990 mettent ainsi en avant un changement de modèle présenté somme toute comme positif, une masculinité plus intégrée, plus « douce » et plus ouverte aux autres. Mais on s'interrogera sur les vertus du *New Man* en analysant les conséquences de cette nouvelle norme sur les

rapports sociaux de sexe. Quelle place pour le féminin face à ces hommes « normaux » ?

I. La banalisation de la figure du gangster

Pour David E. Ruth, le gangster cinématographique des années 1930 participe de la réaffirmation des valeurs viriles initiée dès le début du siècle (notamment par Theodore Roosevelt), qui oppose à des transformations socio-économiques potentiellement débilantes pour la masculinité (en premier lieu, l'urbanisation de l'Amérique, mais aussi le développement des entreprises et de la bureaucratie) l'éloge de l'individualisme, de l'agressivité et même de la violence masculine : « the gangster [...] was an exemplar of the fighting virtues. [...] No sickly, effeminate weakling, he was instead a tough guy whose position resulted from a commanding physical presence and exceptional prowess in the various arts of violence »¹. L'archétype du gangster est un héros à la stature imposante et aux qualités extraordinaires, qui incarne pour Robert Warshaw le héros tragique de l'Amérique moderne². Dans les films classiques, les activités routinières du gangster sont gommées pour ne montrer que sa brutalité extrême, qui est la mesure de son succès : « Since we do not see the rational and routine aspects of the gangster's behavior, the practice of brutality becomes the totality of his career »³. Le gangster classique se détache ainsi du commun des mortels par sa violence hors norme, un des ingrédients indispensables à l'affirmation de sa virilité.

Or, Robert Durnat constate en 1991 la prépondérance d'un nouveau cycle⁴ qui transforme le gangster en homme ordinaire, qu'il appelle « the disturbingly normal gangster ». Pour Durnat, le gangster ordinaire trouble parce que sa « normalité » amène à se demander à quel point l'amoralité qui le caractérise est généralisée, jusqu'à devenir « naturelle » et « rationnelle » : « The gangster films ask: [...] how far is callous amorality normal, natural, rational and sane? »⁵. Le gangster normal, aux aspirations médiocres, est d'autant plus effrayant qu'il nous ressemble, ce que souligne Vincent Canby dans sa critique de *Goodfellas* (Scorsese, 1990): « It is the mobsters' ferocious pettiness and the smallness of their aspirations that are so terrifying in *Goodfellas*. This may be the most cautionary aspect

¹ David E. Ruth, *Inventing the Public Enemy, The Gangster in American Culture, 1918-1934*, Chicago : The University of Chicago Press, 1998, pp.88-93.

² Robert Warshaw, « The Gangster as Tragic Hero », 1948, dans *The Immediate Experience*, New York, Doubleday, 1962, pp.127-134.

³ *Ibid*, p.132.

⁴ Même si l'on trouve des exemples de gangsters ordinaires beaucoup plus tôt, dès les films noirs des années 1940-1950. On reviendra sur l'influence du film noir plus bas.

⁵ Raymond Durnat, « The Gangster File: from *The Musketeers* to *Goodfellas* », *Monthly Film Bulletin*, vol.58, n°687, avril 1991, p.95.

of the film. After all, America made them »⁶. Le gangster n'est finalement qu'un Américain moyen. Mais si l'on s'attarde sur le terme employé par Durgnat, « *disturbing* », on peut également se demander si le gangster ordinaire ne dérange pas parce que la banalisation de cette figure *a priori* extraordinaire fait vaciller la domination masculine. Le gangster ordinaire bouscule une structure hégémonique fondée sur la suprématie des valeurs viriles : où ranger celui qui n'accomplit pas son destin viril ? Nous examinerons ainsi la déchéance vers l'ordinaire des gangsters de Martin Scorsese, illustrée également à travers l'évolution des rôles d'Al Pacino de *Scarface* (De Palma, 1983) à *Donnie Brasco* (Newell, 1997). Il s'agira ensuite de voir comment la banalisation de cette figure problématise la masculinité hégémonique, notamment par le recours aux conventions du film noir. Mais la normalisation implique-t-elle forcément une remise en question de l'hégémonie masculine ? Nous examinerons ainsi l'apogée de la normalisation du gangster dans la comédie parodique *Analyze This* (Ramis, 1999), où la confrontation d'un gangster avec la psychothérapie commence comme une déstabilisation de la masculinité traditionnelle pour finalement rétablir une domination masculine structurelle.

1. Les gangsters ordinaires de Scorsese

1.1. Banalisation de la Mafia et déchéance du gangster

Goodfellas illustre à merveille le processus de banalisation au cœur des films de gangsters contemporains. Les notes de production du DVD contrastent ainsi la volonté de Scorsese de décrire « les réalités de la Mafia » avec les « mythes si souvent décrits au cinéma et à la télévision »⁷. Le film montre la vie de tous les jours d'un gangster, dans tous ses détails et ses complications. Martin Scorsese avoue ainsi dans *Les Cahiers du Cinéma* que son but dans *Goodfellas* était de décrire le mode de vie des criminels : « Ce qui m'intéressait avant tout, c'était la vie quotidienne d'une « famille » de criminels, mais pas du point de vue des chefs [...] montrer comment ces gens s'habillent, ce qu'ils mangent (le rituel de la nourriture est très important) »⁸. Le film est tiré du livre *Wiseguy*, écrit par le journaliste Nicholas Pileggi, d'après les confessions du véritable Henry Hill, ancien membre de la Mafia new-yorkaise. D'où le réalisme du film et un ton documentaire qui enthousiasmèrent les critiques : Maurizio Viano dans sa critique pour *Film Quarterly* loue « le sentiment de vérité (« *feeling*

⁶ Vincent Canby, critique de *Goodfellas*, *The New York Times*, 19 septembre 1990.

⁷ « Notes de production », DVD des *Affranchis* édité par Warner Home Video France, 1999.

⁸ Martin Scorsese, « Scorsese par Scorsese », *Les Cahiers du cinéma*, n°436, octobre 1990, p.82.

of Truth ») qui imprègne « un film de fiction documentaire »⁹, tandis que Roger Ebert apprécie l'effet produit par la proximité entre fiction et documentaire, qui transforme le monde de la Mafia en réalité ordinaire : « [*Goodfellas* is] a fiction that sometimes plays like a documentary, that contains so much information and feeling about the Mafia that finally it creates the same claustrophobic feeling Hill's wife talks about: The feeling that the mob world is the real world »¹⁰.

Le film procède ainsi à une double banalisation : celle du monde de la Mafia, tellement isolé du reste de la société qu'il en devient « normal », et celle, intrinsèquement liée, du gangster, homme ordinaire de cette réalité parallèle. Les personnages décrivent leur vie dans la Mafia comme une « routine » qui leur semblait totalement « normale ». Dans son commentaire en voix-off, Henry Hill (Ray Liotta) critique la vie des hommes ordinaires pour la remplacer par une autre réalité, qui n'en est pas moins routinière :

For us, to live any other way was nuts. To us, those goody good people who worked shitty jobs for bum paychecks and took the subway every day, worried about their bills, were dead, they were suckers, they had no balls. [...] It was all routine, you didn't even think about it.

Même sa femme Karen (Lorraine Bracco), pourtant issue d'une famille juive respectable, trouve rapidement sa nouvelle vie dans la Mafia parfaitement « normale », adjectif qu'elle répète plusieurs fois dans son commentaire : « After a while, it got to be all normal ». La description de sa vie en voix-off utilise abondamment l'adverbe « *always* » (« We always did things together and we always were in the same crowd. »), ainsi que les marqueurs de l'imparfait, le prétérit itératif, les modaux « *would* » et « *used to* », comme lors de la visite des policiers, présentée comme une simple affaire de routine : « There was always a little harassment. They always wanted to talk to Henry about this or that. They'd come in with their subpoenas and warrants. [...] Some of the wives used to curse at them and spit on the floor... » La vie des gangsters apparaît aussi routinière que celle des gens ordinaires, comme le suggère, après ce commentaire, le court film de famille fait d'un montage de photos d'anniversaires et de vacances.

La juxtaposition d'activités ordinaires avec celles liées à un mode de vie criminel contribue ainsi à « normaliser » ces dernières et à banaliser le gangster. C'est particulièrement frappant dans la séquence racontant la journée de Henry avant son arrestation par la brigade

⁹ « *Goodfellas* is a piece of documentary film fiction, a docudrama of sorts », Maurizio Viano, critique de *Goodfellas*, *Film Quarterly*, vol.44, n°3, printemps 1991, p.45.

¹⁰ Roger Ebert, critique de *Goodfellas*, *Chicago Sun-Times*, 2 septembre 1990.

des stupéfiants, summum de la quotidienneté qui met sur le même plan les préparatifs compliqués d'un repas et l'organisation d'une livraison de cocaïne, comme le remarque Nicole Rafter : « *Goodfellas* [...] mir[es] us in the quotidian as Henry cooks spaghetti sauce with one hand while trying to move a cocaine shipment with the other ». La séquence est ancrée avec une précision documentaire par un intertitre précisant la date et l'heure de l'action, Henry devenant une variation du travailleur qui se lève tôt : au lieu d'un café, Henry se réveille avec une ligne de coke et emballe, non pas son déjeuner, mais des revolvers dans un sac en papier tout à fait ordinaire. Il prend sa voiture pour une journée qui s'annonce longue, où les devoirs familiaux s'ajoutent à ses activités professionnelles liées au trafic d'armes et de drogue : « I was gonna be busy all day. I had to drop off some guns at Jimmy's [...], had to pick up my brother at the hospital and drive him back to the house for dinner that night, and then I had to pick up some new Pittsburgh stuff ». Henry s'apparente à un livreur ordinaire, qui accepte de rendre les revolvers dont son partenaire Jimmy (Robert De Niro) ne veut pas, avant de reprendre la route, évitant de justesse un accident de voiture dans un décor urbain et peuplé tout à fait banal, entre le pavillon de sa belle-mère, l'hôpital, le centre commercial et l'appartement où est déposé son stock. Il doit gérer ses partenaires en affaires, son frère et trois femmes : son épouse, sa petite amie et même la babysitter, qu'il a impliquées dans son trafic.

Il pourrait s'agir d'une journée juste un peu plus difficile que les autres, si certains signes n'annonçaient pas la déchéance prochaine de Henry. Il y a d'abord sa dégradation corporelle, due notamment à la cocaïne (qui rappelle celle de l'avocat Kleinfeld dans *Carlito's Way*) : son visage bouffi, marqué et très pâle dégouline de sueur, à tel point qu'un médecin inquiet de l'hôpital demande à l'examiner. Le stress physique et la paranoïa grandissante de Henry sont soulignés par le rythme nerveux d'une caméra toujours en mouvement, entre travellings secs et montage rapide, et le fond musical, où la guitare électrique domine un enchaînement de chansons rock très rythmées des Rolling Stones et des Who. Le visage hagard aux abois de Henry ne cesse de bouger, s'avancant vers une caméra déjà très proche pour surveiller le ciel (voir phot.102) où tournoie un hélicoptère, deuxième signe annonciateur de la chute. L'arrestation qui clôt la séquence est à la fois prévisible (signalée par l'hélicoptère) et surprenante : on ne voit pas les policiers avant qu'ils n'encerclent Henry. Il n'y a pas de suspense, mais cette arrestation semble en même temps arriver de façon logique, conséquence prévisible et « normale » des erreurs de Henry. De cette manière, le film lui refuse toute stature héroïque de même qu'une position de victime. Il est

un homme tellement aveuglé qu'il n'a pas vu sa fin venir, et c'est seulement quand il monte dans sa voiture et recule qu'il voit les lumières de la police, pourtant visibles sur les bords du cadre du plan précédent. Henry fait ainsi figure de gangster déchu, une déchéance non plus tragique mais banale. Pas de pitié ni de terreur : le gangster n'est plus un héros tragique mû par une ambition démesurée, et sa chute n'a rien de spectaculaire, puisqu'il s'agit d'un retour à la normalité. La critique de *Variety* s'en lamente : elle critique d'une part le caractère opaque du jeu de Ray Liotta, dont le personnage peu expressif n'est ni tragique ni psychopathe, et le tournant pris par le film dans la seconde partie, qui s'éloigne de la Mafia pour se focaliser sur un « loup solitaire »¹¹.

1.2. Le gangster comme fantasme de l'imaginaire masculin

L'hybris des gangsters classiques est ainsi remplacée par un fantasme infantile sur le mythe de la Mafia, qui propulse le film. *Goodfellas* se divise en effet en deux parties qui contrastent l'ascension flamboyante de Henry avec une fin prosaïque, qui fait éclater le mythe. La narration débute ainsi sur le regard attentif d'un enfant sur la Mafia de son quartier, accompagnée d'une voix-off qui exprime sa fascination pour ce milieu et son désir d'en faire partie : « To me, being a gangster was better than being President of the United States ». Accompagné d'une chanson de Tony Bennett, « From Rags to Riches »¹², le début du film adopte le point de vue émerveillé du jeune Henry Hill, qui reproduit la position de Scorsese enfant si souvent mentionnée par le réalisateur, celle de l'enfant devant la fenêtre, observant les gangsters de son quartier¹³. Mais cette vision est également celle de gangsters magnifiés par le cinéma : l'œil de Henry symbolise celui de la caméra ainsi que du réalisateur adulte et cinéphile qui se trouve derrière. *Goodfellas* reprend en effet les conventions du film de gangsters classique, notamment en ce qui concerne l'origine et l'ascension du héros. L'ancrage ethnique et sociologique qui fait de Henry le fils aîné d'une famille pauvre italo-irlandaise de Brooklyn rappelle notamment *The Public Enemy* (Wellman, 1931) ou *Angels With Dirty Faces* (Curtiz, 1938), tandis que les gros plans sur les symboles de richesse que sont les voitures, les habits et les bijoux évoquent avec jubilation les gangsters classiques et

¹¹ « Scorsese misguidedly abandons his focus on the mob community to tell the unrewarding story of a lone wolf. » Critique de *Goodfellas*, *Variety*, 10 septembre 1990. Cette prise de distance vis-à-vis de la Mafia constitue à nos yeux tout l'intérêt du film.

¹² Le titre installe de façon explicite le mythe américain de la *success story* (« des haillons aux richesses »), si central dans les films de gangsters classiques.

¹³ Une image citée par Ebert : « the memory also is Scorsese's, and in the 23 years I have known him, we have never had a conversation that did not touch at some point on that central image in his vision of himself - of the kid in the window, watching the neighborhood gangsters. » Roger Ebert, critique de *Goodfellas*, *Chicago Sun-Times*, 2 septembre 1990.

leur désir de réussite, reflété par leur consommation ostentatoire.

Le film reprend également les étapes rituelles que Henry doit franchir pour prouver sa masculinité : transformation vestimentaire (soulignée par sa mère et sa phrase célèbre : « My God, you look like a gangster ! »), acceptation de la violence (il se fait gronder pour avoir aidé un homme blessé), loyauté absolue et silence sous la pression policière. L'étape qui l'inclut définitivement dans le cercle des « *wiseguys* » est ainsi son arrestation, qui fait de lui un homme. L'ellipse de l'interrogation policière souligne sa réussite : il n'a rien dit, et est pour cela félicité par tout le gang, venu fêter son initiation. Son ami et mentor Jimmy Conway (Robert De Niro) le prend par l'épaule et confirme son nouveau statut d'homme initié, qui a appris les règles fondamentales du milieu : « I'm proud of you. You took your first pinch like a man and you learned the two greatest things in life : never rat on your friends and always keep your mouth shut ». Henry peut désormais faire partie à part entière de la Famille que préside Paulie (Paul Sorvino), patriarche austère à l'autorité incontestée, qui l'adoue en reprenant la métaphore initiatique : « You broke your cherry ! ». Henry a perdu sa virginité en même temps que son innocence, et devenir un homme s'apparente à devenir criminel, requérant une condamnation. Son nouveau statut et son inclusion dans le groupe sont immortalisés par un plan fixe, comme une photographie de remise de diplôme, tandis que son immersion rapide et totale dans ce monde de gangsters est signifiée par l'enchaînement avec ellipse temporelle sur un plan montrant Henry adulte.

Ce dernier est présenté par un travelling vertical des pieds à la tête, identique à celui utilisé en début de film pour présenter les gangsters élégants qui le fascinaient enfant. La reprise exacte du plan, s'attardant comme une gravure de mode sur les mocassins en croco et le satiné d'un costume bien coupé, signale l'accomplissement du rêve de Henry : il est devenu un gangster qui a réussi. Henry suit le même chemin ascensionnel que les gangsters classiques, « une version accélérée et illégale du Rêve américain »¹⁴ symbolisée, comme le remarque Anne-Marie Bidaud¹⁵, par le travelling spectaculaire sur Henry menant Karen à travers les méandres du night-club Copacabana. Il laisse d'abord sa voiture à un voiturier, « court-circuit[e] la foule » en prenant une « porte dérobée » et l'entraîne dans les sous-sols du club, « franchiss[ant] les cuisines » avant d'arriver devant tout le monde dans le restaurant. A sa vue, les employés, qu'il « gratifie généreusement », s'empressent de déployer une table juste devant la scène. L'obséquiosité du personnel, les accolades des clients voisins et

¹⁴ Michel Cieutat, *Les Grands thèmes du cinéma américain*, Paris : Editions du cerf, vol.II, 1991, p.31.

¹⁵ Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le Rêve américain, cinéma et idéologie aux Etats-Unis*, Paris : Masson, 1994, pp.140-141. Les citations qui suivent sont tirées de son analyse.

l'admiration de Karen confirment la réussite de Henry dans cette voie détournée ainsi que son statut d'homme dominant (« This is power », commente Ebert à propos de cette séquence¹⁶). Henry a réussi son projet défini dès l'enfance : sortir du lot, être « quelqu'un », un homme extraordinaire qui se distingue de la masse des gens ordinaires (« being somebody in a neighborhood full of nobodies »¹⁷).

Cependant, la fascination pour les gangsters mise en place par la première partie du film est régulièrement contrebalancée par une ironie sonore et visuelle présente dès le début. Le film s'ouvre en effet sur une scène de meurtre particulièrement brutale et choquante (un corps ensanglanté est achevé à coups de couteau de cuisine puis de pistolet dans un coffre de voiture), placée en exergue au milieu du générique. La scène se conclut ironiquement sur la première phrase de la voix-off énonçant l'ambition de Henry : « As far back as I can remember, I always wanted to be a gangster », une phrase qui, comme le remarque Maurizio Viano, est en décalage par rapport à l'image¹⁸. Elle est en effet insérée entre le dernier coup de feu et le bruit de la fermeture du coffre sur le cadavre, qui lance ensuite l'ouverture en fanfare de la chanson de Tony Bennett. La fin du générique va superposer la chanson de Bennett au bruit des voitures qu'on entend passer dès qu'un élément nouveau du générique est introduit. La vision enchantée des gangsters suggérée par la chanson de Tony Bennett, référence nostalgique à « l'âge d'or » de la Mafia et des crooners italo-américains, ne démarre donc pas sur l'image des gangsters élégants que Henry enfant voit parader devant sa maison, jouant innocemment aux cartes, mais suit immédiatement un meurtre des plus répugnants. De même, la jubilation de l'adolescent, exprimée en voix-off, devant le « respect » avec lequel les gens de son quartier le traitent, contraste avec l'image peu « respectable » d'un voyou brisant des pare-brises et mettant le feu à une dizaine de voitures. A la fin du commentaire, qui se termine sur « I had it all », l'image ralentit et s'immobilise finalement sur l'explosion des voitures, annonçant l'éclatement du mythe de la Mafia auquel va procéder la seconde partie du film¹⁹. A travers ces décalages récurrents, le film signale en effet que la vision de Henry participe du « mythe de la Mafia » (« *Mafia mystique* »), et que le monde des gangsters décrit dans la première partie du film n'est qu'un fantasme, produit de l'imaginaire masculin qui fascine aussi bien Henry que le réalisateur et a fortiori le spectateur, comme le souligne

¹⁶ Ebert, critique de *Goodfellas*.

¹⁷ Il reprend en cela le projet des gangsters classiques, cette phrase étant une allusion transparente à *Little Caesar* (LeRoy, 1931).

¹⁸ Viano, critique de *Goodfellas*, p.47.

¹⁹ Cette explosion annonce par ailleurs celle qui ouvre *Casino*, et qui symbolise de la même manière la désintégration d'un monde. Il n'y a pas cependant à ce moment de décalage entre image et son où puisse se glisser l'ironie, puisque la voix-off d'Ace explicite le symbole en exprimant le regret pour une époque passée.

Viano, qui parle en tant qu'homme italo-américain captivé par le monde entièrement masculin des gangsters : « *Goodfellas* touches a raw nerve in the male Imaginary by making us feel the power and the wonderful arrogance of the *wiseguys* »²⁰. Cette présence très forte d'un point de vue (masculin) est marquée par l'utilisation répétée de la caméra subjective montrant ce que voit Henry et des gros plans sur ses yeux. Alternant caméra subjective et moments ironiques de distanciation, *Goodfellas* participe de cette « mystique » en même temps qu'il met à jour la naïveté et l'aveuglement d'un protagoniste qui y est entièrement acquis.

La deuxième partie du film procède à une démythification de la Mafia, qui va de pair avec le désenchantement de Henry et la remise en question de son jugement et de sa foi dans les principes de cette dernière. Virilité et solidarité masculine s'effondrent : après sa deuxième arrestation, Henry s'écroule dans les bras de sa femme et va quémander de l'argent, les larmes aux yeux, à Paulie, qui ne lui donne que des miettes avant de se détourner définitivement de lui. Se sentant trahi et traqué, Henry va renoncer pour de bon au code d'honneur des gangsters, violant les règles énoncées par Jimmy lors de son initiation rituelle. Il dénonce ses amis et devient la figure honnie du film de gangsters, celle de la « balance » (« rat »). Un héros qui, pris de peur, « donne » ses amis ! Impensable dans les premiers films de gangsters. En outre, cette dénonciation est dénuée de toute connotation tragique suggérant la rédemption du héros, contrairement à *The Yards* (Gray, 2000) par exemple, où l'accusation finale faite par Leo (Mark Wahlberg), un discours clair et construit prononcé la tête haute devant un comité, est présentée comme une purification. Au contraire, dans la dernière séquence au tribunal de *Goodfellas*, Henry apparaît d'abord de dos et immobile. Le travelling de la caméra ne suit pas ses mouvements ou son regard, mais tourne autour de lui : il n'est plus sujet de l'action, mais objet passif ballotté par les événements. Le corps rentré, affalé sur sa chaise, il baisse les yeux de honte au moment où il doit pointer du doigt ses anciens amis, et évite le regard de Jimmy et Paulie. Ces derniers deviennent alors les victimes de sa trahison, des hommes vieux aux cheveux gris exprimant incrédulité et indignation devant sa lâcheté. La séquence ne mène pas non plus Henry à une plus grande compréhension ou à l'expression de remords ; le héros n'est ni tragique ni héroïque, se refusant à évoquer le code d'honneur qu'il a transgressé²¹ (derrière la voix-off, on entend Henry répondre à l'avocat qui l'accuse d'être une « balance » qu'il ne voit pas à quoi il fait allusion : « I don't know anything about being a rat. »). Encore une fois, la voix-off contraste avec l'image en annonçant que ce qu'il regrette le plus, c'est son ancien mode de vie : « The hardest thing for me was leaving the life ». Le

²⁰ Viano, critique de *Goodfellas*, p.47.

²¹ Contrairement, à nouveau, à *The Yards*.

fantasme perdure, jusque dans la salle du tribunal, et est cette fois-ci explicitement mis en images : Henry se lève tout d'un coup et se met à marcher, retrouvant sa capacité perdue d'agir et s'adressant directement à la caméra.

Mais le fantasme est aussitôt réduit à néant par le bulldozer du plan suivant, qui montre la banlieue pavillonnaire où habite désormais Henry, symbole s'il en est d'une vie banale, à l'opposé de la frénésie dangereuse de la Ville, centre d'activités traditionnelles des gangsters. La déchéance du gangster se lit dans sa banalisation totale : un dernier travelling vertical remonte rapidement le long du corps de Henry mais révèle un homme ordinaire, habillé d'un peignoir bleu ciel, qui ramasse le journal du matin au lieu d'en faire les gros titres (voir phot.103). Le rêve de Henry, devenir quelqu'un, s'est à jamais évanoui dans l'homogénéité de la banlieue, sa vie anonyme contrastant avec la mort spectaculaire et individualisée des gangsters classiques, évoquée par l'insertion brève d'un plan sur Tommy (Joe Pesci) tirant sur la caméra, qui rappelle sa propre mort (il a été exécuté par la Mafia plus tôt dans le film) tout en citant l'image célèbre de *The Great Train Robbery* (Porter, 1903), l'ancêtre du film de gangsters. Le prosaïque l'emporte et pour une fois, image et son concordent, la voix-off exprimant la désillusion de Henry : « I get to live the rest of my life like a schnook²² », tandis que la démythification de la Mafia s'exprime dans la reprise version punk par Sid Vicious de la chanson célèbre de Frank Sinatra²³, « My Way ». Les cartons déroulant conclusifs, qui racontent la fin « réelle » des personnages historiques dont s'est inspiré le film éloignent alors *Goodfellas* du mythe de la Mafia pour s'ancrer dans une réalité « ordinaire » et non plus fantasmagorique. Le réalisme devient banalité, celle de vrais mafieux qui vivent aujourd'hui effectivement en banlieue, plus proches de Tony Soprano que de Tony Camonte. Le gangster cinématographique apparaît ainsi dans *Goodfellas* pour ce qu'il est : le fantasme d'hommes ordinaires exprimant le désir finalement commun de pouvoir et de réussite. La mise à nu de la banalité au creux du fantasme sera d'ailleurs reprise dans la dernière image de *Casino*, où les lunettes opaques gigantesques d'Ace joué par De Niro ne font qu'agrandir celles qui déformaient déjà le regard d'un Jimmy Conway vieillissant (également joué par De Niro) à la fin de *Goodfellas*, et contribuent à faire de lui, comme on l'a vu dans le chapitre précédent, un homme d'affaires comme les autres.

2. L'évolution des gangsters d'Al Pacino vers le tragique ordinaire

Le processus de banalisation qui affecte la figure du gangster est particulièrement

²² Mot d'origine yiddish désignant une personne faible, stupide, qui se laisse marcher sur les pieds ou manipuler.

²³ L'emblème des crooners italo-américains, lié par ailleurs à la Mafia.

remarquable si l'on considère l'évolution des rôles d'Al Pacino de *Scarface* (De Palma, 1983) à *Donnie Brasco* (Newell, 1997). Le physique de Pacino suggère d'emblée « un homme ordinaire » mais « avec une énorme présence »²⁴. Comme le souligne Christophe Damour, « Pacino est une star ancrée dans le quotidien, voire le trivial », qui incarne des « versions modernes de ce *soft body* qu'évoque Susan Jeffords, [...] : perdants pathétiques, mal aimés ou rejetés »²⁵. Rattaché au banal, à l'ordinaire, au quotidien, Pacino n'en insuffle pas moins une dimension tragique à ses personnages, notamment à ses personnages de gangsters²⁶. Ce tragique est clairement lié à l'hybris dans *Scarface* et *The Godfather: Part III* (Coppola, 1990), en droite ligne des films classiques, mais se teinte déjà dans ces films et encore plus clairement dans *Carlito's Way* (De Palma, 1993) et *Donnie Brasco* d'une faillibilité due à l'expression de sentiments humains qui rompent avec le code cynique et amoral du milieu, provoquant la chute du gangster. Contrairement à Henry Hill dans *Goodfellas*, les gangsters de plus en plus banals d'Al Pacino demeurent tragiques, métamorphosés sans doute par le jeu de ce « dernier tragédien ». Ils héritent en outre du héros mythique de la trilogie tragique du *Godfather*, Michael Corleone. Mais ce n'est peut-être pas un hasard si le dernier volet de cette trilogie (examiné dans le chapitre précédent) sort en 1990, clôturant en quelque sorte le chapitre mythique des gangsters paciniens (Michael Corleone et Tony Montana) pour ouvrir une nouvelle ère de gangsters vieillissants (*The Godfather: Part III* se termine ainsi sur l'image d'un Al Pacino très fortement vieilli) et affaiblis, leur virilité écornée par la présence d'émotions qu'ils ne peuvent enfouir.

2.1. L'erreur tragique est humaine

Loin à notre avis du *soft body* de Jeffords, Al Pacino incarne dans *Scarface* un gangster plus grand que nature, qui relève de l'hypermasculinité par la démesure de son incarnation de Tony Montana, devenu une icône (voir chapitre 3). Cependant, son personnage présente des failles (mises en lumière notamment par sa femme Elvira) et devient de plus en plus « pathétique »²⁷ au fur et à mesure de sa décomposition corporelle, liée, comme chez Henry Hill et l'avocat Kleinfeld, à une consommation excessive de cocaïne. Tony Montana transgresse la règle énoncée par son *boss* (« Don't get high on your own supply ») et perd le contrôle de son corps. La scène du restaurant se termine ainsi par un discours paranoïaque et

²⁴ Hugh Hudson, *Le Matin*, 12 février 1986, cité par Christophe Damour, *Al Pacino, le dernier tragédien*, Paris : Scope, 2009.

²⁵ Damour, *Al Pacino*, pp.24-25.

²⁶ C'est tout le propos du livre de Christophe Damour, *Ibid.*

²⁷ Au sens anglais du terme. Adjectif utilisé par Roger Ebert dans sa critique, inhabituel pour un gangster. Roger Ebert, critique de *Scarface*, *Chicago Sun-Times*, 9 décembre 1983.

la sortie titubante de Tony, ce qui semble confirmer les dernières paroles d'Elvira le traitant de *loser*. Le montage *cut* qui enchaîne avec une scène à l'esthétique radicalement différente, où la nuit terne et pluvieuse de New York remplace les lumières dorées de Miami, semble confirmer cette déchéance vers l'ordinaire de celui qui n'a pas réussi. La séquence suivante change en effet radicalement de décor et d'atmosphère, et se distingue du reste du film par ses couleurs mornes contrastant avec le criard tapageur de Miami. Tony reste assis et confiné dans une voiture pendant toute la scène. Cependant, cette péripétie narrative absente du *Scarface* original rompt avec l'extravagance des couleurs et des mouvements des autres scènes, s'imprégnant d'une certaine morosité, pour rendre en fait à Tony une dose d'humanité ordinaire. En effet, ce dernier refuse de faire sauter une voiture où se trouvent une femme et ses deux enfants : dès lors il se détache de la figure du gangster cynique et sans scrupules pour renouer avec des sentiments humains « normaux ». S'inscrivant un court instant dans la tradition de « l'homme ordinaire » (« *common man* ») américain, tel qu'on le voit par exemple chez Capra, celui qui se bat contre la corruption qui l'entoure, Tony attire par cet acte la sympathie du public extra-diégétique mais signe, au niveau intra-diégétique, son arrêt de mort. Ce retour d'émotion va en effet causer sa perte, et il sera abattu par les commanditaires du meurtre, furieux qu'il n'ait pas rempli sa mission d'assassin : l'erreur tragique de Tony n'est pas une conséquence de son ambition démesurée, mais plutôt de sa faillibilité.

On retrouve la même erreur tragique dans *Carlito's Way*. Carlito (Al Pacino) refuse en effet de tuer un petit voyou, Benny Blanco (John Leguizamo), tout simplement parce qu'il n'en a plus l'envie ni la force. Carlito ne veut plus de son identité de gangster, et cherche à retrouver son humanité perdue en se normalisant. Il renie en effet son passé, s'offusquant même des hommages que lui rend Benny, qui le voit comme sa figure tutélaire. Carlito prend cette comparaison comme une insulte : « You think you're like me? You ain't like me motherfucker. You a punk », et l'expulse de sa boîte de nuit à coups de pied. En gangster aguerri, Carlito devrait achever Benny d'une balle dans la tête, comme le lui conseillent d'ailleurs ses hommes ainsi que son identité passée, qui ressurgit en voix-off : « I know what's supposed to happen now. Benny's gotta go down. And if I don't do it, they're gonna say, Carlito, he's flaky... » Un gangster, même repent, se doit d'être sans failles, sa masculinité virile s'exprimant par le refoulement des émotions. Mais Carlito ne se voit plus comme un gangster (« That ain't me now »), et adopte les règles de la société légale où une insulte peut se solder par un passage à tabac, mais pas par un meurtre. Benny symbolise pourtant son destin tragique, comme il l'annonce lui-même à Carlito, photographié comme

une apparition infernale, son visage flouté et éclairé d'une lumière rouge : « You're over, man. [...] You might as well kill me now cause if I ever see you again, I'll fucking kill you ». On n'échappe pas à son destin, et celui-ci va rattraper Carlito juste au moment où il pensait monter dans le train du salut. Benny, figure d'un destin irrévocable annoncé dès l'ouverture du générique, ressurgit alors comme une figure cauchemardesque, caché derrière des lunettes de soleil et un grand chapeau, son fusil caché sous un drap blanc d'où part un coup assourdi.

Cette toute-puissance du destin fait ainsi de Carlito un héros tragique, mais il se distingue des gangsters classiques par son désir impossible de normalisation. Comme on l'a vu au chapitre précédent, Carlito est habité par le désir d'intégrer la société légale, de devenir un homme « normal ». Loin de l'ambition démesurée de ses ancêtres cinématographiques, son rêve est ainsi de racheter une entreprise de location de voitures aux Bahamas, ce qui fait d'ailleurs rire son ami David Kleinfeld (Sean Penn), qui imagine mal un ancien gangster devenir loueur de voitures. C'est finalement l'impossibilité de cette réintégration qui fait de Carlito un personnage tragique, proche en cela du héros de *High Sierra* (Walsh, 1941), qui est « victime de son *fatum* plutôt que de son *hubris* »²⁸. Son rêve ordinaire est signalé dès le début comme impossible, représenté ironiquement par une affiche publicitaire qui invite à s'échapper vers le paradis (un gigantesque soleil couchant sur une plage où danse une jeune femme est accompagné du slogan « Escape to Paradise »), mais qui fait littéralement *impasse* (titre français de *Carlito's Way*) au rêve, image statique en deux-dimensions qui remplit le cadre, tombant comme un couperet pour signaler la fin du générique et de l'illusion de la tridimensionalité. La fin du film, qui reprend l'ouverture en faisant s'animer l'affiche, explicite l'impossibilité intrinsèque du rêve de légitimité du gangster, fantôme aussi peu réaliste que les publicités pour les îles. Carlito devient un personnage tragique précisément parce que son destin de gangster empêche son désir de normalisation, sa volonté de n'être qu'un homme ordinaire.

2.2. Entre pathétique et tragique dans *Donnie Brasco*

La banalisation de la figure du gangster semble achevée dans *Donnie Brasco*, film centré non pas sur la trajectoire extraordinaire d'un chef de clan ou sur le destin d'un repent, mais sur un homme de main minable au bas de la hiérarchie mafieuse. Mike Newell, le réalisateur, rapproche ainsi son film plus de *Death of a Salesman* que de *The Godfather*²⁹ car le film décrit le quotidien et les déceptions d'un petit gangster, Lefty (Al Pacino), tueur à

²⁸ Sophie Body-Gendrot, Francis Bordat et Divina Frau-Meigs, *Le Crime organisé à la ville et à l'écran*, Paris : Armand-Colin, 2001, p.177.

²⁹ James Mottram, *Public Enemies, The Gangster Movie A-Z*, Londres : Batsford Books, 1998, p.61.

gages depuis 20 ans, qui voit se succéder les patrons sans jamais monter en grade. L'apparence et la gestuelle d'Al Pacino s'y démarquent très nettement de ses rôles dans *Scarface* et même dans *Carlito's Way*, où sa petite taille est compensée par un corps droit et mince, allongé par un long manteau en cuir et grandi par des talonnettes. Dans *Donnie Brasco*, il apparaît vieilli, voûté et usé, affublé d'énormes lunettes dans un New York des années 1970 miteux où dominent les couleurs ocres, notamment le marron du bois et du cuir. Il semble minuscule sous son petit chapeau et dans son manteau trop grand, rapetissé par la présence de grands gabarits comme Michael Madsen, qui joue Sonny Black, un gangster en pleine ascension (voir phot.104). Traité de vieillard sénile dès le premier dialogue, sa stature virile de gangster est sérieusement entamée : chez lui, Lefty est présenté avachi dans son canapé en jogging à regarder un documentaire animalier à la télévision (voir phot.105), puis penché sur une marmite avec ses lunettes demi-lune, avant qu'il n'avoue à Donnie (Johnny Depp) qu'il n'a pas assez d'argent pour s'occuper correctement de sa femme, n'a plus d'autorité sur son fils drogué et est même atteint d'un cancer de la verge (« cancer of the prick », symbole s'il en est de l'atteinte à son pouvoir phallique).

Lefty n'a en effet aucun pouvoir dans l'organisation pour laquelle il travaille ; il est, comme il le dit lui-même, un homme invisible (« I'm the invisible guy here »), gangster anonyme dans le groupe qui se presse pour voir arriver le *boss*, qu'il ne rencontrera d'ailleurs jamais, puisque ce dernier est assassiné sans qu'il ne soit même mis au courant (« Whacking the boss, another thing I get left out of », se plaint-il à Donnie). Il représente le versant caché du rêve américain, de la « *success story* » qui promet quelques individus tandis que le reste attend les ordres dans l'ombre. Obsédé par la nécessité de suivre les règles, qu'il rappelle sans cesse à Donnie (« Be a good earner, keep your nose clean, follow the rules »), Lefty manque d'ambition, et ne deviendra jamais un Tony Montana alias Carnegie³⁰. Il courbe l'échine quand il se fait incendier par un supérieur, représentation cauchemardesque du travailleur pauvre qui « trime » pendant trente ans sans espoir d'avancement : « Thirty years busting my hump. For what ? ». Il exprime ainsi la phobie américaine récurrente d'une société rigidifiée et homogénéisée, où les sous-fifres du capitalisme perdent tout libre-arbitre et toute identité individuelle, simples rouages dans l'organisation : « Who the fuck am I? I'm a spoke on a wheel. », déclare-t-il ainsi. Ce personnage opprimé, en mal d'amour-propre, qui tente d'imposer son autorité à plus petit que lui (son junior Donnie et sa petite amie), est constamment confiné, isolé et exclu par la caméra même : durant toute la première séquence,

³⁰ Voir chapitre 4, II, 2.1.

Lefty, tel Paul Vitti (Robert De Niro) dans *Analyze That* (Ramis, 2002), n'apparaît jamais seul et sans entraves à l'écran, qu'il soit entouré d'autres personnages dans des scènes de groupes, obscurci partiellement par l'épaule ou le dos de son interlocuteur dans le contre-champ ou surcadré par des éléments du décor, fenêtres d'un bar (voir phot.106), ou barre diagonale du pare-brise d'une voiture. Constamment surveillé ou entravé, Lefty a perdu sa liberté et son autonomie, comme le souligne cette image saisissante où ses camarades le recouvrent de sable alors qu'il dort sur une plage de Floride. Ses moments de solitude sont subis, et marquent son exclusion plutôt que sa liberté d'agir, comme on le voit dans la scène sur le bateau : pendant que ses amis s'amuse et que son chef, Sonny Black, discute avec le *boss* de la Floride que Lefty s'est évertué à inviter, ce dernier est rejeté à l'extérieur de la cabine, observant des négociations dont il est exclu, le corps voûté et le regard fixe, déçu et humilié. De même, après la trahison de Donnie, il apparaît doublement distancié, observé à travers deux écrans, le viseur intra-diégétique d'un appareil photo, et la caméra, qui le met à distance dans un plan grand angle en contre-plongée.

La mise en scène et la narration font ainsi de Lefty un personnage pathétique, personnage passif qui subit le cours des événements, qui se compare lui-même par deux fois à un chien pour souligner sa faiblesse et sa crédulité stupide. *Loser* qui rate tout ce qu'il entreprend (il fait même brûler son coq au vin en essayant de le flamber), Lefty est pathétique au sens anglais du terme, mais également au sens français, le personnage pathétique se définissant au théâtre comme « un personnage qui subit [...], passif et souffrant »³¹, et qui inspire l'émotion. Lefty est le jouet du destin, une métaphore mise en image de façon frappante lorsqu'il approche soudainement son pistolet de sa tempe quand il soupçonne Donnie d'être un agent fédéral. Sa faiblesse inspire tout au long du film tristesse et pitié, sentiments renforcés par la récurrence d'une mélodie de clarinette mélancolique qui accompagne ses nombreuses plaintes et déceptions, thème qui prend une ampleur soudaine lors de son arrestation par le FBI, le ton plaintif de Lefty se transformant en cri à la fois douloureux et protecteur : « Don't say nothing to them, Donnie, you're alright ». A cette envolée pathétique succède cependant une conclusion à la dimension proprement tragique qui redonne sa noblesse au personnage. S'ouvrant à nouveau sur un documentaire animalier, la scène fait pourtant de Lefty un personnage actif qui affronte son destin. Habillé non plus en jogging mais en costume, enfin seul dans un plan rapproché relativement dégagé, il décroche le téléphone, acceptant ce signe fatidique sans jérémiades. Son calme contraste avec son

³¹ « Pathétique », dans Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : Puf, 2004 [1990].

agitation nerveuse la première fois qu'il a été « appelé » (« *got sent for* »), Al Pacino adoptant dans cette scène un style de jeu sobre, des mouvements lents, sa voix rauque et mesurée laissant la place au silence. Lefty ne se plaint pas à sa petite amie, et laisse même un message où il pardonne à celui qui l'a trahi, dépassant la fatalité par une compréhension plus grande des événements, contrairement à Henry Hill enfermé dans son fantasme. Se dépouillant de tous ses attributs de gangster, sa chevalière, ses clés de voiture, ses billets, sa montre et surtout son crucifix au bout d'une chaîne, Lefty se présente nu devant la Faucheuse, homme ordinaire élevé au rang de héros tragique par son acceptation de la mort. Cette dernière est visualisée avec la même sobriété tragique, fondu au noir sur lequel retentit un coup de feu brutal, dont l'origine est montrée dans le plan suivant où Donnie s'entraîne au tir, montage expressif faisant apparaître en images le topos tragique de la trahison. L'erreur tragique de Lefty, encore une fois, n'est pas due à son ambition, dont il manque cruellement, mais à une sensibilité trop humaine qui déstabilise la virilité canonique des gangsters pour faire affleurer l'émotion.

3. La déstabilisation de la masculinité par les conventions du film noir

Lefty, personnage emblématique du *loser*, fait ainsi penser aux héros des films noirs, « hommes blessés » dont la « fatigue » représente à la fois leur « faillibilité » humaine et une certaine « déchéance »³². Le film de gangsters se teinte de film noir en présentant des « hommes ordinaires »³³ qui nous ressemblent et dont on comprend les motivations. L'influence du film noir contribue ainsi à banaliser la figure du gangster, faisant apparaître une crise de la masculinité si souvent associée à ce genre³⁴. L'hybridité avec le film noir tend à déstabiliser l'identité masculine, à travers le recours à des conventions stylistiques, comme l'utilisation de la voix-off, et thématiques, notamment l'intérêt pour la folie et la psychanalyse. Enfin, la présence de personnages féminins contestataires, dans la lignée des femmes fatales, remet-elle définitivement en cause une domination masculine déjà mise à mal par le processus de banalisation ?

3.1. Voix-off introspectives et déstabilisatrices

Si la voix-off masculine peut être vue comme un pouvoir sur la narration, celle-ci est

³² Termes empruntés à la communication de Serge Chauvin, « Eloge de la fatigue : les hommes blessés du film noir », lors de la 1^{ère} journée d'étude sur la masculinité à Hollywood organisée par Noelle de Chambrun à Paris 7 le 8 décembre 2006.

³³ Voir la thèse de Cristelle Maury, « 'He was some kind of a man', Les représentations de la masculinité dans le film noir américain, 1941-1958 », thèse de doctorat dirigée par Yves Carlet, Université Montpellier III, 2008.

³⁴ Voir l'ouvrage de Frank Krutnik, *In a Lonely Street: film noir, genre, masculinity*, London, Routledge, 1991.

également un « marqueur de subjectivité »³⁵, utilisée dans le film noir pour exprimer les émotions et les doutes de héros « normaux ». Cristelle Maury souligne ainsi comment les héros les plus virils des films noirs, notamment Marlowe (Humphrey Bogart) dans *The Big Sleep* (Hawks, 1946), « conform[ément] au stéréotype de l'homme de peu de mots »³⁶, n'ont justement pas recours à une voix-off par trop « intime »³⁷. Cette absence contribue chez Marlowe à une « impression de surhumanité »³⁸, le spectateur n'ayant pas accès à ses émotions. Roland Barthes ne décrit-il pas justement les gangsters des films de Série noire comme des hommes de gestes et non de paroles ? « Si le gangster parle, c'est en images [...]. Les gangsters et les dieux ne parlent pas, ils bougent la tête, et tout s'accomplit. »³⁹ Or, on constate que les gangsters contemporains parlent énormément, et commentent leurs actions en voix-off, qu'il s'agisse de Carlito dans *Carlito's Way*, Henry Hill dans *Goodfellas*, Ace et Nicky dans *Casino*, ainsi que dans *A Bronx Tale* (De Niro, 1993), *Road to Perdition* (Mendes, 2002), ou encore *Mobsters* (Karbelnikoff, 1991). La voix-off commence souvent comme une *voice-over* explicative à tonalité documentaire, dans la lignée des films noirs semi-documentaires (*The Naked City* (Dassin, 1948) par exemple) : Henry décrit en voix-off son milieu, tout comme Lucky Luciano (Christian Slater) dans *Mobsters*, tandis que Ace et Nicky racontent l'histoire des casinos de Las Vegas. Mais elle se transforme vite en voix introspective, exprimant les opinions et sentiments des différents personnages. L'expressivité des gangsters tend ainsi à ébranler « le monde de sang-froid des gangsters »⁴⁰, qui se teinte d'une coloration mélodramatique. Par ailleurs, la voix-off est, comme dans le film noir, associée au flashback, ce qui donne le sentiment de l'inéluctable, retirant toute force aux actions de personnages déjà condamnés par le destin, impuissants face au cours des événements.

On retrouve ainsi une utilisation très « noire » de la voix-off dans *Carlito's Way*. Le film s'ouvre comme *Double Indemnity* (Wilder, 1944) sur la voix-off d'un homme en train de mourir, qui déclenche un flashback introspectif de type « confessionnel »⁴¹. Le générique nous plonge dans un expressionisme onirique qui se détache du reste du film et se rapproche

³⁵ Communication de Gilles Menegaldo, « La voix off et la voix over dans le film noir et policier semi documentaire », 14^e Congrès de la SERCIA, « Le cinéma parle », 19 septembre 2009.

³⁶ Maury, thèse, p.213.

³⁷ David Thompson, *The Big Sleep*, Londres: BFI, 1999, p.13, cité par Cristelle Maury, *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p.214.

³⁹ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris : Seuil, 1957, pp.68-69. Néanmoins, les gangsters des années 1930, notamment Paul Muni dans *Scarface* (Hawks, 1932) et James Cagney dans *The Public Enemy* (Wellman, 1931), parlent beaucoup, mais pas en voix-off.

⁴⁰ *Ibid.*, p.67.

⁴¹ Gilles Menegaldo, « Flashbacks in Film Noir », dans François Gallix et Vanessa Guignery (dirs), *Crime Fictions*, Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004, p.158.

de l'esthétique stylisée du film noir, adoptant le point de vue subjectif sur lequel se construisent de nombreux films noirs plutôt que l'approche objective, plus sociologique, des films de gangsters des années 1930. Le film s'ouvre sur une superbe séquence en noir et blanc, où les sons assourdis disparaissent au profit du lyrisme des cordes mélancoliques. La présence de la caméra se fait particulièrement sentir, par des mouvements et des angles de vue surprenants : au lieu d'adopter un point de vue « standard » objectif qui nous montrerait en plongée Carlito allongé sur son lit d'ambulance, la caméra est d'abord subjective, montrant ce qu'il voit de son lit, c'est-à-dire les néons du plafond, puis l'image d'un médecin, pivotée sur le côté, pour finalement revenir à un point de vue omniscient par une rotation à 180 degrés et un travelling vertical remontant le long du lit de Carlito. L'onirisme de cette introduction est renforcé par la fluidité du plan-séquence puis par le rythme cadencé de la voix-off de Carlito, dont les premiers mots semblent être tirés d'un rêve : « Somebody's pulling me close to the ground. I can sense, but I can't see ». Le générique place *Carlito's Way* à la frontière entre le film de gangsters et le film noir, ce qui le rapproche à nouveau de *High Sierra*, dernier film du premier cycle de gangsters avant l'irruption du film noir⁴². Cette juxtaposition générique doublée d'intertextualité fait alors de Carlito le dernier gangster honorable, victime de ce qu'annonce l'évocation du film noir dans le générique, la corruption généralisée et la « banalisation du mal »⁴³. Mais Carlito est entraîné malgré lui dans ce processus, et la récurrence de sa voix-off au ton mélancolique et sentimental l'empêche d'accéder à une posture héroïque de justicier solitaire et silencieux, en dépit de son allusion initiale au western. Cette voix-off très personnelle revient à chaque fois pour exprimer un sentiment de fragilité ou d'incertitude, contredisant même parfois l'image, comme lors de son retour dans le *barrio*, où son sentiment de marginalisation est en décalage avec l'agitation environnante et l'accueil chaleureux que lui réservent ses anciens « amis ». On voit ainsi comment la voix-off révèle la vanité et la vacuité de l'image hégémonique du gangster habillé de cuir, aux lunettes de soleil, derrière lesquelles se cachent des émotions et des faiblesses refoulées vers la bande-son. Le registre plus grave et le rythme plus lent de la voix-off, souvent accompagnée d'une mélodie de cordes, contrastent avec la voix-in de Carlito, plus percutante, plus sèche et au débit plus rapide. L'accès à l'intériorité du personnage par cette voix-off révèle une masculinité ordinaire, fragile et émotive, en rupture avec la norme masculine des gangsters à l'ultra-virilité insensible.

Le fonctionnement de la voix-off dans *Goodfellas* et *Casino* permet également l'accès

⁴² Body-Gendrot, Bordat et Frau-Meigs, *Le Crime organisé*, p.178.

⁴³ *Ibid.*, p.176.

aux émotions des personnages masculins, bien qu'ils soient moins sentimentaux que Carlito. Mais ce qui est intéressant dans ces deux films, c'est la multiplicité des voix-off qui se complètent ou se contredisent, faisant éclater le mythe d'une masculinité homogène et solidaire, tous les hommes travaillant pour une même « Famille ». On entend ainsi trois voix-off dans *Casino*, celle d'Ace (Robert De Niro), celle de Nicky (Joe Pesci) et même, brièvement, celle d'un homme de main pris entre les deux hommes, Frank (Frank Vincent). Les voix, surtout celles d'Ace et de Nicky, commentent non seulement leurs propres actions, mais bien plus souvent celles des autres, Ace et Nicky critiquant chacun les actions de l'autre. Ces voix-off divergentes offrent plusieurs points de vue sur l'action et remettent en cause la primauté d'un jugement masculin univoque, la vision masculine de chacun des personnages étant interrogée par une autre voix – y compris celle des *boss*, vertement critiqués par Nicky. On assiste régulièrement à un décalage entre image et son : on entend la voix-off de Nicky en bande-son alors que c'est Ace qu'on voit à l'image, et vice versa. Ainsi, lorsque la Mafia propose à Ace de gérer un casino, c'est d'abord Nicky qu'on entend en voix-off, qui annonce qu'Ace va faire le difficile (« Typical Ace, give him a shot at running a casino and he tries to talk you out of it »), avant de voir Ace à l'écran qui tergiverse, en voix-in (« I don't know if I could do this even if I wanted to... »). Les voix-off sont ainsi coupées de leur source à l'écran et les personnages semblent se dédoubler, à la fois image et voix, avec pour conséquence une déstabilisation de leur identité. Cette désincarnation des voix est particulièrement frappante au tout début du film : après une courte présentation des personnages associant voix et image, un écran noir introduit un plan surplombant Las Vegas, puis l'immensité vide du désert alentour, alors que Ace et Nicky se succèdent en voix-off. Le ton documentaire des voix-off, qui décrivent le lieu de l'action, et le point de vue omniscient de la caméra, qui présente des plans impossibles à rattacher à l'œil d'un personnage (plan très large en plongée révélant Vegas au loin dans la nuit et travelling très rapide au-dessus du désert) transforment ces voix-off en « voix de Dieu » ou voix objectives, détachées de leurs incarnations diégétiques.

Goodfellas va encore plus loin que la fragmentation identitaire opérée par *Casino* puisqu'il fait entendre une voix féminine en voix-off. De façon exceptionnelle, surtout dans un film de gangsters, le film donne ainsi la parole à Karen (Lorraine Bracco), la femme de Henry, qui exprime son propre point de vue sur sa vie dans la Mafia. Comme le souligne Viano⁴⁴, la voix-off de Karen arrive comme une surprise, et remet en cause l'autorité

⁴⁴ « At the time when Henry starts dating Karen, the film surprises us by inserting *her* voice-over. She thus challenges Henry's authority as the first-person narrator and provides an alternative point of view. » Viano, critique de *Goodfellas*, p.48.

narrative masculine de Henry, d'autant plus que sa première sortie le critique violemment : « I couldn't stand him. I thought he was really obnoxious. He kept fidgeting around ! ». Pour une fois, un film de gangsters exprime l'opinion d'une femme sur les gangsters et donne à voir son point de vue : la caméra souligne avec ironie l'impatience de Henry, qui ne tient pas sur sa chaise, observé avec indignation par Karen, le regard noir, à qui la caméra accorde un gros plan expressif (voir phot.107). L'obsession de réussite professionnelle de Henry est redéfinie à travers le regard de Karen comme grossièreté et manque de galanterie. L'insulte atteint son comble lorsque Henry ne se présente pas au deuxième rendez-vous, et Karen prend les choses en main : elle oblige Tommy (Joe Pesci), pourtant le plus violent et le moins sensible des gangsters, à aller trouver Henry, et lui hurle dessus, marchant droit vers lui. Déstabilisé, Henry se retrouve à devoir s'excuser auprès d'une femme devant tout le groupe de mafieux, qui rient de sa déconfiture. C'est d'ailleurs cette explosion, révélatrice de la force de caractère de Karen, qui va séduire Henry. Celle-ci bénéficie ensuite de l'autorité narrative sur une séquence de plus de dix minutes, à partir du moment où Henry lui demande de cacher un revolver jusqu'à la scène du meurtre de Billy Batts.

Cependant, il faut noter que si Karen parle, elle n'agit pas : l'image la montre passive, étourdie par sa nouvelle vie, regardant et écoutant les autres, épouse et mère docile qui attend son mari à la maison. Car l'autre limite de cette voix-off est de ne commenter que des scènes traditionnellement connotées comme « féminines », le mariage, les réunions des épouses, les anniversaires des enfants... et la voix-off de Karen s'efface progressivement à partir de la 50^e minute pour ne revenir que par bribes. On peut regretter avec Viano que Scorsese n'ait pas poussé l'expérience plus loin, en donnant le point de vue de Karen sur la déchéance progressive de son mari et son échec final : « It is fascinating to speculate on how the film might have been reshaped had Scorsese gone further with the dual voice-over »⁴⁵.

3.2. Une contestation féminine ?

Il reste tout de même que nombre de films de gangsters contemporains accordent une place importante aux femmes, qui, de *molls* relativement secondaires à l'ère classique, deviennent des épouses légitimes et des personnages à part entière, proches des femmes fatales par leur contestation de l'autorité masculine⁴⁶, souvent vouée à l'échec. Au milieu de *Goodfellas*, Karen se révolte violemment contre son mari, utilisant le revolver qu'il manie si

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ C'est déjà vrai de *Prizzi's Honor* (Huston, 1985), où l'autorité masculine est contestée à la fois par la tradition comique féminine issue de la comédie *screwball* incarnée par Irene (Kathleen Turner) et celle de la femme fatale du film noir, incarnée par Maerose (Angelica Huston). Voir chapitre 3, III, 1.2.

bien pour le menacer à son tour, assise au-dessus de lui, en position de supériorité, tandis qu'il est allongé sur son lit, endormi et vulnérable. La scène s'ouvre sur un gros plan en caméra subjective sur le canon du revolver, que Henry voit se dessiner nettement à son réveil, le visage de sa femme encore flou au second plan. Le contre-champ donne à voir le point de vue de Karen par un plan subjectif, qui montre pour la première fois la décomposition du masque invincible et joyeux de Henry sous l'effet de la peur (voir phot.107) : c'est dans le regard de sa femme qu'on voit les premiers signes de sa faillibilité. Le retour de la voix-off de Karen souligne la présence de son point de vue et explique ses motivations. Il apparaît alors que son geste relève du désespoir plus que de la manipulation, et de la jalousie féminine plus que de la colère contre les hommes. Elle déclare en effet qu'elle est incapable de faire du mal à son mari, étant toujours très attirée par lui : « The truth is, no matter how bad I felt, I was still very attracted to him ». C'est elle qui est finalement séduite et manipulée par Henry, qui lui dit ce qu'il faut pour la calmer, avant de la faire basculer par terre d'une brusque gifle, reprenant le revolver pour la menacer à son tour. Les rôles sont littéralement renversés, et c'est maintenant Karen qui est allongée et immobilisée, ses jambes nues reflétant sa vulnérabilité féminine alors qu'elle demande pardon en pleurant (voir phot.108). Henry a gagné, et Karen ne contestera plus son autorité, ni dans la diégèse, ni en voix-off, si ce n'est dans le carton final indiquant que le couple a divorcé.

En fait, c'est surtout dans *Casino* que Ginger, interprétée par Sharon Stone, perpétue la tradition de la femme fatale. Eve tentatrice, le personnage de Ginger porte en effet en sous-texte le rôle qui rendit Stone célèbre, celui d'une femme qui attire les hommes dans son lit pour les tuer avec un pic à glace dans *Basic Instinct* (Verhoeven, 1991), fortement inspiré par le film noir. Sa première apparition rayonnante dans *Casino* évoque les icônes féminines du film noir, telle Rita Hayworth dans *Gilda* (Vidor, 1946), femmes fétichisées et sublimées par la caméra, qui se substitue au regard fasciné de l'homme spectateur. Ce processus décrit par Laura Mulvey⁴⁷ est repris à la lettre, voire explicité, dans *Casino*, puisque Ace est justement subjugué par Ginger quand il l'aperçoit sur un écran de surveillance. Son entrée est spectaculaire : prostituée de luxe, elle accompagne un homme d'affaires au casino, scintillante de la tête aux pieds, habillée en blanc et or, la crinière blonde platine, les dents d'un blanc éclatant. Ace la remarque immédiatement, ainsi que son double jeu : elle subtilise adroitement à son compagnon des jetons de grande valeur. Prise au piège, elle s'en sort avec éclat, lançant à la foule les tas de jetons empilés sur la table, prostituée au cœur d'or, mais aussi voleuse

⁴⁷ Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, 16, 3, 1975, pp.6-12.

manipulatrice qui nie catégoriquement toute accusation de vol. N'épousant Ace que pour son argent, d'abord fascinée par la garde-robe et les bijoux qu'il achète pour elle, elle change de camp quand ce dernier lui coupe les vivres, demandant à Nicky d'être son « sponsor » et utilisant sa sexualité comme arme de séduction. Poursuivant avec acharnement une liberté qui passe par l'indépendance financière, elle refuse jusqu'au bout de se plier à la volonté de contrôle d'Ace, « impitoyable dans son refus absolu de la sentimentalité du couple »⁴⁸. Pourtant, si elle sait manipuler les hommes, elle dépend aussi d'eux, n'ayant jamais su se défaire de son premier amant et maquereau à qui elle reverse encore une partie de ses bénéfices, puis acceptant de se marier contre son gré, séduite par les cadeaux et l'argent d'Ace qui lui offre la sécurité financière. Encore une fois, une prostituée est séduite par le mariage, filet de sécurité qui la prend finalement au piège et l'empêche de s'enfuir. La contestation de Ginger sera ainsi fortement sanctionnée par le film, puisqu'elle finit en junkie pitoyable, dévalisée par des drogués qui la tuent par overdose. Sa dernière apparition souligne sa déchéance : elle longe le mur d'un motel minable en titubant, le visage hagard, à moitié dans l'ombre. Le contraste ne saurait être plus net entre le plan fixe final, qui la montre écroulée par terre sur la moquette du couloir, éclairée d'une lumière froide et bleutée, et le premier arrêt sur image spectaculaire qui conclut son entrée en scène sous les feux dorés du casino (voir phot.109-110).

On constate ainsi que les femmes jouent un rôle de plus en plus important dans des films qui expriment désormais leur point de vue. *The Funeral* (Ferrara, 1996) fait également voir et entendre à de nombreuses reprises les réactions des épouses de la famille Temple, qui font contrepoint à la violence de leur mari. Chœur tragique, elles expriment la douleur que refoulent leurs maris, mais deviennent au final des martyres, comme le souligne le face à face entre Jean (Anabella Sciorra), la femme du frère aîné, et la statuette de sainte Agnès. L'allumette qui éclaire soudain la sainte symbolise l'irruption du point de vue féminin dans un film jusqu'ici dominé par les hommes, dans une scène (très rare dans les films de gangsters) où une femme parle à une autre femme de ses émotions. Cependant, l'histoire de sainte Agnès que Jean raconte à sa belle-sœur, une histoire de résistance contre un oppresseur masculin (« on lui a tranché la gorge pour avoir refusé les avances d'un type »), contraste avec la conclusion résignée qu'en tire cette dernière, qui ne s'en inspire pas pour résister mais y voit au contraire une leçon de soumission : « she's there to remind me what happens when you say no ». Les femmes de *The Funeral* subissent ainsi la violence déclenchée par leurs

⁴⁸ Françoise Zamour, « Les soupirs de la sainte : des hommes et des femmes dans le cinéma des Italiens », dans Puaux, Françoise (dir), « Le machisme à l'écran », *CinémAction*, n°99, mars 2001, p.35.

époux, sans pouvoir vraiment s'y opposer. Les films de gangsters contemporains donnent ainsi la parole aux femmes, qui contestent l'autorité masculine sans jamais réussir à la renverser. Finalement, la seule femme « fatale » qui réussisse véritablement à maintenir son indépendance et à arracher le pouvoir aux hommes est sans doute Patti Lo Presti (Cathy Moriarty-Gentile), qui a éliminé son mari pour prendre sa place comme chef de clan dans *Analyze That*, un renversement des rôles facilité par le ton parodique du film, qui s'inscrit dans la tradition carnavalesque de la comédie.

3.3. La référence à la psychanalyse

L'influence déstabilisatrice du film noir se fait aussi sentir à travers la référence explicite à la psychanalyse et aux maladies psychopathologiques, référence thématique qui fragmente et attaque l'identité masculine. De fait, le thème de la folie est mis en exergue dans *The Funeral*, où la démonstration de la virilité des gangsters se transforme en pathologie de la violence, dans la droite lignée des films noirs et des gangsters pathologiques tels Cody Jarrett (James Cagney) dans *White Heat* (Walsh, 1949). Cependant, la généralisation de la psychanalyse dans la société américaine contemporaine transforme cette dernière en un jeu de devinettes où les symboles psychanalytiques perdent tout pouvoir d'interprétation pour se réduire à de simples références iconographiques, comme le chapeau énigmatique de *Miller's Crossing* (Coen, 1990). Ainsi, la psychanalyse souffre elle aussi, comme les figures masculines qu'elle s'attache à analyser, d'un processus de banalisation qui aboutit aux parodies de films de gangsters que sont *Analyze This* et *Analyze That*, et finalement à la série télévisée *The Sopranos*, ultime résultat de cette logique de banalisation⁴⁹.

L'influence de la tendance psychanalytique du film noir, qui tente d'expliquer la criminalité ou la violence de ses protagonistes par des troubles psychologiques dus notamment à leurs antécédents familiaux, comme *Kiss of Death* (Hathaway, 1947) ou *White Heat*, prend toute son ampleur dans *The Funeral*. Le film est en effet centré sur le développement d'une folie destructrice intimement liée à une histoire familiale imbriquée dans un ordre patriarcal implacable. La violence qui explose par rafales imprévisibles découle d'une folie familiale transmise de père en fils par le sang. En effet, Chez (Chris Penn), le frère cadet de la famille Temple, a hérité du « sang » de son père sa maladie mentale, comme le souligne sa belle-sœur : « He's got his old man's blood in his veins, and he's gonna end up splashing his brains against the wall just like him ». Mais le sang familial est aussi celui de la

⁴⁹ Il ne s'agit pas ici de juger de la qualité de ces parodies ou de cette série télévisée, par ailleurs fascinante, mais de souligner comment l'incorporation de la psychanalyse dans des formes comiques ou télévisées reflète la banalisation, ou démocratisation, de cette dernière, aujourd'hui compréhensible pour tous.

violence originelle et indélébile, celle que le père impose à ses fils, et que l'on voit dans un flashback récurrent, où le père donne un revolver à son fils aîné et lui ordonne de tuer un « ennemi de la famille », devant les yeux de ses deux jeunes frères. Ce meurtre est imposé par le père à son fils comme une épreuve nécessaire dans le rituel d'initiation qui transforme les garçons en hommes, explicitement comparé par le père à la Bar-Mitzvah juive, validant l'association fondatrice des films de gangsters entre le statut de gangster et la virilité adulte, entre la violence et la démonstration de sa masculinité. Mais *The Funeral* subvertit le sens affiché de ce rituel, resignifiant la réussite de l'épreuve et l'intégration dans le monde adulte comme un traumatisme originel aboutissant à la folie et, au bout du compte, à la destruction de l'identité masculine. La nécessité de suivre le code d'honneur patriarcal à la fois familial et sociétal mène tous les frères à leur perte, que ce soit le benjamin, Johnny (Vincent Gallo), assassiné parce qu'il avait humilié un autre homme devant sa petite amie, l'aîné, Ray, obligé de venger la mort de son frère, et surtout Chez, écrasé par le poids de l'obligation virile familiale.

La sensibilité à fleur de peau de ce dernier, exprimée notamment lors d'une scène émouvante où il chante le blues, n'est pas compatible avec la rigidité du monde des gangsters, régi par le refoulement des émotions, qu'incarne à la perfection son frère aîné Ray (Christopher Walken), dont le visage est d'autant plus terrifiant qu'il reste toujours de marbre. A l'opposé de cette fixité impassible, Chez explose, ses émotions ressurgissant en flambées de violence dirigées contre plus faible que lui, une jeune prostituée, son frère benjamin et surtout sa femme Clara (Isabella Rossellini). Provoqué dans sa propre maison par son frère, qui l'insulte et le rabaisse comme un moins que rien (« You're nothing ! I shit on you »), Chez s'en prend d'abord à Clara qui essaye de s'interposer, avant de rouer son frère de coups, le visage rouge de colère. Ce visage empourpré réapparaît à plusieurs reprises, et contraste avec la blancheur lugubre de celui de Ray. La violence est en fait la seule expression acceptable du désespoir dans un monde machiste où les hommes n'ont pas le droit de pleurer, ce que met en évidence la scène où Chez tente d'exorciser la douleur de la mort de son frère en violant sa femme. Rentrant tard dans la nuit, il retrouve Clara qui l'a attendu avec inquiétude et qui essaye de le consoler. Incapable de bouger ni de parler, le visage caché dans l'ombre, il lui ordonne de se déshabiller, élevant soudainement la voix, puis disparaît dans le hors-champ, monstre invisible dont on lit la présence par la peur qui se peint sur le visage de sa victime, le bruit de sa braguette qu'il ouvre, les mouvements de Clara allongée sur le lit et son souffle animal. Mais cette tentative de viol tourne aussitôt court, et Chez s'effondre sur le corps de sa

femme. L'effort requis pour maintenir une masculinité hégémonique est trop important, et Chez se brise, redevenant un enfant qui pleure sur le sein de son épouse-mère. La folie de Chez, indice de son inaptitude, met à jour la nature destructrice du patriarcat, qui repose sur l'asservissement du féminin mais détruit également l'identité masculine de ceux qui ne peuvent suivre ses règles. La seule porte de sortie pour Chez est alors l'anéantissement définitif de cet idéal faussé, par le meurtre de tous les hommes de la maison, y compris son frère et lui-même, pour que meurent à la fois la déviance et la norme.

Les signes extérieurs de la folie qu'on lit sur le visage poupin de Chez, hébété et en pleurs, mais où se dessine le sourire triste de la détresse absolue (voir phot.112), mettent ainsi en lumière les failles de l'identité masculine et la nocivité de l'idéologie hégémonique patriarcale, à la fois pour les femmes et pour les hommes. Si l'on peut regretter la faible marge de manœuvre que *The Funeral* accorde aux femmes, malgré leur place importante dans la diégèse, le film propose une critique sombre du poids de la tradition mafieuse, qui perpétue une idéologie patriarcale aux dépens même de ses bénéficiaires. Leur folie finit cependant par faire vaciller cette dernière, éliminant les responsables masculins de la violence pour ne laisser au final que les femmes et leurs émotions.

La force déstabilisatrice de cette violence psychopathologique est atténuée dans les autres films de gangsters des années 1990 : les gangsters psychopathes tendent en effet à disparaître, si l'on excepte les deux tueurs fous de *Road to Perdition* (Mendes, 2002)⁵⁰. Le sous-texte psychanalytique devient alors texte même, dans des films où les interprétations psychanalytiques deviennent de plus en plus explicites, relevant du jeu intertextuel parodique. Ainsi, *Miller's Crossing*, qui se situe au croisement du film de gangsters et du film noir de l'aveu même des réalisateurs⁵¹, joue explicitement avec cet héritage, mettant en exergue dès l'ouverture du film un feutre noir, référence iconographique à la forme classique de ces deux genres doublé d'un symbole psychanalytique. Le chapeau est à la fois une métaphore de la quête de son propriétaire, Tom Reagan (Gabriel Byrne), comme l'analyse la critique du *Washington Post*⁵² et une métonymie de son identité masculine, comme le souligne Michel

⁵⁰ Même si la folie est moins centrale dans ce film, sa présence signale également les failles du système patriarcal, surtout à travers le personnage de Connor Rooney (Daniel Craig), que l'impossibilité de complaire à son patriarche de père a rendu fou, au point de poursuivre son frère et neveu adoptifs de sa folie vengeresse. Il serait intéressant de revenir sur ce personnage complexe et souvent oublié par la critique.

⁵¹ « *Miller's Crossing* est plus proche du film noir que du film de gangsters proprement dit. » Ethan Coen, cité par Jean-Pierre Coursodon, « Un chapeau poussé par le vent : entretien avec Joel et Ethan Coen », *Positif*, n°360, février 1991, p.37.

⁵² « The hat [is] symbolic of Tom's quandary », Rita Kempley, critique de *Miller's Crossing*, *Washington Post*, 5 octobre 1990.

Sineux dans *Positif*⁵³. Le chapeau est d'autant plus explicitement codé comme symbole psychanalytique qu'après être apparu comme une « image subliminale » dans le générique, il est « repris et dialogué »⁵⁴ dans le récit du rêve de Tom. Impossible de ne pas penser à la théorie freudienne de l'interprétation des rêves, où le chapeau figure à plusieurs reprises, d'abord dans *Le Rêve et son interprétation*, où Freud interprète la présence d'un « chapeau de verre » dans un de ses propres rêves comme symbolisant « [sa] découverte », c'est-à-dire la psychanalyse même⁵⁵, puis dans *L'Interprétation des rêves*, où le chapeau est présenté comme le « symbole de l'homme (des organes génitaux masculins) »⁵⁶.

Le chapeau poussé par le vent dès le début de *Miller's Crossing* préfigure ainsi les attaques répétées contre l'identité masculine de Tom, qui s'avère dans la première scène avoir « perdu son chapeau » aux cartes contre Verna, avec qui il entretient une aventure, métaphore de l'acte sexuel mais aussi de sa dévirilisation. Verna interprète en effet son rêve comme impuissance masculine, suggérant que Tom court après son chapeau, ce que ce dernier nie en bloc : « Nothing more foolish than a man chasing a hat ». Personnage « féminin » selon Michel Sineux, qui réfléchit et manipule les autres, Tom, en bon avatar du privé des films noirs, dans une démonstration douloureuse de masochisme, encaisse les coups tout au long du film, et perd à chaque fois son chapeau. Mais dans ce film avant tout intéressé par le développement formaliste d'une esthétique (les frères Coen déclarent que le film est parti d'une image, celle de gangsters déambulant dans les bois), le fil du chapeau, pour attrayant qu'il soit, n'est qu'un leurre psychanalytique n'offrant aucun accès à l'intériorité de Tom. La dernière image est ainsi celle de Tom réajustant son feutre après avoir refusé sans raison apparente la main tendue par son ancien patron et perdu la femme qu'il aime (mais l'aime-t-il vraiment ?), réincarnation sans épaisseur du héros de film noir. Il nous semble donc que le symbole du chapeau, que Tom aussi bien que les frères Coen se refusent à interpréter⁵⁷, ne fonctionne finalement que comme un simple hommage iconographique au film noir. Dans *Miller's Crossing*, la psychanalyse, bien que mise en images dans un symbole explicite, est privée de tout pouvoir interprétatif et potentiellement déstabilisateur, l'identité masculine de Tom restant indéchiffrable et lisse tout au long du film.

⁵³ « Le chapeau [...] devient la métonymie du personnage de Tom », Michel Sineux, « Une esthétique de l'égarement », *Positif*, n°360, février 1991, p.25.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Sigmund Freud, *Le Rêve et son interprétation [Uber den Traum]*, traduit de l'allemand par H. Legros, Paris : Gallimard, 1969 [1925], p.48.

⁵⁶ Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves [Die Traumdeutung]*, traduit de l'allemand par I. Meyerson, Paris : Puf, 1996 [1926], p.309.

⁵⁷ Voir l'entretien réalisé par Jean-Pierre Coursodon dans *Positif*.

4. De la psychanalyse dérangeante à la parodie normative : Analyze This

La psychanalyse occupe une place beaucoup plus importante dans *Analyze This*, (Ramis, 1999), puisqu'elle est présente comme lecture interprétative de la masculinité du gangster et, encore plus visiblement, comme thérapie (il s'agit d'ailleurs de psychothérapie plus que de psychanalyse à proprement parler) : un gangster pris d'attaques paniques, Paul Vitti (Robert De Niro) se décide à consulter un psychiatre, Ben Sobel (Billy Crystal), qui l'« analyse » en utilisant notamment des concepts freudiens bien connus comme le complexe d'Œdipe. Le film mêle ainsi allègrement références psychanalytiques et cinématographiques, dans un jeu intertextuel peu subtil mais assez jubilatoire qui réinterprète le film de gangsters à la lumière de la psychanalyse, banalisant à la fois la figure du gangster et la psychanalyse. Le mélange est particulièrement frappant dans le rêve de Sobel qui parodie plan par plan une scène de *The Godfather* (Coppola, 1972), où Vito Corleone (Marlon Brando) est victime d'une tentative d'assassinat sous les yeux de son fils Fredo, qui laisse glisser son revolver et s'écroule en pleurs sur le trottoir, figurant l'impuissance masculine. Dans *Analyze This*, le comique provient ainsi d'une masculinité dominante rabaissée au banal : le patriarche iconique Vito Corleone, à la stature de géant, est remplacé par le petit médecin ordinaire et chétif Ben Sobel, tandis que Paul Vitti, gangster viril et agressif, est placé dans la position de Fredo, une position de faiblesse inacceptable (« I was Fredo ? I don't think so. », commente Vitti). Le recours au rêve et à une lecture psychanalytique permet alors de problématiser ce qui est au cœur du film de gangster, la construction d'une identité masculine hégémonique, en faisant ressortir les angoisses au cœur de cette identité. La séquence met en lumière l'angoisse de l'échec, de l'impossibilité de se conformer aux attentes de la société patriarcale, qu'incarne le personnage de Fredo, mais aussi la censure émotionnelle au cœur de la masculinité, qui impose aux hommes, comme on l'a vu, le refoulement des émotions (Fredo est défini comme faible non seulement parce qu'il n'arrive pas à utiliser son arme, mais aussi et surtout parce qu'il se met à pleurer). Le recours à la psychothérapie est donc d'autant plus problématique que l'expression par les hommes de leurs émotions est encore souvent définie comme un signe de faiblesse.

4.1. Le risque de féminisation

Analyze This est construit sur cette peur d'un affaiblissement lié au surgissement des émotions dans des symptômes dépressifs, puis à leur expression chez un psychiatre. Le début du film contraste ainsi les épisodes violents propres au gangster qu'est Vitti (il est victime d'une tentative d'assassinat), avec ses troubles psychologiques, qui affaiblissent sa masculinité et l'empêchent au final de fonctionner selon les codes virils du gangstérisme. Si les maladies physiques sont acceptables pour le gangster, puisqu'elles sont perçues comme « objectives », relevant seulement du corps, les problèmes psychologiques sont beaucoup plus difficiles à accepter, étant perçus comme plus « subjectifs » et liés directement aux émotions. C'est ainsi que Vitti refuse d'abord le diagnostic du médecin de l'hôpital, qui déclare qu'il n'a pas eu, contrairement à ce qu'il pensait, une crise cardiaque, mais une crise d'angoisse⁵⁸. Vitti ne supporte pas la définition de ses symptômes comme relevant de la « panique »⁵⁹, qui suggère une perte de contrôle et donc une remise en question de sa masculinité (« Do I look like a guy who panics ? »). Pour se venger et rétablir son autorité écornée, Vitti a alors recours à la violence physique, comme Chez dans *The Funeral* (mais sur un mode comique) : il détruit le cabinet et passe à tabac le médecin. La consultation d'un psychiatre constitue un aveu de faiblesse dommageable pour son statut masculin auprès des autres hommes et difficile à réconcilier avec sa vision de lui-même comme homme dominant (lorsqu'il se décide à consulter, il insiste pour que cela reste secret et se présente auprès de Sobel comme « un homme très puissant »⁶⁰), d'autant plus que ses symptômes relèvent de la dépression, maladie associée aux femmes⁶¹ : il pleure sans raison, n'arrive pas à dormir, et souffre de crises d'angoisse.

Pour un homme, l'expression des émotions dans le cadre d'une psychothérapie est problématique car ce processus relève du féminin : tout comme Donnie, dans *Donnie Brasco*, refuse de suivre une thérapie de couple avec sa femme car il voit celle-ci comme une arme féminine qui attaque sa domination, Vitti a peur que le fait de suivre une psychothérapie ne

⁵⁸ On retrouve le même gag dans *Something's Gotta Give* (Meyers, 2003), où Harry (Jack Nicholson) se précipite à l'hôpital pensant avoir une deuxième attaque cardiaque alors qu'il fait une crise de panique, due encore une fois à l'impossibilité d'exprimer ses émotions, ici ses sentiments amoureux (il s'agit après tout d'une comédie romantique). De même, dans *The Sopranos*, Tony Soprano prend d'abord ses attaques paniques pour des crises cardiaques.

⁵⁹ Le médecin emploie les termes « *anxiety attack* » et « *panic attack* ».

⁶⁰ « My friend, you know, he's a very powerful man. »

⁶¹ Deux articles du *New York Times* à 10 ans d'intervalle indiquent que deux fois plus de femmes que d'hommes sont diagnostiquées comme dépressives aux Etats-Unis. Daniel Goleman, « Stereotypes of the Sexes Persisting in Therapy », *The New York Times*, 10 avril 1990, et Nancy Wartik, « Depression Comes Out of Hiding », *The New York Times*, 25 juin 2000.

l'affaiblisse en le féminisant. Cette potentielle féminisation est d'abord soulignée par la répétition de plans cadrés de façon similaire, avec même décor et mêmes positions des personnages, qui met Vitti en parallèle avec les autres patients de Sobel, dont la première est une femme en pleurs et le second un homme complètement dévirilisé, incapable de dire non. Vitti exprime d'ailleurs cette peur de façon très crue à la fin de sa première séance, à travers un concentré percutant d'homophobie violente, qui symbolise la masculinité traditionnelle et virile à laquelle s'identifie Vitti : « If I talk to you, and I turn into a fag, I'm gonna kill you. I go fag, you die ». Le film met ainsi en scène de façon comique la difficile acceptation par les hommes de la psychothérapie. La thérapie, et en particulier la psychanalyse, demeure encore aujourd'hui un concept étranger pour beaucoup d'hommes américains éduqués « à la John Wayne », qui construisent leur identité masculine selon le « stéréotype de l'homme fort et silencieux, qui ne se plaint jamais »⁶², la psychothérapie ainsi que la psychanalyse étant vues comme destinées aux femmes. Dès Freud, la psychanalyse s'intéresse particulièrement aux femmes, et si historiquement la majorité des psychanalystes était des hommes⁶³, les patientes étaient surtout des femmes (c'est encore le cas aujourd'hui), ce que les féministes de la deuxième vague ont fortement dénoncé, critiquant la psychanalyse comme un moyen de contrôler et de dominer les femmes⁶⁴. Le schéma qui met face à face un psychanalyste homme et une patiente femme est d'ailleurs le plus souvent reproduit au niveau des représentations, dans le cinéma classique notamment, qu'on pense à *Now Voyager* (Rapper, 1942), *The Snake Pit* (Litvak, 1948) ou *The Three Faces of Eve* (Johnson, 1957)⁶⁵.

On peut alors interpréter la réaction négative de certains critiques, notamment Christopher Lasch, face à la généralisation de la thérapie et de la « culture thérapeutique » dans la seconde moitié du 20^e siècle aux Etats-Unis, aussi comme une réaction contre les changements provoqués par cette nouvelle culture sur la définition de la masculinité. Dans *The Culture of Narcissism*, Christopher Lasch critique en effet l'évolution de la société

⁶² Daniel Coleman cite ainsi Deborah Bell, une sociologue de Boston University : « The demands of therapy, such as becoming emotionally intimate with someone else, go against the grain of the social stereotype of the strong, silent, never-complaining male », « Stereotypes of the Sexes Persisting in Therapy », *The New York Times*, 10 avril 1990.

⁶³ La domination masculine de la profession fut sérieusement entamée en 1988, à la suite d'un procès qui obligea les instituts de psychanalyse à admettre des psychologues, dont beaucoup étaient des femmes. Pour plus de détails sur l'évolution de la profession, voir Eli Zaretsky, *Secrets of the Soul, a Social and Cultural History of Psychoanalysis*, New York : Alfred Knopf, 2004, p.339.

⁶⁴ Une critique lancée notamment par le livre célèbre de Kate Millett, *Sexual Politics*, New York : Doubleday, 1969.

⁶⁵ Une étude réalisée par Gharaibeh sur 106 films commerciaux américains révèle que 71,2% des thérapeutes à l'écran sont des hommes. N. M. Gharaibeh, « The psychiatrist's image in commercially available American movies », *Acta Psychiatrica Scandinavica*, vol. 111, n° 4, pp.316-319.

américaine après la Seconde Guerre mondiale et surtout les bouleversements des années 1960, et l'arrivée dans les années 1970 d'une génération (surnommée dans le débat public la « *me generation* ») tournée presque exclusivement vers l'introspection et la recherche du bonheur personnel. Pour Lasch, dans l'Amérique contemporaine, « le narcissisme a remplacé l'autonomie », et « l'homme économique a cédé la place à l'homme psychologique »⁶⁶. Il définit comme suit l'homme américain du 20^e siècle, une citation qui s'applique particulièrement bien au gangster d'*Analyze This* :

Assailli par l'anxiété, la dépression, un mécontentement vague et le sentiment de vide intérieur, l'« homme psychologique » du 20^e siècle ne cherche vraiment ni son propre développement, ni une transcendance spirituelle, mais la paix de l'esprit. Ses principaux alliés, dans sa lutte pour atteindre un équilibre personnel, ne sont ni les prêtres, ni des modèles de réussite du type capitaine d'industrie ; ce sont les thérapeutes. Il se tourne vers ces derniers dans l'espoir de parvenir à cet équivalent moderne du salut : « la santé mentale ».⁶⁷

On note ainsi en sous-texte dans ces différentes citations un certain désarroi face à la disparition d'un modèle de masculinité traditionnel, fondé sur la production économique (les capitaines d'industrie), au profit d'un modèle plus émotif, à connotation féminine, préoccupé moins par la réussite sociale que par la santé mentale. Les remarques de Lasch lient ainsi la généralisation de l'approche thérapeutique aux Etats-Unis avec une certaine banalisation de la masculinité, réduite à « l'homme psychologique », ni pathologique, ni modèle de réussite. Si on lit « l'homme psychologique » comme un nouveau modèle de masculinité, la perte d'autonomie de l'homme moderne, que Lasch dénonce (brillamment par ailleurs) comme une nouvelle aliénation, peut également être lue comme une dévirilisation ou une perte de pouvoir⁶⁸. La prédominance de la psychologie dans une société fondée sur « la culture du

⁶⁶ Christopher Lasch, *La Culture du Narcissisme, La vie américaine à un âge de déclin des espérances*, traduit de l'anglais par Michel Landa, Paris : Climats, 2000, [1979], p.66, p.38.

⁶⁷ *Ibid.*, p.38.

⁶⁸ Lasch reste très ambigu sur l'influence du féminisme : il comprend ses motivations, rejette la domination des hommes sur les femmes mais déplore ses conséquences supposées, la rage de la guerre des sexes et la haine des femmes contre les hommes. Voir le chapitre 8, « The Flight From Feeling : Sociopsychology of the Sex War », de *The Culture of Narcissism*. Lasch est ainsi fortement critiqué par certaines féministes, comme Lillian Rubin dans *Tikkun* (« A Feminist Response to Lasch », *Tikkun*, 1, 1987, 89-91, et Susan Faludi, qui déplore le tournant anti-féministe pris dans *The True and Only Heaven*, où Lasch semble dénoncer la contestation féminine du mariage et la lutte des femmes pour un droit « illimité » à l'avortement. Voir Susan Faludi, *Backlash, The Undeclared War Against American Women*, New York : Three Rivers Press, 2006 [1991], p.303. Lasch reviendra cependant à l'histoire des femmes et du féminisme dans un de ses derniers ouvrages, *Women and the Common Life. Love, Marriage and Feminism* (New York : Norton, 1997), pour dénoncer la mentalité thérapeutique d'un paternalisme nouveau, l'Etat remplaçant le patriarcat.

narcissisme » pourrait amener à une société « féminisée », où les normes traditionnelles de la masculinité ont disparu au profit de qualités connotées comme « féminines ».

4.2. La psychanalyse comme arme masculine

Face à ces angoisses de féminisation, *Analyze This* fonctionne comme un moyen (thérapeutique en somme) de rassurer les hommes et de les réconcilier avec la psychothérapie, en indiquant son utilité proprement masculine, voire en en faisant une arme pour maintenir l'hégémonie masculine. Dans le film, la thérapie est centrée sur une des questions centrales et récurrentes aux Etats-Unis concernant la masculinité, celle du lien père/fils. Comme dans *The Funeral*, le traumatisme à l'origine des souffrances mentales de Vitti concerne ainsi son père, assassiné devant ses yeux alors qu'ils étaient en froid, un meurtre dont il se sent responsable – cas d'école du complexe d'Œdipe pour Ben Sobel, qui explique et simplifie le concept freudien pour son patient, et du même coup pour le spectateur : « It's an instinctual developmental drive : the young boy wants to replace his father so that he can totally possess his mother ». Le film place au centre du succès de la thérapie le rétablissement des liens entre père et fils, par la verbalisation de la mort tragique du père et de la souffrance qui l'a accompagnée. La transmission paternelle est présentée comme étant au fondement de la société et d'une masculinité saine, comme le révèle une publicité de quelques secondes qui plonge Vitti dans une nouvelle crise d'angoisse, où un fils reconnaît sa dette envers son père, l'image insistant sur les retrouvailles de trois générations d'hommes, du grand-père au petit-fils. Le mal-être des deux principaux personnages du film est dû à leurs rapports non résolus avec leur père, Ben Sobel se sentant méprisé par le sien, un célèbre psychanalyste. Leur équilibre psychologique passe alors par le lien avec leur fils, l'adolescent obèse qui sert de fils à Sobel n'ayant pas vraiment d'autre utilité, tandis que Vitti sort de son état dépressif grâce à son petit garçon. La psychanalyse « rend » ainsi le pouvoir aux hommes en rétablissant des liens filiaux dont sont exclues les femmes, constituant une identité masculine stable fondée sur la domination transmise en héritage.

D'autre part, les hommes sont présentés comme les patients privilégiés de la psychothérapie, dont le potentiel déstabilisateur et affaiblissant est transformé en arme de maintien de l'hégémonie masculine, un processus masqué par les effets comiques. Si la psychothérapie contribue d'abord à affaiblir la masculinité hégémonique de Vitti en le forçant à exprimer ses émotions et en le mettant sur le même plan que d'autres patients présentés comme faibles, Vitti se distingue cependant nettement des patients « ordinaires » de Sobel. La première consultation de Vitti joue ainsi à la fois sur la proximité avec une consultation

ordinaire et des différences importantes, produisant un décalage comique. Tout d'abord, Vitti interrompt la consultation d'un autre patient, que son homme de main paye pour partir. Ce dernier ouvre ensuite la porte du cabinet et Vitti fait une entrée imposante, qui rend muet le psychiatre et contraste avec la présentation *in medias res* des autres patients, déjà assis dans un canapé quand ils apparaissent à l'écran, à écouter les paroles de Sobel. Ici, c'est Vitti qui interroge, et Sobel qui répond, les rôles s'inversant lorsque Vitti pose des questions d'abord d'ordre professionnel (comment se passe une consultation) puis d'ordre personnel, auxquelles Sobel finit par répondre, rompant avec la distance habituelle qui régit la relation entre psychiatre et patient. Par ailleurs, Vitti choisit de s'asseoir dans le fauteuil du psychiatre, un large fauteuil en cuir dénotant l'autorité, tandis que Sobel doit s'asseoir dans le canapé réservé au patient, son corps raide trahissant sa gêne. Les plans suivants qui font de Vitti un patient, bien que proches des plans sur les patients précédents, présentent néanmoins des différences notables qui contribuent à rehausser son statut : Vitti est filmé en plan fixe très rapproché, ce qui renforce sa présence presque menaçante, et est seul dans le champ, autonome, contrairement à la première patiente de Sobel, filmée en travelling arrière, la caméra s'éloignant d'elle et incluant systématiquement le dos de Sobel dans le champ (voir phot.113-114). Vitti est en fait assez nettement opposé aux autres patients de Sobel, en particulier à cette première patiente, une femme pathétique ridiculisée (elle n'arrête pas de gémir) et infantilisée (elle se tortille sur son siège), qui provoque d'abord l'ennui puis la colère du psychiatre. Dans un fantasme agressif, ce dernier se met à lui hurler dessus: « Stop whining! [...] You are a tragedy queen! "Steve doesn't like me, Steve doesn't respect me..." Who gives a shit? Get a fucking life! ». Les problèmes féminins semblent concerner uniquement leurs rapports avec les hommes (c'est également le cas de l'autre patiente féminine de Sobel), et sont fortement dévalorisés, réduits à des plaintes (« whining ») sans fondement, qui n'intéressent personne. Le film contraste ainsi les troubles psychologiques des femmes, simples lamentations sans conséquence et sources d'ennui pour le psychiatre, aux problèmes des hommes, qui doivent être pris au sérieux comme de véritables pathologies et traités de façon urgente, provoquant stimulation intellectuelle et excitation physique chez le médecin.

Les revendications féminines sont en effet systématiquement mises de côté, comme en témoignent les deux cérémonies de mariages ratées de Sobel et de sa fiancée Laura, gâchées par l'intrusion des hommes de Vitti, qui jettent d'abord un homme par la fenêtre en plein milieu de la première, puis accélèrent la deuxième pour pouvoir kidnapper le marié, abandonnant Laura à son triste sort. La psychanalyse sert de fait non pas à améliorer l'état

mental des femmes mais bien à réaffirmer la domination masculine, comme l'indique la dernière scène entre Sobel et des patients « ordinaires », où une femme âgée parle de ses problèmes sexuels avec son mari, ce qui plonge Sobel dans une profonde torpeur. La mise en scène réduit totalement la marge de manœuvre de la femme, qui apparaît d'abord seule à l'écran, puis, dans un effet de gag, coincée au bord du canapé par son mari obèse et silencieux. A l'épouse qui se plaint des exigences de son mari en mal de domination, qui veut qu'elle l'appelle « *big boy* » ou « *my bucking bronco* » pendant l'amour, Sobel finit tout simplement par conseiller, sous couvert de bonheur conjugal, de se soumettre entièrement : « I would do whatever he says. I would get on all fours and bark like a dog. I would do whatever it takes to get off on each other and be happy! », à la plus grande joie du mari, sur le visage duquel se dessine un large sourire. Comme le souligne l'échange répété de leurs rôles, Vitti s'installant au début dans le fauteuil du psychanalyste, tandis que Sobel ira à sa place à la réunion des chefs de la Mafia à la fin du film, Vitti et Sobel se sont rehaussés mutuellement, le premier redonnant confiance et autorité au psychanalyste, tandis que Sobel prouve son talent en permettant à Vitti de retrouver la maîtrise de soi et de ses émotions indispensable à l'exercice de la domination masculine.

Analyze This et sa suite, *Analyze That*, à travers le recours à la parodie, signalent l'accomplissement du processus de normalisation du gangster, une figure si intégrée dans l'imaginaire américain qu'elle peut être parodiée. Cette veine parodique, qui comprend des films déjà cités comme *Prizzi's Honor* (Huston, 1985) et *Married to the Mob* (Demme, 1988), mais aussi des films moins connus comme *Johnny Dangerously* (Heckerling, 1984), *The Freshman* (Bergman, 1990), ou *Jane Austen's Mafia!* (Abrahams, 1998), même si elle est à remettre dans le contexte de la multiplication des parodies à Hollywood, montre que le gangster ne représente plus une véritable menace, cette figure de la déviance ayant été assimilée dans la société civile « ordinaire ». La comédie représente le lieu privilégié de cette normalisation, à la fois au niveau diégétique – la nécessité du *happy end* implique que le gangster, s'il est « méchant », doit être mis en prison, comme dans *Married to the Mob* et *Analyze This*, ou alors, s'il est « gentil », doit se réformer, comme dans *Analyze That* et *The Freshman* – et au niveau extra-diégétique, car un gangster qui fait rire ne fait plus peur. Le gangster peut alors entrer jusque dans le sanctuaire de la maison et envahir le petit écran, dans la série télévisée *The Sopranos*, qui reprend l'idée d'un gangster consultant un psychologue⁶⁹.

Le gangster est constamment confronté à la vie « normale », ce qui produit le comique

⁶⁹ Sauf qu'il s'agit d'une femme dans *The Sopranos*, ce qui induit des différences considérables en termes de représentations des sexes, avec une très forte prise en compte du point de vue féminin sur le gangster.

dans *Analyze This* et *That*. Ainsi, Stéphane Goudet écrit à propos de *Analyze This (Mafia Blues)* dans *Positif* : « Ramis ne cesse de perturber, les unes par les autres, les conventions sociales liées aux milieux sociaux de ses deux personnages principaux. [...] La rencontre de l'un et l'autre se conclura, bien sûr, par une double libération...symbolique, et un bien sage et normatif retour à la famille »⁷⁰. Le retour normatif sera encore plus fort dans *Analyze That* (2002), à la fin duquel le gangster promet d'abandonner ses activités illégales, et rend l'or fédéral qu'il avait volé, réintégrant ainsi la société légitime. Les deux films finissent en effet par un retour à l'ordre moral qui passe par la neutralisation de l'agressivité virile de Vitti, étape nécessaire à sa réintégration dans la société en tant que citoyen responsable. Cependant, la normalisation du gangster n'est pas sans conséquences sur la définition de la norme masculine dans la société civile. L'intégration de la marge modifie en effet la norme, à travers l'effet compensatoire dont nous avons parlé plus haut, par lequel, si la virilité de Vitti est quelque peu tempérée par le recours à la psychothérapie, elle ressurgit chez Sobel par contamination. La normalisation de Vitti est ainsi « compensée » par la revirilisation de Sobel, ce qui maintient au final la structure hégémonique masculine.

On peut ainsi se demander si la normalisation du gangster contribue à déstabiliser l'hégémonie masculine dont il est souvent le représentant. En effet, le gangster devenu ordinaire interroge le statut de héros tragique qui avait été attribué au gangster classique par Warshow. S'il reste tragique, notamment chez les personnages incarnés par Al Pacino, le gangster est-il toujours héroïque, se distingue-t-il du commun des hommes par son intrépidité ? De fait, les gangsters ont de plus en plus de mal à se conformer à la norme masculine associée de façon stéréotypée au gangster, qui comprend notamment hypervirilité, ambition et refoulement des émotions, trois piliers de la définition de la masculinité hégémonique. L'arrivée de gangsters ordinaires se démarquant de cette définition peut alors mener à une certaine déstabilisation de la masculinité hégémonique, notamment à travers le recours à des conventions du film noir, genre souvent associé à une masculinité « en crise ». Mais paradoxalement, l'apogée de la normalisation du gangster dans les parodies finit par réaffirmer l'hégémonie masculine, compensant ce qui est perçu comme une féminisation de la société par le retour de valeurs masculines « traditionnelles » présentées comme un rempart nécessaire à l'affaiblissement inacceptable de la domination masculine. On voit ainsi comment un modèle de masculinité présenté comme marginal et déviant opère en fait par voie détournée le retour de la norme hégémonique, dans un contexte défavorable qui critique la

⁷⁰ Stéphane Goudet, critique de *Mafia Blues*, *Positif*, n°464, octobre 1999, p.178.

masculinité « traditionnelle » et célèbre l'apparition d'une nouvelle norme de masculinité, celle du « New Man ».

II. Changement de norme : généralisation du « New Man »

Le « *New Man* »⁷¹ est apparu dès la fin des années 1970, dans la foulée du « mouvement de libération des hommes » (*men's liberation movement*), à la recherche d'un nouveau modèle de masculinité plus proche de ses émotions, en rupture avec un modèle « traditionnel » perçu comme oppressant aussi bien pour les hommes que pour les femmes⁷². Quelque peu éclipsé par la rhétorique hypermasculine des années 1980, ce dernier refait surface à la fin de cette décennie pour prendre son essor dans les années 1990, accompagné par le développement des études universitaires sur la masculinité au sein des « *men's studies* ». Ainsi, dans un ouvrage majeur des « études masculines », *Theorizing Masculinities*, Pierrette Hondagneu-Sotelo et Michael A. Messner récapitulent comme suit la définition communément acceptée du « *New Man* » : « He is a white, college-educated professional who is a highly involved and nurturant father, “in touch with” and expressive of his feelings, and egalitarian in his dealings with women »⁷³. Cette définition a le mérite de résumer les principales caractéristiques de ce nouveau modèle de masculinité réservé à une élite masculine blanche et éduquée, sur lesquelles nous nous pencherons tout au long de l'analyse de la généralisation du *New Man* dans les genres cinématographiques des années 1990. Ce dernier se définit ainsi par sa sensibilité et sa capacité à exprimer ses émotions, englobant « l'homme sensible » (« *the sensitive man* ») que nous avons évoqué au chapitre précédent, par une attitude positive envers les femmes visant à instaurer une relation égalitaire (sur laquelle il faudra évidemment s'interroger), et enfin par la place centrale accordée à la paternité.

Le changement de norme semble se généraliser dans les années 1990, les caractéristiques du *New Man* étant reprises aussi bien chez les socio-libéraux (*liberals*) que chez les conservateurs. L'émergence de nouvelles formes de masculinité est en effet aiguillonnée par le développement universitaire des études masculines, qui s'opposent de

⁷¹ A défaut de traductions adéquates, et comme il s'agit d'un concept propre au monde anglo-saxon, notamment aux Etats-Unis, nous avons préféré ne pas traduire le terme.

⁷² Voir le chapitre de définition des concepts, III, 1.2. et Robert Griswold, *Fatherhood in America, A History*, New York : Basic Books, 1993, pp.246-247.

⁷³ Pierrette Hondagneu-Sotelo et Michael A. Messner, « Gender Displays and Men's Power, the New Man and the Mexican Immigrant Man », dans Harry Brod et Michael Kaufman, *Theorizing Masculinities*, Thousand Oaks: Sage Publications, 1994, pp.200-218.

façon pro-féministe à la domination masculine (au sein par exemple d'un mouvement comme NOMAS, National Organization of Men Against Sexism⁷⁴) et contestent la suprématie d'une masculinité hégémonique, préférant parler de « masculinités » au pluriel plutôt que d'une seule forme de masculinité⁷⁵. De nombreux mouvements plus ou moins progressistes prennent le relais de ce désir de changement et d'ouverture de la masculinité aux émotions, comme le mouvement mythopoétique de Robert Bly, dont nous avons déjà parlé⁷⁶. Par ailleurs, même des figures de proue conservatrices de la masculinité hégémonique révèlent leurs émotions à qui veut bien les entendre : il devient assez courant pour des hommes de renom de pleurer en public⁷⁷. Ainsi, Norman Schwarzkopf, général en chef pendant la guerre du Golfe, au bord des larmes lors d'une interview télévisée en mars 1991, expliqua à la présentatrice étonnée (Barbara Walters) que « les hommes qui ne pleurent pas lui font un peu peur »⁷⁸. Il fut applaudi par la presse et sa cote de popularité grimpa en flèche⁷⁹. Peu après, en juin 1991, le président Bush lui-même se mit à pleurer devant une assemblée de baptistes, en se remémorant les larmes que sa femme et lui avaient versées avant de déclencher l'offensive aérienne de la guerre du Golfe, à la pensée du danger encouru par les soldats américains. Candide, Bush admettait une certaine gêne à pleurer en public, mais ses larmes se justifiaient par la référence à la religion et à la patrie, sources nobles d'émotion :

And like a lot of people, I have worried a little bit about shedding tears in public, or the emotion of it. But as Barbara and I prayed at Camp David before the air war began, we were

⁷⁴ Ce mouvement, qui se définit comme « pro-féministe, en faveur de l'homosexualité, anti-raciste et pour l'épanouissement des hommes » (www.nomas.org), regroupe de nombreux universitaires, notamment Michael S. Kimmel ou Terry Kupers. Voir le chapitre de définition des concepts, III, 1.5.

⁷⁵ Comme le révèlent les titres d'ouvrages suivants: Harry Brod, *The Making of Masculinities: The New Men's Studies* (Boston: Allen and Unwin, 1987), Harry Brod et Michael Kaufman (dirs), *Theorizing Masculinities* (Thousand Oaks: Sage Publications, 1994), R.W. Connell, *Masculinities* (Berkeley: University of California Press, 1995), ou, plus récemment, Stephen M. Whitehead et Frank J. Barrett, (dirs), *The Masculinities Reader* (Cambridge : Polity Press, 2001), Michael Kimmel, Jeff Hearn et R.W. Connell (dirs), *Handbook of Studies on Men and Masculinities* (Thousand Oaks, Ca: Sage Publications, 2005).

⁷⁶ Voir le chapitre de définition des concepts, III, 1.4.

⁷⁷ « It has become commonplace to see powerful and successful men weeping in public. » Hondagneu-Sotelo et Messner, « Gender Displays », p.204. Ils citent également les pleurs de Michael Jordan après la victoire de son équipe lors de la Finale NBA de 1991, tandis que Divina Frau-Meigs souligne le rôle de l'empathie dans la construction de la « figure » du président Clinton, qui « pleure en public, se confesse en public, demande pardon en public ». Divina Frau-Meigs, *Médiamorphoses américaines dans un espace privé unique au monde*, Paris : Economica, 2001, p.184.

⁷⁸ « Any man who doesn't cry scares me a little. »

⁷⁹ « [Norman Schwarzkopf] even sports the fashionable "Iron John" image of a tough guy who can cry. » Howard Fineman, « Schwarzkopf For President? Stormin' Norman Is Everyone's Favorite Candidate », *Newsweek*, 1er avril 1991.

thinking about those young men and women overseas. And the tears started down the cheeks, and our minister smiled back, and I no longer worried how it looked to others.⁸⁰

L'heure est à la modération et à plus de compassion⁸¹, tandis que les valeurs familiales (« *family values* ») occupent une place centrale, même et surtout après l'arrivée d'un président démocrate. Les conservateurs, notamment la droite religieuse, s'emparent en effet de la question pour dénoncer un « déclin de la famille »⁸² et lancer l'offensive (les « *culture wars* ») contre des baby-boomers accusés d'avoir négligé l'éducation de leurs enfants. Ils déplorent l'éclatement des familles, la montée du divorce, les grossesses hors mariage, et cherchent à restaurer la famille nucléaire biparentale, en insistant sur l'importance des pères comme mentors et chefs de famille⁸³. Une des caractéristiques majeures de la masculinité devient ainsi la paternité, argument repris à droite comme à gauche. On a vu comment le mouvement des Promise Keepers engage ses membres à être de bons maris et de bons pères, renforçant la place des hommes dans la famille et consolidant l'importance de cette dernière (et donc des hommes) dans la société américaine. Les hommes en tant que pères sont déclarés indispensables dans un discours public qui réaffirme sans cesse la place primordiale du père et les conséquences dévastatrices de son absence. De nombreux livres de tous bords sortent sur le sujet, comme *Absent Fathers, Lost Sons: the Search for a Masculine Identity* (1991), du psychanalyste québécois Guy Corneau, *Fatherless America: Confronting our Most Urgent Social Problem* (1995), du conservateur religieux David Blankenhorn, ou encore *Manhood: an Action Plan for Saving Men's Lives* (1994), du psychologue australien Steve Biddulph, auteur de nombreux livres aidant et encourageant les pères à s'occuper de leurs enfants⁸⁴. La question de la paternité et de la place du père dans la famille et la société occupe également une place centrale dans des ouvrages féministes comme *Slow Motion: Changing*

⁸⁰ Cité par Andrew Rosenthal, « Shedding Tears, Bush Tells Baptists of Praying as Gulf War Nearing », *The New York Times*, 7 juin 1991.

⁸¹ Même Pat Buchanan dut modérer son discours pendant la campagne des primaires républicaines en 1992. Steven A. Holmes, « The 1992 Campaign: the Challenger ; As a Candidate, Buchanan Shows Compassionate Side », *The New York Times*, 15 février 1992.

⁸² Ce qu'exprime notamment David Blankenhorn, directeur du très révélateur *Institute for American Values*, en 1993. Cité par James T. Patterson, *Restless Giant, The United States from Watergate to Bush v. Gore*, Oxford : Oxford University Press, 2005, p.256.

⁸³ Une attitude illustrée par le vice-président républicain Dan Quayle et son discours au Commonwealth Club of California le 19 mai 1992, où il attaque un personnage de série télévisée, Murphy Brown, pour avoir décidé d'avoir un enfant bien que n'étant pas mariée, et condamne une série qui se moque du rôle des pères dans la procréation. Divina Frau-Meigs, *Médiamorphoses américaines dans un espace privé unique au monde*, Paris : Economica, 2001, pp.135-138.

⁸⁴ Guy Corneau, *Absent Fathers, Lost Sons: the Search for a Masculine Identity*, Boston : Shambhala Publications, 1991; David Blankenhorn, *Fatherless America: Confronting our Most Urgent Social Problem*, New York : Basic Books, 1995; Steve Biddulph, *Manhood: an Action Plan for Saving Men's Lives*, Sydney : Finch Publishing, 1994. On remarque que cette obsession traverse le monde occidental.

Masculinities, Changing Men (1990), de Lynne Segal, ou *Stiffed, the Betrayal of the American Man* (1998), de Susan Faludi⁸⁵.

La paternité, validée par le discours public, devient ainsi un mode de transformation individuelle pour de nombreux hommes en quête de développement personnel. La prise de responsabilité paternelle permet à la fois d'exprimer un certain engagement des hommes auprès du sexe opposé en termes d'égalité, tout en leur permettant d'exprimer leurs émotions avec leurs enfants. Les adeptes de la « paternité générative » (« *generative fathering* ») insistent ainsi sur son potentiel transformateur pour améliorer la vie des hommes. Judith Newton souligne en effet le changement dans la perception de la paternité, qui devient pour beaucoup d'hommes une source de bien-être personnel :

Advocates of "generative fathering" in the 1990s also emphasized the role of fathering in men's personal change. They defined the generative father as a man who took on housework and physical and emotional care of children not as "a reluctant personal sacrifice of privilege for the sake of social justice" but as an essential part of his own personal growth. The turn to involved fathering, therefore, had much to do with men's emotional lives and with their investment in their own self transformation.⁸⁶

La prise de responsabilité paternelle devient ainsi un enjeu social très fort dans les années 1990, et participe d'une certaine volonté de la part d'une élite blanche, éduquée et relativement aisée de transformer le modèle de masculinité hégémonique pour faire émerger un « homme nouveau », dont la sensibilité se manifeste à travers notamment une paternité définie comme « nourricière » (« *nurturing* »).

Il s'agira donc ici d'analyser les conséquences de cette réémergence du *New Man* sur les normes de masculinité proposées par les genres cinématographiques. On assiste en effet à une redéfinition de la masculinité, qui se détache du modèle « dur » hypermasculin des années 1980 pour intégrer des caractéristiques plus « douces », comme la sensibilité, l'ouverture aux émotions et surtout l'investissement dans la paternité. Contrairement à l'hypermasculinité qui se construit en réaction contre les femmes, le *New Man* semble ouvert au féminin, accusé même parfois d'être « féminisé ». Le changement de norme modifie-t-il en profondeur les rapports sociaux de sexe ? Quelle place est accordée aux femmes dans ce nouveau modèle ? Le *New Man* trouve en effet pleinement sa place dans le genre le plus « féminin » de notre

⁸⁵ Lynne Segal, *Slow Motion: Changing Masculinities, Changing Men*, New Brunswick : Rutgers University Press, 1990 ; Susan Faludi, *Stiffed, the Betrayal of the American Man*, New York : Perennial, 1999.

⁸⁶ Judith Newton, *From Panthers to Promise Keepers: Rethinking the Men's Movement*, New York : Rowman and Littlefield, 2004, p. 158.

corpus, la comédie romantique, mais on retrouve également un changement de norme particulièrement visible dans la science-fiction, où l'hypermasculinité du premier Terminator est explicitement révisée dans un deuxième volet centré sur la question de la paternité. Les années 1990 se terminent ainsi sur une comédie romantique centrée sur la transformation d'un homme macho en homme sensible (*What Women Want*, Meyers, 2000) et sur l'arrivée, littéralement, d'un « homme nouveau » (Neo) dans la science-fiction sous les traits de Keanu Reeves.

1. Le New Man dans les comédies romantiques

La comédie romantique est le lieu privilégié où sont déployées les caractéristiques du *New Man*, présenté comme un modèle de masculinité particulièrement attirant pour les femmes. Le genre en reprend les deux éléments essentiels, la paternité et la capacité à exprimer ses émotions, qui deviennent des armes de séduction imparables. Le *New Man* a ainsi un impact considérable, non seulement sur les représentations de la masculinité dans la comédie romantique, mais sur ce genre en général. Le changement de norme masculine devient en effet le centre de la narration dans des comédies qui s'intéressent de moins en moins aux problèmes des femmes pour se concentrer sur l'évolution des hommes, donnant naissance à des comédies romantiques paradoxalement « masculinisées ».

1.1. La primauté de la paternité

Plusieurs comédies romantiques des années 1990 insistent sur l'importance de la paternité et font de leurs héros des pères responsables et attentionnés. Ainsi, des films comme *Sleepless in Seattle* (Ephron, 1993), *The American President* (Reiner, 1995), *What Women Want* (Meyers, 2000) et d'une certaine façon, *You've Got Mail* (Ephron, 1998), mettent en valeur un protagoniste qui prend d'autant plus à cœur ses responsabilités paternelles qu'il est seul pour le faire. En effet, ces comédies romantiques contemporaines reprennent un trait générique souligné par Cavell dans les comédies classiques « du remariage » : l'absence de la mère et de lignée maternelle, qui « est le prolongement de l'idée selon laquelle la création de la femme est l'affaire des hommes »⁸⁷. De même, dans les comédies contemporaines, la généralisation de la disparition des mères à la deuxième génération (non seulement les protagonistes n'ont pas de mère mais ils ont également perdu leur épouse) profite aux hommes, tout en transformant les normes de la masculinité. En l'absence de mères, les hommes s'adjugent « tout naturellement » les fonctions maternelles, reléguant la présence

⁸⁷ Stanley Cavell, *A la recherche du bonheur, Hollywood et la comédie du remariage*, Paris : Cahiers du cinéma, 1993 [1981], traduit de l'anglais par Christian Fournier et Sandra Laugier, p.58.

maternelle à un passé révolu. D'autre part, l'importance de la paternité pour ces héros romantiques fait d'eux des modèles de « *new men* », hommes sensibles et nourriciers d'autant plus attirants pour les femmes.

Les pères remplacent les mères

Les mères/épouses mortes sont en effet récurrentes, que ce soit l'épouse de Sam et mère de Jonah, Maggie, dans *Sleepless in Seattle*, l'épouse du président des Etats-Unis dans *The American President*, ou la mère de Kathleen dans *You've Got Mail*. A propos de ce dernier film, la critique de *Sight and Sound* note ainsi chez Nora Ephron une « obsession pour les femmes parfaites mais mortes », véritables « anges domestiques » représentant « un idéal féminin à la fois attirant sexuellement et vertueux »⁸⁸, qui s'incarne dans les fantômes visibles à l'écran de la mère de Kathleen dans *You've Got Mail* et de Maggie dans *Sleepless in Seattle*.

Maggie (Carey Lowell) apparaît deux fois dans le film, chacune de ses apparitions étant codée comme une image mentale de Sam (Tom Hanks). Ce dernier se remémore d'abord une sortie à un match de baseball avec sa femme et son fils : ses paroles (« a new city, some place where every time I go around the corner I don't think of Maggie ») et un raccord regard introduisent un plan filmé au ralenti où Maggie se retourne brusquement, surgissant du passé, aimante et souriante, compagne et mère parfaite qui accompagne joyeusement ses hommes au match. Maggie réapparaît le soir du Nouvel An, que Sam a passé tout seul devant la télévision : elle entre soudain dans le cadre, vêtue de blanc, trinque avec lui, le regarde avec amour, son visage illuminé, et disparaît tout aussi soudainement, fantasme de beauté et de douceur (voir phot.115). Quant à la mère de Kathleen, elle n'est qu'une image très brève et floue, tournoyant en profondeur de champ avec sa fille dans les bras. La visualisation de cet idéal féminin par des fantômes, dont la mise en scène renforce le caractère irréel, indique que cette féminité maternelle parfaite appartient au passé : c'est maintenant aux hommes de remplacer ces mères disparues.

Si elles ne sont pas mortes, ces dernières sont en effet présentées comme incompetentes, que ce soit la mère perverse et volage du frère de Joe (Tom Hanks) dans *You've Got Mail*, qui cherche à le séduire et lui laisse son enfant pendant qu'elle vend ses ovules en compagnie de son amante, la baby-sitter, ou la mère un peu superficielle de *What Women Want*, qui laisse sa fille sortir avec un garçon peu scrupuleux et part en voyage de

⁸⁸ « The two films [*Sleepless in Seattle* and *You've Got Mail*] have something crucial in common: an obsession with perfect, dead women. *Sleepless in Seattle*, it could be argued, is about Virginia Woolf's old enemy, "the angel in the house", embodied by Hanks' ideal first wife Maggie. [Kathleen's mother] too is a feminine ideal, both sexually desirable [...] and virtuous. » Charlotte O'Sullivan, critique de *You've Got Mail*, *Sight and Sound*, vol.9, n°3, mars 1999, p.57.

noces au moment où cette dernière prépare l'étape majeure de toute vie de jeune fille, le bal de fin d'année (*prom night*). La mise de côté des mères facilite la prise de responsabilité parentale de pères qui s'adjugent les fonctions maternelles féminines, prouvant qu'ils sont tout à fait capables d'élever leurs enfants seuls, ce que souligne l'absence de figures maternelles de remplacement, grands-mères, tantes, ou sœurs aînées. En outre, leur disparition permet la transformation de la masculinité et la validation d'un nouveau modèle d'homme « parfait » combinant force de caractère et acceptation des émotions.

Sleepless in Seattle s'ouvre en effet sur l'enterrement de Maggie, qui laisse père et fils seuls mais unis. La première image après seulement trois cartons de générique est un plan fixe sur un cimetière, avec au fond à gauche le cercueil de la femme aimée entouré de gigantesques bouquets de fleurs, et au centre, les silhouettes du père et du fils debout l'un derrière l'autre, habillés de façon identique, comme si le fils était une reproduction en modèle réduit du père (voir phot.116). Sam pose la main sur l'épaule de son fils Jonah (Ross Malinger), figure protectrice mais aussi consolatrice puisqu'il tente de lui expliquer la mort de sa mère, en voix-off. C'est seulement après ce premier plan introductif isolant père et fils qu'un mouvement de caméra révèle le reste de l'assistance. Les scènes suivantes soulignent la peine de Sam bien plus que celle de Jonah – son visage est fermé, le regard dans le vague, il s'exprime et bouge peu – et cette tristesse est confirmée par les plans de réaction sur des spectateurs intra-diégétiques (amis et collègues) exprimant leur sollicitude. Tout le monde est inquiet pour Sam, en témoignent les nombreux numéros de groupes de soutien qu'on lui a donnés. Mais Sam exprime sa force de caractère en refusant toute aide extérieure, préférant chercher le salut dans le travail puis dans un départ vers une nouvelle ville, expressions de l'autonomie courageuse propre à l'homme américain.

De même, dans *The American President*, la tristesse de Andrew Shepherd (Michael Douglas) à la mort de sa femme ne l'a pas empêché de devenir président des Etats-Unis, fonction qu'il combine avec celle de père. Les différentes tâches qui l'attendent un lundi matin incluent en effet celle de signer une autorisation de sortie pour sa fille (Shawna Waldron), et il insiste pour prendre régulièrement des moments dans son emploi du temps chargé pour aller la voir. Ces nouveaux héros peuvent tout faire sans effort, à la fois occuper un emploi prenant et valorisant qui leur permet de subvenir aux besoins de la famille, et prendre soin de leurs enfants en passant du temps avec eux. La disparition de la mère dans ces deux films aboutit ainsi à un rapprochement entre le père et son enfant, en témoigne la mise en exergue de moments de complicité et de tendresse, qui passent par le contact physique ou

des échanges verbaux facétieux, où la complémentarité entre père et enfant est soulignée. Sam couche son fils le soir du Nouvel An et embrasse son ours en peluche, le console quand il fait un cauchemar et répond à ses questions intimes lorsqu'ils se brossent les dents ensemble. Andrew Shepherd encourage les efforts de sa fille au trombone et écoute ses conseils féminins, alors qu'elle lui attache un nœud papillon autour du cou, assise derrière lui.

Les enfants médiateurs du désir

Les enfants sont essentiels au développement de l'histoire d'amour et à la transformation de la masculinité. Comme le remarque Wes D. Gehring, Jonah, suivant Eddie dans *The Courtship of Eddie's Father* (Minnelli, 1963), joue un rôle de « catalyseur romantique »⁸⁹ dans *Sleepless in Seattle*. C'est lui qui veut que son père trouve une nouvelle femme, téléphone à l'émission radiophonique et force son père à s'exprimer. C'est ensuite lui qui ouvre les lettres, choisit celle d'Annie (Meg Ryan) et lui répond, avant de prendre l'avion tout seul pour aller la rejoindre sur le toit de l'Empire State. De même, la fille du président dans *The American President* encourage son père à sortir avec une nouvelle femme, lui conseillant de complimenter sa partenaire sur ses chaussures. Surtout, la présence d'enfants rend ces hommes particulièrement désirables aux yeux des femmes. Stella Bruzzi et Raphaëlle Moine notent ainsi la visibilité grandissante de l'image du père dans la culture occidentale dès les années 1980, que ce soit dans la comédie à succès *Three Men and a Baby* (Nimoy, 1987), le remake du film français *Trois hommes et un couffin* (Serreau, 1985), ou le retentissement, notamment auprès des jeunes filles, du poster « L'Enfant » créé par Athena en 1986, où un jeune homme musclé et torse nu caresse tendrement la tête d'un nouveau-né⁹⁰. Bruzzi remarque que le corps paternel devient un site de désir érotique, l'image du père avec son enfant répondant à un fantasme féminin très fort : « The commodification of masculinity and fatherhood in the late 1980s media suggested that erotic interest had alighted upon the body of the father. It becomes apparent that the image of a father on his own with a baby fulfils a potent female fantasy »⁹¹.

On retrouve très clairement ce fantasme dans la scène où Annie suit Sam et son fils et les espionne jouant sur la plage. Une série de champs/contre-champs avec zoom sur le visage d'Annie la marque comme source du regard, tandis que Sam est l'objet regardé, au loin, dans

⁸⁹ Wes D. Gehring, *Romantic vs Screwball Comedy: Charting the Difference*, Oxford: The Scarecrow Press, 2002, p.84.

⁹⁰ Stella Bruzzi, *Bringing up Daddy, Fatherhood and Masculinity in Post-War Hollywood*, Londres: BFI, 2005, p.147 ; Raphaëlle Moine, *Remakes, les films français à Hollywood*, Paris : CNRS Editions, 2007, p.123. Moine souligne que, contrairement à *Trois hommes et un couffin*, la paternité ne remet pas en cause la masculinité des héros dans le remake hollywoodien, lui ajoutant même « un attribut supplémentaire » (p.131).

⁹¹ Bruzzi, *Bringing up Daddy*, p.150.

la profondeur de champ. La bande-son est dominée par la musique, Annie restant silencieuse tandis que les échanges entre Sam et son fils sont réduits à des bruits assourdis, renforçant la sensation de rêve. En outre, Sam est éclairé de façon poétique par la lumière diffuse du soir, et sa silhouette se découpe sur le fond lumineux de la mer. La caméra est focalisée sur lui plus que sur Jonah, dont le petit corps est toujours de dos et sur un fond sable qui ne permet pas de bien le distinguer. Les plans sur le père et le fils soulignent la grâce de Sam, dont la gestuelle ample se relâche dans cette scène, à la façon d'un danseur. Son aisance corporelle est manifeste lorsqu'il lance nonchalamment un ballon de football, puis attrape son fils et le fait tourner dans les airs. Sa tendresse et sa sensibilité sont soulignées à nouveau par les contacts physiques répétés avec son fils, notamment la récurrence d'un geste par lequel il lui ébouriffe affectueusement les cheveux. Sam est associé à la spontanéité de l'enfance par sa complicité avec son fils, les deux s'amusant à tituber de façon loufoque. Il incarne dans cette scène le parfait héros romantique moderne, à la fois tendre, attachant et drôle. Les plans de réaction sur Annie insistent sur sa fascination et son attendrissement (son regard est fixe et un sourire se dessine sur ses lèvres), mêlés à une certaine tristesse. Annie est en effet exclue de la scène, dont elle n'est que la spectatrice. Enfermée dans un monde urbain, géométrique et froid (elle se cache derrière une maison bleu clair striée horizontalement par des lattes de bois), elle envie le cocon chaleureux formé par le duo masculin qui évolue dans des couleurs chaudes, que ce soit le rouge du pull de Sam ou le brun du sable. Tandis qu'elle reste immobile, écrasée par la verticalité du décor, ils jouissent d'une entière liberté de mouvement, parcourant une étendue dégagée d'où l'on voit la ligne d'horizon (voir phot.117-118). Enfin, le caractère fantasmatique de cette vision est renforcé par la scène suivante, qui montre Annie au lit, racontant la scène à sa meilleure amie au téléphone, avant de s'écrouler sur son oreiller.

De même, ce n'est qu'après avoir dîné en famille avec le président et sa fille que Sidney Wade (Annette Bening) laisse affleurer ses sentiments pour ce père affectueux qui joue au Scrabble avec sa fille, l'appelle « *sweetheart* » et l'embrasse avant qu'elle ne parte se coucher, image d'un père « ordinaire » qui contraste avec sa fonction présidentielle. Une fois sa fille partie, Sidney le regarde, son regard allumé, le sourire aux lèvres, en s'extasiant sur sa fille : « *She's wonderful* ». Mais ce n'est que pour mieux admirer le père : tandis que le président associe modestement, sans lever les yeux, sa fille à sa mère (« *She's her mother* »), dévoilant des sentiments de père et d'époux modèle, Sidney compare la fille au père, voyant dans cette fille formidable un père merveilleux : « *She's you!* ». Ce n'est qu'à ce moment que leurs regards se rencontrent, exprimant un désir souligné de façon fort conventionnelle par

une mélodie au piano : le président et Sidney échangeront leur premier baiser à la fin de cette séquence.

Un homme assorti d'un enfant devient fascinant pour les femmes, dont le désir se lit dans leur regard. *You've Got Mail* inclut ainsi une séquence où Joe (Tom Hanks) divertit les deux enfants de la famille, son frère Matt (Jeffrey Scaperrotta) et sa tante Annabelle (Hallee Hirsh), qui tranche avec sa caractérisation dans les scènes précédentes comme un homme d'affaires compétitif. Joe y est associé à la paternité ainsi qu'à l'enfance : il a à la fois une fonction de père par son âge et celle d'enfant par le jeu des générations. Il réussit parfaitement dans les deux, montré comme bon père – il est ravi de s'occuper de ces enfants et renvoie la nourrice, ainsi opposé à la « mauvaise mère » qui, elle, a constamment recours à cette dernière – et comme tout à fait prêt à s'amuser, caractéristique essentielle d'un héros romantique. Il joue aux mêmes jeux que les enfants et se met sur le même plan qu'eux, comme le souligne la succession de plans identiques montrant d'abord les deux enfants puis Joe se faisant photographier avec une autruche ou assis dans un manège de petites voitures (voir phot.119). Joe est assimilé à un grand enfant et cet aspect nouveau de sa personnalité est indiqué par un changement de gestuelle et d'apparence. Ces dernières reprennent des éléments burlesques, notamment l'utilisation de mimiques et d'accessoires enfantins, comme son visage boudeur sur la photographie ou le port de lunettes vertes gigantesques. Il apparaît transformé dans cette scène, joueur mais aussi tendre et attentionné : il porte Matt sur ses épaules, embrasse les deux enfants, joue avec eux et leur achète des cadeaux. Les enfants révèlent ainsi les potentialités romantiques du héros masculin, et vont être les médiateurs de la rencontre entre les deux protagonistes, déclenchant les étincelles de l'histoire d'amour.

C'est Annabelle, la petite fille, qui introduit Joe à Kathleen (Meg Ryan). Alors qu'elle parle de son père, Joe s'avance dans le cadre, codé comme héros romantique lorsque son regard rencontre celui de Kathleen. Le quiproquo est rectifié par Annabelle qui déclare : « That's not my Dad, that's my nephew », et le lien qui se crée alors *via* l'enfant est mis en lumière par la mise en scène et le jeu des champs/ contre-champs. La remarque d'Annabelle provoque en effet la perplexité de Kathleen, cadrée en gros plan légèrement à gauche de l'écran, et la réponse immédiate de Joe, qui apparaît en contre-champ au plan suivant, légèrement à droite de l'écran, les deux personnages en position complémentaire. La caméra revient ensuite sur Annabelle, au centre du cadre, médiatrice de l'échange badin entre les deux adultes. Le quiproquo et les devinettes qui suivent avec les enfants placent ainsi la relation entre Joe et Kathleen sur le mode du jeu, les deux personnages pouvant s'amuser

ensemble, un élément essentiel du rapport amoureux dans la comédie romantique⁹². Joe finit par dévoiler le mystère de sa famille, s'adressant directement à Kathleen, les deux enfin réunis dans le champ, et explique : « Matt is my father's son, Annabelle is my grandfather's daughter. We are... an American family ! ». L'excentricité moderne de la famille de Joe, ainsi que son humour teinté d'autodérision suscitent l'intérêt de Kathleen, souligné par une pause brève dans la narration, l'intensité de son regard qui a du mal à se détacher du sien et un sourire qui se dessine (voir phot.120), rappelant son expression dans la scène de *Sleepless in Seattle* mentionnée plus haut. Mais une nouvelle intervention de la petite fille, qui éternue, va également permettre à Kathleen de se présenter, à travers l'évocation du mouchoir sur lequel sa mère avait brodé ses initiales et une marguerite, sa fleur préférée. La scène souligne la gentillesse, la douceur et l'enjouement de Kathleen, qui fascinent Joe à son tour. En outre, ces qualités et la mention de sa mère mettent l'accent sur les capacités maternelles de Kathleen, déjà visibles dans la scène précédente où elle lit une histoire à des enfants enchantés. Ces derniers remplissent donc le rôle de médiateurs du désir, mais aussi de « baromètres de parentalité », comme l'indique Gehring à propos justement de *You've Got Mail*⁹³, dévoilant l'aptitude parentale à venir des héros et héroïnes romantiques.

Devenir père

Les enfants sont ainsi essentiels à la transformation de la masculinité du héros. C'est particulièrement visible dans *What Women Want*, où l'évolution de Nick amorcée par son don surnaturel, celui d'entendre les pensées des femmes, est accélérée par ses rapports avec sa fille. Celle-ci, comme les autres femmes, le considère comme un macho détestable, et la peine qu'il ressent de voir sa propre fille le trouver insupportable va le faire évoluer vers une masculinité plus sensible aux problèmes féminins. Il s'immerge en effet dans le monde des jeunes filles quand il la suit tout au long du rituel initiatique que constitue le bal de fin d'année (*the prom*) pour les adolescentes. Il accepte d'abord de l'aider à choisir une robe, assis sur une chaise pendant des heures. Cette scène sans dialogues est dominée par une bande-son très féminine (même adolescente), composée d'un *medley* de chansons pop chantées par des femmes – « C'est la vie » de B*Witched ou « What a Girl Wants » de Christina Aguilera. Dans ce monde de femmes, Nick finit par s'amuser, plaisantant avec sa fille et dansant même avec elle. On voit se nouer un début de complicité entre père et fille, à

⁹² Steve Neale, « The Big Romance or Something Wild?: romantic comedy today », *Screen*, vol.33, n°3, automne 1992, p.292.

⁹³ « More recent examples of the genre's predisposition for using youngsters as parental barometer occur in *You've Got Mail* and *Jerry Maguire*. » Gehring, *Romantic vs Screwball*, p.84.

mesure qu'il apprend à connaître ses goûts et ses aspirations, et cette entente est finalement validée par le fait qu'ils tombent d'accord sur une même robe.

Nick se met en effet à prendre au sérieux son rôle de père, comme ironise sa fille à la scène suivante où il essaye de la mettre en garde contre l'appétit sexuel des garçons. Mais ses avertissements paternels un peu traditionnels (il avait déjà jeté dehors son petit ami), qu'elle rejette d'abord, seront finalement justifiés le soir du bal, lorsqu'elle lui confie en pleurant que son copain a rompu avec elle parce qu'elle a refusé de coucher avec lui. Contrairement à son ex-femme, la mère de sa fille, il a compris les vraies intentions du garçon et s'avère un meilleur mentor, puisqu'il comprend à la fois les mentalités masculine et féminine, lui rappelant d'abord que les garçons ne s'intéressent qu'au sexe (« Most guys pretty much just want to have sex »), puis déclarant : « Believe it or not, I know what it's like to be a woman ». Le soir du bal, il cumule ainsi les traits du père avisé et responsable avec une sensibilité toute maternelle. Assis dans les toilettes des femmes, Nick écoute avec attention la plainte de sa fille en pleurs, redéfini comme un vrai confident qui n'a plus besoin de lire dans les pensées des femmes pour les comprendre et réagir de façon satisfaisante. Il devient un véritable père lorsqu'il applaudit la décision de sa fille et la console en exprimant son admiration : « Honey, you look beautiful ». Elle l'appelle alors papa et lui demande de la ramener à la maison (« Take me home, Dad ») : il a réussi son entreprise de réconciliation. La scène se termine sur une image d'Épinal de la paternité : de retour chez lui, il borde sa fille endormie et l'embrasse sur la joue (voir phot.121).

1.2. Les hommes changent

What Women Want est centré sur l'évolution d'un homme machiste vers une masculinité plus sensible et ouverte au féminin, qui passe notamment par une prise de responsabilité paternelle. Les comédies romantiques reprennent en effet un schéma récurrent dans le cinéma hollywoodien des années 1990-2000, déjà mentionné en introduction de la deuxième partie, qui insiste sur le processus de changement à l'œuvre chez les héros masculins. En effet, de nombreuses comédies romantiques décrivent la trajectoire d'hommes présentés au départ comme « durs » et égoïstes, voire machistes et misogynes, et qui évoluent vers le modèle du *New Man* tolérant et attentionné. On assiste ainsi dans des films tels que *Pretty Woman*, *What Women Want*, mais aussi *Regarding Henry* (Nichols, 1991), *Groundhog Day* (Ramis, 1993), *As Good As It Gets* (Brooks, 1997) ou *High Fidelity* (Frears, 2000), à un retournement par rapport aux comédies classiques où c'est très souvent la femme qui doit changer sa vision de l'amour, l'évolution du héros étant moins marquée, comme le soulignent

Steve Neale et Frank Krutnik à propos de *His Girl Friday* (Hawks, 1940), *It Happened One Night* (Capra, 1934) ou *Tom, Dick and Harry* (Kanin, 1941) notamment⁹⁴ : « What is most at stake is the *conversion* of the woman, even though there is a (lesser) degree of modification of the hero's views and values »⁹⁵. Dans les comédies contemporaines, c'est plutôt l'homme qui doit s'ouvrir à l'amour, abandonnant un modèle de masculinité codé comme faussé et obsolète pour se reconvertir en héros romantique acceptable pour les femmes. Nombre de ces reliquats d'une masculinité « traditionnelle » au plus mauvais sens du terme sont ainsi des hommes mûrs, joués qui plus est par des acteurs chevronnés, Mel Gibson, Bill Murray (*Groundhog Day*) ou Jack Nicholson (sa vieillesse est déjà soulignée dans *As Good As It Gets*, mais il jouera un personnage encore plus âgé dans *Something's Gotta Give*), dont c'est souvent la première comédie romantique, loin des jeunes premiers habitués du genre.

Le rejet d'une masculinité dominatrice

Ces films vont alors jouer sur la thématique du rejet comme source de comique. Après une présentation qui souligne l'égoïsme et l'immaturité de héros masculins attachés à une masculinité hégémonique anachronique, ces derniers sont critiqués et humiliés de façon répétée, suscitant un sentiment jubilatoire de revanche chez des spectateurs (et spectatrices) extra-diégétiques parfois relayés par des spectateurs intra-diégétiques, avant que les héros ne se décident à changer. On assiste donc à une mise au pilori de ce modèle hégémonique de masculinité, et à la ridiculisation des hommes, mais nous verrons les limites de cette critique, notamment en ce qu'elle ne profite pas aux personnages féminins, contrairement aux comédies de la fin des années 1980 analysées au chapitre 3. *As Good As It Gets* joue ainsi sur la persona de Jack Nicholson, notamment ses rôles précédents de personnages sombres et névrosés, pour construire un homme tellement détestable qu'il en devient comique. Il apparaît comme la caricature des aspects les plus négatifs de la masculinité traditionnelle : il est homophobe, raciste, misogyne, totalement incapable de ressentir de l'empathie ou d'exprimer ses émotions. Son comportement insupportable est cependant excusé par le fait qu'il est malade, et souffre d'un trouble obsessionnel compulsif pouvant expliquer en partie son désir absolu de contrôle et sa haine généralisée des autres. La première scène insiste en effet sur ces deux aspects : une vieille dame sort de chez elle pour acheter des fleurs, gaie et enjouée, mais

⁹⁴ On peut également penser à *The Philadelphia Story* (Cukor, 1940), mais également aux films avec Judy Holliday comme *Born Yesterday* (Cukor, 1950) ou *It Should Happen to You* (Cukor, 1954). Il y a évidemment des exceptions, comme *The Lady Eve* (Sturges, 1941) et *Bringing up Baby* (Hawks, 1938), mentionnées par Neale, ou les *sex comedies* des années 1950-1960 avec Doris Day, comme *Pillow Talk* (Gordon, 1959) ou *That Touch of Mink* (Mann, 1962).

⁹⁵ Steve Neale et Frank Krutnik, *Popular Film and Television Comedy*, Londres : Routledge, 1990, p.144.

referme aussitôt la porte en murmurant une insulte dès qu'elle entend la voix de Melvin Udall (Jack Nicholson), qui terrorise un petit chien et finit par le jeter dans la descente à ordures. Tout comme Melvin, Phil Connors (Bill Murray) dans *Groundhog Day* est opposé à un environnement jovial et chaleureux, son individualisme cynique contrastant avec la bonhomie familière des gens de la petite ville de Punxsutawney tous réunis pour voir une marmotte qu'il trouve laide et inutile.

Ces héros sont ainsi obsédés par le contrôle et la domination d'autrui, que ce soit les animaux ou des personnages construits comme faibles et féminisés. Melvin s'en prend systématiquement à son voisin homosexuel (Greg Kinnear), un homme (trop) gentil et donc faible, qui se laisse marcher sur les pieds pour éviter les conflits ; il insulte également nombre de personnages féminins secondaires, que ce soit une femme de ménage qu'il traite de prostituée, une serveuse dont il raille la grosseur, ou la secrétaire de sa maison d'édition, à qui il résume sa vision des femmes : « I think of a man, and I take away reason and accountability ». De même, Phil se croit supérieur à tout le monde et méprise ouvertement ceux qui l'entourent, notamment les femmes : il surnomme sa co-présentatrice « chevelure » (« *hairdo* »), se moque de Rita (Andie MacDowell) quand elle imite la marmotte et pense que les gens sont des idiots (« *people are morons* »). Il snobe sa charmante hôtesse en lui demandant si elle sert des expressos ou des cappuccinos, sachant qu'elle ne sait pas ce que c'est, puis la rabaisse par son jargon météorologique complexe. Tout comme Nick dans *What Women Want* qui abuse de son pouvoir pour mettre dans son lit une jolie serveuse, Phil utilise le fait de revivre sans cesse le même jour pour séduire des femmes et coucher avec elles impunément. Le contraste est ainsi particulièrement vif entre la personnalité de départ de Phil et l'homme idéal que décrit Rita : un homme humble, gentil et doux, qui n'a pas peur de pleurer devant elle, accepte de changer les couches de ses enfants, joue d'un instrument et adore sa mère – le contraste est tellement grand qu'il en devient source de comique, souligné par l'ironie pince-sans-rire de Phil : « I am really close on this one, really really close », qui dévalorise d'ailleurs ce portrait du *New Man*, trop peu viril à son goût : « This is a man we're talking about, right ? ».

Mais une succession de rejets vont amener ces hommes à changer. Melvin essuie une série d'échecs en une journée qui remettent en cause le contrôle qu'il a sur sa vie bien ordonnée. L'événement déclencheur du changement est l'arrivée puis le départ du chien de son voisin, auquel il s'attache contre toute attente, ouvrant une faille dans son identité verrouillée. La montée d'émotions tristes à ce départ le déstabilise tellement qu'il va

demander de l'aide à son psy, qui le renvoie parce qu'il n'a pas pris de rendez-vous. Enfin, sa serveuse préférée n'est pas là et, après une phrase déplacée, il se fait expulser de son restaurant habituel, sous les menaces du patron et de la police et sous les applaudissements des autres clients, spectateurs intra-diégétiques. Cette journée catastrophique déclenche le processus du changement et la volonté de surmonter le plus cuisant des rejets, celui de Carol (Helen Hunt), la femme qu'il aime. Toute la dernière partie du film s'inscrit en effet dans l'héritage de la comédie romantique en se recentrant sur le rapprochement difficile entre les deux protagonistes. Le processus d'apprentissage de ces hommes vers un nouveau modèle est hérissé d'obstacles, le plus dur étant leur rejet par les femmes. La répulsion féminine à leur égard se matérialise littéralement par des séries, que ce soit le montage des claques administrées à Phil par Rita dans *Groundhog Day*, qui le mènent à la dépression, la liste des cinq ruptures les plus douloureuses qui constitue le cœur de *High Fidelity* ou le flot ininterrompu de commentaires désobligeants qu'entend Nick au bureau le premier jour de sa transformation.

Un *New Man* caricatural

Ces rejets entraînent une phase douloureuse de remise en question, qui peut passer par la dépression (dans *High Fidelity* ou *Groundhog Day*), mais qui va cependant amener tous ces protagonistes vers une nouvelle identité masculine plus « acceptable », c'est-à-dire marquée du sceau du *New Man*. Les dernières séquences de certaines de ces comédies en sont presque caricaturales tant elles s'efforcent de présenter leur protagoniste sous leur meilleur jour. Comme le dit Ebert à propos de *As Good As It Gets*, les personnages, surtout masculins, sont travaillés et remodelés afin qu'ils s'intègrent, souvent contre toute vraisemblance, dans le cadre générique de la comédie romantique et l'attente du *happy end* : « It's almost painful, watching the screenplay stretch and contort these characters to fit them somehow into a conventional formula – they're dragged toward the happy ending, screaming and kicking all the way »⁹⁶.

Ainsi, dans *As Good As It Gets*, Melvin revient-il de son voyage transformé, tolérant et attentionné. Cette nouvelle identité transparaît d'abord quand il invite son voisin homosexuel à s'installer chez lui, ce qui littéralise son acceptation de l'Autre. Le dépassement de son homophobie est le prélude indispensable à la reconquête de la femme aimée, comme l'indique la petite mélodie qui accompagne l'émerveillement et les remerciements de Simon devant sa chambre confortablement arrangée. Melvin peut alors accepter ses émotions (avec l'aide de

⁹⁶ Roger Ebert, critique de *As Good As It Gets*, *Chicago Sun-Times*, 22 décembre 1997.

Simon), et se précipite au chevet de sa dame en pleine nuit (scène que l'on retrouvera dans *What Women Want*). Sa folie est ainsi recodée comme romantisme : alors que sa première visite impromptue chez Carol signifiait son instabilité mentale, la deuxième est requalifiée comme une preuve d'amour. Cette redéfinition de la folie mentale inquiétante en folie amoureuse attirante est exprimée de façon explicite : alors que Carol trouve l'idée proposée par Melvin d'une promenade à 4 heures du matin un peu « tordue » (« *screwy* »), ce dernier en fait une proposition tout à fait raisonnable lorsqu'il suggère d'aller acheter du pain chaud à la boulangerie qui va ouvrir. Lorsque Carol accepte, le film s'inscrit définitivement dans la comédie romantique, se terminant sur la convention de la promenade des amoureux et du baiser. Le grain de folie qui caractérise Melvin en fait finalement un personnage attachant et sensible. S'exprimant d'abord en musique⁹⁷ (pianiste confirmé, il est également capable de chanter une chanson d'amour à celle qu'il aime), il tient enfin un long discours amoureux mélodieux, sa voix rauque et son petit sourire, de cruel devenu tendre, exprimant des idiosyncrasies charmantes. D'égoïste à la limite de l'autisme, Melvin est devenu un sentimental altruiste. Il n'est plus seul dans le champ, mais cadré par la présence du dos de Carol, et l'émotion affleure pendant son discours, soulignée par une musique douce et les plans de réaction sur les yeux embués de larmes de son auditrice. Enfin, la scène se conclut par le baiser traditionnel, littéralement revu et corrigé : après un premier essai raté, où la fixité de la caméra et le silence des protagonistes évoque l'absence de flamme, Melvin tente un deuxième baiser, réussi cette fois-ci puisque Carol pousse un soupir tandis que Melvin passe la main dans ses cheveux, le tout validé par un changement de plan où l'on voit Melvin faire basculer sa partenaire (voir phot.122). Il est ainsi devenu un héros romantique à part entière, et le film une véritable comédie romantique, s'achevant sur un « signe » magique, l'ouverture de la boulangerie qui allume ses lumières, leur signalant la naissance de l'amour.

La transformation du héros est encore plus caricaturale dans *Groundhog Day*, à tel point qu'elle en devient source explicite de comique. La dernière occurrence du 2 février, jour que Phil revit sans cesse, dure ainsi plus de dix minutes, et révèle un homme transformé, à la plus grande surprise et admiration de Rita. La journée commence par une allocution mémorable lors de laquelle Phil prend enfin au sérieux le jour de la marmotte, citant Tchekov dans un discours poétique qui fait l'éloge de la petite ville qu'il méprisait tantôt. Il est applaudi et félicité par les habitants de la ville, dont il va assurer le bonheur pendant le reste de la journée, refusant même, dans son altruisme exagéré, l'invitation de Rita à boire un café.

⁹⁷ La musique est ainsi très souvent codée dans les comédies romantiques comme l'expression d'une grande sensibilité, comme on le verra également dans *Groundhog Day*.

Le film utilise à nouveau le comique de répétition pour construire une parodie de l'homme qui tombe à pic, variation prosaïque sur le sauveur surgi de nulle part. Il rattrape d'abord un enfant dans sa chute, répare le pneu crevé d'une vieille dame, sauve un homme qui s'étouffe sur son steak tout en allumant la cigarette d'une jeune fille qui cherche son briquet. Il disparaît à chaque fois aussi rapidement et modestement qu'il était apparu. Sa transformation culmine lors de son apparition retardée à la fête de la marmotte, où un morceau de jazz endiablé précède un plan qui le révèle assis devant un piano, avec des lunettes de soleil, version parodique du jazzman (on pense notamment à Ray Charles), répondant ainsi à l'exigence de Rita qui attendait d'un homme qu'il joue d'un instrument. Acclamé comme le héros de la ville, il sait tout faire, à la fois excellent pianiste, mécanicien, docteur, sculpteur – une accumulation comique de dons incarnée avec le plus grand sérieux par Bill Murray. Un homme merveilleux, véritable chevalier qui sait rester modeste, Phil incarne la caricature de l'homme parfait que s'arrachent les femmes. Ayant accompli son destin de héros romantique, il sera lui aussi récompensé par un baiser féérique sous la neige, et l'arrivée d'un « lendemain » à deux.

Le *New Man* : panacée illusoire

On voit bien à travers ces deux exemples à quel point la transformation de ces héros est extraordinaire, voire invraisemblable. Si le processus de changement permet de remettre en question les valeurs de la masculinité dominatrice et son rejet des autres, la nouvelle identité masculine qui en résulte, inspirée du modèle du *New Man*, reste fortement idéalisée ou caricaturale, souvent peu crédible. En effet, dans ce que Stella Bruzzi surnomme les « films d'épiphanie »⁹⁸, les hommes décident de changer après un événement majeur, même surnaturel, que ce soit le coup de feu qui rend Henry amnésique dans *Regarding Henry* (Nichols, 1991), le sortilège qui fait revivre en boucle à Phil le même jour dans *Groundhog Day*, ou le don soudain de Nick pour entendre ce que pensent les femmes dans *What Women Want*. Ces événements tendent à plonger ces films dans un univers merveilleux qui relève du conte, où les hommes se transforment donc « naturellement » en princes charmants. On peut alors se demander si le *New Man* existe vraiment, ou s'il n'est qu'un mirage inventé par les médias pour amadouer les femmes et justifier la persistance de la domination masculine.

Car l'arrivée du *New Man* ne remet pas en cause les privilèges de la masculinité hégémonique ; au contraire, ce dernier ajoute le bien-être personnel et émotionnel à une

⁹⁸ Elle inclut également dans les « *epiphany movies* » *The Family Man* (Ratner, 2000), où un riche trader célibataire se réveille soudain dans une vie parallèle vendeur de pneus avec femme et enfants. Bruzzi, *Bringing up Daddy*, p.171.

domination économique, comme le souligne Donna Haraway : « the image of the sensitive man calls up, for me, the male person who, while enjoying the position of unbelievable privilege, also has the privilege of gentleness »⁹⁹. Pour Jeffords, la focalisation sur un processus de transformation d'hommes égoïstes et machistes en hommes sensibles dans les films des années 1990 tend à effacer leurs erreurs passées, dont ils sont finalement excusés par leur adoption d'une nouvelle identité, sans pour autant proposer d'alternative au système hégémonique masculin dont ils étaient les produits :

These men do not take responsibility for their past actions and their futures after their transformation are left very vague. There never is the promise that the men will do something to alter the social structures that harmed them and the people around them. They will devote more time to their personal lives and those of their families.¹⁰⁰

En fait, ces « hommes nouveaux » se détournent du modèle reaganien viril, compétitif et agressif pour revenir au modèle désuet du « gentleman », comme c'est le cas déjà dans *Pretty Woman* et comme le souligne Jude Davies à propos de *Groundhog Day*, remarquant que « Phil adopte les valeurs patriarcales du temps jadis », ses bonnes actions étant connotées comme « traditionnellement masculines »¹⁰¹, notamment en ce qui concerne le sauvetage du petit garçon ou la réparation du pneu de la vieille dame, mais aussi lorsqu'il convainc une jeune fille d'épouser son prétendant. Tout le film évoque en effet, à travers l'insistance sur les valeurs régénératrices de la petite ville et la référence constante à *It's a Wonderful Life* (Capra, 1946), la nostalgie d'un temps passé prétendument plus simple, sans conflits raciaux (Jude Davies note l'absence presque totale de minorités ethniques dans le film) ni tensions entre les sexes. La fin de ce conte de fées restaure alors tout naturellement l'autorité de Phil, qui reste d'autant plus incontestée qu'il est devenu un homme meilleur. Construit comme chevalier servant (il demande à Rita ce qu'il peut faire pour elle), il n'en reste pas moins celui qui décide de leur avenir. Si la dernière réplique, prononcée par Phil (« It's so beautiful, let's live here... We'll rent to start. »), relève de la plaisanterie, elle n'en souligne pas moins le lien entre sa transformation d'urbain cynique en gentil rural, et son pouvoir décisionnaire. Rita n'a plus qu'à acquiescer gentiment et silencieusement aux « bonnes » décisions de ce parfait

⁹⁹ Donna Haraway, Constance Penley et Andrew Ross, « Cyborgs at large: Interview with Donna Haraway », *Social Text*, n°25/26, 1990, p.22.

¹⁰⁰ Susan Jeffords, « The Big Switch: Hollywood Masculinity in the Nineties », dans Collins, Jim Radner, Hilary et Collins, Ava Preacher, *Film Theory Goes to the Movies*, Londres : Routledge, 1993, p.208.

¹⁰¹ « Phil embraces old-time patriarchal values. [...] Phil's good deeds are very traditionally masculine. » Jude Davies, « Gender, Ethnicity and Cultural Crisis in *Falling Down* and *Groundhog Day* », *Screen*, vol.36, n°3, 1995, p.227.

gentleman. On voit donc que la domination patriarcale n'est jamais remise en cause, et que les hommes retiennent le pouvoir économique tout en se targuant de bonne conscience : Carol reste dépendante financièrement de la générosité du riche Melvin pour faire soigner son fils dans *As Good As It Gets* tandis que c'est Nick qui persuade son patron de garder Darcy à la fin de *What Women Want*. Surtout, la focalisation sur un processus de changement exclusivement masculin fait apparaître une profonde transformation de la comédie romantique, qui se « masculinise » en privilégiant, de façon paradoxale dans un genre réputé féminin, le point de vue des hommes aux dépens de leurs partenaires féminines.

1.3. Des comédies romantiques masculines

Une focalisation sur les hommes

En effet, de plus en plus de comédies romantiques se démarquent du modèle néo-classique fondé sur l'égalité au moins narrative entre les sexes. Dans les films de « transformation masculine » mentionnés plus haut, tels *Groundhog Day*, *As Good As It Gets*, *High Fidelity*, ou *What Women Want*, on constate l'absence de la double focalisation pourtant essentielle au genre. Ce sont les hommes exclusivement qui ont l'autorité narrative : on suit leur parcours et leurs mésaventures. La convention du montage parallèle disparaît, et avec lui toute subjectivité accordée à l'autre sexe. Les femmes ne sont présentes à l'écran qu'en compagnie des héros masculins, leur vie propre n'apparaissant que par bribes, voire pas du tout dans *Groundhog Day*. Les personnages de « bonnes copines » (comme Marie (Carrie Fisher) dans *When Harry Met Sally*, Becky (Rosie O'Donnell) dans *Sleepless in Seattle* ou Birdie (Jean Stapleton) dans *You've Got Mail*) disparaissent ainsi, laissant la place à des personnages secondaires le plus souvent masculins, tels le cameraman méprisé (Chris Elliott) dans *Groundhog Day* ou le voisin homosexuel dans *As Good As It Gets*. Les films « surnaturels » sont particulièrement exclusifs en termes d'autorité narrative, puisque le sortilège qui conditionne le point de vue sur la narration n'affecte que le héros, tous les autres restant dans le noir. Le contrôle masculin de la narration est également total dans *High Fidelity*, dominé par le monologue continu, en voix-in et voix-off, de Rob (John Cusack), exprimant son point de vue extrêmement subjectif et partial, notamment sur les femmes. Même les scènes centrées sur son ex-petite amie, où il n'est pas présent à l'écran, sont perçues et interprétées de son point de vue, créant un décalage comique entre l'image et la voix. C'est ainsi lui qui introduit et commente la scène où Laura (Iben Hjejle) déjeune avec son amie Liz (Joan Cusack), partant de l'hypothèse que Laura lui a révélé un certain nombre de ses méfaits (à lui) pour expliquer son départ (à elle). Rob commence son monologue en s'adressant

directement à la caméra, mais celui-ci se poursuit sur le plan suivant, qui montre Laura et Liz à table, et recouvre le dialogue entre les deux femmes. Rob énonce ensuite ses fautes, que Laura répète immédiatement à Liz, provoquant la réaction indignée de cette dernière. On voit ainsi que Rob met littéralement les mots dans la bouche de Laura, s'absolvant par sa confession préliminaire d'une partie de sa culpabilité : son autocritique nous le rend finalement sympathique. Souvent réduites à des marionnettes de ventriloque, les femmes de *High Fidelity* ne servent en fait que de révélateurs de la personnalité de Rob.

On remarque donc que l'égalité de traitement des deux protagonistes est fortement remise en cause, l'évolution du héros comptant plus que la formation du couple. On peut en effet inverser la phrase de Julia Hallam à propos de *Working Girl*, qui considère le protagoniste masculin comme simple « trophée du succès »¹⁰² et l'appliquer aux femmes des comédies romantiques contemporaines, dont la conquête n'est finalement que le résultat de la transformation des personnages masculins. La structure générique de ces comédies se modifie alors pour incorporer une forte tonalité mélodramatique qui s'applique en priorité au héros. Kathleen Rowe note ainsi l'émergence de « l'homme mélodramatique » dans des comédies romantiques « post-classiques » qui privilégient la subjectivité et la souffrance masculine, qu'elle oppose aux comédies classiques où l'autorité masculine est ridiculisée :

In such films as *Bringing up Baby*, *Ball of Fire* and *The Lady Eve*, male authority is something to be mocked, and masculinity the subject of laughter rather than pathos. As spectators, we are rarely asked to sympathize with whatever humiliation, chastisement or suffering the male hero endures, because it is usually so well-deserved [...]. In contrast, the post-classical comedy has privileged the subjectivity of its male heroes over that of its heroines, appropriating female suffering – and the feminised genre of melodrama – in the service of a beleaguered and victimised masculinity.¹⁰³

En effet, les héros, s'ils sont source de comique, ne sont pas ridiculisés dans *Groundhog Day*, *As Good As It Gets*, *High Fidelity* ou *What Women Want*. Les humiliations qu'ils endurent sont sans doute méritées, mais elles provoquent la sympathie, voire la pitié, plutôt que le rire. Comme le remarque Jude Davies à propos de *Groundhog Day*, ces films sont fondés sur un discours de crise, personnelle mais aussi masculine, qui n'est jamais remis

¹⁰² Julia Hallam, « *Working Girl*, a Woman's Film for the Eighties » dans Sara Mills (dir), *Gendering the Reader*, London: Harvester Wheatsheaf, 1993, p.177. Citée par Yvonne Tasker, *Working Girls, Gender and Sexuality in Popular Cinema*, London: Routledge, 1998, p.41. Voir chapitre 3, III, 2.2.

¹⁰³ Kathleen Rowe, « Melodrama and Men in Post-Classical Romantic Comedy », dans Pat Kirkham et Janet Thumim (dirs), *Me Jane, Masculinity, Movies and Women*, Londres : Lawrence and Wishart, 1995, p.185.

en cause¹⁰⁴, sauf peut-être dans *High Fidelity*, dont le discours plus subtil sur la masculinité se moque justement, avec une ironie affectueuse, de la tendance mélodramatique de son héros ainsi que de son perpétuel sentiment d'insatisfaction. Mais ses souffrances exagérées, tout comme les tentatives répétées de suicide de Phil dans *Groundhog Day* ou la maladie mentale de Melvin dans *As Good As It Gets*, finissent tout de même par attirer notre sympathie et par excuser un comportement autrement inadmissible. Nick quant à lui se repositionne explicitement comme sujet féminisé souffrant à la fin de *What Women Want*, répétant le stratagème mis en place par *Pretty Woman*, qui inverse les rôles traditionnels du conte de fées en prétendant que c'est en fait à la femme de « sauver » l'homme. Reprenant l'expression de Vivian (Julia Roberts), « she rescues him right back », Nick utilise exactement le même terme pour se faire pardonner de Darcy (Helen Hunt). Il termine en effet sa déclaration d'amour par la phrase suivante : « It looks like I'm here at one in the morning, being all heroic, trying to rescue you, but the truth is, I'm the one who needs to be rescued here », renversant les positions associant le masculin à l'actif et le féminin au passif pour faire de l'homme une victime ayant besoin d'être secourue, effaçant toute trace de domination masculine au passage. Après une réaction initiale (et appropriée) de rejet, les balbutiements de Nick et son départ contrit, Darcy lui pardonnera bien évidemment, acceptant son rôle désigné de chevalier volant au secours d'une masculinité désemparée.

La disparition des femmes

Mais si la mise en scène (elle est en haut d'un grand escalier et il doit lever les yeux vers elle) et les dernières paroles de Nick (« My hero ») confirment initialement le statut héroïque supérieur de Darcy, le baiser traditionnel qui suit immédiatement restaure littéralement la focalisation sur Nick, inversant la mise en scène traditionnelle des baisers au cinéma, décrite par Virginia Wexman¹⁰⁵. Alors que le baiser souligne traditionnellement « l'expression de bonheur romantique sur le visage de la femme, qui est mise en valeur par la lumière du projecteur tandis que son partenaire reste dans l'ombre »¹⁰⁶, on ne voit pendant le baiser final de *What Women Want* que la nuque de Darcy, son visage demeurant invisible, tandis que la caméra fait le point sur celui de Nick, qui s'éclaire d'un sourire heureux (voir phot.123). *What Women Want* est en effet construit autour de la star qu'est Mel Gibson, avec

¹⁰⁴ Davies, « Gender, Ehtnicity and Cultural Crisis », p.129.

¹⁰⁵ Alors qu'on a vu que *When Harry Met Sally* respectait scrupuleusement cette mise en scène. Voir chapitre 3, III, 2.3.

¹⁰⁶ « Customarily [the movie kiss] is designed to highlight the expression of romantic fulfillment on the face of the woman, who is foregrounded by a key light while her male partner remains in the shadows. » Virginia Wright Wexman, *Creating the Couple, Love, Marriage and Hollywood Performance*, Princeton : Princeton University Press, 1993, p.18.

pour conséquence un allègement certain de l'importance du personnage féminin, pourtant joué par une actrice (Helen Hunt) reconnue et récompensée aux Oscars pour son rôle précédent dans *As Good As It Gets*. Le film a été perçu par les critiques comme un test des compétences romantico-comiques de Mel Gibson, dont la performance reçoit tous les éloges : « there's a huge upside to developing one's comic potential, and there's no question that Gibson could go far in this direction as he graduates from straight leading man status »¹⁰⁷, commente *Variety*, tandis que *Rolling Stone* déclare : « Gibson, flashing megawatt charm, has never been funnier, looser or sexier »¹⁰⁸. La critique du *New York Times* ne s'y méprend pas, notant que le rôle féminin principal ne fait pas le poids face à Gibson : « no one here has bothered to write a leading female character strong enough to pit against the male lead »¹⁰⁹.

En dépit de son Oscar, Helen Hunt avait déjà été éclipsée par Jack Nicholson dans *As Good As It Gets*, dont l'incarnation de Melvin Udall marque les esprits : « Mr. Brooks's prime invention here is Melvin Udall, who would deserve his own situation comedy if anything he said were fit for the airwaves »¹¹⁰, note le *New York Times*. En effet, seul Melvin est drôle dans le film, Carol apparaissant comme une femme sympathique avec les pieds sur terre, mais quelque peu dépourvue d'humour. Comme dans *Groundhog Day*, centré sur le formidable talent comique de Bill Murray, le pouvoir de l'humour est réservé aux hommes, les stars masculines éclipsant des actrices pourtant reconnues et fidèles au genre, comme Andie MacDowell. On assiste donc en quelque sorte au retour de la « *nervous romance* », et surtout de la « *comedian comedy* »¹¹¹, centrée sur un comique masculin individuel, aux dépens de la comédie néo-classique. Les femmes deviennent de charmants faire-valoir dans des films qui ne laissent aucune place à l'humour féminin.

La voix féminine est en effet tue, recouverte par celle de l'homme qui la contrôle. Dans nombre de comédies romantiques, le héros masculin manipule sa partenaire pour atteindre son propre but, comme dans *You've Got Mail*, analysé au chapitre 4. Il trouve ainsi un accès à ses pensées, qu'il s'approprie, la réduisant au silence. On a déjà vu dans *High Fidelity* comment la voix de Rob dominait celle des femmes, condamnées à répéter ce qu'il annonce, mais la manipulation des femmes est poussée encore plus loin dans *Groundhog Day*,

¹⁰⁷ Critique de *What Women Want*, *Variety*, 11 décembre 2000.

¹⁰⁸ Critique de *What Women Want*, *Rolling Stone*, 18 décembre 2000,

http://www.rollingstone.com/reviews/movie/5947931/review/5947932/what_women_want, consulté le 31 décembre 2009.

¹⁰⁹ Elvis Mitchell, critique de *What Women Want*, *The New York Times*, 15 décembre 2000.

¹¹⁰ Janet Maslin, critique de *As Good As It Gets*, *The New York Times*, 23 décembre 1997.

¹¹¹ Même si dans ces films, les hommes ne sont pas féminisés, contrairement aux exemples que donnent Kathleen Rowe. Voir chapitre 3, III, 2.3.

tandis qu'elle constitue le cœur de *What Women Want*. Dans ce dernier, Nick exploite les idées publicitaires de Darcy, qu'il peut entendre grâce à son don, pour avancer sa propre carrière et évincer celle qu'il considère comme sa rivale. Il s'introduit dans son bureau pour faire ce qui ressemble à de l'espionnage industriel, l'observant silencieusement pour piller son cerveau. Lorsque leur patron entre pour leur montrer des planches, il vole ses pensées, substituant littéralement sa voix masculine à la voix féminine de Darcy. Cette dernière regarde les planches d'abord silencieusement, se parlant à elle-même : elle trouve le dessin trop « provincial », pensant qu'il serait mieux en noir et blanc. La caméra est centrée sur elle, tandis que Nick lui tourne autour, tel un vautour. Avant qu'elle ne puisse s'exprimer, Nick répète à haute voix ses commentaires internes, utilisant exactement les mêmes termes (« parochial »), ce qui la laisse sans voix. Déstabilisée, elle se ridiculise devant son patron, incapable de trouver une autre idée que la sienne propre, que vient de s'approprier Nick. Le patron n'y voit que du feu, et félicite Nick pour cette idée brillante, à la grande indignation de Darcy, qui s'en veut intérieurement de son mutisme et essaye de reprendre la parole (« Good idea, Nick...! Speak up! Quick, say something before he leaves... »). Mais encore une fois Nick la devance, proposant ses services à son patron, ce qui ne laisse pas d'autre choix à Darcy que de suggérer une idée moins bonne, passant ainsi pour une idiote (Nick bâille ostensiblement). L'échange se fait au final uniquement entre les deux hommes, et Darcy se ridiculise une nouvelle fois par ses efforts désespérés pour réintégrer le dialogue : elle remercie son patron qui offre de fumer des cigares cubains, une offre en fait uniquement destinée à Nick. Darcy est dépossédée de sa voix, et ainsi destituée de toute autorité, exclue d'un monde dominé par la parole masculine.

Dans *Groundhog Day*, Phil utilise également le sortilège qui l'accable pour manipuler Rita, apprenant ses habitudes et ses goûts par cœur pour les imiter le lendemain, se faisant passer ainsi pour le partenaire idéal. Il lui vole ses préférences, vampirisant en quelque sorte son identité : il prend la même boisson qu'elle, propose le même toast, exprime les mêmes opinions. La séquence est construite sur un comique de répétition qui favorise la prise de parole masculine. Phil ouvre systématiquement les saynètes, l'invitant à boire un verre ou à dîner. Il fait ensuite une erreur, indice de sa personnalité agressive et par trop masculine : il commande d'abord un whisky, qui contraste avec la boisson plus féminine qu'est le « *sweet vermouth* », un apéritif à base de vin blanc aromatisé, dont le goût inhabituel le fera d'ailleurs grimacer ; il se moque ensuite cyniquement du parcours universitaire de Rita, qui a étudié la poésie française du 19^e siècle, « une perte de temps » également connotée comme féminine,

avant de se reprendre à la scène suivante en citant un poème en français. Il est un imposteur qui exprime les paroles de Rita avant qu'elle ne puisse les prononcer elle-même, ce qui finit par la réduire au silence. Elle ne peut en effet qu'acquiescer à des idées qui sont d'abord à elle, et la séquence lui accorde de moins en moins de temps de parole, privilégiant des plans de réaction sur son visage surpris et admiratif tandis que Phil se pique de poésie, une passion qui était à l'origine la sienne. Elle est là pour donner la réplique, et c'est Phil qui provoque les variations comiques d'une séquence qui se concentre sur son évolution à lui, Rita restant toujours la même. Celle-ci est en effet présentée comme l'image caricaturale de la féminité, incarnation de la gentillesse et de la douceur, qui aime les hommes sensibles, les boissons sucrées et la poésie. Phil confirme ce portrait plein de clichés féminins quand il lui susurre ces mots amoureux : « I think you're the kindest, sweetest, prettiest person I've ever met ». Rita est un personnage plat, toujours prévisible et qui n'évolue pas, définie par quelques traits de caractère constamment repris, comme la gentillesse (le premier adjectif utilisé pour la présenter est ainsi « nice »). Personnage épisodique, et finalement secondaire, elle peut donc disparaître de pans entiers du film (les matins qui se répètent, la première réaction immorale de Phil, la série de tentatives de suicide) sans que l'histoire n'en souffre.

Les femmes deviennent ainsi dans nombre de comédies romantiques contemporaines des déclencheurs du changement masculin plus que des sujets qui changent, éclipsées par leurs partenaires. Elles n'ont pas voix au chapitre – on remarque l'absence de tout discours ou monologue féminin dans *Groundhog Day*, *As Good As It Gets* et *What Women Want* – et n'offrent pas de point de vue alternatif sur l'action. Filmées très souvent en plans de réaction, elles sont réduites à être des auditrices compréhensives, et non plus des autorités narratives. Ce phénomène est d'autant plus surprenant que la comédie romantique est traditionnellement considérée comme un genre « féminin », exprimant le point de vue et les désirs des femmes dans une fiction qui s'adresse en priorité à un public féminin¹¹². Les femmes sont ainsi évincées de leur propre territoire, à la fois en tant qu'héroïnes et en tant que spectatrices. Peter Krämer note ainsi que, malgré le succès phénoménal de *Pretty Woman*, qui a fait émerger Julia Roberts comme l'une des plus grandes stars de la décennie¹¹³, le public féminin demeure secondaire aux yeux de l'industrie qui accorde ses plus gros budgets à des films d'action

¹¹² « In romantic comedy, women and their desires tend to be integral to the fiction rather than constrained by it, and they are moreover generally seen as having a specific appeal to female audiences. » Neale et Krutnik, *Popular Film and Television Comedy*, p.133.

¹¹³ En 2002, Julia Roberts fait partie des trois stars les plus « rentables » (« bankable ») d'Hollywood, selon un sondage au sein de l'industrie publié par le *Hollywood Reporter*. Elle est la seule femme du *top ten*. « Bankable Stars », *CBS News*, 5 février 2002,

<http://www.cbsnews.com/stories/2002/02/05/entertainment/main328301.shtml>, consulté le 4 janvier 2010.

destinés à un public masculin et considère qu'une star masculine est indispensable pour assurer le succès d'un film. Suivant cette logique, même les films destinés à un public féminin (« *female-oriented* ») sont centrés sur des hommes (« *male-centred* »), les comédies romantiques étant redéfinies comme films pour couples (« *dating movies* ») et devant donc intéresser les hommes pour maximiser les entrées¹¹⁴. C'est exactement la formule qu'a adoptée *What Women Want*, comme le souligne *Variety* : « a film with heavy appeal to women that men will be willing to go to as well, a formula that spells heavy BO with the mainstream public everywhere »¹¹⁵. L'énorme succès du film (il remporte plus de 180 millions de dollars) semble malheureusement confirmer l'attractivité commerciale de ce recentrage masculin, qui structure paradoxalement la comédie romantique autour de la redéfinition de l'identité masculine.

On voit donc que l'émergence du *New Man* dans la comédie romantique ne profite pas nécessairement aux femmes, mais tend au contraire à « masculiniser » un genre *a priori* féminin, déposédant les femmes de toute autorité narrative en se focalisant sur la transformation du personnage masculin. Qu'en est-il alors du *New Man* dans les autres genres cinématographiques ? Observe-t-on un changement de modèle masculin dans les genres « masculins » ? On prendra pour terminer l'exemple de la science-fiction, analysée au chapitre 1 comme l'un des grands lieux de l'émergence de l'hypermasculinité, avec la forte contribution de Arnold Schwarzenegger. Sa transformation dans les années 1990 signe en effet la fin de l'hypermasculinité et l'émergence d'un nouveau modèle masculin plus féminin, inspiré du *New Man*, qui trouve son apogée dans Neo, le personnage joué par Keanu Reeves dans *The Matrix*, dont le nom suggère littéralement l'arrivée d'un « nouvel homme ».

2. La fin de l'hypermasculinité dans la science-fiction

Schwarzenegger incarne à merveille l'évolution de la masculinité des années 1980 aux années 1990. Contrairement à Stallone, qui n'arrivera pas à se défaire de ses personnages

¹¹⁴ Peter Krämer, « A Powerful Cinema-going Force? Hollywood and Female Audiences since the 1960s », dans Melvyn Stokes et Richard Maltby (dirs), *Identifying Hollywood's Audiences, Cultural Identity and the Movies*, Londres : BFI, 1999, pp.93-108.

¹¹⁵ Critique de *What Women Want*, *Variety*.

emblématiques Rocky et Rambo¹¹⁶, Schwarzenegger comprend dès la fin des années 1980 qu'il lui faut prendre des distances avec une hypermasculinité parfois perçue comme hystérique, et diversifier ses personnages. Il coupe l'herbe sous le pied des critiques en parodiant lui-même les travers de ce modèle de masculinité. Ainsi, les premières minutes de *Predator* intègrent la traditionnelle poignée de main entre deux copains de l'Armée, qui se transforme immédiatement en rivalité masculine : la poignée de main vire au bras de fer, avec un gros plan sur le biceps d'Arnold, qui garde son sourire et son assurance bonhomme. Le match se termine évidemment sur la victoire de Schwarzenegger, qui remet cependant en cause avec humour la compétitivité masculine (du moins celle de son rival) : « Never did know when to quit, huh? ». La dimension comique et réflexive de la surenchère masculine du héros d'action sera au cœur de *Last Action Hero* (Mc Tiernan, 1993). Schwarzenegger se convertit en effet très rapidement à l'humour : l'année qui suit la sortie de *Predator* le voit jouer dans une comédie, *Twins* (1988) de Ivan Reitman, avec qui il collaborera plusieurs fois dans des comédies telles que *Kindergarten Cop* (1990) ou *Junior* (1994). Par son association répétée avec le monde de l'enfance dans ces derniers films, il fait ainsi évoluer son personnage de combattant invincible et effrayant à celui de protecteur rassurant. Son corps bodybuildé se détache de l'hystérie stallonienne pour signifier une force tranquille et saine, comme le souligne Alan Richman dans le portrait qu'il dresse de la star dans *GQ* en mai 1990 : « [Schwarzenegger] transformed the image of bodybuilding from one of excessiveness and narcissism to one of heroism and health »¹¹⁷.

2.1. L'évolution du Terminator dans *Terminator 2 : Judgment Day*

Cette transformation est au cœur de l'un des plus gros succès de Schwarzenegger et des années 1990, *Terminator 2: Judgment Day* (Cameron, 1991), qui reprend et corrige le modèle hypermasculin proposé par le premier volet de la série, *The Terminator* (Cameron, 1985). Le Terminator qui poursuit Sarah Connor dans le premier opus, revient en effet dans le deuxième, toujours sous les traits d'Arnold Schwarzenegger, mais celui-ci est cette fois-ci un « gentil », dont la mission est de protéger le jeune John Connor (Edward Furlong). En fait, en

¹¹⁶ C'est d'ailleurs toujours le cas aujourd'hui, comme on l'a vu avec les sorties récentes de *Rocky Balboa* en 2006 et de *Rambo* en 2008, tous deux réalisés par Stallone lui-même. Une enquête de I. Huffer souligne « ce lien tenace entre l'acteur Stallone et ses fans, et l'impossibilité pour ce dernier de vieillir ». Cité par Laurent Kasprovicz et Francis Hippolyte, « Le corps bodybuildé au cinéma : magie et anthropologie d'un spectacle », dans Frédéric Gimello-Mesplomb, *Le Cinéma des années Reagan*, Paris : Nouveau Monde éditions, p.208. Stallone lui-même reconnaît la difficulté à transformer son personnage, lors d'une interview donnée à Susan Faludi pendant le tournage de *Cop Land* (Mangold, 1997), où il incarne un shérif obèse et dépressif que personne ne respecte. Voir Faludi, *Stiffed*, pp.582-593.

¹¹⁷ Alan Richman, *GQ*, mai 1990, p.204. Cité par Yvonne Tasker, *Spectacular Bodies, Gender, Genre and the Action Cinema*, Londres : Routledge, 1993, p.81.

dépit de son apparence redoutable, le Terminator de *Terminator 2* reprend les caractéristiques développées plus haut à propos des *New Men* des comédies romantiques : la prise de responsabilité paternelle et la volonté de changer. Il noue en effet une relation privilégiée avec John, qui lui apprend à se comporter de façon plus « humaine » : la caractéristique principale de ce personnage, contrairement à son prédécesseur et à son adversaire, le T1000, est qu'il est capable d'apprendre, donc d'évoluer. Dans l'analyse que fait Susan Jeffords du film, les deux phénomènes sont intrinsèquement liés, la relation paternelle devenant le moyen par lequel s'opère la transformation du « *hard body* » des années 1980 en « *New Man* » des années 1990 : « The hard-bodied man learn[s] from his past mistakes to produce a change in character, a “new”, more internalized man, who thinks with his heart [...]. The vehicle for that transformation is fathering, the link for men to “discover” their “new” internalized selves »¹¹⁸.

Un père parfait

La transformation du Terminator (T101) est mise en scène de façon frappante lors de la première confrontation avec le T1000 (Robert Patrick) autour de John. Ce dernier tombe nez à nez avec le T101, dont le surgissement est filmé au ralenti, sur un thème de percussions, instruments qui lui sont associées musicalement depuis le premier volet (on remarque déjà une évolution, les cloches utilisées dans *Terminator 2* ajoutant une touche mélodique aux simples roulements de tambour de *The Terminator*). Le T101 avance d'un pas décidé, rappelant la détermination du premier Terminator, et sort de son bouquet de roses un long fusil, piétinant les fleurs au passage, symbolisant son mépris des émotions humaines et de leur fragilité. La terreur de John semble au départ valider l'hypothèse du Même, mais son retournement va le confronter à un Autre bien plus dangereux. Les cloches sont progressivement remplacées par le ronronnement répétitif d'une machine, thème du T1000, alors que ce dernier apparaît à l'autre bout du couloir. John se retrouve pris entre les deux, de même qu'un employé anodin, criblé de balles par un T1000 encore plus impitoyable face à la fragilité humaine. L'arrivée de cet Autre en-deçà de l'humain, dont le corps se troue et se reconstitue, et qui balaye tout sur son passage, transforme le corps surhumain du T101 en corps protecteur. D'arme fatale devenu bouclier, le T101 utilise en effet son corps pour protéger John, le recouvrant de son squelette métallique en le tenant dans ses bras, véritable abri parental. Sa finalité meurtrière devient instinct paternel, déjà manifeste lorsqu'il reconnaît John de vue sur la route, alors que le T1000 utilise une photographie qu'il montre à des passants. Jouant avec le principe de répétition des séries, *Terminator 2* fonctionne non pas par

¹¹⁸ Susan Jeffords, *Hard Bodies: Masculinity in the Reagan Era*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1994, pp.164-166.

reproduction mais par inversion, ce qui lui permet de redéfinir l'hypermasculinité monstrueuse du premier épisode comme paternité vigilante.

Un lien de complicité, voire de tendresse, se crée en effet entre le Terminator et John, notamment à travers la mise en scène du toucher. Leur rapprochement commence dès leur première rencontre, lorsque John touche le corps du Terminator, insérant ses doigts dans les trous formés dans son dos par les impacts de balle ou appuyant sur la « peau » de sa joue, et se terminera sur une étreinte intense, le Terminator serrant John dans ses bras avant de mourir. En fait, la juxtaposition des deux personnages dessine de façon récurrente un contraste entre la carrure titanesque du Terminator et le petit gabarit de John, qui contribue à adoucir l'hypermasculinité du premier. Evoquant l'association conventionnelle entre les personnages-types du petit malin et du bon gros géant, l'opposition entre les deux tend en effet à susciter l'émotion ou bien produit un effet comique. La scène où John se confie au Terminator sur le bord de l'autoroute, avant d'aller chercher sa mère, joue ainsi sur les deux registres. La séquence commence sur le ton de l'émotion, contrastant la position de John, assis le dos courbé sur le capot d'une voiture, adolescent fragile et tourmenté, avec celle du Terminator, debout les jambes écartées à surveiller les environs, géant protecteur redéfini comme confident, qui l'écoute religieusement (voir phot.124). Le contraste se teinte d'humour lorsque la scène oppose les émotions humaines de John qui s'inquiète pour sa mère, à la froideur de la machine qui prédit sans sourciller la mort de Sarah. L'agitation de l'adolescent se dresse contre l'imperturbabilité de la machine, une lutte qui se termine sur un effet burlesque où le Terminator lâche brutalement John parce que ce dernier le lui a ordonné. John comprend qu'il commande la machine, et voit dorénavant le Terminator comme son jouet. De machine à tuer, ce dernier devient ainsi un robot de compagnie inoffensif, soumis aux volontés d'un enfant. John joue avec ce compagnon docile, en lui demandant de soulever un pied, faisant du Terminator un géant simple et donc sympathique. L'alternance entre les plongées sur John et les contre-plongées sur le Terminator fait place à un plan moyen sur les deux personnages de profil, John toujours tout petit par rapport à la machine. Mais le corps massif du Terminator ne fait plus peur, un travelling vertical révélant sa jambe droite levée, un pied en l'air, position ridicule et infantilissante (voir phot.125).

L'association que le film met en place entre un Terminator à la rigidité toute mécanique et un adolescent dynamique et malicieux permet ainsi de prendre des distances par rapport à l'hypermasculinité, à travers une tendre dévirilisation du personnage interprété par Schwarzenegger. Le film se teinte en effet d'humour dans les scènes qui montrent ce bon gros

gérant obéir au doigt et à l'œil au jeune adolescent, répétant de façon hachée les expressions idiomatiques propres à l'adolescence, comme un père de la vieille génération s'initie au langage inconnu de son fils. Quand John lui fait jurer de ne tuer personne, le Terminator obéit automatiquement aux ordres, levant la main de sa moto et répétant mécaniquement après lui : « I swear I will not kill anyone », l'utilisation de la forme non-contractée du verbe soulignant le caractère formel et artificiel de son langage. De même, John apprend au Terminator l'argot des jeunes, comme « no problemo » ou « hasta la vista, baby », que celui-ci prononce de façon saccadée. « Hasta la vista, baby » deviendra d'ailleurs une réplique culte, intégrant une forte dimension auto-parodique à l'icône horrifique du Terminator, qui s'était construite initialement sur la phrase célèbre de *The Terminator*, « I'll be back »¹¹⁹. Le film ajoute en effet une dimension parodique à l'hypermasculinité du Terminator, dont l'austérité implacable est moquée par John, qui le traite d' « abruti » (« *dork* »). Le Terminator même se moque de la persona guerrière et virile de Schwarzenegger, héritée de films de guerre comme *Predator* ou *Commando*, comme dans ce plan rapide où la caméra s'arrête sur le Terminator posant avec un énorme fusil-mitrailleur (phot.126). Un sourire en coin se dessine sur son visage si constamment sérieux, auquel John répond d'un hochement de tête entendu avant de déclarer : « That's definitely you! ». L'association entre le Terminator et John injecte une dose d'humour qui déride le sérieux des héros hypermasculins des années 1980, proposant un modèle de masculinité révisé, moins autoritaire, plus humble et plus souple (le Terminator apprend à dire « no problemo » au lieu de « affirmative », terme militaire traditionnel tourné en dérision par John).

Le Terminator finit ainsi par incarner une paternité exemplaire, à la fois protectrice et complice de son « fils ». Ce processus est rendu explicite lors de la séquence dans le désert. Alors que Sarah (Linda Hamilton) s'isole, cigarette au bec, pour réparer un fusil, activité peu maternelle qui connote une mère instable et agressive, le Terminator et John sont toujours montrés ensemble, occupés à des activités traditionnellement masculines souvent associées à la complicité entre père et fils, l'inspection et l'apprentissage des armes ou la réparation de la voiture. L'image insiste sur leur proximité, en les cadrant dans le même plan : John est allongé sous la voiture à côté de ce nouveau père, à lui passer les outils dont il a besoin, et se confie à lui, parlant du seul petit ami de sa mère qu'il ait apprécié, parce que justement il lui avait appris la mécanique. Le parallèle avec le Terminator est clair, d'autant que John le

¹¹⁹ « I'll be back » est classé à la 37^e position dans le classement des 100 répliques les plus cultes dressé par le *American Film Institute*, et « Hasta la vista, baby » à la 76^e. <http://www.afi.com/tvevents/100years/quotes.aspx>, consulté le 29 janvier 2010.

regarde constamment et la caméra se rapproche lentement, la différence entre les deux hommes étant que ce compagnon ne croyait pas au jugement dernier et au rôle majeur à venir de John. Seul le Terminator peut être un véritable père pour John, puisque lui seul sait à quel point il est exceptionnel. C'est d'ailleurs ce que déclare Sarah, qui les regarde de loin en train de discuter et de jouer à un jeu de mains, une mise en scène du toucher qui souligne encore une fois leur relation proche, dont elle est exclue (voir phot.127). Adoptant le point de vue de Sarah, la caméra s'éloigne des deux hommes et leurs paroles s'estompent, au profit de sa voix-off, qui consacre ce père parfait :

Watching John with the machine, it was suddenly so clear. The Terminator would never stop. It would never leave him. And it would never hurt him. Never shout at him or get drunk and hit him [...] It would always be there. And it would die to protect him. Of all the would-be fathers who came and went over the years, this machine was the only one who measured up. In an insane world, it was the sanest choice.

La ténacité du Terminator, terrifiante dans *The Terminator*, devient ainsi sa qualité première dans *Terminator 2*. Il est un père toujours présent, toujours prêt à défendre son fils, comme le montrent les nombreuses images du Terminator debout, jambes écartées, fusil au poing, scrutant l'horizon, de jour comme de nuit. Il ne présente que les avantages de l'hypermasculinité : sa force est mise au service de sa « famille », et ne se retourne pas contre elle. Opposé aux compagnons précédents de Sarah, des machos belliqueux, il évite les déboires de la masculinité hégémonique tels que dénoncés par le féminisme : la violence masculine, le machisme, l'irresponsabilité paternelle. Cette combinaison du meilleur de l'hypermasculinité et du *New Man* représente un père idéal, validé par le choix de Sarah. Aimé par le fils, choisi par la mère (le Terminator est même surnommé « Uncle Bob », sous-entendu l'amant de Sarah), le Terminator devient le pilier de la reformation d'une famille nucléaire soudée, qui s'entraide pour repousser l'ennemi et protéger l'enfant, comme dans les séquences de poursuite, où le Terminator, Sarah et John se relayent aux postes de conducteur et de tireur. Le Terminator corrige ainsi le modèle hypermasculin des années 1980, en le reconfigurant comme père responsable intégré dans une famille.

L'humanisation du Terminator

Terminator 2 reprend par ailleurs le discours ambiant qui fait de la paternité la voie du changement et un moyen privilégié de développement personnel pour les hommes. C'est ainsi John qui éduque « son » Terminator, le détournant de sa fonction de tueur pour en faire un héros au service de l'humanité. Il relègue son identité première au passé, lui interdisant de

tuer qui que ce soit : « You're not a Terminator anymore. You just can't go around killing people ! ». Toujours obéissant, le Terminator mitraille les voitures de police sans tuer aucun policier. Au contact de John, il devient « un homme meilleur », le rapport à l'enfant permettant de réintégrer l'hypermasculinité dans la société. John le force en effet à dépasser sa mission de machine pour s'engager auprès de l'humanité toute entière : le Terminator sauvera d'abord Sarah, puis Dyson (Joe Morton), et enfin la race humaine. *Terminator 2* comble la rupture entre les hommes et la société au cœur de nombreux films hypermasculins en recréant le lien paternel. Celui-ci fait ainsi évoluer la masculinité vers plus d'humanité. La paternité ouvre l'accès aux émotions, permettant de « libérer » les hommes des normes contraignantes de leur rôle de sexe. Sa relation avec John fait ainsi découvrir au Terminator la douleur humaine, symbolisée par les pleurs. Conformément à la norme virile, le Terminator est incapable de pleurer, ce qui l'empêche de saisir la souffrance de ceux qui l'entourent. Il voit les larmes dans les yeux de John, qu'il observe sans comprendre, pensant qu'il s'agit d'une maladie physiologique : « What's wrong with your eyes? », lui demande-t-il. C'est avec l'aide de John qu'il va progressivement accéder aux émotions humaines, ressentant finalement la tristesse humaine sans pouvoir pourtant l'exprimer en pleurant.

Or, le Terminator souffre, même si cette douleur est exprimée en données numériques, comme il le précise à Sarah et John qui pansent ses blessures : « I sense injuries. The data could be called pain ». *Terminator 2* se concentre sur l'humanisation progressive du Terminator, qui devient le centre d'intérêt principal de la narration. En premier lieu, son corps est humanisé (Jeffords prétend même que sa poitrine est moins large que dans *The Terminator*¹²⁰). Contrairement à la scène horrifique où le Terminator répare lui-même son œil dans le premier volet, dans le deuxième, il est soigné par Sarah, et on ne voit pas la machine sous la peau, ses blessures étant recouvertes par des pansements, avant qu'elles ne cicatrisent. La seule séquence *gore* le montre arrachant la peau qui recouvre son bras, pour montrer son intérieur mécanique à Dyson et lui faire ainsi voir les conséquences funestes de ses recherches – du *gore* responsable, en somme (le petit garçon de Dyson est d'ailleurs éloigné préalablement). La machine apparaît peu à peu, la moitié de son visage étant arrachée pendant la poursuite finale, révélant le métal sous la peau, mais il reste un corps humain reconnaissable jusque dans la mort, contrairement au squelette métallique de la fin de *The Terminator* et au T1000. Mark Dery oppose ainsi la mort héroïque et virile du Terminator

¹²⁰ Jeffords, *Hard Bodies*, p.157.

T101 aux cris et déformations du T1000, qu'il qualifie de « *unmanly* »¹²¹, mais qui pour nous relèvent d'abord du non-humain et de l'informe. Le Terminator quant à lui reste rigide et digne, son corps dressé jusqu'au bout du pouce, qu'il lève en signe de victoire. Assimilé par Laurence Moinereau à la « fonction paternelle », il « oppos[e] à la représentation de l'indistinction et de l'a-séparation qu'est le T1000 une sorte d'apprentissage de la finitude et de la séparation »¹²².

Le Terminator accède en effet à un statut moral supérieur dans la dernière séquence, par l'expérience de la souffrance physique et morale. Cette séquence reprend la dialectique entre vulnérabilité et invulnérabilité au cœur de l'hypermasculinité, faisant du Terminator son dernier représentant et son martyr. L'affrontement entre le T1000 et le T101 tourne en effet au calvaire de ce dernier, qui se fait projeter contre les murs, arracher un bras, matraquer, pilonner, jusqu'à ce qu'il s'écroule et rampe désespérément, suscitant la pitié du spectateur. La caméra se rapproche et fait le point sur son visage défiguré et ensanglanté puis met au premier plan le moignon de son bras manquant, insistant sur la lenteur et la difficulté de ses mouvements. Mais le T1000 assène le coup de grâce et plante à deux reprises un pieu métallique dans son corps déjà vulnérable, allongé à plat ventre. La souffrance du Terminator est soulignée par une musique qui alterne accords dissonants aigus et coups de cymbale graves, créant une tension désagréable chez le spectateur. Le dernier coup est accompagné d'éclairs et d'un coup de tonnerre, et le Terminator s'immobilise, électrocuté, tandis que la mélodie revient pour se terminer sur une cadence imparfaite, la longueur de l'accord final indiquant la conclusion de la scène et la mort du Terminator (en fait temporaire, d'où l'utilisation d'une cadence imparfaite). La scène fait du Terminator une victime expiatoire, un corps souffrant finalement cloué au sol, dont la tête retombe et le regard se fixe. La douleur physique, sur laquelle le film insiste à nouveau lorsqu'il retire difficilement le pieu de son corps, fait néanmoins place à la souffrance morale, marquant par là le Terminator du sceau de l'humain. Il réussit en effet à exprimer ses « émotions », prenant conscience avec tristesse de son incapacité à pleurer et donc à être humain : « I know now why you cry, but it's something I can never do ». Dans une scène pleine de pathos, où John crie et pleure tandis que le Terminator essuie avec tendresse une larme sur sa joue, celui-ci voit les limites de son être mécanique, la prise de conscience de sa condition le détachant de son simple statut de

¹²¹ Mark Dery, « Cyborging the Body Politic », *Mondo 2000*, n°6, 1992.

¹²² Laurence Moinereau, « *Terminator 1 vs Terminator 2 : pourquoi le T1000 est-il plus méchant que le T101 ?* », dans Francis Bordat et Serge Chauvin (dirs), « Les bons et les méchants », Actes du Congrès de la SERCIA, Université Paris X : Publidix, 2005, p.307.

machine pour lui donner une dimension humaine. Ses qualités humaines sont confirmées par son sacrifice, dont il fait lui-même le choix, en dépit des contraintes de son programme. Au bout d'un chemin de croix, il acquiert son humanité en devenant son sauveur.

D'objet terrifiant, le Terminator devient en effet dans *Terminator 2* un sujet à part entière, dont l'humanisation constitue le cœur de la narration, aux dépens d'ailleurs des destinées de John et de Sarah. Son point de vue est mis en scène dès son apparition dans la première scène post-générique, par l'utilisation de la caméra subjective, qui fait disparaître son corps-machine invulnérable de l'écran, un net changement par rapport à son apparition dans le premier volet de la série. Du statut d'objet que la caméra contemple à travers des plans plutôt fixes et longs dans *The Terminator*, le Terminator devient un sujet que la caméra ne contemple plus mais dont elle adopte le point de vue : les plans deviennent plus courts et plus mobiles, le plan taille et le plan large du premier volet ont disparu, ne laissant que le gros plan sur le visage du Terminator qui répète le même mouvement de tête horizontal. A la différence de *The Terminator*, ce mouvement se termine par un plan subjectif de la caméra, qui suit le regard du Terminator alors qu'il aperçoit des motos garées devant un bar : on ne voit plus son corps, mais sa vision numérisée du monde. Le spectateur a ainsi accès à sa conscience car il comprend ses intentions : le premier écran de vision indique clairement la priorité du Terminator, qui est de trouver un moyen de transport (« acquire transport priority » est inscrit en bas à droite de l'écran). Ces plans numériques reviennent à plusieurs reprises au cours du film pour faire voir son point de vue spécifique, lorsqu'il reconnaît John, qu'il cherche le T1000 dans l'obscurité ou qu'il ressuscite de son calvaire. Mais ils disparaissent justement des tous derniers plans sur sa mort. La série finale de champs/contre-champs fait en effet alterner ce que voient Sarah et John : le Terminator descendre vers une mort certaine, et les dernières visions du Terminator, notamment un plan adoptant clairement son point de vue, qui montre Sarah et John à distance en contre-plongée. Or, ce plan n'est pas numérisé, et achève ainsi l'humanisation du Terminator, qui a littéralement acquis une vision humaine du monde. A sa mort, l'image disparaît totalement de l'écran, associant définitivement son point de vue à celui de la caméra.

La mise en valeur du lien paternel qui unit le Terminator à John, confirmé par la tonalité mélodramatique de la dernière scène (qui atteint son point culminant lorsque John s'accroche désespérément à lui), ainsi que la focalisation sur son humanisation, remodelent l'hypermasculinité terrifiante du premier Terminator à partir de la nouvelle norme masculine du *New Man*. Le Terminator devient en effet un père sensible et humain, un homme

responsable, tolérant et coopératif, qui protège les autres. Il reste cependant la pièce maîtresse de cette alliance avec des « Autres » systématiquement présentés comme plus faibles, en position inférieure dans la hiérarchie de l'hégémonie, qu'il s'agisse de Dyson (un homme noir), de John (un jeune adolescent) ou de Sarah (une femme). Comme nous l'avions déjà mentionné au chapitre 3, on remarque que le Terminator remplace finalement Sarah comme parent protecteur. Celle-ci est éclipsée par le Terminator à la fois comme mère et comme guerrière. Elle demeure ainsi presque muette pendant toute la dernière séquence, perdant même sa voix au profit du T1000 qui se l'approprie pour débusquer John. Surgissant de l'obscurité pour affronter son alter ego maléfique, elle n'arrivera pas cependant à faire tomber le T1000 et à protéger son fils, arrivée au bout de ses cartouches. Il faudra l'arrivée *in extremis* du Terminator sauveur et de sa puissance de feu plus grande pour faire basculer l'ennemi. Présentée comme une mère défaillante car insensible, Sarah ne fait évidemment pas le poids face aux aptitudes guerrières d'un Terminator titanesque, qui la remplace donc sur les deux tableaux. Tout comme les *New Men* des comédies romantiques, le Terminator évince sa partenaire féminine en s'appropriant ses fonctions et en maintenant la domination masculine. Comme le remarque Lynne Segal, « la revalorisation de la paternité a permis à de nombreux hommes d'avoir le meilleur de deux mondes »¹²³, apportant un bien-être émotionnel tout en entretenant leur position privilégiée de « protecteurs ». *Terminator 2* représente cependant un tournant en ce qui concerne les représentations de la masculinité et l'évolution des normes masculines, assurant la transition entre l'hypermasculinité des années 1980 et la « nouvelle » masculinité des années 1990, dont une des manifestations les plus saisissantes et originales apparaît dans l'énorme succès de science-fiction de la fin de la décennie qu'est *The Matrix* (Wachowski, 1999).

2.2. Le *New Man* : un homme féminin ? Neo dans *The Matrix*

La science-fiction d'anticipation dystopique bat quelque peu en retraite à partir du milieu des années 1990, dans une société qui cherche à réintégrer la masculinité, visant l'harmonie sociale. Les voix de la discorde se font moins entendre, comme le souligne Yannick Dahan : « le cinéma d'anticipation, pourtant si utile, n'est plus à la mode et laisse la place à la gloire retrouvée du merveilleux »¹²⁴. La décennie connaît quelques gros succès, comme *Independence Day* (Emmerich, 1996) ou *Men in Black* (Sonnenfeld, 1997), mais ces

¹²³ « The contemporary revalorisation of fatherhood has enabled many men to have the best of both worlds. » Lynne Segal, *Slow Motion: Changing Masculinities, Changing Men*, New Brunswick : Rutgers University Press, 1990, p.58.

¹²⁴ Yannick Dahan, « La terre du futur. Une science-fiction entre poésie et renoncement », *Positif*, n°479, janvier 2001.

derniers se rattachent plus au merveilleux qu'à l'anticipation. Les films d'anticipation contestataires, comme *Dark City* (Proyas, 1998), *Strange Days* (Bigelow, 1995), *Gattaca* (Niccol, 1997) ou *Johnny Mnemonic* (Longo, 1995), restent quelque peu en marge du circuit commercial *mainstream*, bien qu'ils soient souvent célébrés par la critique. Cette branche présente cependant un modèle de masculinité alternatif, bien loin de l'hypermasculinité des « cyborgs blindés invincibles »¹²⁵, qui insiste sur la fragilité de héros dont la force est mentale plus que musculaire. Ce modèle culmine et acquiert une forte visibilité dans *The Matrix*, énorme succès commercial qui repose en partie sur la performance de Keanu Reeves, développant son rôle de *Johnny Mnemonic*. *The Matrix* se pose comme l'aboutissement d'un cinéma « rebelle », associant l'héritage du cyberpunk à la philosophie de Baudrillard¹²⁶ pour critiquer les sociétés occidentales contemporaines, mais ce discours un peu prétentieux a le mérite de s'attaquer également, du moins au départ, aux stéréotypes associés aux rôles de sexe. Le *New York Times* voit ainsi le film comme le produit d'une génération (d'hommes) qui a grandi devant son ordinateur tout en lisant des *comics*, et qui ne se reconnaît plus dans des modèles traditionnels de masculinité héroïque, comme l'espion, le cowboy ou même Rambo :

The Matrix [...] couldn't care less about the spies, cowboys and Rambos of times gone by. Aiming their film squarely at a generation bred on comics and computers, the Wachowskis creat[e] a movie that captures the duality of life a la laptop. Though the wildest exploits befall this film's sleek hero, most of its reality is so virtual that characters spend long spells of time lying stock-still with their eyes closed.¹²⁷

Le type de masculinité incarné par Neo (Keanu Reeves) est en effet, comme le souligne la dernière partie de la citation, plutôt passif, androgyne, voire fortement féminisé. Le début du film renverse les stéréotypes associés aux deux sexes : la séquence d'ouverture montre les exploits physiques d'une femme, Trinity (Carrie-Anne Moss), tandis que Neo apparaît d'abord endormi, ces deux personnages androgynes inversant l'association traditionnelle masculin/actif et féminin/passif.

¹²⁵ Claudia Springer, « Muscular Circuitry: The Invincible Armored Cyborg in Cinema », *Genders*, n°18, hiver 1993, pp.87-101.

¹²⁶ Voir la thèse d'Aurélien Ledoux pour une analyse très intéressante de la déformation des idées de Baudrillard dans *The Matrix*. « Le cinéma américain peut-il être sceptique ? Les effets de « trompe-l'œil » dans le cinéma américain contemporain (1984-2001) », thèse de doctorat dirigée par Jean-Loup Bourget, Université Paris I, 2009, pp.96-97.

¹²⁷ Janet Maslin, critique de *The Matrix*, *The New York Times*, 31 mars 1999.

La féminisation du héros

La première image de Neo montre un beau visage calme, dont la blancheur tranche avec l'obscurité environnante. La musique douce, chantée par une voix féminine, et le travelling avant très lent facilitent sa contemplation. Le plan suivant suit en un travelling resserré et sensuel la courbe de son cou d'abord floutée puis nettement dessinée par la mise au point (voir phot.128). Keanu Reeves semble s'offrir au regard, sans chercher à masquer son objectification par une pose active, contrairement aux représentations traditionnelles de la masculinité décrites par Steve Neale ou Richard Dyer¹²⁸. Plutôt que des pectoraux et des biceps bandés, Keanu Reeves donne en spectacle une beauté plus typiquement « féminine » par sa blancheur de peau, ses traits réguliers et la grâce de ses mouvements, caractéristiques qui vont être soulignées tout au long de *The Matrix*.

Tous les critiques ont ainsi remarqué sa beauté, le plus souvent sur le ton de la raillerie. *Variety* commente ainsi la performance de Reeves : « he brings no more or less than he ever does to his role, which translates into agreeable *eye candy* for some and boredom for others » [nos italiques]¹²⁹, tandis que Janet Maslin du *New York Times* le réduit à un mannequin : « Keanu Reeves makes a strikingly chic Prada model of an action hero »¹³⁰. Le physique de l'acteur semble enlever toute qualité à sa performance. RL Rutsky suggère que la beauté de Keanu est trop parfaite pour être acceptable en termes masculins, et en fait une cible de stéréotypes généralement associés aux « belles blondes » de Hollywood, dont la beauté n'aurait d'égal que leur stupidité :

By the traditional standards of masculine good looks, where “ruggedness” is supposed to demonstrate “character”, Keanu is perhaps too perfect, too pretty. His good looks are too obvious, too visible. Keanu therefore seems to fall victim to some of the same stereotypes that have commonly been attached to feminine beauty – particularly in Hollywood.¹³¹

Keanu Reeves remet en cause le refus traditionnel du masculin d'être regardé par cet abandon au regard des autres manifeste dès sa première apparition dans *The Matrix*, comme le souligne Charles Taylor, qui prend sa défense dans *Salon* : « Reeves is one of the few contemporary male stars whose presence acknowledges that people are out there in the dark looking at him.

¹²⁸ Steve Neale, « Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema », *Screen*, vol.24, n°6, 1983, pp.2-17; Richard Dyer, « Don't Look Now », *Screen*, vol.23, n°3-4, 1982, pp.61-73.

¹²⁹ Critique de *The Matrix*, *Variety*, 29 mars 1999.

¹³⁰ Maslin, critique de *The Matrix*.

¹³¹ R.L. Rutsky, « Being Keanu », dans Jon Lewis (dir), *The End of Cinema as We Know It: American Film in the Nineties*, New York : New York University Press, 2001, pp.185-194, p.189.

[...] his slight languidness encourages looking. That willingness to be looked at evokes [...] a homosexual panic »¹³². Taylor reprend ainsi le terme célèbre de Laura Mulvey pour désigner la position des femmes comme objets du regard masculin, « *to-be-looked-at-ness* »¹³³, et l'applique à Keanu Reeves, dont la belle plastique, si nous n'irons pas jusqu'à dire qu'elle provoque une réaction homosexuelle panique, semble en tous cas déranger, au vu des nombreux sarcasmes dirigés contre lui. Suivant l'argument de Taylor, il nous apparaît que la mise en scène de Keanu Reeves dans la première partie de *The Matrix*, qui souligne constamment sa plastique et sa passivité, tend bien à subvertir les rôles sexués traditionnels, en faisant de lui l'objet de tous les regards.

Choi (Mark Aden), le premier interlocuteur de Neo dans *The Matrix* (qui frappe à sa porte pour acheter des données informatiques illégales) commente déjà son apparence, s'inquiétant de sa blancheur encore plus visible qu'à l'ordinaire : « You look even whiter than usual ». Le contraste entre les deux hommes est renforcé par l'atmosphère froide (le vert de la Matrice) qui entoure Neo et les couleurs plus chaudes, à dominante orange, qui dominent le couloir où se trouve son visiteur roux au teint rose (voir phot.129-130). Contrairement aux conventions iconographiques analysées par Richard Dyer dans *White* (la peau de l'homme « ordinaire » ne doit pas être trop blanche et plus foncée que celle de la femme)¹³⁴, Neo apparaît toujours plus pâle que les autres, ce que soulignent ses habits sombres (T-shirt et jean noirs au début, puis complet gris et enfin le costume de cuir noir qui le marque comme héros à la fin), l'obscurité qui l'entourne et évidemment son association avec des personnages de couleur noire, Morpheus (Laurence Fishburne) et l'Oracle (Gloria Foster). Plus remarquable cependant est la similitude tonale des couleurs de peau de Neo et de Trinity, que l'on voit dans les scènes où leurs visages sont très rapprochés, comme la scène dans la boîte de nuit au début ou celle du baiser à la fin. Dans cette dernière, leurs deux visages sont positionnés de façon symétrique, tous les deux de profil, de telle façon que la lumière les éclaire tous les deux de la même manière, le centre de leurs visages dans l'ombre tandis que les coins de l'image (le front de Neo et la poitrine de Trinity) sont éclairés, faisant fusionner ces visages dans un même blanc nacré et ombré qui efface l'identité sexuelle des personnages (voir

¹³² Charles Taylor, « Something in the way he moves », *Salon*, 29 avril 1999, <http://www.salon.com/ent/movies/feature/1999/04/29/keanu>, consulté le 15 janvier 2010.

¹³³ Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol.16, n°3, automne 1975, p.10.

¹³⁴ « In representation, white men are darker than white women. [...] As befits an Everyman figure, the white musclemans hero's body is darker than that of upper-class men but lighter than that of the native peoples. » Richard Dyer, *White*, Londres, Routledge, 1997, p.57. La pâleur de Neo contribue ainsi à le distancier des héros hypermasculins bodybuildés. Voir les chapitres 3 et 4 de *White* pour une analyse approfondie de ces deux conventions.

phot.131).

La scène du baiser met également en lumière la passivité de Neo, sans cesse endormi ou allongé, de gré ou de force. Après avoir docilement écouté les remontrances de son patron, Neo, ou de son « vrai » nom Mr Anderson, se fait prendre par les Agents de la Matrice, qui l'enferment dans leur bureau et le soumettent à la torture. Acculé contre un mur, il est déshabillé par deux Agents qui le jettent sur une table et le maintiennent allongé, avant d'insérer un insecte immonde dans son nombril, dans un viol métaphorique. Son corps mis à nu apparaît comme vulnérable par son manque de virilité : il est pâle, mince et imberbe. Il sera par la suite perforé de partout, constamment pénétrable. Assimilé à un bébé vulnérable dans le cocon de la Matrice, il est relié à elle par de multiples câbles ombilicaux, qui, lorsqu'ils se détachent, révèlent autant d'orifices dans son corps privé de force, emporté par le liquide amniotique dans le système matriciel. Ce corps plein de trous (il découvre avec horreur celui au bas de sa nuque, un rappel de *Johnny Mnemonic*) doit être renforcé par la technologie non pas pour devenir un corps-armure mais tout simplement pour être viable. Ses muscles atrophiés doivent être reconstruits par une multitude d'épingles plantées dans son corps allongé et inerte (voir phot.132). Ce dernier fait ainsi l'objet de toutes les attentions de la part des autres personnages, qui s'affairent constamment autour de lui, l'observant avec une rare intensité : à l'exception de Morpheus, de Trinity et du traître Cypher (Joe Pantoliano), les membres de l'équipage se réduisent pour beaucoup à leur fonction de soutien logistique et de spectateurs intra-diégétiques.

La féminisation du corps de Neo, par ces regards constants et l'insistance sur sa vulnérabilité, s'accompagne en outre de son manque d'autorité narrative. Neo est toujours très silencieux, un silence qui n'exprime pas le laconisme des héros virils mais bien plutôt son incapacité à s'exprimer, comme l'exprime visuellement l'image de ses lèvres collées par les Agents, qui lui retirent le don de parole. Neo est toujours placé en position d'auditeur, buvant les paroles d'autres personnages plus avertis que lui. Morpheus et Trinity lui ordonnent d'ailleurs tous deux lors de leur première interaction de se taire et de suivre leurs instructions à la lettre. Présenté comme un être naïf et ignorant qui doit être initié à la connaissance, Neo est sans cesse comparé à des héroïnes de contes, que ce soit la référence récurrente à Alice dans *Alice in Wonderland* (« Follow the white rabbit » est la première instruction qui s'affiche sur son écran) ou *Through the Looking Glass* (il traverse un miroir pour voir la réalité de la Matrice), son dénigrement par Cypher qui le compare à Dorothy de *The Wizard of Oz* (« Buckle your seatbelt Dorothy, because Kansas is going bye-bye »), et enfin son

positionnement en Belle au Bois Dormant qu'on vient réveiller, notamment dans la scène du baiser, lorsque Trinity se penche sur lui. Le terme utilisé par l'Oracle pour le qualifier est ainsi celui de « mignon » (« *cute* »), terme peu viril souvent associé aux enfants.

Enfin, le film insiste sur la masculinité alternative, peu virile, de Neo en l'associant à des personnages plus traditionnellement masculins : des grands Noirs (Morpheus ainsi qu'un autre membre de l'équipage, Dozer), ou un traître petit et trapu, chauve et moustachu (et orné d'un petit bouc qui n'annonce rien de bon). Même les femmes sont plus masculines que lui et le soumettent à leur autorité, comme lorsqu'il monte dans une limousine noire, obéissant aux ordres de Trinity. Il est immédiatement mis en joue par Switch, l'autre femme très androgyne de l'équipage, au visage dur et aux cheveux décolorés courts et coiffés en brosse. Elle lui commande de se déshabiller et lui impose sa loi, traitant avec dédain cet ignorant toujours branché sur la Matrice : « Listen to me, coppertop. We don't have time for 20 Questions. Right now, there's only one rule : our way or the highway ». La scène reprend et inverse la scène de torture par les Agents, avec cette fois-ci une femme aux commandes : Trinity réitère l'ordre de soulever sa chemise et pose une machine sur son nombril, qui extrait par électrocution l'émetteur introduit par les Agents dans son corps. Neo perd ainsi le contrôle de son corps qui est manipulé d'abord par les Agents puis « désinfecté » par des femmes en position d'autorité, qui le surplombent et le dominent physiquement.

Neo semble donc incarner, comme son nom l'indique, un homme « nouveau », qui rejette les codes de la masculinité traditionnelle en même temps qu'il abandonne son identité matricielle précédée du titre masculin conventionnel, Mr Anderson. Sa féminisation déstabilise le système binaire qui oppose le masculin au féminin, d'autant qu'il est construit en miroir de Trinity, son double féminin androgyne. Comme on l'a déjà observé, les deux personnages sont constamment rapprochés, la même blancheur de leur visage contrastant avec le noir de leur costume analogue. Ils sont ainsi les deux danseurs de l'attaque chorégraphiée du quartier militaire des Agents, fonctionnant comme des doubles symétriques dans un décor géométrique. Le plan fixe du début, qui les fige côte à côte à l'arrêt de la musique après le cri de « Freeze ! », les présente comme des décalques, identiques des pieds à la tête, avec leur costume noir constitué d'un pantalon, d'une ceinture et d'un long manteau, leurs lunettes de soleil et leurs cheveux noirs plaqués (voir phot.133). Leurs mouvements sont parfaitement synchronisés, leur tête tournant au même moment avant qu'ils ne partent chacun de leur côté. Le montage alterné souligne ensuite leurs actions parallèles, chacun évitant les balles pour se réfugier derrière un pilier, effectuant l'un et l'autre la même roue aérienne amplifiée par leur

long manteau. Ils se retrouvent enfin au centre de l'allée, de nouveau figés l'un à côté de l'autre dans l'ascenseur, avant que les portes ne se referment sur ce tandem de haute voltige.

L'importance de Trinity

Cependant, jusqu'à cette scène qui finit par donner un léger avantage à Neo (il effectue quelques acrobaties de plus qu'elle), c'est Trinity qui mène la danse ; il faudra tout le film pour que Neo se hausse à son niveau, comme le remarque Pat Mellencamp : « It will take the entire film before Neo gets up to his woman's speed, fighting skills, awareness and black-leather fashion »¹³⁵. *The Matrix* commence en effet par une séquence d'anthologie sur Trinity, dont la voix ouvre le film et donne accès à ses désirs. Ses exploits physiques sont particulièrement spectaculaires, donnant un avant-goût des scènes à venir et des épreuves que devra réussir Neo – elle reste suspendue dans les airs avant de décrocher un coup de pied fatal, monte sur les murs, fait un bond prodigieux entre deux immeubles très éloignés et finit par se projeter dans les airs pour entrer dans un immeuble en brisant une fenêtre. La succession de cascades ridiculise ainsi la remarque insultante du capitaine de police macho qui sous-estime fortement celle qu'il traite de « petite fille » (« I think we can handle one little girl. »). Le film prolonge ce commentaire ironique sur le sentiment de supériorité masculine et la dévalorisation des femmes lorsque Neo est surpris de voir que Trinity, le célèbre pirate informatique, est une femme. Gêné, il détourne les yeux en déclarant : « Jesus, I thought you were a guy », ce à quoi Trinity répond malicieusement : « Most guys do », remettant en cause la naturalisation de l'hégémonie masculine.

Surtout, le personnage de Trinity est présenté comme un être désirant, qui vient chercher celui qu'elle veut dans la Matrice et l'arrache même à la mort. Le film met en scène de façon explicite son désir, tandis que Neo n'est que son réceptacle. Elle s'avance ainsi vers lui dans la boîte de nuit, les épaules dénudées, ses grands yeux bleus plongeant avec intensité dans son regard sans ciller. Elle approche son visage du sien pour lui murmurer ce qu'elle sait de lui à l'oreille, d'une voix langoureuse. Le champ est centré sur son visage calme et assuré, tandis que le contre-champ illumine la courbe de sa nuque tendue vers Neo, le visage de celui-ci, mobile et désorienté, restant à moitié perdu dans l'ombre au bord du cadre, indiquant sa confusion et son indétermination. Si elle peut faire penser aux femmes fatales des films noirs, Trinity n'est cependant jamais dénigrée et son désir donne la vie plutôt que la mort. Dans la scène du baiser, elle se penche sur le corps inerte de Neo qui vient d'être tué par un Agent, et

¹³⁵ Pat Mellencamp, « The Zen of Masculinity – Rituals of Heroism in *The Matrix* », dans Jon Lewis (dir) *The End of Cinema as We Know It: American Film in the Nineties*, New York : New York University Press, 2001, p.83.

la focalisation se fait sur sa bouche et ses yeux bleus dans un très gros plan. Elle est la source du regard, et le montage par raccord-regard fait de Neo l'objet de son désir, tandis que Trinity elle-même n'est pas érotisée. La fusion de leurs deux visages, mentionnée plus haut, opère un dépassement des identités sexuelles dans l'incertitude de l'ombre. Ce beau moment (souligné comme il se doit par des éclairs et la musique) montre le désir de vie reprendre ses droits sur la mort : Trinity insuffle la vie à Neo, qui se réveille soudain en reprenant son souffle. Pour Christopher Williams, Trinity est ainsi la véritable héroïne du film parce qu'elle a la foi absolue et est capable de ressusciter un homme non seulement dans la Matrice mais dans la « réalité ». C'est elle qui a choisi Neo et a le pouvoir sur sa vie, le guidant jusque dans les derniers instants : « the film ends with the heroic ascension of Neo, the chosen One, chosen not by the Fate or destiny that rules human lives, but by the will, desire and belief of a human agent – Trinity – who has made all worlds subject to herself »¹³⁶.

Il s'agit évidemment d'une lecture « optimiste » du film, qui suit plutôt le parcours de Neo, célébré à la fin, y compris par Trinity, comme le véritable héros, soit l'Elu. Il est le seul de taille à combattre les Agents, et la dernière séquence, qui dure plus de dix minutes, met en valeur ses prouesses physiques dans un combat seul à seul contre l'Agent Smith. *The Matrix* se termine sur la célébration de sa victoire et sur sa consécration comme sauveur de l'humanité délivrant un message d'espoir dans la voix-off finale. Le film rétablit-il au bout du compte la domination masculine ? Les effets spéciaux qui magnifient la performance de Neo semblent le confirmer : le procédé du *bullet time*, l'innovation majeure du film en termes d'effets visuels, qui consiste à enregistrer l'image au moyen d'une centaine d'appareils photos pour obtenir un effet d'ultra ralenti, n'est en effet utilisé que pour les combats de Neo, indiquant son contrôle absolu de l'espace, et affirmant ainsi, comme le dit Aurélie Ledoux, sa « toute-puissance »¹³⁷. Cependant, ces effets spéciaux particulièrement visibles soulignent en même temps l'artificialité de l'image. Le personnage est déréalisé et devient un surhomme proprement virtuel, proche d'un personnage d'animation ou de jeu vidéo (une influence majeure sur le film, de l'aveu des réalisateurs). Neo oppose ainsi à l'Agent Smith dans son dernier combat des gestes lents et rigides, proches du robotique : sa jambe reste en l'air plus de cinq secondes après son coup de pied et redescend dans un mouvement de figurine articulée, pivotant d'abord sur la gauche à 90 degrés (voir phot.134). Le dernier « coup » de Neo souligne bien sa nature virtuelle : il plonge dans le corps numérique de l'Agent, qu'il fait

¹³⁶ Christopher Williams, « Mastering the real: Trinity as the “real” hero of *The Matrix* », *Film Criticism*, vol.27, n°3, mars 2003, p.17.

¹³⁷ Ledoux, thèse, p.162.

éclater pour se substituer à lui, reproduisant la capacité des Agents, simples programmes informatiques, à s'incarner dans n'importe quel être de la Matrice. Le surhomme qu'est devenu Neo est clairement désigné comme un produit des effets spéciaux cinématographiques, en somme, un être de science-fiction.

Conclusion

L'émergence du *New Man* signe la fin de l'hypermasculinité, avec la reconversion spectaculaire de Schwarzenegger dans *Terminator 2* et le succès d'une masculinité androgyne sous les traits de Keanu Reeves. Même les gangsters, figures emblématiques, sinon de l'hypermasculinité, du moins d'une masculinité virile et héroïque, se banalisent et deviennent des hommes ordinaires, à travers notamment l'utilisation des conventions du film noir, une hybridité déstabilisatrice déjà annoncée par *Prizzi's Honor*. L'évolution des normes masculines s'accompagne en effet de modulations intra-génériques, comme on le voit aussi pour la comédie romantique, où les comédies romantiques néo-classiques à double focalisation égalitaire cèdent du terrain face à des comédies plus masculines, héritières des « comédies pour comiques » (*comedian comedy*). Cependant, l'arrivée du *New Man* se fait le plus souvent après un épisode improbable, voire surnaturel, dans ces dernières, ou dans les films de science-fiction, où la nature virtuelle du monde et de ses habitants est très fortement soulignée. On peut alors se demander si le *New Man* existe vraiment, ou s'il n'est, comme s'interroge Stella Bruzzi¹³⁸, qu'une simple construction des médias, un modèle présenté comme idéal, donc inatteignable et non-prescriptif.

Néanmoins, l'émergence du *New Man* confirme la marginalisation de la masculinité traditionnelle, rejetée sur des catégories « inférieures » d'hommes, notamment les prolétaires et immigrés, comme le montrent Pierrette Hondagneu-Sotelo et Michael A. Messner¹³⁹. Cette nouvelle norme est en effet d'abord revendiquée par les hommes blancs des classes supérieures, qui redéfinissent ainsi la « normalité », marquant les autres masculinités, notamment ethniques, comme « différentes », voire déviantes. Ainsi, nous allons nous

¹³⁸ Elle cite notamment Janet Finch et David Morgan : « A considerable amount of effort on the part of sociologists and journalists ended with relatively few sightings of the New Man » (« Marriage in the 1980s: A new Sense of Realism? », dans Dave Clark (dir), *Marriage, Domestic Life and Social Change: Writings for Jacqueline Burgoyne (1944-1988)*, Londres : Routledge, 1991, p.65). Bruzzi, *Bringing up Daddy*, p.147. Hondagneu-Sotelo et Messner confirment : « In sum, the emotionally expressive, nurturant, egalitarian New Man does not actually exist; he is an ideological construct ». « Gender Displays », p.206.

¹³⁹ « Aspects of traditional masculinity that the New Man has rejected – overt physical and verbal displays of domination, stoicism and emotional inexpressivity, overt misogyny in the workplace and at home – are now increasingly projected onto less privileged groups of men: working-class men, gay body-builders, black athletes, Latinos and immigrant men. » Hondagneu-Sotelo et Messner, « Gender Displays », p.207.

pencher maintenant sur les rapports qu'entretient le modèle masculin hégémonique blanc avec les « Autres », à une époque marquée par la promotion de la diversité et les revendications identitaires des minorités.

Copyright Marianne Kac-Vergne

Chapitre 6. La masculinité hégémonique blanche à l'épreuve de la diversité

La domination de la masculinité hégémonique blanche semble être remise en question dans les années 1990 par l'importance que prend la promotion de la diversité dans le débat public, avec notamment l'influence du multiculturalisme, dont « [l]es partisans dénoncent [...] un *melting pot* qui donnait le WASP pour modèle aux nouveaux venus, qui rejetait dans les ténèbres extérieures celles et ceux qui n'étaient pas conformes au modèle, qui tenait pour négligeable l'exceptionnelle diversité du peuplement et poussait la majorité à brimer les minorités »¹. La montée de la diversité et les politiques identitaires menées par les partisans du multiculturalisme, mais aussi par les militantes féministes², interrogent la norme dominante, soulignant ses aspects négatifs et valorisant les apports des minorités, dans une vision critique des pratiques hégémoniques. C'est ici cette dimension identitaire qui nous intéresse, c'est-à-dire la prise en compte des identités « minoritaires », ethniques, mais aussi sexuelles³, dans leur spécificité et leur différence avec l'identité dominante masculine et WASP.

Le « culte de l'ethnicité » n'est pas neuf⁴, mais il prend de l'ampleur dans les années 1980-1990, au point d'inquiéter de nombreux Américains, dont l'historien Arthur Schlesinger Jr., qui dénonce en 1991 la « désunion de l'Amérique »⁵. En témoigne par exemple

¹ André Kaspi, *Les Américains, tome 2, les Etats-Unis de 1945 à nos jours*, Paris : Seuil, 2002, p.633.

² Notamment à l'université, avec la mise en place de départements d'*Ethnic Studies*, *African-American Studies*, *Women's Studies* (entre autres), les débats sur l'*affirmative action* ou sur les programmes scolaires. Voir l'ouvrage de Denis Lacorne, *La Crise de l'identité américaine*, Paris : Gallimard, 2003, et l'article d'Éliane Elmaleh « Les politiques identitaires dans les universités américaines », *L'Homme et la société*, vol.3, n° 149, 2003, pp.57-74.

³ Si les femmes ne forment pas une minorité en termes de nombre, elles en sont une en termes de discrimination et d'accès au pouvoir : « minorité » sera ici défini comme « groupe marginalisé ». Voir l'entretien avec Richard Dyer à paraître dans *CinémAction*, traduit par Anne Crémieux : « Pour moi, la société est constituée de groupes dont certains sont marginalisés, opprimés, stigmatisés, de façons très variées. C'est en ces termes que je définirais une minorité ». « Entretien avec Richard Dyer », dans Anne Crémieux (dir), « Les minorités dans le cinéma américain », *CinémAction*, n°142, 1^{er} trimestre 2012, à paraître.

⁴ Il se développe surtout à partir des années 1970, comme le notent Daniel Royot, Jean-Loup Bourget et Jean-Pierre Martin dans leur *Histoire de la culture américaine* (Paris, PUF, 1993, p.470) : « les Américains des années 70 recherchent des origines qui les inscrivent dans l'expérience historique d'une région ou d'une ethnie ».

⁵ « A cult of ethnicity has arisen both among non-Anglo whites and among nonwhite minorities to denounce the idea of a melting pot, to challenge the concept of "one people", and to protect, promote, and perpetuate separate ethnic and racial communities. » Arthur Schlesinger Jr., *The Disuniting of America: Reflections on a Multicultural Society*, New York : Whittle Books, 1991, pp.15-17.

l'augmentation spectaculaire du nombre d'Américains se revendiquant comme Indiens entre 1970 et 2000 (en dépit d'un taux de natalité très faible dans la communauté amérindienne)⁶, qui participe, selon James T. Patterson, de la montée en puissance de la fierté ethnique dans l'Amérique contemporaine : « [The] increase in numbers [...] was driven [...] by the rise in self-identification that many American Indians, joining the culture-wide surge of ethnic and racial pride, had come to feel »⁷. Cette fierté ethnique est liée à un regain des politiques identitaires et communautaristes, mais elle affecte surtout, en définitive, les représentations, contestant une vision de l'Amérique passée et contemporaine par trop anglocentrique. C'est là pour Patterson que se trouve le véritable impact du multiculturalisme sur la société américaine : « multiculturalism had succeeded to an extent in challenging the Anglocentrism that had been common in American textbooks, museums, films, and the media »⁸. Emerge ainsi une nouvelle histoire de l'Ouest qui insiste sur les ravages de la conquête de l'Ouest et l'exploitation des minorités par les hommes blancs, ces cowboys autrefois célébrés. Cette « Nouvelle Histoire » trouve son expression publique en 1991 dans une exposition au Smithsonian Institute intitulée « The West as America : Reinterpreting Images of the Frontier, 1820-1920 », dont la vision de l'histoire de l'Ouest créa la controverse⁹. Cette vision sera également portée par le cinéma. Ce dernier participe à la célébration de la diversité avec d'autant plus d'enthousiasme que les films « ethniques » représentent une « niche » potentiellement fructueuse, comme le révélera par exemple l'énorme succès surprise de *My Big Fat Greek Wedding* (Zwick, 2002), une comédie romantique « à la grecque »¹⁰. On voit ainsi comment les genres traditionnels sont infléchis pour cadrer avec la prise en compte de la diversité, et on peut alors se demander si celle-ci fait vaciller la réaffirmation de la masculinité hégémonique par les genres.

⁶ Entre 1970 et 1990, ce taux augmente de 259%. Le recensement compte 800.000 Indiens en 1970, 1,4 million en 1980 et 2,5 millions en 2000. David A. Hollinger, « Amalgamation and Hypodescent: the Question of Ethnoracial Mixture in the History of the United States », *The American Historical Review*, vol.108, n°5, 2003, p.62, <http://www.historycooperative.org/journals/ahr/108.5/hollinger.html>, consulté le 10 février 2010.

⁷ James T. Patterson, *Restless Giant, the United States from Watergate to Bush v. Gore*, Oxford : Oxford University Press, 2005 p.301.

⁸ *Ibid.*, p.304.

⁹ *Ibid.* p.262. Voir aussi Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat, *Splendeur du western*, Pertuis : Rouge Profond, 2007, p.68.

¹⁰ Comme tous les médias, le cinéma contemporain propose en effet une « offre par segmentation des publics » qui, comme le souligne Divina Frau-Meigs, « met en place une diversité plutôt de l'ordre de la variété et de la conformité que de l'ordre de la diversité réelle de contenus », permettant ainsi aux genres cinématographiques de garder leurs structures et conventions traditionnelles tout en incorporant des membres des minorités ethniques et sexuelles. Divina Frau-Meigs, *Médiamorphoses américaines dans un espace privé unique au monde*, Paris : Economica, 2001, p.77.

En effet, la montée de la diversité remet en cause la primauté de l'homme blanc et de l'identité WASP en mettant au premier plan des minorités oubliées ou dévalorisées (Indiens, Noirs ou femmes dans les westerns par exemple) ou en assumant une ethnicité revendiquée (dans les films de gangsters notamment). Cependant, les membres de ces minorités sont toujours marqués comme « Autres », les signes ethniques fonctionnant comme marqueurs de la différence par rapport à une norme invisible toujours perçue comme masculine et blanche¹¹. On assiste ainsi le plus souvent au rétablissement imperceptible de la domination de l'homme blanc, source d'autorité narrative, sur les groupes minoritaires, ou à la distanciation de groupes ethniques présentés comme « déviants ». Comme le souligne Richard Dyer, la normalité est toujours blanche : « white people colonise the definition of normal »¹². Si la visibilité croissante de la diversité ethnique a été parfois dénoncée par les membres mêmes des minorités comme un moyen facile de les amadouer, occultant la persistance de fortes inégalités socio-économiques¹³, l'appel au multiculturalisme tend également à obscurcir l'inégalité de traitement au sein même des représentations cinématographiques. La mise en valeur de personnages ou de groupes minoritaires fait en effet oublier que la voix dominante reste bien souvent celle du héros blanc. Celui-ci demeure l'incarnation de la norme, porte-parole « ordinaire » de l'universel, représentant privilégié de l'humanité toute entière. Par ailleurs, l'insistance sur l'ethnicité peut aller à l'encontre de l'égalité des sexes¹⁴, oblitérant les inégalités, voire confinant les femmes à des rôles sexués traditionnels. Les variations « minoritaires » sur les genres cinématographiques reproduisent le plus souvent les mêmes codes génériques, particulièrement en termes de définition des identités sexuées. La présence à l'écran de minorités ethniques, raciales, et même sexuelles, ne remet finalement que rarement en cause la domination masculine blanche.

Nous analyserons d'abord la prise en compte de la diversité et l'impact du multiculturalisme dans le western, avec le succès du western pro-Indien *Dances With Wolves*, suivi de toute une série de westerns « minoritaires » au milieu des années 1990. Si l'accès au statut de héros ou d'héroïne donne une voix aux revendications minoritaires, permet-il de

¹¹ Pour une discussion de l'« invisibilité » du corps « non marqué » de l'homme blanc, voir les premières pages du livre remarquable de Sally Robinson, *Marked Men, White Masculinity in Crisis*, New York : Columbia University Press, 2000. « *Invisibility is a necessary condition for the perpetuation of white and male dominance, both in representation and in the realm of the social.* », p.1.

¹² Richard Dyer, *White*, Londres : Routledge, 1997, p.127.

¹³ Patterson, *Restless Giant*, p.304.

¹⁴ La promotion du multiculturalisme et de l'ethnicité peut avoir des conséquences néfastes sur les droits des femmes, en s'opposant parfois à la libération féministe, comme le dénonce Susan Moller Okin dans un article au titre évocateur : « *Is Multiculturalism Bad for Women ?* », *Boston Review*, octobre/ novembre 1997. Nous parlerons de cette tension entre ethnicité et rapports sociaux de sexe à propos des films de gangsters.

balayer définitivement la voix de l'homme blanc ? Puis on se tournera vers l'expression d'identités ethniques particulières dans les films de gangsters. Fortement influencé par les deux premiers volets du *Godfather* (1972, 1974), malgré un reflux dans les années 1980, le film de gangster ethnique connaît une expansion remarquable dans les années 1990 : pourquoi cette insistance sur l'ethnicité dans les films de gangsters contemporains ? Quelle influence l'identité ethnique a-t-elle sur le type de masculinité proposé par le genre ? Enfin, nous interrogerons la science-fiction, genre centré sur la définition de l'humain, pour voir quels représentants sont choisis pour incarner l'humanité. Le souffle de la diversité dans les genres hollywoodiens fait-il vaciller la norme dominante, blanche et masculine ?

I. Les westerns remettent-ils en cause la primauté de l'homme blanc ?

1. La défense des minorités opprimées

Le succès de *Dances With Wolves* ouvre la voie aux « nouveaux westerns » des années 1990, inspirés des westerns révisionnistes des années 1960-1970 et de la « Nouvelle Histoire de l'Ouest » qui critique « la vision positiviste, [ancrée] dans l'univers anglo-saxon à dominante patriarcale du début du siècle »¹⁵ exprimée par Frederick Jackson Turner¹⁶. Ce « nouveau regard critique » est « caractérisé par une approche multiculturelle » qui « reflète l'évolution de l'état d'esprit général » et met l'accent sur « les problèmes de classe, d'ethnie et de sexe »¹⁷, interrogeant la primauté de l'homme blanc. De nombreux westerns s'inscrivent dans cette veine, comme *The Last of the Mohicans* (Mann, 1992), *Geronimo, an American Legend* (Hill, 1993), *The Ballad of Little Jo* (Greenwald, 1993), *Posse* (Mario Van Peebles, 1993), *Bad Girls* (Kaplan, 1994), *Dead Man* (Jarmush, 1995), ou *The Quick and the Dead* (Raimi, 1995). Tous sont particulièrement critiques à l'égard d'une Conquête de l'Ouest impérialiste, menée par des hommes blancs racistes et/ou sexistes. Ces films tentent alors de contrer l'idéologie « turnerienne » de la Conquête en mettant en avant des protagonistes issus de minorités ethniques, raciales ou sexuelles oubliées ou dénigrées, comme les Indiens, les Noirs et les femmes (blanches pour la plupart).

¹⁵ William G. Robbins, « L'émergence de la Nouvelle Histoire », dans Philippe Jacquin et Daniel Royot (dirs), « Le mythe de l'Ouest », *Autrement, série monde*, n°71, 1993, p.58.

¹⁶ Pour Turner, le protagoniste de la conquête de l'Ouest est un homme européen (donc blanc), qui adopte le mode de vie des Indiens : « The wilderness masters the colonist. It finds him a *European* in dress, industries, tools, modes of travel, and thought. [...] It strips off the garments of civilization and arrays him in the hunting shirt and the moccasin. » [nos italiques] Frederick Jackson Turner, « The Significance of the Frontier in American History », *Report of the American Historical Association*, 1893, p.200. Texte mis en ligne par l'Université de Virginie, <http://xroads.virginia.edu/~hyper/turner/>, consulté le 31 mai 2010.

¹⁷ Robbins, « L'émergence de la Nouvelle Histoire », pp.58-60.

1.1. Des westerns « authentiquement indiens »

Dances With Wolves, *Geronimo*, *Dead Man* et, dans une moindre mesure, *The Last of the Mohicans*, prennent ainsi la défense des Indiens et dénoncent les méfaits de la civilisation blanche. Ces films donnent plus de place à la participation des Indiens à l'Histoire : les Indiens ne sont pas de simples victimes muettes mais sont doués d'une capacité (limitée, nous le verrons) d'agir (*agency*). *Geronimo* raconte l'histoire de la rébellion menée par le héros indien éponyme contre l'Armée américaine ; *The Last of the Mohicans* relate l'épopée du « dernier des Mohicans », tandis que les Sioux de *Dances With Wolves* vont à la rencontre du Blanc et le sauvent d'une mort certaine. Les Indiens prennent de l'épaisseur, devenant des personnages complexes qui évoluent et s'expriment par eux-mêmes en langue indienne. *Dances With Wolves* présente ainsi toute une galerie de personnages de Sioux, et leurs points de vue variés sur les Blancs. Si Kicking Bird (Graham Greene) préconise le dialogue avec un Blanc qu'il perçoit comme un « Dieu » ou un « grand chef »¹⁸, Wind In His Hair (Rodney A. Grant) y est farouchement opposé, ridiculisant des Blancs qui « montent mal, tirent mal et sont sales », et valent bien moins que les Sioux. Ce dernier est ainsi l'incarnation de la fierté ethnique d'un peuple qui a ses propres préjugés : la condescendance dont Wind In His Hair fait preuve envers les Blancs (il déclare que « ce crétin [Dunbar] s'est probablement perdu ») rappelle le jeu apache évoqué par Keith Basso, où les Apaches imitent l'absurdité du comportement des Blancs avant de conclure : « Whitemen are stupid »¹⁹. L'expression du point de vue des Indiens dans *Dances With Wolves* précède ainsi leur découverte par le héros blanc, qui n'est pas présent lors de cette discussion dans le tipi : les Indiens existent devant la caméra pour eux-mêmes²⁰. Le point de vue spécifique des Indiens est également représenté à travers la mise en scène de leurs images mentales, qu'il s'agisse des visions prémonitoires de Geronimo (Wes Studi) dans *Geronimo* ou des flashbacks de Nobody (Gary Farmer) qui accompagnent le long monologue où il évoque son passé comme « monstre de foire » aux Etats-Unis et en Angleterre dans *Dead Man*.

Tous ces films mettent l'accent sur l'« authenticité ». Les Indiens sont désormais tous joués par des acteurs d'origine amérindienne, que ce soit Graham Greene, Rodney A. Grant, Wes Studi ou Gary Farmer, ainsi que les personnages secondaires et les figurants. Pour la

¹⁸ Les citations sont tirées des sous-titres français traduisant le Lakota dans le DVD de *Danse avec les loups : édition de prestige*, édité par Twentieth Century Fox, 2005.

¹⁹ Keith H. Basso, *Portraits of « The Whiteman » : Linguistic Play and Cultural Symbols among the Western Apache*, New York : Cambridge University Press, 1979, cité par Patricia Nelson Limerick, *The Legacy of Conquest, the Unbroken Past of the American West*, New York : Norton, 1987, p.181.

²⁰ Nous devons cette remarque à Anne Crémieux.

première fois²¹, ils parlent tous en langue indienne (de façon plus ou moins authentique) : une spécialiste de la langue des Sioux Lakotas, Doris Leader Charge, fut engagée par Kevin Costner pour enseigner le Lakota à tous les acteurs de *Dances With Wolves*, y compris ceux d'origine indienne, dont aucun n'était Sioux. Le *making of* du film²² insiste sur son authenticité historique, notamment en ce qui concerne les décors et les costumes, tous dessinés par une costumière sioux et réalisés avec de vraies peaux de bêtes.

Dances With Wolves et *Geronimo* participent ainsi d'une vague révisionniste qui veut corriger les erreurs d'une vision de l'Histoire de l'Ouest mythique et datée²³. *Geronimo* est même célébré par Gene Siskel dans l'émission populaire *At the Movies* comme « une leçon d'histoire » (multiculturelle) qui valorise la culture indienne et critique les dominants : « *Geronimo, an American Legend* turns out to be a very good history lesson, both a tribute to the Indian culture and a document of the treacherous ways the American government dealt with Native Americans »²⁴. *Dances With Wolves* et *Geronimo* sont en effet fortement ancrés dans l'Histoire, répondant aux demandes de l'historiographie contemporaine, mais également redevables à toute une tradition ethnographique remontant au début du 19^e siècle. Les deux films sont narrés par une voix-off « tirée » de journaux « historiques », fortement colorée par le style désuet et littéraire du 19^e siècle. *Geronimo* se fonde sur les écrits véritables du lieutenant Britton Davis (incarné à l'écran par Matt Damon), l'ironie étant que leur contenu idéologique est totalement modifié pour s'adapter au contexte contemporain, comme le fait malicieusement remarquer la critique du *New York Times* : « Davis characterized [Geronimo] as 'a thoroughly vicious, intractable and treacherous man.' [...] Obviously, times have changed »²⁵. *Dances With Wolves* et *Geronimo* mettent tous deux en valeur des traces visuelles d'Histoire comme autant de gages de leur historicité, leur permettant de s'inscrire dans une chaîne de transmission historique remontant aux documents originaux. *Dances With Wolves* s'attarde longuement sur le journal de Dunbar, lu en voix-off mais aussi montré plusieurs fois à l'écran en tant que « document ethnographique », qui consigne ses aventures et décrit les Sioux à l'aide de dessins. Ce journal appelle de façon évidente la tradition

²¹ L'exception étant *A Man Called Horse*, tandis que même *Little Big Man* fait parler ses personnages indiens en anglais.

²² DVD de *Danse avec les loups*, édition de prestige.

²³ *Geronimo, an American Legend* sort peu après une série télévisée consacrée au même personnage (*Geronimo*, de Roger Young, diffusé sur TNT en 1993), les deux visant à réhabiliter un héros malmené par l'Histoire.

²⁴ Gene Siskel et Roger Ebert, critique de *Geronimo, an American Legend*, *Siskel and Ebert, At the Movies*, <http://bventertainment.go.com/tv/buenavista/atm/reviews.html?sec=1&subsec=1017>, consulté le 18 février 2010. Siskel recommande le visionnage du film aux élèves.

²⁵ Janet Maslin, « A Revisionist Portrait of an Apache Warrior », critique de *Geronimo, An American Legend*, *The New York Times*, 10 décembre 1993.

ethnographique du 19^e siècle sur les Indiens, depuis les journaux de Lewis et Clark qui détaillaient déjà le mode de vie des tribus Sioux et Mandan pendant leur séjour dans l'actuel Dakota du Nord (où a été tourné *Dances With Wolves*) en 1804-1805, jusqu'aux livres d'ethnologues comme *The League of the HO-DE-NO-SAU-NEE, or Iroquois* (1851) de Lewis Henry Morgan, en passant par les nombreux journaux d'employés de l'American Fur Company, comme *Letters and Notes on the Manners, Customs and Conditions of North American Indians* (1844), du peintre George Catlin ou *Three Years Among the Indians and the Mexicans* (1846), de Thomas James. Les films sont les derniers vecteurs d'une Histoire en constante évolution, chaque medium se superposant à ceux qui l'ont précédé. *Geronimo* s'ouvre ainsi sur un portrait figé couleur sépia de Wes Studi, qui fait allusion aux photos célèbres du véritable Geronimo. La séance organisée par le photographe CS Fly, en mars 1886, est d'ailleurs mise en scène dans le film, l'image en mouvement s'arrêtant pour reproduire en noir et blanc certaines des photos les plus connues, comme celle de Geronimo et trois de ses guerriers armés de fusils (voir phot.135) et celle de Geronimo en pied, seul, bandana dans les cheveux, habillé d'une veste militaire et d'une tunique, fusil en travers du buste.

Cependant, les acteurs remplacent les figures historiques dans des photos qui ne reproduisent pas tout à fait leurs originaux, le film « historique » tendant à remplacer l'Histoire, si bien que, de façon ironique, il perpétue « la légende de l'Ouest » contre laquelle se battent justement les nouveaux historiens de l'Ouest. C'est là l'un des paradoxes de ces westerns néo-révisionnistes, qui s'indignent contre les méfaits des Blancs (le massacre des bisons et le saccage des terres sacrées dans *Dances With Wolves* ; la violation des traités, la déportation des Indiens et l'occupation de leurs terres dans *Geronimo*), dénonçant le « mensonge blanc » (*Geronimo* se termine sur l'amertume d'un scout indien renvoyé par l'Armée : « You were right to fight the White-Eye. Everything they said to me was a lie. »), alors qu'ils prolongent, par la fascination du western pour les Indiens, les mythes de l'Ouest façonnés par ces mêmes Blancs. Les westerns révisionnistes sont indissociablement liés au mythe fondateur de la Conquête, comme le souligne Armando Prats : « Revisionism requires the Myth of Conquest »²⁶.

²⁶Armando J. Prats, *Invisible Natives: Myth and Identity in the American Western*, Ithaca: Cornell University Press, 2002, p.127.

1.2. Une leçon de multiculturalisme : *Posse*

Le même désir de réécrire l'Histoire en faisant appel aux mythes du western sous-tend le projet directeur de *Posse*. *Variety* définit le film comme un mélange « peint en noir » des westerns de Sergio Leone, John Ford et Sam Peckinpah : « lay on a Sergio Leone look and flashback structure, stir in some John Ford community values and Sam Peckinpah violence, tag *The Magnificent Seven* on at the end and paint it black , and you've got *Posse* ». Comme le souligne Janet Maslin, le film est tiraillé entre la célébration des codes du genre et la critique des préjugés des westerns passés :

On the one hand, this obviously talented filmmaker celebrates all the aggrandizing features of the genre: the laconic tough talk, the manly camaraderie, the proud posturing, the power of walking tall past the awestruck citizenry of a prairie town. On the other hand, *Posse* does its best to reject and avenge what it regards as the flagrant distortions of the past.²⁷

Le but de *Posse*, « entre divertissement et leçon d'histoire »²⁸, est en effet de réinscrire les Noirs dans l'histoire de l'Ouest, présentée par les westerns comme exclusivement blanche. *Posse* apparaît comme un manuel d'histoire multiculturel. Une scène décrivant la construction du chemin de fer redonne sa place à toutes les minorités exploitées et oubliées par l'homme blanc, juxtaposant leur triste condition de façon un peu appuyée : on voit une chaîne de forçats noirs et des ouvriers chinois soulever d'énormes morceaux de métal et de bois, à côté de pauvres familles indiennes venues vendre de la nourriture et des fourrures, le tout au son d'une chanson inspirée des chants de prisonniers. La critique de l'impérialisme blanc est condensée dans une phrase prononcée par Father Time (Big Daddy Kane), adressée au seul homme blanc du groupe : « First you enslave the black man, exploit the yellow man, then you kill the red man so you can snatch up his land for railroads and such ».

Posse représente une variation « noire » sur le western révisionniste pro-Indien. Le film reprend en effet le procédé de *Little Big Man*, où l'histoire racontée est présentée comme une leçon d'Histoire donnée par un homme vieillissant, témoin oculaire des événements, à de jeunes chercheurs en quête de « vérité historique ». Le film s'ouvre sur un monologue didactique du narrateur, qui rappelle que les Noirs participèrent massivement à la conquête de l'Ouest en tant que pionniers, soldats et aussi hors-la-loi : « People forget that one out of every three cowboys was black. [...] In fact, over half of the original settlers of Los Angeles

²⁷ Janet Maslin, critique de *Posse*, *The New York Times*, 14 mai 1993.

²⁸ « *Posse* is part entertainment and part history lesson ». *Ibid.*

were black ». Photos à l'appui, il évoque les noms des cowboys les plus célèbres, comme Nat Love, et les unités noires de cavalerie, pour glisser ensuite vers la fiction en présentant sur une photo sépia les divers membres de la bande de Jesse Lee comme des personnages qui auraient pu être historiques (voir phot.136). La fin du film revient vers le narrateur, mêlant fiction et témoignage historique. Ce dernier, qui se révèle être le petit garçon sauvé par Jesse Lee dans la narration, termine l'enregistrement de son histoire devant un auditoire d'universitaires intéressés et reconnaissants, majoritairement noirs²⁹. Le film reprend alors son discours éducatif, et se conclut par des intertitres évoquant la discrimination et les injustices subies par les Noirs, écartés de la sphère politique et économique jusqu'à aujourd'hui. *Posse* se présente comme un document d'histoire orale, faisant écho à l'intérêt grandissant des historiens oraux pour « ceux d'en bas » : les classes populaires ou les minorités³⁰. En témoignent des projets comme *The Black Oral History Interviews, 1972-1974*, mené auprès de pionniers afro-américains et de leurs descendants, ou *The American Indian Research Project* mené par le *South Dakota Oral History Center* auprès des communautés indiennes du Dakota du Sud. Le narrateur de *Posse* est en effet littéralement un « acteur historique », puisqu'il est incarné par Woody Strode, acteur noir américain ayant joué dans plusieurs westerns, dont *Sergeant Rutledge* (Ford, 1960), *The Professionals* (Brooks, 1966) et *Once Upon a Time in the West* (Leone, 1969), dont on voit un extrait à la fin du film. *Posse* vise à réinscrire les Noirs dans l'histoire de l'Ouest, mais aussi dans l'histoire des représentations de l'Ouest, montrant à la fois des photos historiques et des extraits de westerns « noirs », comme *The Bronze Buckaroo* et *Harlem Rides the Range* (réalisés par Richard C. Kahn et sortis en 1939), dont on voit également des images pendant le générique de fin.

1.3. Donner le pouvoir aux femmes

Outre l'exemple frappant d'un western « noir », la prise en compte de la diversité se lit également dans la sortie de plusieurs westerns mettant à l'honneur des héroïnes féminines, comme *Bad Girls*, *The Quick and the Dead*, *Thousand Pieces of Gold* (Kelly, 1991) ou *The Ballad of Little Jo*, ces deux derniers films étant réalisés par des femmes³¹. Ces westerns « féminins » s'inscrivent très clairement dans un discours minoritaire informé par le

²⁹ Il y a deux universitaires noirs au premier plan et un photographe blanc au second, personnage qui, comme l'inclusion d'un Blanc dans le groupe de Jesse Lee, « est symbolique des intentions de Mario Van Peebles quant à la composition de son public [...] ; il ne s'adresse pas seulement à la communauté afro-américaine, même si elle constitue la cible principale. » Anne Crémieux, *Les Cinéastes noirs américains et le rêve hollywoodien*, Paris : L'Harmattan, 2004, p.245.

³⁰ Ce dès les années 1960-1970. Voir <http://historymatters.gmu.edu/mse/oral/what.html>, consulté le 18 février 2010.

³¹ Sans compter des films pour la télévision comme *Buffalo Girls* (Rod Hardy, 1995), sur Calamity Jane.

féminisme, critiquant d'abord une société patriarcale qui exploite les minorités, et cherchant à redonner du pouvoir aux membres de cette minorité, à les réinscrire dans l'Histoire. L'exploitation des femmes dans une société patriarcale qui les considère comme des objets monnayables est le moteur de *Thousand Pieces of Gold*, qui raconte l'histoire de Lulu (Rosalind Chao), une jeune fille chinoise vendue par son père, transportée jusque sur la côte Ouest des Etats-Unis, où elle est achetée aux enchères par un propriétaire de saloon âpre au gain. Lorsqu'elle refuse violemment de devenir une prostituée, ce dernier « récupère sa mise » en en faisant son esclave : elle ne pourra retrouver la liberté qu'en amassant l'impossible somme de 1000 pièces d'or. De nouveau vendue aux enchères par son « propriétaire » en difficulté, elle devra finalement sa liberté à un jeu de poker. Les autres films contiennent tous une scène de transaction, que ce soit *The Ballad of Little Jo*, où Josephine (Suzy Amis) est vendue par le marchand ambulant qui l'avait d'abord recueillie, *The Quick and the Dead*, où un vieil homme libidineux achète la virginité d'une jeune fille en lui donnant un bijou, ou *Bad Girls*, qui s'ouvre, tout comme *Unforgiven*, sur des prostituées dans un bordel.

Bad Girls débute de façon un peu surprenante sur un ton mélancolique et contemplatif, contrastant avec les ouvertures *in medias res* de nombreux westerns (comme *Silverado* ou *Dances With Wolves*). Une mélodie triste, au rythme lent, accompagne une image fixe sur un article de journal célébrant le retour de Nellie Bly, journaliste célèbre du tournant du siècle, de son tour du monde, accompli en un temps record en 1890. La lecture de cet exploit par Anita (Mary Stuart Masterson) est immédiatement interrompue par les appels bouillants et bruyants d'un client impatient de voir « sa » prostituée, auxquels Anita répond par un petit « Coming » sans enthousiasme, suivi d'un soupir. Sa résignation contraste avec sa joie feinte dès qu'elle ouvre la porte, suggérant l'obligation pour les femmes d'exprimer admiration et contentement devant les hommes, ce que soulignait déjà *Unforgiven*. Dès le générique, *Bad Girls* propose une critique de la prostitution comme asservissement des femmes par les hommes, une critique qui passe par la mise à distance visuelle et sonore : la scène est filmée à travers une fenêtre qui reflète le paysage extérieur, encombrant l'image ; la prostituée et son client sont positionnés au second plan, légèrement floutés tandis que les lettres du générique apparaissent au premier plan ; enfin, leur dialogue assourdi est recouvert par la mélodie du début (voir phot.137). Toute la scène est marquée du sceau de l'artificiel, que génère la nécessaire subjugation des femmes au désir masculin : lorsque la prostituée traite son client de « cochon », ce dernier est flatté, fier de son appétit sexuel sur le point d'être satisfait. Les véritables émotions du personnage féminin doivent être refoulées vers la bande-son, et ses

sourires et rires s'effacent dès qu'elle se retourne pour baisser le rideau, signe d'une soumission subie à contrecœur. Cependant, cette critique de la prostitution est immédiatement affaiblie par l'arrivée d'une ligue de vertu et d'un pasteur hystérique, dont les autres prostituées, Eileen (Andie MacDowell) et Lilly (Drew Barrymore), se moquent en montrant leurs charmes, invitant le pasteur à monter les rejoindre (« Hey preacher, come on up here, we think we might change your mind. »). La condamnation de la prostitution est alors ridiculisée par son association avec des ligues de vertu présentées comme puritaines au plus mauvais sens du terme (« *puritanical* »), dans la droite ligne de westerns classiques comme *Stagecoach* (Ford, 1939).

La critique du patriarcat est reprise sous une autre forme dans *The Quick and the Dead*, où les hommes sont tous plus abjects les uns que les autres. La multiplication des gros plans souligne des visages repoussants ou défigurés, comme celui du bien-nommé Scars (Mark Boone Junior) ou de Eugene (Kevin Conway) (voir phot.138-139), hommes difformes et libidineux qui dégoûtent l'héroïne – elle remarque la laideur du premier et qualifie le second de « dirty old man ». La plupart des concurrents masculins, venus pour le concours de tir organisé par la ville, sont ainsi présentés comme monstrueux, que ce soit par leur aspect ou par des comportements relevant du sadisme, comme en témoigne ce tireur qui encourage ses garçons à lapider un pauvre pasteur enchaîné à terre, ou bien la récurrence des rires féroces, comme celui qui clôt le défi lancé par Herod à l'un de ses concurrents, Clay Cantrell. La figure emblématique de ce pouvoir masculin tyrannique est sans conteste Herod, avatar du tyran sanguinaire romain vilipendé par la Bible, joué par Gene Hackman dans une reprise caricaturale de son rôle de Little Bill dans *Unforgiven*. Ancien hors-la-loi et tireur d'exception, ce patriarche violent a pris le contrôle de la ville, qu'il dirige d'une main de fer. Sans peur mais sans pitié, il est capable de tuer son propre fils, un acte injustifiable évocateur du « massacre des Innocents ». Tout comme Little Bill dans *Unforgiven*, il est obsédé par le maintien de son autorité, réprimant toute contestation du patriarcat blanc qu'il incarne. Après avoir éliminé le tireur d'élite noir embauché par les pauvres gens de sa ville, il adresse un discours comminatoire à des « sujets » regroupés en une foule bigarrée d'« opprimés », femmes, Mexicains, Indiens, Noirs et Blancs déclassés par leur vieillesse ou leur lâcheté : « This is my town! If you live to see the dawn, it's because *I* allow it. I'm in charge of *everything!* I decide who lives or who dies ». La répétition de la première personne, l'insistance sur certains mots (indiquée par les italiques dans la citation), et l'affirmation de sa

toute-puissance divine soulignent l'hystérie mégalomaniacale, digne des plus grands dictateurs, de cette allégorie de la domination masculine.

Mais ces westerns « féminins » ne font pas de leurs héroïnes de simples victimes, et s'approprient les codes du genre pour donner le pouvoir aux femmes. Les héroïnes de *Thousand Pieces of Gold*, *The Ballad of Little Jo*, *Bad Girls* et *The Quick and the Dead* prennent en main leur destin, s'affranchissant des rôles d'épouses ou de prostituées que leur réserve traditionnellement le western³². Lula devient une femme d'affaires indépendante et Jo un petit propriétaire, tandis que *Bad Girls* et *The Quick and the Dead* font de leurs héroïnes des hors-la-loi, s'affranchissant du réalisme des deux premiers films pour jouer joyeusement avec des conventions associées à la masculinité. *The Quick and the Dead* reprend ainsi l'héritage des westerns de Leone et d'Eastwood pour créer un personnage de « Femme sans Nom » laconique et mystérieuse, surnommée simplement « Lady ». Le film s'ouvre sur l'apparition d'un cavalier solitaire à l'horizon, habillé d'un long manteau et d'un chapeau à large bord, sa silhouette se découpant sur un décor montagneux. Tout comme le bandit qui lui tire dessus en marmonnant : « Ain't gonna take my gold, mister. No Sir! », on suppose que le cavalier est de sexe masculin, jusqu'à la première parole qu'il profère, qui fait entendre la voix de Sharon Stone. La star apparaît alors dans toute la gloire qui accompagne l'apparition du cowboy dans les westerns, filmée en contre-plongée très accentuée et auréolée de soleil, l'ombre de son chapeau se dessinant sur le corps de celui qu'elle vient de renverser à terre, le tout souligné par une musique évocatrice des westerns de Leone. Elle reprend les gestes traditionnels du héros westernien, remontant sur son cheval noir et tirant le bord de son chapeau sur son visage, montré en gros plan. Mais l'injure réservée aux femmes que lui lance le bandit, « Bitch », indique bien que son sexe est l'enjeu majeur du film. Comme le résume la bande-annonce, l'intérêt du film réside dans la substitution d'une femme dans le rôle de cowboy : sur un montage d'extraits plaçant Stone dans des situations typiquement masculines, une partie de poker dans un saloon ou un duel en plein soleil, la voix-off commente : « She can play their game. She can beat their odds. »³³, « their » se référant évidemment aux hommes dont elle va se révéler l'égale. La fin du film reprendra ainsi les codes narratifs et iconographiques associés à l'Homme sans Nom dans *High Plains Drifter* (Clint Eastwood, 1973), en faisant ressurgir the Lady d'entre les morts dans une ville en flammes. Émergeant lentement d'un rideau de fumée, accompagnée par le cliquetis de ses éperons et le flottement de son manteau, suscitant la terreur de Herod, elle se venge de lui dans un duel final où elle le

³² L'exception la plus notoire étant Vienna (Joan Crawford) dans *Johnny Guitar* (Ray, 1954).

³³ DVD de *Mort ou vif*, édité par Gaumont Columbia Tristar home video, 1999.

surpasse en vitesse et précision de tir. Sa vengeance accomplie et la ville libérée, elle repartira seule sur son cheval, dans la plus pure tradition des hors-la-loi du western.

De même, *Bad Girls* repose sur le casting de femmes dans des rôles réservés aux hommes, ce dont se lamentent d'ailleurs un peu facilement Siskel et Ebert dans leur critique du film sur *At the Movies* : « Would any of this be of interest with a traditional cast of men in the key roles? Hardly »³⁴. Certes, le film n'est pas à classer parmi les meilleurs westerns, mais, dynamique et divertissant, il se situe à notre avis dans la même veine que *Silverado*, qu'Ebert choisit de façon surprenante comme point de comparaison, considérant ce dernier comme un western « qui retravaille les codes du genre », contrairement, selon lui, à *Bad Girls*. Pourtant, *Bad Girls* est un film détonnant et libérateur par certains côtés, prenant plaisir, comme *The Quick and the Dead*, à montrer les talents de ses héroïnes dans des activités traditionnellement réservées aux hommes, le tir ou la course à cheval. Tout comme the Lady prouve son habileté en tirant sur la corde d'un homme sur le point d'être pendu, Cody Zamorra (Madeleine Stowe) tue un homme agressif en plein cœur, d'une distance de quelques dizaines de mètres³⁵. Lilly (Drew Barrymore), quant à elle, est une cavalière sans pareille, lançant son cheval à un galop trépidant pour libérer ses amies ou rattraper des chevaux emportés (voir phot.140). Ces scènes un peu convenues provoquent toutefois chez le spectateur féminin (que nous sommes) une certaine jouissance à la vue de femmes enfin libres de tirer à leur guise et de chevaucher à travers de grands espaces : la liberté constitutive des westerns s'est (enfin) faite femme. En outre, *Bad Girls* insiste très fortement sur la solidarité féminine (fait assez rare à Hollywood pour être souligné), les quatre femmes venant systématiquement au secours d'une des leurs emprisonnée par un homme. Leur camaraderie s'exprime également à travers des plaisanteries sur les hommes, contrepied des grandes généralisations sur les femmes si présentes dans les westerns. Comparant la chair de serpent à celle de lapin, Anita remarque : « You can't tell the one meat from the other », ce à quoi Lilly ajoute : « Yeah... just like men », ce qui fait rire les autres. *Thousand Pieces of Gold*, *The Ballad of Little Jo*, mais surtout *The Quick and the Dead* et *Bad Girls* peuvent donc être vus comme des films qui donnent du pouvoir aux femmes (« *empowering* ») en insistant sur leurs divers talents et en en faisant des modèles : Cody est écoutée avec respect par ses trois

³⁴ Gene Siskel et Roger Ebert, *Siskel and Ebert, At the Movies*, <http://bventertainment.go.com/tv/buenavista/atm/reviews.html?sec=1&subsec=1101>, consulté le 19 février 2010.

³⁵ *The Ballad of Little Jo* met également en valeur les qualités de tir de Jo, mais se distingue des deux autres films en montrant l'apprentissage du tir et en soulignant la tristesse de Jo quand elle tue deux hommes. Comme on le verra plus bas, le film subvertit ainsi véritablement les conventions du western.

compatriotes, tandis que the Lady est observée avec admiration par une jeune fille ébahie de voir une femme porter un revolver.

2. La persistance d'un cadre patriarcal

Cependant, tous ces films insistent à un moment ou à un autre sur la faiblesse des femmes. Si les scènes de prostitution ou de viol, nombreuses, dénoncent l'exploitation des femmes, elles contribuent, selon Pat Dowell qui critique vertement *Bad Girls*, à maintenir ces dernières « en position iconographique de femmes, de créatures sans pouvoir »³⁶. On retrouve systématiquement des séquences où tout pouvoir leur est soudain retiré, que ce soit la longue scène assez étrange où the Lady, invitée à dîner par Herod, perd tous ses moyens au moment où elle peut enfin se venger de lui, trop terrifiée pour agir, séquence qui se termine par son départ précipité, ou lorsque Cody est retrouvée inconsciente, lacérée de coups de fouets, suscitant la pitié de celui qui l'a retrouvée lorsqu'elle demande à ce qu'on ne lui fasse pas de mal. Surtout, *Bad Girls* et *The Quick and the Dead* cèdent tous deux à la tentation de faire de leurs héroïnes des objets du regard, soulignant constamment leur beauté. Il suffit de voir le choix des actrices, Sharon Stone, à l'érotisme provocateur, Madeleine Stowe, dont Siskel dénonce un peu méchamment la tendance à apparaître nue dans ses films précédents³⁷, Drew Barrymore, connue pour ses formes généreuses, ou Andie MacDowell, actrice et mannequin. Leur physique est constamment mis en valeur et les films ne résistent pas à l'appel du voyeurisme et de l'érotisme facile : *The Quick and the Dead* montre d'abord Sharon Stone au sortir du lit, vêtue d'une simple chemise, puis révèle ses seins lorsqu'elle se donne furieusement au Preacher (Russell Crowe) ; *Bad Girls* insiste sur les décolletés plongeants de ses héroïnes, profite du viol de Lilly pour dénuder Drew Barrymore, laissant entrevoir ses seins dans un miroir, et titille le spectateur en surprenant ses quatre héroïnes folâtres au bain (voir phot.141), forçant Madeleine Stowe à sortir dans le plus simple appareil (même si on ne la verra pas nue à l'écran).

2.1. Les limites des westerns multiculturels : la redéfinition des identités sexuées

Ainsi, malgré la prise de position de ces nouveaux westerns en faveur des minorités marginalisées, ces derniers restent engoncés dans un cadre patriarcal qui maintient une

³⁶ « *Bad Girls* is literally a travesty, with prostitutes strapping on the accoutrements of men to confront male authority, while prurient scenes of rape and threatened rape keep them squarely placed iconographically as women, creatures without power ». Pat Dowell, « The Mythology of the Western: Hollywood Perspectives on Race and Gender in the Nineties », *Cinéaste*, vol.21, n°1-2, 1995, p.9.

³⁷ Gene Siskel, *At the Movies*. Elle apparaît nue notamment dans *China Moon* (Bailey, 1994) et *Short Cuts* (Altman, 1993).

division stricte des identités sexuées et réaffirme bien souvent la domination masculine. Pat Dowell est ainsi très critique vis-à-vis des westerns des années 1990, y compris *Geronimo* et *Posse*, dont la préoccupation majeure reste l'affirmation de la masculinité hégémonique si centrale au genre : « What this decade's Westerns seem to demonstrate so far is that the root language of the genre is gender, and that the war over masculinity and what it will be in American culture will keep the Western on the comeback trail »³⁸. *Geronimo* est ainsi entièrement fondé sur des codes propres au western, définis comme masculins, comme le souligne la bande-annonce : « Columbia Pictures presents an epic story of freedom, of honor, of a trust between two men »³⁹. Les femmes n'ont pas la parole dans des discussions qui n'incluent que des hommes, érigés en héros par leur aptitude au combat. La différence entre Blancs et Indiens est ainsi comblée par le respect mutuel qu'éprouvent les hommes pour les qualités guerrières de l'Autre : *Geronimo* reprend et valorise la définition traditionnelle de la masculinité par le western pour y inclure Geronimo, guerrier courageux et laconique. Geronimo et le lieutenant Gatewood (Jason Patric) sont en effet rapprochés très tôt dans le film par un combat, lorsqu'ils affrontent ensemble des lyncheurs à la recherche du chef apache. La scène commence par un montage parallèle de deux images similaires : Geronimo puis Gatewood regardent dans leurs jumelles pour se préparer à affronter un ennemi commun, dont la masculinité est définie comme « inférieure », incarnée par des hommes vulgaires, intolérants et finalement peureux, un groupe de dix qui sera défait par deux hommes d'exception. A l'arrivée de cette bande, Geronimo et Gatewood sont réunis et mis au même niveau dans le cadre par un plan fixe sur leurs deux visages de profil, la mise au point passant de l'un à l'autre. Geronimo prend son fusil et démontre son habileté exceptionnelle par un tir d'une précision extrême, ce qu'indique un contrechamp sur le groupe en plan très large et flouté, soulignant la distance de la cible, une petite gourde d'eau. Gatewood est impressionné et le félicite : « That was a great shot! », avant de prendre lui aussi son fusil, la caméra présentant les deux hommes ensemble de face, tous deux armés et tirant l'un après l'autre (voir phot.142-145). La mise en scène, ainsi que l'échange de compliments (Geronimo reconnaît en Gatewood un grand chef militaire), puis de présents, unissent Gatewood et Geronimo dans une même arène masculine où ils sont placés à égalité en tant que combattants remarquables. La différence ethnique est alors effacée au profit d'une identité masculine commune, ce que soulignera à nouveau le dialogue final entre Gatewood et Geronimo, où, à

³⁸ Dowell, « The Mythology of the Western », p.10.

³⁹ Celle présentée dans le DVD de *Geronimo* édité par Gaumont Columbia Tristar, 2007.

l'insistance de ce dernier sur son identité ethnique : « I am Geronimo, an Apache. What are you? », Gatewood répond par l'universel masculin transcendant: « Just a man, like you ».

Quant à *Posse*, Pat Dowell le qualifie de « masculiniste », dénonçant un western qui conteste la domination blanche tout en s'inscrivant dans le cadre du patriarcat⁴⁰. Le film reprend de façon caricaturale le modèle de masculinité proposé par le western, comme le souligne la critique du *New York Times* citée plus haut⁴¹. Mario Van Peebles célèbre une version noire de la masculinité hégémonique, définie par la virilité, l'invulnérabilité et la performance sexuelle, se réservant un rôle particulièrement flatteur, comme le remarque toujours le *New York Times* : « Mr. Van Peebles [has] a clear idea of his own star power. [...] He's the outlaw least likely to wear a shirt »⁴². *Posse* insiste lourdement sur l'appétit sexuel de ses héros, quitte à évoquer le stéréotype du « *black buck* » défini par Donald Bogle⁴³ : le film s'arrête inutilement pendant plus de cinq minutes dans un bordel de la Nouvelle Orléans, afin de régaler les héros (et les spectateurs) d'une profusion de corps féminins nus à l'exception de quelques plumes, où ressort particulièrement la blancheur de peau des prostituées, et propose, un peu plus tard, une scène de sexe totalement ridicule, dans le style des films érotiques. Le film montre également, tout comme *Bad Girls*, ses protagonistes au bain : ils y comparent la taille de leur pénis, une scène qui reprend le cliché selon lequel les Noirs sont particulièrement bien équipés mais contribue paradoxalement, par l'insistance sur leur nudité, à objectifier ces corps noirs, à les marquer comme « autres » (voir phot.146).

2.2. L'exception : *The Ballad of Little Jo*

Les scènes de bain dans les westerns sont très intéressantes, car elles s'inscrivent dans la tradition de ce que Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat appellent « la belle au bain »⁴⁴, une scène qui représente par convention un corps féminin marqué comme désirable mais aussi comme différent. Cette scène « connaît un renversement exemplaire » dans un des seuls westerns qui subvertisse véritablement les conventions génériques par le jeu des identités sexuées, *The Ballad of Little Jo*. Jo (Suzy Amis), une femme qui se fait passer pour

⁴⁰ « Even those Westerns that profess to challenge the dominance of race still work often within patriarchal terms, as *Posse* shows. » Dowell, « The Mythology of the Western », p.10.

⁴¹ « [...] this obviously talented filmmaker celebrates all the aggrandizing features of the genre: the laconic tough talk, the manly camaraderie, the proud posturing, the power of walking tall past the awestruck citizenry of a prairie town. » Maslin, critique de *Posse*, *The New York Times*.

⁴² *Ibid.*

⁴³ « Bucks are always big, baaddd niggers, oversexed and savage, violent and frenzied as they lust for white flesh ». Donald Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks, an Interpretive History of Blacks in American Films*, New York : Continuum, 2001, pp.13-14.

⁴⁴ Liandrat-Guigues et Leutrat, *Splendeur*, pp.209-211. Les citations qui suivent sont tirées de leur analyse très intéressante de *The Ballad of Little Jo*.

un homme, découvre Tinman (David Chung), le Chinois qu'elle a embauché comme domestique, « à ses ablutions matinales ». Jo, qui s'apprête à partir au travail, a tous les attributs de l'homme de l'Ouest, le cheval, le chapeau et même la cicatrice au visage, bien mise en valeur par la caméra, qui zoome sur son visage soudain fixe, aux lèvres entrouvertes, expression signalant le surgissement du désir, souligné par la musique. Les contre-champs sur Tinman hésitent entre les symboliques féminines et masculines. Le premier contre-champ tend à le féminiser, dans la tradition de l'homme asiatique à Hollywood⁴⁵ : on voit d'abord son reflet dans l'eau, élément souvent associé à la féminité, et son corps penché fait tomber ses longs cheveux détachés. Le contre-champ suivant montre cependant son corps relevé, ses cheveux rejetés en arrière, le cadrage et la lumière centrés sur son torse aux muscles bien définis, éclairé par le soleil (voir phot.147-148). La mise en scène et les dialogues semblent confirmer le renversement des identités, puisque c'est Jo qui est montée sur son cheval, agrandie par une contre-plongée et un plan rapproché poitrine, et regarde un homme à sa toilette, mis à distance dans un plan moyen élargi et filmé en plongée. Elle lui donne un ordre (« I left you some mending ») se rapportant à une tâche domestique traditionnellement féminine, la couture, que Tinman accepte avec obéissance, s'adressant à son « maître » avec son titre masculin : « Yes, Mister Jo ». L'ordre est cependant donné clairement pour justifier le regard prolongé de Jo sur Tinman, et ce dernier garde la tête haute, son regard curieux plongeant dans celui de Jo. La scène fait ainsi vaciller les identités sexuées au sein des conventions du western : comme se le demandent Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat, « le regard [de Jo] est-il celui d'un homme sur une beauté au bain ou celui d'une femme sur cet élégant torse masculin ? » Ou même, et plus encore s'agissant du regard de Tinman, celui d'un homme sur un autre homme ?

Contrairement à l'opinion de Pat Dowell, qui critique le film parce Jo doit devenir un homme pour survivre dans l'Ouest, il nous semble au contraire que « Little Jo offre un visage inattendu, celui d'un être proprement de la « frontière », autrement dit un être bipartite »⁴⁶. *The Ballad of Little Jo* subvertit véritablement les conventions du western de l'intérieur, remettant en cause la dichotomie des identités sexuées qui fonde la domination masculine, même si le film ne remet jamais en cause une hétérosexualité obligatoire⁴⁷. Néanmoins, le passage de l'héroïne d'un sexe à l'autre représente une vraie transgression, annoncée comme

⁴⁵ Illustrée de façon emblématique par *Broken Blossoms* (DW Griffith, 1919).

⁴⁶ Liandrat-Guigues et Leutrat, *Splendeur*, p.210.

⁴⁷ Le seul personnage à la sexualité incertaine, Percy, qui semble désirer le jeune garçon Jo, agresse une prostituée et tentera ensuite de violer Jo, est montré du doigt comme le « méchant » du film. Cependant, il nous semble qu'à travers Percy, le film dénonce surtout la haine congénitale des femmes.

telle par celle qui lui vend des habits d'homme : « It's against the law to dress improper to your sex », puis réitérée par Percy (Ian McKellen), l'homme qui l'a hébergée pensant éduquer un jeune garçon et qui tente de la violer dès qu'il découvre son secret, avant de la faire chanter en menaçant de le dire aux autres : « They wonder about you. They'll never forgive you ». En dépit de tout, Jo réussit cependant à trouver une sécurité matérielle et émotionnelle, et à maintenir sa double identité si dérangement jusque dans la mort, puisqu'elle meurt de vieillesse, chez elle. La dernière séquence, remarquable, expose ainsi toute l'absurdité de l'attribution d'identités et de rôles sexués fixes par les normes et les représentations patriarcales, y compris les conventions du western. A la mort de Jo, son voisin Frank (Bo Hopkins) dépose son corps chez les pompes funèbres, qui préparent le cadavre sans se poser de questions jusqu'à ce que l'ordonnateur déboutonne sa chemise. De façon humoristique, le montage met en parallèle la révélation du sexe biologique de Jo chez l'ordonnateur et la conversation des habitants de la ville dans le saloon, qui discutent de sa personnalité en partant de son identité sociale masculine, le consensus étant que Jo aurait fait un excellent mari pour Mary, une des filles de la ville. Ainsi, la stupeur de l'entrepreneur à la vue de la poitrine de Jo (qui n'est pas montrée à l'écran) est immédiatement suivie de la remarque de Frank : « They would have made fine kids ». Jo est un être hybride qui ne peut être conforme aux attentes sociales ni en termes de masculinité (il n'a jamais été intéressé par les femmes), ni en termes de féminité. Cette hybridité est résumée dans l'annonce faite aux habitants par l'entrepreneur ébahi : « He was a woman ! », qui défait par l'association paradoxale d'un pronom personnel masculin et de l'attribut « woman » la binarité stricte des sexes. Les habitants vont alors vérifier la véritable nature biologique de cet(te) hybride, qui est suggérée par les réactions des spectateurs intra-diégétiques interloqués, et non montrée à l'écran, le corps féminin restant pour une fois hors-champ. La stupéfaction, puis la colère, des hommes devant cette révélation contraste avec le rire nourri de la seule femme présente, l'opposition des deux réactions montrant bien à quel point le travestissement réussi de Jo représente un véritable camouflet pour les hommes, dénaturant la domination masculine. Comment en effet justifier cette dernière si une femme peut endosser avec succès une identité sociale masculine ? La dernière image réaffirme avec un humour jubilatoire le potentiel subversif du brouillage identitaire, juxtaposant l'identité masculine de Jo, un fermier monté sur son cheval avec son pistolet à la ceinture, et son identité féminine, une fille de la bonne société qui pose docilement, en robe, devant la caméra.

2.3. Le retour de l'homme blanc

The Ballad of Little Jo demeure cependant une exception, qui propose, à travers l'hybridité de Jo et son association avec un autre exclu, Tinman, une « leçon de tolérance »⁴⁸ et un modèle alternatif de représentation des identités sexuelles et raciales, où la domination masculine blanche est généralement présentée comme une source d'abrutissement et d'intolérance, et est traitée tout du long avec dérision. En revanche, aussi bien *Bad Girls* et *The Quick and the Dead* que *Posse* permettent la réhabilitation de la masculinité blanche à travers un personnage d'homme blanc « normal », c'est-à-dire ouvert et tolérant, selon le modèle du « *New Man* » analysé au chapitre précédent, qui prend la défense des minorités, ou même se sacrifie pour elles. La masculinité blanche est éclatée en deux camps : des personnages d'hommes blancs sadiques, racistes et/ou misogynes, qui incarnent une volonté absolue d'hégémonie, et des hommes blancs qui se dissocient explicitement du racisme et sexisme dominants, pour faire au final également partie des « opprimés ». Il s'agit donc à nouveau de prendre ses distances vis-à-vis d'une masculinité trop visiblement hégémonique, afin de valider les actions de quelques « hommes d'honneur », qui se désolidarisent des autorités en place, présentées comme iniques, une stratégie analysée par Susan Jeffords :

Repudiating the hard bodies who perpetrated these oppressions, white male heroes stepped forward to champion the causes of men of color and women, aligning themselves with a system of law and justice that would ensure both the institution of justice and white men's continued control of it.⁴⁹

Le personnage de Little J (Stephen Baldwin) dans *Posse* est un exemple particulièrement probant de cette orchestration de la réhabilitation de la masculinité blanche. A la critique de l'homme blanc qui lui a été adressée (citée plus haut), il répond qu'il n'est pas personnellement responsable de l'oppression des minorités : « I ain't personally enslaved nobody ». En outre, Little J est une victime, au même titre que les autres membres du groupe, de l'injustice et de la trahison du colonel en charge pendant la première séquence à Cuba, qui le menace à trois reprises, l'obligeant à désertir et à devenir un hors-la-loi. Arrivé à Freemanville, la ville noire, il prend la défense du plus faible de la bande, un petit Noir à lunettes, et attaque le shérif et ses hommes. Il sera le premier du groupe à être tué, dans une

⁴⁸ « The idyllic union of Little Jo and Tinman is the movie's most explicit lesson in tolerance and sexual and racial politics. » Stephen Holden, « A Feminist Cross-Dresser in the Old West », critique de *The Ballad of Little Jo*, *The New York Times*, 20 août 1993.

⁴⁹ Susan Jeffords, *Hard Bodies, Masculinity in the Reagan Era*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1994, p.140. Voir le chapitre 5, intitulé « The Movies Are Looking for a Few Good White Men ».

scène brutale de lynchage. A terre et roué de coups, il est mis en scène comme une victime de l'oppression blanche, explicitement mis sur le même plan que les Noirs par le montage, qui lie, par un fondu enchaîné, son passage à tabac à une image mentale de Jesse qui reprend exactement la même composition, un homme à terre encerclé d'hommes munis de bâtons, pour évoquer la mort de son père aux mains de ces mêmes hommes. De même dans *Bad Girls*, un homme blanc, McCoy (Dermot Mulroney), s'allie au groupe des femmes pour se venger de bandits sadiques qui avaient tué son père et violé sa mère. Lorsque ces derniers retiennent en otage Lilly, il se lance seul à sa rescousse et la délivre, avant d'être lui-même capturé, battu et fouetté par le Kid (James Russo) qui avait fait la même chose à Cody. Sur le point d'être libéré sur les instances de cette dernière, il sera tué d'une balle dans le dos par le Kid, être pervers et sans scrupules qui trahit ses promesses et se rit de la douleur des autres.

Cet éclatement de la masculinité est particulièrement explicite dans *The Quick and the Dead*, où le sadisme du détenteur de l'autorité, Herod, s'exerce surtout contre un autre homme blanc, Cort (Russel Crowe), alias « the Preacher », qu'il torture tout au long du film : après avoir brûlé sa mission, il le fait capturer et ramener menotté en ville, le menace de pendaison, avant de l'enchaîner au centre de la grande place. Ce calvaire, la symbolique des noms et le renoncement de Cort à la violence en font clairement une figure christique, l'associant ainsi à la défense des faibles contre le pouvoir inique des oppresseurs. Du côté de la paix et de la justice, il aidera the Lady à tuer Herod, et se verra confier par cette dernière le badge précieux de shérif qui appartenait à son père. Cort est l'exemple même de l'homme blanc décrit plus haut par Jeffords qui, en défendant les minorités, réinstaure le règne de la loi tout en assurant le maintien de la domination blanche et masculine. Les personnages d'hommes blancs « normaux » permettent ainsi de dédouaner la masculinité blanche dans son ensemble, en faisant porter la responsabilité de l'oppression des minorités à quelques hommes, dont le sadisme extrême les marque de toute façon comme fous, donc anormaux. En outre, la violence de ces personnages caricaturaux s'exerce contre tous, Noirs et Blancs, femmes et hommes, désamorçant la spécificité de l'oppression vécue par les minorités et permettant à l'homme blanc d'accéder lui aussi au statut de victime, jusqu'à même souffler la vedette aux personnages minoritaires.

3. Des westerns pro-Indiens... mais blancs

3.1. Le remplacement de l'Indien par le Blanc

On constate ainsi de façon paradoxale que dans *Geronimo*, qui, comme son nom l'indique, raconte pourtant l'histoire de l'un des plus grands héros indiens, les héros sont tous

blancs, à l'exception de Geronimo, joué par Wes Studi, dont le nom n'apparaît qu'en quatrième position au générique, après les vraies stars du film que sont Jason Patric (Gatewood), Gene Hackman (le général Crook) et Robert Duvall (Al Sieber). Le film est en effet centré sur l'évolution de ces trois hommes, auquel s'ajoute le narrateur Britton Davis (Matt Damon), leur poursuite de Geronimo et leurs dilemmes face aux ordres qu'ils sont chargés d'exécuter. Il est ici intéressant de noter la différence des avis critiques sur ce procédé. En effet, dans *At the Movies*, c'est précisément ce parti-pris que Siskel apprécie ; il loue la complexité des personnages de « méchants » traditionnels que sont les soldats de la cavalerie, et approuve la prééminence d'un point de vue blanc, qui contraste selon lui avec la position des premiers westerns révisionnistes :

Hill was smart to make the characters of those pursuing the Indians so rich and put a lot of star power in that aspect of the film, so that we're seeing their reactions to Geronimo. It's an inversive way of playing the picture, rather than what was done in the first revisionist westerns, which was to make the Indian heroic.⁵⁰

On lit entre les lignes un certain conservatisme qui exprime la nostalgie des westerns classiques, notamment des films de cavalerie, et une inquiétude par rapport à la mise de côté, voire la condamnation, des héros blancs (même si les questions raciales ne sont pas explicitement évoquées). Dans un contraste saisissant, les deux critiques du *Washington Post* sont particulièrement acerbes vis-à-vis du film et de sa politique raciale : ils s'étonnent du traitement très positif des personnages blancs, si honorables que la condamnation de la civilisation blanche en perd tout son poids : « all of the major white characters are [...] such decent, honorable men [that] you wonder what the fuss about evil White-Eyes is all about ». Ils contestent vivement ce qu'ils voient comme le « blanchiment » de l'histoire de Geronimo : « Geronimo [...] feels like a whitewash »⁵¹, « What we have here is that familiar Hollywood process in which the story of a person of color is refracted through White-Eyes »⁵². En effet, le personnage de Geronimo, « proie plutôt que protagoniste »⁵³, est l'objet de la poursuite et non le narrateur de sa propre histoire, et son éclipse par des héros blancs, lavés de tout soupçon d'oppression, remet sérieusement en cause la portée révisionniste du film.

⁵⁰ Siskel et Ebert, critique de *Geronimo, At the Movies*. On peut s'interroger sur son analyse des « premiers » westerns révisionnistes, également centrés pour beaucoup sur le point de vue des Blancs sur les Indiens et non sur les Indiens eux-mêmes, qu'on pense à *Cheyenne Autumn*, *Little Big Man* ou *A Man Called Horse*.

⁵¹ Desson Howe, critique de *Geronimo, an American Legend*, *Washington Post*, 10 décembre 1993.

⁵² Richard Harrington, critique de *Geronimo, an American Legend*, *Washington Post*, 10 décembre 1993.

⁵³ « Geronimo is the prey, not the protagonist », Howe, critique de *Geronimo, Washington Post*.

Le remplacement du héros indien par le héros blanc est mis en scène à l'image de façon explicite lorsque Gatewood défend Geronimo contre le shérif venu l'arrêter. Gatewood désamorce la confrontation entre les deux hommes, qui se menacent de leur revolver, mais son entrée dans le cadre éclipse littéralement Geronimo, la mise au point se faisant sur lui tandis que les Indiens restent floutés à l'arrière-plan, muets tout au long de la scène (voir phot.149). Le point de vue de l'Indien est ainsi effacé au profit de celui du Blanc, qui contrôle la narration à l'image et dans la bande-son. *Geronimo* s'ouvre ainsi sur un plan large qui suit une tribu indienne en déplacement, mais ce plan se révèle être un contre-champ, dont la source est un homme blanc muni de jumelles. Le contraste est net entre la mise en scène des Indiens, montrés de profil par un travelling latéral, en plan large et grand angle, silhouettes anonymes et muettes qui défilent dans un paysage rocailleux, et celle des Blancs, annoncés comme les héros du film par un gros plan qui élimine le paysage, et par le fait qu'ils parlent. La source du contre-champ est en effet également source du commentaire : en « homme qui connaît les Indiens », Al Sieber prévoit leurs prochaines actions en même temps qu'il les observe. Les Indiens sont ainsi contenus à la fois par l'image et par la bande-son, n'apparaissant qu'au travers du regard et des paroles des Blancs. Ces derniers contrôlent en effet la voix-in (on n'entend ainsi que les paroles de Crook dans le premier « dialogue » avec les Apaches), mais également la voix-off.

Armando Prats souligne ainsi l'importance de la voix-off dans les westerns révisionnistes que sont *Geronimo* et *Dances With Wolves*, une voix-off blanche qui tend paradoxalement à effacer l'Indien tout en en parlant, insinuant que l'Indien a besoin d'une voix blanche qui parle en son nom, et présentant un Indien qui est en fait absent⁵⁴. La voix-off annonce en fait la disparition des Indiens⁵⁵ ; dans *Geronimo*, elle débute ainsi sur l'image de leur défaite, montrant des Indiens éperdus en fuite, leur village en feu, tandis que l'emploi du prétérit et de l'adjectif « *last* » en fait des figures du passé : « the Chiricahua Apache, of the American South West, *were* the *last* of the great tribes to defy the United States government ». La mention de Geronimo en fin de prologue sera d'ailleurs accompagnée d'un fondu au noir, faisant disparaître l'Indien dans un néant cinématographique symbolisant la défaite finale. En outre, la voix-off de ce prologue est désincarnée, puisqu'on ne sait pas encore qui parle, et apparaît donc comme « la voix de l'Histoire », naturalisant le point de vue

⁵⁴ « [...] the Indian requires a white voice that will speak for him; the white voice presents an Indian that is "virtually absent". ». Armando J. Prats, *Invisible Natives: Myth and Identity in the American Western*, Ithaca: Cornell University Press, 2002, p.152.

⁵⁵ « [...] voiceover narration [...] implies the passing of the Indian : voiceover almost invariably adopts the past tense and thus already presupposes the Indian's disappearance. » *Ibid.*, p.149.

des Blancs comme vision universelle et objective, et justifiant le fait qu'ils parlent à la place des Indiens. C'est ainsi que dans *Geronimo*, la voix-off, qui est en fait celle de Davis, ressurgit à la toute fin du film pour recouvrir celle de Geronimo, confirmant son statut de « *Vanishing American* » à mesure que le train qui l'emmène vers la Floride disparaît dans le lointain, et marquant la coïncidence exacte entre l'apparition de la voix-off blanche et la disparition de l'Indien :

And yet, as if to remind us that the Indian lacks authority even to declare himself vanished, Davis's voiceover emerges one last time, now over the long shot of the ever receding train. There is a strange consistency here, for the voiceover, in order that it may take up the Indian's cause, must be present at the first moment of the Indian's absence.⁵⁶

Les westerns pro-Indiens n'adoptent donc jamais un point de vue véritablement indien, mais contribuent en fait à valoriser un certain modèle de masculinité blanche, quitte à faire des Indiens de simples faire-valoir en voie de disparition. C'est manifeste dans *Dances With Wolves*, également dominé par la voix-off du héros blanc qui éclipse ses compagnons indiens dans des scènes pourtant marquées du sceau de l'Indianité, comme la chasse au bison ou la défense du village. C'est lui qui annonce l'arrivée des bisons au village Sioux, devenant instantanément une « célébrité » que tout le monde salue avec reconnaissance. Puis vient le moment de la chasse, une scène épique où Dunbar (Kevin Costner) est facilement reconnaissable à sa chemise « blanche », tandis que les guerriers indiens restent anonymes (ils sont remplacés par des cascadeurs)⁵⁷ : on ne voit ni Kicking Bird (Graham Greene) ni Wind In His Hair (Rodney A. Grant) tuer un bison. A l'opposé, Dunbar est fortement héroïsé à la fin de la scène, lorsqu'il sauve un jeune Indien de l'attaque d'un bison furieux. Tirant à trois reprises d'une grande distance, il finit par faire tomber l'animal aux pieds du garçon pétrifié de peur, une action héroïque saluée par un gros plan et les acclamations des Indiens. De retour au village, entouré par la communauté et invité dans la tente du chef, il devra raconter son exploit encore et encore à des Indiens admiratifs. Il est en effet devenu un guerrier indien en mangeant le cœur du bison que lui tend Wind In His Hair, dans un geste qui scelle leur amitié virile, le lien masculin prenant le pas sur la différence ethnique, comme dans *Geronimo*. Mais ici, son acceptation de cette coutume indienne présentée comme « barbare » (le cœur flasque dégouline de sang, le visage de Wind In His Hair est décoré de peintures guerrières, la

⁵⁶ *Ibid.*, p.163.

⁵⁷ *Making of*, bonus DVD de *Danse avec les loups*.

bouchée ensanglantée de Dunbar est saluée par les cris des guerriers) fait de lui un « sauvage » à part entière (voir phot.150).

Dunbar devient ainsi peu à peu « plus indien que les Indiens », son Indianité prenant le pas sur la leur. C'est en effet lui qui organise la défense du village en l'absence des guerriers sioux et sa victoire fait de lui un véritable Indien, lui donnant pour la première fois une identité solide. Son visage rempli d'émotion, les bras nus et le visage ensanglanté (signes de son abandon à la sauvagerie ?), il échange une identité blanche dépourvue de sens contre celle de l'Indien Danse Avec les Loups : « I'd never really known who John Dunbar was, [...], but as I heard my Sioux name being called over and over, I knew for the first time who I really was ». Ce sera également lui qui sera victime de l'Armée, incarnée par des hommes vulgaires et bestiaux qui le font prisonnier, le torturent et le condamnent finalement à mort parce qu'il a, selon eux, trahi sa race. « Turned Indian, didn't you ? », déclare avec un mépris sarcastique une brute de l'Armée, tandis que Dunbar abandonne l'anglais et son origine blanche pour revendiquer son identité indienne en langue sioux (sous-titrée) : « I am Dances With Wolves. I have nothing to say to you ». C'est ainsi le changement d'identité de Dunbar qui constitue le cœur du film, si bien que l'homme blanc qui prend la défense des Indiens finit de façon paradoxale par les éclipser. Dans la dernière scène, ce n'est pas lui qui parle des Indiens mais les Indiens qui parlent de lui, validant sa nouvelle identité indienne : le chef du village déclare que l'homme qu'il était n'existe plus, tandis que Kicking Bird le félicite au sujet de la pipe qu'il a achevée. Mais c'est évidemment le hurlement final de Wind In His Hair qui reste dans les mémoires, moment d'émotion proprement renversant où l'Indien ne parle en son propre nom que pour chanter le nom indien du Blanc et pleurer son départ : « Dances With Wolves, I am Wind in His Hair. Do you see that I am your friend? Can you see that you will always be my friend? ». En outre, comme l'analyse très justement Armando Prats, la mise en scène de ce cri, qui montre Wind In His Hair seul à cheval en haut d'une falaise, brandissant sa lance (voir phot.151), en fait un chant funéraire qui exprime la douleur de tout un peuple condamné à disparaître : conscient de son extinction prochaine, l'Indien confie la défense de son identité culturelle à un homme blanc qui pourra, en tant que « seul survivant », en assurer la transmission⁵⁸. On retrouve d'ailleurs le même schéma dans *The Last of the Mohicans*, où l'Indien se résigne à son « évanouissement » tout en léguant son héritage à un Blanc indianisé. En effet, si c'est bien Chingachgook (Russell Means) qui dit être le « dernier des Mohicans », il se tourne aussitôt vers son fils adoptif, Hawkeye (Daniel Day-Lewis), rejoint par sa bien-

⁵⁸ Prats, *Invisible Natives*, p.164.

aimée Cora (Madeleine Stowe), l'Indien cédant la place à ce « couple originel », point de départ des générations futures. Comme le suggère le plan final sur les trois personnages tournés vers l'horizon (voir phot.152), l'avenir appartient aux Blancs et la survie de la mémoire indienne passe donc par eux, si bien que l'on se demande finalement qui est vraiment le dernier des Mohicans.

3.2. Le maintien de la « différence » blanche

Si l'homme blanc s'approprié la voix et l'identité indiennes, il n'en reste pas moins défini comme blanc, être singulier au milieu d'un peuple qu'il apprend à connaître et à apprécier, mais dans lequel il ne se fond jamais. Il finit en effet par se trouver en porte-à-faux avec la communauté dont il prétend pourtant faire partie, comme le prouve le départ final de Dunbar. Surtout, les Indiens continuent à être marqués comme « Autres », à travers une division entre « bons » Indiens et « mauvais » Indiens qui reprend bien souvent les stéréotypes du « bon sauvage » et du « mauvais sauvage ». Si les westerns pro-Indiens célèbrent la sagesse et la noblesse indiennes, il reste chez les Indiens une part incompressible de sauvagerie qui réapparaît parfois chez les « bons », et est incarnée de façon caricaturale chez les « mauvais ». *Dances With Wolves* souligne à plusieurs reprises la différence ethnique entre Dunbar et les Sioux, plus particulièrement lors de la scène où ces derniers célèbrent leur victoire sur des trappeurs blancs à travers une danse rituelle dont Dunbar se tient éloigné, observant avec une certaine inquiétude les indices d'une sauvagerie potentiellement barbare, comme les cris et chants autour du feu, les peintures et les plumes, et surtout la présence de cadavres et de scalps. Comme le démontre Roy Harvey Pearce, qu'ils soient bons ou mauvais, les Indiens restent définis comme des « sauvages », caractérisés par leur haine des Blancs et leur désir de vengeance⁵⁹.

La barbarie indienne est surtout le fait des Pawnee, incarnations stéréotypées de l'Indien cruel et menaçant des westerns d'antan. Ce sont d'ailleurs les premiers Indiens que l'on voit à l'écran, et qui s'empressent de tuer et de scalper le seul homme blanc en vue. Quand ils réapparaissent pour attaquer le village sioux, la musique se fait sombre et angoissante, composée d'accords dissonants et de percussions répétées. Entièrement couverts de peintures de guerre et les cheveux en crête, ils avancent silencieusement en criblant de flèches des chiens inoffensifs, signe avant-coureur de leur cruauté sans pareille. Prêts à tuer femmes et enfants, ils sont menés par un chef assoiffé de sang, joué par Wes Studi, qui

⁵⁹ Roy Harvey Pearce, *Savagism and Civilization: A Study of the Indian and the American Mind*, Berkeley : University of California Press, 1988.

s'acharne sur sa seule victime avant de se précipiter en hurlant sur de jeunes adolescents terrifiés. Le même Wes Studi incarne également la férocité indienne dans *The Last of the Mohicans* à travers Magua, personnage plus fouillé mais tout aussi terrifiant, qui poursuit de sa vengeance impitoyable le colonel qui avait tué sa famille, jusqu'à s'en prendre à ses deux filles, Cora et Alice (Jodhi May), qu'il capture et veut faire brûler pour laver son honneur. Il tranchera le cou de Uncas, le gentil Mohican venu à leur rescousse, avant de s'approcher de la blonde et blanche Alice, qui préfère se jeter du haut de la falaise plutôt que de tomber aux mains de ce sinistre Peau-Rouge, dans une imagerie raciste inspirée de la fameuse scène de *Birth of a Nation* (Griffith, 1915), où la jeune Flora (Mae Marsh) fait de même pour échapper aux avances d'un ancien esclave⁶⁰.

Dances With Wolves et *The Last of the Mohicans*, malgré leurs bonnes intentions, n'échappent donc pas à la caricature raciste, d'autant plus qu'ils respectent l'interdit édicté aux Etats-Unis par les Blancs à la fin du 19^e siècle sur le métissage entre les races, désigné avec horreur sous le nom de « *miscegenation* », dont la représentation est explicitement prohibée par le code Hays. Ce « crime » est puni par la loi jusqu'en 1967 et inscrit dans la constitution des Etats de la Caroline du Sud et de l'Alabama jusqu'en 1998 et 2000. Le tabou persiste donc, et semble se renforcer en s'appliquant à des « races » nouvelles, notamment les Indiens. Contrairement aux westerns révisionnistes des années 1970 comme *Little Big Man* ou *A Man Called Horse*, où le héros épouse une Indienne, et même à *The Searchers*, où le tabou constitue le cœur du film, *Dances With Wolves* et *The Last of the Mohicans* maintiennent ce tabou sans jamais l'évoquer. Dunbar épouse ainsi une jeune femme blanche adoptée enfant par les Sioux, union « logique » de deux êtres de la même « race » approuvée comme telle par la tribu. Le film de Mann, quant à lui, « épure » radicalement la vision beaucoup plus mixte du roman original de James Fenimore Cooper (*The Last of the Mohicans*, 1826), centré sur l'histoire du Mohican Uncas, attiré par la métisse Cora, fille du colonel Munro et d'une mulâtre (elle est donc noire selon la loi américaine contemporaine de l'écriture du roman). Fondé plutôt sur le film de Seitz sorti en 1936⁶¹ qui était soumis à la censure du code Hays, la version de 1992 se recentre étrangement, en une période de révisionnisme multiculturaliste et longtemps après l'abrogation du code, sur une histoire d'amour entièrement « blanche »,

⁶⁰ Nous devons cette comparaison à la communication d'Anne Crémieux, « Du bon Nègre au grand méchant Noir : les multiples facettes d'une masculinité surdéterminée », donnée lors de la journée d'études n°2 sur la masculinité à Hollywood, Paris VII, décembre 2007.

⁶¹ Michael Mann a acquis les droits du scénario de 1936, de Philip Dunne, et développé son film à partir de celui-ci. Voir l'interview réalisée par Graham Fuller, « Making Some Light: An Interview with Michael Mann », dans John Boorman et Walter Donahue, *Projections: a forum for filmmakers, vol.1*, Londres : Faber & Faber, 1992, pp.262-278.

moins préoccupé par le sort des Indiens que par une idéologie de pureté raciale pourtant absente de la version originale du récit⁶².

Ainsi, même dans des westerns qui se proclament révisionnistes, la blancheur reste centrale, la source d'un point de vue naturalisé comme universel, reléguant l'Indien (ou le Noir dans *Unforgiven*) à la périphérie. Dans ce contexte, comme l'explique Richard Dyer dans *White*, le non-blanc n'accède à aucune forme d'autorité, ni vraiment d'autonomie, mais reste une « fonction » du Blanc : « white discourse implacably reduces the non-white subjects to being a function of the white subject, not allowing her/him space or autonomy, permitting neither the recognition of similarities nor the acceptance of differences except as a means of knowing the white self »⁶³. L'« indianisation » du personnage blanc, aussi bien que le maintien de la différence ethnique chez des personnages marqués comme « Autres », permettent au final de définir une identité blanche présentée au départ comme incertaine, que ce soit dans les films grand public, comme *Dances With Wolves*, *The Last of the Mohicans* ou *Geronimo*, mais également dans un western révisionniste plus alternatif comme *Dead Man* (Jarmusch, 1995).

Comme le souligne Mary Katherine Hall, *Dead Man* tranche sans conteste avec les autres westerns par son style, mais son traitement des Indiens, de la civilisation blanche et du héros blanc s'inscrit dans la continuité du genre : « *Dead Man*, with its surrealism and black humor, certainly does differ from previous Westerns in many respects, but it also has a great deal in common with them, particularly in its treatments of the Indian, the white villains and the white hero »⁶⁴. Conforme à la tradition révisionniste, le film inverse l'opposition civilisation/ sauvagerie et insiste sur la violence et la bestialité d'une « civilisation » blanche dépravée et mortifère, comme l'attestent les cercueils, les ossements, les animaux en liberté et le viol d'une femme qu'observe avec inquiétude et dégoût le héros dès son arrivée dans la ville de Machine. Le héros, Bill Blake (Johnny Depp), est immédiatement distancié de cette société repoussante, d'abord rejeté par un patron cruel et terrifiant joué par Robert Mitchum (un clin d'œil aux westerns classiques), puis pourchassé par trois tueurs tous plus barbares les uns que les autres, le dernier s'avérant même cannibale. Il est recueilli et soigné par un Indien, Nobody (Gary Farmer), qui, bien qu'éduqué par des Blancs, porte les marqueurs de

⁶² Pour une analyse plus détaillée de la déformation du roman de Cooper par le film de Mann, voir l'article de Jeffrey Walker, « Deconstructing an American Myth », dans Peter C Rollins et John O'Connor, *Hollywood's Indian, The Portrayal of Native American in Film*, University Press of Kentucky, 1998, pp.170-186.

⁶³ Dyer, *White*, p.13.

⁶⁴ Mary Katherine Hall, « Now You Are a Killer of White Men: Jim Jarmusch's *Dead Man* and Traditions of Revisionism in the Western », *Journal of Film and Video*, n°52, 4, hiver 2001, p.3.

l'Indianité telle que la perçoivent ces derniers (et notamment Jim Jarmusch), dans une vision « *new age* » qui insiste sur la « spiritualité indienne ».

La première apparition de Nobody s'apparente à un rêve, une image d'abord floue après un fondu au noir, qui révèle progressivement un visage strié de bandes blanches et coiffé de plumes, annonçant la récurrence des visions tout au long du film. Les Indiens sont dans *Dead Man* des objets de fascination, des êtres totalement étrangers qui demeurent mystérieux jusqu'au bout. Nobody est un personnage attachant mais énigmatique, qui parle un langage incompréhensible, alternant un jargon poético-philosophique (par exemple, « Things that are alike in Nature grow to look alike, and the speaking stones have lain a long time looking at the sun ») et des phrases en langue indienne non sous-titrée. La traversée du village indien par Blake maintient cette altérité fondamentale, qui n'est jamais expliquée à l'aide de mots blancs. Le lieu est rendu étrange par la déformation des contre-champs, le mouvement incessant de la caméra, les angles extrêmes de plans décadrés qui fragmentent la composition, et la distorsion très forte des accords de guitare. Cette traversée se termine sur une alternance de gros plans avec effacement de la perspective qui révèle l'incompréhension entre les Blancs et les Indiens : tandis que les Indiens examinent Blake comme une bête curieuse, sa vision à lui, déformée par les gros plans, l'absence de profondeur de champ (Blake, très myope, a perdu ses lunettes) et les fondus enchaînés, fait apparaître les Indiens comme des êtres tout à fait étranges, dont l'altérité totale empêche toute communication (voir phot.153). Cependant, malgré son incompréhension persistante de la culture indienne, le héros blanc de *Dead Man* est finalement aussi défini par son contact avec l'Indien. Jeune homme sans famille, sans amis, sans emploi, ce dernier finit par endosser l'identité fictive que lui attribue Nobody, celle de William Blake, réincarnation du poète révolutionnaire anglais devenu un hors-la-loi « tueur de Blancs » : « You were a poet and a painter! And now you are a killer of white men », déclare Nobody. Dans un moment iconique qui marque sa révélation à lui-même, Blake répond aux shérifs qui lui demandent s'il est bien William Blake : « Yes I am. Do you know my poetry ? », avant de les tuer tous les deux, la caméra s'arrêtant sur son visage sur lequel Nobody a dessiné des éclairs (voir phot.154). Ce changement d'identité passe par un changement de costume, Blake échangeant sa veste d'homme de l'Est et ses lunettes contre un long manteau de fourrure et des peintures indiennes. Arrivé dans un comptoir blanc, Blake s'approche des affiches « Wanted » qui le décrivent, et au lieu de s'offusquer comme précédemment des mensonges et des exagérations de l'affiche, il en décroche une et la donne à Nobody en cadeau, marquant sa réappropriation de l'identité que lui avait donnée au départ

l'Indien. Comme le résume élégamment Mary Katherine Hall : « Bill is born again as the Blake Nobody wishes him to be »⁶⁵.

Les westerns des années 1990 participent ainsi d'une révision multiculturaliste de l'Histoire, remettant en cause la suprématie de l'homme blanc en s'intéressant à des minorités délaissées par le genre. Cependant, ces personnages minoritaires sont toujours « marqués », dans un cadre qui reste patriarcal et blanc : les films finissent par souligner la différence raciale et sexuelle, qu'il s'agisse des corps noirs et féminins, ou des marqueurs de la sauvagerie indienne. Ils effacent ainsi la spécificité du point de vue masculin et blanc qui les structure pour la plupart, le naturalisant comme voix universelle et objective. L'identité blanche si difficile à localiser réapparaît cependant en creux de ce marquage, car la mise en scène des minorités permet au final de définir l'homme blanc, qui, en prenant la défense des minorités, s'impose le plus souvent comme modèle de masculinité « normale ».

La question de la normalité et de la déviance est également au cœur du film de gangsters, qui propose un modèle singulier de masculinité défini par l'ethnicité. Il s'agit donc maintenant de voir comment l'ethnicité affichée des gangsters infléchit leur masculinité et comment cette masculinité ethnique se distingue de la norme blanche WASP.

II. L'identité ethnique dans les films de gangsters

Influencés par le succès phénoménal de la trilogie du *Godfather*, les films de gangsters contemporains participent d'une célébration ethnique qui s'inscrit dans le prolongement du mouvement identitaire des « *white ethnics* » et aboutit à la multiplication des films de gangsters « ethniques » dans le Hollywood multiculturel des années 1990. Émerge en effet dès les années 1970 une certaine fierté culturelle chez les descendants des grandes vagues d'immigration européenne de la deuxième moitié du 19^e siècle et du début du 20^e (Irlandais, Italiens ou Juifs d'Europe de l'Est notamment), qui répond aux revendications indiennes et noires des mouvements pour les droits civiques. À la fin du 20^e siècle, le sentiment ethnique est sans doute moins prononcé chez les membres de ces communautés, largement assimilées dans la société américaine, mais la revendication d'une identité spécifique peut toutefois servir à prendre des distances avec l'hégémonie blanche, attribuée en priorité aux WASP. C'est ce que souligne l'anecdote que relate Matthew Frye Jacobson au début de son ouvrage *Roots Too* :

⁶⁵ *Ibid.*, p.11.

The leader of an antiracism workshop in the 1990s once noted a disquieting inclination on the part of the group's white participants to dissociate themselves from the history and persistent reality of white privilege by emphasizing some purportedly not-quite-white ethnic background. "I'm not white; I'm Italian," one would say. Another, "I'm Jewish".⁶⁶

Le désir de se dissocier de la domination blanche par l'insistance sur une identité ethnique « pas tout à fait blanche » peut ainsi expliquer la vague des films de gangsters en période de multiculturalisme dominant.

Ces « films ethniques » insistent fortement sur la mise en scène de l'ethnicité, réactivant bien souvent de vieux stéréotypes. Ces « signes ethniques » permettent ainsi à la masculinité blanche de se distancier de sa position hégémonique. Cependant, la célébration de l'ethnicité participe également d'un mouvement « anti-moderniste » qui présente cette dernière comme « un sanctuaire d'authenticité » dans une société moderne anémique et homogénéisée⁶⁷. Celle-ci facilite alors le retour d'une masculinité traditionnelle et patriarcale. Le recours au « tribalisme » permet en effet d'exprimer le fantasme d'une masculinité dominatrice « libérée » des contraintes de la vie moderne, dont les acquis du féminisme. Incorporant les quelques films de gangsters des années 1980 tout en nous centrant sur la vague des années 1990, nous verrons comment ceux-ci tentent de se détacher d'une masculinité blanche WASP par la mise en avant de masculinités ethniques, puis comment l'ethnicité sert de véhicule à l'expression d'une masculinité traditionnelle, à la fois célébrée comme « authentique » et dénigrée comme archaïque.

1. L'expression de masculinités ethniques

1.1. La reprise des stéréotypes

De façon quelque peu surprenante pour des « films ethniques », les films de gangsters reprennent très souvent les stéréotypes parfois peu flatteurs remontant au début du siècle, qui présentent les Irlandais comme des brutes ivres, les Italiens comme émotifs et colériques, et les Juifs comme rusés et manipulateurs⁶⁸. C'est particulièrement frappant dans *Miller's Crossing* (Coen, 1990), qui dresse un portrait caricatural des différentes identités ethniques.

⁶⁶ Matthew Frye Jacobson, *Roots Too, White Ethnic Revival in Post Civil Rights America*, Cambridge: Harvard University Press, 2006, p.1.

⁶⁷ Nous reprenons ici l'analyse de Jacobson : « Another impetus to ethnic revival was a powerful current of antimodernism, the broadly accepted notion that ethnicity represented a haven of authenticity that existed at a remove from the bloodless, homogenizing forces of mass production and consumption, mass media, commodification, bureaucratization, and suburbanization. If antimodernism has been one of modernity's most potent legacies, a certain tribalism has been antimodernism's chosen idiom. » *Roots Too*, p.21.

⁶⁸ Voir notamment Joseph F. Healey, *Race, Ethnicity, Gender and Class, the Sociology of Group Conflict and Change*, Thousand Oaks: Pine Forge Press, 2006, p.428.

Le film s'ouvre sur une confrontation entre un gangster italien, Johnny Caspar (Jon Polito) et le *boss* irlandais, Leo (Albert Finney), à propos d'un petit bookmaker juif sans scrupules, Bernie Bernbaum (John Turturro). La caméra présente d'abord Caspar, petit et gros, qui parle avec animation, son visage très expressif constamment en mouvement et l'agitation de ses mains contrastant avec le calme de Leo qui écoute silencieusement, le visage impassible, les mains posées sur les cuisses. Devant le refus méprisant de Leo d'accéder à sa requête (il veut tuer Bernie qui l'escroque), Caspar s'énerve dès la 4^e minute du film : il tape du poing sur la table et avance vers Leo, tremblant de colère, le visage bouffi luisant de sueur. Son émotivité fébrile est soulignée par l'immobilité de Leo et de la caméra, qui s'incline seulement en légère contre-plongée, l'angle et le gros plan renforçant le caractère ridicule de ce personnage incapable de contrôler ses émotions (voir phot.155). Ce dernier reprend de lui-même l'insulte suprême qui traite les Italiens de non-blancs : « You think I'm some *guinea* fresh off the boat ? », soulignant sa différence et son infériorité, réitérées tout au long du film par l'insistance sur sa stupidité (et celle, plus grande encore, de sa progéniture). De même, Bernie est fortement « marqué » par son ethnicité juive et distancié de la norme masculine hégémonique. Ses traits fins et anguleux, sa volubilité, son rire nerveux et son corps mou en font un être faible, à la fois physiquement et moralement. Défini par Caspar lui-même comme « a horse of a different color, ethics-wise », Bernie est présenté comme un être dégénéré et manipulateur, qui vole les amants des autres (donc sexuellement pervers) et qui est prêt à tout pour s'enrichir, même à faire chanter celui qui lui a sauvé la vie. Sa faiblesse et son avilissement atteignent leur apogée lorsqu'il est menacé de mort : terrifié, hystérique, il crie, pleure et se contorsionne, se mettant à genoux pour implorer son bourreau réticent, Tom (Gabriel Byrne). Ses traits déformés par la peur et sa position d'infériorité, soulignée par une plongée, en font un sous-homme, dans une reprise dérangeante des stéréotypes racistes à l'encontre des Juifs (voir phot.156)⁶⁹. Une deuxième fois, Tom n'hésitera d'ailleurs pas à l'exécuter de sang-froid, en dépit des mêmes implorations.

Les gangsters restent ainsi marqués comme « différents » par leur appartenance ethnique et par des signes qui les distinguent des autres Blancs. Il peut s'agir de codes langagiers : dans *Donnie Brasco* (Newell, 1997), l'expression aux sens multiples « forget about it » reste incompréhensible pour les autres agents WASP mais permet à Joe Pistone, un agent fédéral italo-américain, de s'intégrer dans la Mafia new-yorkaise. Souvent, la différence

⁶⁹ Même si les frères Coen sont eux-mêmes d'origine juive et que tout le film est empreint d'outrance caricaturale, le personnage très fortement stéréotypé de Bernie reste à nos yeux problématique, évoquant comme il le fait les représentations historiques des Juifs comme sous-hommes sournois et pervers.

est établie par un physique spécifique : l'apparence physique de Jon Polito, caricaturale dans *Miller's Crossing*, rappelle néanmoins celle d'Al Pacino dans *Donnie Brasco*, petit et trapu, ou de celle de Joe Pesci dans *Goodfellas* (Scorsese, 1990) et *Casino* (Scorsese, 1995). Enfin, un comportement « anormal » place souvent les gangsters à l'écart de la norme : brutalité extrême des Italiens, manipulation retorse des Juifs. Cette déviance par rapport à la norme est mise en évidence par un contraste radical entre des personnages présentés comme des « caractères ethniques », le plus souvent un Italien et un Juif. Ainsi, l'opposition dont nous avons déjà parlé au chapitre 4 entre Nicky Santoro (Joe Pesci) et Ace Rothstein (Robert De Niro) dans *Casino* est à lire en termes ethniques, Ace étant spécifiquement désigné comme juif à de nombreuses reprises (Nicky l'appelle « the golden Jew »). La capacité étonnante d'Ace à toujours gagner de l'argent, mais aussi son obsession de contrôle et la manipulation de ceux qui l'entourent, sont associées à un « caractère juif », tandis que la brutalité imprévisible et extrême de Nicky (il tue un homme à coups de stylo) et son appétit sexuel le marquent comme Italien. Une même opposition est mise en scène dans *Analyze This* et *Analyze That* (Ramis, 1999, 2002), ainsi que dans *Mobsters* (Karbelnikoff, 1991), où, dès l'ouverture, Charlie Luciano (Christian Slater), jeune Italien viril, sauve la vie du maigre Meyer Lansky (Patrick Dempsey), incapable de lutter contre un Irlandais acharné. Le tempérament fougueux des Italiens, ainsi que leur vigueur physique, contrastent généralement avec le détachement intellectuel de petits Juifs maigrelets, l'opposition des deux caractères servant à les pousser vers les extrêmes et ainsi à les éloigner de la norme.

Comme le souligne Dyer, « il y a une gradation au sein de la blancheur : certains sont plus blancs que d'autres »⁷⁰. Les films de gangsters perpétuent le discrédit jeté à partir de la fin du 19^e siècle sur des masculinités ethniques présentées comme trop instables ou trop faibles, toujours en deçà de l'idéal anglo-saxon, de ce que Michael Kimmel surnomme « la solidité du chêne » : « the Irish and Italian were seen as too passionate and emotionally volatile to remain controlled sturdy oaks, and Jews were seen as too bookishly effete and too physically puny to truly measure up »⁷¹. Mais on retrouve une gradation au sein même de ces masculinités ethniques, avec pour étalon l'idéal masculin anglo-saxon du chêne, soit le contrôle de ses émotions et la résistance physique. Les Irlandais Leo et Tom de *Miller's Crossing* se rapprochent ainsi le plus du modèle « *anglo* », capables de garder leur calme et

⁷⁰ « There are gradations of whiteness: some people are whiter than others. Latins, the Irish and Jews for instance, are rather less securely white than Anglos, Teutons and Nordics. » Dyer, *White*, p.12.

⁷¹ Michael S. Kimmel, « Masculinity as Homophobia, Fear, Shame and Silence in the Construction of Gender Identity », dans Harry Brod et Michael Kaufman, *Theorizing Masculinities*, Thousand Oaks : Sage Publications, 1994, p.134.

d'encaisser les coups. Leo demeure en effet toujours maître de lui-même et immobile quand les autres s'agitent autour de lui, comme dans la première scène commentée plus haut, ou lors de l'attentat dont il fait l'objet. Allongé paisiblement sur son lit à écouter la chanson irlandaise traditionnelle « Danny Boy », il se relève lentement quand il sent que quelque chose ne va pas, et éteint calmement son cigare. Ses gestes restent précis et économes durant toute l'attaque, chacun ayant un but spécifique : la première balle qu'il tire vise le tibia de son premier assaillant afin de le faire tomber, tandis que la deuxième, tirée dans la tête, le tue sur le coup. En dépit de son âge, Leo fait preuve d'une rapidité et d'une agilité démontrant sa prouesse physique : il enjambe froidement la fenêtre et se laisse tomber du toit, avant d'éliminer son deuxième assaillant. Tenant solidement son arme, agrandi par une contre-plongée, il reste immobile et droit sur ses jambes, contrastant avec les tressaillements qui parcourent tout le corps de sa victime, pantin désarticulé fragmenté par la caméra qui multiplie les plans sous des angles différents, et dont les mains s'agitent dans tous les sens, l'anarchie des tirs de sa mitraillette soulignant une perte totale de contrôle. Impassible dans sa robe de chambre, Leo continue de poursuivre ses attaquants, avançant lentement, le visage sévère et résolu, sa constance et sa détermination soulignées par la répétition de plans au cadrage similaire, plans de taille en très légère contre-plongée sur son buste filmé de trois-quarts (voir phot.157). Tout le film vise en fait à rétablir l'autorité patriarcale de Leo en éliminant les contestations de personnages ethniques caricaturés comme inférieurs, tels Caspar ou Bernie dont l'enterrement déserté clôt *Miller's Crossing*.

Cependant, comme l'indique Michael Kimmel, ces mêmes masculinités inférieures incarnent souvent un fantasme d'hypervirilité : « these very groups that have been historically cast as less than manly were also [...] cast as hypermasculine [and] sexually aggressive »⁷². Cela concerne évidemment les Noirs, mais également les Italiens, perçus comme « des prédateurs sexuels voraces »⁷³. La puissance virile des Italiens interroge la norme masculine et l'échelle de masculinité qui en découle, jusqu'à s'imposer comme nouveau modèle dominant. C'est ainsi en reprenant les codes ethniques italiens que Sobel (Billy Crystal) gagne en assurance et prouve sa valeur masculine dans *Analyze This*, sous la houlette du charismatique Paul Vitti (Robert De Niro), dont l'approbation est de plus en plus manifeste à travers la répétition comique de la phrase : « You, you're good you ». Sobel réussit même au final à se faire passer pour un gangster. Il abandonne un comportement marqué comme juif (et

⁷² *Ibid.*

⁷³ « Southern European men [were depicted] as sexually predatory and voracious », *Ibid.*

faible), son manque de confiance en lui et ses constantes jérémiades⁷⁴ pour adopter un comportement de mâle italien dominant. Rhabillé en costume tape-à-l'œil, « un Valentino à 1200 dollars » que la caméra met en valeur par le travelling vertical des pieds à la tête typique des films de gangsters (qu'on retrouve par exemple dans *Goodfellas*), Sobel s'impose par une démonstration d'autorité physique (il gifle son prétendu garde-du-corps trois fois et lui ordonne de s'asseoir) et son langage « italianisé » : il transforme son nom de Sobel à Sobeliore, et émaille son discours de fautes de prononciation (« aksed me ») et d'interjections empruntées aux gangsters qu'il a côtoyés (« badabing, badaboom », « ooh »). La masculinité juive se voit ainsi renforcée par son association avec la masculinité italienne, et la dernière image du film montre Sobel séduisant sa femme devant Tony Bennett, venu en personne chanter pour lui, et une gigantesque fontaine, deux cadeaux typiquement italiens offerts par Vitti.

1.2. Une identité ethnique devenue symbolique

On voit que dans *Miller's Crossing* et *Analyze This* la reprise exagérée des signes ethniques participe d'une tendance à la parodie, la représentation ethnique des gangsters dérivant aussi bien de stéréotypes historiques que des codes génériques propres aux films de gangsters, répétés de film en film (l'expression centrale de *Donnie Brasco*, « forget about it » est par exemple reprise dans *Analyze This*). On constate en effet que les films de gangsters des années 1980 et 1990 s'intéressent dans une large mesure aux mêmes communautés ethniques que leurs prédécesseurs classiques. Ils continuent de mettre en scène prioritairement des Italiens, et dans une moindre mesure, des Juifs et des Irlandais. Pour ne citer que quelques exemples : *Prizzi's Honor* (Huston, 1985) *Married to the Mob* (Demme, 1988), *The Funeral* (Ferrara, 1996) *Donnie Brasco*, *Analyze This* et *Analyze That* se déroulent dans un milieu italien, *Once Upon a Time in America* (Leone, 1984) dans un milieu juif, *Road to Perdition* (Mendes, 2001) dans un milieu irlandais, tandis que *Goodfellas* (Scorsese, 1990) et *Casino* (Scorsese, 1995) sont dominés par un milieu italien dans lequel agissent aussi des Juifs et des Irlandais. Ce mimétisme est d'autant plus frappant que l'immigration a complètement changé de nature aux Etats-Unis depuis les années 1970, avec l'arrivée en masse d'immigrants en provenance des Caraïbes, d'Amérique du Sud et d'Asie. Cette vague d'immigration sans précédent a changé la carte du crime organisé, avec l'apparition de nouvelles mafias d'origines diverses, notamment cubaines, colombiennes, dominicaines, japonaises (les

⁷⁴ Le garde-du-corps de Vitti, Jelly (Joe Viterelli), le rappelle ainsi à l'ordre dès qu'il entre dans la salle de réunion des gangsters : « Don't whine. Whining's a dead give-away ».

Yakusa), chinoises (les Triades), noires (jamaïcaines et nigériennes), ou russes⁷⁵. En restant centrés sur les Mafias « traditionnelles », les films de gangsters s'inscrivent ainsi dans une tradition générique plus qu'ils ne décrivent les évolutions de la société américaine, comme le souligne Mark Winokur : « Contemporary gangster films are more concerned with remaining faithful to their celluloid antecedents than with representing history. In a perfectly postmodern move, the history of the representation of ethnics begins to replace the history of the people represented »⁷⁶.

Quelques films traitent de ces nouveaux arrivants : *Scarface* (De Palma, 1983) montrent les Cubains, *Year of the Dragon* (Cimino, 1985) s'intéresse aux opérations de la Mafia chinoise à New York, *Carlito's Way* (De Palma, 1993) décrit le milieu portoricain, tandis que *Little Odessa* et *The Yards* (Gray, 1995, 2000) examinent la Mafia russe. *New Jack City* (Van Peebles, 1991), quant à lui, s'intéresse à l'ascension des Noirs américains dans le trafic de drogue⁷⁷. Mais, à l'exception de ces titres, les films de gangsters récents s'intéressent plutôt à des gangsters issus de la deuxième ou de la troisième génération d'immigrés italiens, irlandais ou juifs, bien intégrés dans la société américaine, selon l'exemple de Michael Corleone dans *The Godfather*, qui est né aux Etats-Unis, est allé à l'université et a épousé une WASP. Ils suivent en cela l'évolution des communautés arrivées au début du siècle, qui se sont assimilées et dont l'ethnicité n'est plus perçue comme un stigmate, comme le souligne Donald Tricarico à propos des Italo-Américains à la fin des années 1970, qui « ne constituent plus visiblement un large groupe appartenant à la classe ouvrière »⁷⁸ maintenant qu'ils occupent des postes qualifiés, habitent en banlieue et se marient en dehors de leur communauté. Cette intégration réussie leur permet de revendiquer leur ethnicité comme une identité culturelle qu'on manifeste de façon intermittente et occasionnelle, qui s'exprime de façon « symbolique » selon les termes de Herbert Gans⁷⁹.

Dans les films des années 1930, l'appartenance des gangsters à un groupe ethnique, qu'il soit irlandais dans *Angels with Dirty Faces* ou italien dans *Little Caesar*, est évidente et se manifeste par l'accent, l'anglais approximatif, le physique (on a souvent commenté le

⁷⁵ Paolo Pezzino, *Les Mafias*, Paris : Casterman, 1999, p.105.

⁷⁶ Mark Winokur, « Eating Children is Wrong », *Sight and Sound*, I, 7, novembre 1991, p.11.

⁷⁷ On reparlera de *Scarface* et de *New Jack City* plus bas. En ce qui concerne les autres, nous n'en parlerons pas ici soit parce que le monde de la Mafia et ses activités constituent plutôt une toile de fond que l'intérêt principal de la narration (*Year of the Dragon*, *Little Odessa*), soit parce que l'ethnicité n'est pas un facteur décisif (*Carlito's Way*, *The Yards*).

⁷⁸ « Italian-Americans no longer comprise a large and visible lower-class group ». Donald Tricarico, « The "New" Italian-American Ethnicity », *Journal of Ethnic Studies*, vol.12, n°3, 1984, p.78.

⁷⁹ Herbert Gans, « Symbolic Ethnicity: The Future of Ethnic Groups and Cultures in America », dans Herbert Gans (dir), *On the Making of Americans: Essays in Honor of David Riesman*, Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 1979, pp.193-220.

physique simiesque de Paul Muni dans *Scarface*) ou le lieu d'habitation (ghetto urbain), mais elle n'est jamais revendiquée. Tony Camonte ne *dit* jamais qu'il est italien, même si cela ne fait aucun doute. Au contraire, dans les films récents, l'appartenance ethnique est toujours annoncée, et ce souvent dès le départ, comme dans *Carlito's Way*, qui s'ouvre sur ces paroles prophétiques : « My Portorican ass ain't supposed to have made it this far », ou dans *Goodfellas*, qui replace immédiatement le héros dans son contexte familial pour préciser que son père est irlandais et sa mère sicilienne.

La célébration d'une certaine fierté ethnique, inaugurée en grande pompe par *The Godfather*, se manifeste à travers le genre par les nombreux rites qui ponctuent ce qu'on pourrait qualifier de fresques ethniques, notamment les mariages, de plus en plus nombreux, ou les funérailles. Le mariage inaugural du *Godfather* sera ainsi repris dans *Prizzi's Honor* et dans *Goodfellas*, qui en profite pour souligner l'usage ethnique des prénoms. Karen (Lorraine Bracco) remarque en effet lors de son mariage, sur le ton amusé mais perplexe d'une néophyte juive, que les membres de la famille italienne de son mari, c'est-à-dire la mafia locale, portent tous le même prénom – les hommes s'appellent tous « Peter » ou « Paul » et leurs femmes toutes « Marie ». Elle s'y perd pour les distinguer : « The first time I was introduced to all of them at once, it was crazy. Paulie and his brothers had lots of sons and nephews, and almost all of them were named Peter or Paul. Plus they were all married to girls named Marie. And they named all their daughters Marie! ». Les anniversaires et les funérailles permettent l'invitation de chanteurs italiens célèbres pour que tous puissent entonner des chansons traditionnelles (*The Godfather: Part III*), ou l'exécution de danses folkloriques irlandaises (*Road to Perdition*). *The Funeral* évoque quant à lui les grandes funérailles italiennes publiques du début du siècle, montrant l'évolution de ce rite ethnique de la sphère publique à la sphère privée, et décrivant avec précision ce rituel très empreint de tradition sicilienne, depuis les fleurs qui décorent la chambre mortuaire jusqu'aux femmes de la famille qui se lamentent à la façon des pleureuses puis entonnent une litanie d'Ave Maria se terminant sur un Amen libérateur.

Cette célébration symbolique de l'identité ethnique se fait en outre à travers l'importance grandissante des repas et de la nourriture, souvent décrits avec précision, comme dans *Married to the Mob* où un gangster détaille avec délectation le repas typiquement italien que sa femme a préparé et qui inclut du « *chicken francese with ricotta* » et les « *cannoli* » rendus célèbres par *The Godfather*, tandis que Lefty (Al Pacino) explique avec minutie comment faire un coq au vin dans *Donnie Brasco*. On retrouve dans de très nombreux films

cet enthousiasme surprenant pour la cuisine de la part de gangsters autrefois peu gastronomes, qui transforment les repas d'événements domestiques en véritables rituels ethniques. *Goodfellas* est ainsi ponctué de repas comme autant de métaphores de la solidarité ethnique et familiale, puis de sa désintégration. On peut en effet contraster les dîners préparés avec soin par Paulie (Paul Sorvino), Henry (Ray Liotta) et deux autres gangsters pendant leur séjour en prison, avec le « dernier repas » catastrophique de Henry en famille. La prison n'empêche pas les gangsters de bien manger, au contraire : le film juxtapose de façon ironique le départ de Henry pour son séjour en prison, accompagné de la phrase « Take me to jail », avec un gros plan sur une gousse d'ail, que Paulie émince avec attention. L'organisation criminelle se transforme en équipe de cuisiniers, chacun étant responsable d'une étape dans la préparation du repas : Henry se charge des « courses », Paulie prépare les ingrédients, développant un système ingénieux pour l'ail, qu'il découpe avec une lame de rasoir, Vinnie (Charles Scorsese) s'occupe de la sauce tomate et Johnny (Frank Pellegrino⁸⁰) de la viande. Les hommes sont relégués au second plan au profit de la nourriture, que ce soit l'ail, la marmite de sauce tomate, les entrecôtes dans la poêle, la caisse de langoustes ou le sac de provisions dont Henry sort comme par magie du pain frais, des jambons, du fromage et du vin. La voix-off et les dialogues sont de même dominés par des commentaires gastronomiques, tels que « [Paulie] used to slice [the garlic] so thin that it used to liquify in the pan with just a little oil », ou « I felt [Vinnie] used too many onions, but it was still a very good sauce ». La scène se termine sur les quatre gangsters attablés autour d'un repas appétissant, accompagné d'une bouteille de vin.

Cette séquence, composée en majorité de plans fixes ou de travellings lents, accompagnée de la voix apaisante d'un crooner italien (« Beyond the Sea », de Bobby Darin), contraste nettement avec le repas final organisé par Henry et sa famille. Pendant cette séquence, la caméra est constamment en mouvement et la rapidité des travellings, qui rend la nourriture floue, s'accompagne d'une accélération de la bande-son, où se superposent des accords très rythmiques de guitare électrique en fond sonore, des bruits de cuisine et des bribes de conversation, auxquels vient s'ajouter le commentaire de Henry, qui parle à toute vitesse, enchaînant des phrases de plus en plus longues, avec une accumulation d'ingrédients qui donne le tournis (« I had to start braising the beef, pork butt and veal shanks for the tomato sauce. It was Michael's favorite: I was making zitti with meat gravy and I was

⁸⁰ Un clin d'oeil, puisque Frank Pellegrino est à l'époque propriétaire d'un célèbre restaurant italien à New York, Rao's Restaurant, et sera l'auteur de plusieurs livres de cuisine, dont *Rao's Cookbook, 100 Years of Italian Home Cooking* (Random House, 1998).

planning to roast some peppers over the flames, and I was gonna put on some string beans with some olive oil and garlic, and I had some beautiful cutlets that were cut just right, that I was gonna fry up just before dinner, just as an appetizer »). Henry cuisine avec précipitation puis délègue la suite à son frère, et s'en va avec sa femme. La préparation du repas n'est ni soignée ni collégiale : la mise à mal des liens ethnico-familiaux est soulignée par la désintégration du rituel. On ne voit la famille attablée que pendant 20 secondes, et le repas se conclura au final par l'arrestation de Henry et l'entrée des policiers dans la maison.

Les signes et rituels religieux sont une autre forme de revendication ethnique pour des Italiens très religieux au moins en apparence, comme en témoigne la première séquence de *The Godfather: Part III* où Michael Corleone est décoré de l'ordre de Saint Sébastien par l'Eglise catholique, mais aussi les discussions théologiques dans *The Funeral*, notamment le long monologue de Ray (Christopher Walken) sur le salut et l'existence du Paradis avant qu'il ne tue l'assassin de son frère, ou encore la croix que porte Henry dans *Goodfellas* et qu'il doit cacher lorsqu'il se présente chez les parents de sa petite amie juive. Ainsi, on voit que l'appartenance ethnique n'empêche ni l'interaction avec d'autres groupes ni le mariage exogame (un Italo-irlandais avec une Juive dans *Goodfellas*, ou un Sicilien et une Polonaise dans *Prizzi's Honor*). La fin de *Mobsters* met en avant la coopération inter-ethnique comme un progrès démocratique proprement américain dans une Mafia qui doit se moderniser : Lucky Luciano propose de transformer l'ancienne hiérarchie dominée par un seul *boss* en conseil d'administration où tous ont la même voix, qu'ils soient italiens ou non. La Mafia italienne collabore en effet avec des Juifs ou des Irlandais dans *Casino* et *Goodfellas*, où Tommy (Joe Pesci) s'offusque ouvertement des préjugés qu'ont les Juifs à l'encontre des Italiens, parlant d'une jeune femme qui refuse de sortir avec lui (l'ironie étant que dans ce cas précis, ces préjugés sont sans doute justifiés) : « She's prejudiced against Italians. Can you believe it? In this day and age? ». L'appartenance ethnique, dans les films comme dans la société américaine, est d'abord identitaire et non plus constitutive, ou comme l'écrit Gans, « l'origine ethnique remplit une fonction expressive plus qu'instrumentale dans la vie des personnes »⁸¹. On constate ainsi la disparition des marques « ethniques » du langage des gangsters : ils ont perdu leur accent, et emploient une syntaxe et un vocabulaire à peu près corrects. En outre, les ghettos ont disparu, de même que la ségrégation ethnique. L'appartenance ethnique n'est plus un stigmate, une barrière qui freinerait la réussite sociale, et peut donc être revendiquée à travers des signes ou des rituels ostentatoires.

⁸¹ « Ethnicity takes on an expressive rather than instrumental function in people's lives. » Gans, « Symbolic Ethnicity », p.197.

Il est ici intéressant de constater qu'en cela les gangsters miment leurs créateurs, les réalisateurs mêmes des films de gangsters, qui se disent, comme Scorsese et Coppola, ouvertement italo-américains. Eux aussi reprennent les deux cultures et revendiquent leur appartenance ethnique au sein de leur expérience américaine. On voit alors apparaître deux niveaux de revendication, une fictionnelle, celle des gangsters qui exaltent leur ethnicité au sein du film, et une réelle, celle des réalisateurs qui célèbrent leur groupe ethnique par le moyen de la fiction. Scorsese et Coppola ont en effet maintes fois répété qu'ils s'étaient inspirés de leur enfance et de leur univers familial pour créer les communautés italo-américaines de leurs films, le père de Scorsese ayant même inspiré à Coppola le personnage du parrain joué par Marlon Brando. Ces films sont donc un moyen pour eux de rendre hommage à leur communauté d'origine, et d'afficher par là leur appartenance ethnique. Mais le processus d'affirmation et de constitution du groupe ethnique va encore plus loin, car *The Godfather* de Coppola, puis les films de Scorsese, qui s'inspirent d'une expérience ethnique pour la romancer, voire la mythifier, s'inscrivent à leur tour dans cette culture ethnique pour faire désormais partie intégrante du legs culturel spécifique aux Italo-américains. Que ces films plaisent ou non à la communauté italo-américaine, celle-ci ne peut pas faire abstraction de leur influence, due à leur succès, et du bagage culturel qu'ils véhiculent. C'est ainsi que des films comme *The Godfather* contribuent, en bien ou en mal, à forger l'identité ethnique italo-américaine, ainsi qu'à construire la vision qu'a le reste de la population de cette communauté. Le film s'approprie un héritage culturel pour le refaçonner et en créer à son tour un autre qui relaye, voire même remplace, l'héritage précédent.

1.3. Quand l'ethnicité reste un stigmat

Force est tout de même de constater les exceptions à cette évolution vers une appartenance ethnique d'abord symbolique. Si pour les quatrième ou cinquième générations d'immigrants issus de la vieille Europe, l'appartenance ethnique est revendiquée car elle ne pose plus problème, l'assimilation étant de toute façon assurée, pour la première génération d'immigrants, comme les Cubains arrivés dans les années 80, les marques ethniques sont toujours vécues comme des stigmates dont il faut se débarrasser. Tony Montana dans *Scarface* ne revendique absolument pas son appartenance ethnique, même si elle est annoncée au début sur un intertitre déroulant qui annonce l'arrivée d'immigrants cubains. Il fait partie de cette première génération d'immigrants qui ont fui leur pays d'origine et ne veulent plus s'en souvenir. *Scarface* s'intéresse ainsi de très près au processus d'immigration et d'intégration de la nouvelle vague d'immigrants. Le film consacre toute son introduction,

dans un style presque documentaire, à l'arrivée de ces immigrés récents. Le film commence par un carton déroulant décrivant le départ spectaculaire de 125 000 réfugiés cubains du port de Mariel en mai 1980, auxquels se joignent 25 000 criminels relâchés par Castro et envoyés aux Etats-Unis. Suivent des images de bateaux surchargés d'immigrés, l'émerveillement de ces derniers à la vue du drapeau américain, rappelant les images de bateaux arrivant à Ellis Island au début du siècle, et les retrouvailles émues des familles sur les rives américaines. Le film montre ensuite l'attente des immigrés, l'interrogatoire des agents de l'immigration et le triage entre désirables et indésirables : Tony Montana (Al Pacino) se retrouve dans un centre de détention provisoire.

Scarface, bien que décrivant l'immigration récente, inscrit Tony Montana directement dans la tradition des gangsters des années 1930, dont l'ethnicité est fortement stigmatisée et qui n'ont d'autre choix pour réussir que d'entrer dans la criminalité. Tony parle mal anglais, avec un fort accent cubain. Invité chez son nouveau patron après avoir fait la plonge dans un stand miteux, il est impressionné par le luxe tapageur et surtout par sa « nana », Elvira (Michelle Pfeiffer), tout comme Tony Camonte dans l'original qui lorsqu'il rencontre Poppy (Karen Morley) s'exclame, admiratif : « Expensive, huh ?! », la comparant aux autres « accessoires » de son *boss*. Encore plus que Tony Camonte, Tony Montana est présenté comme une caricature ethnique, un rustre sans manières, qui ne s'intéresse qu'à une chose : gagner de l'argent. Il est ainsi qualifié de « paysan » par un des lieutenants de son patron, et est méprisé par Elvira comme un immigré descendu d'un « *banana boat* » (terme qui s'applique généralement aux immigrants caribéens d'origine africaine), ce dont il s'offusque en déclarant qu'il est un prisonnier politique. Mais son accent, sa diction hachée, ses expressions vulgaires et surtout sa gestuelle grotesque, alors qu'il sautille autour d'elle sur la piste de danse, confirme son statut d'immigré inculte, au bas de l'échelle. En dépit de tout, Tony Montana sait ce qu'il veut : « the world, and everything in it », en référence au film de Hawks. Tony se situe donc dans la droite lignée des gangsters d'antan, immigrés de première ou deuxième génération dont l'origine ethnique demeure un stigmate, les empêchant de s'intégrer à la société américaine et de réussir légalement, les forçant sur la voie parallèle du crime.

En cela, *Scarface* reprend ouvertement le message des films de la Dépression car il montre bien les difficultés d'adaptation des immigrés récents, et l'écart entre l'idéologie du rêve américain, où tous peuvent – et doivent – réussir, et les moyens donnés aux immigrés pour l'accomplir, quasiment inexistant – théorie de l'anomie retravaillée par Robert Merton

en 1938⁸², qui poussent les plus démunis à réussir coûte que coûte, légalement ou illégalement. C'est pourquoi Tony devient une caricature du capitalisme et de ses effets destructeurs, car il cherche désespérément à s'intégrer, et adopte pour cela le credo local. Il se retrouve alors complètement isolé, rejeté par sa communauté d'origine comme un criminel qui lui donne mauvaise réputation – sa mère lui dit en effet : « It's Cubans like *you* who are giving a bad name to our people »⁸³ – et mal accepté par la société américaine qui le voit encore, malgré sa fortune, comme une brute illettrée. *Scarface* semble alors représenter l'expérience réelle des immigrants fraîchement arrivés, puisque les jeunes Cubains de Miami, selon les dires de Brian De Palma lui-même, ont repris les expressions et le mode vestimentaire de Tony, au point que Miami même en est venu à ressembler au Miami factice du film : « Chaque fois que je me rends en Floride, je peux mesurer l'impact du film sur les mentalités. Lorsque nous avons tourné, il n'y avait que des petits vieux dans les rues de Miami. Aujourd'hui, ça grouille d'hispanos en chemises à fleurs, la drogue est partout, exactement comme dans *Scarface* »⁸⁴. Si Tony représente une sorte d'idole pour les gangsters hispaniques de Miami, c'est dire qu'il touche un point sensible pour ces exclus du « upper-world », en même temps qu'il révèle les défaillances criantes de la société américaine.

Le gangster classique, à l'ambition démesurée et aux moyens limités, dont Tony Montana est un avatar, fait ainsi une réapparition remarquée dans des films de gangsters présentant les laissés-pour-compte de la société américaine et des genres hollywoodiens, les Afro-Américains. Dans *New Jack City* (1991), premier effort de la part de Mario Van Peebles (deux ans avant *Posse*) pour intégrer les Noirs aux genres traditionnels, Nino Brown (Wesley Snipes) fait explicitement référence aux acteurs classiques des films de gangsters George Raft et James Cagney, et est obsédé par *Scarface* (il regarde des extraits du film de De Palma à plusieurs reprises), dont il reprend à son compte le slogan célèbre (« The World Is Yours »), qui devient dans sa bouche « The World is Mine ! ». Son seul désir est d'amasser le plus d'argent possible, ce qu'il ne peut faire qu'en suivant une voie criminelle. Comparé par sa petite amie au début du film à Joe Kennedy, donc aux premiers immigrants irlandais, il fait sienne la théorie de l'anomie, toujours aussi actuelle en période reaganienne du chacun pour soi : « You got to rob to get rich in the Reagan era ». *New Jack City* reprend très clairement

⁸² Robert K. Merton, « Social Structure and Anomie », *American Sociological Review*, n°3, 1938, pp.672-682.

⁸³ Un écho de la scène ajoutée au film de Hawks, où un Italo-américain dénonce les gangsters : « They bring nothing but disgrace to my people ».

⁸⁴ Brian De Palma, *Entretiens avec Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud*, Paris, Calmann-Lévy, 2001, p.112.

l'héritage des films de gangsters classiques⁸⁵, jouant le schéma du petit criminel issu d'un milieu défavorisé qui réussit dans l'illégalité selon les mêmes valeurs de persévérance, de courage et de foi en soi constitutives du Rêve américain, avec les mêmes objectifs de réussite financière et corporatiste.

New Jack City, et *Hoodlum* (Duke, 1997) davantage encore, participent ainsi du discours multiculturaliste qui vise à réinscrire les Noirs dans l'histoire du gangstérisme et dans le genre hollywoodien du film de gangsters, tout en portant les revendications de la minorité afro-américaine. *Hoodlum* est à rapprocher de *Posse* dans son intention de faire un film de gangsters « noir », reprenant les conventions du genre pour rappeler l'importance historique oubliée des gangsters de Harlem dans les années 1920-1930. Comme l'a souligné la critique⁸⁶, le film doit beaucoup au *Godfather*, notamment au dernier volet de la trilogie, invoqué par une sortie (manquée) à l'opéra ou par le casting de Andy Garcia dans le rôle de Lucky Luciano. Surtout, *Hoodlum* procède de la même volonté de faire une fresque historique et ethnique, donnant pour une fois la part belle à des Afro-Américains systématiquement oubliés, voire ouvertement dévalorisés par les films de gangsters, y compris dans la trilogie du *Godfather*, avec cette phrase célèbre de Don Zaluchi (« In my city, we would keep the traffic in the dark people – the colored. They're animals anyway, so let them lose their souls... ») dans *The Godfather*, ainsi que dans *The Godfather: Part III*, où l'un des rivaux de Michael Corleone est violemment critiqué par ses pairs parce qu'il emploie des Noirs. Le film recrée avec minutie le Harlem des années 1930, insistant sur la pauvreté due à la Grande Dépression mais aussi sur la vitalité artistique de cette époque qui prolonge la « Renaissance de Harlem »⁸⁷ des années 1920. Une grande place est accordée à la musique et à la danse, notamment au jazz, comme symboles de la culture noire-américaine, lors de séquences

⁸⁵ Auxquels il faut ajouter la référence majeure de la *blaxploitation*, renouveau de la production afro-américaine dans les années 1970 lancé par le succès de *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971), de Melvin Van Peebles, père de Mario. Sur ce sujet, voir l'ouvrage d'Anne Crémieux, *Les Cinéastes noirs américains et le rêve hollywoodien*, Paris : L'Harmattan, 2004, pp.38-40.

⁸⁶ « With a running time of nearly two and a half hours and a sprawling cast of characters, *Hoodlum* aspires to be an urban American epic on the order of Francis Ford Coppola's masterpiece. [...] As in *The Godfather Part III*, the bloodiest shootout is staged with a grand operatic flourish (to the strains of an aria from *Tosca*, no less). » Stephen Holden, « Mobsters and Grand Opera (Sound Familiar?) », critique de *Hoodlum*, *The New York Times*, 27 août 1997.

Par ailleurs, *Hoodlum* développe un certain nombre de thèmes et de personnages d'un autre film de Coppola, *The Cotton Club* (1984), où Laurence Fishburne incarnait déjà un gangster noir (Bumpy Rhodes) au service de Madame St. Clair, deux personnages cependant à peine développés dans un film qui mélange allègrement histoire d'amour, rivalités entre gangsters et numéros musicaux.

⁸⁷ Traduction de « *Harlem Renaissance* », qui se réfère à l'efflorescence de la culture et des arts afro-américains, qui commence dans les années 1920 à Harlem avec des écrivains, poètes et éditorialistes comme Zora Neale Hurston, Langston Hughes ou Marcus Garvey, des photographes comme James Van Der Zee, des musiciens comme Louis Armstrong, Duke Ellington, Ethel Waters et des cinéastes comme Oscar Micheaux.

tableaux dans des dancings ou des bals privés où jouent des musiciens tels que Duke Ellington (Tony Rich). Le film évoque par ailleurs des événements et personnages marquants de l'histoire des Noirs américains de la première moitié du 20^e siècle, comme Marcus Garvey prônant le retour des descendants d'esclaves en Afrique, ou encore les lynchages et le cas des « Scottsboro Boys », neuf jeunes garçons afro-américains condamnés à mort en 1931 pour avoir violé une femme blanche. *Hoodlum* enrichit cette histoire de personnages remarquables mais moins connus, comme Stephanie St-Clair, à la tête d'une des plus grandes entreprises de jeux à Harlem dans les années 1930.

Hoodlum véhicule ainsi un certain discours militant, qui insiste sur le racisme ambiant et la ségrégation, notamment lors d'une scène au Cotton Club, lieu exclusivement réservé aux Blancs où des musiciens noirs accompagnent une revue qui montre un gorille terrorisant des jeunes femmes blanches à moitié nues. La barrière entre Blancs et Noirs est nette, et les gangsters noirs sont condamnés à exercer leurs activités uniquement dans Harlem, avant que la Mafia blanche ne tente d'en prendre le contrôle. Tant bien que mal, *Hoodlum* combine la célébration ethnique héritée du *Godfather* et la dénonciation des maux soufferts par la communauté noire-américaine, même si l'insistance sur l'éducation et le raffinement du héros Bumpy Johnson (Laurence Fishburne), qui « aurait pu être médecin ou avocat » selon sa petite amie, et qui finit par traiter à égalité avec les Blancs, ainsi que le cadre « rétro » du film, tendent finalement à émuousser son message social.

L'identité ethnique reste donc stigmatisante dans *Scarface* et encore plus dans les films de gangsters noirs, car à l'identité ethnique s'ajoute la dimension raciale⁸⁸. Si les descendants des immigrés européens peuvent choisir de revendiquer leur identité parce qu'elle ne les limite plus, les Afro-Américains de leur côté, et dans une moindre mesure, les Hispaniques, n'ont pas ce « choix »⁸⁹ puisqu'ils sont marqués d'emblée comme « différents » par leur couleur de peau. On constate en effet le maintien d'une barrière raciale stricte dans la majorité des films de gangsters contemporains, qui ne montrent que très rarement des personnages noirs⁹⁰. L'intégration des Afro-Américains dans les genres hollywoodiens dominants, y compris le film de gangsters, peut alors être perçue comme un acte militant en soi, utilisant les conventions du genre pour valoriser l'identité noire et critiquer la société

⁸⁸ C'est vrai aussi des films de gangsters hispaniques, comme *American Me* (Olmos, 1992), sur la création de la Mafia mexicaine à Los Angeles.

⁸⁹ Voir sur ce point l'ouvrage de Mary C. Waters, *Ethic Options, Choosing Identities in America*, University of California Press, 1990.

⁹⁰ La seule exception à notre connaissance étant *A Bronx Tale* (De Niro, 1993), qui parle explicitement du problème des relations interraciales entre Italiens et Noirs.

blanche dominante : pour Jonathan Munby, la portée subversive des films de gangsters classiques se retrouve aujourd'hui dans la récupération de la figure du gangster par les Noirs américains⁹¹.

2. Le recours à l'ethnicité pour justifier la domination masculine

Cependant, la majorité des films de gangsters contemporains, qui décrit les mêmes communautés que les films classiques cinquante ans plus tôt, perd plutôt de sa valeur contestatrice, puisque ces communautés sont aujourd'hui parfaitement intégrées à la société américaine. Ces films mettent en scène des gangsters éduqués et bourgeois, dont l'identité ethnique est d'abord une source de fierté exprimée par choix, tout comme les spectateurs aisés auxquels les nouveaux films de gangsters s'adressent désormais⁹². Le contenu idéologique des films change alors : au lieu de porter les aspirations sociales des immigrés qui constituaient leur public et leurs héros, les films de gangsters récents répondent aux angoisses de leur nouveau public, majoritairement masculin et de classe moyenne, qui vit avec difficulté le conflit entre l'idéal masculin traditionnel et les évolutions de la société, où les revendications des femmes suscitent la peur d'une perte de pouvoir de la masculinité. Les films de gangsters offrent alors le fantasme d'une autorité renouvelée et d'une masculinité libérée des conventions sociales, comme le souligne Harold Ramis, le réalisateur de *Analyze This* et *That*, à propos de son personnage Paul Vitti, qu'il décrit comme la partie refoulée de lui-même : « To an extent, I relate to them both [Vitti and Sobel] as parts of myself. The repressed part of me... I'd love to be as impulsive and powerful and dramatic as Robert De Niro in his character... To be as free as that! »⁹³. La figure du gangster permet non plus de franchir les barrières de classe, mais de rejeter l'évolution de la société américaine vers une plus grande égalité des sexes en réaffirmant la domination masculine. Les films de gangsters mettent ainsi en scène une masculinité « traditionnelle », c'est-à-dire patriarcale, virile et parfois brutale, mais justifient cette représentation en invoquant les codes ethniques qui la régissent. L'ethnicité des gangsters, et la connotation d'archaïsme qui lui est associée, sert en fait à masquer et à justifier la réaffirmation violente d'une masculinité dominante, d'abord par le cadre « rétro » de nombreux films de gangsters, puis par la fascination pour le fonctionnement tribal des grandes « Familles » mafieuses.

⁹¹ « [...] the black recourse to the gangster image is part of a long history of struggle, both black and white, to use the weapons on confinement against the grain and [...] dramatize an enduring collective sense of grievance. » Jonathan Munby, dans *Public Enemies, Public Heroes: Screening the Gangster from Little Caesar to Touch of Evil*, Chicago : University of Chicago Press, 1999, p.226.

⁹² Nous avons déjà parlé de l'embourgeoisement du public des films de gangsters au chapitre 4.

⁹³ Harold Ramis, « Documentary », bonus du DVD de *Mafia Blues 2*, édité par Warner Home Video, 2003.

2.1. Des films de gangsters « rétro »

La remise à l'honneur du patriarcat et de la masculinité traditionnelle est en effet naturalisée par le cadre rétro d'une série de films de gangsters historiques. Selon Esther Sonnet et Peter Stanfield⁹⁴, ces derniers se multiplient dans les années 1990 après le succès de *The Untouchables* (De Palma, 1987) qui raconte l'arrestation d'Al Capone par Elliott Ness dans les années 1930. Une grande partie des films de gangsters contemporains se déroulent en effet dans les années 1920-1930, comme *Miller's Crossing*, *Hoodlum*, *Mobsters*, mais aussi *Billy Bathgate* (Benton, 1991), *The Funeral* (Ferrara, 1996), et *Road to Perdition* (Mendes, 2002), dans les années 1950, notamment *Bugsy* (Levinson, 1991) et *Mulholland Falls* (Tamahori, 1996), ou encore dans les années 1970 (*Goodfellas*, *Casino* et *Donnie Brasco*). Si ces films semblent à première vue être vides de toute revendication sociale, mettant en avant le style esthétique de la période dans laquelle ils sont ancrés, Sonnet et Stanfield montrent que « le cycle de gangsters rétro des années 1990 opère sur le terrain plus occulté des politiques sexuelles, où l'invocation nostalgique d'un décor d'époque sert idéalement l'articulation des peurs et des plaisirs liés à la récupération des certitudes « perdues » concernant les identités sexuées »⁹⁵. Le décor et les costumes d'époque servent à restaurer des identités sexuées traditionnelles : l'homme occupe la fonction de père de famille respecté qui travaille pour subvenir aux besoins de sa femme et de ses enfants qui restent sagement à la maison pendant qu'il poursuit ses activités dangereuses. La femme du héros de *The Untouchables* fait ainsi figure de véritable ange domestique, épouse aimante et confinée dans l'espace de la maison, qu'il faut éloigner pour qu'Elliott Ness (Kevin Costner) puisse devenir un homme véritable et affronter la pègre de Chicago, sous la direction de son mentor Jim Malone (Sean Connery). L'effacement de la présence féminine et son remplacement par une figure paternelle très forte contribue à transformer Ness de père de famille effacé en agent fédéral efficace et combatif.

On retrouve le même procédé dans *Road to Perdition*, appliqué cette fois à un héros gangster. Michael Sullivan (Tom Hanks) est un père de famille rangé et sévère, adoré par sa femme, admiré par ses fils, et respecté par son père adoptif, chef du gang pour lequel il travaille. Son personnage est peu développé jusqu'à la scène traumatique où sa femme et son plus jeune fils sont assassinés par le gang. C'est alors que va se dévoiler le personnage,

⁹⁴ Esther Sonnet et Peter Stanfield, « "Good Evening Gentlemen; Can I Check Your Hats Please?" Masculinity, Dress, and the Retro Gangster Cycles of the 1990s », dans Lee Grieveson, Esther Sonnet et Peter Stanfield, *Mob Culture, Hidden Histories of American Gangster Film*, Rutgers University Press, 2005, p.164.

⁹⁵ « The retro gangster cycle of the 1990s operates on the more covert terrain of sexual politics, where the nostalgic invocation of period setting is ideally placed to articulate fears and pleasures in the recuperation of "lost" gender certainties. » *Ibid.*, p.177.

révélant ses émotions refoulées, mais également son efficacité et sa maîtrise de la violence. Là encore, c'est à partir du moment où la femme est effacée que le personnage masculin accède à un statut héroïque, que va consolider la relation père-fils. Cependant, la connotation réactionnaire de cette réaffirmation des rôles sexués traditionnels et d'une prépondérance masculine incontestée est voilée par l'ancrage de la narration dans une époque révolue. Le début du film annonce que l'intrigue se déroule en 1931, comme en témoignent les décors, les accessoires et les costumes aux couleurs mates, ainsi que le comportement daté des personnages, comme ce fils qui appelle ses aînés « Sir », comportement qui est moqué dans le film même par un des personnages, Connor (Daniel Craig), qui refuse d'être appelé « Sir » par son neveu, lui rappelant qu'il n'est pas son père. Cette époque surannée est doublée d'un ancrage dans un milieu ethnique irlandais dont les traditions sont accentuées : le film commence par une veillée funèbre célébrée à l'irlandaise avec des danses folkloriques (voir phot.158). L'archaïsme des comportements est donc non seulement lié à l'époque historique, mais également au milieu ethnique, qui maintient les personnages dans un système féodal, dominé par un « seigneur » omnipotent, comme le rappelle un personnage d'entrée de jeu : « I've come to realize that you rule this town as God rules the Earth. You give and you take away ». Ce double ancrage historique et ethnique permet de reconstituer l'ordre « traditionnel » des sexes, où la Famille ainsi que les familles sont dominées par des hommes.

Les femmes constituent le maillon faible. *Road to Perdition* est ainsi structuré autour de relations père/fils dédoublées, dont les femmes sont visiblement absentes. Michael Sullivan est le père de Michael Jr. (Tyler Hoechlin) et le fils adoptif de John Rooney (Paul Newman), qui a également un fils biologique, Connor. Cette mise en place d'un réseau de relations familiales exclusivement masculin est particulièrement visible lors du rituel ethnique qui débute le film. Le discours du patriarche Rooney, qui commence par rappeler que la mort de sa femme l'a laissé seul avec son fils, est ainsi entrecoupé de contre-champs répétés sur Michael Sullivan Jr, Connor, et Michael. La caméra circule constamment entre ces quatre personnages : elle regroupe d'abord dans un même plan les trois hommes, observés en contre-champ par le jeune garçon, puis contraste l'immobilité de John, Michael et Michael Jr. avec les autres danseurs, pour enfin souligner la complicité entre Michael et John par un duo au piano, avec plusieurs contre-champs insistants sur Connor. L'opposition entre Michael Jr. et son frère cadet, si doux et affectueux qu'il en est féminisé, dansant allègrement tandis que Michael s'y refuse malgré l'invitation pressante d'une petite fille, suit celle entre son père, homme silencieux et renfermé, et Connor, dont l'excitation hystérique sur la piste de danse

signale l'instabilité mentale. Le modèle à suivre est ainsi celui de l'homme d'action laconique, dont la masculinité ne s'accomplit véritablement que par l'expulsion de tout élément féminin : la femme de Michael n'a droit qu'à deux plans muets, avant d'être rapidement exécutée.

Les femmes doivent en effet être éliminées car elles sont une source de vulnérabilité pour les hommes. Ainsi, le seul personnage féminin de *Mobsters*, la maîtresse de Charlie Luciano, Mara (Lara Flynn Boyle), une showgirl indépendante et sexuellement libérée, est également tuée, dans un attentat qui visait Charlie. Comme Charlie le répète lui-même tout au long du film, les femmes sont des cibles faciles grâce auxquelles on peut détruire le mental des gangsters. Mara représente en effet le point faible de Charlie et révèle sa face sensible. La scène de son assassinat insiste lourdement sur cet aspect : allongé à côté d'elle, donc en position vulnérable, il lui avoue d'abord qu'il a peur, puis se lève au petit matin pour préparer le petit-déjeuner, une inversion des rôles sexués qui mène Mara à sa perte (cachée par les draps, le tueur la prend pour Charlie endormi). Mais ce meurtre est en fait le test ultime de sa masculinité, comme le souligne explicitement son ami Meyer (Patrick Dempsey) à Charlie en pleurs : « If you loved her, it was a mistake. You gotta come out of it, Charlie. This is the test ». Charlie sort de son abattement pour poursuivre lui-même l'assassin qu'il avait laissé vivre précédemment dans un moment de faiblesse, et laisse éclater sa colère proprement masculine lorsqu'il le crible de balles. Il élimine également de sang-froid le chef de la Mafia, prenant ainsi le contrôle de l'organisation. Le meurtre de sa petite amie marque l'ultime et nécessaire étape de son accession au pouvoir : il ne peut devenir *boss* qu'à condition de supprimer tout élément féminin et de réprimer toute forme d'émotion affaiblissante⁹⁶.

Le cadre rétro des films de gangsters sert donc le plus souvent à masquer une visée rétrograde : rétablir la domination masculine sous sa forme la plus traditionnelle. En effet, le contexte passé permet de mettre en place une société patriarcale « révolue », où l'hypervirilité des gangsters et leur désir absolu de domination sont tout à fait justifiés. Est ainsi affirmée une volonté explicite de contrôle sur les femmes, que ce soit sur Verna (Marcia Gay Harden) dans *Miller's Crossing*, Virginia (Annette Bening) dans *Bugsy*, ou Ginger (Sharon Stone) dans *Casino*. Dans chacun de ces films, les gangsters cherchent par tous les moyens à maîtriser des femmes qui leur échappent, d'abord en leur offrant des cadeaux, puis en les faisant suivre (un procédé qui relève de l'obsession dans *Bugsy*) et enfin en les épousant. Les velléités d'indépendance des femmes sont dénigrées comme relevant de la promiscuité, et

⁹⁶ Rappelant l'animosité qu'éprouve Rico pour les femmes qu'il voit comme un danger dans *Little Caesar*.

elles sont constamment insultées par les gangsters qu'elles côtoient, qui les traitent de prostituées (« Once a hooker, always a hooker », hurle Ace à sa femme). Tandis que les gangsters se vantent de leurs conquêtes, l'indépendance et la liberté féminines ne peuvent être que de petite vertu. Cette logique du deux poids deux mesures est particulièrement mise en évidence dans *Bugsy* où les nombreuses conquêtes de Ben Siegel (Warren Beatty) en font un véritable Don Juan, tandis que celles de Virginia Hill la réduisent à une « putain ». Bien que *Bugsy* traite la jalousie excessive de Ben avec une certaine ironie, notamment lorsqu'il s'offusque des amants passés de Virginia, le désir d'indépendance de cette dernière est finalement condamné par le film comme une trahison qui cause la mort de son amant. De même que *Bugsy* finit par s'aligner sur l'opinion générale masculine qui voit Virginia comme une aventurière, *Miller's Crossing* présente Verna comme une femme perverse (elle aurait couché avec son propre frère) et arriviste (elle demande à Leo, le boss, de l'épouser, malgré son amour pour Tom), tandis que *Casino*, on l'a vu, fait de Ginger une junkie pitoyable et la rend en partie responsable de la rupture définitive entre Ace et Nicky lorsqu'elle trompe son mari avec son meilleur ami.

On trouve ainsi dans les films de gangsters rétro une violence généralisée envers les femmes, à travers des agressions physiques et sexuelles constantes qui réaffirment à corps et à cris le pouvoir masculin. Les femmes sont victimes de viols dans *Once Upon a Time* et *The Funeral*, agressées physiquement et verbalement par leur mari dans *Goodfellas*, *Casino* et *Donnie Brasco*, par leurs amants dans *Miller's Crossing* (Tom gifle Verna à plusieurs reprises) ou par leurs rivaux dans *Hoodlum* (Dutch Schultz (Tim Roth) dépose une paire de testicules tranchée devant Stephanie St Clair (Cicely Tyson) pour l'intimider), sans compter les meurtres de *Mobsters* et *Road to Perdition* mentionnés plus haut. La violence est ainsi très souvent associée à la sexualité et à la peur d'être émasculé, comme le souligne *Bugsy*, lorsque Ben Siegel s'en prend violemment à un autre gangster : il compare son vol à un viol (« Do you want to rape me ? » lui répète-t-il sur un ton hystérique) puis le force à se mettre à quatre pattes et à aboyer comme un chien, dans une « démonstration de jeu de rôles « dégradant » sadomasochiste »⁹⁷. Plus tard, Ben prendra au mot l'insulte d'un rival, « Suck my dick », défaisant sa braguette pour lui donner ensuite un coup de genou dans la tête.

⁹⁷ Voir l'analyse du film par Sonnet et Stanfield : « The proximity of fear and desire in this fantasy of male penetration is underlined by what follows – a demonstration of sadomasochistic “degradation” role play. » Sonnet et Stanfield, « Good Evening Gentlemen », p.180.

2.2. Une masculinité ethnique archaïque

Leur appartenance ethnique, si elle n'est plus stigmatisante, tend tout de même à maintenir les gangsters dans un modèle de masculinité si traditionnel qu'il en devient archaïque. L'attachement de ces derniers à affirmer leur domination, de façon souvent obsessionnelle, prend souvent une forme « sauvage », en rupture avec les normes « civilisées » de la masculinité « moderne ». Les gangsters doivent avant tout prouver leur hypervirilité, qui passe d'abord par une sexualité manifeste, parfois connotée comme bestiale. Nombre d'entre eux ont ainsi une ou plusieurs maîtresses en plus de leur épouse légitime. Ainsi, dans *Goodfellas*, Henry Hill suit à la lettre le modèle du gangster qui a besoin d'une maîtresse pour satisfaire ses besoins sexuels. Lorsque Janice (Gina Mastrogiacomio) fait visiter à ses amies l'appartement dans lequel Henry l'a installée, elle insiste particulièrement sur la chambre à coucher, « où [ils] passent le plus clair de [leur] temps »⁹⁸. Encore une fois, la sexualité est associée à la violence par le montage : la scène est interrompue brièvement par le passage à tabac du patron de Janice par Henry qui surgit au plan suivant dans la chambre à coucher pour se précipiter sur elle et la jeter sur le lit. Au milieu des rires, celle-ci se dégage en le traitant d'animal, et la caméra s'arrête un instant sur lui, un plan fixe soulignant son regard fauve et son appétit sexuel alors qu'il regarde une de ses amies, vers laquelle il s'avance avec une telle détermination, accompagné par la caméra qui le suit de dos, qu'elle heurte le mur en reculant, déstabilisée par un désir si explicite.

De même, dans *Casino*, Nicky allie violence et sexualité incontrôlables, incapable de résister aux avances de Ginger, ce qui met pourtant en péril son amitié avec Ace. Le cliché de l'Italien au sang chaud, véritable bête de sexe, tourne à la caricature dans *Analyze That*. Logé chez Ben Sobel, son psychanalyste, à sa sortie de prison, Paul Vitti y invite aussitôt une prostituée, à laquelle il fait l'amour pendant plus de quarante minutes, comme le note avec inquiétude Sobel, tandis que cette dernière pousse des cris de plus en plus sonores. Le désir sexuel est affirmé haut et fort chez des Italiens qui se démarquent de la société civilisée où, comme le déclare Sobel, « on ne réveille pas ses voisins quand on fait l'amour »⁹⁹. Vitti persiste et signe, par des gestes vulgaires et par l'exhibition de sa nudité devant la famille de Sobel, réunie pour un enterrement. Il s'indigne par ailleurs lorsque ce dernier analyse comme une angoisse d'impuissance un rêve où il manie une épée qui retombe soudain molle. Il martèle qu'il n'a jamais été impuissant, rejoint par son garde du corps qui insiste sur le fait

⁹⁸ « This is where we spend most of our time. »

⁹⁹ « We don't think it's necessary to wake the neighbors every time we have sex. »

que « dans ce domaine, il est monté comme un cheval »¹⁰⁰. L'impuissance est une idée totalement inacceptable pour le gangster qui doit démontrer sa virilité. La sexualité est ainsi exhibée de façon ostentatoire, et les films de gangsters sont très souvent ponctués de scènes de sexe torrides, comme dans *Bugsy* ou *Mobsters*, ou d'actes sexuels plus prosaïques où la domination de l'homme est toujours affirmée, comme la fellation, qu'on retrouve notamment dans *Goodfellas* et *Casino*.

La réaffirmation de la domination masculine est liée à un milieu ethnique présenté comme daté ou archaïque, un monde fermé et coupé des normes qui prévalent dans la société dominante. Le milieu ethnique dont est issu le gangster fonctionne en effet comme un monde tribal imperméable aux évolutions de la société, notamment en ce qui concerne la place des femmes. Cette tribu est dominée par un chef qui se comporte en véritable seigneur féodal, qui tue ses vassaux sans scrupules et qui a tous les droits sur les femmes de sa Famille. Ainsi, dans *Married to the Mob*, après avoir ordonné l'assassinat de son lieutenant parce qu'il couchait avec sa maîtresse, le chef de la Mafia poursuit sa veuve Angela (Michelle Pfeiffer) de ses avances, lui assurant qu'il souhaite prendre soin d'elle et la protéger. Le chef de la Mafia se donne le droit de cuissage sur toutes les femmes de sa tribu, et Angela se voit obligée de quitter son territoire pour échapper à ses poursuites. Les codes ethniques de la Mafia enferment les femmes et ne tolèrent aucune révolte de leur part. Ainsi, Joe Pistone (Johnny Depp), agent du FBI infiltré dans la Mafia dans *Donnie Brasco*, est peu à peu happé par le milieu, au point de changer de valeurs et de comportement. Ses relations avec sa femme deviennent de plus en plus difficiles à mesure qu'il ressemble aux gangsters qu'il côtoie. En dernier recours, sa femme l'emmène consulter un thérapeute de couple. Il en sort rageur, rejetant toutes les demandes de son épouse et les conseils du thérapeute : « Rub my back... Va fanculo ! ». Il insulte ce dernier en termes très vulgaires, reprenant avec ironie le discours thérapeutique : « You know what my intimacy request is for this guy ? It's very intimate... He can take that bill he's gonna send me and shove it up his ass ». Sa femme, désespérée de le voir transformé en « animal » (terme employé cette fois de façon péjorative), menace de le quitter. Il s'approche alors de la voiture dans une colère noire, si agressive qu'elle prend peur et ferme la porte à clé, et un plan rapproché montre le visage crispé et tordu de Joe caché derrière ses lunettes de soleil, qui frappe sur la porte de la voiture en criant : « What? You're gonna leave me? You don't leave me » (voir phot.159). *Donnie Brasco* montre la régression de Joe Pistone au contact de la Mafia d'homme éduqué à macho vulgaire, incapable de

¹⁰⁰ « He's like a racehorse in that area. »

comprendre sa femme, cherchant à lui imposer sa volonté plutôt que de changer de comportement. Sa fréquentation du milieu mafieux l'a coupé de la société dominante, et l'a enfermé dans un comportement rétrograde, souligné par le changement de registre de son discours, émaillé de jurons et d'insultes, de plus en plus agrammatical. Joe Pistone, alias Donnie Brasco, a été attiré par le code de la Mafia, un monde dominé par les hommes où loyauté et amitié sont uniquement inter-masculines.

La Mafia, en tant que Famille tribale et ethnique, empêche en effet l'intégration de ses membres, hommes et femmes, dans la société américaine « moderne », par son attachement à des rites et des normes ethniques archaïques. Nombre de films reprennent ainsi des rites initiatiques ancestraux hérités de Sicile, qui contribuent à alimenter le mythe de la Mafia, tels la cérémonie d'échange de sang dans *Prizzi's Honor*¹⁰¹ ou l'intronisation de Vincent (Andy Garcia) comme successeur de Michael Corleone dans *The Godfather: Part III*. Les rites se concentrent essentiellement sur l'initiation des fils par les pères, suivant le modèle des tribus patriarcales. Ce thème est longuement développé, comme on l'a vu, dans *Road to Perdition* qui décrit le cheminement de Michael Sullivan Jr. vers l'âge adulte suivant des étapes initiatiques imposées par son père : ce dernier tend d'abord à son fils un pistolet pour qu'il puisse se défendre puis lui apprend à conduire sa voiture. Le parcours fera du jeune garçon un homme capable de prendre en main son destin, symbolisé à la fin du film par son départ seul, après la mort de son père, au volant de la voiture.

Ces rites, et le code d'honneur et de loyauté qui les entoure, contribuent à donner de la Mafia l'image d'un monde à part, d'une tribu très soudée qui emprisonne ses membres et leur impose un comportement traditionnel. Ainsi, la Famille de Paul Vitti ne veut pas qu'il se réforme et intègre la société dominante, comme le souligne Patti LoPresti qui compare explicitement cette intégration à une castration, la référence au « stromboni » véhiculant une forte connotation ethnique et sexuelle : « We do not want him to change. Paul Vitti is very important to this Family. We don't want to see him turned into a *stromboni*. [...] It's a bull with his balls cut off ». Pour le bien-être de la Famille ethnique, les hommes doivent rester des « taureaux », incarnant une masculinité dominatrice, agressive et violente. Personne ne peut échapper à la Famille ni à la famille : le divorce est ainsi inacceptable, autant comme violation des valeurs traditionnelles que comme atteinte au pouvoir masculin. Ainsi, dans

¹⁰¹ Le film s'inspire du rite d'initiation décrit par Hobsbawm dans son chapitre sur la Mafia sicilienne. « The crucial ritual, carried out in front of a saint's image, was that of piercing the candidate's thumb and extracting blood ». Eric Hobsbawm, *Primitive Rebels, Studies in Archaic Forms of Social Movement in the 19th and 20th Centuries*, New York : Norton, 1959, p.34.

Goodfellas, les figures paternelles que sont Paulie (Paul Sorvino) et Jimmy (Robert De Niro) rappellent Henry à ses devoirs familiaux, rejetant avec indignation l'idée même de divorce : « You're not gonna get a divorce... We're not animal ». Dans *Married to the Mob* et *Donnie Brasco*, le divorce est balayé d'emblée par des gangsters peu enclins à laisser partir leurs épouses : le mari d'Angela éclate de rire lorsqu'elle lui en fait la demande, tandis que Donnie/Joe, on l'a vu, sort de ses gonds face à cette rébellion féminine inadmissible.

On voit ainsi que le fantasme de réaffirmation de la masculinité est exprimé dans un monde ethnique exotique, isolé, dont les règles sont clairement distinguées de celles du reste de la société. C'est finalement l'origine ethnique des gangsters qui est mise en cause, car elle empêche leur « américanisation », c'est-à-dire l'acceptation des normes plus « évoluées » d'une société civile qui se targue de condamner la violence, notamment sexuelle, et d'assurer une plus grande égalité entre hommes et femmes. Le milieu ethnique sert de faire-valoir à une société présentée comme plus progressiste, notamment en ce qui concerne la place des femmes. Le rétablissement de la domination masculine par la violence est confiné au milieu ethnique, ce qui permet d'exorciser les angoisses masculines tout en condamnant officiellement cette violence machiste comme anormale et archaïque. Ancrer ce fantasme dans un contexte ethnique permet à la société dominante de se disculper en affirmant des valeurs progressistes opposées aux comportements rétrogrades affichés par les gangsters, tout en profitant des plaisirs d'une domination masculine incontestée, comme le souligne l'auteur italo-américain Gay Talese dans son interview du réalisateur Michael Corrente :

Could it be that in the "correct" 1990s, when masculinity is not well defined and when old-style 'virility' and separateness is an affront to feminism, the Italian-American actor is the only type who can satisfy some filmgoers' fondness for 'men who are men' – crude, aggressive, macho – while not indicting male society as a whole, because Italian-Americans are marginal people?¹⁰²

La célébration d'une identité ethnique distincte de la culture dominante permet ainsi de revenir à un modèle de masculinité déclaré obsolète mais toujours aussi attirant. Les films de gangsters réaffirment la domination masculine en même temps qu'ils la discréditent, par leur ancrage dans des milieux ethniques, lieux « autres » aux connotations d'exotisme archaïque où peuvent s'exprimer les désirs refoulés de la société américaine dominante.

¹⁰² Gay Talese, « Filmmaker Michael Corrente and Author Gay Talese Tear at the Image of the Italian-American Male », *Interview*, décembre 1994, p.46. Cité par Fred L. Gardaphé, *From Wiseguys to Wise Men, The Gangster and Italian American Masculinities*, New York : Routledge, 2006, pp.49-50.

De cette façon, la norme reste solidement plantée du côté d'une blancheur non marquée ethniquement, dotée du don précieux d'invisibilité. La persistance de cette norme blanche apparaît de façon particulièrement manifeste dans le genre cinématographique qui s'intéresse à la définition de l'humain, la science-fiction, structurée de façon récurrente autour d'un combat de l'humanité et de ses représentants contre le non-humain (machines et extra-terrestres). Si la science-fiction fait quelques pas vers le multiculturalisme dans les années 1990, en incluant des héros issus des minorités ethniques et sexuelles et en présentant une humanité définie par sa diversité, l'homme blanc reste cependant le pilier central du genre, en tant que représentant privilégié de l'humanité toute entière. Comme dans les années 1950, la blancheur demeure l'expression de l'universalité de l'humain.

III. Quels représentants pour l'humanité dans la science-fiction ?

En s'attardant sur les gros succès de la science-fiction des années 1990-2000, comme *Terminator 2* (Cameron, 1991), *Independence Day* (Emmerich, 1996), *The Matrix* (Wachowski, 1999) et pour finir le remake de *War of the Worlds* par Spielberg en 2005, on constate en effet que, malgré un effort pour inclure des représentants de la « diversité » américaine, l'homme blanc demeure le sauveur « naturel » de l'humanité. Prenant en charge les minorités ethniques ou sexuelles, l'homme blanc finit par représenter la population toute entière, et retrouve ses lettres de noblesse. Cette naturalisation de la représentativité de l'homme blanc est poussée à bout dans le choix de héros ordinaires dont l'humanité est ainsi démontrée de façon tautologique, permettant de revalider la masculinité blanche hégémonique.

1. Un effort vers le multiculturalisme

1.1. L'importance grandissante des Noirs

La science-fiction commence à inclure des représentants de minorités ethniques, notamment les Noirs, dès *Alien* (Scott, 1979) et *The Empire Strikes Back* (Lucas, 1980). Elle y est encouragée dans les années 1980 par le succès des films d'action à duo interracial, comme *48 Hours* et sa suite *Another 48 Hours* (Hill, 1982, 1990, avec Nick Nolte et Eddie Murphy) ou la série des *Lethal Weapon* (Donner, 1987, 1989, 1992, 1998, avec Mel Gibson et Danny Glover). Cependant, dans la science-fiction, ces personnages restent secondaires : ils incarnent soit des criminels (comme la brochette de délinquants de différentes minorités ethniques dans *RoboCop*, ou le Duke dans *Escape From New York*), soit des personnages de

second plan, comme les coéquipiers de Dutch (Arnold Schwarzenegger), Dillon (Carl Weathers) et Mac (Bill Duke), dans *Predator* (McTiernan, 1987), voire mineurs, comme le commissaire de police (Paul Winfield) dans *The Terminator* (Cameron, 1984). Ces personnages commencent à prendre de l'épaisseur dans les années 1990 : *Terminator 2* intègre momentanément au groupe de héros un ingénieur noir, Dyson (Joe Morton), tandis que *Independence Day* et *The Matrix* donnent des rôles importants à des acteurs noirs de premier rang, Will Smith et Laurence Fishburne. Ces exemples (surtout les deux premiers) suivent néanmoins le modèle du « Noir immaculé » qui a donné le jour à tant de policiers et juges noirs dans les années 1980, et que Régis Dubois présente ainsi :

Ce type de personnage incarne le modèle noir américain, le Noir tel que la majorité des Blancs (libéraux) aimeraient qu'il soit, à savoir socialement et économiquement intégré. Il ne présente en effet aucun danger pour les institutions ou pour la femme blanche, en bon patriote il ne demande qu'à s'intégrer à la bonne société et à profiter de l'American way of life.¹⁰³

Miles Dyson est ainsi présenté travaillant tard le soir à son ordinateur, signe d'un emploi de cadre bien rémunéré. Habitant une belle maison chic avec piscine, il est intégré économiquement, mais aussi socialement, puisqu'il est père d'un petit garçon au sein d'une famille nucléaire unie. Participant pleinement à la vie de la société américaine, il devient « le défenseur de ses valeurs morales »¹⁰⁴ lorsqu'il accepte de sacrifier son travail, puis sa vie, pour empêcher la victoire des machines sur les humains. De même, dans *Independence Day*, le capitaine Steve Hiller (Will Smith), pilote de chasse dans l'Armée, apparaît d'abord chez lui, en famille, réveillé par son fils (adoptif, mais on ne le saura que plus tard) puis par son chien, habitant une maison pavillonnaire dans une banlieue verdoyante mixte. Totalement intégrés dans le monde des Blancs, Dyson et Hiller offrent une image rassurante des Noirs, capables de coopérer en toute harmonie avec les Blancs. En outre, ils sont en couple stable avec une femme noire, repoussant ainsi le spectre des relations sexuelles entre Noirs et Blancs (le tabou de la « *miscegenation* »).

La question de la sexualité noire est également évitée dans *The Matrix* où tous les personnages noirs sont asexués, que ce soit Morpheus (Laurence Fishburne), ses coéquipiers Tank (Marcus Chong) et Dozer (Anthony Ray Parker), ou l'Oracle (Gloria Foster). Pourtant, le film joue sur la peur du potentiel subversif des Noirs américains, en faisant de Morpheus un

¹⁰³ Régis Dubois, *Images du Noir dans le cinéma américain blanc (1980-1995)*, Paris : L'Harmattan, 1997, p.59.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.68.

leader « terroriste » en rébellion contre l'ordre dominant de la Matrice. On retrouve l'empreinte du mouvement des droits civiques et des *Black Panthers* dans les nombreux discours libérateurs tenus à la fois par Morpheus et par l'Oracle, qui invitent Neo à s'affranchir des règles de la Matrice, reprenant le slogan « *free your mind* », ainsi que dans les costumes, avec la prédominance du cuir noir et le port de lunettes de soleil réfléchissantes. *The Matrix*, en tant que film « rebelle », se range résolument du côté des opprimés et donc du côté des Noirs. Morpheus, par sa stature imposante, sa voix grave et calme et ses formules philosophiques, incarne ainsi la voix de la sagesse et la seule source d'autorité légitime.

La Matrice et ses agents peuvent alors être assimilés à une société dominante blanche oppressive, qui tente d'infiltrer le mouvement de rébellion tout comme le FBI infiltra les divers mouvements contestataires des années 1960-1970. Ce n'est pas le héros blanc mais bien Morpheus qui est passé à tabac par l'agent Smith puis par la police, avant d'être menotté à une chaise et torturé par un agent sadique qui déclare haïr « son espèce », l'espèce humaine pouvant être lue ici comme une transposition de la « race noire ». Cette scène rappelle la brutalité de la police pendant l'arrestation de Rodney King ou pendant le mouvement de lutte pour les droits civiques (dans un plan aérien, on voit une dizaine de policiers casqués et armés de bâtons s'acharner sur Morpheus à terre). La Matrice est un monde uniforme, dont tous les membres, les agents comme les humains, sont blancs. En effet, de façon remarquable, on ne voit pratiquement que des Blancs dans la Matrice, comme le souligne le programme informatique qui la reproduit, immergeant Neo dans une foule dense et homogène, où tous sont habillés en noir et blanc, à l'exception d'une belle blonde à robe rouge. Les Blancs de la Matrice se ressemblent tous et sont interchangeable : les agents peuvent ainsi se métamorphoser en n'importe quel habitant de la Matrice. A ce titre, ils sont tous des ennemis, faisant partie intégrante d'un système oppressif, comme le déclare Morpheus : « The Matrix is a system, and that system is our enemy. [...] These people [you see in the Matrix] are part of that system and that makes them our enemy ».

La blancheur homogène de la Matrice inhumaine (dans les décors comme dans les personnages) s'oppose à la diversité du groupe de rebelles humains, un équipage « arc-en-ciel » mené par un Noir, qui comprend au départ deux femmes, trois Noirs, un Hispanique, un adolescent et un homme blancs. Neo lui-même incarne cette diversité multiculturelle, puisqu'il est joué par Keanu Reeves, dont les origines sino-hawaïennes sont bien connues du

grand public (bien qu'assez peu visibles à l'écran, on y reviendra)¹⁰⁵. Symbole du mélange des races, « égérie postnationale »¹⁰⁶, ce dernier est opposé à l'autre homme blanc du groupe, Cypher (Joe Pantoliano), un traître devenu taupe pour les agents, qui refuse la coopération inter-ethnique. Cypher ne supporte plus l'autorité de Morpheus, qu'il accepte de livrer sans sourciller, avant de tuer les autres personnages minoritaires, les deux autres Noirs d'abord, puis l'Hispanique et enfin une des deux femmes. Il trahit ses coéquipiers pour pouvoir réintégrer le système et faire partie de sa classe dominante (même si son pouvoir serait illusoire) : dans la Matrice, il se fait appeler Mr. Reagan et demande à gagner beaucoup d'argent en devenant acteur, un clin d'œil ironique en direction de Ronald bien sûr, mais aussi une dénonciation de la mainmise blanche sur les organes du pouvoir.

1.2. *Independence Day* ou la promotion du multiculturalisme viril

Independence Day s'attache également à former un groupe de combattants multi-ethnique pour affronter des extra-terrestres cachés dans des machines toutes identiques, opposant la diversité humaine à l'anonymat et l'uniformité des extra-terrestres. Le film s'inspire de la science-fiction des années 1950, notamment de *The War of the Worlds* (Haskin, 1953), mais aussi de *The Day the Earth Stood Still* (Wise, 1951) dont un extrait passe à la télévision. Cependant, *Independence Day* remplace l'expression de la paranoïa anti-communiste (l'effacement des individualités par le même dans *Invasion of the Body Snatchers* (Siegel, 1956), par exemple) et la hantise de la bombe nucléaire par la célébration de la diversité humaine, et particulièrement américaine : « le peuple américain retrouve sa cohésion dans la résistance armée à l'envahisseur »¹⁰⁷. Les plans de foule montrent Noirs et Blancs, riches et pauvres se retrouvant ensemble face aux soucoupes métalliques. La définition de l'humanité s'en voit quelque peu modifiée : à l'homogène inhumain s'oppose non plus tant l'individualisme fondateur de l'Amérique, mais bien le multiculturalisme et l'alliance entre les différentes communautés, la mise en place de personnalités distinctes se faisant d'abord à travers leur appartenance ethnique.

La première scène « humaine », au *Search for Extraterrestrial Intelligence Institute*, souligne d'emblée cette diversité affichée, à travers la coopération harmonieuse entre les différents groupes : le jeune Asiatique qui reçoit en premier le signal des extra-terrestres appelle immédiatement son chef blanc (et probablement juif, vu son intonation et son

¹⁰⁵ Né au Liban d'une mère britannique et d'un père hawaïen d'origine chinoise, Keanu Reeves, citoyen canadien, incarne à merveille le dépassement des frontières ethniques et nationales.

¹⁰⁶ « A postnational, postmodern poster boy ». Joshua Clover, *The Matrix*, Londres : BFI, 2007, p.21.

¹⁰⁷ Divina Frau-Meigs et Sophie Jehel, *Les Ecrans de la violence : enjeux économiques et responsabilités sociales*, Paris : Economica, 1997, p.20.

agitation anxieuse rappelant Woody Allen), qui est secondé par un Noir et une femme. Le film prolonge et amplifie la présentation de la pluralité de l'Amérique durant une longue exposition introduisant les différents héros dans leur milieu propre. Le début du film présente en effet un panel d'Américains de tous horizons, d'origines et de classes sociales différentes, confrontés à l'Autre, une gigantesque soucoupe métallique. De courtes scènes de deux minutes chacune indiquent clairement la fonction et l'appartenance socio-ethnique des personnages, à commencer par le jeune président WASP Thomas J. Whitmore (Bill Pullman), mari et père de famille aimant mais président contesté¹⁰⁸. On se déplace ensuite à New York (plan sur la statue de la Liberté), où David (Jeff Goldblum) joue aux échecs avec son père Julius (Judd Hirsch), « incarnation stéréotypée du Juif neurasthénique »¹⁰⁹ caractérisé par son débit rapide, son humour incisif et son inquiétude perpétuelle. David est ainsi instantanément marqué comme juif à travers son père, mais également par la ville où il habite et par ses activités intellectuelles (sa victoire rapide aux échecs annonce son génie, ce que confirment ses talents d'informaticien). De même, le statut social de Russell Casse (Randy Quaid) est immédiatement signalé par sa caravane au milieu du désert californien, où vivent ses trois enfants au physique mexicain, une association socio-ethnique indiquant le bas de l'échelle sociale. Tous ces personnages sont présentés de manière successive au début et mis sur le même plan narratif (sauf le capitaine Hiller, qui, interprété par la star du film Will Smith, fait une entrée retardée), puis font l'objet d'un montage parallèle multiple, avant d'être rassemblés sur une base militaire et unis dans une offensive commune contre les extra-terrestres. Invoquant les unités multi-ethniques des films de guerre des années 1940-1950, le film réactualise les séries B de science-fiction pour reconstruire le *e pluribus unum* fondateur de l'Amérique, tout en réaffirmant la domination masculine.

Ainsi, selon Michael Rogin dans son essai pour la série des *BFI Modern Classics*, l'un des objectifs de *Independence Day* est de reconstruire la vieille alliance entre Juifs, Noirs et WASP libéraux mise en place pendant le *New Deal* et consolidée pendant le mouvement des droits civiques¹¹⁰, mais menacée dans les années 1990 par les extrémistes de tous bords, et

¹⁰⁸ On note la ressemblance avec le président en exercice à la sortie du film, Bill Clinton (avant l'affaire Lewinski).

¹⁰⁹ Michael Rogin, *Independence Day, or How I Stopped Worrying and Love the Enola Gay*, Londres: BFI, 1998, p.49.

¹¹⁰ « *IDA's* ethnic politics resurrect the New Deal-Great Society coalition of Jew, Black and public-spirited WASP. » *Ibid*, p.50.

notamment les attaques antisémites de leaders noirs comme Louis Farrakhan¹¹¹. La remarque que Steve adresse à David lors de leur mission spatiale commune, « We're going to work on our communication. », prend tout son sens dans un contexte de tension entre les deux communautés. Ainsi, en 1995, des membres éminents des communautés noires et juives, Michael Lerner, rabbin progressiste et rédacteur en chef de *Tikkun Magazine*, et Cornel West, universitaire et militant noir américain, s'efforcent de rétablir le dialogue en publiant leurs conversations sous le titre révélateur de *Jews and Blacks, Let the Healing Begin*¹¹². Le casting d'*Independence Day* joue donc la carte de l'appartenance ethnique, avec le choix de Jeff Goldblum, dont le nom et les rôles précédents de scientifique génial (dans *The Fly* (Cronenberg, 1986) ou *Jurassic Park* (Spielberg, 1993)) connotent fortement la judaïté, et de Will Smith, « tchatcheur » au physique athlétique, étoile montante noire-américaine après le succès de *Bad Boys* (Bay, 1995). *Independence Day* joue en fait sur ces stéréotypes ethniques pour mettre en place une complémentarité entre un « cerveau juif » et un « corps noir ». Le personnage de David se caractérise d'abord par ses grandes lunettes et son talent d'informaticien, tandis que le corps de Will Smith est bien mis en valeur : il est torse nu pendant sa première apparition puis il exhibe ses biceps saillants lorsqu'il traîne un extra-terrestre dans le désert. L'échange de présents, mentionné par Michael Rogin¹¹³, qui consacre l'alliance entre Juifs et Noirs en montrant un technicien de laboratoire noir apporter une Torah et une kippa à David, puis Julius donner deux cigares à Steve, souligne bien la dichotomie entre l'esprit (la spiritualité juive) et le corps (les cigares phalliques).

Cependant, la reconstruction de l'amitié entre Juifs, Noirs et Blancs progressistes se fait au détriment des autres minorités, comme le dit Rogin : « Nostalgia for the Jewish-black alliance takes the place in this film of equal opportunity for those post-1960s multicultural groups, Latinos, Asians, women and gays. [...] Not all ethnic, racial and sexual identities will get equal billing »¹¹⁴. Il remarque en effet que les Asiatiques disparaissent complètement du film après une brève apparition dans les premiers plans, tandis que la double identité de Russell Casse, père d'enfants chicanos qui dit avoir été victime d'abus sexuel par les extra-terrestres, insiste sur le caractère « étranger » (*alien*) des ouvriers agricoles mexicains aux

¹¹¹ Attaques largement relayées par les médias, qui ont ainsi créé l'impression que tous les Noirs sont antisémites. Voir Divina Frau-Meigs, *Médiamorphoses américaines dans un espace privé unique au monde*, Paris : Economica, pp.104-106.

¹¹² Michael Lerner and Cornel West, *Jews and Blacks, Let the Healing Begin*, Rutherford : Putnam, 1995.

¹¹³ « In a gift exchange that rubs our noses in the racial politics of *Tikkun's* Jewish renewal, a black lab assistant – white coated inheritor of the black servants of an earlier era – rushes up with yarmulke and torah for the religious ceremony that will consecrate the Jewish-black journey into space. David's father reciprocates with his own burnt offering: two cigars. » Rogin, *Independence Day*, p.49.

¹¹⁴ *Ibid.*, pp.41-44.

Etats-Unis, fusionnant les deux relations sexuelles implicites (celle avec la mère mexicaine absente et celle avec les extra-terrestres) dans une même relation contre nature¹¹⁵. Mais surtout, le rapprochement entre Juifs et Noirs se fait au détriment des femmes. La virilité affirmée du Noir contribue en effet à renforcer la masculinité incertaine du Juif pour reconstruire une nation virile. Cette virilisation commence dans la scène où David explique son idée géniale (transmettre un virus informatique aux machines extra-terrestres) à une assemblée *a priori* sceptique. Il est d'abord présenté en position de faiblesse, aux côtés de son ex-femme (et de deux autres femmes au second plan) et opposé en contre-champ à un groupe exclusivement masculin d'autorités militaires, politiques et scientifiques d'abord incrédules. Mais au cours de son discours, un travelling relègue hors-champ son ex-femme ainsi que son père neurasthénique, laissant David seul dans le champ, les contre-champs soulignant les réactions désormais admiratives des autres hommes. Il prend de l'assurance, avançant d'un pas mesuré, redressant le buste pour mieux dévoiler des pectoraux fermes sous son maillot de corps blanc et tapant du poing sur le tableau blanc pour affermir ses explications. C'est alors que Steve entre en scène pour soutenir l'idée de David contre les doutes persistants des autorités. L'alternance des plans sur les deux hommes se termine sur leur réunion dans un même plan qui montre David solidement planté, les mains sur les hanches. L'amitié entre David et Steve est ainsi scellée dans l'audace virile, comme le font valoir leur dialogue fanfaron (« Do you really think you can fly that thing? », demande David, ce à quoi Steve répond : « Do you really think you can do all that bullshit you just said? »), et le crescendo musical où dominent cuivres et percussions.

L'hégémonie masculine est en outre réaffirmée par l'élimination de tout danger de féminisation. L'homosexualité est évoquée pour être mieux évacuée : le personnage maniéré et angoissé de Marty, joué par l'acteur homosexuel militant Harvey Fierstein, sert surtout à masculiniser David, dont le calme contraste avec sa panique, et sera de toute façon tué dans la première moitié du film. Il en va de même pour le meilleur ami de Steve, surpris par un quiproquo en train de lui faire une demande en mariage, et qui pose sa tête affectueusement sur l'épaule de son ami, gestes, pourtant farceurs, qu'il paiera cher. A l'opposé, l'amitié entre David et Steve est solidement ancrée dans l'hétérosexualité et validée par le sceau du mariage : les deux hommes ne partent en mission qu'après un double mariage où David et son

¹¹⁵ « Latinos [...] link the illegal aliens of American politics [...] to the space aliens of American film. [...] The alien-Casse liaison fills the gap of the missing Chicana mother. Russell's Chicano children are the products of one alien miscegenation, and his breakdown is the product of the other. » *Ibid.*, p.51.

ex-femme Connie (Margaret Colin) renouvellent implicitement leurs vœux alors qu'ils servent de témoins à Steve et Jasmine (Vivica A. Fox).

Les femmes d'*Independence Day* doivent en effet rentrer dans le rang. Il est frappant de constater que ces femmes actives renient ou renoncent toutes à leurs ambitions professionnelles pour se consacrer à leurs hommes. La femme du président, en voyage d'affaires à Los Angeles pendant la catastrophe, demande ainsi le pardon de son mari pour avoir tardé à le rejoindre (« I'm so sorry that I didn't come home when you asked me to. »), avant de mourir, punie pour sa transgression. Elle disparaît littéralement de l'écran, même pendant sa mort, puisque la caméra fait le point sur le visage du président lors de leur embrassade finale, et son sort funeste n'est suggéré que par la douleur qu'exprime ce dernier à la sortie de sa chambre d'hôpital. Connie est également condamnée pour son ambition qui l'a amenée à quitter un mari amoureux et génial pour devenir porte-parole de la Maison Blanche (quand même !). Par carriérisme obtus, elle ignore ses conseils judicieux, mettant la vie du président en danger et causant la mort de millions de personnes. Après une première scène la montrant dévouée à son travail, le film s'attache à mettre en scène sa mise en conformité progressive, qui va de pair avec l'affirmation de la masculinité de David. Une courte scène¹¹⁶ insiste d'abord sur le fait qu'elle a gardé son nom marital dans l'annuaire comme nom de code en cas d'urgence. Puis un tête-à-tête avec David oppose leur conception de la vie, elle étant prête à prendre des risques et à se lancer en politique, lui se suffisant d'un mariage heureux. Elle déclare tout de même qu'elle n'a jamais cessé de l'aimer, ce à quoi il répond de façon un peu pathétique : « But it wasn't enough, was it ? ». On retrouve dans cette scène des traces de l'homme-victime des années 1980, qui se sent trahi par la société et par les femmes en particulier, amer vis-à-vis de leur entrée sur le marché du travail (d'où l'intonation ironique quand il prononce le mot « *career* »), qui ne peut mener qu'au divorce. Cependant, cet auto-positionnement en victime devient, au milieu des années 1990 et dans un film triomphaliste comme *Independence Day*, un signe de faiblesse qu'il s'agit de dépasser. On voit alors la balance s'inverser, David prenant de plus en plus d'assurance à mesure que Connie perd tout pouvoir. La victoire de l'humanité équivaut finalement au rétablissement du patriarcat.

Ainsi, la journée du 4 juillet, durant laquelle se déroule le dernier tiers du film, célèbre une victoire strictement masculine, où les femmes sont reléguées aux seconds rôles, n'ayant pour fonction que de soutenir leurs hommes (des « *supporting roles* » aux deux sens du terme). Connie abandonne son élégant tailleur jupe et ses talons, signes de la femme active,

¹¹⁶ Cette scène, présente dans la version longue, est coupée dans la version cinéma, ce qui rend Connie encore plus agressive.

pour adopter les mêmes habits que David, un pantalon en toile et une chemise large à carreaux, et endosse le rôle de l'épouse docile qui attend le retour de son mari avec inquiétude. Elle n'apparaît plus que pour conforter l'affermissement viril de David : elle se tient juste derrière lui, on l'a vu, pendant son discours, puis s'alarme de son courage soudain, immobile tandis qu'il s'agite autour du vaisseau spatial, enfin s'attendrit à la vue de son anneau de mariage et lui prend affectueusement la main pendant le mariage de Steve et Janice. Les femmes sont réduites au silence : Janice ne dit pas un mot pendant son propre mariage qui se termine sur le « oui » de Steve, suivi d'un plan sur les mains jointes de David et Connie, celle de David sur le dessus, avec son anneau et sa montre d'homme bien visibles.

La réaffirmation de l'hégémonie masculine est parachevée lors de la toute dernière scène, qui fonctionne comme un condensé du projet idéologique de *Independence Day* : mettre en valeur l'amitié entre un Juif et un Noir, à travers laquelle est affirmée la virilité du premier, tout en remettant les femmes à leur juste place. David et Steve avancent en effet côte à côte en habits militaires, démarche virile et cigare au bec, alors que leurs épouses se précipitent vers eux en courant, David démontrant sa virilité en soulevant Connie de terre (voir phot.160-161). Les deux femmes se tiennent sagement (et silencieusement) aux côtés de leurs hommes, alors que le président, le général en chef et le père de David, autorités patriarcales par excellence, valident la masculinité des deux hommes et les inscrivent dans une lignée masculine. Le père de David se réjouit de voir son fils fumer le cigare, signe qu'il a retrouvé sa puissance phallique, tandis que Steve soulève son fils adoptif pour admirer les « feux d'artifice » qui concluent cette grande victoire d'une « humanité » finalement masculine.

2. Le représentant de l'humanité reste l'homme blanc

Par ailleurs, le meneur du combat contre les extra-terrestres reste le président, un Blanc non marqué ethniquement, qui, en tant que tel, demeure le représentant privilégié de l'humanité, en dépit du multiculturalisme affiché du film. Il prononce ainsi un discours de ralliement exalté, avançant résolument au milieu de la foule puis montant sur une plate-forme, à la fois membre du groupe et son représentant élu. Tous se tournent vers lui, hommes et femmes, civils et militaires, et l'écoutent avec attention. Il est le seul auquel le film dédie un plan aussi long (10 puis 15 secondes) sur un zoom progressif, et son discours dure plus d'une minute dans un film au rythme par ailleurs effréné (voir phot.162). En outre, il apparaît à l'image au moment même où il prononce le mot « *mankind* », devenant son chef, son porte-parole et finalement son meilleur représentant. *Independence Day* établit en effet de façon très

appuyée un parallèle entre la société américaine et l'humanité toute entière, le président des Etats-Unis devenant donc naturellement l' élu de cette dernière. Les autres nations suivent le leadership américain avec gratitude, célébrant un « nouvel ordre mondial » où les figures de l'Autre honni (Irakiens, Russes ou Japonais) se soumettent de bon gré à l'unilatéralisme des Etats-Unis. Cet impérialisme outrancier (dénoncé par toutes les critiques françaises à la sortie du film¹¹⁷) va de pair avec une domination blanche moins ouvertement revendiquée, mais tout autant structurelle, comme le révèle la place centrale qu'occupe constamment le président dans la structure des plans et des scènes tout au long du film. Tout comme les nations arabes et asiatiques ne font que suivre les décisions américaines, les minorités sont finalement reléguées à la marge de l'hégémonie WASP. *Independence Day* célèbre de façon décomplexée le retour d'une humanité américaine unie sous l'égide d'un patriarcat blanc.

2.1. Primauté du blanc dans *The Matrix*

Le représentant privilégié de l'humanité dans la science-fiction reste donc l'homme blanc, même en période de multiculturalisme¹¹⁸. Un film comme *The Matrix*, qui accorde pourtant une place importante aux minorités, reprend ainsi le poncif immémorial du sauveur blanc aux allures christiques, dans le droit fil de *RoboCop* et *Terminator 2*. Neo le naïf, à l'innocence enfantine, rappelle évidemment Jésus-Christ, ce que soulignent les nombreuses allusions iconographiques. Son calvaire commence lorsqu'il se retrouve nu dans la Matrice, son corps soulevé par un bras métallique, les bras en croix, ses souffrances attestées par la présence de stigmates (les trous dans sa nuque et dans son bras) à son réveil. Quand il devient l'Elu, Neo, comme le Christ, devient présent en chacun de nous, son immanence révélée lorsqu'il se fond dans l'agent Smith.

Surtout, le traitement de l'image insiste fortement sur la blancheur de Neo : on a déjà commenté la pâleur exceptionnelle de son visage¹¹⁹, particulièrement lumineux, blanchi

¹¹⁷ Voir l'analyse de la réception française d'*Independence Day* proposée par Laurence Alfonsi dans « La réception du film *Independence Day* en France. Un exemple de contre-acculturation ? », *Cinémas*, vol.8, n°3, 1998, pp.9-29. Elle cite notamment la critique des *Cahiers du cinéma* (« L'Amérique est le monde », n°505, septembre 1996, p.60) et celle de *Télérama* (« Hollywood impose le nouvel ordre planétaire », n°2438, 2 octobre 1996, p.32).

¹¹⁸ Il faut cependant souligner l'exception Will Smith, qui émerge comme héros du genre avec *Men in Black* (Sonnenfeld, 1997) d'abord, puis *I, Robot* (Proyas, 2004), suivi récemment de *I Am Legend* (Lawrence, 2007). Le succès de ces films révèle l'intégration des Noirs dans le *star system* hollywoodien, ainsi que l'importance de la science-fiction sur le marché. Cependant, il nous semble que le statut de star de Will Smith lui fait justement perdre son ancrage ethnique : il reste un « Noir immaculé », blanchi par son intégration parfaite dans un monde blanc – la plupart des rôles mentionnés étaient écrits pour des Blancs – et sa collaboration récurrente avec des coéquipiers blancs (Tommy Lee Jones dans *Men in Black*, Bridget Moynahan dans *I, Robot*, Alice Braga dans *I Am Legend*, les relations avec les deux femmes blanches restant toujours chastes).

¹¹⁹ Qu'on peut contraster avec son teint plus foncé dans *Point Break* (Bigelow, 1991), où il est surfeur, ou même *Something's Gotta Give* (Meyers, 2003).

comme par surexposition, contrastant avec ses habits foncés et ses collaborateurs noirs. Par ailleurs, il est très souvent associé à des fonds blancs, que ce soit le programme informatique « vide » où l'on peut charger ce que l'on veut, ou le ciel blanc de la Matrice, qui le révèle comme étant l'Elu. On retrouve à plusieurs reprises cette « surimpression de blancheur » qui fait du visage de Neo une page blanche où tout est possible. La première visite de Neo dans le blanc de la Matrice commence par un très gros plan sur son visage pâle, qui enchaîne avec un zoom arrière sur l'écran blanc informatique, le visage de Neo déclenchant en quelque sorte l'ouverture au blanc (voir phot.163). Sa deuxième visite reprend cette surimpression de blanc sur blanc, avec un plan rapproché sur son visage contre le fond lumineux. Neo prend cette fois-ci acte des possibilités du blanc, et commande des rangées infinies d'armes qui viennent remplir cet écran vide. Le motif est repris après le sauvetage de Morpheus et de Trinity pour signifier sa révélation en tant qu'Elu. La déclaration de Tank : « I knew it, he's the One », est en effet immédiatement suivie d'une contre-plongée sur le visage de Neo contre le ciel blanc de la Matrice.

Cette répétition des fonds blancs lumineux contraste d'une part avec les décors blancs teintés de vert dans lesquels évoluent les agents de l'oppression blanche, et d'autre part avec le vaisseau gris des rebelles menés par Morpheus. L'irruption du blanc fonctionne alors comme une ouverture, le pendant des nombreux fondus au noir qui ponctuent l'évolution de Neo. Tout comme les écrans lumineux et vides auxquels il est constamment associé, Neo est ainsi désigné comme une « page blanche », où va s'écrire l'avenir de l'humanité. Encore une fois, c'est l'homme blanc, soutenu par le jeu des couleurs, qui assure la pérennité de l'humain, face au gris des machines et aux vert et noir du code. A la fin de *The Matrix*, la caméra plonge dans le code pour un dernier fondu au noir signalant la fin de la Matrice, tandis que l'image « renaît » à travers le visage de Neo (voir phot.164-165), véritable sauveur dont le monologue final porte l'espoir d'une humanité libérée du joug des machines, dans un monde lumineux où tout est possible : « I didn't come here to tell you how this is going to end. I came here to tell you how it's going to begin. I'm going to show [people] a world without rules and controls, without borders or boundaries, a world where anything is possible ».

2.2. Faire passer l'homme blanc pour un homme ordinaire : *War of the Worlds*

Mais le sauveur de l'humanité devient encore plus représentatif s'il est ordinaire. Pour que l'homme blanc puisse occuper une position d'universalité, la stratégie consiste ainsi à le faire passer pour un homme ordinaire, un parmi tant d'autres, dont le combat individuel représente celui de l'humanité toute entière. Cette stratégie est particulièrement manifeste dans *War of the Worlds* de Spielberg (2005), remake qui propose un modèle de masculinité radicalement différent de son original (*The War of the Worlds*, Haskin, 1953) par la banalisation initiale de son héros.

Dans le remake comme dans l'original, le héros est un homme blanc, « protecteur naturel » du reste de la population qui n'offre que des proies faciles aux extra-terrestres. Il prend en charge un personnage féminin marqué comme fragile, une femme (Ann Robinson) terrifiée et hystérique dans l'original, constamment blottie dans les bras du héros, remplacée, pour ménager les sensibilités féministes tout en maintenant la domination masculine, par une petite fille (Dakota Fanning) tout aussi terrifiée dans le remake. Par ailleurs, les minorités sont désignées comme les cibles privilégiées des extra-terrestres : le seul personnage non-Blanc dans le premier, un gros Mexicain peureux un peu ridicule, est un des premiers à être pulvérisé, tandis que les foules auxquelles s'en prennent les machines dans le second sont distinctement bigarrées. Dans l'un comme dans l'autre, les minorités ethniques et sexuelles sont présentes en tant que victimes, mais jamais en tant que héros ou héroïnes, ce qui fait du héros blanc le représentant de toute la population et le défenseur des minorités.

Cependant, le héros est présenté de façon fort différente d'un film à l'autre. Dans *The War of the Worlds*, Dr Clayton Forrester (Gene Barry) est un scientifique reconnu, qui met ses talents au service d'une petite communauté puis de la société en général. A l'arrivée de la première soucoupe volante, il est appelé en tant qu'autorité scientifique, au même titre que la police, les pompiers ou l'armée dont il connaît personnellement le général en chef. Sa réputation le précède à tel point que sa partenaire est fascinée par lui avant même de rencontrer ce bel homme à lunettes. Sa position d'autorité intellectuelle, ainsi que sa valeur morale sont reconnues par tous, y compris le pasteur : on écoute avec attention les explications scientifiques qu'il donne des phénomènes extraordinaires. Cette voix de l'autorité, qu'elle soit scientifique ou militaire, est totalement absente du remake, comme le souligne *The Washington Post* : « What one notices instantly is the absence of that '50s voice of military or scientific authority »¹²⁰. Le héros, Ray Ferrier (Tom Cruise), « est censé être un

¹²⁰ Stephen Hunter, critique de *War of the Worlds*, *The Washington Post*, 29 juin 2005.

type normal, avec ses manies et un bon instinct de survie »¹²¹. A l'opposé du scientifique respecté dont on chante les louanges, Ray est un docker, qui apparaît pour la première fois à l'écran dans une cabine en haut d'une grue. Il est immédiatement critiqué comme un insouciant irresponsable, en qui on ne peut avoir confiance, d'abord par son patron qu'il refuse d'aider, puis par son ex-femme qu'il fait attendre une demi-heure devant sa porte. Ray est loin d'être un intellectuel : il est moins cultivé que sa fille de dix ans (il ne sait pas quelle est la capitale de l'Australie ni ce que c'est que du humour) et s'intéresse principalement aux voitures (il expose un moteur à réparer au beau milieu de sa maison).

Col bleu syndiqué, qui aime les voitures de sport et force son fils à jouer avec lui au baseball, Ray incarne de façon emblématique une masculinité traditionnelle, qui valorise l'action plus que la réflexion, et tente désespérément d'imposer une autorité de plus en plus contestée. Divorcé de sa femme enceinte d'un autre homme plus responsable, plus attentionné et plus riche, Ray est constamment jugé par le nouveau couple, ainsi que par ses deux enfants, pendant les premières scènes du film. Rarement seul à l'écran, Ray est relégué au second plan, observé par une famille désapprobatrice, comme dans ce plan où l'on voit le dos de son ex-femme et de son nouveau mari en premier plan, tandis que Ray sort les poubelles au second (voir phot.166). L'inspection de sa maison renforce ce jugement réprobateur, à mesure que sa femme avance et prend note du moteur de voiture, du frigo vide, de sa chambre en désordre et d'une chambre d'enfants trop petite pour deux. Mari abandonné, il est également un père déchu de toute autorité parentale, méprisé par son fils, qui refuse de le saluer et l'appelle Ray. Lorsque ce dernier le rejette en rappelant que c'est son beau-père qui paye ses frais de scolarité, Ray répond à cette attaque de la fonction masculine centrale de « *provider* » par la force physique, lançant une balle de baseball de toutes ses forces. Sa réaction est immédiatement désavouée puisque son fils ne rattrape pas la balle (qui casse une fenêtre), tandis que sa fille le sermonne. A l'image de son visage encadré par le bris de fenêtre, Ray est un homme cassé derrière un masque de désinvolture (voir phot.167).

En confrontant cet homme ordinaire et faillible aux extra-terrestres, *War of the Worlds* va ainsi s'attacher à reconstruire une masculinité traditionnelle en butte aux critiques, valorisant les capacités intuitives et physiques de son héros manuel, suggérées dès les premières images par un plan large impressionnant, accompagné d'un beau travelling, sur les grues gigantesques, puis des plans rapprochés sur la main de Ray qui déplace avec précision et habileté un énorme container, annonçant son aptitude future à combattre les machines.

¹²¹ « He's supposed to be a regular Joe with plenty of foibles but good survival instincts ». Todd McCarthy, critique de *War of the Worlds*, *Variety*, 28 juin 2005.

Contrairement au scientifique de l'original, Ray va en effet être fortement héroïsé par des actes de bravoure physique. Sa première confrontation avec les machines montre sa course rapide et éperdue, filmée en plan serré et contre-plongée, tandis que dans l'original Forrester écrase son avion et se cache dans un fossé. Surtout, Ray va monter dans une des machines pour sauver sa fille : la protégeant de son corps, il se fait attraper par une des tentacules et aspirer dans le ventre de la machine, mais, retenu par les autres prisonniers, il réussit à en ressortir après avoir déposé des grenades qui détruisent l'extra-terrestre et libèrent ses camarades. La prise en charge de sa fille, dont la dépendance, la passivité et le visage pur constamment apeuré en font un faire-valoir idéal, constitue le fondement de son héroïsation physique : il la porte constamment dans ses bras ou sur son dos, traversant des paysages dévastés à pied ou des fleuves démontés à la nage. Son fils trop contestataire, quant à lui, disparaît en cours de film pour ne réapparaître qu'à la toute fin, lorsqu'il valide l'autorité retrouvée de son père en se précipitant dans ses bras et en l'appelant « papa ». La confrontation avec les extra-terrestres et la protection assurée de sa fille rendent en effet à Ray son autorité masculine écornée. La dernière scène contraste nettement avec le début : portant à nouveau sa fille dans ses bras (voir phot.168), Ray est accueilli en héros par son ex-femme qui le remercie d'avoir accompli son devoir de protecteur paternel, et par ses beaux-parents, qui ne sont autres que Gene Barry et Ann Robinson, les interprètes de l'original. Adoubé par le genre de la science-fiction et enfin validé par l'autre sexe, Ray est réintégré dans la communauté familiale à travers le rétablissement du lien père/fils rompu, dans une embrassade finale qui montre son fils réfugié dans ses bras, tandis qu'il reste solide et droit, malgré son émotion.

War of the Worlds réaffirme ainsi la valeur de l'homme blanc en en faisant le défenseur de l'humanité (notamment des plus faibles) contre des machines inhumaines. Il s'agit en effet de rendre son humanité à une masculinité blanche attaquée de toutes parts et tenue pour responsable des injustices sociales. Le film souligne les fêlures d'un homme pour le distancier de la domination masculine : on retrouve dans *War of the Worlds* la masculinité victimisée des années 1980, combinée au père de famille ordinaire des années 1990. La

réaction au 11 septembre 2001 (c'est en ces termes que le film a été perçu¹²²), pourrait être lue alors, en termes d'identités sexuées, comme un retour aux fondamentaux et une rigidification des rôles, l'homme blanc seul protégeant sa famille contre des monstres inhumains tandis que sa femme l'attend en sécurité à la maison.

Force est de constater que, malgré une présence accrue des minorités au cours des années 1990 et l'émergence de Will Smith comme une des stars du genre, les films de science-fiction dans leur grande majorité continuent à privilégier l'homme blanc comme représentant de la condition humaine, y compris dans les films d'anticipation qui ne le confrontent pas à des « Autres » non-humains. Il est frappant de voir apparaître, à l'opposé des mondes dystopiques sombres et décrépits des années 1980, une esthétique du lisse et de la blancheur dans un monde dominé (parfois entièrement) par des Blancs. Sans pouvoir entrer dans les détails, nous mentionnerons le toit saturé de lumière dans *Gattaca* (Niccol, 1997), peuplé de personnages « non-marqués », aux « corps uniformes, sans surpoids, sans angles, ni rugosités »¹²³, évoluant dans un monde où la discrimination n'est certes plus raciale mais génétique, mais où les personnages non-Blancs sont pourtant fort peu nombreux. Dans *Artificial Intelligence: AI* (Spielberg, 2001), le premier travelling présente « l'enfant robot qui voulait être humain », habillé de blanc des chaussures au visage, le film se terminant dans un monde recouvert de glace. De même, l'extrême pâleur des pre-cogs (Agatha (Samantha Morton) notamment) dans *Minority Report* (Spielberg, 2002) ou le corps parfait du cinquième élément (Milla Jovovitch), à la blancheur laiteuse, ainsi que de son garde du corps aux cheveux blonds décolorés (Bruce Willis) dans *The Fifth Element* (Besson, 1997), montrent bien que la définition de l'humain proposée par le genre demeure solidement ancrée dans la blancheur, tandis que les mondes futurs imaginés par la science-fiction tendent à devenir de plus en plus blancs et lumineux.

Conclusion

La célébration de la diversité qui domine le discours public des années 1990 pénètre les genres hollywoodiens, au point que même un genre traditionnellement centré sur l'homme

¹²² « It is tempting, and not altogether out of place, to take *War of the Worlds* as the director's response to the Sept. 11 attacks », déclare A.O. Scott dans sa critique du film pour le *New York Times* intitulée « Another Terror Attack, but Not by Humans » (29 juin 2005). Stephanie Zacharek, quant à elle, s'indigne des nombreuses références aux attentats, qu'elle voit comme une manipulation par Spielberg de son public : « Steven Spielberg would like to believe his new alien movie taps into our fears of terrorism. Well, it's frightening all right. » Critique de *War of the Worlds*, *Salon*, 29 juin 2005, <http://www.salon.com/entertainment/movies/review/2005/06/29/war>, consulté le 4 octobre 2010.

¹²³ Penny Starfield, « Dystopies cachées du corps utopique », dans Andrea Grunert (dir), « Le corps filmé », *CinémAction*, n°121, p.21.

blanc comme le western place au premier plan des minorités opprimées, les Indiens bien sûr, mais aussi les Noirs et les femmes. On voit ainsi l'influence du multiculturalisme et du féminisme sur les genres à travers les efforts faits pour valoriser les apports des minorités, et les réinscrire comme acteurs de l'Histoire. Par ailleurs, on assiste à l'épanouissement d'un genre « ethnique », le film de gangsters, où l'ethnicité est désormais revendiquée, dans la plupart des films, avec fierté, et non plus vécue comme un stigmate. Le film de gangsters, mais surtout le western et la science-fiction insistent tous sur la nécessaire coopération entre les groupes, qui ne remet pourtant pas en cause la domination de l'homme blanc. Dans les westerns pro-Indiens, le point de vue indien est généralement effacé, et subordonné à l'autorité narrative blanche, tandis que la masculinité blanche est dédouanée de toute oppression structurelle dans les westerns noirs et féminins par la mise à l'index d'individus sadiques seuls responsables, qui tyrannisent aussi des hommes blancs « normaux », ainsi réintégrés dans la communauté des victimes. On remarque également que l'appel au multiculturalisme, qui défend en premier lieu les cultures ethniques, ne tend pas à interroger l'hégémonie masculine, et ne favorise pas des rapports sociaux de sexe plus égalitaires. Le recours à l'ethnicité dans les films de gangsters facilite au contraire le retour du patriarcat traditionnel, excusé par le cadre souvent rétro de ces films. La figure du gangster permet ainsi à la fois l'expression du fantasme et sa dénonciation par une société qui se revendique comme « moderne » et repousse les masculinités ethniques à sa marge. En fait, les tentatives pour remettre en cause la norme blanche et WASP échouent devant son pouvoir incroyable de demeurer incontournable tout en étant invisible. Les voix minoritaires sont ainsi recouvertes ou mises à distance par une voix blanche non-marquée et donc naturalisée comme exprimant un point de vue universel, qu'il s'agisse des Indiens dans le western, des Noirs dans la science-fiction, ou des gangsters ethniques au comportement déviant. Comme le montre sans ambages la science-fiction, le porte-parole naturel de l'humanité reste l'homme blanc.

Conclusion de la deuxième partie

On assiste dans les années 1990 à un changement de paradigme générique et masculin, avec la prépondérance de genres classiques en éclipse pendant la décennie précédente tels le western ou le film de gangsters, et de formes génériques « néo-classiques » comme la « *new romance* » et le film de guerre sur la Seconde Guerre mondiale. Ce retour vers l'époque

classique, souvent teinté de nostalgie, tend ainsi à combler la rupture entre l'homme et la société, visible dans les années 1980. En effet, le recours à la nostalgie permet de réconcilier l'homme et la société en invoquant un modèle masculin antérieur aux bouleversements déstabilisateurs des années 1960-1970, que ce soit le cowboy « pro-social » ou « l'homme honorable ». En outre, la référence au passé légitime la masculinité du présent en l'inscrivant dans un héritage proprement masculin, comme on le voit dans les comédies romantiques néo-classiques. Cette réintégration des hommes dans la société se fait également à travers la réconciliation des hommes avec le capitalisme dans des comédies romantiques « bobos » et des films de gangsters bourgeois. On remarque ainsi que le discours de classe très présent dans les années 1980 tend à disparaître dans les années 1990 en faveur d'un « consensus bourgeois », dans lequel s'inscrit parfaitement une nouvelle forme de masculinité, plus sensible et tolérante, le *New Man*. Les genres des années 1990 se démarquent en effet des codes de l'hypermasculinité, consacrant d'une part l'émergence d'une nouvelle norme et procédant d'autre part à la banalisation des héros masculins. Cependant, si cette banalisation peut apparaître comme une perte de pouvoir dans certains films de gangsters, la normalisation de la masculinité joue souvent à l'avantage des hommes, effaçant leurs privilèges en les faisant passer pour ordinaires. La stratégie de l'homme « comme les autres » maintient en fait l'hégémonie masculine par cet effacement même. Ainsi, si les genres cinématographiques semblent remettre en cause la primauté de l'homme blanc en s'intéressant à des personnages appartenant aux minorités sexuelles et ethniques, ils finissent en général par rétablir la suprématie de la blancheur « non-marquée » : la voix blanche remplace celle de l'Autre dans les westerns, les valeurs de la société dominante WASP sont validées par le portrait d'une masculinité ethnique déviante et archaïque dans les films de gangsters, tandis que la science-fiction continue d'assimiler l'humain à l'homme blanc.

Cependant, les années 1990 apparaissent *a posteriori* comme la « décennie des illusions »¹²⁴, alors que succède au triomphe de la Guerre du Golfe en 1991 une nouvelle intervention militaire en Irak en 2003, qui déclenche une forte contestation du pouvoir en place, notamment à Hollywood. La phase « réconciliatrice » des années 1990 semble terminée et, dans un contexte de tensions sociales, les genres sont désormais utilisés par certains comme des armes de subversion politique, y compris en termes d'identités sexuées. Trois films de genre sortis en 2005 remettent en effet en cause les modèles masculins traditionnels

¹²⁴ C'est ainsi qu'André Kaspi appelle les années 1990 dans son ouvrage paru en 2002. « La décennie des illusions », chapitre 18, *Les Américains, tome 2, les Etats-Unis de 1945 à nos jours*, Paris : Seuil, 2002, pp.618-653.

que proposent les genres et interrogent de ce fait la construction de la masculinité hégémonique américaine. Une nouvelle phase est-elle en train de s'amorcer ? Les genres cinématographiques peuvent-ils offrir de nouvelles perspectives, une alternative au modèle hégémonique ?

Copyright Marianne Kac-Vergne

Copyright Marianne Kac-Vergne

Nouvelles perspectives :

la subversion du genre par le genre

Nous arrivons maintenant au terme de notre corpus, dans un chapitre qui clôt l'analyse de ce quart de siècle cinématographique par une interrogation plus spécifique sur la portée subversive des genres. En effet, nous avons choisi l'année 2005 en raison de la sortie-événement en décembre de *Brokeback Mountain*, réalisé par Ang Lee, film qui crée l'événement et achève de façon particulièrement appropriée notre étude de l'évolution des genres contemporains et des modèles de masculinité qu'ils proposent. *Brokeback Mountain* met en perspective le genre central à la construction de la masculinité américaine qu'est le western, remettant en cause la définition de l'identité masculine que propose ce dernier, liant explicitement genre cinématographique et la notion de genre comme construction sociale d'une identité sexuelle. *Brokeback Mountain* offre un point de vue original, mais aussi critique sur le western, la déconstruction de ce genre permettant de dénoncer l'homophobie qui domine la société américaine encore aujourd'hui, notamment dans l'Ouest¹.

Or, après avoir étudié la production cinématographique de 2005 et de l'année qui précède, il nous semble que *Brokeback Mountain* s'inscrit dans un mouvement de contestation impliquant plus globalement Hollywood, dans le contexte tendu du second mandat de George W. Bush et de la guerre en Irak. Pour la première fois depuis les années 1970, et contrairement aux années 1980, où les critiques contre Reagan restent relativement isolées et le cinéma hollywoodien tend à se rapprocher du pouvoir, en 2003 un groupe de progressistes à Hollywood s'oppose publiquement au président et à sa politique conservatrice. La fronde hollywoodienne émerge en effet alors que se prépare l'invasion militaire de l'Irak par les Etats-Unis. Un certain nombre de personnalités prennent explicitement position contre la guerre, comme Danny Glover, George Clooney, Sean Penn, Tim Robbins, Susan Sarandon, Martin Sheen, Maggie Gyllenhaal ou Michael Moore. Hollywood s'engage : le groupe Artists

¹ Nombre de critiques, comme Stephen Holden, du *New York Times* ou Roger Ebert, ont fait le lien entre le film, qui se passe dans le Wyoming, et le meurtre brutal, dans ce même état, en 1998, d'un jeune étudiant homosexuel, Matthew Shepard, battu à mort par deux homophobes. Stephen Holden, critique de *Brokeback Mountain*, *The New York Times*, 9 décembre 2005, et Roger Ebert, critique de *Brokeback Mountain*, *Chicago Sun-Times*, 16 décembre 2005.

United to Win Without War, formé par Mike Farrell et Robert Greenwald, lance une pétition contre la guerre en Irak signée par de grands noms d'Hollywood (Matt Damon, Mia Farrow, Laurence Fishburne, Paul Haggis, Helen Hunt ou encore Angelica Huston)². Pendant la cérémonie des Oscars de 2003, de nombreux artistes portent des *pin's* en forme de colombe et s'expriment en faveur de la paix³, tandis que Michael Moore, qui gagne l'Oscar du meilleur documentaire pour *Bowling for Columbine*, prononce un discours cinglant contre Bush et la guerre en Irak.

Cet engagement politique se reflète au niveau de la production, avec la sortie de films qui remettent en question la position des conservateurs et la politique étrangère américaine, mais aussi l'omnipotence des multinationales. On trouve en premier lieu *Fahrenheit 9/11*, de Moore, documentaire anti-Bush sorti en 2004, qui fait ouvertement campagne contre la réélection du président sortant et remporte un succès retentissant (près de 120 millions de dollars de recettes aux Etats-Unis⁴), ou *Super Size Me* (Spurlock, 2004), qui dénonce l'influence néfaste de McDonald's, le film d'animation satirique *Team America World Police* (Parker, 2004), et *The Manchurian Candidate* (2004), remake du thriller politique de Frankenheimer (1962) par Jonathan Demme, où la guerre du Golfe succède à la guerre de Corée. La menace communiste y devient proprement américaine, issue de la collusion entre politiques et grandes entreprises – dès lors la paranoïa générale provient de la peur des terroristes, autant d'allusions au contexte politique contemporain du remake. Cette tendance se prolonge en 2005 par des films estampillés « *liberal* » au relatif succès populaire (même si le succès dépend pour certains d'importantes recettes à l'étranger). *The Interpreter* (Pollack), thriller onusien, se classe ainsi à la 33^e place du box-office de l'année (72 millions de dollars de recettes aux Etats-Unis, 90 millions à l'étranger), puis on trouve *Syriana* (Gaghan), sur la géopolitique du pétrole, à la 56^e place (50 millions de dollars de recettes aux Etats-Unis), *The Constant Gardener* (Meirelles), qui met en cause les grands laboratoires pharmaceutiques (33 millions aux Etats-Unis, 48 à l'étranger), *Good Night and Good Luck* (Clooney), qui traite du maccarthysme (31 millions aux Etats-Unis), *Lord of War* (Niccol), sur le trafic d'armes (24

² Voir l'ouvrage de Ben Dickenson, *Hollywood's New Radicalism: War, Globalisation and the Movies from Reagan to George W. Bush*, Londres : IB Tauris, 2006. Voir également les articles de Julie Salamon, « Artists Try to Recapture Their Role as Catalysts for Debate and Dissent », *The New York Times*, 6 février 2003, et Michelle Goldberg, « Wishing upon a star », *Salon*, 13 janvier 2003, <http://www.salon.com/news/feature/2003/01/13/iraq/print.html>, consulté le 12 juillet 2010.

La pétition « Win Without War » est en ligne sur le site de MoveOn.org, <http://civic.moveon.org/artistswinwithoutwar/>, consulté le 12 juillet 2010.

³ Nick Madigan, « Oscars Show Goes On, But Mood Is Subdued By the Fighting in Iraq », *The New York Times*, 24 mars 2003.

⁴ Les chiffres mentionnés ci-dessous, concernant les recettes du box-office et le budget des films, proviennent du site www.boxofficemojo.com, consulté le 12 et 13 juillet 2010.

millions aux Etats-Unis, 48 à l'étranger), *North Country* (Caro), qui met en scène la première action de groupe contre le harcèlement sexuel (18 millions aux Etats-Unis, décevant pour un film au budget de 35 millions) et *Transamerica* (Tucker, Weinstein Company), l'épopée d'un transsexuel (9 millions aux Etats-Unis, et 6 à l'étranger). Ces films, au nombre certes limité, bénéficient néanmoins d'une couverture médiatique importante, parfois à cause de leur sujet polémique, mais aussi grâce aux cérémonies de prix : *Fahrenheit 9/11* remporte la Palme d'Or, *Super Size Me*, *Syriana*, *The Constant Gardener*, *Good Night and Good Luck* et *Transamerica* sont nominés aux Oscars.

Trois films de genre sortis en 2005 participent de cette visibilité accrue d'un cinéma plus critique, en obtenant un succès notable : *Jarhead*, film de guerre de Sam Mendes, *A History of Violence*, variation sur le film de gangsters de David Cronenberg, et *Brokeback Mountain*, réalisé par Ang Lee. *Brokeback Mountain* surtout est un vrai succès commercial et critique : le film arrive en 22^e position dans le box-office de l'année 2005, avec 83 millions de dollars de recettes au box-office américain (et 95 millions à l'étranger), pour un budget de 14 millions, et remporte trois Oscars, dont celui du meilleur réalisateur pour Ang Lee. *Jarhead*, qui traite de la guerre du Golfe et de son absurdité, est classé 44^e, avec 62 millions de dollars de recettes aux Etats-Unis, auxquels s'ajoutent 34 millions à l'étranger (pour un budget plus conséquent de 72 millions). Quant à *A History of Violence*, il totalise 31 millions de dollars aux Etats-Unis, et 29 à l'étranger (pour un budget de 32 millions), mais fait sensation à Cannes lors de sa projection. Dans le même temps, de grosses productions comme *The Alamo* (Hancock, 2004), western produit et distribué par Buena Vista (Disney), au budget de 107 millions de dollars, ou *The Great Raid* (Dahl, 2005), film sur la Seconde Guerre mondiale produit par Miramax (englobé dans le groupe Disney en 2005), au budget de 80 millions de dollars, sont des échecs cuisants au box-office (*The Alamo* remportant 22 millions de dollars aux Etats-Unis et *The Great Raid* seulement 10). La science-fiction et la comédie romantique se portent bien, avec des *blockbusters* à succès, tels *I, Robot* (Proyas, 2004), *War of the Worlds* (Spielberg, 2005), *Hitch* (Tennant, 2004) ou *Wedding Crashers* (Dobkin, 2005), mais ces deux genres respectent dans une large mesure leurs conventions génériques et masculines propres et prolongent la domination de l'homme « ordinaire » analysée en deuxième partie, comme on l'a vu à propos de *War of the Worlds*⁵, tandis que *Hitch* et *Wedding Crashers* continuent de « masculiniser » la comédie romantique⁶.

⁵ Voir chapitre 6, III, 2.2.

⁶ Voir chapitre 5, II, 1.3.

A l'opposé, *Jarhead*, *A History of Violence* et *Brokeback Mountain* sont réalisés par des cinéastes connus, au statut d'auteurs, qui portent un regard personnel, critique et extérieur (Sam Mendes est anglais, David Cronenberg canadien et Ang Lee vient de Taiwan) sur l'Amérique et ses genres fondateurs. Ces trois films jouent en effet avec les codes génériques pour critiquer l'Amérique contemporaine. *Jarhead* évoque la guerre en Irak à travers sa description d'une guerre du Golfe vide de sens, le film se terminant sur cette phrase prophétique, référence claire à l'actualité : « We are still in the desert ». *A History of Violence*, comme le titre l'indique, met en lumière la violence centrale à l'histoire et la société américaines, à un moment où cette dernière est exacerbée par une politique étrangère particulièrement agressive et une politique intérieure qui défend activement le droit individuel au port d'armes⁷. *Brokeback Mountain*, enfin, s'érige contre l'homophobie tout en situant l'action dans l'Ouest, cadre emblématique de l'Amérique traditionnelle, dans un contexte politique dominé par les conservateurs et une droite religieuse farouchement opposée à l'homosexualité, où le président, aux allures de cowboy texan, soutient un amendement à la constitution interdisant le mariage homosexuel⁸.

D'où la question de la subversion par les genres, centrale à ce chapitre. Les genres cinématographiques, notamment les genres proprement masculins que sont le western, le film de guerre et le film de gangsters, peuvent-ils remettre en question le paradigme hégémonique, défini par la capacité à exercer la violence et le rejet de tout élément féminin « affaiblissant », en proposant une alternative aux modèles masculins génériques ? Nous verrons ainsi comment *Brokeback Mountain*, *Jarhead* et *A History of Violence*, à travers un commentaire méta-générique sur le genre auxquels ils appartiennent, mettent en lumière le lien entre le genre cinématographique et la formation d'une identité masculine spécifique. Puis nous analyserons la révélation de la nature fantasmatique de la masculinité générique opérée par les trois films, qui empêchent ainsi toute évasion par les genres. Enfin, nous examinerons dans quelle mesure l'hybridité générique, ou la dialectique des genres, permet l'apparition d'une masculinité alternative.

⁷ George W. Bush a été soutenu par la NRA (National Rifle Association) lors de sa campagne de réélection en 2004. James Dao, « The 2004 Campaign : the Gun Group ; N.R.A. Opens an All-Out Drive for Bush and Its Views », *The New York Times*, 16 avril 2004.

⁸ Elizabeth Bumiller, « Same-sex Marriage: Bush backs ban in constitution on gay marriage », *The New York Times*, 25 février 2004.

I. Des films méta-génériques

Jarhead, *A History of Violence* et *Brokeback Mountain* diffèrent quelque peu en ce qui concerne leur appartenance générique. *Jarhead* s'inscrit d'emblée dans la tradition du film de guerre, dès l'étape promotionnelle : le titre et la phrase d'accroche (« Welcome to the Suck ») se réfèrent aux Marines en argot militaire⁹, tandis que l'affiche principale représente une plaque d'identification militaire, attribut essentiel du soldat, évoquant le casque de l'affiche de *Full Metal Jacket*. Le genre du film est annoncé et l'horizon d'attente du public défini. Si le réalisateur a son importance en tant qu'auteur (l'affiche fait référence au film qui a fait le succès de Sam Mendes, *American Beauty*), *Jarhead* peut être considéré, selon le terme proposé par Steve Neale, comme un film « génériquement formaté »¹⁰, qui, dès la production, s'aligne sur la tradition générique du film de guerre, comme le démontre l'insistance, dans le dossier de presse, sur l'utilisation de consultants et de bases militaires pendant le tournage¹¹. *A History of Violence* et *Brokeback Mountain* relèvent, quant à eux, plus du film « génériquement marqué »¹² : ils reprennent certains éléments iconographiques génériques, incorporés dans des affiches plus fouillées (les chapeaux de cowboy et la montagne enneigée sur l'affiche de *Brokeback Mountain*, le revolver sur celle de *A History of Violence*), mais retravaillent le genre de façon assez radicale, du point de vue structurel notamment, si bien que leur appartenance générique peut être mixte et interprétée de diverses manières (comme on le verra plus tard). Les trois films démontrent cependant tous une très forte « conscience de genericité »¹³, et plus particulièrement une conscience du lien entre genre et masculinité, c'est-à-dire de l'influence des genres cinématographiques sur la construction sociale et cinématographique de la masculinité. Les personnages masculins diégétiques sont ainsi explicitement conçus à partir de modèles génériques, si bien que *Jarhead*, *A History of Violence*, et *Brokeback Mountain* présentent en quelque sorte une masculinité générique réflexive. Ces films reprennent les conventions de genre tout en interrogeant l'influence

⁹ Le terme « jarhead » désigne le soldat qui appartient au corps des Marines, tandis que « the Suck » désigne le corps lui-même.

¹⁰ « [Generically-modelled films] would indicate films which draw on and conform to existing generic traditions, conventions and formulae. [...] [They] refer to the moment of production, and by definition exclude generic rejection. » Steve Neale, *Genre and Hollywood*, Londres : Routledge, 2000, pp.25-26.

¹¹ Leslie Felperin, « The longest days », critique de *Jarhead*, *Sight and Sound*, vol.16, n°1, janvier 2006, p.46.

¹² « [Generically-marked films] would indicate films which rely on generic identification by an audience – and hence specific forms of audience knowledge – in order to make sense. [...] [They] refer more to the moment of reception, and may include instances of generic reworking and generic rejection as well as instances of generic conformity. » Neale, *Genre*, pp.25-26.

¹³ Je dois le terme à Antoine Gaudin, « Fragments d'un état amoureux en milieu hostile : formes pathétiques de la romance et de l'affect amoureux masculin dans le film criminel américain des années 1990 », Master 2, Université Paris III, 2006.

idéologique des films de guerre, des mythes de l'Ouest propagés par le western et de la violence au cœur du film de gangsters sur la masculinité. On examinera d'abord le lien très fort entre *Jarhead* et le film de guerre, puis les rapports ambivalents qu'entretient *Brokeback Mountain* avec les mythes de l'Ouest et enfin l'arrivée retardée du film de gangsters dans *A History of Violence*.

1. Un film de guerre réflexif : Jarhead

Jarhead reprend sciemment les conventions du film de guerre classique, ainsi que l'héritage du Vietnam. Le film présente son héros d'emblée comme un soldat, en uniforme militaire et le crâne rasé. On suit constamment son point de vue, celui d'un soldat d'infanterie cloué au sol, sans vision générale de la guerre, un procédé hérité, comme on l'a vu en première partie, des films sur la guerre du Vietnam, et utilisé notamment par *Platoon*. Le film se refuse donc à tout plan large englobant le terrain des hostilités, et est centré sur le visage de son protagoniste, vers lequel il revient par des contre-champs incessants. Le film évite également toute discussion générale prolongée sur le bien-fondé de la guerre du Golfe et sur ses implications politiques, ce qui lui a été reproché par les critiques, américains surtout, qui auraient aimé voir un film plus explicitement engagé contre la guerre en Irak. *Variety* remarque que dans *Jarhead* les questions politiques restent à l'arrière-plan¹⁴, et A.O. Scott, du *New York Times*, dénigre le film car il « aborde certains des problèmes les plus urgents et douloureux du temps présent, se racle bruyamment la gorge et [...] ne dit rien »¹⁵. Mais Scott lui-même reconnaît que le film ne fait que suivre une tradition cinématographique qui s'intéresse d'abord à l'expérience du soldat plutôt qu'aux questions politiques et stratégiques¹⁶. Ainsi, lorsque l'un des soldats exprime ses doutes quant à la moralité de cette guerre, déclarant que l'Armée est là pour protéger les intérêts pétroliers des alliés moyen-orientaux des Etats-Unis, dont l'Irak faisait d'ailleurs partie auparavant, il choque ses camarades. Dès lors, le meneur du groupe balaye sa critique en insistant sur la réalité immédiate du soldat, un être-en-guerre : « Fuck politics. We're here. All the rest is bullshit. » Par ailleurs, *Jarhead* adopte la structure narrative conventionnelle du film de guerre, divisé en trois parties, l'entraînement formateur, la phase de combat où domine la solidarité d'un

¹⁴ « Global politics and the motives behind the troop buildup lie far in the background. » Todd Mc Carthy, critique de *Jarhead*, *Variety*, 27 octobre 2005.

¹⁵ « It is a movie that walks up to some of the most urgent and painful issues of our present circumstance, clears its throat loudly and, with occasional flourishes of impressive rhetoric, says nothing. » A.O. Scott, critique de *Jarhead*, *The New York Times*, 4 novembre 2005.

¹⁶ « There is a long tradition, literary as well as cinematic, of focusing on the ground-level experiences of combatants rather than on policy and strategy. » *Ibid.*

groupe multi-ethnique mené par un sergent expérimenté, et enfin le retour difficile à la vie civile.

Cependant, *Jarhead* met à distance le film de guerre en invoquant ses modèles antérieurs de façon tellement explicite qu'il en devient génériquement réflexif, c'est-à-dire « méta-générique ». Le film est un hommage évident à *Full Metal Jacket*, surtout en ce qui concerne l'entraînement, véritable pastiche de la première partie du film de Kubrick. Un premier plan rapproché, fixe et de face, sur le visage tendu de Swofford (Jake Gyllenhaal) rappelle ainsi le générique de *Full Metal Jacket* et la succession de plans fixes sur les visages des soldats en train d'être tondu, une fixité des plans qui sera reprise dans le générique de fin de *Jarhead* pour nommer les acteurs qui interprètent les différents personnages. On entend en bande-son la voix du sergent-instructeur, qui fait immédiatement penser au sergent Hartman (Lee Ermey) de *Full Metal Jacket* par la rudesse de son ton, la reprise du même rythme de phrase, chaque mot détaché avec la régularité d'un métronome, et des mêmes intonations vocales, montantes à la fin de phrases systématiquement ponctuées d'un point d'exclamation. Le sergent s'en prend individuellement à ses recrues, les rabaissant avec les mêmes injures (« maggot ») et insultes homophobes (« Are you eyeballing me with those baby blues ? Are you in love with me, Swofford ? »). La mise en scène évoque également le début de *Full Metal Jacket*, avec des soldats alignés en rang devant leur lit dans un décor géométrique abstrait, étincelant de blancheur, avant que le sergent ne s'approche de Swofford comme Hartman de Joker (Matthew Modine), amenant un plan identique en termes de composition : Swofford, comme Joker, est filmé de profil, décalé vers le bord du cadre, tandis que le centre de l'image est occupé par le sergent, plus petit mais plus trapu, présenté de trois-quarts, arborant le même chapeau militaire à larges bords et le même regard agressif (voir phot.169-170).

Swofford rappelle ainsi Joker : il exprime verbalement, à travers des commentaires souvent ironiques en voix-off, ce qui reste implicite chez le héros de *Full Metal Jacket*, personnage assez énigmatique. Après avoir enduré la brutalité du sergent, qui lui cogne la tête contre un tableau tout comme Hartman fait plier Joker par un coup de poing dans le ventre, il émet des doutes sur son engagement dans l'Armée (« It was shortly after meeting drill instructor Fitch that I realized that joining the Marine corps might have been a *bad* decision », avec accentuation de « bad »), lui qui se verrait plutôt à l'université, comme il s'exclame rageusement en réponse aux attaques du sergent, qui lui demande ce qu'il fait là : « Sir, I got lost on the way to college, Sir ! ». Tout comme Joker, Swofford est plus intellectuel que le

commun des soldats, ce qui lui permet de garder une certaine distance par rapport à l'Armée et la guerre, comme l'indique sa franchise sarcastique face à une journaliste de télévision lors d'une série d'interviews téléphonées qui constitue une autre référence à *Full Metal Jacket*.

Cependant, *Jarhead* apporte aussi des variations significatives par rapport à l'original. Notamment, la folie meurtrière de Pyle (Vincent D'Onofrio), personnage le plus sombre de *Full Metal Jacket*, est transférée vers le héros de *Jarhead*, dont le masque de détachement ironique tombe soudain lors d'une crise de folie, qui n'entraînera pas de passage à l'acte mais révèle néanmoins la proximité entre rage guerrière et folie pure. Alors qu'il montre à un camarade trop lent comment assembler son fusil (ce qui renvoie à la relation entre Joker et Pyle), Swofford se transforme soudain en machine à tuer, et les leçons des Marines deviennent terrifiantes lorsqu'il se met à réciter mécaniquement les caractéristiques de son arme, pointée vers l'autre soldat. Il fait ensuite répéter de force à ce dernier, son canon contre sa joue, le credo du corps rendu célèbre par *Full Metal Jacket* : « This is my rifle. There are many like it, but this one is mine. Without my rifle, I am nothing ». Les yeux exorbités dans un visage grimaçant qui évoque l'expression maléfique de Pyle devenu fou, Swofford s'apprête à tuer un camarade pour accomplir enfin son destin de Marine et mettre en pratique l'entraînement au combat qui lui a été inculqué, avant de prendre conscience de son égarement et de jeter son fusil à terre. Ici *Jarhead* reprend les conclusions de *Full Metal Jacket* et montre comment l'instinct de tueur développé par les Marines peut d'un coup prendre l'ascendant sur l'humanité des soldats, la mécanique de l'entraînement remplaçant le jugement individuel et menant à la folie.

De fait, il nous semble que le point de vue moral sur la guerre du Golfe qui manque tant aux critiques est exprimé dans *Jarhead* par ces références constantes à la guerre du Vietnam. Comme l'analyse parfaitement *Positif*, *Jarhead*, tout comme les autres films de Sam Mendes, pose la question du legs culturel propre à l'Amérique : « quelles valeurs l'Amérique des pères a-t-elle à transmettre à ses fils ? »¹⁷. Ici, c'est la nécessité de faire la guerre pour prouver qu'on est un homme, mais aussi pour laver l'honneur des pères souillé au Vietnam. Ainsi, la première question du sergent-instructeur à Swofford concerne le passé de son père au Vietnam : « You the maggot whose father served in Vietnam? ». Les questions suivantes, « Did he have the balls to die there? », « He ever talk about it? », soulignent bien la volonté d'enterrer le Vietnam et ses vétérans, par leur mort ou leur silence, et de surmonter la défaite en envoyant une nouvelle génération gagner enfin une guerre. Cette vision de la guerre du

¹⁷ Fabien Baumann, « *Jarhead, la fin de l'innocence* : Le désert des bâtards », *Positif*, n°539, janvier 2006, p.36.

Golfe comme dépassement du « syndrome vietnamien », portée notamment par George Bush Sr.¹⁸, est montrée du doigt dans une scène où un vétéran du Vietnam monte dans le car des Marines lors de leur retour triomphal. Le vétéran, vêtu d'une veste kaki ornée d'innombrables écussons et décorations militaires, proclame haut et fort la devise des Marines, « Semper fi », tentant de retrouver la mystique du corps et la camaraderie de l'Armée. Il exprime sa fierté retrouvée après cette victoire « propre » de soldats qu'il voit comme ses fils : « You did it! You did it clean! You made us proud! ». La défaite au Vietnam est enfin effacée... Mais l'enthousiasme du vétéran fait paradoxalement s'abattre le silence dans le car, et contraste avec les acclamations de la foule et les rires qui précédaient. Ce silence souligne la gêne et la pitié de soldats qui « se savent des usurpateurs »¹⁹ après ce « triomphe sans victoire »²⁰ et surtout sans combats, et qui voient en lui « leur propre avenir en guenilles »²¹. Le vétéran au visage hagard et mal rasé, les yeux cernés, se décompose soudain et, pris de tremblements, est obligé de s'asseoir ; l'effet est augmenté pour le spectateur par une musique mélancolique. La voix-off de Swofford qui clôt la scène, « Every war is different. Every war is the same », conclut à l'impossibilité de dépasser véritablement le Vietnam, une expérience qui continue d'imprégner la mémoire des soldats et la représentation de la guerre. *Jarhead* met en place des variations iconographiques propres à la guerre du Golfe : le désert remplace la jungle, scorpions et chameaux succèdent aux fourmis et aux buffles, et la forêt brûlée au napalm cède la place aux puits de pétrole en feu. En dépit de ces différenciations, son imaginaire guerrier reste enlisé au Vietnam, dont la musique domine toujours la bande-son, comme le remarque Swofford lorsque les hélicoptères diffusent « Break on Through » des Doors : « That's Vietnam music. Can't we get our own fucking music ? ».

Au-delà de cette référence à *Apocalypse Now* (Coppola, 1979)²², c'est par une mise en abyme de cet imaginaire guerrier hérité du Vietnam que *Jarhead* met en lumière non seulement l'importance de la guerre dans la construction de la masculinité, mais également l'influence des représentations de la guerre sur la formation de l'identité masculine. *Jarhead* invoque ainsi les deux films fondateurs sur la guerre du Vietnam, *Apocalypse Now* et *The Deer Hunter* (Cimino, 1978), pour les détourner à chaque fois de leur sens premier. Nous reviendrons plus tard sur l'utilisation de *The Deer Hunter*, envoyé en cassette vidéo par

¹⁸ George Bush s'était ainsi écrié au moment de la victoire dans le Golfe : « By God, we've kicked the Vietnam Syndrome once and for all ». James T. Patterson, *Restless Giant, the United States from Watergate to Bush v. Gore*, Oxford: Oxford University Press, 2005, p.238. Voir l'introduction de la deuxième partie et le chapitre 4.

¹⁹ Baumann, critique de *Jarhead*, p.37.

²⁰ Pierre Melandri, *Histoire des Etats-Unis depuis 1865*, Paris : Nathan Université, 2000, p.269.

²¹ Baumann, critique de *Jarhead*, p.37.

²² Le film s'ouvre en effet avec « The End » des Doors.

l'épouse d'un soldat, et qui contient en fait un film pornographique montrant cette dernière en plein adultère, que Fabien Baumann lit en partie comme « une réinterprétation assez crue de la célèbre scène de retrouvailles entre Robert De Niro et Meryl Streep »²³. Quant à *Apocalypse Now*, *Jarhead* en cite directement l'extrait le plus connu, l'attaque des hélicoptères au son de la chevauchée des Walkyries, que les soldats visionnent sur grand écran avec une ardeur frénétique. Quand les Etats-Unis déclarent la guerre à l'Irak, la nouvelle, relayée par un camarade de Swofford, déclenche d'abord les trilles de la chevauchée. Le crescendo de la musique fonctionne comme raccord avec le plan suivant, une image du vol des hélicoptères, citation de *Apocalypse Now* qui occupe la totalité du cadre. A mesure que l'attaque dans l'écran inclus progresse, les réactions des soldats s'intensifient : ils entonnent la chevauchée à tue-tête, reproduisent les gestes des personnages à l'écran, se lèvent, applaudissent et poussent des hurrahs lorsque les hélicoptères mitraillent le village vietnamien, y compris des civils en fuite. On voit bien à travers l'intensité de leur excitation à ce moment précis le décalage entre leur vision d'*Apocalypse Now* et le message antimilitariste de ce film, obscurci par la suppression du contexte de l'extrait. L'ironie du choix de la frappe est effacée (les hélicoptères attaquent ce village parce que c'est un endroit merveilleux pour surfer), tout comme on oublie le chaos qui précède et suit l'attaque, et on ne voit pas les contre-champs sur les visages inquiets des soldats américains, si bien qu'il ne reste que les plans d'action pure sur l'arrivée des hélicoptères et le mitraillage du village. Les soldats de *Jarhead* utilisent *Apocalypse Now* comme un stimulant pour se préparer au combat : l'extrait est d'ailleurs interrompu par un appel demandant aux Marines de rejoindre leurs unités avant de partir en guerre, le message se terminant par ces mots d'encouragement belliqueux aux connotations sexuelles : « Get some, Marines, get some ! »²⁴. Cette scène méta-filmique et plus précisément méta-générique, expose de manière saisissante le pouvoir et l'ambivalence des films de guerre, dont les images spectaculaires et la « mise en musique de la violence »²⁵ risquent toujours d'éclipser le message, aussi pacifiste soit-il. La violence jouissive qu'ils mettent en scène sert en effet ici de socle à la célébration d'une masculinité guerrière et d'encouragement au combat. *Jarhead* montre ainsi dans cette scène marquante comment

²³ Baumann, critique de *Jarhead*, p.37.

²⁴ L'expression argotique « get some » peut en effet se référer soit à la volonté de tuer l'ennemi, soit à la recherche de partenaires sexuels.

²⁵ En effet, « mêler plaisir et violence, et par la musique entretenir une ivresse de la violence, c'est aussi une façon [...] de contourner la rigueur de la réalité et de déréaliser la mort. » Divina Frau-Meigs et Sophie Jehel, *Les Ecrans de la violence : enjeux économiques et responsabilités sociales*, Paris : Economica, 1997, p.85.

« l'imagination des personnages est colonisée par les films de guerre antérieurs »²⁶, ou comment l'identité masculine des soldats se construit à partir des représentations précédentes de la guerre et des combattants, ou encore comment celles-ci médiatisent l'expérience de la guerre, y compris pour les combattants. Le spectacle de la guerre finit par empêcher toute distance critique, notamment chez des combattants devenus spectateurs de leurs propres actes de guerre, un des reproches principaux adressé par Susan Jeffords aux films sur la guerre du Vietnam²⁷. Cependant, *Jarhead*, comme tous les films de guerre, tombe lui aussi dans le piège du spectaculaire, cédant aux sirènes de la transe guerrière, comme dans la mise en scène du départ au combat des troupes sur une musique rythmée et vibrante, les camions militaires alignés horizontalement en travers du cadre et floutés dans la blancheur éclatante du désert, image et musique hypnotiques qui font oublier la distanciation critique intertextuelle mise en place par le film (voir phot.171).

2. *Brokeback Mountain et les mythes de l'Ouest*

Si *Jarhead* propose un commentaire méta-générique sur le film de guerre, *Brokeback Mountain* s'inscrit quant à lui dans la tradition du western, reprenant, tout en les détournant, les mythes de l'Ouest et le modèle masculin proposé par le genre. Le premier plan du film pose le décor naturel, des collines verdoyantes encadrées par une ligne de montagnes d'autant plus imposantes qu'elles sont éclairées à contre-jour. Tout comme les westerns néo-classiques *Dances With Wolves* (Costner, 1990) ou *Unforgiven* (Eastwood, 1992), *Brokeback Mountain* donne une grande importance à la nature, et insiste sur son caractère majestueux, transposant le sublime aride fordien de Monument Valley dans le vert des Rocheuses du Wyoming. Les premières quarante minutes se passent presque entièrement sur Brokeback Mountain, loin de tout, et incluent un grand nombre de superbes plans larges sur le troupeau de moutons évoluant dans la montagne. Ces plans sont dominés par des couleurs intenses, le bleu du ciel et le vert des forêts contrastant avec le blanc des moutons. La première partie rappelle ainsi le début impressionniste de *Dances With Wolves*²⁸ par son attention aux changements de la lumière du jour, avec de beaux ciels d'aurore et de crépuscule, et à la variation des saisons :

²⁶ Felperin, « The longest days », p.47.

²⁷ « One of the most consistent motifs of Vietnam narratives is the comparison of the soldiers' experience to movies. [...] To be conscious of movies as the frame for the Vietnam experience is to be keyed to the dimension of war as spectacle. But what Vietnam representation reveals most insistently is the extent to which the subject not only views the spectacle but is implicated in it. [...] In this way, the display of spectacle negates dissent. » Susan Jeffords, *The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War*, Bloomington: Indiana University Press, pp.15-22.

²⁸ Voir chapitre 4, II, 2.1.

l'été se fait de plus en plus orageux et froid, et se termine de façon abrupte sous un manteau de neige, marquant la fin du séjour initial sur Brokeback Mountain.

Le film reprend également le modèle masculin proposé par le genre, insistant sur la performance masculine de ses deux héros cowboys, qui montent à cheval, manient le lasso et utilisent les armes avec aisance. Jack (Jake Gyllenhaal) est d'abord montré en plan large maîtrisant un cheval difficile, puis avance à cheval vers la caméra qui le filme en légère contre-plongée, sûr de lui et de ses talents de cavalier, comme il s'en vante devant Ennis (Heath Ledger) : « I doubt there's a filly could throw me. » *Brokeback Mountain* retravaille l'imagerie majestueuse du cowboy sur sa monture, comme dans la scène où Ennis s'enfuit dans la montagne à cheval, émergeant sur une crête contre un ciel nuageux, cavalier solitaire fordien qui se détache sur l'horizon dans un décor de rocaïlle (voir phot.172). Ennis est également un excellent tireur, qui abat un élan pour le dîner, tandis que Jack pratique le lasso et le rodéo. Les bonus du DVD soulignent cette dimension de performance spécifique au monde rural de l'Ouest : les acteurs ont dû s'entraîner dans un « camp de cowboys » et apprendre les divers savoir-faire de l'Ouest, comme monter à cheval ou s'occuper des animaux, activités nouvelles pour Jake Gyllenhaal, un acteur élevé à Los Angeles, en milieu urbain²⁹.

La référence au western contribue ainsi à faire des deux personnages des hommes virils, conformes à l'idéal de la masculinité traditionnelle, loin du stéréotype de l'homosexuel urbain, raffiné et maniéré, le plus souvent féminisé. Les deux héros se distancient d'ailleurs de cette image négative par cette phrase célèbre, « I ain't queer », le mot « queer » désignant les homosexuels de façon péjorative en les associant à un comportement déviant non seulement en termes de sexualité mais aussi en termes d'identité sexuelle³⁰. Jack et Ennis veulent faire partie du mythe masculin de l'Ouest, comme en témoignent l'obsession de Jack pour le rodéo et sa participation aux compétitions, ou le refus d'Ennis d'accepter un emploi mieux payé dans une centrale électrique. Jusqu'au bout, ce dernier préférera voyager de ranch en ranch et vivre à la campagne qu'en ville (même si ses choix sont aussi motivés par des raisons économiques). Le jeu de Heath Ledger rappelle ainsi le jeu laconique et réservé des acteurs de westerns des années 1950, comme le souligne la critique de *Slate* : « Ledger invest[s] his performance with the deadpan, reticent tenderness of Hollywood Western stars from the

²⁹ Contrairement à l'Australien rural Heath Ledger, habitué aux chevaux. « On being a cowboy », bonus du DVD de *Brokeback Mountain*, édité par Universal Studios Home Entertainment, 2006.

³⁰ Comme le suggère cette citation proposée par l'*Oxford English Dictionary* à l'article « queer » : « Men dressed as women?... Do you mean they're queer? » (Christopher Isherwood, *Goodbye to Berlin*, 1939, p.296).

1950s »³¹. Il réinvestit le « strong, silent type » popularisé par Gary Cooper³², qui garde ses émotions pour lui et ne s'exprime que difficilement. L'homme de l'Ouest parle en gestes et en actes plutôt qu'en mots : Ennis, et même Jack, utilisent ainsi leur chapeau pour couper court à une parole encombrante, un échange gênant ou la montée de leurs émotions. Lorsque Jack arrive devant le bureau de Aguirre, Ennis prévient toute discussion importune en baissant la tête, son chapeau couvrant ses yeux, forçant Jack à faire de même. A la fin de leur idylle sur la montagne, Ennis quitte Jack sur ces simples mots familiers : « I guess I'll see you around », si bien que Jack baisse son chapeau pour cacher sa déception. Le chapeau symbolise le laconisme et le refoulement des émotions intrinsèques à la masculinité traditionnelle que soutient le western.

Brokeback Mountain est un western dans la mesure où il en reprend l'iconographie, c'est-à-dire le décor de l'Ouest, mais aussi les costumes. Après les premiers plans qui plantent le décor, apparaît le héros, Ennis descendant d'un camion, pauvre cowboy sans cheval. Un plan en pied donne à voir les attributs vestimentaires essentiels à l'homme de l'Ouest, les bottes, le jean, la chemise rentrée dans la ceinture en cuir et enfin le chapeau Stetson beige. Ces vêtements seront mis en valeur tout au long du film, voire fétichisés, qu'il s'agisse de la boucle de ceinture en argent que Jack a gagné à une compétition de rodéo et qu'il montre fièrement à Ennis, des bottes et des chapeaux que les deux hommes enlèvent et remettent constamment, ou évidemment de la chemise d'Ennis que Jack conservera précieusement, et sur laquelle nous reviendrons plus tard. Ces attributs participent de la célébration générale du corps masculin que propose le film, en droite ligne de westerns classiques comme *Shane* (Stevens, 1953), mais cette fois-ci explicite et sexualisée. Ainsi, lorsque Jack exhibe sa boucle de ceinture, la scène est nimbée de sexualité par le montage et la mise en scène. La scène commence avec les ablutions matinales d'Ennis, qui se déshabille progressivement avant d'apparaître nu, flouté au second plan du cadre, et enchaîne avec un plan sur Jack en train d'uriner. C'est quand il referme son pantalon qu'il montre sa boucle. Filmé en contre-plongée à partir des cuisses, son entre-jambes est bien mis en valeur par la composition de l'image, qui place la ligne du chapeau d'Ennis exactement à son niveau. Jack se présente en effet ostensiblement comme objet du regard, dès sa première apparition. A peine sorti de son véhicule, il avance les mains sur les hanches, se déhanchant légèrement et mettant en valeur

³¹ David Leavitt, « Men in Love », *Slate*, 8 décembre 2005, <http://www.slate.com/id/2131865/>, consulté le 20 juillet 2010.

³² Voir l'article de Christopher Sharrett, « Death of the Strong, Silent Type, The Achievement of *Brokeback Mountain* », *Film international*, n°37, pp.17-18.

son corps svelte tout de jean vêtu, son regard mystérieux sous son chapeau noir. Il s'adosse finalement à sa voiture et adopte une pose clairement tirée des westerns, une main sur la hanche, l'autre appuyée sur la camionnette, bras tendu (voir phot.173). La pose est prolongée par un plan fixe de cinq secondes, la caméra insistant sur le fait que Jack parade, jusqu'à devenir l'incarnation du cowboy fantasmé si répandu dans l'imagerie homosexuelle, de *Lonesome Cowboys* d'Andy Warhol (1968) à la pornographie. Les deux cowboys sont ainsi clairement sexualisés, une objectification du corps masculin résumée dans ce plan où Jack observe furtivement Ennis dans le rétroviseur de sa camionnette.

Ainsi, comme nombre de critiques l'ont noté³³, *Brokeback Mountain* reprend et détourne une des conventions centrales du western, l'amitié virile entre deux hommes, mettant littéralement à nu l'homoérotisme latent sous la camaraderie masculine. Ed Buscombe en fait l'aboutissement d'une longue tradition centrée sur la relation intense et physique entre deux hommes (le film reprend même le contraste entre chapeau clair et chapeau sombre), de *My Darling Clementine* (Ford, 1946) à *Open Range* (Costner, 2003), en passant par *Ride the High Country* (Peckinpah, 1962), *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (Hill, 1969), et *Monte Walsh* (Fraker, 1970)³⁴, mais on pense également à *Lonesome Dove* (1989), mini-série tirée du livre de Larry McMurtry, co-scénariste de *Brokeback Mountain*, où Gus (Robert Duvall) et Woodrow (Tommy Lee Jones), officiellement hétérosexuels, forment le vieux couple qu'aurait pu devenir Ennis et Jack. La rencontre entre ces derniers semble d'abord s'inscrire dans la tradition du genre, où deux hommes commencent par se toiser et se mesurer l'un à l'autre, la compétition formant le socle de l'amitié future. Mais les regards échangés traduisent rapidement l'admiration, voire le désir entre les deux hommes³⁵, ce que souligne le processus d'objectification décrit plus haut. La scène peut ainsi être vue comme une exégèse de la fameuse scène de *Red River* où Matt Garth (Montgomery Clift) et Cherry Valance (John Ireland) se jaugent puis comparent leurs talents de tireurs, la métaphore de l'échange des revolvers s'incarnant dans une scène de sexe courageusement explicite dans *Brokeback Mountain*. La proximité physique intense de cowboys qui partagent le même lit se transforme tout naturellement en ébats passionnels, et les échanges de coups virils deviennent des jeux amoureux, comme en témoigne le corps à corps espiègle entre les deux hommes

³³ Stephen Holden du *New York Times*, ou Jim Hoberman, du *Village Voice*, notamment. On y reviendra.

³⁴ « *Brokeback Mountain* is only the latest in a long tradition of Westerns to explore the intense, unspoken and physical bonds between its two male heroes. » Edward Buscombe, « Man to Man », *Sight and Sound*, vol.34, n°1, janvier 2006, pp.34-36.

³⁵ Gary Needham analyse ainsi cette scène comme un moment de « drague » homosexuelle (« *cruising* »). Gary Needham, *Brokeback Mountain*, Edimbourg : Edinburgh University Press, 2010, p.6.

torse nu, observés par leur patron, une « bagarre » d'adolescents qui se mue en badinage sensuel.

Brokeback Mountain critique ainsi la distinction rigide mise en place par la société américaine entre l'amitié masculine et l'amour entre deux hommes, entre relation homosociale et relation homosexuelle, la première étant célébrée à travers les arts (dans la littérature et les genres cinématographiques notamment) tandis que la seconde est totalement désavouée, comme le souligne Eric Patterson : « *Brokeback* raises the question of how much difference there is between friendship between men and love between men, though American society tries very hard to define and maintain a boundary separating the two, celebrating male friendships and attacking male love »³⁶. Le film met en lumière l'artificialité et l'hypocrisie de cette frontière en fait poreuse, puisque l'attachement entre les héros constitue bien souvent le cœur émotionnel des westerns, éclipsant de loin toute relation amoureuse hétérosexuelle. En outre, le recours aux codes du western remet en cause la confusion courante entre genre et sexualité, une identité masculine traditionnelle étant en général automatiquement associée à l'hétérosexualité. Dans *Brokeback Mountain*, les héros répondent en tous points aux codes de la masculinité du western, par leur costume, leur amour de la nature et même par le fait qu'ils privilégient leur partenaire masculin à leur épouse légitime. Le film subvertit ainsi profondément le genre en fusionnant une masculinité « conforme » au modèle hégémonique en termes de comportement social et une masculinité « non conforme » en termes de préférence sexuelle, mettant en lumière la nature sociale et construite de la masculinité, à différencier d'une identité sexuelle et d'une sexualité « biologiques ».

D'où le surnom provocateur de « gay cowboy movie » qui lui fut affublé par des critiques hostiles à cette « perversion » d'un genre essentiel à la définition de la masculinité américaine. Robert Knight, dans une critique publiée sur le site de Concerned Women for America (CWA), association très conservatrice, s'offusque de ce western « grotesque » et offensant pour le public américain : « [*Brokeback Mountain*] is a mockery of the Western genre embodied in every movie cowboy from John Wayne to Gene Autry to Kevin Costner. I can't think of a more effective way to annoy and alienate most movie-going Americans than to show two cowboys lust after each other and even smooching »³⁷. Certains membres de l'Academy of Motion Pictures Arts and Sciences refusèrent même de visionner le film,

³⁶ Eric Patterson, *On Brokeback Mountain, Meditations about Masculinity, Fear, and Love in the Story and the Film*, Lanham: Lexington Books, 2008, p.xiii.

³⁷ Robert Knight, « *Narnia* gets lion's share of box office while critics hail 'gay cowboy' flick », Concerned Women for America, Culture and Family Issues, 13 décembre 2005, cité par Eric Patterson, *ibid.*, p.l.

pourtant sélectionné pour de nombreux Oscars, dont celui de meilleur film (qui fut finalement attribué par une Académie un peu frileuse à *Crash*, de Paul Haggis, au grand dam des critiques et de nombreux fans³⁸). Tony Curtis et Ernest Borgnine condamnèrent publiquement un film qui trahissait selon eux le western et l'idéal masculin du genre incarné par John Wayne : « John Wayne wouldn't like it », Curtis déclara à un journaliste de Fox News, tandis que Borgnine fut encore plus explicite : « I didn't see it and I don't care to see it. If John Wayne were alive, he'd be rolling over in his grave [sic] »³⁹. Nikki Finke, du *LA Weekly*, résume bien l'aversion de certaines stars masculines hollywoodiennes pour un western homosexuel, véritable menace pour la masculinité hégémonique symbolisée par John Wayne : « There are those for whom the cowboy is an iconic figure in Hollywood, old guys who boast about their friendships with John Wayne. This is something that really offends them »⁴⁰.

Brokeback Mountain subvertit en effet le western de l'intérieur, par un travail sur le modèle masculin proposé par le genre et une explicitation des conventions génériques régissant ce modèle. Le film provoque ainsi aux Etats-Unis une discussion publique de la tendance homoérotique du western et de la culture américaine, dans la presse généraliste et même lors de la cérémonie des Oscars. Le *New York Times* fait du film un exemple probant de la thèse de Leslie Fiedler, qui voit dans la relation homoérotique entre deux hommes un des motifs centraux de la littérature américaine : « This moving and majestic film would be a landmark if only because it is the first Hollywood movie to unmask the homoerotic strain in American culture that Leslie Fiedler discerned in his notorious 1948 Partisan Review essay, "Come Back to the Raft Ag'in, Huck Honey" »⁴¹. Le *Washington Post* suggère que le film est un exemple redondant de l'homoérotisme propre au western : « The story of two cowboys who fall in love in the 1960s, it's a genre-subverting exercise [...], although some theorists might argue that it's redundant, the idea being that all Westerns have a whiff of lavender about

³⁸ Voir l'article de Kenneth Turan, « Breaking No Ground, Why *Crash* Won, Why *Brokeback* lost and the Academy chose to play it safe », *Los Angeles Times*, 5 mars 2006, et le commentaire de Michael Jensen, « The *Brokeback Mountain* Oscar Snub », AfterElton.com, 7 mars 2006, <http://www.afterelton.com/archive/elton/movies/2006/3/snub.html> (consulté le 22 juillet 2010). Plus de 800 fans déçus par le résultat des Oscars décidèrent de faire passer une publicité dans *Daily Variety* pour exprimer leur admiration pour *Brokeback Mountain*. Stuart Elliott, « Upset *Brokeback Mountain* Fans Advertise their Feelings », *The New York Times*, 13 mars 2006.

³⁹ Biographie de Tony Curtis sur imdb, <http://www.imdb.com/name/nm0000348/bio>, consulté le 22 juillet 2010; Dave Karger, « The Big Night », *Entertainment Weekly*, 10 mars 2006, <http://www.ew.com/ew/article/0,,1171729,00.html>, consulté le 22 juillet 2010.

⁴⁰ Nikki Finke, citée par Eric Boehlert, « Cowboy Controversy », *Rolling Stone*, n°994, 23 février 2006, p.30.

⁴¹ Stephen Holden, « Riding the High Country, Finding and Losing Love », critique de *Brokeback Mountain*, *The New York Times*, 9 décembre 2005.

them, at least subliminally »⁴². Enfin, Jon Stewart, animateur de la cérémonie des Oscars, déclare avec ironie que *Brokeback Mountain* « entache la noble tradition du western » : « I just felt... that *Brokeback Mountain* tarnishes the noble western tradition: rugged men who represent the heterosexual ideal. I'm sorry, I just feel like there's nothing remotely gay about the classic Hollywood westerns ». Cette dernière plaisanterie est effectivement contredite par un montage humoristique d'extraits de westerns classiques évocateurs, incluant notamment la scène de *Red River* mentionnée plus haut et une scène de *Rio Grande* (Ford, 1950) où John Wayne défait la ceinture qui maintient ses revolvers, métaphore sexuelle assez évidente⁴³. Le surnom de « gay cowboy movie », lancé au départ comme une insulte, révèle en fait la nature profondément subversive du film, western qui utilise les conventions génériques pour remettre en cause la masculinité hégémonique si chère à l'Amérique ; il s'agirait même d'un viol finalement salutaire du Marlboro Man⁴⁴, pour reprendre les termes d'un journaliste conservateur horrifié par cette attaque explicite contre l'idéal masculin américain.

3. A History of Violence, film de gangsters à retardement

Contrairement à *Jarhead* et *Brokeback Mountain*, l'appartenance générique de *A History of Violence* est moins évidente, du moins au départ, puisque le film joue avec les attentes du public en changeant plusieurs fois de cadre générique. Le film commence en effet par une scène énigmatique, que *Variety* lit comme une allusion au western⁴⁵, mais qui fait également penser au film d'horreur, par le décor du motel, la chaleur étouffante et les cadavres sanglants. Le film d'horreur tourne cependant tout de suite court ; le début de *A History of Violence* présente une famille d'Américains ordinaires dans une petite ville tranquille, communauté idéale aux accents capraesques, comme le note Ebert⁴⁶, ou fordiens, comme l'évoquent le décor de ferme dans la forêt, les grands espaces naturels et surtout la

⁴² Ann Hornaday, « Lost in Love's Rocky Terrain », critique de *Brokeback Mountain*, *The Washington Post*, 16 décembre 2005.

⁴³ Voir l'article d'Erika Spohrer, « Not a Gay Cowboy Movie ? *Brokeback Mountain* and the Importance of Genre », *Journal of Popular Film and Television*, vol.37, n°1, printemps 2009, pp.26-33. Le discours de Jon Stewart et le montage d'extraits est visible sur youtube, <http://www.youtube.com/watch?v=9TVjE72wJeQ>, consulté le 22 juillet 2010.

⁴⁴ David Kupelian, « *Brokeback Mountain*: Rape of the Marlboro Man », *WorldNetDaily*, 27 décembre 2005, http://www.wnd.com/news/article.asp?ARTICLE_ID=48076, consulté le 22 juillet 2010.

⁴⁵ « Westerns are most certainly drawn to mind by the impressive long opening take, which shows two bad guys emerging from a motel and speaking in the most taciturn manner about their plans. Leaving three dead bodies in their wake, the two take off for their next destination. » Todd McCarthy, critique de *A History of Violence*, *Variety*, 16 mai 2005.

⁴⁶ « So persuasive are these Indiana scenes that, despite the movie's opening moments, we wonder if Cronenberg has abandoned his own history of violence and decided to make a small-town slice of life: A Capra picture, perhaps, with Viggo Mortensen as Jimmy Stewart. », Roger Ebert, critique de *A History of Violence*, *Chicago Sun-Times*, 23 septembre 2005.

musique, une allusion voulue par Cronenberg à la musique des films de Hawks et de Ford, dans la tradition musicale américaine incarnée par Aaron Copland⁴⁷. Mais le film connaît une nouvelle transformation générique avec l'arrivée de Carl Fogarty, interprété par Ed Harris, qui introduit le monde des gangsters dans la petite ville de Millbrook, Indiana. Fogarty reprend tous les codes du gangster, immédiatement identifiable en tant que tel : il arrive dans une voiture noire typique de la Mafia, porte un costume sombre et des lunettes de soleil qu'il ôte pour révéler une cicatrice impressionnante, est accompagné de gardes du corps également en costume, sort des liasses de billets de sa poche et parle avec l'accent urbain de Philadelphia qui contraste avec l'accent du Midwest et le vocabulaire des braves gens ordinaires de Millbrook, qui se saluent en utilisant le terme « *folks* ». Son apparence contraste nettement avec celle de Tom Stall (Viggo Mortensen), qui, en tant que propriétaire d'un *diner*, porte un tablier blanc sur des habits banals (jean et chemise beige) lors de leur première confrontation, se déplace en boitant et s'arme d'un fusil de chasse, ce qui déclenche les moqueries de Fogarty, qui raille ce « pistolet à bouchon » (« put the popgun down »). Fogarty tranche avec le décor du film : sa présence est tellement incongrue dans cette petite ville sans histoire que la femme de Tom, Edie (Maria Bello), le prend d'abord pour un journaliste, tandis que le shérif, Sam (Peter MacNeill), est abasourdi par l'arrivée de « vrais méchants » dans sa ville (« these guys are organized crime from the East Coast. They're the real thing. They're bad men. »).

Ce décalage est souligné avec une pointe d'ironie lorsque le shérif contrôle le véhicule des gangsters. La scène commence par un gros plan sur le phare de la voiture noire pour ne révéler qu'après coup, par un mouvement de caméra, la voiture du shérif qui allume ses gyrophares. Les gangsters s'arrêtent et un plan fixe montre Sam qui descend de voiture, sa portière ornée de l'étoile si présente dans les westerns, qu'on retrouve d'ailleurs bien visible sur sa chemise. Un plan de deux souligne la discordance entre ce shérif coiffé d'un chapeau de paille et vêtu d'une chemise claire, parlant d'une voix limpide, et un gangster en complet sombre, à la voix rauque fortement accentuée, juxtaposition ironique de deux genres radicalement différents. L'opposition est poussée un cran plus loin par le recours à un champ/contre-champ isolant le shérif dans son décor de champ de maïs tandis que le gangster apparaît seul dans un plan resserré sur l'intérieur sombre de sa voiture (voir phot.174-175). Chacun demeure dans son environnement naturel et parle son propre idiolecte, mais le discours moralisateur du shérif reste sans effet et par là ridicule face à des gangsters

⁴⁷ David Cronenberg, commentaire du réalisateur, bonus du DVD de *A History of Violence* édité par Metropolitan filmexport, 2006.

nonchalants et sarcastiques. Fogarty écoute d'une oreille distraite la tirade du shérif (« This is a nice town. We have nice people here. [...] Don't let me see you around »), et répond par ces félicitations ironiques, « You keep up the good work, officer », avant de baisser sa vitre teintée, interrompant le dialogue entre les genres.

De façon significative, la caméra suit la voiture des mafieux à la fin de cette scène : le film est passé du côté du film de gangsters, laissant le shérif et le western au bord de la route par un travelling arrière. La dernière partie de *A History of Violence* appartient ainsi clairement au film de gangsters⁴⁸, qui s'impose durant les vingt dernières minutes : dans ce voyage vers un autre genre, la musique se fait plus grave et angoissante, tandis que la nuit domine, éclairée uniquement par les lumières de la ville. Tom redevient Joey, et retrouve son accent de Philadelphia dans des décors de gangsters, un vieux bar un peu miteux, puis le faux château-fort au style tapageur de son frère Richie. William Hurt incarne à merveille ce gangster qui a réussi, à la fois suave et impitoyable, un mélange de paranoïa et de mégalomanie digne des plus grands, sorte de caricature qui mêle Michael Corleone et Tony Montana. Son apparition retardée crée un effet de surprise spectaculaire. Tom/ Joey est introduit dans son hall d'entrée grandiose, surveillé par ses gardes du corps qui le fouillent, et, alors qu'il a le dos tourné, on entend une voix nouvelle. Richie apparaît soudain, filmé en contre-plongée très accentuée alors qu'il descend un escalier majestueux décoré de tableaux équestres, escorté par un garde du corps imposant au visage sévère. C'est maintenant Tom qui détonne par rapport au décor, vêtu du même jean et de la même chemise claire qui s'opposent aux costumes sombres de tous les autres hommes présents dans la pièce. Le film reprend alors le thème de la rivalité fraternelle cher au film de gangsters et poussé à son paroxysme dans *The Godfather: Part II* (Coppola, 1974). Tout comme Michael (Al Pacino) fait assassiner son frère Fredo (John Cazale) par un homme de main, le meurtre suivi d'un plan de Michael de dos, confortablement assis dans un fauteuil, Richie trahit son frère en lui tournant littéralement le dos. Installé dans un siège de bureau en cuir, seul dans le cadre et en position d'autorité, Richie sermonne son frère, qui est surveillé par un homme debout légèrement flouté au second plan de l'image. Soudain, il proclame son arrêt de mort : « You could die, Joey », et retourne sa chaise, signal donné au garde du corps qui avance vers Tom/Joey pour l'étrangler, tandis que la caméra recule pour s'attarder sur le visage grave de Richie.

⁴⁸ D'où la comparaison avec *Road to Perdition* et ses gangsters irlandais dans la critique de *Variety* (« "Violence" reminds of another film with a similar source, "Road to Perdition," due to the central role of Irish-American gangsters. »), et son classement par boxofficemojo dans le genre du film criminel.

Comme en témoigne ce cliché-situation⁴⁹ du film de gangsters, le topos des frères ennemis souligné par l'accentuation des champs/ contre-champs avec des plans de plus en plus rapprochés sur les visages des deux protagonistes, et le geste éloquent de Richie, métaphore transparente de la trahison, toute la dernière séquence est marquée par l'excès de généricité. Il y a d'abord le décor, cette villa tape-à-l'œil lambrissée et ornée d'un gigantesque portail cintré en pierre, à tourelles, ou encore l'affectation des personnages (le jeu emphatique de William Hurt, dont la performance a été applaudie par les critiques⁵⁰, mais aussi les poses des gardes du corps, que Cronenberg voulait un peu décadents⁵¹), et finalement la mise en scène « maniériste »⁵², à tendance presque comique⁵³, qui atteint son apogée lors du meurtre de Richie. Un plan fixe souligne la stupéfaction de ce dernier, enfermé dehors. Alors qu'il cherche ses clés fébrilement, la porte s'ouvre et Joey apparaît de face dans la profondeur de champ, aligné sur une diagonale qui part de la nuque de Richie au premier plan pour aboutir aux escaliers de sa villa, en passant par le bras tendu de Joey et le canon de son revolver pointé sur Richie. On passe à un contre-champ en gros plan sur le visage toujours ahuri de Richie, légèrement penché vers la caméra et distordu. Son rire nerveux et son exclamation de stupéfaction, « Jesus, Joey », sont immédiatement suivies d'un coup de feu, qui lui perce un trou net au milieu du front, accompagné d'un giclement de sang. Richie tombe à la renverse dans un mouvement précis, voire gracieux, paumes vers le ciel, filmé en trois temps, d'abord un gros plan puis un plan rapproché et finalement un plan large à la composition très picturale et symétrique, le corps gisant à terre de profil entre deux arches centrales, éclairé par une lampe placée au milieu du bord supérieur du cadre (voir phot.176). La scène se termine sur ces mots ironiques de Joey, qui parodie l'expression de son frère : « Jesus, Richie ». Cette précision exagérée des paroles, des gestes et des mouvements des personnages, la composition méticuleuse des plans, cette insistance sur l'aspect formel de la scène opèrent en quelque sorte comme une éviscération du genre, qui expose à nu son cœur problématique, la beauté de la violence et la jouissance qu'elle procure.

⁴⁹ Terme emprunté à Jean-Loup Bourget, *Le Mélodrame hollywoodien*, Paris : Stock, 1985.

⁵⁰ « Hurt has done a lot of good acting in a lot of intriguing roles, but during his brief screen time in "A History of Violence" he sounds notes we have not heard before », Ebert, critique de *A History of Violence*. « William Hurt delivers a beautiful showboat of a performance », Manohla Dargis, critique de *A History of Violence*, *The New York Times*, 23 septembre 2005.

⁵¹ « Some of the hoods in his house [are] more effete than you would normally expect. » David Cronenberg, commentaire du réalisateur.

⁵² Nous employons ce terme complexe et polysémique dans un sens ici purement esthétique, pour décrire la mise en valeur presque exagérée de la forme. Voir l'introduction de l'ouvrage dirigé par Véronique Campan et Gilles Menegaldo, « Du maniérisme au cinéma », *La Licorne*, n°66, 2003.

⁵³ Dans le commentaire du réalisateur, Cronenberg insiste sur l'humour de la scène, où Richie se fait en fait berné par son frère.

Cette violence, annoncée par le titre du film, fait en effet le lien entre les différents genres du film, du film d'horreur au film de gangsters, en passant par le mélodrame familial qui révèle un « héros ordinaire ». La violence fondatrice de ces genres américains est mise en exergue par le prologue : un long plan-séquence, lent et silencieux, se termine par un travelling inquiétant à l'intérieur du motel, où le protagoniste passe nonchalamment, sans y prêter attention, à côté d'un homme ensanglanté, pousse un chariot révélant un deuxième cadavre à terre et se sert tranquillement à boire, avant de tirer tout aussi calmement sur une petite fille effrayée. Le montage cut, sur lequel nous reviendrons, qui clôt la séquence et passe sans transition au monde en apparence paisible de Tom Stall par le hurlement d'une petite fille, signale l'omniprésence d'une violence constitutive de la masculinité américaine au cinéma. *A History of Violence* met en effet en place une hiérarchie de la violence qui part du petit dur adolescent pour aller jusqu'au chef mafieux, en passant par des tueurs psychopathes, chacun remplaçant l'autre. Ainsi, la confrontation fortuite entre l'adolescent et les tueurs mène à la disqualification du premier. Alors que celui-ci s'apprête à aller brutaliser sa victime préférée, le fils de Tom, une bouteille à la main dans son gros pick-up noir strié d'éclairs blancs, signe extérieur de sa puissance masculine, il fait un demi-tour soudain qui le met nez à nez avec les meurtriers de la première scène, auxquels il adresse un doigt d'honneur, plein d'agressivité. Mais il est décontenancé par l'impassibilité de ces derniers et leur regard noir. Sentant qu'il a affaire à bien plus fort que lui, il les laisse passer, troublé par cette rencontre sinistre, et quitte la scène, tandis que la caméra revient sur les deux tueurs. Cette collision met définitivement de côté l'adolescent, qui sera mis hors d'état de nuire dès son retour à l'écran. On assiste ainsi à une succession des avatars de la violence masculine : le petit dur est intimidé par les gros durs, eux-mêmes éliminés puis remplacés peu après au même comptoir par Fogarty et ses hommes de main.

Le recours à la violence est bien ce qui lie tous les hommes du film, y compris Tom et son fils, dont les actes violents sont explicitement mis en parallèle. Dans un premier temps, l'élimination des tueurs par Tom entraîne la rébellion de son fils Jack (Ashton Holmes) contre son tourmenteur. Lorsque ce dernier l'attaque à nouveau, opposant l'héroïsme de son père avec sa propre faiblesse, Jack se retourne soudain contre lui et laisse déferler sa rage, le rouant de coups de poings et de coups de pied. La réponse cynique qu'il offre à son père indigné par sa conduite souligne clairement le lien de cause à effet entre la violence du père et celle du fils : « In this family, we do not solve our problems by *hitting* people », sermonne son père, à quoi il répond : « No, in this family, we *shoot* them ». Dans un second temps, la violence du

père fait de son fils un tueur d'hommes, par une transmission filiale involontaire mais tout aussi fondatrice. Alors que Tom git à terre, menacé par Fogarty, et reconnaît son passé violent de gangster, la caméra recadre Fogarty pour montrer Jack au second plan armé du fusil de chasse de son père. Le fils tire, et le sang de sa victime éclabousse le corps de son père, baptême dévoyé qui opère comme une variation sur le rituel d'initiation propre au film de gangsters, où il faut tuer un homme pour être reconnu comme tel (dans *The Funeral* (Ferrara, 1996) par exemple).

Le film de gangsters n'est en fait qu'une des manifestations de la fascination pour la violence qu'éprouve l'Amérique, de la « violence régénérative » centrale au western à la « mystique » de la Mafia⁵⁴. Par la confrontation des diverses formes de violence, *A History of Violence* remet en cause la division entre violence légitime et violence illégitime, entre une violence acceptable et une violence abjecte. Ainsi le montage cut qui passe sans transition du meurtre de la petite fille par un tueur psychopathe au hurlement de la fille de Tom, qui se réveille après un cauchemar plein de monstres, signale la nature monstrueuse de toute violence et prépare l'interrogation sur le statut héroïque de Tom, comme une prolepse. Les monstres de son cauchemar font évidemment référence aux tueurs que l'on vient de voir, mais ils annoncent aussi la nature monstrueuse de Tom, pris entre deux identités contradictoires. Le film opère un rapprochement entre la « mauvaise » violence et la « bonne » violence, qui remet en cause une distinction fondamentale dans la construction de la masculinité par les genres, interrogeant le mythe du héros ordinaire qui n'utilise la violence que lorsque les circonstances le demandent. Le maniement de la violence ne valide pas ici la masculinité du héros mais révèle plutôt sa face cachée, monstrueuse, comme le soulignent les plans « gore » sur les visages fracassés et ensanglantés des victimes de Tom. La réaction de Tom et son exécution expéditive des psychopathes, applaudie par les personnages et les spectateurs, n'est en fait que la manifestation de son instinct et de ses talents passés de tueur, mettant en lumière l'imposture du héros ordinaire, comme le souligne cette remarque de Roger Ebert : « In *A History of Violence*, it all comes down to this: if Tom Stall had truly been the cheerful small-town guy he pretended to be, he would have died in that diner. It was Joey who saved him »⁵⁵. *A History of Violence* ironise ainsi sur notre désir, en tant que spectateurs, de voir cet homme

⁵⁴ Richard Slotkin, *Regeneration through Violence: the Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, Middletown : Wesleyan University Press, 1973 ; Dwight C. Smith, *The Mafia Mystique*, New York : Basic Books, 1975.

⁵⁵ Roger Ebert, critique de *A History of Violence*, *Chicago Sun-Times*, 23 septembre 2005.

ordinaire prouver sa masculinité par un acte de violence, et sur la jouissance que procure le spectacle de la violence à un public conditionné par le rituel des genres hollywoodiens.

II. L'impossible évasion par les genres

1. *Le gangster comme fantasme dans A History of Violence*

Le premier montage cut associe la violence au monde des rêves et des cauchemars. En ce sens, Joey peut être vu comme une projection du cauchemar de sa fille, un monstre rêvé ou fantasmé, comme le suggère la critique de *Sight and Sound* : le personnage de Joey, homme dominant et protecteur, apparaîtrait alors comme le fantasme de Tom, homme ordinaire et dominé par sa femme, opérant ainsi le « retour du phallus refoulé »⁵⁶. En effet, les scènes où surgit Joey sont toutes marquées par un certain onirisme, comme on l'a vu à propos de la dernière partie du film, empreinte d'un formalisme exagéré, qui débute par un coup de téléphone au beau milieu de la nuit, c'est-à-dire dans un temps propice au rêve et au cauchemar. Son aptitude à la violence relève à chaque fois du fantasme, comme le souligne la rapidité de ses actes, ses gestes précis et experts organisés en véritable chorégraphie d'une violence aussi soudaine qu'inattendue. Ainsi, la confrontation avec les tueurs dans le *diner* accélère d'un coup, à partir du moment où Tom frappe le premier meurtrier avec la cafetière. Les plans plutôt fixes et lents d'une scène qui met deux minutes à se mettre en place, montrant des personnages le plus souvent immobiles, se font extrêmement rapides, si bien qu'on ne voit même pas partir les coups. Tom/Joey élimine les deux psychopathes en quinze secondes, dans un enchaînement de plans rapprochés très courts sur des fragments de son corps, qui contrastent avec les plans de taille sur ses adversaires. Sa présence d'esprit est opposée à la terreur des deux femmes présentées comme des victimes passives, une serveuse molestée par un des tueurs et une adolescente qui hurle à la vue du revolver de l'autre, et à la paralysie des autres hommes, notamment de son cuisinier, filmé en plan fixe, les yeux écarquillés. Tom prend en main le cours des événements, démontrant sa virilité en un éclair fulgurant qui voit ressurgir la violence de Joey, en opposition totale avec sa propre passivité dans les scènes précédentes.

Le film met en effet en parallèle deux modes de masculinité antithétiques, l'un sociable et passif, l'autre héroïque et solitaire. La scène qui suit son acte spectaculaire montre

⁵⁶ « It soon becomes clear there's a shadow monster in Tom's life (later to be personified) that brings about the return of the repressed - or, in the grand psychology of the film, the return of the phallus. » Graham Fuller, « Good guy bad guy », critique de *A History of Violence, Sight and Sound*, vol.15, n°10, octobre 2005, p.14.

en effet Tom seul pour la première fois, dans une chambre d'hôpital sombre, contrastant avec les premières scènes lumineuses où il est entouré par sa famille ou ses collègues dans sa maison et son *diner*. Cette opposition entre deux identités masculines est également soulignée par le parallélisme entre deux scènes de sexe fortement contrastées. La première donne clairement le pouvoir à Edie Stall. C'est elle qui vient le chercher en voiture, elle qui conduit et prend les décisions, contrôlant la narration et le dialogue. Elle se déguise en pom-pom girl, tandis qu'il prépare le lit et l'attend, les bras ballants. Elle excite son désir, le poussant sur le lit avant de lui sauter dessus, positionnée au-dessus de lui en situation de domination. Dans la seconde scène, les efforts d'Edie pour asseoir son pouvoir sont contrecarrés par Tom, devenu Joey. Elle le gifle d'abord, mais il la retient et la maintient violemment par le cou, avant de s'imposer à elle physiquement, de façon presque bestiale. La scène n'est pourtant pas un viol car par ses gestes, Edie montre qu'elle désire cet homme violent qu'elle ne connaît pas, excitée à son tour par un fantasme, celui du gangster brutal et animal mis en scène par exemple dans *Goodfellas* (Scorsese, 1990), *Bugsy* (Levinson, 1991) ou *Casino* (Scorsese, 1995)⁵⁷. Au fantasme de la pom-pom girl alimenté par le cinéma américain répond ainsi le fantasme du gangster, le parallèle entre les deux scènes soulignant le renversement de l'équilibre du pouvoir en faveur de Tom grâce à l'irruption de Joey.

Au jeu de rôles sexuel répond ainsi un jeu de rôles identitaire où le désir masculin de pouvoir et la tentation de la violence sont enfin assouvis : Tom se débarrasse de ses assaillants et devient un héros plus rapide que son ombre, s'affranchissant du pouvoir de sa femme. Lors de la confrontation avec les gangsters devant sa maison, il repousse en effet Edie vers la maison pour affronter seul ses ennemis, tandis qu'elle le regarde par la fenêtre. A mesure que Tom se transforme en Joey, le regard de plus en plus dur et les gestes calculés, la scène fait converger la représentation du héros ordinaire, père et époux protecteur posté devant sa maison avec son fusil, dont la violence est légitimée par l'auto-défense, et celle du gangster, professionnel de la violence qui tue ses ennemis à mains nues, dénonçant ainsi le fantasme au cœur de ces deux alter egos purement cinématographiques. La juxtaposition des modèles héroïques⁵⁸ remet en cause la fascination de l'Amérique pour les deux faces du rêve américain de puissance et de virilité, soulignant le caractère purement fictif des modèles masculins proposés par les genres.

⁵⁷ Voir l'étude de la sexualité des gangsters au chapitre 6, II, 2.2.

⁵⁸ La critique de *Sight and Sound* voit Joey comme une invention de Tom, petit propriétaire passif et insatisfait s'imaginant être Shane ou Robert Mitchum : « a bored, passive smalltown café owner imagine[s] himself as Shane, William Munny or Robert Mitchum's existential noir character ». *Ibid.*
Fogarty compare également Joey à Dirty Harry.

2. *Démythifier le cowboy et le western*

En pointant du doigt les contradictions au cœur du modèle masculin hégémonique, les trois films, mais surtout *Brokeback Mountain* et *Jarhead*, remettent en cause les solutions rituelles offertes par les genres pour valider l'identité masculine de leurs protagonistes, allant à l'encontre de l'horizon d'attente des spectateurs par rapport à l'accomplissement de la masculinité propre à chaque genre et donc à la structure même du genre. Ainsi, *Brokeback Mountain* opère une démythification du cowboy qui s'accompagne d'une altération de l'iconographie et de la syntaxe du western.

Tout d'abord, Ennis et Jack n'ont pas tout à fait le statut de cowboys puisqu'ils sont en fait des bergers, donc un stade en-dessous sur l'échelle de la masculinité. Jim Kitses souligne en effet la place marginale accordée aux moutons par le western, en dépit de leur importance économique dans l'histoire de l'Ouest : ce petit bétail représente le plus souvent un obstacle pour les ranchs, des intrus associés à une classe inférieure d'immigrés et membres de minorités⁵⁹. En outre, les moutons et les agneaux requièrent plus d'attention et de soins, les bergers étant alors féminisés par leur fonction presque maternelle. On voit ainsi Jack et Ennis porter des agneaux sur leurs chevaux, les aider à traverser la rivière puis les soigner une fois sur la montagne. Ensuite, ces cowboys de deuxième classe sont des hommes pauvres et marginalisés, sans éducation ni soutien familial. Ennis est orphelin, tandis que Jack est rejeté par son père. Ils sont traités en conséquence comme des moins que rien par Aguirre, le propriétaire du troupeau de moutons qui les embauche. Ce dernier arrive à son bureau dans une belle voiture rutilante qui contraste avec le vieux pick-up bringuebalant de Jack (Ennis n'a même pas de voiture, il est venu en stop), et entre dans son bureau sans un mot, sans un regard, fermant la porte au nez d'Ennis qui le suit. Il ressort quelques instants plus tard et leur ordonne d'entrer sur un ton condescendant, voire insultant : « You pair of deuces⁶⁰ looking for work, I suggest you get your scrawny asses in here pronto », sa position d'autorité soulignée par une contre-plongée, tandis que les deux autres sont rapetissés par une plongée accentuée. Aguirre s'installe confortablement sur une chaise, alors que Ennis et Jack restent debout, les yeux baissés, tenant respectueusement leur chapeau à la main. Il leur donne une série d'instructions sans attendre de questions ni de réponses, lance une montre à Ennis en

⁵⁹ « Despite an importance in the West's economic history that rivals that of cattle, sheep have been assigned a marginal role in the movies. Traditionally, they have been the source of conflict, their place on the frontier contested as a threat to cattle ranches. In this, they have been seen as interlopers, the property of a lower class of immigrants and minorities. » Jim Kitses, « All that Brokeback Allows », *Film Quarterly*, vol.60, n°3, printemps 2007, p.26.

⁶⁰ « A pair of deuces » est une expression de poker qui se réfère à une paire de deux, soit la plus mauvaise combinaison de cartes. Il les traite en fait de « losers ».

supposant qu'il n'en a pas, « comme s'il ne méritait pas qu'on [la] lui tende »⁶¹, et finit par les renvoyer d'un simple regard noir, les deux hommes se dépêchant de sortir, penauds. Ennis et Jack sont placés en position de subalternes qui n'ont pas leur mot à dire, et restent muets tout au long de la scène, repoussés au fond du cadre dans des contre-champs qui incluent souvent un très gros plan sur Aguirre en première ligne (voir phot.177).

Celui-ci sera en outre très critique à leur retour de Brokeback Mountain : déçu par leur travail, il les quitte sur cette phrase pleine de dédain : « You ranch stiffs, you ain't never no good ». Aguirre personnifie en fait la condamnation générale de la société vis-à-vis de ces marginaux à la fois en termes de ressources et de sexualité. Celle-ci est métaphorisée par son visage constamment sévère, encore plus dur lorsqu'il lance cette phrase assassine à Jack sur un ton cassant : « Twist, you guys weren't getting paid to leave the dogs babysit the sheep while you stemmed the rose ». Ennis, et Jack plus encore, sont constamment rabaissés, comme l'indique la réitération du geste méprisant de Aguirre envers Ennis, transposé vers Jack et son beau-père, lorsque ce dernier lui lance les clés de sa voiture comme à un serviteur, sans même lui adresser la parole, l'humiliant par le surnom réducteur de « Rodeo » (« Rodeo can get 'em »). Jack est sans cesse dévalorisé, sa masculinité mise en question devant sa propre femme par les riches clients texans de son beau-père : « Say, didn't that pissant use to ride the bulls ? », « He used to try ! ». Jack échoue en effet le plus souvent aux activités traditionnellement masculines : il rate sa cible et tombe de son cheval sur Brokeback Mountain, puis se fait lancer par les taureaux au rodéo, « loser » misérable moqué même par le clown chargé de sauver les cowboys malheureux pendant les compétitions. Dominé par l'ombre menaçante de son père qui a refusé de lui transmettre son savoir, il n'arrive pas à atteindre l'idéal de masculinité véhiculé par l'Ouest et les westerns.

Ennis quant à lui s'y conforme à tout prix, au point d'être violent. Il impose son autorité à sa femme, notamment pendant l'acte sexuel, où il la retourne sur son ventre, allusion à la pénétration anale associée aux homosexuels en même temps qu'acte de domination, auquel Alma (Michelle Williams) se soumet à contrecœur, le visage dolent. Il exprime ainsi à plusieurs reprises sa frustration par des actes soudains de violence : il donne un coup de poing à Jack lors de leur première séparation, s'énerve contre des motards vulgaires un quatre juillet puis contre un chauffeur qui manque de l'écraser un soir de Thanksgiving, et enfin contre sa femme, qu'il attrape par le bras et menace lorsqu'elle lui

⁶¹ « as if he weren't worth the reach ». Annie Proulx, « Brokeback Mountain », *Close Range, Wyoming Stories*, New York : Scribner, 1999. Traduction de la nouvelle par Anne Damour (*Brokeback Mountain*, Paris : Grasset, 2006).

parle de sa sexualité. Comme le souligne le dévoiement de sa violence physique, Ennis reprend l'idéal masculin du western classique tout en mettant en lumière ses aspects négatifs : son stoïcisme, exprimé par la phrase-clé « If you can't fix it, you gotta stand it », devient paralysie et son laconisme indique en fait son incapacité à exprimer ses émotions. Les souffrances d'Ennis insistent sur le coût élevé de la conformité à la masculinité traditionnelle : la solitude et le silence ne sont plus choisis mais représentent au contraire un poids impossible à soulever. *Brokeback Mountain* montre ainsi à quel point la masculinité westernienne constitue non pas un idéal mais un carcan qui empêche les hommes de s'exprimer.

Contrairement à Ennis, Jack est capable de prendre ses distances vis-à-vis de cet idéal masculin. Il risque sa fierté en exprimant ses émotions, et poursuit Ennis, jusqu'à même l'implorer par cette phrase célèbre, « I wish I knew how to quit you », dont les nombreuses reprises parodiques soulignent bien le caractère problématique de la masculinité de Jack pour la société dominante. C'est d'ailleurs cet aspect de la performance de Jake Gyllenhaal qu'approuvait *Salon*, dans une critique sinon assez négative : « Gyllenhaal is at his best in the scenes where he just steps over the line of daring to plead »⁶². Le visage ouvert de Jack, ses grands yeux expressifs et ses gestes tendres et attentionnés contrastent ainsi avec le visage fermé d'Ennis toujours sur le qui-vive, soulignant la différence entre les deux héros et leur rapport à la masculinité hégémonique traditionnelle. Jack refuse en effet de s'y conformer et d'y initier son fils, lors d'un repas de Thanksgiving où il s'oppose violemment à son beau-père et prend le parti de sa femme. Jack est encore une fois traité comme un domestique par son beau-père, qui attend qu'il apporte la dinde de la cuisine pour se lever et couper la viande, privilège du « mâle dominant » (« Whoa Rodeo. The stud duck do the carving around here »). Ce dernier impose son autorité patriarcale envers et contre tous, insultant sa fille et son gendre lorsqu'il s'oppose à leur décision d'éteindre le match de football à la télévision que leur fils regardait au lieu de manger son déjeuner. Le football prime sur le déjeuner, et les efforts féminins n'ont aucune valeur par rapport à ce socle de la masculinité qu'est le football américain : « You want your boy to grow up to be a man, don't you darling? Boys should watch football », déclare le beau-père. Mais Jack s'aligne du côté du féminin et conteste cette affirmation brutale de l'hégémonie masculine : « Not til he finishes his meal that his mama took three hours to fix », obligeant finalement son beau-père à se rasseoir. On voit donc que Jack défie la loi du père tandis qu'Ennis la répète. *Brokeback Mountain* ajoute ainsi à la critique de la masculinité hégémonique celle du patriarcat, à travers des personnages de pères

⁶² Stephanie Zacharek, critique de *Brokeback Mountain*, *Salon*, 9 décembre 2005, <http://www.salon.com/entertainment/movies/review/2005/12/09/brokeback>, consulté le 4 août 2010.

violents, homophobes et castrateurs, que ce soit le père et le beau-père de Jack, qui le rabaisent violemment, ou le père d'Ennis, qui éduque son fils à l'hétérosexualité obligatoire de la masculinité hégémonique en lui montrant un cowboy gisant à terre, castré à cause de son homosexualité supposée.

Ce questionnement de la masculinité westernienne s'accompagne d'une remise en cause du western, à travers une démythification de son iconographie et de sa syntaxe. Jack et Ennis évoluent dans des décors de western dégradés, dépouillés de toute portée mythique : le Texas de Jack est un Ouest industrialisé, où les cowboys coiffés de chapeaux et de bottes montent désormais des tracteurs, tandis qu'Ennis vit dans une petite ville misérable, version réaliste des villes utopiques du western, le saloon devenu un bar miteux. Les cowboys ne réussissent pas à s'intégrer dans la société, contrairement au modèle des westerns pro-sociaux suivi par nombre de westerns récents, comme *Open Range* par exemple⁶³. Cette dernière est vue au contraire comme une prison, qui enferme les hommes dans de petites villes déprimantes, comme Signal, Wyoming, ou Childress, Texas et les étouffe sous le poids des institutions sociales. Le mariage entre Ennis et Alma est ainsi désacralisé par le montage, qui fait débiter la cérémonie juste après les vomissements d'Ennis au départ de Jack, avec un décalage entre le son et l'image : le Notre Père est prononcé par le pasteur sur l'image d'Ennis accroupi par terre, défait et tête baissée, avant un gros plan sur son visage concentré, toujours tête baissée, qui répète attentivement les paroles de la prière, écrasé sous le fardeau de la conformité sociale. La reproduction est une triste nécessité, comme le souligne la scène où Ennis retrouve sa famille dans une vieille maison morne emplie par les cris et pleurs de ses deux petites filles malades. Contrairement à d'autres westerns récents au décor contemporain, comme *The Hi-Lo Country* (Fears, 1998) ou *All the Pretty Horses* (Thornton, 2000), *Brokeback Mountain* ne célèbre pas la grandeur épique de l'Ouest et de la vie de cowboy, à l'exception de la première partie sur *Brokeback Mountain*.

On remarque cependant que le film reprend l'opposition structurante du genre entre sauvagerie et civilisation, entre nature et culture, la première étant présentée comme libératrice tandis que la seconde est un carcan routinier. Le film met en effet en place un contraste frappant entre deux mondes, celui de la montagne, lieu grandiose de l'amitié entre deux hommes libres, et celui de la petite ville, lieu misérable d'une vie domestique faite de frustration et d'incompréhension, comme le souligne la décoratrice du film, Judy Becker : « These were economically depressed towns and we wanted to express that in the locations

⁶³ Voir chapitre 4, I, 2.

and in the sets, and contrast that to the freedom of the mountains »⁶⁴. Ainsi, les scènes domestiques ont presque toutes lieu dans des intérieurs confinés et austères aux couleurs ternes, où les personnages se taisent ou pleurent, tandis que la joie domine des scènes de montagne ensoleillées, aux couleurs éclatantes. Ce contraste est particulièrement apparent lors des retrouvailles d'Ennis et Jack. Lorsqu'Ennis est chez lui, les plans sont plutôt rapprochés, la perspective constamment bouchée par des embrasures de portes ou de fenêtres. Un gros plan d'Alma en larmes est immédiatement suivi de plans larges sur la route, le ciel initialement couvert se dégageant pour offrir une vue superbe des montagnes enneigées bordées de forêts, composition étincelante en vert et bleu (voir phot.178-179). Les quelques accords de guitare qui recouvrent les pleurs d'Alma s'intensifient à mesure que la voiture s'en va, accompagnés par une mélodie montante de cordes lorsqu'ils arrivent dans la montagne. L'horizon s'élargit et les deux hommes recouvrent la liberté de mouvement, sautant nus dans l'eau scintillante d'un lac. La montagne, espace naturel de liberté, est ainsi codée, dans la tradition du western, comme un lieu où tout est possible, mais aussi un lieu qui reprend la tradition de la pastorale, « naturalisant » cette histoire d'amour condamnée par une civilisation aux décors et mœurs étroits.

Cependant, l'opposition entre nature et civilisation ne mène plus à une échappée dans la nature. Même les scènes dans la montagne se bouchent, les horizons larges remplacés par des plans rapprochés sur des personnages qui se disputent. Ainsi, la dernière rencontre entre Ennis et Jack débute par un plan large d'exposition sur leur campement au bord du lac, sans que l'on voie les cimes des montagnes, mais passe immédiatement à une suite de champs/contre-champs en plans rapprochés taille ou en gros plans. La dispute entre les deux hommes éclipse la beauté de la nature, la caméra se rapprochant des personnages avec une perte de profondeur de champ qui floute le décor. L'espace naturel se rapproche ainsi de l'espace domestique, et n'offre plus de possibilités d'évasion : la scène se termine sur la juxtaposition éloquentes d'un plan en flashback sur Ennis monté sur son cheval et d'un retour à la réalité où Ennis part en voiture, ses chevaux enfermés à l'arrière de son pick-up. Au lieu de partir au galop sur son cheval, le cowboy rentre en ville ; ce sera leur dernière sortie dans la montagne. A la fin de *Brokeback Mountain*, celle-ci est littéralement réduite au format d'une carte postale, épinglée sur la porte d'une armoire, rappel ironique d'une liberté perdue. Le vert et le jaune des champs ne sont visibles que par une petite fenêtre, tandis que la caméra reste avec Ennis dans sa caravane (voir phot.180). Ce dernier se retrouve ainsi cloîtré dans un espace

⁶⁴ Judy Becker, *Making of*, bonus du DVD de *Brokeback Mountain*.

domestique des plus exigus, qui traduit son enfermement dans le « placard ». L'obturation de l'échappée dans la nature se double en effet de l'impossibilité d'échapper à une civilisation marquée par l'hétérosexualité obligatoire : dans cette dernière scène, Ennis accepte finalement d'aller au mariage de sa fille, renonçant à son emploi mais aussi à sa nature de cowboy (« They can find themselves a new cowboy »), tandis que les cendres de Jack ne seront pas dispersées sur Brokeback Mountain, selon ses vœux, mais ensevelies dans le cimetière familial. *Brokeback Mountain* opère ainsi une remise en cause de la masculinité hégémonique proposée par le western à travers l'effritement des lieux et mythes du genre.

3. *Jarhead*, un film de guerre vidé de son sens

Jarhead opère également une dévalorisation des mythes guerriers qui vide le film de guerre de son sens en empêchant la réalisation de l'idéal masculin guerrier. Le film insiste ainsi sur l'absurdité de la guerre, dans la lignée de *Full Metal Jacket* et des films de guerre anti-militaristes. Ce discours, s'il n'est pas neuf, choque tout de même certains critiques, à une époque où les Etats-Unis sont en guerre et le pouvoir politique en appelle à l'union sacrée, cherchant à discréditer toute opposition comme une trahison de la patrie. Ainsi, Scott Holleran, critique pour le site [boxofficemojo.com](http://www.boxofficemojo.com), s'offusque de la représentation négative des Marines et de l'Armée par *Jarhead*, alors que des soldats américains meurent toujours au Moyen-Orient : « with 2,000 U.S. military deaths in the Middle East, where the movie takes place, America could use a provocative movie about what it means to fight. This surreal display of depravity, which practically spits on anyone who serves in the Armed Forces, is not it »⁶⁵. On voit bien l'implicite des mots de Holleran : film anti-patriotique, *Jarhead* corrompt l'idéal du film de guerre en refusant de donner une signification au combat et d'héroïser les soldats.

Le film subvertit en effet la figure du guerrier par des moments comiques, notamment lorsque le sergent instructeur demande à Swofford de jouer le réveil militaire avec sa bouche, en l'absence de clairon, ou lorsqu'il demande à ses soldats de jouer au football américain en combinaison anti-gaz, une scène qui fait penser au match de football chaotique de *MASH* (Altman, 1970). La guerre est présentée comme une pièce de théâtre absurde, où chacun joue son rôle jusqu'à la caricature. La répétition des conventions du film de guerre, analysée plus haut, renforce cette sensation d'artificialité, de déjà-vu, qu'on pense au personnage du sergent-instructeur tout droit tiré de *Full Metal Jacket*, ou à celui du lieutenant-colonel (Chris

⁶⁵ Scott Holleran, « The War – and Movie – about Nothing », critique de *Jarhead*, <http://www.boxofficemojo.com/reviews/?id=1934&p=.htm>, consulté le 6 août 2010.

Cooper) qui encourage ses troupes. Son discours convenu d'embrigadement et d'endurcissement commence par faire à nouveau le lien entre excitation guerrière et excitation sexuelle (accueilli avec enthousiasme par ses soldats, il déclare : « I just felt my dick move! »), puis insiste sur les capacités militaires et la nature impitoyable de l'ennemi, les Irakiens devenant les nouveaux Vietcongs. L'Armée est engoncée dans un discours tellement ressassé qu'il en devient ridicule, de par son décalage total avec les faits historiques. Ainsi, lorsque le colonel prépare ses hommes contre une armée irakienne intraitable d'un million de soldats (« Saddam Hussein's got one million Iraqi soldiers. [...] They are tough. They will stop at nothing. »), ce décalage devient visible pour le spectateur averti de l'issue du conflit, et opère une distanciation vis-à-vis de ce qui apparaît clairement comme des mensonges, répétés de guerre en guerre. *Jarhead* souligne le manichéisme outrancier au cœur de la mystique guerrière (« the Iraqis [...] have raped and pillaged poor little Kuwait »), faite de simplifications incantatoires ; à la fin du discours, les soldats entonnent en chœur cette litanie essentielle à la formation de la masculinité : « Kick some (Iraqi) ass ! ».

Le film va ainsi mettre en place le délitement progressif de la mystique guerrière, et en révéler la vacuité. Lorsque Swofford et ses compagnons remontent le moral de Troy (Peter Saarsgard) en célébrant les mythes du corps des Marines qu'ils ont appris par cœur, avant de valider son identité de soldat par une marque au fer rouge, la séquence se termine par une dissonance entre l'image, qui montre Troy à terre, des larmes de joie dans les yeux, et le son, qui met la scène à distance en voix-off, sur un plan arrêté, et la décrit comme un cirque de fous. Dans *Jarhead*, la guerre est faite d'attente et d'ennui⁶⁶, les soldats errant dans le vide de l'espace et du temps, l'horizon lumineux toujours plat et infini. Leurs activités principales sont la masturbation et l'hydratation, quand ils ne tirent pas dans le vide ou ne désamorcent pas des mines imaginaires : « We navigate imaginary mine fields. We fire at nothing. And we hydrate some more ». Ils arpentent un désert désespérément vide, sans arbre ni montagne ni couleur, décor dépeuplé étincelant de blancheur. La convention de l'invisibilité de l'ennemi⁶⁷ est en effet poussée à bout, évidant le film de guerre de son cœur, l'ennemi. « Il manque l'autre, éperdument », résume la critique de *Positif*⁶⁸. Les seuls Irakiens qui apparaissent enfin dans le désert restent flous et lointains, comme ces bédouins que Swofford et ses camarades rencontrent pendant une de leurs patrouilles. Alors que Swofford s'approche d'eux et leur parle en arabe, la caméra reste auprès de ses compagnons, montrant la nuque et le bras armé

⁶⁶ En cela, le film rappelle *Le Désert des Tartares*, de Dino Buzzati.

⁶⁷ Voir l'analyse de *Predator*, chapitre 1, II, 1.

⁶⁸ Baumann, critique de *Jarhead*, p.37.

de Troy nets au premier plan tandis que Swofford et les bédouins sont rejetés à l'arrière-plan du contre-champ et floutés (voir phot.181). De même, le colonel irakien que Troy et Swofford sont chargés d'abattre, seule incarnation de l'ennemi à l'écran, n'est visible qu'à travers le viseur du fusil, distancié et muet.

Mais ce moment tant attendu du sniper, célébré par le sergent-instructeur pendant l'entraînement, où il a enfin une cible ennemie dans sa ligne de mire, tourne soudain court, lorsque le commandant fait irruption dans leur poste d'observation et interdit à Troy et Swofford de tirer. Intraitable malgré leurs suppliques, il ordonne à l'aviation de bombarder la garnison. Troy devient alors fou, insulte le commandant et hurle « *It's my kill!* », avant de s'effondrer contre le mur en sanglots : de façon inattendue, Troy se décompose parce qu'il ne peut *pas* tuer. C'est la fin des guerriers, éclipsés par la technologie : la scène se termine sur le visage triste de Swofford qui regarde les avions à distance, derrière une fenêtre brisée (voir phot.182-183). *Jarhead* se focalise en fait sur la frustration de la rage guerrière, empêchant les soldats de remplir leur mission et de valider ainsi l'idéal guerrier masculin. Les combats sont systématiquement détournés, comme dans la séquence après l'incident avec le commandant où Swofford et Troy, partis à la recherche de leur unité à pied dans le désert illuminé par les puits de pétrole en flammes, entendent soudain des cris qu'ils attribuent à un ennemi caché derrière une dune. Paniqués, ils remontent la dune en courant et s'arrêtent devant des masques anti-gaz plantés sur des pelles dans le sable, image horrifique éclairée d'une lumière intermittente et accompagnée de hurlements inquiétants qui s'inscrit dans la tradition des scènes d'atrocité propres au film de guerre⁶⁹. Mais quelques pas en avant révèlent un hors-champ qui frustre à nouveau leur désir de combat, tout en soulageant leur peur : ce sont leurs compatriotes américains qui hurlent, célébrant la victoire des Etats-Unis et la fin de la guerre. Les soldats finiront par décharger leurs fusils dans le vide du ciel, dans une transe jouissive d'autant plus absurde qu'ils n'ont pas combattu.

Cependant, les fanfaronnades et les poses de guerrier, mitraillettes posées sur la hanche et pointées vers le ciel, soulignant des muscles saillants, ne font que cacher le sentiment profond de frustration ressenti par ces soldats devant l'impossibilité de démontrer leur masculinité, en l'absence d'ennemis et de combats. Contrairement à *Platoon* et même à *Full Metal Jacket*, où Joker finit tout de même par tuer un sniper⁷⁰, *Jarhead* bloque toute

⁶⁹ Pour une définition de la scène d'atrocité, voir Richard Slotkin, « Unit Pride : Ethnic Platoons and the Myth of American Nationality », *American Literary History*, vol.13, n°3, automne 2001, ainsi que le chapitre 1, II, 1 de notre étude.

⁷⁰ Pour une analyse de l'acte de tuer comme initiation à la masculinité, voir les analyses de *Platoon* et *Full Metal Jacket* au chapitre 1, III, 2.

initiation rituelle à la masculinité hégémonique par le genre : ces hommes ne seront jamais des guerriers, « ils n'éjaculeront pas leur cartouche »⁷¹. Ce film de guerre sans combats n'offre pas d'issue conventionnelle à la réalisation de la masculinité : la seule sortie que trouvera Troy, rejeté par l'Armée au retour de cette guerre décevante et incapable de trouver une identité masculine alternative, sera donc le suicide.

III. La dialectique des genres, ou la possibilité d'une masculinité alternative

1. Embourbé dans le film de guerre

Si *Jarhead* offre une déconstruction intéressante du film de guerre, il reste en-deçà d'une subversion véritable de la masculinité hégémonique, trop embourbé dans son genre de référence pour offrir une alternative à la masculinité guerrière. On reste ainsi dans le même genre tout du long, sans éléments génériquement dérangeants qui viendraient offrir une autre perspective, un autre modèle masculin. Il est ainsi dommage, nous semble-t-il, que *Jarhead* ne creuse pas l'identité instable de son protagoniste au cœur du roman original⁷² et n'ait pas inclus les images mentales de Swofford dans le *final cut*. C'est en effet dans le bonus du DVD qu'on trouve des traces d'une identité masculine décalée, dans des scènes de rêverie où le héros se rebelle visuellement contre la masculinité hégémonique qu'on tente de lui imposer. Dans la première, le sergent-instructeur aboie ses ordres vêtu d'une robe rose, dissonance comique qui fait sourire Swofford et le spectateur ; dans une autre, Swofford imagine qu'il fait sauter le commandant assis sur des toilettes pleines d'essence. Sam Mendes explique qu'il a tourné ces scènes pour l'édition DVD, sachant qu'elles ne figureraient pas dans le montage final parce qu'elles représentaient une trop grande rupture dans la narration. L'inclusion du fantastique comique eût été cependant un croisement intéressant, proposant une autre vision du film de guerre, dans la lignée de *MASH* ou de *Three Kings* (O'Russell, 1999)⁷³, tout en intégrant un niveau supérieur de subjectivité. La critique du *New York Times* a ainsi reproché au film le manque de profondeur des personnages, pour qui, en dépit de quelques moments mélodramatiques (la description des problèmes de famille de Swofford, ses pleurs lors de

⁷¹ Baumann, critique de *Jarhead*, *Positif*, p.37.

⁷² Anthony Swofford, *Jarhead : a Marine's Chronicle of the Gulf War and Other Battles*, New York : Scribner, 2003.

⁷³ Une comédie loufoque traitant justement de la première guerre du Golfe.

l'enterrement de Troy), on n'éprouve pas d'empathie. Sans vie intérieure, les protagonistes deviennent de simples formes abstraites qui se découpent sur l'espace vide du désert⁷⁴.

Même après le retour à la vie civile, *Jarhead* reste enlisé dans un film de guerre unidimensionnel qui n'accorde que très peu d'espace au développement des personnages, notamment au traumatisme que représente le suicide de Troy (traité en une minute). Le film se conclut en effet par la reprise modifiée du prologue énoncé en voix-off, auquel s'ajoute une conclusion ambiguë :

A story: a man fires a rifle for many years, and he goes to war. And afterwards he comes home, and he sees that whatever else he might do with his life, build a house, love a woman, change his son's diaper, he will always remain a jarhead. And all the jarheads, killing and dying, they will always be me. We are still in the desert.

La première phrase reprend exactement le prologue. Mais la deuxième le modifie de façon significative : alors que le prologue semble critiquer l'Armée et l'état de soldat par la centralité du terme « *rifle* », qui suggère une violence récurrente et incontrôlable (« And afterwards, he turns the rifle in at the armory, and he believes he is finished with the rifle. But no matter what else he might do with his hands, [...] his hands remember the rifle »), l'épilogue évacue la réalité concrète et destructrice de la guerre, symbolisée par le fusil, pour s'attacher à une identité guerrière, « *jarhead* », nom que se donnent les Marines, évoquant l'appartenance à un corps. On passe ainsi en un retournement surprenant du symbole de l'agression à la camaraderie masculine, valeur positive constamment soulignée par l'Armée et les films de guerre, qui donne son titre au film. Le héros finit ainsi par s'identifier complètement avec son identité de Marine, même si celle-ci est définie par l'acte de tuer et de mourir. Enfin, la dernière phrase peut être interprétée à la fois comme une allusion critique extra-diégétique à la guerre en Irak menée par George W. Bush, mais aussi, de façon intra-diégétique, comme l'incapacité du héros à trouver une identité masculine au-delà de la fraternité des armes. La dernière scène superpose en effet à l'horizon marin, visiblement peint, que regarde le héros par la fenêtre, l'image finale de soldats flous dans le désert (voir phot.184). L'absence de visibilité signale l'impossibilité de définir une nouvelle identité

⁷⁴ « In this empty space, almost entirely devoid of greenery or topographical variation, people seem like abstractions. [...] The movie, in spite of occasional concessions to melodrama, never produces much insight into or sympathetic connection with its characters. » A.O. Scott, critique de *Jarhead*.

masculine en-dehors du cadre guerrier, *Jarhead* collant à l'adage des films de guerre les plus simplistes selon lequel une fois soldat, toujours soldat⁷⁵.

En outre, *Jarhead* remet en place sans distance critique l'élimination du féminin si caractéristique du genre, et analysée au chapitre 3. Malgré la participation historique de plus de 40000 femmes aux opérations de la guerre du Golfe, une donnée intégrée par des films comme *Courage Under Fire* (Zwick, 1996) et *G.I. Jane* (Scott, 1997), il n'y a aucune femme soldat dans *Jarhead*, ces dernières étant reléguées aux personnages traditionnels d'épouses et petites amies. Surtout, les quelques personnages féminins n'ont pas d'existence propre, et n'apparaissent qu'à travers le regard des hommes. Kristina, la petite amie de Swofford, n'est présente à l'écran qu'à travers ses souvenirs, ou miniaturisée sur une photographie fièrement montrée à ses camarades. Les femmes sont clairement considérées comme des objets sexuels, comme le soulignent la scène où Swofford se masturbe en regardant la photographie de sa petite amie et celle où les soldats visionnent la cassette vidéo étiquetée « *The Deer Hunter* », mais où le film de Cimino a été remplacé par un film pornographique avec l'épouse de l'un des leurs en plein acte sexuel adultère. Ces deux scènes insistent sur la déloyauté de femmes qui abandonnent systématiquement les hommes partis au front. La trahison féminine relève de l'obsession : les soldats érigent un « mur de la honte », où ils épinglent les photographies de femmes infidèles, tandis que Swofford est persuadé que Kristina le trompe (le film lui donnera raison puisqu'elle finit par le quitter pour un autre). *The Deer Hunter*, film de guerre fondateur, devient ainsi la mise en scène de la perfidie féminine : l'épouse du soldat trompe son mari à tous les niveaux, puisqu'elle cache sa revanche féminine dans un film de genre masculin, humiliant par cet acte traître son époux devant tous ses camarades. Il n'y a de place pour aucun Autre dans *Jarhead*, où l'importance de la masturbation signale la mise en place d'une masculinité singulièrement aut centrée, dans un film qui s'empêtre dans les conventions du film de guerre sans jamais vraiment réussir à en sortir.

2. Confronter deux modèles génériques de masculinité : A History of Violence

Au contraire, *A History of Violence* est fondé sur la confrontation de genres différents et des identités masculines qui leur sont liées. Le film joue sur la « dissonance »⁷⁶, la juxtaposition inconfortable de deux identités « générico-masculines » irréconciliables dans un

⁷⁵ Ce n'est évidemment pas le cas de tous les films de guerre, et on peut contraster la fin de *Jarhead* avec des films qui ouvrent d'autres horizons à l'identité masculine. On pense notamment à *Born on the Fourth of July* (Stone, 1989), qui, malgré ses limites, soulignées au chapitre 3 (I, 3), propose en fin de parcours une nouvelle identité masculine en rupture avec l'idéal du guerrier.

⁷⁶ Amy Taubin, critique de *A History of Violence*, *Film Comment*, vol.41, n°5, septembre-octobre 2005, p.28.

même personnage, Tom, père de famille dévoué, appartenant plutôt au mélodrame familial, tandis que Joey vient du film de gangsters, remettant ainsi en cause la fixité des identités sexuelles et de l'identité masculine en particulier. La caméra insiste sur la fluidité des identités, montrant la transformation de Tom en Joey à même l'écran, pris entre deux pôles spatiaux, narratifs et génériques, d'un côté son fils et sa femme réfugiés dans la maison, de l'autre Fogarty et ses hommes devant leur voiture. Lorsque Tom sort affronter les gangsters à sa recherche, il reste d'abord sous le porche de la maison de famille, entre deux fauteuils à bascule, armé d'un fusil de chasse : il est intégré dans le décor du mélodrame (on pense notamment à la grande maison de *Written on the Wind*) et filmé en héros, une contre-plongée en pied. Pour l'obliger à réintégrer leur monde, les gangsters ont kidnappé son fils, stratégie éminemment mélodramatique qui provoque une explosion d'émotions de la part des personnages appartenant au mélodrame familial (Jack et Edie hurlent), que contiennent les gangsters : Jack est retenu par l'homme de main de Fogarty, tandis qu'Edie est calmée puis éloignée par Tom/ Joey. A mesure qu'il avance vers la voiture noire des gangsters et vers la caméra, les plans devenant de plus en plus rapprochés, Joey apparaît sous la surface placide de Tom : lorsqu'il se retourne après le départ d'Edie, ses yeux sont soudain éclairés pour révéler le regard fou de Joey. Il change d'expression et de démarche, ses pas mesurés accompagnés d'une gamme descendante au violoncelle qui le rapproche d'un fauve menaçant, son ton de voix se durcit, et se teinte des voyelles longues de l'accent de Philadelphia. Soudain, il dévoile son aptitude à la violence, par des mouvements de combat précis et acérés qui laissent deux hommes à terre, achevant la révélation de son identité passée.

A History of Violence joue ainsi sur la difficulté à réconcilier deux identités antithétiques appartenant à deux genres opposés. Mais on pourrait dire qu'il représente en fait l'aboutissement de la tendance du film de gangsters contemporain au mélodrame⁷⁷. Tom est le

⁷⁷ Une tendance déjà présente dans les films de gangsters classiques (par exemple dans *Manhattan Melodrama* (Van Dyke, 1934), dont le titre est aujourd'hui évocateur) et surtout les films noirs, comme l'a montré Christelle Maury lors de sa communication au Ciclaho en avril 2010, intitulée « Le film noir ou le mélodrame masculin ». Voir également Frank Krutnik, *In a Lonely Street, Film Noir, Genre, Masculinity*, Londres: Routledge, 1991.

Le terme de mélodrame recouvre plusieurs acceptions. Le film de gangsters appartient ainsi à la catégorie du « *crime melodrama* », terme utilisé par l'industrie jusque dans les années 1960 pour désigner des films d'action dans des univers plutôt masculins (voir à ce sujet Steve Neale, « Melo Talk : On the Meaning and Use of the Term "Melodrama" in the American Trade Press », *Velvet Light Trap*, n°32, 1993, pp.66-89). Mais nous retiendrons ici l'acception qui s'est généralisée à partir des années 1980, qui inclut sous la bannière du mélodrame les *romantic dramas*, les *women's films* et les *family melodramas*. Nous partirons de la définition de Jean-Loup Bourget, pour qui le mélodrame repose sur « un personnage de victime », « une intrigue faisant appel à des péripéties providentielles ou catastrophiques » et « un traitement qui met l'accent soit sur le pathétique et la sentimentalité [...], soit sur la violence des péripéties, soit tour à tour sur ces deux éléments » (Jean-Loup Bourget, *Le Mélodrame hollywoodien*, Paris : Stock, 1985, pp.12-13). Pour une analyse de l'évolution de l'emploi du terme « mélodrame », voir Rick Altman, *Film/Genre*, Londres : BFI, 1999, pp.70-77.

produit achevé de la normalisation du gangster analysée au chapitre 5, fusionnant les personnages de Lefty et de Donnie dans *Donnie Brasco* en un seul protagoniste double, gangster devenu homme ordinaire sur qui le sort continue pourtant de s'acharner. *A History of Violence* reprend en outre des « clichés-situations » du mélodrame, dont celui, commun au film de gangsters et au mélodrame, de la rivalité entre frères ennemis, analysé plus haut, mais surtout le thème du secret, dont l'existence fait obstacle au bonheur du couple⁷⁸. Le film inclut en effet plusieurs scènes de disputes, où les émotions surgissent avec violence, moments mélodramatiques qui font penser aux querelles spectaculaires de *Written on the Wind* (Sirk, 1956), mais aussi à celles de *Goodfellas* (Scorsese, 1990) ou *Casino* (Scorsese, 1995). Comme Karen (Lorraine Bracco) ou Ginger (Sharon Stone), Edie, la femme de Tom, défie son mari dans *A History of Violence*, le confrontant à ses mensonges. Après avoir vu Tom se transformer en Joey, elle vient lui demander la vérité dans sa chambre d'hôpital. En pleurs, elle s'approche de son lit puis est prise de vomissements lorsqu'elle comprend son passé ; lorsqu'il rentre à la maison, elle le gifle et l'insulte (« Fuck you, Joey ! »). Les sanglots, les vomissements, les gifles et les insultes participent ainsi d'une gestuelle mélodramatique qui « extériorise l'émotion », à travers des « gestes spectaculaires, sentimentaux et violents »⁷⁹.

Mais, contrairement à *Goodfellas* et *Casino*, où Karen et Ginger perdent systématiquement les disputes, finalement soumises par leurs maris, c'est ici l'homme qui se retrouve à chaque fois anéanti par la colère de sa femme. On le voit clairement à travers les positions du corps de Tom, allongé sur un lit d'hôpital sans pouvoir bouger, puis étiré dans les escaliers à la fin de la deuxième scène de sexe, rejeté par sa femme, pantalon à moitié baissé, rapetissé par une plongée accentuée. La mise en scène accentue sa vulnérabilité physique et émotionnelle, exprimée par des gestes et des expressions pathétiques filmées dans des gros plans qui rappellent les mélodrames muets, telle cette larme qui apparaît au coin de son œil dans la scène à l'hôpital ou son visage implorant dans le dernier plan du film, une expressivité émotionnelle qui contraste avec le hiératisme d'Ace (Robert De Niro) dans *Casino* et l'agressivité de Henry (Ray Liotta) dans *Goodfellas*. *A History of Violence* accorde en effet une place beaucoup plus importante que ces derniers films à son personnage féminin, le recours au mélodrame, genre souvent considéré comme féminin, permettant pour une fois de donner plus de pouvoir aux femmes. Edie est très souvent présente à l'écran, et fait même face à Fogarty seule, dans une scène au centre commercial entièrement focalisée sur elle. Elle demeure jusqu'à la fin du film, apparaissant en gros plan dans l'avant-dernière image.

⁷⁸ Bourget, *Le Mélodrame hollywoodien*, pp.31-36.

⁷⁹ *Ibid.*, p.188.

Personnage positif, elle est une femme forte, qui suscite l'admiration et l'identification, une avocate qui incarne la loi, dans un renversement de la symbolique traditionnelle des sexes⁸⁰. Dans *A History of Violence*, la femme n'est pas seulement un objet que l'homme regarde, comme Ginger dans *Casino*, toute entière soumise à l'emprise du regard d'Ace, mais un sujet regardant, comme le souligne la dernière séquence du film, où Edie observe Tom, qui rentre à la maison, et baisse d'abord le regard, mais relève finalement la tête pour fixer Tom, déclenchant l'alternance finale de deux champs/ contre-champs (voir phot.185-186).

L'échange de regards entre Tom et Edie qui clôt le film affirme la compatibilité entre homme et femme, comme l'indique le dernier mot du script, « Hope »⁸¹. La fin du film revient ainsi au mélodrame, au décor central de la maison familiale et au *happy end* (presque) obligatoire⁸², même si celui-ci est teinté d'une certaine tristesse, tout comme la fin des mélodrames classiques (*All That Heaven Allows* (Sirk, 1955) et *An Affair to Remember* (McCarey, 1957) sont assombris par un accident grave, *Written on the Wind* et *Imitation of Life* (Sirk, 1959) par la mort d'un personnage central). Dans cette scène sans dialogues et pleine d'intensité, où « la confusion et le sentiment de perte des personnages transparaissent de façon déchirante »⁸³, c'est la musique qui domine, ample et symphonique, retournant aux origines du mélodrame et suscitant l'émotion, voire les larmes, chez le spectateur. Cependant, un sentiment d'espoir demeure, qui réside dans la réunion du couple, suivant la tradition du mélodrame et contrairement aux films de gangsters « mélodramatiques », où la femme reste le plus souvent un élément perturbateur qui doit être expulsé, provoquant la dislocation du couple.

Dans *A History of Violence*, le fantasme du gangster est finalement repoussé au profit de l'homme ordinaire, l'époux et le père du mélodrame, contestant le modèle masculin hégémonique fondé sur la virilité et le refoulement des émotions. Contrairement à *Goodfellas*, qui se termine sur la mise en images de ce fantasme et la nostalgie pour la vie dans la Mafia⁸⁴, Tom rejette le monde des gangsters et lui préfère la normalité d'une vie de famille dans une petite ville : il choisit de revenir dans le mélodrame familial. La dernière scène exprime en

⁸⁰ Taubin, critique de *A History of Violence*, p.27.

⁸¹ Commentaire du réalisateur.

⁸² Du moins en ce qui concerne les *romantic dramas*. « Le *happy ending* a été vu, de manière presque universelle, et jusqu'à une date récente, comme une loi du genre. » Bourget, *Le Mélodrame hollywoodien*, p.155.

⁸³ « The confusion and loss felt by the characters is heartbreaking. » Taubin, Critique de *A History of Violence*.

⁸⁴ Voir chapitre 5, I, 1.2.

effet le désir proprement mélodramatique du retour à un passé d'innocence⁸⁵ : rassemblant tous les membres de la famille autour de la table à dîner, elle répond à la scène qui suit le prologue et présente pour la première fois la famille Stall, réunie dans la chambre de la petite fille, même si les plans individuels sur chacun des personnages dans la scène finale contrastent avec les plans de groupe de la première scène, soulignant l'impact corrosif de la révélation du passé secret de Tom et l'impossibilité du retour en arrière. On voit ainsi comment *A History of Violence* joue sur la confrontation des genres, le film de gangsters et le mélodrame, pour interroger la stabilité de l'identité masculine et offrir une alternative à la masculinité hégémonique si centrale au film de gangsters. Sous couvert d'un film criminel⁸⁶, le film déjoue les attentes du spectateur pour faire passer un questionnement identitaire, structure centrale du mélodrame.

3. *Brokeback Mountain, la fusion du western et du mélodrame*

Brokeback Mountain a également recours au genre du mélodrame, mais, plutôt que de confronter deux genres, le film opère une véritable fusion entre western et mélodrame pour donner naissance à une nouvelle forme générique et masculine, ouvrant un large débat au niveau de sa réception. En effet, les éléments sémantiques et syntaxiques du western que l'on trouve dans *Brokeback Mountain* sont également centraux dans le mélodrame, notamment l'opposition entre nature et culture⁸⁷. Cette dernière structure par exemple *All That Heaven Allows*, construit sur le même contraste entre une petite ville rigide et une nature libératrice symbolisant innocence et primitivisme, notamment à travers la présence d'animaux « purs », telle la biche dans *All That Heaven Allows* ou les brebis dans *Brokeback Mountain*. *Brokeback Mountain* apparaît alors comme le jardin d'Eden, le Paradis perdu emblème de l'amour éternel, comme le jardin de la grand-mère de Nicky dans *An Affair to Remember*. La centralité de l'histoire d'amour inscrit clairement *Brokeback Mountain* dans le mélodrame⁸⁸, avec une structure narrative de *romantic drama* qui suit deux personnages à importance presque égale, un recentrage par rapport à la nouvelle, qui est dominée par une focalisation

⁸⁵ « Melodrama's larger impulse [is] to reverse time, to return to the time of origins and the space of innocence. [...] The main "thrust" of melodramatic narrative [...] is to get back to the beginning. » Linda Williams, « Melodrama Revised », dans Nick Browne, *Refiguring American Film Genres, Theory and History*, Berkeley: University of California Press, 1998, p.74.

⁸⁶ Le film a été « marketé » comme un *thriller* par son studio de production (New Line). Taubin, Critique de *A History of Violence*, p.26.

⁸⁷ Voir Bourget, *Le Mélodrame hollywoodien*, pp.101-133.

⁸⁸ Daniel Mendelsohn a même intitulé sa critique du film pour *The New York Review of Books*, « An Affair to Remember » (23 février 2006), tandis que Jim Kitses joue avec les mots (« All That Brokeback Allows », *Film Quarterly*, vol.60, n°3, printemps 2007).

interne sur Ennis. Le mélodrame magnifie la nouvelle et ses personnages, incarnés à l'écran par des acteurs très *glamour* assez éloignés de la description plus prosaïque d'Annie Proulx, qui insiste sur les « dents proéminentes » et « l'arrière-train un peu lourd » de Jack ainsi que sur le « nez busqué » d'Ennis, « un peu voûté »⁸⁹. En outre, *Brokeback Mountain* accorde une grande importance à ce qu'on pourrait qualifier d'« objets-talismans »⁹⁰, les chemises que portaient Ennis et Jack sur la montagne, qu'Ennis retrouve après la mort de Jack, trésor enfoui dans un recoin de sa chambre d'enfant. Ces chemises tachées de sang, dont la superposition sur le cintre figure l'enlacement des amants, préservent ainsi leur amour au-delà de la mort, « conformément à l'animisme fétichiste du mélodrame »⁹¹.

On retrouve également les thèmes du genre, avec des personnages de victimes souffrantes et des rituels sacrificiels, dans un « schéma de substitution » où Jack paie de sa mort les réticences d'Ennis, tout comme « Ron Kirby « paie » par son accident les hésitations de Carey » dans *All That Heaven Allows*⁹². L'impuissance des personnages se traduit par un rétrécissement de l'espace, surtout en ce qui concerne Ennis, ours sauvage bien à l'étroit dans la chambre d'enfant de Jack, puis confiné dans l'espace minuscule d'une caravane. Le plan ultime d'Ennis derrière sa fenêtre, qui ferme l'horizon promis par le western, s'apparente de près à un plan de mélodrame : on pense au plan de Lauren Bacall assise près de la fenêtre, attendant anxieusement le retour de son mari dans *Written on the Wind*. Pour reprendre les mots de Thomas Elsaesser, le monde s'est refermé sur des personnages résignés à la souffrance⁹³. La dernière partie de *Brokeback Mountain*, plus clairement mélodramatique, suscite ainsi l'émotion et les larmes du spectateur, dans la pure tradition des « *weepies* » ou « *tearjerkers* », comme l'on surnommait de façon péjorative les mélodrames.

Le rapprochement avec le mélodrame facilite alors l'inclusion du féminin, en termes de personnages d'abord, mais aussi de spectatorat. Ce que les scénaristes Larry McMurtry et Diana Ossana ont le plus développé par rapport à la nouvelle de Proulx sont effet la vie

⁸⁹ « At first glance, Jack seemed fair enough with his curly hair and quick laugh, but for a small man he carried some weight in the haunch and his smile disclosed buckteeth [...]. Ennis, high-arched nose and narrow face, was scruffy and a little cave-chested [...]. » Annie Proulx, « Brokeback Mountain », *Close Range, Wyoming Stories*, New York : Scribner, 1999. Traduction française par Anne Damour (*Brokeback Mountain*, Paris : Grasset, 2006).

⁹⁰ Jean-Loup Bourget, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris : Armand Colin, 2005, p.29.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Bourget, *Le Mélodrame hollywoodien*, p.99.

⁹³ « The family melodrama [...] records the failure of the protagonist to act in a way that could shape the events and influence the emotional environment, let alone change the stifling social milieu. The world is closed, and the characters are acted upon. Melodrama confers on them a negative identity through suffering, and the progressive self-immolation and disillusionment generally end in resignation. » Thomas Elsaesser, « Tales of Sound and Fury : Observations on the Family Melodrama », dans Barry Keith Grant, *Film Genre Reader III*, Austin : University of Texas Press, 2003, p.379.

domestique des deux héros et les personnages des épouses, jouées par les étoiles montantes Michelle Williams et Anne Hathaway. Le film insiste aussi sur leur douleur, à travers des gros plans sur leurs visages en pleurs : elles sont les victimes d'une société patriarcale homophobe au même titre qu'Ennis et Jack. Comme eux, elles souffrent du joug de la loi du père : Lureen (Anne Hathaway) est totalement dominée par son père, tandis que le visage triste de la mère de Jack révèle des années de soumission muette à l'intolérance de son mari. Par ailleurs, le recours au mélodrame permet également d'attirer vers *Brokeback Mountain* un public de femmes, de façon moins paradoxale que ne le prévoit la critique de *Variety* : « paradoxically, young women may well constitute the group that will like the film best »⁹⁴. Les affiches du film ont ainsi souvent présenté les héros en couple avec leurs épouses respectives, faisant presque passer le film pour un mélodrame hétérosexuel afin d'élargir son public et d'amadouer des conservateurs virulents, comme le remarque *Rolling Stone* : « Along the way, Focus tempered its ad campaign: early posters showed Heath Ledger and Jake Gyllenhaal against a mountainous landscape; later ads depicted the pair cuddling with their respective onscreen wives, nary a hint of homoeroticism in sight. The strategy seems to have worked »⁹⁵.

La production et le studio qui a distribué le film, Focus Features, se sont ainsi évertués à vendre le film d'abord comme une « histoire d'amour universelle » (« a universal love story »⁹⁶), minimisant l'aspect plus problématique de « western gay » (« gay cowboy movie ») dans leur marketing du film, une rhétorique reprise par la plupart des critiques⁹⁷ mais contestée par certains, dont Daniel Mendelsohn, critique pour la *New York Review of Books*⁹⁸. En effet, l'insistance sur l'histoire d'amour peut être vue comme une façon de normaliser l'homosexualité, dont l'inscription dans le western serait trop subversive. Comme l'a démontré Thomas B. Byers⁹⁹, *Brokeback Mountain* oppose en effet deux types de représentations de l'homosexualité, reprenant un discours socio-libéral qui cherche à intégrer

⁹⁴ Todd Mc Carthy, critique de *Brokeback Mountain*, *Variety*, 3 septembre 2005.

⁹⁵ Eric Boehlert, « Cowboy Controversy », *Rolling Stone*, 23 février 2006, p.30.

⁹⁶ Termes employés par Ang Lee lors de la cérémonie des Golden Globes et dans le *making of* du film : « It's a universal and unique American love story ». Bonus du DVD de *Brokeback Mountain*.

⁹⁷ La critique du *Wall Street Journal* écrit : « love stories come and go, but this one stays with you—not because both lovers are men, but because their story is so full of life and longing, and true romance », et celle du *Los Angeles Times* décrit le film comme suit : « a deeply felt, emotional love story that deals with the uncharted, mysterious ways of the human heart just as so many mainstream films have before it. The two lovers here just happen to be men. » Joe Morgenstern, critique de *Brokeback Mountain*, 9 décembre 2005 ; Kenneth Turan, critique de *Brokeback Mountain*, *Los Angeles Times*, 9 décembre 2005.

⁹⁸ Voir la critique de Daniel Mendelsohn, « An Affair to Remember », et le débat qui s'est ensuivi avec le producteur du film et co-président de Focus Features, James Schamus, publié sous le titre « Brokeback Mountain, An Exchange », *The New York Review of Books*, 6 avril 2006.

⁹⁹ Lors d'une conférence à Paris VII intitulée « *Brokeback Mountain's* Mexico: Gay Marriage versus "Homo" Sacer » le 9 avril 2010.

les homosexuels qui sont « comme nous » (les hétérosexuels), ceux qui veulent être en couple, tout en rejetant comme « exotique », voire pervers, un mode de vie homosexuel plus radicalement « Autre », qui privilégie la liberté/ promiscuité sexuelle, deux catégories que Byers appelle « the other/same » et « the other/other ». La première est illustrée par le désir exprimé par Jack de former un vrai couple, installé dans un ranch, menant une « douce » vie domestique et une activité professionnelle productive et reproductive : « what if you and me had a little ranch together somewhere, little cow-and-calf operation, it'd be some sweet life », tandis que la seconde est repoussée aux confins du territoire, au Mexique, dans une scène triste et glauque où Jack se console dans les bras d'un prostitué après le divorce d'Ennis et son refus de partir avec lui. *Brokeback Mountain* construit ainsi la relation entre ses héros sur le modèle d'un couple hétérosexuel, le dédoublement des couples contribuant à normaliser le couple central, l'inscrivant dans la tradition des histoires d'amour impossibles à la Roméo et Juliette, auxquelles l'ont d'ailleurs comparé maints critiques, dont le diligent Roger Ebert (« Their tragedy is universal. It could be about two women, or lovers from different religious or ethnic groups – any “forbidden” love. »¹⁰⁰). Ennis et Jack adoptent en effet un rituel de couple dès leur séjour initial sur Brokeback Mountain, l'un préposé aux tâches domestiques dans le camp de base tandis que l'autre s'occupe des moutons sur les sommets, même si le film n'attribue pas de « rôles » définis, puisque les deux hommes échangent les tâches, ni l'un ni l'autre ne sachant cuisiner. Le film se termine sur l'évocation du mariage, celui de la fille d'Ennis opérant comme une projection du mariage impossible entre Jack et Ennis, auquel ce dernier finit par donner son consentement par ces vœux matrimoniaux posthumes et déchirants, « Jack, I swear ».

En ce sens, le film peut être considéré comme un plaidoyer en faveur du mariage homosexuel, dans un contexte de polémiques après sa légalisation par la Cour Suprême du Massachusetts en novembre 2003. *Brokeback Mountain* participe ainsi d'une certaine tendance du mouvement homosexuel que ses opposants dénoncent comme « assimilationniste », qui privilégie l'intégration dans la société dominante à l'affirmation d'une identité homosexuelle spécifique et contestataire. Le film ne défend pas l'homosexualité en tant que politique identitaire, se concentrant sur les souffrances de deux individus désemparés plutôt que sur une évocation plus militante de la solidarité des

¹⁰⁰ Roger Ebert, critique de *Brokeback Mountain*, *Chicago Sun-Times*, 16 décembre 2010.

homosexuels en tant que groupe¹⁰¹. Mais il n'en participe pas moins d'une « épistémologie du placard », d'un point de vue narratif (la haine de soi provoquée par l'homophobie), visuel (le rétrécissement métaphorique des décors) et générique, l'explicitation de l'homosexualité latente du western fusionnée avec le traitement mélodramatique de l'oppression des minorités. Par ailleurs, comme nous l'avons vu, le film a suscité une véritable polémique et une multitude de réactions, dans la presse généraliste (tous les grands journaux ont publié une critique du film, *Time* et *Newsweek* consacrant tous deux des articles de fond à son succès surprise¹⁰²), la presse homosexuelle (le film fait deux fois la couverture de *The Advocate*¹⁰³, Andrew Holleran publie un long article élogieux dans *The Gay and Lesbian Review Worldwide*¹⁰⁴), la littérature universitaire (au moins trois ouvrages entiers ont déjà été consacrés au film¹⁰⁵), des sites internet chrétiens ou conservateurs¹⁰⁶, sans compter la télévision, où le film est la cible d'innombrables plaisanteries, notamment de la part de David Letterman, Jay Leno, Conan O'Brien ou Larry David¹⁰⁷. Ce statut de film-événement en fait sans conteste un tournant dans l'histoire des représentations de l'homosexualité, mais aussi dans celle des genres cinématographiques, le western notamment.

Par les lectures multiples qu'il propose, en termes génériques et identitaires (pour ne retenir que les deux discours qui nous intéressent ici), *Brokeback Mountain* ouvre de nombreuses brèches dans la fixité des catégories et des identités, masculine et homosexuelle. Le mélange des genres va de pair avec la fluidité des identités, dans un film qui détourne la masculinité hégémonique pour éviter les stéréotypes de l'homosexualité. Ennis et Jack sont des « cowboys » avant d'être des « homosexuels », la seconde identité réinterprétant cependant la première pour en faire un espace de liberté sociale et sexuelle, si bien que le cowboy devient fondamentalement « *queer* », une figure de l'instabilité située « en-dehors de

¹⁰¹ Une représentation des homosexuels qui s'inscrit dans la tradition individualiste hollywoodienne, dont Richard Dyer se plaignait déjà en 1984 : « the central articulation is still the individual versus society as a whole, not the individual as a member of an oppressed group ». Richard Dyer, *Gays and Film*, New York : New York Zoetrope, 1984, p.37.

¹⁰² Richard Corliss, « How the West Was Won Over », *Time*, 22 janvier 2006 ; Susanna Schrobsdorff, « Chick-Flick Cowboys », *Newsweek*, 20 janvier 2006.

¹⁰³ « *Brokeback Mountain's* Heath Ledger », *The Advocate*, 17 janvier 2006 ; « The Brokeback Phenomenon », *The Advocate*, 28 février 2006.

¹⁰⁴ Andrew Holleran, « The Magic Mountain », *The Gay and Lesbian Review Worldwide*, vol.13, n°2, mars/avril 2006.

¹⁰⁵ Jim Stacy (dir), *Reading Brokeback Mountain*, Jefferson : McFarland, 2007 ; Eric Patterson, *On Brokeback Mountain, Meditations about Masculinity, Fear, and Love in the Story and the Film*, Lanham : Lexington Books, 2008 ; Gary Needham, *Brokeback Mountain*, Edimbourg : Edinburgh University Press, 2010.

¹⁰⁶ <http://www.decentfilms.com/reviews/brokebackmountain.html> ;

<http://www.christiananswers.net/spotlight/movies/2006/brokebackmountain.html>

¹⁰⁷ Patterson, *On Brokeback Mountain*, p.1.

l'organisation temporelle et spatiale » imposée par la société¹⁰⁸. Si *Brokeback Mountain* n'est pas un film *gay* du point de vue des politiques identitaires, sa force vient du fait qu'il inscrit l'homosexualité dans des structures préexistantes, ce qui lui permet de toucher un large public tout en proposant un discours qui naturalise la « déviance » et interroge la norme.

Conclusion

Un film comme *Brokeback Mountain* n'eut pas été possible, ou du moins n'aurait pas reçu un accueil aussi favorable, vingt ans, même dix ans plus tôt¹⁰⁹ : il est le produit d'un contexte plus tolérant en termes de liberté sexuelle et plus contestataire du conservatisme en place. On constate ainsi une certaine évolution de la production générique hollywoodienne : le retour des genres sous une forme « néo-classique » dans les années 1990 a sans doute permis une nouvelle phase de déconstruction des genres, à travers l'intertextualité avec le cinéma classique mais aussi avec les films de genre contemporains. *Brokeback Mountain*, *Jarhead* et *A History of Violence* offrent tous trois un commentaire méta-générique qui s'appuie sur les fondamentaux de leurs genres respectifs (*Red River*, *Apocalypse Now*, *The Godfather* par exemple), mais qui prend également en compte leurs métamorphoses contemporaines : *Jarhead* établit un dialogue privilégié avec *Full Metal Jacket* tandis que *A History of Violence* représente l'aboutissement de l'infusion du mélodrame dans le film de gangsters contemporain. Surtout, ces trois films lient déconstruction générique et remise en cause des modèles « générico-masculins », par la démythification de « l'homme de l'Ouest », la dissolution de l'idéal du guerrier et la révélation de la nature fantasmatique du gangster, empêchant ainsi la réalisation du désir d'hégémonie que satisfait si souvent le rituel de l'évasion par les genres. Enfin, si *Jarhead* ne dépasse pas les limites du film de guerre conventionnel, *Brokeback Mountain* et *A History of Violence* mettent en place une dialectique des genres, confrontant, voire fusionnant, leur genre d'origine (western et film de gangsters, genres traditionnellement masculins) avec un genre plus féminin, le mélodrame, pour proposer un modèle masculin alternatif, hybride et inclusif.

¹⁰⁸ Voir la lecture « *queer* » de *Brokeback Mountain* par Hiram Perez, « Gay Cowboys Close to Home: Ennis del Mar on the Q.T. », dans Jim Stacy, *Reading Brokeback Mountain*, Jefferson : McFarland, 2007, pp.71-87. Il rapproche notamment le cowboy de la définition proposée par Judith Halberstam de « *queerness* » dans *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives* (New York : New York University Press, 2005, p.10) : « Might not all cowboys be a little gay? In her more expansive understanding of queerness, Halberstam includes "people who live without financial safety nets, without homes, without steady jobs, outside the organization of time and space that have been established for the purposes of protecting the rich few from everyone else" » (p.78).

¹⁰⁹ Robin Wood compare ainsi la réception de *Brokeback Mountain* en 2005 et celle de *Making Love* en 1982, qui reçut un accueil beaucoup plus négatif. Wood, « On and Around *Brokeback Mountain* », *Film Quarterly*, vol.60, n°3, printemps 2007, pp.28-31.

Cette évolution des genres vers des formes plus subversives n'est évidemment ni uniforme, ni linéaire : l'histoire du cinéma abonde en films de genre critiques et le début des années 2000 inclut également des films tout à fait conventionnels. Mais on peut se demander si le milieu des années 2000 n'amorce pas une nouvelle phase générique, plus consciente des liens étroits entre genre cinématographique et identité masculine, où des réalisateurs au statut d'« auteurs » interrogeraient les normes du genre non seulement en termes de sémantique et de syntaxe mais aussi en termes d'identités sexuées et de rapports sociaux de sexe. On l'espère.

Copyright Marianne Kac-Vergne

Copyright Marianne Kac-Vergne

Conclusion

Au travers de notre étude, nous avons mis à jour le processus d'articulation entre le genre cinématographique et le genre comme construction sociale de l'identité sexuée, soit le caractère « genré » du genre. La prise en compte de *plusieurs* genres répondant à des questionnements différents autorise une approche plus générale de la masculinité hégémonique et de ses rapports avec les Autres, ainsi que de la culture américaine dominante dans laquelle elle s'inscrit. L'analyse de diverses formes de masculinités génériques nous a ainsi permis de dégager les stratégies hégémoniques qui leur sont communes et qui varient selon leur contexte sociohistorique, dans une perspective à la fois synchronique et diachronique.

Après la crise de la masculinité et la déconstruction des genres classiques hollywoodiens dans les années 1970, ces derniers ont en effet contribué à la reconstruction de la masculinité hégémonique au cœur du projet reaganien, et se sont ainsi eux-mêmes régénérés. Nous avons vu dans une première partie comment ce désir de restaurer la puissance virile de l'Amérique prend corps dans une nouvelle forme de masculinité, l'hypermasculinité, qui naturalise le pouvoir masculin par une musculature imposante, tout en le réservant aux hommes blancs. La puissance iconique de cette masculinité semble d'abord éclipser les conventions génériques, mais celle-ci est de fait renforcée par une structure centrale aux genres masculins classiques, la mise en scène rituelle de la souffrance. De façon paradoxale, l'hypermasculinité apparaît ainsi comme vulnérable. C'est précisément par la mise en place de cette tension que les genres des années 1980 rétablissent l'hégémonie masculine, justifiant la violence outrancière des héros masculins par leur victimisation préalable. La première phase de notre étude correspond ainsi à une stratégie générique de reconstruction de la masculinité qui reprend le discours des minorités sexuelles et ethniques pour l'appliquer à l'identité dominante. C'est désormais l'homme blanc qui est présenté comme une victime, déserté dans les films de guerre par des autorités absentes ou corrompues et exploité dans des films d'anticipation dystopiques par des élites économiques avides et décadentes.

Le recours à l'« hypermasculinité vulnérable » représente sans conteste une régression en termes d'identités et de rapports de sexe, aussi bien dans des films marqués comme progressistes, tels *Platoon* (Stone, 1986), que dans le très décrié *Rambo: First Blood, Part II*

(Cosmatos, 1985). Néanmoins, les films de genre, qu'il s'agisse de *The Terminator* (Cameron, 1984) ou des films sur la guerre du Vietnam, soulignent souvent le côté sombre de l'hypermasculinité, qui donne naissance à des machines intraitables ou à des pères castrateurs, figures de mentors à dépasser. Transparaît alors une remise en cause du leadership reaganien ou du moins la schizophrénie d'une époque désespérément en quête de pères. En outre, les films de genre des années 1980 intègrent souvent un discours de classe finalement assez critique des inégalités sociales et du matérialisme effréné des années Reagan. De fait, en prenant la défense du travailleur aliéné, ils conjuguent un discours réactionnaire en termes d'identités sexuées et un autre plus contestataire en termes socio-économiques, l'homme blanc de la classe ouvrière devenant emblématique d'une masculinité traditionnelle en voie d'extinction.

Par ailleurs, dans ces années de « *backlash* » dominées par des genres presque exclusivement masculins, le film de guerre et dans une moindre mesure la science-fiction, les femmes sont généralement mises à l'écart, qu'elles soient marginalisées comme simples témoins de la souffrance masculine ou expulsées de la narration comme responsables d'une dévirilisation funeste. Or, celles-ci réapparaissent sous des formes qui peuvent apparaître comme une résistance à la masculinité hégémonique. Ainsi, les *action heroines* telles Ripley dans *Aliens* (Cameron, 1986) et Sarah Connor dans *Terminator 2: Judgment Day* (Cameron, 1991), en reprenant à leur compte les caractéristiques de l'hypermasculinité, dissocient celle-ci du sexe masculin tout en présentant une féminité si menaçante qu'elle doit être contrôlée, faisant vaciller la différence des sexes. Enfin, la prise en compte d'autres genres que ceux largement étudiés par la critique américaine permet de nuancer la toute-puissance de l'hypermasculinité dans les années 1980 : le film de gangsters (parodique) et la comédie romantique présentent des personnages masculins affaiblis par l'émancipation féminine, où l'ordre sexué peut être renversé par le recours à la comédie.

L'étude des représentations de la masculinité dans le cadre des genres permet ainsi de voir d'autres formes de masculinités moins dominantes et de mettre en lumière les tensions au sein même de la masculinité hégémonique. En effet, il apparaît que la reconstruction de la masculinité dans des films de genre qui s'inscrivent pourtant dans le discours politique reaganien passe par une rupture entre les hommes et la société et la contestation de l'ordre social en place, à la fois des instances gouvernementales et économiques et du couple hétérosexuel fondateur. Les genres hypermasculins des années 1980 rompent ainsi avec la réconciliation traditionnellement opérée par les films de guerre et la science-fiction de l'après-

guerre, une époque pourtant invoquée par le retour des conventions classiques et la nostalgie d'une Amérique « traditionnelle » dans la société et le cinéma américains. On voit ainsi se dessiner une époque plus complexe qu'on ne l'a souvent présentée, marquée par une forte volonté de réaffirmation des « fondamentaux » hégémoniques mais aussi tiraillée par des mouvements centrifuges et contestataires de l'ordre économique ou de l'ordre sexué, deux formes de contestation malheureusement souvent incompatibles.

Bien que les phases que nous avons délimitées s'inscrivent dans une continuité historique, il nous semble pourtant que l'année 1990 représente une date charnière en ce qui concerne les genres contemporains et les représentations de la masculinité afférentes, marquant la transition vers une nouvelle période socio-politique et cinématographique. L'année voit en effet sortir quatre films majeurs en termes de succès populaire et/ ou critique, qui resuscitent des genres déclarés morts comme le western ou en éclipse, comme le film de gangsters et la comédie romantique : *Dances With Wolves* (Costner), *The Godfather: Part III* (Coppola), *Goodfellas* (Scorsese) et *Pretty Woman* (Marshall). La nouvelle décennie sonne le glas de l'hypermasculinité dans *Terminator 2: Judgment Day* (Cameron, 1991), où la machine horrifique devient père adoptif qui se sacrifie pour l'humanité. Les héros hypermasculins disparaissent peu à peu, malgré les efforts sporadiques de quelques adeptes inconditionnels comme Stallone, Jean-Claude Van Damme ou Dolph Lundgren. Les genres hypermasculins qui présentaient des héros victimes, désabusés, solitaires et violents, c'est-à-dire la science-fiction dystopique et le film sur la guerre du Vietnam, cèdent la place à des genres qui intègrent leurs héros dans une communauté et rétablissent le lien avec les Autres, tels la comédie romantique, le western et le film de gangsters.

On remarque en effet que la popularité de certains genres ou sous-genres à différentes époques dépend en grande partie du type de masculinité qu'ils autorisent. Les films de guerre au Vietnam et la science-fiction dystopique s'accordent avec le climat des années 1980 en ce qu'ils décrivent un monde en proie au chaos, où les institutions sont en faillite et les hommes livrés à eux-mêmes, ce qui justifie les actions violentes de héros virils et solitaires, vecteurs d'une reconstruction agressive de la masculinité hégémonique. A l'opposé, les westerns « pro-sociaux », les films de gangsters et les comédies romantiques apparaissent comme des genres plus intrinsèquement communautaires, qui posent la question de l'adaptabilité des hommes aux règles de la société et privilégient ainsi une masculinité socialisée, à une époque qui cherche à prendre ses distances avec les excès des années 1980.

Dans les années 1990, l'heure est en effet à la réconciliation, qui passe d'abord par le retour nostalgique des genres sous une forme « néo-classique ». Celle-ci repose sur une forte intertextualité avec l'époque classique, la reprise sérieuse des structures et de l'iconographie génériques conventionnelles, ainsi que sur l'intégration et le dépassement des formes « révisionnistes » du genre. Cette réconciliation se manifeste également par l'intégration des hommes dans le système capitaliste, célébré dans des comédies romantiques « bobos » et des films de gangsters bourgeois qui établissent un rapport d'équivalence entre masculinité et capitalisme. La stratégie générique des années 1990 est ainsi de faire passer l'homme blanc pour un « homme ordinaire », un membre « comme les autres » de la société, et de masquer par là sa position hégémonique tout en maintenant son autorité structurelle. On assiste donc à la « normalisation » des personnages masculins, illustrée par la banalisation du gangster, mais aussi à l'émergence d'une nouvelle norme de masculinité, le « *New Man* » sensible et attentif au cœur de comédies romantiques désormais centrées sur les hommes, mais que l'on retrouve également dans un film de science-fiction à grand succès comme *The Matrix* (Wachowski, 1999). En outre, les genres prennent en compte la diversité, interrogeant la primauté de l'homme blanc WASP : les films de gangsters ethniques se multiplient, tandis que les westerns font de leurs héros des femmes, des Noirs et des Indiens. Cependant, l'insistance sur l'ethnicité tend au final à justifier la domination masculine, et les masculinités ethniques apparaissent comme archaïques et déviantes, « blanchissant » de cette façon la société dominante ; de même, dans les westerns, l'attention portée aux minorités sert en général à rehausser le statut de l'homme blanc qui les défend, dont la voix finit même parfois par oblitérer la leur. Comme le souligne la science-fiction, le représentant privilégié de l'humanité reste l'homme blanc.

Le modèle de masculinité proposé par les genres des années 1990-2000 paraît d'une certaine façon plus progressiste, moins dominateur, plus tolérant et ouvert au dialogue avec les Autres. Il n'en maintient pas moins l'hégémonie de l'homme blanc, obtenue par la négociation et la mise en place d'un consensus bourgeois plus inclusif. Dans un contexte de triomphalisme militaire après la guerre du Golfe et d'expansion économique, la contestation, de classe notamment, tend à disparaître au profit d'une affirmation de la diversité, qui n'est pourtant pas synonyme d'égalité, ni en termes socio-économiques, ni en ce qui concerne les rapports sociaux de sexe.

Cependant, la stratégie de « l'homme ordinaire » présente des failles, car la banalisation des héros masculins peut entraîner la déstabilisation de l'hégémonie masculine,

comme on le voit dans des films de gangsters qui se rapprochent du film noir pour mettre en crise la masculinité, interrogeant à la fois la stabilité de l'identité masculine en termes psychologiques et la nature fantasmagorique de son pouvoir, attaquant par les femmes. Cette remise en cause de l'héroïsme masculin se lit également dans certains films de guerre des années 1990-2000 comme *The Thin Red Line* (Malick, 1998) ou *Black Hawk Down* (Scott, 2001), où la confusion de la guerre va de pair avec une fragmentation de l'identité masculine : c'est un des aspects de la relation entre genres et masculinité que nous aimerions développer.

Ces brèches sont ainsi au cœur des trois films de 2005 qui achèvent notre corpus, dans un contexte de rébellion ouverte à Hollywood contre la présidence de George W. Bush, ses valeurs conservatrices et sa politique étrangère agressive. *Jarhead* (Mendes), *A History of Violence* (Cronenberg) et *Brokeback Mountain* (Lee) proposent tous trois une vision subversive de la masculinité hégémonique américaine, à travers un commentaire méta-générique sur le lien intrinsèque entre les genres hollywoodiens et la formation de l'identité masculine, la démythification des modèles masculins traditionnels proposés par les genres (le soldat, le gangster et le cowboy) et, à l'exception de *Jarhead*, une hybridation avec le mélodrame qui permet de dessiner une alternative à ces modèles. Ces films ouvrent ainsi peut-être une nouvelle phase où le travail sur les conventions génériques vise à sonder les failles de la masculinité hégémonique, soit la difficulté des hommes à se conformer à des modèles préétablis mais défailants.

Il nous semble en effet que l'on retrouve cette tendance dans un certain nombre de films sortis après 2005 qui se rattachent aux genres que nous avons analysés, comme *Eastern Promises* (Cronenberg, 2007), qui prolonge les questionnements de *A History of Violence*, mais aussi *The Departed* (Scorsese, 2006), *We Own the Night* (Gray, 2007), *No Country for Old Men* (Coen, 2007), *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* (Dominik, 2007), *Flags of our Fathers* (Eastwood, 2006), *Redacted* (De Palma, 2007), ainsi que, sur un ton plus optimiste, *Knocked Up* (Apatow, 2007) et *Forgetting Sarah Marshall* (Stoller, 2008). Tous ces films mettent en lumière la nature illusoire et contradictoire de l'idéal masculin, et par là la futilité des efforts faits par les hommes pour l'atteindre. La tendance semble s'être ralentie après 2007, bien qu'il soit trop tôt pour tirer des conclusions définitives. On assiste en effet au retour surprenant de l'hypermasculinité des années 1980 : en 2008 sort le quatrième volet de la série des Rambo (*Rambo*, Stallone), en 2009 celui des Terminator (*Terminator Salvation*, McG), tandis que le point culminant est sans doute atteint avec la sortie en 2010 de *The Expendables*, réalisé par Stallone, sorte de pot-pourri réunissant

dans un même film tous les héros musclés d'antan¹. En outre, les femmes sont plus que jamais confinées dans la comédie romantique, où le point de vue féminin reprend cependant ses droits dans des films tels que *27 Dresses* (Fletcher, 2008), *It's Complicated* (Meyers, 2009), *The Ugly Truth* (Luketic, 2009), *He's Just Not That Into You* (Kwapis, 2009) et *The Proposal* (Fletcher, 2009).

En tout état de cause, il est clair que l'intérêt pour les genres classiques ne se dément pas. Contrairement à ce qu'annonçait Cawelti en 1979², les genres ne sont pas en voie d'épuisement : aux films déjà mentionnés, on peut ajouter les récents westerns *3 :10 to Yuma* (Mangold, 2007) et *Appaloosa* (Harris, 2008), les films de gangsters *American Gangster* (Scott, 2007) et *Public Enemies* (Mann, 2009), ainsi que le succès de *I Am Legend* (film d'anticipation de Francis Lawrence, 2007), *Green Zone* (film de guerre de Paul Greengrass, 2010) et *Valentine's Day* (comédie romantique de Garry Marshall, 2010). Comme les chefs d'œuvre que devaient réaliser les artisans des corporations pour passer maître sous l'Ancien Régime, les films de genre paraissent être des étapes nécessaires dans la carrière de tout réalisateur vers le statut d'« auteur », ce que confirme d'ailleurs la cérémonie corporatiste des Oscars, qui a attribué l'Oscar du meilleur film et du meilleur réalisateur à un film de guerre en 2010 (*The Hurt Locker*, Kathryn Bigelow), une variation sur le western en 2008 (*No Country for Old Men*, Joel et Ethan Coen) et un film de gangsters en 2007 (*The Departed*, Martin Scorsese).

Les réflexions du dernier chapitre nous ont amenée à considérer un nouvel axe d'étude, qu'il serait intéressant d'approfondir dans des recherches futures. Si les genres mettent en place des stratégies générales de rétablissement de l'hégémonie masculine, il reste des moments, caractérisés par certaines images ou certains personnages, où l'hégémonie masculine et l'idéologie patriarcale sont déstabilisées. Comme l'a souligné François-Xavier Molia lors de sa communication au séminaire « Genre et *gender* »³, ces images peuvent rester en mémoire au-delà de la fin souvent normative des films : après avoir mis en lumière le système dominant, il s'agirait aussi d'en montrer les failles. Ainsi, certaines images

¹ Le retour de l'hypermasculinité constitue-t-il le point culminant de la vogue des superhéros, dont l'extrême popularité a été soulignée par Yann Roblou (lors de sa communication intitulée « Complex masculinities: the Superhero in Modern American Movies » au colloque « Performing the Invisible : Masculinities in the English-Speaking World » à Paris III le 25 septembre 2010) ?

² John G. Cawelti, « Chinatown and Generic Transformation in Recent American Films », dans Gerald Mast et Marshall Cohen (dirs), *Film Theory and Criticism: introductory readings*, New York : Oxford University Press, 1979, pp.503-520. Voir l'introduction générale.

³ François-Xavier Molia, « *It is man's work and you're just little girlies* : tensions idéologiques et hybridation générique dans le film-catastrophe contemporain », séminaire « Genre et *gender* », 9 avril 2010.

proprement génériques détonnent par rapport à l'idéal masculin hégémonique, comme le motif récurrent de la pitié dans les films de guerre, où un soldat pleure son camarade mort qu'il tient dans ses bras, ou remettent en cause la division binaire des sexes, comme le T1000 de *Terminator 2* qui prend tour à tour l'apparence et l'identité des personnages masculins et féminins qu'il rencontre sur son chemin, donnant lieu à d'intéressantes superpositions identitaires. On voit donc que certaines logiques génériques brouillent les cartes : la science-fiction notamment repose souvent sur une incertitude identitaire fondamentale, qui se manifeste dans des créatures hybrides tels le cyborg et la confrontation de doubles, comme on l'a évoqué au sujet de *Blade Runner* (Scott, 1982), *RoboCop* (Verhoeven, 1987) ou *Total Recall* (Verhoeven, 1990) et que l'on retrouve également dans *Gattaca* (Niccol, 1997). De même, l'exacerbation des rivalités et des conflits familiaux dans le film de gangsters contemporain tend à le rapprocher du mélodrame, comme on l'a évoqué dans l'analyse de *A History of Violence*. Les disputes de couple se multiplient et mettent en lumière l'affrontement entre les sexes, y compris l'opposition virulente des femmes à l'imposition du pouvoir masculin. La fascination qu'exerce le film de gangsters sur la spectatrice que nous sommes dérive en effet à la fois d'une identification « transsexuée » avec le pouvoir masculin des gangsters mais aussi d'une lecture à contre-courant qui adopte le point de vue résistant de Kay (Diane Keaton), Karen (Lorraine Bracco), Ginger (Sharon Stone), Jean (Annabella Sciorra) ou Virginia (Annette Bening) dans *The Godfather*, *Goodfellas*, *Casino* (Scorsese, 1995), *The Funeral* (Ferrara, 1996) ou *Bugsy* (Levinson, 1991), en dépit de leur sujétion finale ou de la culpabilité que font peser sur elles des films dominés par une idéologie patriarcale. Ce sont ainsi ces stratégies de déstabilisation et ces moments de trouble, esquissés dans cette étude, que nous aimerions considérer.

De nombreuses autres pistes restent à développer. Il faudrait se pencher sur l'amont et l'aval des textes filmiques : examiner à la fois les conditions de production des films (notamment les modifications de scénario, les décisions de casting, les questions budgétaires, notamment de salaires), ainsi que la vision qu'ont les réalisateurs et les acteurs des modèles masculins qu'ils présentent, et les conditions de réception (où se jouent les films, quel est le public visé), de même que les réactions des spectateurs selon le sexe (à travers des entretiens, une analyse différenciée des critiques de journaux et des commentaires laissés sur les forums en ligne). Par ailleurs, nous n'avons pas accordé une place suffisamment grande à l'étude des acteurs. Quels acteurs incarnent quel type de masculinité, dans quels genres et à quelle époque ? Pourquoi certains acteurs sont-ils régulièrement associés à un genre, comme Kevin

Costner et le western, Tom Hanks et la comédie romantique (bien que ce dernier soit devenu plus « transgénérique ») ? Qu'apporte l'« aura » d'une star masculine à un modèle générique masculin conventionnel ? Le recours à un certain type d'acteur peut-il modifier la configuration générique d'un film, comme on le voit dans les comédies romantiques centrées sur des comiques masculins ? Enfin, il serait intéressant de prendre en compte le processus de formation de la masculinité adulte dans les films pour adolescents (on pense à des films comme *The Breakfast Club* (Hughes, 1985) ou *American Pie* (Weitz, 1999)) et les problématiques spécifiques au vieillissement masculin, qu'abordent entre autres *Unforgiven* (Eastwood, 1992), *Something's Gotta Give* (Meyers, 2003) et même, tout récemment, *The Expendables*. On voit qu'il reste beaucoup à faire : cette thèse constitue ainsi à nos yeux la première étape dans l'exploration d'un croisement très fertile.

Copyright Marianne Kac-Vergne

Filmographie principale

Les films sont ici classés par genre cinématographique selon leur classification dans le corps de la thèse, même si, comme nous l'avons déjà souligné, il n'y a pas d'étanchéité stricte et de nombreux films appartiennent à plusieurs genres. Les films cités sont ceux que nous avons étudiés en détail, les titres du corpus secondaire étant répertoriés par ordre alphabétique dans l'index des films. Nous avons indiqué les principaux acteurs ainsi que ceux mentionnés dans les analyses, le studio qui assure la distribution et les recettes au box-office américain, arrondies au chiffre inférieur pour plus de lisibilité.

- **Comédies romantiques**

The American President (Le Président et Miss Wade), de Rob Reiner, avec Michael Douglas (le président Andrew Shepherd), Annette Bening (Sydney Ellen Wade), Martin Sheen (A.J. MacInerney), Shawna Waldron (Lucy Shepherd). Universal, 1995. \$60 millions.

As Good As It Gets (Pour le pire et le meilleur), de James L. Brooks, avec Jack Nicholson (Melvin Udall), Helen Hunt (Carol Connelly), Greg Kinnear (Simon), Cuba Gooding, Jr. (Frank). TriStar, 1997. \$148 millions.

Groundhog Day (Un jour sans fin), de Harold Ramis, avec Bill Murray (Phil), Andie MacDowell (Rita), Chris Elliott (Larry). Columbia, 1993. \$70 millions.

High Fidelity, de Stephen Frears, avec John Cusack (Rob), Iben Hjejle (Laura), Todd Louiso (Dick), Jack Black (Barry), Catherine Zeta-Jones (Charlie), Joan Cusack (Liz). Buena Vista, 2000. \$27 millions.

Moonstruck (Éclair de lune), de Norman Jewison, avec Cher (Loretta Castorini), Nicolas Cage (Ronny Cammareri), Olympia Dukakis (Rose Castorini), Vincent Gardenia (Cosmo Castorini), Danny Aiello (Johnny Cammareri). MGM, 1987. \$80 millions.

Pretty Woman, de Garry Marshall, avec Julia Roberts (Vivian), Richard Gere (Edward Lewis), Jason Alexander (Philip Stuckey), Ralph Bellamy (James Morse), Laura San Giacomo (Kit De Luca), Alex Hyde-White (David Morse), Hector Elizondo (Barney Thompson). Buena Vista, 1990. \$178 millions.

Sleepless in Seattle (Nuits blanches à Seattle), de Nora Ephron, avec Tom Hanks (Sam Baldwin), Meg Ryan (Annie Reed), Ross Malinger (Jonah Baldwin), Bill Pullman (Walter), Rosie O'Donnell (Becky), Carey Lowell (Maggie Baldwin). TriStar, 1993. \$126 millions.

Something's Gotta Give (Tout peut arriver), de Nancy Meyers, avec Jack Nicholson (Harry Sanborn), Diane Keaton (Erica Barry), Amanda Peet (Marin), Keanu Reeves (Julian). Columbia, 2003. \$124 millions.

You've Got Mail (Vous avez un message), de Nora Ephron, avec Tom Hanks (Joe Fox), Meg Ryan (Kathleen Kelly), Greg Kinnear (Frank Navasky), Parker Posey (Patricia Eden), Jean Stapleton (Birdie), Dave Chapelle (Kevin Jackson), Halle Hirsch (Annabelle Fox). Warner Bros., 1998. \$115 millions.

What Women Want (Ce que veulent les femmes), de Nancy Meyers, avec Mel Gibson (Nick Marshall), Helen Hunt (Darcy Maguire), Marisa Tomei (Lola), Alan Alda (Dan Wanamaker), Ashley Johnson (Alex Marshall). Paramount, 2000. \$182 millions.

When Harry Met Sally (Quand Harry rencontre Sally), de Rob Reiner, avec Billy Crystal (Harry Burns), Meg Ryan (Sally Albright), Carrie Fisher (Marie), Bruno Kirby (Jess). Columbia, 1989. \$92 millions.

Working Girl, de Mike Nichols, avec Melanie Griffith (Tess McGill), Sigourney Weaver (Katharine Parker), Harrison Ford (Jack Trainer), Alec Baldwin (Mick), Joan Cusack (Cyn), Philip Bosco (Oren Trask). Twentieth Century Fox, 1988. \$63 millions.

- **Films de gangsters**

Analyze This (Mafia Blues), de Harold Ramis, avec Robert De Niro (Paul Vitti), Billy Crystal (Ben Sobel), Lisa Kudrow (Laura), Joe Viterelli (Jelly). Warner Bros., 1999. \$106 millions.

Analyze That (Mafia Blues 2 – La Rechute), de Harold Ramis, avec Robert De Niro (Paul Vitti), Billy Crystal (Ben Sobel), Lisa Kudrow (Laura), Joe Viterelli (Jelly), Cathy Moriarty-Gentile (Patti LoPresti). Warner Bros., 2002. \$32 millions.

Bugsy, de Barry Levinson, avec Warren Beatty (Bugsy Siegel), Annette Bening (Virginia Hill), Harvey Keitel (Mickey Cohen), Ben Kingsley (Meyer Lansky). TriStar, 1991. \$49 millions.

Carlito's Way (L'Impasse), de Brian De Palma, avec Al Pacino (Carlito Brigante), Sean Penn (David Kleinfeld), Penelope Ann Miller (Gail), John Leguizamo (Benny Blanco), Ingrid Rogers (Steffie). Universal, 1993. \$36 millions.

Casino, de Martin Scorsese, avec Robert De Niro (Ace Rothstein), Sharon Stone (Ginger), Joe Pesci (Nicky Santoro), James Woods (Lester Diamond), Alan King (Andy Stone). Universal, 1995. \$42 millions.

Donnie Brasco, de Mike Newell, avec Johnny Depp (Donnie Brasco/ Joe Pistone), Al Pacino (Lefty Ruggiero), Michael Madsen (Sonny Black), Bruno Kirby (Nicky), Anne Heche (Maggie Pistone). TriStar, 1997. \$41 millions.

The Funeral (Nos funérailles), d'Abel Ferrara, avec Christopher Walken (Ray), Chris Penn (Chez), Vincent Gallo (Johnny), Annabella Sciorra (Jean), Isabella Rossellini (Clara), Benicio Del Toro (Gaspere). October Films, 1996. \$1 million.

The Godfather: Part III (Le Parrain III), de Francis Ford Coppola, avec Al Pacino (Don Michael Corleone), Diane Keaton (Kay Adams Michelson), Talie Shire (Connie Corleone)

Rizzi), Andy Garcia (Vincent Mancini), Eli Wallach (Don Altobello), Joe Mantegna (Joey Zasa), Sofia Coppola (Mary Corleone). Paramount, 1990. \$66 millions.

Goodfellas (Les Affranchis), de Martin Scorsese, avec Ray Liotta (Henry Hill), Joe Pesci (Tommy De Vito), Robert De Niro (Jimmy Conway), Lorraine Bracco (Karen Hill), Paul Sorvino (Paul Cicero), Gina Mastrogiacomo (Janice Rossi), Debi Mazar (Sandy). Warner Bros., 1990. \$46 millions.

A History of Violence, de David Cronenberg, avec Viggo Mortensen (Tom Stall/ Joey Cusack), Maria Bello (Edie Stall), Ed Harris (Carl Fogarty), William Hurt (Richie Cusack), Ashton Holmes (Jack Stall). New Line, 2005. \$31 millions.

Hoodlum (Les Seigneurs de Harlem), de Bill Duke, avec Laurence Fishburne (Bumpy Johnson), Tim Roth (Dutch Schultz), Vanessa Williams (Francine Hughes), Andy Garcia (Lucky Luciano), Cicely Tison (Stephanie St Clair), Chi McBride (Illinois Gordon). MGM, 1997. \$23 millions.

Married to the Mob (Veuve mais pas trop), de Jonathan Demme, avec Michelle Pfeiffer (Angela De Marco), Matthew Modine (Mike Downey), Dean Stockwell (Tony « The Tiger » Russo), Alec Baldwin («Cucumber» Frank De Marco), Mercedes Ruehl (Connie Russo). Orion, 1988. \$21 millions.

Mobsters (Les Indomptés), de Michael Karbelnikoff, avec Christian Slater (Charlie « Lucky » Luciano), Patrick Dempsey (Meyer Lansky), Richard Grieco (Bugsy Siegel), Costas Mandylor (Frank Costello), Lara Flynn Boyle (Mara). Universal, 1991. \$20 millions.

Miller's Crossing, de Joel et Ethan Coen, avec Gabriel Byrne (Tom Reagan), Marcia Gay Harden (Verna), John Turturro (Bernie Bernbaum), Jon Polito (Johnny Caspar), Albert Finney (Leo). Twentieth Century Fox, 1990. \$5 millions.

New Jack City, de Mario Van Peebles, avec Wesley Snipes (Nino Brown), Ice-T (Scotty Appleton), Allen Payne (Gee Money), Chris Rock (Pookie), Mario Van Peebles (Stone), Michael Michele (Selina), Judd Nelson (Nick Peretti). Warner Bros., 1991. \$47 millions.

Prizzi's Honor (L'Honneur des Prizzi), de John Huston, avec Jack Nicholson (Charley Partanna), Kathleen Turner (Irene Walker), William Hickey (Don Corrado Prizzi), Angelica Hoston (Maerose Prizzi), Angelo "Pop" Partanna (John Randolph). Twentieth Century Fox, 1985. \$26 millions.

Road to Perdition (Les Sentiers de la perdition), de Sam Mendes, avec Tom Hanks (Michael Sullivan), Tyler Hoechlin (Michael Sullivan Jr.), Paul Newman (John Rooney), Daniel Craig (Connor Rooney), Jude Law (Harlen Maguire), Jennifer Jason Leigh (Annie Sullivan). DreamWorks, 2002. \$104 millions.

Scarface, de Brian De Palma, avec Al Pacino (Tony Montana), Michelle Pfeiffer (Elvira Hancock), Steven Bauer (Manny), Mary Elizabeth Mastrantonio (Gina Montana), Robert Loggia (Frank Lopez). Universal, 1983. \$45 millions.

- **Films de guerre**

Born on the Fourth of July (Né un quatre juillet), de Oliver Stone, avec Tom Cruise (Ron Kovic), Raymond J. Barry (Mr Kovic), Caroline Kava (Mrs Kovic), Frank Whaley (Timmy), Kyra Sedgwick (Donna), Willem Dafoe (Charlie). Universal, 1989. \$70 millions.

Casualties of War (Outrages), de Brian De Palma, avec Michael J. Fox (Eriksson), Sean Penn (Meserve), Don Harvey (Clark), John C. Reilly (Hatcher), John Leguizamo (Diaz), Thuy Thu Le (Oanh). Columbia, 1989. \$18 millions.

Full Metal Jacket, de Stanley Kubrick, avec Matthew Modine (Joker), Lee Ermey (le sergent-instructeur Hartman), Vincent D'Onofrio (Pyle), Arliss Howard (Cowboy), Adam Baldwin (Animal Mother), Dorian Harewood (Eightball), Kevyn Major Howard (Rafterman), Ngoc Le (le sniper). Warner Bros., 1987. \$46 millions.

Hamburger Hill, de John Irvin, avec Steven Weber (Dennis Worcester), Dylan McDermott (Adam Frantz), Courtney B. Vance (Abraham Johnson), Michael Boatman (Ray Motown),

Harry O'Reilly (Michael Duffy), Don Cheadle (Johnny Washburn). Paramount, 1987. \$13 millions.

Heartbreak Ridge (Le Maître de guerre), de Clint Eastwood, avec Clint Eastwood (Tom Highway), Marsha Mason (Aggie), Mario Van Peebles (Stitch Jones), Arlen Dean Snyder (l'adjudant-chef Choozoo). Warner Bros., 1987. \$42 millions.

Jarhead (Jarhead, la fin de l'innocence), de Sam Mendes, avec Jake Gyllenhaal (Swofford), Scott MacDonal (le sergent-instructeur Fitch), Peter Sarsgaard (Troy), Jamie Foxx (le sergent Sykes), Lucas Black (Kruger), Brian Geraghty (Fergus), Brianne Davis (Kristina), Jacob Vargas (Cortez). Universal, 2005. \$62 millions.

Platoon, de Oliver Stone, avec Charlie Sheen (Chris Taylor), Tom Berenger (le sergent Barnes), Willem Dafoe (le sergent Elias), Keith David (King), Kevin Dillon (Bunny), John C. McGinley (le sergent O'Neill), Mark Moses (le lieutenant Wolfe). Orion, 1986. \$138 millions.

Rambo: First Blood, Part II (Rambo 2 : la mission), de George P. Cosmatos, avec Sylvester Stallone (John Rambo), Richard Crenna (le colonel Trautman), Charles Napier (Murdock), Julia Nickson (Co Bao). TriStar, 1985. \$150 millions.

Saving Private Ryan (Il faut sauver le soldat Ryan), de Steven Spielberg, avec Tom Hanks (le capitaine Miller), Jeremy Davies (Upham), Tom Sizemore (le sergent Horvath), Edward Burns (Reiben), Barry Pepper (Jackson), Adam Goldberg (Mellish), Vin Diesel (Caparzo), Matt Damon (Ryan). DreamWorks, 1998. \$216 millions.

The Thin Red Line (La Ligne rouge), de Terence Malick, avec Kirk Acevedo (Tella), Sean Penn (le sergent Welsh), James Caviezel (Witt), Ben Chaplin (Bell), Mark Boone Junior (Peale), Elias Koteas (le capitaine Staros), George Clooney (le capitaine Bosche), John Cusack (le capitaine Gaff), Nick Nolte (le colonel Tall). Fox, 1998. \$36 millions.

We Were Soldiers (Nous étions soldats), de Randall Wallace, avec Mel Gibson (le colonel Hal Moore), Madeleine Stowe (Julie Moore), Barry Pepper (Joe Galloway). Paramount, 2002. \$78 millions.

- **Science-fiction**

Aliens (Aliens, le retour), de James Cameron, avec Sigourney Weaver (Ellen Ripley), Carrie Henn (Newt), Michael Biehn (Hicks), Lance Henriksen (Bishop), Jenette Goldstein (Vasquez). Twentieth Century Fox, 1986. \$85 millions.

Blade Runner, de Ridley Scott, avec Harrison Ford (Deckard), Rutger Hauer (Roy Batty), Sean Young (Rachel), Daryl Hannah (Pris), William Sanderson (JF Sebastian), Joe Turkel (Tyrell). Warner Bros., 1982. \$32 millions.

Escape from New York (New York 1997), de John Carpenter, avec Kurt Russell (Snake Plissken), Isaac Hayes (the Duke), Donald Pleasance (President), Harry Dean Stanton (Brain), Adrienne Barbeau (Maggie). Embassy, 1981. \$25 millions.

Independence Day, de Roland Emmerich, avec Will Smith (Steve Hiller), Bill Pullman (President Thomas J. Whitmore), Jeff Goldblum (David Levinson), Mary McDonnell (Marilyn Whitmore), Judd Hirsch (Julius Levinson), Robert Loggia (General William Grey), Randy Quaid (Russell Casse), Margaret Colin (Constance Spano), Vivica A. Fox (Jasmine Dubrow), James Rebhorn (Albert Nimzicki), Harvey Fierstein (Marty Gilbert). Twentieth Century Fox, 1996. \$306 millions.

The Matrix (Matrix), de Andy et Lana (Larry) Wachowski, avec Keanu Reeves (Neo), Laurence Fishburne (Morpheus), Carrie-Anne Moss (Trinity), Hugo Weaving (Agent Smith), Gloria Foster (l'Oracle), Joe Pantoliano (Cypher), Marcus Chong (Tank). Warner Bros., 1999. \$171 millions.

Predator, de John McTiernan, avec Arnold Schwarzenegger (Dutch), Carl Weathers (Dillon), Bill Duke (Mac), Jesse Ventura (Blain), Sonny Landham (Billy), Kevin Peter Hall (the Predator). Twentieth Century Fox, 1987. \$59 millions.

RoboCop, de Paul Verhoeven, avec Peter Weller (Murphy/ Robocop), Nancy Allen (Lewis), Ronny Cox (Dick Jones), Kurtwood Smith (Clarence Boddicker), Miguel Ferrer (Bob Morton), Paul McCrane (Emil Antonowsky), Dan O'Herlihy (the Old Man). Orion, 1987. \$53 millions.

RoboCop 2, de Irvin Kershner, avec Peter Weller (Robocop), Nancy Allen (Lewis), Tom Noonan (Cain), Hob (Gabriel Damon). Orion, 1990. \$45 millions.

The Terminator (Terminator), de James Cameron, avec Arnold Schwarzenegger (le Terminator), Michael Biehn (Kyle Reese), Linda Hamilton (Sarah Connor), Paul Winfield (l'inspecteur Ed Traxler). Orion, 1984. \$38 millions.

Terminator 2: Judgment Day (Terminator 2: le jugement dernier), de James Cameron, avec Arnold Schwarzenegger (le Terminator/ T101), Linda Hamilton (Sarah Connor), Edward Furlong (John Connor), Robert Patrick (T1000), Joe Morton (Miles Dyson). TriStar, 1991. \$204 millions.

Total Recall, de Paul Verhoeven, avec Arnold Schwarzenegger (Douglas Quaid/ Hauser), Rachel Ticotin (Melina), Sharon Stone (Lori), Ronny Cox (Vilos Coahaagen), Marshall Bell (Kuato), Mel Johnson Jr. (Benny). TriStar, 1990. \$119 millions.

War of the Worlds (La Guerre des mondes), de Steven Spielberg, avec Tom Cruise (Ray Ferrier), Dakota Fanning (Rachel Ferrier), Justin Chatwin (Robbie Ferrier), Miranda Otto (Mary Ann), Tim Robbins (Harlan Ogilvy). Paramount, 2005. \$234 millions.

- **Westerns**

Bad Girls (Belles de l'Ouest), de Jonathan Kaplan, avec Madeleine Stowe (Cody Zamora), Mary Stuart Masterson (Anita Crown), Andie MacDowell (Eileen Spenser), Drew Barrymore (Lily Laronette), James Russo (Kid Jarrett), Robert Loggia (Frank Jarrett), Dermot Mulroney (Josh McCoy). Twentieth Century Fox, 1994. \$15 millions.

The Ballad of Little Jo (La Ballade de Little Jo), de Maggie Greenwald, avec Suzy Amis (Josephine/ Jo Monaghan), Bo Hopkins (Frank Badger), Ian McKellen (Percy Corcoran), David Chung (Tinman Wong), Carrie Snodgrass (Ruth Badger). Fine Line Features, 1993. \$0,5 million.

Brokeback Mountain (Le Secret de Brokeback Mountain), de Ang Lee, avec Heath Ledger (Ennis Del Mar), Jake Gyllenhaal (Jack Twist), Michelle Williams (Alma), Anne Hathaway (Lureen Newsome), Randy Quaid (Joe Aguirre), Graham Beckel (LD Newsome), Peter McRobbie (John Twist), Roberta Maxwell (Jack's mother). Focus Features, 2005. \$83 millions.

Dances With Wolves (Danse avec les loups), de Kevin Costner, avec Kevin Costner (Dunbar), Graham Greene (Kicking Bird), Rodney A. Grant (Wind In His Hair), Mary McDonnell (Stands With A Fist), Floyd "Red Crow" Westerman (Ten Bears), Robert Pastorelli (Timmons), Wes Studi (Pawnee). Orion, 1990. \$184 millions.

Dead Man, de Jim Jarmusch, avec Johnny Depp (Bill Blake), Gary Farmer (Nobody), Lance Henriksen (Cole Wilson), Robert Mitchum (John Dickinson). Miramax, 1996. \$1 million.

Geronimo, an American Legend (Geronimo), de Walter Hill, avec Jason Patric (Gatewood), Gene Hackman (general Crook), Robert Duvall (Al Sieber), Wes Studi (Geronimo), Matt Damon (Britton Davis), Steve Reevis (Chato). Columbia, 1993. \$18 millions.

The Last of the Mohicans (Le Dernier des Mohicans), de Michael Mann, avec Daniel Day-Lewis (Hawkeye), Madeleine Stowe (Cora Munroe), Russell Means (Chingachgook), Eric Schweig (Uncas), Jodhi May (Alice Munroe), Wes Studi (Magua). Twentieth Century Fox, 1992. \$75 millions.

Open Range, de Kevin Costner, avec Kevin Costner (Charley Waite), Robert Duvall (Boss Spearman), Annette Bening (Sue Barlow), Michael Gambon (Denton Baxter), Diego Luna (Button), Abraham Benrubi (Mose). Buena Vista, 2003. \$58 millions.

Pale Rider, de Clint Eastwood, avec Clint Eastwood (Preacher), Michael Moriarty (Hull Barret), Carrie Snodgress (Sarah Wheeler), Chris Penn (Josh LaHood), Sydney Penny (Megan Wheeler). Warner Bros., 1985. \$41 millions.

Posse (Posse, la revanche de Jesse Lee), de Mario Van Peebles, avec Mario Van Peebles (Jesse Lee), Stephen Baldwin (Little J), Bid Daddy Kane (Father Time), Charles Lane (Weezie), Tiny Lister (Obobo), Billy Zane (Colonel Graham), Melvin Van Peebles (Papa Joe), Salli Richardson (Lana), Richard Jordan (Sheriff Bates). Gramercy, 1993. \$18 millions.

The Quick and the Dead (Mort ou vif), de Sam Raimi, avec Sharon Stone (Lady), Gene Hackman (Herod), Russell Crowe (Cort), Leonardo DiCaprio (Kid), Kevin Conway (Eugene Dred), Keith David (Sergeant Cantrell). TriStar, 1995. \$18 millions.

Silverado, de Lawrence Kasdan, avec Scott Glenn (Emmett), Kevin Kline (Paden), Kevin Costner (Jake), Danny Glover (Mal), Rosanna Arquette (Hannah), Brian Dennehy (Cobb), Linda Hunt (Stella). Columbia, 1985. \$32 millions.

Unforgiven (Impitoyable), de Clint Eastwood, avec Clint Eastwood (William Munny), Gene Hackman (Little Bill Daggett), Morgan Freeman (Ned Logan), Richard Harris (English Bob), Jaimz Woolvett (The Schofield Kid), Saul Rubinek (WW Beauchamp), Frances Fisher (Strawberry Alice). Warner Bros., 1992. \$101 millions.

Young Guns, de Christopher Cain, avec Emilio Estevez (Billy the Kid), Kiefer Sutherland (Doc), Lou Diamond Philips (Jose), Charlie Sheen (Dick), Dermot Mulroney (Dirty Steve). Twentieth Century Fox, 1988. \$45 millions.

Bibliographie

I. Ouvrages sur le cinéma

A. Histoire et esthétique du cinéma

- *Ouvrages et numéros de revue*

Amiel, Vincent et Couté, Pascal. *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain*, Paris : Klincksieck, 2003

Berthomieu, Pierre. *Le Cinéma hollywoodien : le temps du renouveau*, Paris : Armand Colin, 2005

Bidaud, Anne-Marie. *Hollywood et le Rêve américain, cinéma et idéologie aux Etats-Unis*, Paris : Masson, 1994

Bogle, Donald. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks, an Interpretive History of Blacks in American Films*, New York : Continuum, 2001

Bordat, Francis et Etcheverry, Michel (dirs). *Cent ans d'aller au cinéma, Le spectacle cinématographique aux Etats-Unis, 1896-1995*, Presses Universitaires de Rennes, 1995

Bordat, Francis et Chauvin, Serge (dirs). « Les bons et les méchants », Actes du Congrès de la SERCIA, Université Paris X : Publidix, 2005

Bordat, Francis (dir). « L'amour du cinéma américain », *CinémAction*, n°54, 1989

Belton, John. *American Cinema, American Culture*, New York : McGraw-Hill, 1994

Brenez, Nicole. *De la figure en général et du corps en particulier*, Bruxelles : De Boeck Université, 1998

Bourget, Jean-Loup. *Hollywood, la norme et la marge*, Paris : Armand Colin, 2005

Bruzzi, Stella. *Undressing Cinema: Clothing and Identity in the Movies*, Oxon : Routledge, 1997

Bruzzi, Stella. *Bringing up Daddy, Fatherhood and Masculinity in Post-War Hollywood*, Londres : BFI, 2005

Burch, Noel. *Revoir Hollywood. La nouvelle critique anglo-américaine*, Paris : Nathan, 1993

Campan, Véronique et Menegaldo, Gilles. « Du maniérisme au cinéma », *La Licorne*, n°66, 2003

- Cieutat, Michel. *Les Grands thèmes du cinéma américain*, Paris : Editions du Cerf, 1991
- Cieutat, Michel et Thill, Viviane. *Oliver Stone*, Paris : Rivages, 1996
- Cieutat, Michel et Viviani, Christian. *Pacino, De Niro, Regards coisés*, Paris : Nouveau Monde éditions, 2006
- Chion, Michel. *La Musique au cinéma*, Paris : Fayard, 1995
- Collins, Jim, Radner, Hilary et Collins, Ava Preacher. *Film Theory Goes to the Movies*, Londres : Routledge, 1993
- Cook, David. *A History of Narrative Film*, New York : Norton, 1996
- Cook, Pam. *Screening the Past, Memory and Nostalgia in Cinema*, Londres : Routledge, 2004
- Crémieux, Anne. *Les Cinéastes noirs américains et le rêve hollywoodien*, Paris : L'Harmattan, 2004
- Crémieux, Anne (dir). « Les minorités dans le cinéma américain », *CinémAction*, n°142, 1^{er} trimestre 2012, à paraître
- Damour, Christophe. *Al Pacino, le dernier tragédien*, Paris : Scope, 2009
- Davis, Ronald L. *Celluloid Mirrors, Hollywood and American Society Since 1945*, Orlando : Harcourt Brace, 1997
- Davies, Philip et Wells, Paul. *American Film and Politics from Reagan to Bush*, Manchester : Manchester University Press, 2002
- De Palma, Brian. *Entretiens avec Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud*, Paris, Calmann-Lévy, 2001
- Dickenson, Ben. *Hollywood's New Radicalism: War, Globalisation and the Movies from Reagan to George W. Bush*, Londres : IB Tauris, 2006
- Dubois, Régis. *Images du Noir dans le cinéma américain blanc (1980-1995)*, Paris : L'Harmattan, 1997
- Dyer, Richard (dir). *Gays and Film*, New York : New York Zoetrope, 1984
- Dyer, Richard. *Heavenly Bodies, Film Stars and Society*, New York : St Martin's Press, 1986
- Dyer, Richard. *Only Entertainment*, Londres : Routledge, 1992
- Dyer, Richard. *The Matter of Images: Essays on Representation*, Londres : Routledge, 1993
- Dyer, Richard. *White*, Londres : Routledge, 1997

- Denzin, Norman K. *Images of a Postmodern Society: Social Theory and Contemporary Cinema*, Londres : Sage, 1991
- Friedman, Lester. *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*, Urbana : University of Illinois Press, 1991
- Gimello-Mesplomb, Frédéric. *Le Cinéma des années Reagan, un modèle hollywoodien ?*, Paris : Nouveau Monde éditions, 2007
- Hill, John et Gibson, Pamela Church (dirs). *American Cinema and Hollywood*, Oxford : Oxford University Press, 2000
- Hoberman, Jim. *The Magic Hours: Film at Fin de siècle*, Philadelphia : Temple University Press, 2003
- Isabel, Thibault. *La Fin de siècle du cinéma américain, 1981-2000*, Lille : La Méduse, 2006
- Jameson, Fredric. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham : Duke University Press, 1991
- Krämer, Peter. *The New Hollywood, from Bonnie and Clyde to Star Wars*, Londres : Wallflower, 2005
- Lewis, Jon (dir). *The New American Cinema*, Durham : Duke University Press, 1998
- Lewis, Jon (dir). *The End of Cinema As We Know It: American Film in the Nineties*, New York : New York University Press, 2001
- Maltby, Richard. *Harmless Entertainment: Hollywood and the Ideology of Consensus*, Metuchen : Scarecrow Press, 1983
- Metz, Christian. *Langage et cinéma*, Paris : Albatros, 1971
- Moine, Raphaëlle. *Remakes, les films français à Hollywood*, Paris : CNRS Editions, 2007
- Neale, Steve et Smith, Murray. *Contemporary Hollywood Cinema*, Londres : Routledge, 1998
- O'Brien, Tim. *The Screening of America: Movies and Values from Rocky to Rain Man*, New York : Continuum, 1990
- Palmer, William. *The Films of the Eighties, A Social History*, Carbondale : Southern Illinois University Press, 1995
- Pinel, Vincent. *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris : Armand Colin, 2008
- Ray, Robert B. *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*, Princeton : Princeton University Press, 1985
- Russo, Vito. *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, New York : Harper and Row, 1981.

- Ryan, Michael et Keller, Douglas. *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood*, Bloomington : Indiana University Press, 1988
- Schatz, Thomas (dir). *Hollywood: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, vol.IV, Londres : Routledge, 2004
- Sklar, Robert. *Movie-made America: a Cultural History of American Movies*, New York : Vintage Books, 1994 [1975]
- Stokes, Melvyn et Maltby, Richard. *Identifying Hollywood's Audiences, Cultural Identity and the Movies*, Londres : BFI, 1999
- Stokes, Melvyn et Maltby, Richard. *Hollywood Spectatorship: Changing Perceptions of Cinema Audiences*, Londres : BFI, 2001
- Vanoye, Francis. *Récit écrit, récit filmique*, Paris : Nathan Université, 1989
- Veillon, Olivier. *Le Cinéma américain: les années 80*, Paris : Seuil, 1988
- Willis, Sharon. *High Contrast: Race and Gender in Contemporary Hollywood Film*, Durham: Duke University Press, 1997
- Wood, Michael. *America in the Movies, or "Santa Maria, It Had Slipped my Mind"*, New York : Basic Books, 1975
- Wood, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond*, New York : Columbia University Press, 2003

- *Articles*

- Allen, Robert C. « Home Alone Together: Hollywood and the "Family Film" », dans Stokes, Melvyn et Maltby, Richard (dirs), *Identifying Hollywood's Audiences, Cultural Identity and the Movies*, Londres : BFI, 1999, pp.109-131
- Augros, Joël. « L'exploitation cinématographique aujourd'hui », dans Bordat, Francis et Etcheverry, Michel (dirs). *Cent ans d'aller au cinéma, Le spectacle cinématographique aux Etats-Unis, 1896-1995*, Presses Universitaires de Rennes, 1995, pp.167-177
- Bordat, Francis. « Cinéma et civilisation », dans Sipièrre, Dominique (dir), « Cinéma américain et théories françaises : images critiques croisées », *RFEA*, n°88, mars 2001, pp.44-52
- Bordat, Francis. « Pourquoi il faut aimer Hollywood », dans Chénétier, Marc (dir), *Américônes, Etudes sur l'image aux Etats-Unis*, Fontenay : ENS Editions, 1997, pp.79-111
- Britton, Andrew. « Blissing Out, the Politics of Reaganite Entertainment », *Movie*, vol.31, n°2, pp.1-42

- Cieutat, Michel. « Stallone et Schwarzenegger ou l'acharnement du phénix », *Positif*, n°396, février 1994, pp.5-14
- Dahan, Yannick. « Le cinéma américain sous Reagan », *Cahiers d'Histoire immédiate*, n°10, automne 1996, pp.25-52
- Dahan, Yannick. « Le film d'action : Idéologie « Ramboesque » et violence chorégraphiée », Dossier spécial « Le film d'action hollywoodien », *Positif*, n°443, janvier 1998, pp.70-75
- Dean, John. « Cinémas et *shopping centers* : les salles des années soixante-dix », dans Bordat, Francis et Etcheverry, Michel, *Cent ans d'aller au cinéma, Le spectacle cinématographique aux Etats-Unis, 1896-1995*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1995, pp.137-148
- Gross, Larry. « Big and Loud », dans Arroyo, Jose (dir), *Action/Spectacle Cinema, A Sight and Sound Reader*, Londres : BFI, 2000, pp.3-8
- Humphries, Reynold. « Comment représenter aujourd'hui? » dans Menegaldo, Gilles (dir), « Crises de la représentation dans le cinéma américain », *La Licorne*, n°36, 1996, pp.7-14
- Hougron, Alexandre. « *Good Fathers* et *Bad Fathers* dans le cinéma hollywoodien », dans Bordat, Francis et Chauvin, Serge (dirs), « Les bons et les méchants », Actes du Congrès de la SERCIA, Université Paris X : Publidix, 2005, pp.73-96
- Kasprowicz, Laurent et Hippolyte, Francis. « Le corps bodybuildé au cinéma : magie et anthropologie d'un spectacle », dans Gimello-Mesplomb, Frédéric (dir), *Le Cinéma des années Reagan*, Paris : Nouveau Monde éditions, pp.193-212
- Krämer, Peter. « A Powerful Cinema-going Force? Hollywood and Female Audiences since the 1960s », dans Stokes, Melvyn et Maltby, Richard (dirs), *Identifying Hollywood's Audiences, Cultural Identity and the Movies*, Londres : BFI, 1999, pp.93-108
- Krämer, Peter. « Women First: *Titanic* (1997), Action-Adventure Films and Hollywood's Female Audience », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol.18, n°4, octobre 1998, pp.599-618
- Krämer, Peter. « Post-classical Hollywood », dans Hill, John et Church Gibson, Pamela (dirs), *American Cinema and Hollywood*, Oxford : Oxford University Press, 2000, pp.63-83
- Mulvey, Laura. « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol.16, n°3, 1975, pp.6-12
- Rogin, Michael. « Make My Day!: Spectacle as Amnesia in Imperial Politics », *Representations*, n°29, pp.99-124
- Sartelle, Joseph. « Dreams and Nightmares in the Hollywood Blockbuster », dans Nowell-Smith, Geoffrey (dir), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford : Oxford University Press, 1997, pp.516-526
- Schatz, Thomas. « New Hollywood, New Millennium », dans Buckland, Warren (dir), *Film Theory and Contemporary Holly Movies*, New York : Routledge, 2009, pp.19-46

Smith, Carol R. « Gender and Family Values in the Clinton Presidency and 1990s Hollywood Film », dans Davies, Philip et Wells, Paul (dirs), *American Film and Politics from Reagan to Bush Jr*, Manchester : Manchester University Press, 2002, pp.77-90

Tréguer, Florian. « Excès, hybridation et régression: la nouvelle donne du film d'action selon John McTiernan », dans Gimello-Mesplomb, Frédéric (dir), *Le Cinéma des années Reagan*, Paris : Nouveau Monde éditions, 2007, pp.85-100

Ungaro, Jean. « Le corps sacrificiel du héros », dans Gimello-Mesplomb, Frédéric (dir), *Le Cinéma des années Reagan*, Nouveau Monde éditions, 2007, pp.169-180

B. Gender studies

- *Ouvrages, thèses et numéros de revue*

Aumont, Jacques (dir). *La Différence des sexes est-elle visible ?*, Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique, Cinémathèque française, 2000

Baker, Brian. *Masculinity in Fiction and Film: Representing Men in Popular Genres, 1945-2000*, Londres : Continuum, 2006

Bingham, Dennis. *Acting Male, Masculinities in the Films of James Stewart, Jack Nicholson, and Clint Eastwood*, New Brunswick : Rutgers University Press, 1994

Burgin, Victor, Donald, James et Kaplan, Cora (dirs). *Formations of Fantasy*, Londres : Methuen, 1986

Clover, Carol. *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton : Princeton University Press, 1993

Cohan, Steven. *Masked Men, Masculinity and the Movies in the Fifties*, Bloomington : Indiana University Press, 1997

Cohan, Steven et Hark, Ina Rae (dirs). *Screening the Male, Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, Londres : Routledge, 1993

Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Londres : Routledge, 1993

De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington : Indiana University Press, 1987

Haskell, Molly. *From Reverence to Rape, the Treatment of Women in the Movies*, Chicago : University of Chicago Press, 1974

Holmlund, Chris. *Impossible Bodies, Femininity and Masculinity at the Movies*, Londres : Routledge, 2002

- Jeffords, Susan. *Hard Bodies: Masculinity in the Reagan Era*, New Brunswick : Rutgers University Press, 1994
- Jullier, Laurent et Leveratto, Jean-Marc. *Les Hommes-objets au cinéma*, Paris : Armand Colin, 2009
- Kirkham, Pat, et Thumim, Janet (dirs). *You Tarzan : Masculinity, Movies and Men*, Londres : Lawrence and Wishart, 1993
- Kirkham, Pat, et Thumim, Janet (dirs). *Me Jane, Masculinity, Movies and Women*, Londres : Lawrence and Wishart, 1995
- Krakovitch, Odile et Sellier, Geneviève. *L'Exclusion des femmes : masculinité et politique dans la culture au XXe siècle*, Bruxelles : Editions Complexe, 2001
- Krutnik, Frank. *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*, Londres : Routledge, 1991
- Lehman, Peter. *Running Scared, Masculinity and the Representation of the Male Body*, Philadelphia : Temple University Press, 1993
- Lehman, Peter (dir). *Masculinity, Bodies, Movies, Culture*, Londres : Routledge, 2001
- Maury, Cristelle. « "He was some kind of a man", Les représentations de la masculinité dans le film noir américain, 1941-1958 », thèse de doctorat dirigée par Yves Carlet, Université Montpellier III, 2008
- Meadows, Michael R. « Re-imagining Masculinity in the 90s: Hollywood Movies and Genres », Dissertation, Wayne State University, Detroit, Michigan, 2000, UMI Microform 9992241
- Meininger, Sylvestre. « Recherches d'une nouvelle masculinité dans le cinéma américain, 1977-1991 », thèse de doctorat dirigée par Noel Burch, Université Paris III, 2000
- Mellen, Joan. *Big Bad Wolves, Masculinity in the American Film*, Londres : Elm Tree, 1978
- Modleski, Tania. *Feminism Without Women*, New York : Routledge, 1991
- Moine, Raphaëlle. *Les Femmes d'action au cinéma*, Paris : Armand Colin, 2010
- Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*, Londres : Macmillan, 1989
- Penley, Constance et Willis, Sharon. *Male Trouble*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1993
- Pomerance, Murray (dir). *Ladies and Gentlemen, Boys and Girls, Gender in Film at the End of the 20th Century*, Albany : State University of New York Press, 2001
- Powrie, Phil, Davies, Ann, et Babington, Bruce (dirs). *The Trouble with Men: Masculinities in European and Hollywood Cinema*, Londres : Wallflower, 2004

Rosen, Marjorie. *Popcorn Venus, Women, Movies and the American Dream*, New York : Coward, 1973

Silverman, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*, New York : Routledge, 1992

Tasker, Yvonne. *Spectacular Bodies, Gender, Genre and the Action Cinema*, Londres : Routledge, 1993

Tasker, Yvonne. *Working Girls, Gender and Sexuality in Popular Cinema*, Londres : Routledge, 1998

Traube, Elizabeth. *Dreaming Identities: Class, Gender, and Generation in 1980s Hollywood Movies*, Boulder : Westview Press, 1992

Vincendeau, Ginette et Reynaud, Bérénice (dirs). *20 ans de théories féministes sur le cinéma, CinémAction*, n° 67, 1993

- *Articles et chapitres d'ouvrages*

Aronson, Amy et Kimmel, Michael. « The Saviors and the Saved: masculine redemption in contemporary films », dans Lehman, Peter (dir), *Masculinity, Bodies, Movies, Culture*, Londres : Routledge, 2001, pp. 43-50

Branston, Gill. « ... Viewer, I listened to him... Voices, Masculinity *In the line of fire* », dans Kirkham, Pat et Thumim, Janet (dirs), *Me Jane, Masculinity, Movies and Women*, Londres: Lawrence and Wishart, 1995, pp.37-50

Cohan, Steven. « Masquerading as the American Male in the Fifties, *Picnic*, William Holden and the spectacle of masculinity in Hollywood film », *Camera Obscura*, n°25-26, 1991, pp.43-72

Cook, Pam. « Masculinity in Crisis? Tragedy and Identification in *Raging Bull* », *Screen*, vol.23, n°3-4, septembre-octobre 1982, pp.39-46

Creed, Barbara. « From Here to Modernity: Feminism and Postmodernism », *Screen*, vol.28, n°2, 1987, pp.47-67

Davies, Jude. « I'm the Bad Guy? *Falling Down* and white masculinity in 1990s Hollywood », *Journal of Gender Studies*, vol.4, n°2, juillet 1995, pp.145-52

Dyer, Richard. « Don't Look Now », *Screen*, vol.23, n°3-4, 1982, pp.61-73

Dyer, Richard. « Seen to be Believed: Problems in the Representation of Gay people as Typical », dans Dyer, Richard, *The Matter of Images: Essays on Representations*, Londres: Routledge, 1993, pp.19-50

Halimi, Gisèle. « Mysogynie ou machisme au cinéma ? », dans Puaux, Françoise (dir), « Le machisme à l'écran », *CinémAction*, n°99, mars 2001, pp.8-9

- Haraway, Donna, Penley, Constance et Ross, Andrew. « Cyborgs at large: Interview with Donna Haraway », *Social Text*, n°25/26, 1990, pp.8-23
- Holmlund, Chris. « Masculinity as Multiple Masquerade, the “mature” Stallone and the Stallone clone », dans Cohan, Steve et Hark, Ina Rae (dirs), *Screening the Male, Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, Londres : Routledge, 1993, pp.213-229
- Jeffords, Susan. « The Big Switch: Hollywood Masculinity in the Nineties », dans Collins, Jim, Radner, Hilary et Collins, Ava Preacher, *Film Theory Goes to the Movies*, Londres : Routledge, 1993, pp.196-208
- Kac-Vergne, Marianne. « Une hypermasculinité vulnérable : le paradoxe du héros blanc face à la crise des autorités et la trahison des élites », dans Gimello-Mesplomb, Frédéric, *Le Cinéma des années Reagan*, Paris : Nouveau Monde éditions, 2007, pp.213-224
- Mulvey, Laura. « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol.16, n°3, automne 1975, pp.6-18
- Mulvey, Laura. « Afterthoughts on « Visual Pleasure and Narrative Cinema » inspired by *Duel in the Sun* », dans Penley, Constance (dir), *Feminism and Film Theory*, New York : Routledge, 1988, pp.69-79
- Neale, Steve. « Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema », *Screen*, vol.24, n°6, 1983, pp.2-17
- Robinson, Sally. « Emotional constipation and the power of dammed masculinity », dans Lehman, Peter (dir), *Masculinity, Bodies, Movies, Culture*, Londres : Routledge, 2001, pp.133-148
- Sellier, Geneviève. « L’apport des *gender studies* aux études filmiques », dans Kaenel, André, Lejeune, Catherine et Rossignol, Marie-Jeanne (dirs), *Cultural Studies, Etudes culturelles*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2003, pp.113-130
- Silverman, Kaja. « Masochism and Male Subjectivity », *Camera Obscura*, n°17, 1988, pp.31-67
- Studlar, Gaylin. « Cruise-ing Into the Millenium: Performative Masculinity, Stardom, and the All-American Boy’s Body », dans Pomerance, Murray (dir), *Ladies and Gentlemen, Boys and Girls, Gender in Film at the End of the 20th Century*, Albany : State University of New York Press, 2001, pp.171- 183
- Willis, Sharon. « The Fathers Watch the Boy’s Room », *Camera Obscura*, n°32, 1993-1994, pp.40-72
- Yacowar, Maurice. « The White Man’s Mythic Invincibility », *Jump Cut*, vol.34, n°2-4, 1989, pp.2-4

C. Genres cinématographiques

1. Ouvrages et articles généraux

- *Ouvrages, thèses et numéros de revue*

Altman, Rick. *Film/Genre*, Londres : BFI, 1999

Azcona, Marimar et Deleyto, Celestino (dirs). *Generic attractions: New essays on film genre criticism*, Paris : Michel Houdiard, 2010

Browne, Nick (dir). *Refiguring American Film Genres. Theory and History*, Berkeley : University of California Press, 1998

Casetti, Francesco. *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Paris : Nathan, 1999 [1993]

Cawelti, John. *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago : Chicago University Press, 1976

Edgerton, Gary R. (dir). « Special Issue on Genre Studies », *Journal of Popular Film and Television*, vol.13, n°2, été 1995

Gehring, Wes D. (dir). *Handbook of American Film Genres*, New York : Greenwood Press, 1988

Grant, Barry Keith. *Film Genre Reader*, Austin : University of Texas Press, 1986

Grant, Barry Keith. *Film Genre Reader II*, Austin : University of Texas Press, 1995

Grant, Barry Keith. *Film Genre Reader III*, Austin : University of Texas Press, 2003

Grant, Barry Keith. *Film Genre, from Iconography to Ideology*, Londres : Wallflower, 2007

Hurault-Paupe, Anne. « Le road-movie : définitions, structures, antécédents et évolution », thèse de doctorat dirigée par Francis Bordat, Paris X Nanterre, 2006

Jameson, Richard T. (dir) *They Went Thataway: Redefining Film Genres*, San Francisco : Mercury House, 1994

Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris : Gallimard, 1978

Kaminsky, Stuart. *American Film Genres: Approaches to a Critical Theory of Popular Film*, Dayton : Pflaum, 1974

Lacasse, Alain (dir). « Sur la notion de genre au cinéma », *Iris*, n°20, automne 1995

Langford, Barry. *Film Genre, Hollywood and Beyond*, Edimbourg : Edinburgh University Press, 2005

- Moine, Raphaëlle. *Les Genres du cinéma*, Paris : Nathan, 2002
- Neale, Steve. *Genre*, Londres : BFI, 1980
- Neale, Steve (dir). *Genre and Hollywood*, Londres : Routledge, London, 2000
- Neale, Steve (dir). *Genre in contemporary Hollywood*, Londres : BFI, 2002
- Schatz, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, New York : Random House, 1981
- Serceau, Michel (dir). « Panorama des genres au cinéma », *CinémAction*, n°68, 1993
- *Articles et chapitres d'ouvrages*
- Bächler, Odile. « Une dynamique générative », *Iris*, n°20, automne 1995, pp.41-48
- Buscombe, Edward. « The Idea of Genre in the American Cinema », dans Barry Keith Grant, *Film Genre Reader III*, Austin, University of Texas Press, 2003, pp.12-26
- Cawelti, John G. « *Chinatown* and Generic Transformation in Recent American Films », dans Mast, Gerald et Cohen, Marshall (dirs), *Film Theory and Criticism: introductory readings*, New York : Oxford University Press, 1979, pp.503-520
- Collins, Jim. « Genericity in the Nineties: Eclectic Irony and the New Sincerity », dans Collins, Jim, Radner, Hilary et Collins, Ava Preacher, *Film Theory Goes to the Movies*, Londres : Routledge, 1993, pp.242-263
- Jameson, Frederic. « Magical Narratives: On the Dialectical Use of Genre Criticism », dans Duff, David (dir), *Modern Genre Theory*, Harlow : Longman, 2000, pp.167-192
- Knee Adam. « Generic Change in the Cinema », *Iris*, n°20, automne 1995, pp.31-39
- Larouche, Michel. « La loi du genre », dans Serceau, Michel (dir), « Panorama des genres au cinéma », *CinémAction*, n°68, 1993, pp.204-209
- Neale, Steve. « Questions of Genre », *Screen*, vol.31, n°1, printemps 1990, pp.45-66
- Paquet-Deyris, Anne-Marie. « L'identité générique en question : variations du genre au cinéma », *Cercles*, n°18, 2008, pp.20-31
- Ryall, Tom. « Genre and Hollywood », dans Hill, John et Church Gibson, Pamela (dirs), *American Cinema and Hollywood*, Oxford : Oxford University Press, 2000, pp. 101-115
- Staiger, Janet. « Hybrid or Inbred, the Purity Hypothesis and Hollywood Genre History », dans Barry Keith Grant, *Film Genre Reader III*, Austin : University of Texas Press, 2003, pp.185-202

Tudor, Andrew. « Genre », dans Barry Keith Grant, *Film Genre Reader III*, Austin : University of Texas Press, 2003, pp.3-11

Wright, Judith Hess, « Genre Films and the Status Quo », dans Grant, Barry Keith, *Film Genre Reader III*, Austin : University of Texas Press, 2003, pp.42-50

2. Comédie romantique

- Ouvrages

Babington, Bruce et Evans, Peter William. *Affairs to Remember, the Hollywood comedy of the sexes*, Manchester : Manchester University Press, 1989

Cavell, Stanley. *A la recherche du bonheur, Hollywood et la comédie du remariage*, traduit de l'anglais par Christian Fournier et Sandra Laugier, Paris : Cahiers du cinéma, 1993 [1981]

Deleyto, Celestino. *The Secret Life of Romantic Comedy*, Manchester : Manchester University Press, 2009

Evans, Peter William, et Deleyto, Celestino (dirs). *Terms of Endearment: Hollywood Romantic Comedies of the 1980s and 1990s*, Edimbourg : Edinburgh University Press, 1998

Gehring, Wes D. *Romantic vs Screwball Comedy: Charting the Difference*, Oxford : The Scarecrow Press, 2002

Gilbery, Ryan. *Groundhog Day*, Londres : BFI, 2005

Neale, Steve et Frank Krutnik. *Popular Film and Television Comedy*, Londres : Routledge, 1990

Rowe, Kathleen. *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*, Austin : University of Texas Press, 1995

Wexman, Virginia Wright. *Creating the Couple: Love, Marriage and Hollywood Performance*, Princeton : Princeton University Press, 1993

- Articles et chapitres d'ouvrages

Cook, Pam. Critique de *When Harry Met Sally*, *The Monthly Film Bulletin*, vol.56, n°671, décembre 1989, pp.376-377

Cornut-Gentile, Chantal. « *Working Girl: A Case Study of Achievement by Women? New Opportunities, Old Realities* », dans Evans, Peter William et Deleyto, Celestino (dirs.), *Terms of Endearment: Hollywood Romantic Comedies of the 1980s and 1990s*, Edimbourg : Edinburgh University Press, 1998, pp.111-128

- Davies, Jude. « Gender, Ethnicity and Cultural Crisis in *Falling Down* and *Groundhog Day* », *Screen*, vol.36, n°3, 1995, pp.214-232
- Deleyto, Celestino. « Between Friends: Love and Friendship in Contemporary Hollywood Romantic Comedy », *Screen*, vol.44, n°2, 2003, pp.167-182
- Doherty, Thomas. Critique de *Pretty Woman*, *Cineaste*, vol.18, n°1, p.41
- Dowd, James et Nicole Pallotta, « The End of Romance: The Demystification of Love in the Postmodern Age », *Sociological Perspectives*, vol.43, n°4, hiver 2000, pp.549-580
- Greensberg, Harvey Roy. « Rescrewed: *Pretty Woman*'s Coopted Feminism », *Journal of Popular Film and Television* », vol.19, n°1, 1991, pp.12-13
- Hallam, Julia. « *Working Girl*, a Woman's Film for the Eighties », dans Sara Mills (dir), *Gendering the Reader*, London : Harvester Wheatsheaf, 1993, pp.173-198
- Henderson, Brian. « Romantic comedy today: semi-tough or impossible? », *Film Quarterly*, vol. 31, n°4, été 1978, pp.11-23
- Kac-Vergne, Marianne. « Working Girls and Men at Work in Contemporary Romantic Comedies », dans Azcona, Marimar et Deleyto, Celestino (dirs), *Generic attractions: New essays on film genre criticism*, Paris : Michel Houdiard, 2010, pp.173-187
- Krutnik, Frank. « The Faint Aroma of Performing Seals: the "Nervous" Romance and the Comedy of the Sexes », *The Velvet Light Trap*, n°26, automne 1990, pp.57-72
- Krutnik, Frank. « Conforming Passions?: Contemporary Romantic Comedy », dans Neale, Steve (dir), *Genre and Contemporary Hollywood*, Londres : BFI, 2002, pp.130-147
- Miner, Madonne. « No Matter What They Say, It's All About Money », *Journal of Popular Film and Television*, vol.20, n°1, 1992, pp.8-14
- Neale, Steve. « The Big Romance or *Something Wild*?: Romantic Comedy Today », *Screen*, vol.33, n°3, 1992, pp.284-299
- Radner, Hilary. « Pretty Is as Pretty Does: Free Enterprise and the Marriage Plot », dans Collins, Jim, Radner, Hilary et Collins, Ava Preacher, *Film Theory Goes to the Movies*, Londres : Routledge, 1993, pp.56-76
- Rowe, Kathleen. « Melodrama and Men in Post-Classical Romantic Comedy », dans Kirkham, Pat, et Thumim, Janet (dirs), *Me Jane, Masculinity, Movies and Women*, Londres: Lawrence and Wishart, 1995, pp.184-193
- Wartenberg, Thomas E. « Shopping Esprit: *Pretty Woman*'s Deflection of Social Criticism », dans Desser, David et Jowett, Garth S. (dirs), *Hollywood Goes Shopping*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2000, pp.309-329
- White, Mimi. « Representing Romance: Reading/Writing/Fantasy and the "Liberated" Heroine of Recent. Hollywood Films », *Cinema Journal*, vol.28, n°3, 1989, pp.41-56

- Presse

Critique de *You've Got Mail*, *Variety*, 14 décembre 1998

Critique de *You've Got Mail*, *Les Cahiers du cinéma*, n°532, février 1999, p.82

Critique de *What Women Want*, *Variety*, 11 décembre 2000

Critique de *What Women Want*, *Rolling Stone*, 18 décembre 2000

Canby, Vincent. Critique de *Sleepless in Seattle*, *The New York Times*, 25 juin 1993

Ebert, Roger. Critique de *As Good As It Gets*, *Chicago Sun-Times*, 22 décembre 1997

Ebert, Roger. Critique de *You've Got Mail*, *Chicago Sun-Times*, 18 décembre 1998

Garsault, Alain. Critique de *Working Girl*, *Positif*, n°338, avril 1989, p.73

James, Caryn. Critique de *When Harry Met Sally*, *The New York Times*, 12 juillet 1989

Kael, Pauline. Critique de *Moonstruck*, 25 janvier 1988, reproduite dans *Hooked, Film Writings 1985-1988*, Londres : Marion Boyars, 1992 [1990], p.424

Kael, Pauline. Critique de *Working Girl*, 9 janvier 1989, reproduite dans *Movie Love, Complete Reviews, 1988-1991*, Londres : Marion Boyars, 1992, p.64

Kempley, Rita. Critique de *Pretty Woman*, *Washington Post*, 23 mars 1990

Maslin, Janet. Critique de *As Good As It Gets*, *The New York Times*, 23 décembre 1997

Mitchell, Elvis. Critique de *What Women Want*, *The New York Times*, 15 décembre 2000

O'Sullivan, Charlotte. Critique de *You've Got Mail*, *Sight and Sound*, vol.9, n°3, mars 1999, p.57

Tobin, Yann. Critique de *Nuits blanches à Seattle*, *Positif*, n°394, décembre 1993, p.55

3. Film de gangsters

- Ouvrages et thèses

Bergman, Andrew. *We're in the Money: Depression America and Its Films*, New York : Elephant Paperbacks, 1992 [1971]

Body-Gendrot, Sophie, Bordat, Francis et Frau-Meigs, Divina. *Le Crime organisé à la ville et à l'écran*, Paris : Armand-Colin, 2001

- Ciment, Michel. *Le Crime à l'écran: une histoire de l'Amérique*, Paris : Gallimard, 1992
- Gardaphé, Fred. *From Wiseguys to Wise Men, The Gangster and Italian American Masculinities*, New York : Routledge, 2006
- Grieverson, Lee, Sonnet, Esther, et Stanfield, Peter. *Mob Culture, Hidden Histories of American Gangster Film*, New Brunswick : Rutgers University Press, 2005
- Hardy, Phil (dir). *The Aurum Encyclopedia: Gangsters*, Londres : Aurum Press, 1998
- Kac-Vergne, Marianne. « Les nouveaux gangsters : du *Parrain* au Blues de la Mafia (1972-2002) », mémoire de DEA dirigé par Francis Bordat, Université Paris X, 2004
- Letort, Delphine. « Du film noir au néo-noir : mythes et stéréotypes en représentation (1941-2001) », thèse de doctorat dirigée par Nicole Vigouroux-Frey, Université Rennes II, 2002
- McArthur, Colin. *Underworld USA*, Londres : BFI, 1972
- Mottram, James. *Public Enemies, The Gangster Movie A-Z*, Londres : Batsford Books, 1998
- Rafter, Nicole. *Shots in the Mirror: Crime Films and Society*, New York, Oxford University Press, 2000
- Ruth, David E. *Inventing the Public Enemy, The Gangster in American Culture, 1918-1934*, Chicago : The University of Chicago Press, 1998
- *Articles et chapitres d'ouvrages*
- Baker, Aaron et Vitullo, Juliann. « Screening the Italian-American Male », dans Lehman, Peter (dir), *Masculinity, Bodies, Movies, Culture*, Londres : Routledge, 2001, pp.213-226
- Bordat, Francis. « L'homme bandé », dans Aumont, Jacques (dir), *La différence des sexes est-elle visible ?*, Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique, Cinémathèque française, 2000, pp.57-70
- Bruzzi, Stella. « Style and the Hood », *Sight and Sound*, vol.5, n°11, novembre 1995, pp.26-27
- Durnat, Raymond. « The Gangster File: from *The Musketeers* to *Goodfellas* », *Monthly Film Bulletin*, vol.58, n°687, avril 1991, pp.93-96
- Hennelly, Mark. « American Nightmare: The Underworld in Film », *Journal of Popular Culture*, n°3, 1978, pp.240-261
- Menegaldo, Gilles. « Flashbacks in Film Noir », dans François Gallix et Vanessa Guignery (dirs), *Crime Fictions*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004, pp.157-175

- Michaud, Marie-Christine. « *A Bronx Tale* et l'image de l'Italien aux Etats-Unis », dans Bordat, Francis et Chauvin, Serge (dirs), « Les bons et les méchants », Actes du Congrès de la SERCIA, Université Paris X : Publidix, 2005, pp.353-364
- Neale, Steve. « Westerns and Gangster Films Since the 1970s », dans Neale, Steve (dir), *Genre and Contemporary Hollywood*, Londres : BFI, 2002, pp.27-47
- Peary, Gerald. « Vers une définition du film de gangster », *Positif*, n°171-172, juillet-août 1975, pp.3-4
- Reid, Mark A. « The Black Gangster Film », dans Grant, Barry Keith, *Film Genre Reader III*, Austin : University of Texas Press, 2003, pp.472-489
- Sonnet, Esther et Stanfield, Peter. « “Good Evening Gentlemen ; Can I Check Your Hats Please ?” Masculinity, Dress, and the Retro Gangster Cycles of the 1990s », dans Grieveson, Lee, Sonnet, Esther, et Stanfield, Peter (dirs), *Mob Culture, Hidden Histories of American Gangster Film*, New Brunswick : Rutgers University Press, 2005, pp.163-184
- Taubin, Amy. Critique de *A History of Violence*, *Film Comment*, vol.41, n°5, septembre-octobre 2005, pp.24-28
- Viano, Maurizio. Critique de *Goodfellas*, *Film Quarterly*, vol.44, n°3, printemps 1991, pp.43-50
- Warshow, Robert. « The Gangster as Tragic Hero », 1948, dans *The Immediate Experience*, New York : Doubleday, 1962, pp.127-134
- Welsh, Tricia. « Yoked Together by Violence: *Prizzi's Honor* as a Generic Hybrid », *Film Criticism*, vol.22, n°1, automne 1997, pp.62-73
- Winokur, Mark. « Eating Children is Wrong », *Sight and Sound*, vol.1, n°7, novembre 1991, pp.10-14
- Zamour, Françoise. « Les soupirs de la sainte : des hommes et des femmes dans le cinéma des Italiens », dans Piaux, Françoise (dir), « Le machisme à l'écran », *CinémAction*, n°99, mars 2001, pp.31-35

- Presse

Critique de *Goodfellas*, *Variety*, 10 septembre 1990

Benayoun, Robert. « There's no business like crime business: L'Honneur des Prizzi », *Positif*, n°299, janvier 1986, p.2

Canby, Vincent. Critique de *Scarface*, *The New York Times*, 9 décembre 1983

Canby, Vincent. Critique de *Goodfellas*, *The New York Times*, 19 septembre 1990

Coursodon, Jean-Pierre. « Un chapeau poussé par le vent : entretien avec Joel et Ethan Coen », *Positif*, n°360, février 1991, p.37

Dargis, Manohla. Critique de *A History of Violence*, *The New York Times*, 23 septembre 2005

De Baecque, Antoine. « Boeing Boeing », *Les Cahiers du cinéma*, n°379, janvier 1986, p.55

Ebert, Roger. Critique de *Prizzi's Honor*, *Chicago Sun-Times*, 11 juin 1985

Ebert, Roger. Critique de *Goodfellas*, *Chicago Sun-Times*, 2 septembre 1990

Ebert, Roger. Critique de *A History of Violence*, *Chicago Sun-Times*, 23 septembre 2005

Fuller, Graham. « Good guy bad guy », critique de *A History of Violence*, *Sight and Sound*, vol.15, n°10, octobre 2005, pp.12-16

Goudet, Stéphane. Critique de *Mafia Blues*, *Positif*, n°464, octobre 1999, p.178

Holden, Stephen. « Mobsters and Grand Opera (Sound Familiar?) », Critique de *Hoodlum*, *The New York Times*, 27 août 1997

Kael, Pauline. Critique de *Scarface*, 26 décembre 1983, reproduite dans *State of the Art*, New York : EP Dutton, 1985 [1983], pp.102-104

Kempley, Rita. Critique de *Miller's Crossing*, *Washington Post*, 5 octobre 1990

Sineux, Michel. « Une esthétique de l'égarément », Critique de *Miller's Crossing*, *Positif*, n°360, février 1991, p.25

Maslin, Janet. Critique de *Prizzi's Honor*, *New York Times*, 9 juin 1985

McCarthy, Todd. Critique de *A History of Violence*, *Variety*, 16 mai 2005

Scorsese, Martin. « Scorsese par Scorsese », *Les Cahiers du cinéma*, n°436, octobre 1990, p.82

4. Films de guerre

- *Ouvrages*

Anderegg, Michael (dir). *Inventing Vietnam, the war in film and television*, Philadelphie: Temple University Press, 1991

Auster, Albert et Leopold Quart. *How the War Was Remembered, Hollywood and Vietnam*, New York : Praeger, 1988

Basinger, Jeanine. *The World War Two Combat Film: Anatomy of a Genre*, New York : Columbia University Press, 1986

Boggs, Carl et Pollard, Tom. *The Hollywood War Machine: U.S. Militarism and Popular Culture*, Boulder : Paradigm Publishers, 2007

Chion, Michel. *La Ligne rouge*, Chatou : Les éditions de la transparence, 2005

Dittmar, Linda et Michaud, Gene (dirs). *From Hanoi to Hollywood, The Vietnam War in American Film*, New Brunswick : Rutgers University Press, 1990

Eberwein, Robert (dir). *The War Film*, New Brunswick : Rutgers University Press, 2005

Gilman, Owen et Smith, Lorrie (dirs). *America Rediscovered, Critical Essays on Literature and Film of the Vietnam War*, New York : Garland, 1990

Jeffords, Susan. *The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War*, Bloomington : Indiana University Press, 1989

Malo, Jean-Jacques et Williams, Tony (dirs). *Vietnam War Films*, Londres : McFarland, 1994

Slocum, J. David (dir). *Hollywood and War, the Film Reader*, New York : Routledge, 2005

Stora, Benjamin. *Imaginaires de guerre: Algérie-Viêt-nam, en France et aux Etats-Unis*, Paris : La Découverte, 1997

Valantin, Jean-Michel. *Hollywood, le Pentagone et Washington, Les trois acteurs d'une stratégie globale*, Paris : Editions Autrement, 2003

Walsh, Jeffrey et Aulich, James. *Vietnam Images: War and Representation*, Londres : Palgrave Macmillan, 1989

Westwell, Guy. *War Cinema: Hollywood on the Front Line*, Londres : Wallflower, 2006

- *Articles et chapitres d'ouvrages*

Auster, Albert. « *Saving Private Ryan* and American Triumphalism », *Journal of Popular Film and Television*, vol.30, n°2, été 2002, pp.98-104

Burgoyne, Robert. « National Identity, Gender Identity, and the "Rescue Fantasy" in *Born on the Fourth of July* », *Screen*, vol.35, n°3, automne 1994, pp 211-234

Doherty, Thomas. « The New War Movies as Moral Rearmament: *Black Hawk Down* and *When We Were Soldiers* », dans Eberwein, Robert (dir), *The War Film*, New Brunswick : Rutgers University Press, 2005, pp.214-221

Eberwein, Robert. « As a Mother Cuddles a Child, Sexuality and Masculinity in World War II Combat Films », dans Lehman, Peter (dir), *Masculinity, Bodies, Movies, Culture*, Londres : Routledge, 2001, pp.149-166

- Fiedler, Leslie. « Mythicizing the Unspeakable », *Journal of American Folklore*, n°103, pp.390-399, 1990
- Gabbard, Krin. « Saving Private Ryan Too Late », dans Lewis, Jon (dir), *The End of Cinema as We Know It: American Film in the Nineties*, New York : New York University Press, 2001, pp.131-138
- Girard, Gaid. « La position du tireur embusqué dans *Full Metal Jacket* (1987) », dans Bordat, Francis et Chauvin, Serge (dirs), « Les bons et les méchants », Actes du Congrès de la SERCIA, Université Paris X : Publidix, 2005, pp.186-196
- Grunert, Andrea. « Attitudes schizo-phrènes (*Heartbreak Ridge* de Clint Eastwood) », dans Gilles Menegaldo (dir), « Crises de la représentation dans le cinéma américain », *La Licorne*, n°36, 1996, pp.113-126
- Hammond, Michael. « Some Smothering Dreams: The Combat Film in Contemporary Hollywood », dans Neale, Steve, *Genre and Contemporary Hollywood*, Londres : BFI, 2002, pp.62-76
- Hodgkins, John. « In the Wake of Desert Storm : a Consideration of Modern World War II Films », *Journal of Popular Film and Television*, vol.30, n°2, été 2002, pp.74-85
- Jackson, Bruce. « The Perfect Informant », *Journal of American Folklore*, vol.103, n°410, octobre-décembre 1990, pp.400-416
- Jaehne, Karen. Critique de *Saving Private Ryan*, *Film Quarterly*, vol.53, n°1, automne 1999, pp.39-41
- Jakubowski, Sébastien, « *Saving Private Ryan* : Les soldats et la mission en question », dans Vennesson, Pascal (dir), *Guerres et soldats au cinéma*, Paris : L'Harmattan, 2005, pp.65-90
- Jeffords, Susan. « Masculinity as Excess in Vietnam Films: the Father/Son Dynamic of American Culture », *Genre*, vol.21, n°4, hiver 1988, pp.487-515
- Jeffords, Susan. « The New Vietnam Films: Is the Movie Over? », *Journal of Popular Film and Television*, vol.13, n°4, 1986, pp.186-195
- Jeffords, Susan. « Debriding Vietnam: The Resurrection of the White American Male », *Feminist Studies*, vol.14, n°3, 1988, pp.525-543
- King, Geoff. « Seriously Spectacular: "Authenticity" and "Art" in the War Epic », dans Slocum, J. David (dir), *Hollywood and War, the Film Reader*, New York : Routledge, 2005, pp.287-301
- Meininger, Sylvestre. « *Apocalypse Now – Platoon* : masculinité, modernisme et culture de masse dans le cinéma américain de la guerre du Viêt-Nam », dans Odile Krakovitch et Geneviève Sellier, *L'exclusion des femmes : masculinité et politique dans la culture au XXe siècle*, Bruxelles : Editions Complexe, 2001, pp.129-167

- Mercier, Christophe. « Qu'est-ce qu'un film de guerre ? », dans Bordat, Francis (dir), « L'amour du cinéma américain », *CinémAction*, n°54, 1989, pp.167-170
- Michel, Sonya. « Danger on the Home Front: Motherhood, Sexuality and Disabled Veterans in American Postwar Films », *Journal of the History of Sexuality*, vol.3, n°1, juillet 1992, pp.109-128
- Modleski, Tania. « A Father is Being Beaten : Male Feminism and the War Film », *Discourse*, vol.10, n°2, 1988, pp.62-77
- Muraire, André. « Du guerrier à l'androgynisme : sexe et « gender » dans le cinéma américain de la guerre du Vietnam aux années 90 », dans Muraire, André (dir), « Expressions et représentations de la sexualité dans le cinéma américain contemporain », *Cycnos*, Université de Nice, vol.13, n°1, 1996, pp.99-120
- Muraire, André. « A propos du Vietnam : crise de la représentation dans le film de guerre américain », dans Menegaldo, Gilles (dir), « Crises de la représentation dans le cinéma américain », *La Licorne*, n°36, 1996, pp.79-102
- Muraire, André. « Le Western et la guerre du Vietnam, ou la Frontière revisitée », dans Ricard, Serge (dir), *Etats-Unis d'hier, Etats-Unis d'aujourd'hui*, Paris : L'Harmattan, 1999, pp.31-52
- Muraire, André. « Paradigms of resistance: the "Vietvet" from "Nam" to the American Jungle », dans Bonifas, Gilbert (dir), « Résistances », *Cycnos*, Université de Nice, vol.19, n°1, 2002, pp.145-158
- Muraire, André. « « Good Bad Guy » : Les représentations du Vietvet dans le cinéma américain, ou l'Amérique de Janus », dans Bordat, Francis et Chauvin, Serge (dirs), « Les bons et les méchants », Actes du Congrès de la SERCIA, Université Paris X : Publidix, 2005, pp.197-213
- Neale, Steve. « Aspects of Ideology and Narrative Form in the American War Film », *Screen*, vol.32, n°1, printemps 1991, pp.35-57
- Newsinger, John. « Do you Walk the Walk ? : Aspects of Masculinity in some Vietnam War Films », dans Kirkham, Pat et Thumim, Janet (dirs), *You Tarzan : Masculinity, Movies and Men*, Londres : Lawrence and Wishart, 1993, pp.126-136
- O'Brien, Margaret. « Changing Places? Men and Women in Oliver Stone's Vietnam », dans Kirkham, Pat et Thumim, Janet (dirs), *Me Jane, Masculinity, Movies and Women*, Londres: Lawrence and Wishart, 1995, pp.263-272
- Pursell, Michael. « *Full Metal Jacket*: The Unravelling of Patriarchy », *Literature/Film Quarterly*, vol.16, n°4, 1988, pp.218-225
- Selig, Michael. « Genre, Gender and the Discourse of War: The A/Historical and Vietnam Films », *Screen*, vol.34, n°1, 1993, pp.1-18

- Slotkin, Richard. « Unit Pride : Ethnic Platoons and the Myth of American Nationality », *American Literary History*, vol.13, n°3, automne 2001, pp.469-498
- Springer, Claudia. « Antiwar Film as Spectacle: Contradictions of the Combat Sequence », *Genre*, vol.21, n°4, hiver 1988, pp.479-486
- Springer, Claudia. « Rebellious Sons in Vietnam Combat Films : A Response », *Genre*, vol.21, n°4, pp.517-522, 1988
- Stevens, Brad, « “Is That You John Wayne? Is This Me?” - Problems of Identity in Stanley Kubrick's Full Metal Jacket », http://www.sensesofcinema.com/contents/02/21/full_metal.html, consulté le 16 octobre 2010
- Tomasulo, Frank. « Empire of the Gun: Steven Spielberg's *Saving Private Ryan* and American Chauvinism », dans Lewis, Jon (dir), *The End of Cinema as We Know It: American Film in the Nineties*, New York : New York University Press, 2001, pp.115-130
- Toplin, Robert Brent. « Hollywood's D-Day from the Perspective of the 1960s and the 1990s: *The Longest Day* and *Saving Private Ryan* », *Film and History*, vol.36, n°2, 2006, pp.25-29
- Warner, William. « Spectacular Action : Rambo and the Popular Pleasures of Pain », dans Grossberg, Lawrence, Nelson, Cary et Treichler, Paula (dirs), *Cultural Studies*, New York : Routledge, 1992, pp.672-688
- Wetta, Frank J. et Novelli, Martin. « “Now a Major Motion Picture”: War Films and Hollywood's New Patriotism », *The Journal of Military History*, vol.67, n°3, juillet 2003, pp.861-882
- White, Susan. « Male bonding, Hollywood Orientalism, and the repression of the feminine in Kubrick's *Full Metal Jacket* », *Arizona Quarterly*, vol.44, n°3, 1988, pp.120-144
- Willoquet-Maricondi, Paula. « Full Metal Jacketing, or Masculinity in the Making », *Cinema Journal*, vol.33, n°2, hiver 1994, pp.5-21

- Presse

Critique de *The Terminator*, *Variety*, 31 octobre 1984

Critique de *Platoon*, *Variety*, 3 décembre 1986

Critique de *RoboCop*, *Variety*, 8 juillet 1987

Critique de *Saving Private Ryan*, *Variety*, 20 juillet 1998

Baumann, Fabien. « *Jarhead, la fin de l'innocence : Le désert des bâtards* », *Positif*, n°539, janvier 2006, pp.36-37

Canby, Vincent. Critique de *Rambo: First Blood, Part II*, *The New York Times*, 22 mai 1985

- Canby, Vincent. Critique de *Heartbreak Ridge*, *The New York Times*, 5 décembre 1986
- Canby, Vincent. Critique de *Platoon*, *The New York Times*, 19 décembre 1986
- Canby, Vincent. Critique de *Born on the Fourth of July*, *The New York Times*, 20 décembre 1989
- Ciment, Michel. « Rambo II : l'indien christique », *Positif*, n°298, décembre 1985
- Ebert, Roger. Critique de *Heartbreak Ridge*, *Chicago Sun-Times*, 5 décembre 1986
- Ebert, Roger. Critique de *Platoon*, *Chicago Sun-Times*, 30 décembre 1986
- Ebert, Roger. Critique de *Full Metal Jacket*, *Chicago Sun-Times*, 26 juin 1987
- Ebert, Roger. Critique de *Born on the Fourth of July*, *Chicago Sun-Times*, 20 décembre 1989
- Ebert, Roger. Critique de *Saving Private Ryan*, *Chicago Sun-Times*, 24 juillet 1998
- Felperin, Leslie. « The longest days », critique de *Jarhead*, *Sight and Sound*, vol.16, n°1, janvier 2006, pp.46-47
- Goldstein, Richard et Bishay, Andre. « World War II Chic », critique de *Saving Private Ryan*, *Village Voice*, n°44, 19 janvier 1999, p.42
- Holleran, Scott. « The War – and Movie – about Nothing », critique de *Jarhead*, <http://www.boxofficemojo.com/reviews/?id=1934&p=.htm>, consulté le 6 août 2010
- Kael, Pauline. Critique de *Rambo : First Blood, Part II*, 17 juin 1985, reproduite dans *State of the Art*, New York : EP Dutton, 1985 [1983], pp.374-375
- Kael, Pauline. Critique de *Platoon*, *Hooked, Film Writings 1985-1988*, Londres : Marion Boyars, 1992 [1990], pp.250-254
- Katsahnias, Iannis. « Une tragédie américaine », critique de *Né un quatre juillet*, *Cahiers du cinéma*, n°428, février 1990, pp.26-31
- Maslin, Janet. Critique de *Saving Private Ryan*, *The New York Times*, 24 juillet 1998
- McCarthy, Todd. Critique de *Jarhead*, *Variety*, 27 octobre 2005
- Scott, A.O. Critique de *Jarhead*, *The New York Times*, 4 novembre 2005
- Tesson, Charles. Critique de *Rambo II, la mission*, *Les Cahiers du cinéma*, n°377, novembre 1985, pp.57-58

5. Science-fiction

- Ouvrages et thèses

- André, Danièle. « Cinéma de science-fiction et sociétés anglophones contemporaines », thèse de doctorat dirigée par Jean-Loup Bourget, Université Paris III, 1998
- Berthelot, Francis et Clermont, Philippe (dirs). « Science-fiction et imaginaires contemporains », Colloque de Cerisy, Paris : Bragelonne, 2006
- Bozzetto, Roger et Menegaldo, Gilles (dirs). « Les nouvelles formes de la science-fiction », Colloque de Cerisy, Paris : Bragelonne, 2006
- Bukatman, Scott. *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Durham : Duke University Press, 1993
- Bukatman, Scott. *Blade Runner*, Londres : BFI, 1997
- Aurich, Rolf, Jacobsen, Wolfgang et Jatho, Gabriele (dirs). *Artificial humans: manic machines, controlled bodies*, Berlin : Jovis, 2000
- Chion, Michel. *Les Films de science-fiction*, Paris : Cahiers du cinéma, 2008
- Clover, Joshua. *The Matrix*, Londres : BFI, 2007
- Dery, Mark. *Escape Velocity: Cyberculture at the End of the Century*, New York : Grove Press, 1996
- French, Sean. *The Terminator*, Londres : BFI, 1996
- Haraway, Donna. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York : Routledge, 1991
- Hougron, Alexandre. *Science-fiction et société*, Paris : PUF, 2000
- Kuhn, Annette (dir). *Alien Zone: cultural theory and contemporary science fiction cinema*, Londres : Verso, 1990
- Kuhn, Annette (dir). *Alien Zone II: the spaces of science-fiction cinema*, Londres : Verso, 1999
- Ledoux, Aurélie. « Le cinéma américain peut-il être sceptique ? Les effets de « trompe-l'œil » dans le cinéma américain contemporain (1984-2001) », thèse de doctorat dirigée par Jean-Loup Bourget, Université Paris I, 2009
- Penley, Constance et Ross, Andrew. *Technoculture*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1991
- Rogin, Michael. *Independence Day, or How I Stopped Worrying and Love the Enola Gay*, Londres : BFI, 1998

Sobchack, Vivian. *Screening Space, the American Science Fiction Film*, New Brunswick : Rutgers University Press, 2004 [1980]

Telotte, Jean-Pierre. *Science Fiction Film*, Cambridge : Cambridge University Press, 2001

- *Articles et chapitres d'ouvrages*

Alfonsi, Laurence. « La réception du film *Independence Day* en France. Un exemple de contre-acculturation ? », *Cinémas*, vol.8, n°3, 1998, pp.9-29

André, Danièle. « Stéréotype et renversement : de la dichotomie tranchée de James Cameron à l'humanisme de Ridley Scott » dans Bordat, Francis et Chauvin, Serge (dirs), « Les bons et les méchants », Actes du Congrès de la SERCIA, Université Paris X : Publidix, 2005, pp.127-137

André, Danièle. « Le cinéma de science-fiction américain ou l'anti-utopie », *CinémAction*, n°115, mars 2005, pp.165-187

Arnold, Robert F. « Termination or Transformation? The *Terminator* Films and Recent Changes in the US Auto Industry », *Film Quarterly*, automne 1998, vol.52, n°1, pp.20-30

Bell, David, Loader, Brian D., Pleace, Nicholas et Schuler, Douglas (dirs), « Cyberpunk », dans *Cyberculture, the Key Concepts*, New York : Routledge, 2004

Bouilly, Fabien. « Le double devenir d'Ellen Ripley », dans David Bigorgne (dir), « Le surhomme à l'écran », *CinémAction*, n°112, 3^e trimestre 2004, pp.241-247

Brown, Jeffrey A. « Gender and the Action Heroine: Hardbodies and the *Point of No Return* », *Cinema Journal*, vol.35, n°3, Spring 1996, pp.52-71

Calvet, Yann. « La persistance des mythes dans la science-fiction au cinéma », dans Bozzetto, Roger et Menegaldo, Gilles (dirs). « Les nouvelles formes de la science-fiction », Colloque de Cerisy, Paris : Bragelonne, 2006, pp.237-255

Codell, Julie F. « Murphy's Law, Robocop's Body, and Capitalism's Work », *Jump Cut*, vol.34, n°3-4, 1989, pp.12-19

Constable, Catherine. « Becoming the Monster's Mother: Morphologies of Identity in the *Alien* Series », dans Kuhn, Annette (dir). *Alien Zone II: the spaces of science-fiction cinema*, Londres : Verso, 1999, pp.173-202

Doll, Susan et Faller, Greg. « *Blade Runner* and Genre: Film Noir and Science-fiction », *Literature/Film Quarterly*, vol.14, n°2, pp.89-100

Engélibert, Jean-Paul. « Mondes clos et clôtures formelles. D'un rapport minoritaire au genre dans *The Truman Show*, *Gattaca* et *Existenz* », dans Bozzetto, Roger et Menegaldo, Gilles (dirs). « Les nouvelles formes de la science-fiction », Colloque de Cerisy, Paris : Bragelonne, 2006, pp.339-350

- Fuchs, Cynthia J. « “Death is irrelevant”: Cyborgs, Reproduction, and the Future of Male Hysteria », *Genders*, n°18, hiver 1993, pp.113-133
- Glass, Fred. « The “New Bad Future”: *RoboCop* and 1980s Sci-Fi films », *Science as Culture*, n°5, pp.7-49, 1989
- Glass, Fred. « Totally Recalling Arnold: Sex and Violence in the New Bad Future », *Film Quarterly*, vol.44, n°1, pp.2-13, 1990
- Goscilo, Margaret. « Deconstructing the Terminator », *Film Criticism*, vol.12, n°2, hiver 1987, pp.37-52
- Greenberg, Harvey. « Fembo: *Aliens*’ Intentions », *Journal of Popular Film and Television*, vol.15, n°4, hiver 1988, pp.165-171
- Liu, Albert. « The last days of Arnold Schwarzenegger », *Genders*, n°18, hiver 1993, pp.102-112
- Mann, Karen. « Narrative Entanglements: *The Terminator* », *Film Quarterly*, vol.43, hiver 1989, pp.17-27
- Meininger, Sylvestre. « *Terminator 2*. Technologie et identité sexuelle », *Cinelekta* n°1, numéro spécial de la revue *Cinemas*, Université de Montréal, vol.5, n°3, printemps 1995, pp.131-150
- Meininger, Sylvestre. « Corps mortels. L’évolution du personnage de Ripley dans la trilogie *Alien* », *Cinemas*, vol.7, n°1-2, automne 1996, pp.121-150
- Mellencamp, Pat. « The Zen of Masculinity – Rituals of Heroism in *The Matrix* », dans Lewis, Jon (dir), *The End of Cinema as We Know It: American Film in the Nineties*, New York : New York University Press, 2001, pp.83-94
- Menegaldo, Gilles. « Science-fiction et hybridité générique dans *Dark City* d’Alex Proyas et *Alien* de Ridley Scott », dans Bozzetto, Roger et Menegaldo, Gilles (dirs). « Les nouvelles formes de la science-fiction », Colloque de Cerisy, Paris : Bragelonne, 2006, pp.273-288
- Mizejewski, Linda. « Action Bodies in Futurist Spaces : Bodybuilder Stardom as Special Effect », dans Kuhn, Annette (dir), *Alien Zone II: the spaces of science-fiction cinema*, Londres : Verso, 1999, pp.152-172
- Moinereau, Laurence. « *Terminator 1* vs *Terminator 2* : pourquoi le T1000 est-il plus méchant que le T101 ? », dans Bordat, Francis et Chauvin, Serge (dirs), « Les bons et les méchants », Actes du Congrès de la SERCIA, Université Paris X : Publidix, 2005, pp.299-309
- Penley Constance. « Time Travel, Primal Scene, and the Critical Dystopia », dans Kuhn, Annette (dir), *Alien Zone: cultural theory and contemporary science fiction cinema*, Londres : Verso, 1990, pp.116-127

- Petit, Maryse. « L'homme fictionnel (à propos de quatre films de Paul Verhoeven) », dans Berthelot, Francis et Clermont, Philippe, « Science-fiction et imaginaires contemporains », Colloque de Cerisy, Paris : Bragelonne, 2006, pp.339-352
- Piton, Jean-Pierre. « Le cinéma de science-fiction », dans Serceau, Michel (dir), « Panorama des genres au cinéma », *CinémAction*, n°68, 1993, pp.134-147
- Pyle, Forest. « Making Cyborgs, Making Humans: Of Terminators and Blade Runners », dans Collins, Jim, Radner, Hilary et Collins, Ava Preacher, *Film Theory Goes to the Movies*, Londres : Routledge, 1993, pp. 227-241
- Ross, Andrew. « Cowboys, Cadillacs and Cosmonauts: Families, Film Genre, and Technocultures », dans Boone, Joseph A. et Cadden, Michael (dirs), *Engendering Men: the Question of Male Feminist Criticism*, New York : Routledge, 1990, pp.87-101
- Ruppert, Peter. « Blade Runner: the Utopian Dialectics of Science Fiction Films », *Cineaste*, vol.17, n°2, 1989, pp.8-13
- Rutsky, RL. « Being Keanu », dans Lewis, Jon (dir), *The End of Cinema as We Know It: American Film in the Nineties*, New York : New York University Press, 2001, pp.185-194
- Ryan, Michael et Kellner, Douglas. « Technophobia », dans Kuhn, Annette (dir), *Alien Zone: cultural theory and contemporary science fiction cinema*, Londres : Verso, 1990, pp.58-65
- Silverman, Kaja. « Back to the Future », *Camera Obscura*, n°27, 1991, pp.109-35
- Sobchack, Vivian. « Child/Alien/Father: Patriarchal Crisis and Generic Exchange », *Camera Obscura*, n°15, 1986, pp.6-35
- Springer, Claudia. « Muscular Circuitry: The Invincible Armored Cyborg in Cinema », *Genders*, n°18, hiver 1993, pp.87-101
- Starfield, Penny. « Dystopies cachées du corps utopique », dans Grunert, Andrea (dir), « Le corps filmé », *CinémAction*, n°121, pp.20-25
- Stern, Michael. « Making Culture into Nature », dans Kuhn, Annette (dir), *Alien Zone: cultural theory and contemporary science fiction cinema*, Londres : Verso, 1990, pp.66-72
- Tron, Daniel. « Psychoses diégétiques : *We Can Remember it for you Wholesale* et *Total Recall* », dans Bozzetto, Roger et Menegaldo, Gilles (dirs). « Les nouvelles formes de la science-fiction », Colloque de Cerisy, Paris : Bragelonne, 2006, pp.321-338
- Telotte, Jean-Pierre. « *The Terminator, Terminator 2* and the Exposed Body », *Journal of Popular Film and Television*, vol.20, n°2, 1992, pp.26-34
- Williams, Christopher. « Mastering the Real: Trinity as the “Real” Hero of *The Matrix* », *Film Criticism*, vol.27, n°3, mars 2003, pp.2-17

- Presse

Critique de *The Terminator*, *Variety*, 31 octobre 1984

Critique de *RoboCop*, *Variety*, 8 juillet 1987

Critique de *The Matrix*, *Variety*, 29 mars 1999

Canby, Vincent. Critique de *Escape from New York*, *The New York Times*, 10 juillet 1981

Dahan, Yannick. « La terre du futur. Une science-fiction entre poésie et renoncement », *Positif*, n°479, janvier 2001

Dery, Mark. « Cyborging the Body Politic », *Mondo 2000*, n°6, 1992

Ebert, Roger. Critique de *RoboCop*, *Chicago Sun-Times*, 17 juillet 1987

Goodman, Walter. Critique de *Aliens*, *The New York Times*, 18 juillet 1986

Hunter, Stephen. Critique de *War of the Worlds*, *The Washington Post*, 29 juin 2005

Maslin, Janet. Critique de *Blade Runner*, *The New York Times*, 25 juin 1982

Maslin, Janet. Critique de *The Matrix*, *The New York Times*, 31 mars 1999

McCarthy, Todd. Critique de *War of the Worlds*, *Variety*, 28 juin 2005

Taylor, Charles. « Something in the way he moves », *Salon*, 29 avril 1999, <http://www.salon.com/ent/movies/feature/1999/04/29/keanu>, consulté le 15 janvier 2010

5. Westerns

- Ouvrages et thèses

Buscombe, Edward et Pearson, Roberta (dirs). *Back in the Saddle Again: New Essays on the Western*, Londres : BFI, 1998

Buscombe, Edward. *Unforgiven*, Londres : BFI, 2004

Cameron, Ian et Pye, Douglas. *The Movie Book of the Western*, Londres : Studio Vista, 1996

Cawelti, John G. *The Six-Gun Mystique Sequel*, Bowling Green : Bowling Green State University Popular Press, 1999

French, Philip. *Westerns*, Manchester : Carcanet Press, 2005

Kilpatrick, Jacquelyn. *Celluloid Indians: Native Americans and Film*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1999

- Kitses, Jim. *Horizons West*, Bloomington : Indiana University Press, 1970
- Kitses, Jim et Rickman, Gregg. *The Western Reader*, New York : Limelight Editions, 1998
- Leutrat, Jean-Louis et Liandrat-Guiges, Suzanne. *Les Cartes de l'Ouest : un genre cinématographique, le western*, Paris : Armand Colin, 1990
- Leutrat, Jean-Louis. *Le western : quand la légende devient réalité*, Paris : Gallimard, 1995
- Leutrat, Jean-Louis et Liandrat-Guiges, Suzanne. *Western(s)*, Paris : Klincksieck, 2007
- Leutrat, Jean-Louis et Liandrat-Guiges, Suzanne. *Splendeur du western*, Pertuis : Rouge Profond, 2007
- McGee, Patrick. *From Shane to Kill Bill : Rethinking the Western*, Malden : Blackwell, 2006
- Mitchell, Lee Clark. *Westerns, Making the Man in Fiction and Film*, Chicago : Chicago University Press, 1996
- Needham, Gary. *Brokeback Mountain*, Edimbourg : Edinburgh University Press, 2010
- Ortoli, Philippe. *Clint Eastwood, la figure du guerrier*, Paris : L'Harmattan, 1994
- Patterson, Eric. *On Brokeback Mountain, Meditations about Masculinity, Fear, and Love in the Story and the Film*, Lanham : Lexington Books, 2008
- Prats, Armando José. *Invisible Natives: Myth and Identity in the American Western*, Ithaca : Cornell University Press, 2002
- Rollins, Peter C. et O'Connor, John E. *Hollywood's Indian: the portrayal of the Native American in film*, Lexington : University Press of Kentucky, 1998
- Stacy, Jim (dir). *Reading Brokeback Mountain*, Jefferson : McFarland, 2007
- Tomkins, Jane. *West of Everything, the Inner Life of Westerns*, Oxford : Oxford University Press, 1992
- Verstraten, Peter. *Screening Cowboys, reading masculinities in Westerns*, thèse de doctorat, Université d'Amsterdam, 1999
- Wright, Will. *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*, Berkeley : University of California Press, 1975

- *Articles et chapitres d'ouvrages*

- Bazin, André. « Le western ou le cinéma américain par excellence », dans Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris : Editions du Cerf, 1985

- Bazin, André. « Evolution du western », dans Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris : Editions du Cerf, 1985, pp.229-239
- Cloarec, Nicole. « Héros malgré lui ou le plaisir sadique du spectateur dans *Unforgiven* », dans Bordat, Francis et Chauvin, Serge (dirs), « Les bons et les méchants », Actes du Congrès de la SERCIA, Université Paris X : Publidix, 2005, pp.411-420
- Dowell, Pat. «The Mythology of the Western: Hollywood Perspectives on Race and Gender in the Nineties », *Cinéaste*, vol.21, n°1-2, 1995, pp.6-10
- Elbaz, Robert, Fischer, Dominique et Talens, Jenaro. « Le nouveau western et l'altérité dénotée « Indien ». Problématiques discursives de *Dances With Wolves* », *Cinémas*, vol.8, n°1-2, pp. 169-186
- Gallagher, Tag. « Shoot-Out at the Genre Corral: Problems in the "Evolution" of the Western », dans Grant, Barry Keith. *Film Genre Reader III*, Austin : University of Texas Press, 2003, pp.262-276
- Hall, Mary Katherine. « Now You Are a Killer of White Men: Jim Jarmusch's *Dead Man* and Traditions of Revisionism in the Western », *Journal of Film and Video*, n°52, 4, hiver 2001, pp.3-14
- Holmlund, Chris. « Nouveaux westerns for the 1990s: Genre offshoots, audience reroutes », dans Holmlund, Chris. *Impossible Bodies : femininity and masculinity at the movies*, Londres: Routledge, 2002, pp.51-67
- Kelley, Susan. « Giggles and Guns: The Phallic Myth in *Unforgiven* », *Journal of Film and Video*, vol.47, n°1-3, 1995, pp.98-105
- Kitses, Jim. « All that Brokeback Allows », *Film Quarterly*, vol.60, n°3, printemps 2007, pp.22-27
- Modleski, Tania. « A Woman's Gotta Do ... What a Man's Gotta Do? Cross-Dressing in the Western », *Signs*, vol. 22, n°3, printemps 1997, pp. 519-544
- Prats, Armando Jose. « Back From the Sunset: The Western, the Eastwood Hero, and *Unforgiven* », *Journal of Film and Video*, vol. 47, n°1-3, 1995, pp.106-123
- Prats, Armando. « The Image of the Other and the Other *Dances with Wolves* », *Journal of Film and Video*, vol.50, n°1, printemps 1998, pp.3-19
- Prats, Armando. « His Master's Voice(over): Revisionist Ethos and Narrative Dependence from *Broken Arrow* to *Geronimo, an American Legend* (1993) », *ANQ: a Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews*, vol.9, n°3, 1996, pp.15-29
- Pumphrey, Martin. « Why Do Cowboys Wear Hats in the Bath? Style politics for the older man », *Critical Quarterly*, vol.31, n°3, automne 1989, pp.78-101
- Schatz, Thomas. « The Western », dans Gehring, Wes D. (dir), *Handbook of American Film Genres*, New York : Greenwood Press, 1988, pp.25-46

Sharrett, Christopher. « Death of the Strong, Silent Type, The Achievement of *Brokeback Mountain* », *Film International*, n°37, pp.16-27

Spohrer, Erika. « Not a Gay Cowboy Movie ? *Brokeback Mountain* and the Importance of Genre », *Journal of Popular Film and Television*, vol.37, n°1, printemps 2009, pp.26-33

Thumim, Janet. « “Maybe He’s Tough But He Sure Ain’t No Carpenter”: Masculinity and In/competence in *Unforgiven* », dans Kirkham, Pat et Thumim, Janet (dirs), *Me Jane, Masculinity, Movies and Women*, Londres : Lawrence and Wishart, 1995, pp.234-248

Walker, Jeffrey. « Deconstructing an American Myth », dans Rollins, Peter C. et O’Connor, John, *Hollywood’s Indian, The Portrayal of Native American in Film*, Lexington : University Press of Kentucky, 1998, pp.170-186

Warshow, Robert. « Movie Chronicle: the Westerner », dans Warshow, Robert, *The Immediate Experience*, New York : Doubleday, 1962, pp.105-124

Wood, Robin. « On and Around *Brokeback Mountain* », *Film Quarterly*, vol.60, n°3, printemps 2007, pp.28-31

- Presse

Critique de *Dances With Wolves*, *Variety*, 12 novembre 1990

Boehlert, Eric. « Cowboy Controversy », *Rolling Stone*, 23 février 2006, p.30

Buscombe, Edward. « Man to Man », *Sight and Sound*, vol.34, n°1, janvier 2006, pp.34-36

Canby, Vincent. Critique de *Dances With Wolves*, *The New York Times*, 9 novembre 1990

Ebert, Roger. Critique de *Brokeback Mountain*, *Chicago Sun-Times*, 16 décembre 2005

Ebert, Roger. Critique de *Dances With Wolves*, *Chicago Sun-Times*, 9 novembre 1990

Ebert, Roger. Critique de *Silverado*, *Chicago Sun-Times*, 10 juillet 1985

Harrington, Richard. Critique de *Geronimo, an American Legend*, *Washington Post*, 10 décembre 1993

Holden, Stephen. « A Feminist Cross-Dresser in the Old West », critique de *The Ballad of Little Jo*, *The New York Times*, 20 août 1993

Holden, Stephen. Critique de *Brokeback Mountain*, *The New York Times*, 9 décembre 2005

Hornaday, Ann. « Lost in Love’s Rocky Terrain », critique de *Brokeback Mountain*, *The Washington Post*, 16 décembre 2005

Howe, Desson. Critique de *Geronimo, an American Legend*, *Washington Post*, 10 décembre 1993

Kitses, Jim. « Forgiven », critique de *Open Range, Sight and Sound*, vol.14, n°4, avril 2004, pp.24-27

Kupelian, David. « *Brokeback Mountain: Rape of the Marlboro Man* », *WorldNetDaily*, 27 décembre 2005, http://www.wnd.com/news/article.asp?ARTICLE_ID=48076, consulté le 22 juillet 2010

Leutrat, Jean-Louis. « Noms de plume », critique de *Danse avec les loups, Positif*, n°360, février 1991, p.12

McCarthy, Todd. Critique de *Brokeback Mountain, Variety*, 3 septembre 2005

Maslin, Janet. « A Revisionist Portrait of an Apache Warrior », critique de *Geronimo, An American Legend, The New York Times*, 10 décembre 1993

Maslin, Janet. Critique de *Posse, The New York Times*, 14 mai 1993

Mendelsohn, Daniel. « *An Affair to Remember* », critique de *Brokeback Mountain, The New York Review of Books*, 23 février 2006, pp.12-13

Siskel, Gene et Ebert, Roger. Critique de *Geronimo, an American Legend, Siskel and Ebert, At the Movies*,
<http://bventertainment.go.com/tv/buenavista/atm/reviews.html?sec=1&subsec=1017>,
consulté le 18 février 2010

Zacharek, Stephanie. Critique de *Brokeback Mountain, Salon*, 9 décembre 2005,
<http://www.salon.com/entertainment/movies/review/2005/12/09/brokeback>, consulté le 4 août 2010

7. Autres genres (le mélodrame)

Bourget, Jean-Loup. *Le Mélodrame hollywoodien*, Paris : Stock, 1985

Elsaesser, Thomas. « Tales of Sound and Fury : Observations on the Family Melodrama », dans Grant, Barry Keith, *Film Genre Reader III*, Austin : University of Texas Press, 2003, pp.366-395

Gledhill, Christine (dir). *Home Is Where the Heart Is, Studies in Melodrama and the Woman's Film*, Londres : BFI, 2002

Mulvey, Laura. « Notes on Sirk and Melodrama », *Movie*, n°25-26, 1976-1977, pp.53-56

Neale, Steven. « Melo Talk : On the Meaning and Use of the Term "Melodrama" in the American Trade Press », *Velvet Light Trap*, n°32, 1993, pp.66-89

Williams, Linda. « Melodrama Revised », dans Browne, Nick (dir). *Refiguring American Film Genres, Theory and History*, Berkeley : University of California Press, 1998, pp.42-88

II. Ouvrages en sciences humaines et sociales

A. Histoire et sociologie des Etats-Unis

- Ouvrages

Auletta, Ken. *The Underclass*, New York : Vintage, 1982

Ben Barka, Mokhtar. *La Nouvelle droite américaine : des origines à l'affaire Lewinsky*, Paris : Editions du Temps, 1999

Brooks, David. *Bobos in Paradise: the New Upper Class and How They Got There*, New York : Touchstone, 2000

Carnes, Mark C. (dir). *The Columbia History of Post-World War II America*, New York : Columbia University Press, 2007

Cohen, Nancy. *The 1990s Social History of the United States*, Santa Barbara : ABC Clio, 2009

Coontz, Stephanie. *The Way We Never Were : American Families and the Nostalgia Trap*, New York : Basic Books, 1992

Crunden, Robert M. *A Brief History of American Culture*. New York : Paragon House, 1994

Ehrenreich, Barbara. *Fear of Falling: The Inner Life of the Middle Class*, New York : Pantheon Books, 1989

Ehrenreich, Barbara. *The Worst Years of our Lives: Irreverent Notes from a Decade of Greed*, New York : Pantheon Books, 1990

Frau-Meigs, Divina et Jehel, Sophie. *Les Ecrans de la violence : enjeux économiques et responsabilités sociales*, Paris : Economica, 1997

Frau-Meigs, Divina. *Médiamorphoses américaines dans un espace privé unique au monde*, Paris : Economica, 2001

Gilder, George. *Sexual Suicide*, New York : Quadrangle Books, 1973

Healey, Joseph F. *Race, Ethnicity, Gender and Class, the Sociology of Group Conflict and Change*, Thousand Oaks : Pine Forge Press, 2006

- Helmer, William et Mattix, Rick. *Public Enemies. America's Criminal Past, 1919-1940*, Facts on File, 1998
- Jacobson, Matthew Frye. *Roots Too, White Ethnic Revival in Post Civil Rights America*, Cambridge : Harvard University Press, 2006
- Johnson, Haynes. *Sleepwalking Through History, America in the Reagan Years*, New York : Anchor Books, 1992
- Kaspi, André. *Les Américains, tome 2, les Etats-Unis de 1945 à nos jours*, Paris : Seuil, 2002
- Kazin, Michael et McCartin, Joseph A. (dirs). *Americanism: New Perspectives on the History of an Ideal*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2006
- Lacorne, Denis. *La Crise de l'identité américaine*, Paris : Gallimard, 2003
- Lasch, Christopher. *La Culture du Narcissisme, La vie américaine à un âge de déclin des espérances*, traduit de l'anglais par Jean-Claude Michéa, Paris : Flammarion, 2006 [1979]
- Lasch, Christopher. *The Minimal Self: Psychic Survival in Troubled Times* New York, Norton, 1984
- Lasch, Christopher. *The True and Only Heaven*, New York : Norton, 1991
- Lasch, Christopher. *Women and the Common Life. Love, Marriage and Feminism*, New York : Norton, 1997
- Lefèvre, Christian. *Les Villes des Etats-Unis*, Paris : Masson, 1988
- Lennkh, Annie et Toinet, Marie-France. *L'Etat des Etats-Unis*, Paris : La Découverte, 1990
- Limerick, Patricia Nelson. *The Legacy of Conquest, the Unbroken Past of the American West*, New York : Norton, 1987
- Lippman, Walter. *The Underworld as Servant*, 1931, dans Tyler, G., *Organized Crime in America; A Book of Readings*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 1962
- Melandri, Pierre. *Histoire des Etats-Unis depuis 1865*, Paris : Nathan Université, 2000
- Melandri, Pierre. *Histoire des Etats-Unis contemporains*, Bruxelles : A. Versailles, 2008
- Patterson, James T. *Restless Giant, the United States from Watergate to Bush v. Gore*, Oxford: Oxford University Press, 2005
- Pearce, Roy Harvey. *Savagism and Civilization: A Study of the Indian and the American Mind*, Berkeley : University of California Press, 1988
- Portes, Jacques. *Une génération américaine, de J.F. Kennedy à G.W. Bush*, Paris : Armand Colin, 2004

- Riesman, David. *The Lonely Crowd, a study of the changing American character*, New Haven: Yale University Press, 1950
- Rogin, Michael. *Les Démons de l'Amérique : essais d'histoire politique des Etats-Unis*, traduit de l'anglais par Cyril Veken, Paris : Seuil, 1998 [1987]
- Royot, Daniel, Bourget, Jean-Loup, et Martin, Jean-Pierre. *Histoire de la culture américaine*, Paris : PUF, 1993
- Schaller, Michael. *Reckoning With Reagan: America and its President in the 1980s*, Oxford : Oxford University Press, 1992
- Schlesinger Jr., Arthur. *The Disuniting of America: Reflections on a Multicultural Society*, New York : Whittle Books, 1991
- Slotkin, Richard. *Regeneration Through Violence: the Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, Middletown : Wesleyan University Press, 1973
- Slotkin, Richard. *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth Century America*, New York : Macmillan, 1992
- Susman, Warren I. *Culture as History: The Transformation of American Society in the Twentieth Century*, New York : Pantheon Books, 1984
- Turner, Frederick Jackson. « The Significance of the Frontier in American History », *Report of the American Historical Association*, 1893, pp.199-127. Texte mis en ligne par l'Université de Virginie, <http://xroads.virginia.edu/~hyper/turner/>, consulté le 31 mai 2010
- Veblen, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class, an economic study of institutions*, 1899
- Waters, Mary C. *Ethic Options, Choosing Identities in America*, Berkeley : University of California Press, 1990
- Whyte, William H. *The Organization Man*, New York : Simon and Schuster, 1956
- Whitfield, Stephen J. (dir). *A Companion to 20th Century America*, Malden : Blackwell, 2004

- *Articles et chapitres d'ouvrages*

- Body-Gendrot, Sophie. « Regards sur la violence urbaine aux Etats-Unis », dans Body-Gendrot, Sophie et Carré, Jacques, « Ville et violence dans le monde anglophone », *Actes du colloque de Clermont-Ferrand*, Clermont-Ferrand : Observatoire de la ville anglo-saxonne, 1989, pp.223-229
- Carnes, Mark C. « The Culture of Work », dans Carnes, Mark C. (dir), *The Columbia History of Post World WarII America*, New York : Columbia University Press, 2007, pp.106-130
- Elmaleh, Éliane. « Les politiques identitaires dans les universités américaines », *L'Homme et la société*, vol.3, n°149, 2003, pp.57-74

- Gans, Herbert. « Symbolic Ethnicity: The Future of Ethnic Groups and Cultures in America », dans Gans, Herbert (dir), *On the Making of Americans: Essays in Honor of David Riesman*, Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 1979, pp.193-220
- Guerlain, Pierre. « Le retour du discours impérialiste aux Etats-Unis », dans « L'empire américain et ses critiques », *RFEA*, n°113, septembre 2007, pp.5-22
- Herpin, Nicolas. « L'urban underclass chez les sociologues américains : exclusion sociale et pauvreté », *Revue française de sociologie*, vol.34, n°3, juillet-septembre 1993, pp.421-439
- Hollinger, David A. « Amalgamation and Hypodescent: the Question of Ethnoracial Mixture in the History of the United States », *The American Historical Review*, vol.108, n°5, 2003, <http://www.historycooperative.org/journals/ahr/108.5/hollinger.html>, consulté le 16 octobre 2010
- Marks, Carole. « The Urban Underclass », *Annual Review of Sociology*, vol.17, 1991, pp.445-466
- McCartin, Joseph A. « Labor », dans Whitfield, Stephen J. *A Companion to 20th Century America*, Malden : Blackwell, 2004, pp.247-265
- Merton, Robert K. « Social Structure and Anomie », *American Sociological Review*, n°3, 1938, pp.672-682
- Mrozek, Donald J. « The Military, Sport, and Warrior Culture », dans Carnes, Mark C. (dir), *The Columbia History of Post WW2 America*, New York : Columbia University Press, 2007, pp.131-154
- Peiss, Kathy. « Gender Politics in Bush's America », dans « L'empire américain et ses critiques », *RFEA*, n°113, septembre 2007, pp.54-58
- Robbins, William G. « L'émergence de la Nouvelle Histoire », dans Jacquin, Philippe et Royot, Daniel (dirs), « Le mythe de l'Ouest », *Autrement, série monde*, n°71, 1993, pp.55-71
- Tricarico, Donald. « The "New" Italian-American Ethnicity », *Journal of Ethnic Studies*, vol.12, n°3, 1984, pp.75-93

B. Gender Studies

- *Ouvrages*

Badinter, Elizabeth. *XY, De l'identité masculine*, Paris : Odile Jacob, 1986

Bederman, Gail. *Manliness and Civilization, A Cultural History of Gender and Race in the United States, 1880-1917*, Chicago : The University of Chicago Press, 1995

- Berger, Maurice, Wallis, Brian et Watson, Simon (dirs). *Constructing Masculinity*, New York: Routledge, 1995
- Bly, Robert. *Iron John: a Book about Men*, New York : Addison-Wesley Publishing, 1990
- Bourdieu, Pierre. *La Domination masculine*, Paris : Seuil, 1998
- Brod, Harry. *The Making of Masculinities: The New Men's Studies*, Boston : Allen and Unwin, 1987
- Brod, Harry et Kaufman, Michael. *Theorizing Masculinities*, Thousand Oaks : Sage Publications, 1994
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York : Routledge, 1990
- Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, New York : Routledge, 1993
- Connell, RW. *Masculinities*, Berkeley : University of California Press, 1995
- Connell, RW. *Gender and Power*, Stanford : Stanford University Press, 1987
- Dorlin, Elsa et Fassin, Eric. « Genres et Sexualités », Actes du colloque « Des femmes et des hommes, genres et sexualités », Paris : BPI, 2009
- Easthope, Anthony. *What's a Man Gotta Do: the Masculine Myth in Popular Culture*, Londres : Paladin, 1986
- Ehrenreich, Barbara. *The Hearts of Men: American Dreams and the Flight from Commitment*, Londres : Pluto Press, 1983
- Fine, Michelle, Weis, Lois, Powell, Linda C et Wong, Mun. *Off White, Readings on Race, Power, and Society*, New York : Routledge, 1997
- Faludi, Susan. *Backlash, the Undeclared War against American Women*, New York : Three Rivers Press, 2006 [1991]
- Faludi, Susan. *Stiffed, the Betrayal of the American Man*, New York : Perennial, 1999
- French, Marilyn. *The War Against Women*, New York : Ballantine Books, 1992
- Guilbert, Georges-Claude. *C'est pour un garçon ou pour une fille? La dictature du genre*, Paris : Autrement, 2004
- Griswold, Robert L. *Fatherhood in America: A History*, New York: Basic Books, 1993
- Hall, Donald E. *Queer Theories*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2003
- Héritier, Françoise. *Masculin/ Féminin, La pensée de la différence*, Paris : Odile Jacob, 1996

- Héritier, Françoise. *Masculin/ Féminin II, Dissoudre la hiérarchie*, Paris : Odile Jacob, 2002
- Kimmel, Michael. *Changing Men: New Directions on Research on Men and Masculinity* Beverly Hills : Sage Publications, 1987
- Kimmel, Michael S. *The History of Men, Essays on the History of American and British Masculinities*, Albany : State University of New York Press, 2005
- Kimmel, Michael, Hearn, Jeff et Connell, RW (dirs). *Handbook of Studies on Men and Masculinities*, Thousand Oaks : Sage Publications, 2005
- Kimmel, Michael. *Manhood in America: a Cultural History*, Oxford : Oxford University Press, 2006
- Kramarae, Cheris et Spender, Dale (dirs). *Routledge International Encyclopedia of Women*, Londres : Routledge, 2000
- Millett, Kate. *Sexual Politics*, New York : Doubleday, 1969
- Newton, Judith Lowder. *From Panthers to Promise Keepers, Rethinking the Men's Movement*, Lanham : Rowman and Littlefield, 2005
- Pfeil, Fred. *White Guys: Studies in Postmodern Domination and Difference*, New York : Verso, 1995
- Pleck, Joseph. *The Myth of Masculinity*, Cambridge : MIT Press, 1981
- Pleck, Joseph et Pleck, Elizabeth. *The American Man*, Englewood Cliffs : Prentice Hall , 1980
- Quanquin, Hélène (dir). « Le féminisme américain à l'épreuve des hommes », *RFEA*, n°114, décembre 2007
- Robinson, Sally. *Marked Men: White Masculinity in Crisis*, New York : Columbia University Press, 2000
- Savran, David. *Taking it like a man: White Masculinity, Masochism, and Contemporary American Culture*, Princeton : Princeton University Press, 1998
- Scott, Joan. *Gender and the Politics of History*, New York : Columbia University Press, 1999
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*, Berkeley : University of California Press, 1990
- Segal, Lynne. *Slow Motion: Changing Masculinities, Changing Men*, New Brunswick : Rutgers University Press, 1990
- Smith, Paul. *Boys: Masculinities in Contemporary Culture*, Boulder : Westview, 1996
- Stearns, Peter. *Be a Man! Males in Modern Society*, New York : Holmes and Meier, 1990

Theweleit, Klaus. *Male Fantasies, vol. 1. Floods, Bodies, History*, traduit de l'allemand par Stephen Conway, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1987

Welzer-Lang, Daniel (dir). *Nouvelles approches des hommes et du masculin*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2000

Whitehead, Stephen M. et Barrett, Frank J. (dirs), *The Masculinities Reader*, Cambridge : Polity Press, 2001

Wilkinson, Rupert. *American Tough: the Tough Guy Tradition and American Character*, Westport : Greenwood Press, 1984

- *Articles et chapitres d'ouvrages*

Andréolle, Donna Spalding. « "Men are from Mars, Women are from Venus"? A Case Study of some Radical Feminist Discourse in the Crossfire », dans Quanquin, Hélène (dir), « Le féminisme américain à l'épreuve des hommes », *RFEA*, n°114, décembre 2007, pp.62-76

Butler, Judith. « Imitation and Gender Insubordination », dans Diana Fuss (dir), *Inside/Out : Lesbian Theories, Gay Theories*, New York : Routledge, 1991, pp.13-31

Carrigan, Tim, Connell, Bob et Lee, John. « Toward a New Sociology of Masculinity », *Theory and Society*, vol.14, n°5, septembre 1985, pp.551-604

Coltrane, Scott. « Theorizing Masculinities in Contemporary Social Science », dans Brod, Harry et Kaufman, Michael, *Theorizing Masculinities*, Thousand Oaks : Sage Publications, 1994, pp.39-60

Connell, RW. « Psychoanalysis on Masculinity », dans Brod, Harry et Kaufman, Michael, *Theorizing Masculinities*, Thousand Oaks : Sage Publications, 1994, pp.11-38

Connell, RW. « Masculinités et mondialisation », dans Welzer-Lang, Daniel (dir), *Nouvelles approches des hommes et du masculin*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2000, pp.195-219

Fine, Michelle, Weis, Lois, Addleston, Judi et Marusza, Julia. « (In) Secure Times: Constructing White Working-Class Masculinities in the Late 20th Century », *Gender and Society*, vol.11, n°1, février 1997, pp.52-68

Guterman, David S. « Postmodernism and the Interrogation of Masculinity », dans Brod, Harry et Kaufman, Michael, *Theorizing Masculinities*, Thousand Oaks : Sage Publications, 1994, pp.219-238

Hondagneu-Sotelo, Pierrette et Messner, Michael A. « Gender Displays and Men's Power, the New Man and the Mexican Immigrant Man », dans Brod, Harry et Kaufman, Michael, *Theorizing Masculinities*, Thousand Oaks: Sage Publications, 1994, pp.200-218

- Kennedy, Liam. « Alien Nation: White Male Paranoia and Imperial Culture in the US », *Journal of American Studies*, vol.30, n°1, 1996, pp.87-100
- Kimmel, Michael. « Born to run, Fantasies of Male Escape from Rip van Winkle to Robert Bly », dans Kimmel, Michael (dir), *The History of Men, Essays on the History of American and British Masculinities*, Albany : State University of New York Press, 2005, pp.19-35
- Kimmel, Michael. « Masculinity as Homophobia, Fear, Shame and Silence in the Construction of Gender Identity », dans Brod, Harry et Kaufman, Michael. *Theorizing Masculinities*, Thousand Oaks : Sage Publications, 1994, pp.119-141
- Kimmel, Michael et Kaufman, Michael. « Weekend Warriors, the New Men's Movement », dans Brod, Harry et Kaufman, Michael, *Theorizing Masculinities*, Thousand Oaks : Sage Publications, 1994, pp.259-288
- Kupers, Terry A. « Le mouvement des hommes aux Etats-Unis », dans Welzer-Lang, Daniel (dir), *Nouvelles approches des hommes et du masculin*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2000, pp.221-235
- Marche, Guillaume. « La théorie *queer* et la dynamique identitaire du mouvement gai et lesbien : perspectives sociologiques sur un aspect des *cultural studies* », dans Kaenel, André, Lejeune, Catherine et Rossignol, Marie-Jeanne (dirs), *Cultural Studies, Etudes culturelles*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2003, pp.35-53
- Messner, Michael. « The Limits of "The Male Sex Role": An Analysis of the Men's Liberation and the Men's Rights Movements' Discourse », *Gender and Society*, vol.12, n°3, 1998, pp.255-276
- Molinier, Pascale. « Déconstruire la crise de la masculinité », *Mouvements*, n°31, janvier-février 2004, pp.24-29
- Morgan, David. « Theater of War: Combat, the Military, and Masculinities », dans Brod, Harry et Kaufman, Michael, *Theorizing Masculinities*, Thousand Oaks : Sage Publications, 1994, pp.165-182
- Quanquin, Hélène. « L'homme, avenir du féminisme américain ? L'exemple de *Stiffed* de Susan Faludi », dans Armand, Claudine, Kaenel, André et Omhovére, Claire (dirs), *Ancrages/Passages*, Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 2005, pp.197-209
- Savran, David. « The SadoMasochist in the Closet: White Masculinity and the Culture of Victimization », *differences, a Journal of Feminist Cultural Studies*, vol.8, n°2, 1996, pp.127-152
- Weis, Lois, Proweller, Amira et Centrie, Craig. « Reexamining "A Moment in History": Loss of Privilege Inside White Working-Class Masculinity in the 1990s », dans Fine, Michelle, Weis, Lois et Wong, L. Mun (dirs), *Off White, Readings on Race, Power and Society*, New York : Routledge, 1997, pp.210-226
- Winter, Michael F. et Robert, Ellen R. « Male Dominance, Late Capitalism, and the Growth of Instrumental Reason », *Berkeley Journal of Sociology*, n°24/25, 1980, pp.249-280

C. Ouvrages généraux

- Barthes, Roland. *Mythologies*, Paris : Seuil, 1957
- Barker, Chris (dir). *Cultural Studies, Theory and Practice*, Londres : Sage Publications, 2000
- Bell, David, Loader, Brian, Pleace, Nicholas et Schuler, Douglas (dirs). *Cyberculture, the Key Concepts*, New York : Routledge, 2004
- Bennett, Tony. *Culture: A Reformer's Science*, Londres : Sage Publications, 1998
- Edwards, Tim. *Contradictions of Consumption, concepts, practices and politics in consumer society*, Buckingham : Open university press, 2000
- Ferro, Marc. *Analyse de film, analyse de société*, Paris : Hachette, 1975
- Ferro, Marc. *Cinéma et histoire*, Paris : Gallimard, 1993
- Freud, Sigmund. *Le Rêve et son interprétation [Uber den Traum]*, traduit de l'allemand par H. Legros, Paris : Gallimard, 1969 [1925]
- Freud, Sigmund. *L'Interprétation des rêves [Die Traumdeutung]*, traduit de l'allemand par I. Meyerson, Paris : PUF, 1996 [1926]
- Hall, Stuart, Hobson, Dorothy, Lowe, Andrew et Willis, Paul (dirs). *Culture, Media, Language*, Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham, 1980
- Hill, Mike (dir). *Whiteness, a Critical Reader*, New York : New York University Press, 1997
- Hobsbawm, Eric. *Primitive Rebels, Studies in Archaic Forms of Social Movement in the 19th and 20th Centuries*, New York : Norton, 1959
- Grossberg, Lawrence, Nelson, Cary, Treichler, Paula (dirs). *Cultural Studies*, New York : Routledge, 1992
- Kaenel, André, Lejeune, Catherine et Rossignol, Marie-Jeanne (dirs). *Cultural Studies, Etudes culturelles*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2003
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris : Seuil, 1980
- Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris : PUF, 1967
- Levi-Strauss, Claude. *Anthropologie structurale*, Paris : Plon, 1958
- Mattelart, Armand et Neveu, Erik. *Introduction aux Cultural Studies*, Paris : La Découverte, 2003
- Pezzino, Paolo. *Les Mafias*, Paris : Casterman, 1999

Schor, Juliet B. et Holt, Douglas B. (dirs). *The Consumer Society Reader*, New York : the New Press, 2000

Souriau, Etienne. *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : PUF, 2004 [1990]

Strinati, Dominic. *An Introduction to Theories of Popular Culture*, Londres : Routledge, 2004 [1991]

Tinkcom, Matthew et Villarejo, Amy (dirs). *Keyframes: Popular Cinema and Cultural Studies*, Londres : Routledge, 2001

Copyright Marianne Kac-Vergne

Copyright Marianne Kac-Vergne

Index

Index des films cités

- 27 Dresses* (*27 robes*, Anne Fletcher, 2008), 564
- 3: 10 to Yuma* (*3h10 pour Yuma*, James Mangold, 2007), 564
- 48 Hours* (*48 heures*, Walter Hill, 1982), 494
- 9 ½ Weeks* (*9 semaines et ½*, Adrian Lyne, 1986), 254
- Affair to Remember, An* (*Elle et lui*, Leo McCarey, 1957), 251, 285, 287, 290, 291, 292, 293, 295, 297, 550, 551, 553, 607
- Alamo, The* (*Alamo*, John Lee Hancock, 2004), 515
- Alien: Resurrection* (*Alien, la résurrection*, Jean-Pierre Jeunet, 1997), 226
- Alien* (*Aliens, le retour*, Ridley Scott, 1979), 19, 91, 149, 151, 186, 189, 190, 199, 212, 213, 214, 225, 226, 494, 599, 600, 601, 602, 615
- Alien*³ (David Fincher, 1992), 215, 218, 226, 282
- Aliens* (James Cameron, 1986), 41, 186, 212-219, 221, 222, 225, 253, 282, 560, 573, 601, 603
- All Quiet on the Western Front* (*A l'Ouest rien de nouveau*, Lewis Milestone, 1930), 102
- All That Heaven Allows* (*Tout ce que le ciel permet*, Douglas Sirk, 1955), 550, 551, 552
- All the Pretty Horses* (*De si jolis chevaux*, Billy Bob Thornton, 2000), 540
- American Gangster* (Ridley Scott, 2007), 486, 564, 591, 592
- American Gigolo* (Paul Schrader, 1980), 279
- American President, The* (*Le Président et Miss Wade*, Rob Reiner, 1995), 334, 403-406, 567
- Analyze That* (*Mafia Blues 2*, Harold Ramis, 2002), 350, 355, 361, 379, 387, 397, 398, 473, 475, 490, 569
- Analyze This* (*Mafia Blues*, Harold Ramis, 1999), 350, 356, 367, 387, 391, 392, 394-398, 473-475, 485, 569
- Angels With Dirty Faces* (*Les Anges aux figures sales*, Michael Curtiz, 1938), 356, 370
- Annie Hall* (Woody Allen, 1977), 258, 259, 260, 263

Another 48 Hrs (48 heures de plus, Walter Hill, 1990), 494

Apocalypse Now (Francis Ford Coppola, 1979), 21, 90, 102, 521, 556, 595

Appaloosa (Ed Harris, 2008), 564

Artificial Intelligence: AI (A.I. Intelligence Artificielle, Steven Spielberg, 2001), 508

As Good As It Gets (Pour le pire et le meilleur, James L. Brooks, 1997), 295, 410, 411, 413, 417, 418, 420, 422, 567, 590

Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford, The (L'Assassinat de Jesse James par le lâche Robert Ford, Andrew Dominik, 2007), 563

Baby Boom (Charles Shyer, 1987), 254

Back to the Future (Retour vers le futur, Robert Zemeckis, 1985, 1989, 1990), 68, 128, 145, 149, 150, 298, 602

Bad Boys (Michael Bay, 1995), 499

Bad Girls (Belles de l'Ouest, Jonathan Kaplan, 1994), 281, 445, 450, 451, 453, 454, 455, 457, 460, 461, 574

Ballad of Little Jo, The (La Ballade de Little Jo, Maggie Greenwald, 1993), 6, 20, 281, 445, 450, 453, 454, 457, 458, 460, 575, 606

Basic Instinct (Paul Verhoeven, 1991), 244, 385

Bataan (Tay Garnett, 1943), 87, 104, 123

Battle Cry (Le Cri de la victoire, Raoul Walsh, 1955), 201, 202, 203, 205

Bend of the River (Les Affameurs, Anthony Mann, 1952), 309

Big Sleep, The (Le Grand Sommeil, Howard Hawks, 1946), 96, 381

Billy Bathgate (Robert Benton, 1991), 486

Billy Jack (Tom Laughlin, 1971), 76

Billy Jack Goes to Washington (Tom Laughlin, 1977), 76

Birth of a Nation, The (La Naissance d'une nation, DW Griffith, 1915), 467

Black Hawk Down (La Chute du faucon noir, Ridley Scott, 2001), 107, 563, 594

Blade Runner (Ridley Scott, 1982), 28, 98, 150-155, 161-164, 170, 175, 176, 184, 187, 565, 573, 599, 600, 602, 603

Blind Date (Boire et déboires, Blake Edwards, 1987), 258

Bonnie and Clyde (Bonnie et Clyde, Arthur Penn, 1967), 21, 579

Born Losers, The (Le Credo de la violence, Tom Laughlin, 1967), 76

Born on the Fourth of July (Né un quatre juillet, Oliver Stone, 1989), 3, 102, 107, 113-117, 119, 120, 124, 127, 140, 142, 199, 209-212, 547, 571, 594, 598

Born Yesterday (Comment l'esprit vient aux femmes, George Cukor, 1950), 252, 411

Bowling for Columbine (Michael Moore, 2002), 514

Boys Next Door, The (De sang froid, Penelope Spheeris, 1985), 145

Breakfast Club, The (John Hughes, 1985), 145, 566

Bringing up Baby (*L'Impossible Monsieur Bébé*, Howard Hawks, 1938), 334, 411, 418

Broadcast News (James L. Brooks, 1987), 245, 254, 258

Brokeback Mountain (*Le Secret de Brokeback Mountain*, Ang Lee, 2005), 24, 513, 515-517, 523-529, 537-541, 551-556, 563, 575, 604, 606, 607

Bronx Tale, A (*Il était une fois le Bronx*, Robert De Niro, 1993), 381, 484, 592

Bronze Buckaroo, The (Richard C. Kahn, 1939), 450

Bugsy (Barry Levinson, 1991), 356, 486, 488, 489, 491, 536, 565, 569, 570

Butch Cassidy and the Sundance Kid (*Butch Cassidy et le Kid*, George Roy Hill, 1969), 526

Casablanca (Michael Curtiz, 1942), 263, 268

Casino (Martin Scorsese, 1995), 333, 350, 352, 355, 357, 359, 372, 374, 381, 383, 385, 473, 475, 479, 486, 488-490, 536, 549, 565, 569

Casualties of War (*Outrages*, Brian De Palma, 1989), 102, 113, 118-120, 124, 127, 138-141, 146, 149, 199, 212, 571

Charade (Stanley Donen, 1963), 290

Cheyenne Autumn (*Les Cheyennes*, John Ford, 1964), 301, 462

Chinatown (Roman Polanski, 1974), 21, 22, 28, 239, 564, 587

Cocktail (Roger Donaldson, 1988), 116

Coming Home (*Retour*, Hal Ashby, 1978), 76, 102, 116

Conan the Barbarian (*Conan le barbare*, John Milius, 1982), 70

Constant Gardener, The (Fernando Meirelles, 2005), 514

Cotton Club, The (*Cotton Club*, Francis Ford Coppola, 1984), 483

Courage Under Fire (*A l'épreuve du feu*, Edward Zwick, 1996), 547

Courtship of Eddie's Father, The (*Il faut marier papa*, Vincente Minnelli, 1963), 406

Cul-de-sac (Roman Polanski, 1966), 157

Dances With Wolves (*Danse avec les loups*, Kevin Costner, 1990), 18, 20, 68, 281, 297-302, 309, 311, 312, 313, 315, 318, 444-448, 451, 463-468, 523, 561, 575, 605, 606

Dark City (Alex Proyas, 1998), 19, 282, 433, 601

Day the Earth Stood Still, The (*Le Jour où la Terre s'arrêta*, Robert Wise, 1951), 165, 497

D-Day, the Sixth of June (*Au sixième jour*, Henry Koster, 1956), 205

Dead Man (Jim Jarmush, 1995), 20, 281, 297, 445, 446, 468, 469, 575, 605

Deer Hunter, The (*Voyage au bout de l'enfer*, Michael Cimino, 1978), 21, 102, 521, 547

Departed, The (*Les Infiltrés*, Martin Scorsese, 2006), 563, 564

Desperately Seeking Susan (*Recherche Susan désespérément*, Susan Seidelman, 1985), 258

Dirty Dozen, The (*Les Douze Salopards*, Robert Aldrich, 1967), 293, 296

Donnie Brasco (Mike Newell, 1997), 5, 350, 367, 375, 377, 392, 472, 475, 477, 486, 489, 491, 493, 549, 569

Double Indemnity (*Assurance sur la mort*, Billy Wilder, 1944), 381

Eastern Promises (*Les Promesses de l'ombre*, David Cronenberg, 2007), 563

Empire Strikes Back, The (George Lucas, 1980), 149, 494

Enemy at the Gates (*Stalingrad*, Jean-Jacques Annaud, 2001), 316

Escape from New York (*New York 1997*, John Carpenter, 1981), 151, 153-157, 161, 163, 164, 193, 573, 603, 615

Expendables, The (Sylvester Stallone, 2010), 110, 563, 566

Fahrenheit 9/11 (Michael Moore, 2004), 514

Fatal Attraction (*Liaison fatale*, Adrian Lyne, 1987), 244, 253, 254

Fifth Element, The (*Le Cinquième élément*, Luc Besson, 1997), 508

First Blood (*Rambo*, Ted Kotcheff, 1982), 70, 74, 76, 77, 79, 83, 86, 87, 88, 92, 93, 119, 133, 134, 146, 196, 198, 598

Flags of Our Fathers (*Mémoires de nos pères*, Clint Eastwood, 2006), 563

Fly, The (*La Mouche*, David Cronenberg, 1986), 499

Forgetting Sarah Marshall (*Sans Sarah, rien ne va*, Nicholas Stoller, 2008), 563

Forrest Gump (Robert Zemeckis, 1994), 322

Freshman, The (*Premiers pas dans la Mafia*, Andrew Bergman, 1990), 397

From Here to Eternity (*Tant qu'il y aura des hommes*, Fred Zinnemann, 1953), 205, 584

Full Metal Jacket (Stanley Kubrick, 1987), 102, 103, 105, 107, 108, 111-113, 119, 120, 127, 129, 138, 140, 142, 199, 201-206, 209, 212, 326, 517, 519, 520, 542, 544, 556, 571, 595, 596, 597, 598

Funeral, The (*Nos funérailles*, Abel Ferrara, 1996), 20, 350, 356, 386, 387, 389, 392, 395, 475, 477, 479, 486, 489, 534, 565, 569

Funny Face (*Drôle de frimousse*, Stanley Donen, 1957), 252

G.I. Jane (*A armes égales*, Ridley Scott, 1997), 547

Gardens of Stone (*Jardins de pierre*, Francis Ford Coppola, 1987), 102

Gattaca (*Bienvenue à Gattaca*, Andrew Niccol, 1997), 282, 433, 508, 565, 600

Geronimo, an American Legend (*Geronimo*, Walter Hill, 1993), 281, 445-448, 456, 461-464, 468, 575, 605-607
Ghost (Jerry Zucker, 1990), 280
Ghosts of Mars (John Carpenter, 2001), 227
Gilda (Charles Vidor, 1946), 96, 385
Glass Key, The (*La Clé de verre*, Stuart Heisler, 1942), 96
Godfather, The (*Le Parrain*, Francis Ford Coppola, 1972), 19, 21, 231, 234, 293, 333, 345, 350, 355, 357, 358, 375, 378, 391, 476, 477, 479, 480, 483, 492, 531, 556, 561, 565, 569
Godfather: Part II, The (*Le Parrain II*, Francis Ford Coppola, 1974), 19, 350, 355, 357, 358, 375, 477, 479, 483, 492, 531, 561, 569
Godfather: Part III, The (*Le Parrain III*, Francis Ford Coppola, 1990), 19, 350, 355, 357, 358, 375, 477, 479, 483, 492, 561, 569
Gomorra (Matteo Garrone, 2008), 228
Good Night and Good Luck (George Clooney, 2005), 514
Goodfellas (*Les Affranchis*, Martin Scorsese, 1990), 19, 333, 350, 356, 366-375, 381, 383, 384, 385, 473, 475, 477, 478, 479, 486, 489, 490, 491, 493, 536, 549, 550, 561, 565, 570, 591, 592, 593
Great Raid, The (*Le Grand Raid*, John Dahl, 2005), 515
Great Train Robbery, The (*Le Vol du grand rapide*, Edwin Porter, 1903), 374
Green Berets, The (*Les Bérêts verts*, John Wayne et Ray Kellogg, 1968), 128, 130, 327
Green Zone (Paul Greengrass, 2010), 564
Groundhog Day (*Un jour sans fin*, Harold Ramis, 1993), 295, 410, 412-418, 420, 421, 422, 567, 588, 589
Gunga Din (George Stevens, 1939), 293, 296
Hamburger Hill (John Irvin, 1987), 102, 103, 104, 107, 201, 571
Harlem Rides the Range (Richard C. Kahn, 1939), 450
Heartbreak Ridge (*Le Maître de guerre*, Clint Eastwood, 1987), 124, 127-133, 142, 143, 303, 572, 595, 598
High Fidelity (Stephen Frears, 2000), 295, 410, 413, 417, 418, 420, 567
High Noon (*Le Train sifflera trois fois*, Fred Zinnemann, 1952), 96, 315
High Plains Drifter (*L'Homme des hautes plaines*, Clint Eastwood, 1973), 144, 306, 453
High Sierra (*La Grande évasion*, Raoul Walsh, 1941), 377, 382
Hi-Lo Country, The (Stephen Frears, 1998), 540
His Girl Friday (*La Dame du vendredi*, Howard Hawks, 1940), 250, 287, 411

History of Violence, A (David Cronenberg, 2005), 24, 515-517, 529-535, 547-551, 556, 563, 565, 570, 592, 593

Hitch (*Hitch, expert en séduction*, Andy Tennant, 2004), 515

Hoodlum (*Les Seigneurs de Harlem*, Bill Duke, 1997), 483, 484, 486, 489, 570, 593

Hurt Locker, The (*Les Démineurs*, Kathryn Bigelow, 2010), 564

I Am Legend (*Je suis une légende*, Francis Lawrence, 2007), 503, 564

I, Robot (Alex Proyas, 2004), 503, 515

Imitation of Life (*Mirage de la vie*, Douglas Sirk, 1959), 54, 550, 614

Independence Day (Roland Emmerich, 1996), 19, 20, 282, 432, 494, 495, 497-503, 573, 599, 600

Interpreter, The (*L'Interprète*, Sydney Pollack, 2005), 514

Invasion of the Body Snatchers, The (*L'Invasion des profanateurs*, Philip Kaufman, 1978), 151, 497

It Happened One Night (*New York-Miami*, Frank Capra, 1934), 334, 411

It Should Happen to You (*Une femme qui s'affiche*, George Cukor, 1954), 411

Jane Austen's Mafia! (*Le Prince de Sicile*, Jim Abrahams, 1998), 397

Jarhead (*Jarhead, la fin de l'innocence*, Sam Mendes, 2005), 24, 515-523, 529, 537, 542-547, 556, 563, 572, 597, 598

Jaws (*Les Dents de la mer*, Steven Spielberg, 1975), 66

Johnny Dangerously (*Johnny le dangereux*, Amy Heckerling, 1984), 227, 397

Johnny Got his Gun (*Johnny s'en va-t-en guerre*, Dalton Trumbo, 1971), 102

Johnny Guitar (*Johnny Guitare*, Nicholas Ray, 1954), 308, 453

Johnny Mnemonic (Robert Longo, 1995), 433, 436

Junior (Ivan Reitman, 1994), 424

Jurassic Park (Steven Spielberg, 1993), 282, 499

Kill Bill (Tarantino, 2003), 227, 604

Kindergarten Cop (*Un flic à la maternelle*, Ivan Reitman, 1990), 424

Kiss of Death (*Le Carrefour de la mort*, Henry Hathaway, 1947), 387

Knocked Up (*En cloque, mode d'emploi*, Judd Apatow, 2007), 563

Lady Eve, The (*Lady Eve*, Preston Sturges, 1941), 411, 418

Lara Croft: Tomb Raider (Simon West, 2001), 227

Last Action Hero (John McTiernan, 1993), 424

Last of the Mohicans, The (*Le Dernier des Mohicans*, Michael Mann, 1992), 298, 445, 446, 465, 467, 468, 575

Lethal Weapon (*L'Arme fatale*, Richard Donner, 1987, 1989, 1992, 1998), 494

- Letters from Iwo Jima* (*Lettres d'Iwo Jima*, Clint Eastwood, 2006), 132
- Little Big Man* (Arthur Penn, 1970), 21, 66, 142, 301, 327, 447, 449, 462, 467
- Little Caesar* (*Le Petit César*, Mervyn LeRoy, 1931), 351, 355, 362, 372, 476, 485, 488
- Lord of War* (Andrew Niccol, 2005), 514
- Losers, The* (*Les Machines du diable*, Jack Starrett, 1970), 76
- Maltese Falcon, The* (*Le Faucon maltais*, John Huston, 1941), 238
- Man Called Horse, A* (*Un homme nommé cheval*, Elliott Silverstein, 1970), 301, 447, 462, 467
- Manchurian Candidate, The* (*Un crime dans la tête*, Jonathan Demme, 2004), 514
- Manhattan* (Woody Allen, 1979), 258, 259, 260
- Married to the Mob* (*Veuve mais pas trop*, Jonathan Demme, 1988), 194, 227, 228, 240-244, 356, 397, 475, 477, 491, 493, 570
- MASH* (Robert Altman, 1970), 66, 542, 545
- Matrix, The* (*Matrix*, Andy et Larry Wachowski, 1999), 20, 282, 423, 432-435, 438, 439, 494-497, 503, 504, 562, 573, 599, 601, 602, 603
- McCabe and Mrs Miller* (*John McCabe*, Robert Altman, 1971), 21
- Men in Black* (Barry Sonnenfeld, 1997), 282, 432, 503
- Minority Report* (Steven Spielberg, 2002), 508
- Missing in Action* (*Portés disparus*, Joseph Zito, 1984), 76, 105
- Mobsters* (*Les Indomptés*, Michael Karbelnikoff, 1991), 350, 381, 473, 479, 483, 486, 488, 489, 491, 570, 593
- Monte Walsh* (William A. Fraker, 1970), 526
- Moonstruck* (*Eclair de lune*, Norman Jewison, 1987), 194, 227, 228, 245, 246-250, 258, 268, 340, 567, 590
- Mulholland Falls* (Lee Tamahori, 1996), 486
- My Big Fat Greek Wedding* (*Mariage à la grecque*, Joel Zwick, 2002), 443
- My Darling Clementine* (*La Poursuite infernale*, John Ford, 1946), 145, 314, 315, 526
- My Fair Lady* (George Cukor, 1964), 252
- My Man Godfrey* (*Mon homme Godfrey*, Gregory La Cava, 1936), 334
- Naked City, The* (*La Cité sans voiles*, Jules Dassin, 1948), 381
- New Jack City* (Mario Van Peebles, 1991), 228, 476, 482, 483, 570
- No Country for Old Men* (Joel et Ethan Coen, 2007), 563, 564
- North Country* (*L'Affaire Josey Aimes*, Niki Caro, 2005), 515

Now Voyager (Une femme cherche son destin, Irving Rapper, 1942), 393
Officer and a Gentleman, An (Officier et Gentleman, Taylor Hackford, 1982), 279
Once Upon a Time in America (Il était une fois en Amérique, Sergio Leone, 1984), 227, 357, 475
Once Upon a Time in the West (Il était une fois dans l'Ouest, Sergio Leone, 1969), 450
Open Range (Kevin Costner, 2003), 297, 298, 300, 309, 312, 313, 315, 526, 540, 575, 607
Outland (Outland... loin de la terre, Peter Hyams, 1981), 151
Pale Rider (Clint Eastwood, 1985), 68, 142-144, 300, 307, 576
Paths of Glory (Les Sentiers de la gloire, Stanley Kubrick, 1957), 102
Pearl Harbor (Michael Bay, 2001), 316
Peggy Sue Got Married (Peggy Sue s'est mariée, Francis Ford Coppola, 1986), 245, 258
Philadelphia (Jonathan Demme, 1993), 276, 322
Philadelphia Story, The (Indiscrétions, George Cukor, 1940), 248, 334, 411
Picnic (Joshua Logan, 1955), 40, 584
Pillow Talk (Confidences sur l'oreiller, Michael Gordon, 1959), 263, 268, 411
Platoon (Oliver Stone, 1986), 18, 20, 70, 102-109, 111, 113, 119, 120, 124, 127, 135, 136, 140, 141, 146, 149, 199-201, 209, 212, 320, 321, 326, 327, 518, 544, 559, 572, 595, 597, 598
Point Break (Point Break – Extrême Limite, Kathryn Bigelow, 1991), 504
Posse (Posse, la légende de Jesse Lee, Mario Van Peebles, 1993), 281, 445, 449, 456, 457, 460, 482, 483, 576, 607
Predator (John McTiernan, 1987), 73, 86, 90, 91, 102, 149, 424, 427, 495, 543, 573
Pretty Woman (Garry Marshall, 1990), 19, 20, 228, 279, 280, 286, 287, 290, 294, 310, 334, 336-342, 346, 348, 410, 416, 419, 422, 561, 568, 589, 590
Professionals, The (Les Professionnels, Richard Brooks, 1966), 450
Proposal, The (La Proposition, Anne Fletcher, 2009), 564
Public Enemies (Michael Mann, 2009), 564
Public Enemy, The (L'Ennemi public, William Wellman, 1931), 231, 370, 381
Rambo: First Blood, Part II (Rambo 2 La Mission, George P. Cosmatos, 1985), 18, 20, 61, 67, 70-74, 76-79, 83, 84, 86-89, 92, 93, 95, 98, 99, 110, 119, 122, 124, 127, 133, 134, 146, 150, 194, 196, 197, 213, 216, 227, 559, 572, 597
Rambo (John Rambo, Sylvester Stallone, 2008), 102, 563
Rambo III (Peter MacDonald, 1988), 102
Red River (La Rivière rouge, Howard Hawks, 1948), 314, 526, 529, 556

- Redacted* (Brian De Palma, 2007), 118, 563
- Regarding Henry* (*A propos d'Henry*, Mike Nichols, 1991), 279, 410, 415
- Resident Evil* (Paul Anderson, 2002, Alexander Witt, 2004, Russell Mulcahy, 2007), 227
- Ride the High Country* (*Coups de feu dans la Sierra*, Sam Peckinpah, 1962), 526
- Rio Grande* (John Ford, 1950), 129, 133, 529
- Risky Business* (Paul Brickman, 1983), 116
- Road to Perdition* (*Les Sentiers de la perdition*, Sam Mendes, 2002), 356, 381, 389, 475, 477, 486, 487, 489, 492, 531, 571
- RoboCop* (Paul Verhoeven, 1987), 71, 73-75, 81, 83, 85, 96, 97, 119, 149, 151-153, 166, 168, 169, 170, 172, 175, 178, 179, 184, 185, 187, 189, 194-196, 198, 212, 282, 494, 503, 565, 574, 597, 601, 603
- RoboCop 2* (Irvin Kershner, 1990), 98, 196, 574
- Rocky* (John G. Avildsen, 1976), 70, 73, 424, 529, 579, 606
- Rollerball* (Norman Jewison, 1975), 151
- Rolling Thunder* (*Légitime violence*, John Flynn, 1977), 76
- Royal Wedding* (*Mariage royal*, Stanley Donen, 1951), 294
- Rules of Engagement* (*L'Enfer du devoir*, William Friedkin, 2000), 107
- Sands of Iwo Jima* (*Iwo Jima*, Allan Dwan, 1949), 87, 123, 203, 205
- Saving Private Ryan* (*Il faut sauver le soldat Ryan*, Steven Spielberg, 1998), 20, 316-330, 401, 572, 594, 595, 597, 598
- Scarface* (Brian De Palma, 1983), 85, 227-232, 351, 352, 360, 367, 375, 378, 381, 476, 477, 480-482, 484, 571, 592, 593
- Scarface* (Howard Hawks, 1932), 18, 228, 231, 376, 381, 477
- Searchers, The* (*La Prisonnière du désert*, John Ford, 1956), 129, 142, 144, 160, 467
- Sergeant Rutledge* (*Le Sergent noir*, John Ford, 1960), 450
- Shane* (*L'Homme des vallées perdues*, George Stevens, 1953), 96, 144, 307, 525, 536, 604
- She Wore a Yellow Ribbon* (*La Charge héroïque*, John Ford, 1949), 129
- Shop Around the Corner, The* (*Rendez-vous*, Ernst Lubitsch, 1940), 290, 296, 297, 342, 343, 345
- Silence of the Lambs, The* (*Le Silence des agneaux*, Jonathan Demme, 1991), 227, 473, 615
- Silverado* (Lawrence Kasdan, 1985), 68, 144, 145, 451, 454, 576, 606
- Sleepless in Seattle* (*Nuits blanches à Seattle*, Nora Ephron, 1993), 285, 286, 288, 290-292, 295, 296, 297, 322, 403-406, 409, 417, 568, 590

- Snake Pit, The (La Fosse aux serpents, Anatole Litvak, 1948), 393*
- Soldier Blue (Soldat bleu, Ralph Nelson, 1970), 142*
- Something Wild (Dangereuse sous tous rapports, Jonathan Demme, 1986), 255, 258, 334*
- Soylent Green (Soleil vert, Richard Fleischer, 1973), 151*
- St Elmo's Fire (Joel Schumacher, 1985), 145*
- Stagecoach (La Chevauchée fantastique, John Ford, 1939), 452*
- Stand by Me (Stand by Me – Compte sur moi, Rob Reiner, 1986), 145*
- Star Wars (La Guerre des étoiles, George Lucas, 1977), 21, 27, 66, 125, 149, 150, 165, 282, 579*
- Starting Over (Merci d'avoir été ma femme, Alan J. Pakula, 1979), 260*
- Steel Helmet, The (J'ai vécu l'enfer de Corée, Samuel Fuller, 1951), 103, 132*
- Strange Days (Kathryn Bigelow, 1995), 433*
- Sudden Impact (Le Retour de l'inspecteur Harry, Clint Eastwood, 1983), 66*
- Super Size Me (Morgan Spurlock, 2004), 514*
- Syriana (Stephen Gaghan, 2005), 514*
- Tango and Cash (Tango et Cash, Andrey Konchalovskiy, 1989), 40*
- Taxi Driver (Martin Scorsese, 1976), 76*
- Team America World Police (Trey Parker, 2004), 514*
- Terminator 2: Judgment Day (Terminator 2 Le jugement dernier, James Cameron, 1991), 20, 41, 80, 149, 212-213, 216-224, 279, 282, 424-432, 440, 494, 495, 503, 560, 561, 565, 574, 601, 602*
- Terminator 3: Rise of the Machines (Terminator 3 Le soulèvement des machines, Jonathan Mostow, 2003), 80, 226, 282*
- Terminator Salvation (Terminator renaissance, McG, 2009), 563*
- Terminator, The (Terminator, James Cameron, 1984), 70, 71, 73, 79, 80, 83, 84, 119, 150, 151, 165-167, 169, 187, 189, 194, 213, 216, 220-222, 279, 424, 425, 427-429, 431, 495, 560, 574, 597, 599, 600, 601, 602, 603*
- That Touch of Mink (Un soupçon de vison, Delbert Mann, 1962), 288, 411*
- Thin Red Line, The (La Ligne rouge, Terence Malick, 1998), 33, 316, 563, 572*
- Thousand Pieces of Gold (Nancy Kelly, 1991), 450, 453, 454*
- Three Faces of Eve, The (Les Trois visages d'Eve, Nunnally Johnson, 1957), 393*
- Three Kings (Les Rois du désert, David O'Russell, 1999), 545*
- Three Men and a Baby (Trois hommes et un bébé, Leonard Nimoy, 1987), 406*
- Tom, Dick and Harry (Ses trois amoureux, Garson Kanin, 1941), 411*

Top Gun (Tony Scott, 1986), 116
Total Recall (Paul Verhoeven, 1990), 151, 152, 170, 174, 175, 180-185, 187, 565, 574, 602
Transamerica (Duncan Tucker, 2005), 515
Trois hommes et un couffin (Coline Serreau, 1985), 406
Twins (*Jumeaux*, Ivan Reitman, 1988), 424
U571 (Joanthan Mostow, 2001), 316
Ugly Truth, The (*L'Abominable vérité*, Robert Luketic, 2009), 564
Underworld (Len Wiseman, 2003, 2006), 227
Unforgiven (*Impitoyable*, Clint Eastwood, 1992), 68, 87, 98, 273, 281, 297, 298, 300-309, 315, 451, 452, 468, 523, 566, 576, 603, 605, 606
Untouchables, The (*Les Incorruptibles*, Brian De Palma, 1987), 227, 228, 486
Walk in the Sun, A (*Le Commando de la mort*, Lewis Milestone, 1945), 87, 91
Wall Street (Oliver Stone, 1987), 165
War of the Worlds (*La Guerre des mondes*, Steven Spielberg, 2005), 19, 20, 151, 494, 505-508, 515, 574, 603
War of the Worlds, The (*La Guerre des mondes*, Byron Haskin, 1953), 497, 505
We Own the Night (*La Nuit nous appartient*, James Gray, 2007), 563
We Were Soldiers (*Nous étions soldats*, Randall Wallace, 2002), 326-332, 573, 594
Wedding Crashers (*Serial noceurs*, David Dobkin, 2005), 515
Westerner, The (*Le Cavalier du désert*, William Wyler, 1940), 309, 606
What Women Want (*Ce que veulent les femmes*, Nancy Meyers, 2000), 20, 291, 293, 295, 334, 349, 403, 404, 409, 410, 412, 414, 415, 417-423, 568, 590
When Harry Met Sally (*Quand Harry rencontre Sally*, Rob Reiner, 1989), 194, 227, 228, 258-269, 284, 285, 292, 294, 347, 417, 419, 568, 588, 590
White Heat (*L'Enfer est à lui*, Raoul Walsh, 1949), 387
Wild Bunch, The (*La Horde sauvage*, Sam Peckinpah, 1969), 21, 145
Windtalkers (*Les Messagers du vent*, John Woo, 2002), 316
Wing and a Prayer, A (*Porte-avions X*, Henry Hathaway, 1944), 66
Working Girl (Mike Nichols, 1988), 227, 228, 245, 250-258, 268, 280, 334, 338, 343, 418, 568, 584, 588, 589, 590
Written on the Wind (*Ecrit sur du vent*, Douglas Sirk, 1956), 548, 549, 550, 552
Yards, The (James Gray, 2000), 373, 476
Year of the Dragon (*L'Année du dragon*, Michael Cimino, 1985), 227, 476
Young Guns (Christopher Cain, 1988), 68, 128, 144, 145, 576
Young Guns II (Geoff Murphy, 1990), 145

Index des Noms

- Allen, Nancy, 195, 574
Allen, Woody, 258, 259, 262, 267, 285, 498
Altman, Rick, 20, 26, 27, 28, 30, 31, 34, 548, 586
Ambrose, Stephen, 317, 319
Amiel, Vincent, 66, 83, 84, 85, 577
André, Danièle, 154, 225
Ansen, David, 219, 222
Arnold, Robert F., 165, 167
Augros, Joël, 357
Auletta, Ken, 182, 183, 608
Auster, Albert, 318, 593, 594
Babington, Bruce, 245, 583, 588
Badinter, Elizabeth, 101, 110, 203, 204, 611
Barry, Gene, 505, 507
Barrymore, Drew, 452, 454, 455, 574
Barthes, Roland, 11, 12, 31, 381, 616
Basinger, Jeanine, 18, 87, 103, 217, 320, 593
Baumann, Fabien, 520, 521, 522, 543, 545, 597
Benayoun, Robert, 236, 592
Bening, Annette, 313, 407, 488, 565, 567, 569, 575
Bennett, Tony, 370, 372, 475
Berenger, Tom, 110, 135, 140, 572
Bergman, Andrew, 351
Bidaud, Anne-Marie, 371, 577
Bly, Robert, 46, 47, 48, 125, 126, 193, 278, 400, 451, 612, 615
Body-Gendrot, Sophie, 152, 351, 377, 382, 590, 610
Bogle, Donald, 156, 457, 577
Bordat, Francis, 13, 14, 26, 66, 112, 127, 204, 225, 228, 302, 351, 357, 377, 382, 430, 577, 580, 581, 586, 590, 591, 592, 595, 596, 600, 601, 605
Bouilly, Fabien, 215, 600
Bourget, Jean-Loup, 10, 433, 442, 532, 548, 549, 550, 551, 552, 577, 599, 607, 610
Bozzetto, Roger, 19, 187, 599, 600, 601, 602
Bracco, Lorraine, 368, 383, 477, 549, 565, 570
Brando, Marlon, 247, 391, 480
Brenez, Nicole, 151, 577
Brod, Harry, 47, 50, 399, 400, 473, 612, 614, 615
Brokaw, Tom, 284, 317
Brooks, David, 334, 608
Brown, Jeffrey A., 215, 217, 600
Bruzzi, Stella, 147, 360, 406, 415, 440, 577, 591
Buchanan, Pat, 200, 276, 401
Burgoyne, Robert, 210, 211, 440, 594
Buscombe, Ed, 526, 587, 603, 606
Bush, George, 42, 126, 274, 275, 335, 521

Bush, George W., 513, 514, 516, 546, 563, 578
Butler, Judith, 40, 53, 54, 56, 612, 614
Byers, Thomas B., 553
Cage, Nicolas, 247, 567
Cameron, James, 20, 41, 71, 73, 79, 80, 149, 151, 166, 194, 212, 213, 215, 216, 225, 279, 424, 494, 495, 560, 561, 573, 574, 600, 603
Canby, Vincent, 70, 87, 93, 95, 105, 106, 116, 128, 130, 131, 132, 133, 153, 156, 164, 202, 229, 288, 299, 313, 339, 366, 367, 590, 592, 597, 598, 603, 606
Carnes, Mark C., 100, 122, 171, 608, 610, 611
Carpenter, John, 151, 153, 157, 227, 308, 573, 606
Carrigan, Tim, 43, 44, 45, 50, 51, 53, 58, 614
Carter, Jimmy, 41, 42, 62, 64, 65, 171
Casetti, Francesco, 32, 586
Cavell, Stanley, 403, 588
Cawelti, John G., 10, 21, 22, 28, 30, 564, 586, 587, 603
Chauvin, Serge, 112, 127, 204, 225, 302, 380, 430, 577, 581, 592, 595, 596, 600, 601, 605
Cher, 227, 246, 340, 567
Chion, Michel, 291, 578, 594, 599
Cieutat, Michel, 152, 229, 371, 578, 581
Ciment, Michel, 89, 147, 591, 598
Clinton, Bill, 99, 274, 275, 400, 498, 582
Cloarec, Nicole, 302, 306, 605
Clover, Joshua, 497
Codell, Julie F., 168, 173, 600
Coen, Ethan et Joel, 350, 387, 389, 390, 471, 472, 563, 564, 570, 593
Cohen, Nancy, 276, 278, 608
Collins, Jim, 28, 279, 295, 298, 300, 303, 416, 578, 585, 587, 589, 602
Connell, R.W., 43, 44, 45, 50, 51, 53, 58, 400, 612, 613, 614
Cook, Pam, 266, 332, 333, 578, 584, 588
Cooper, Gary, 96, 313, 525
Coppola, Francis Ford, 19, 21, 90, 102, 231, 234, 258, 333, 355, 356, 375, 391, 480, 483, 521, 531, 561, 569
Cornut-Gentille, Chantal, 251, 254, 588
Cosmatos, George, 18, 20, 76, 84, 88, 124, 194, 281, 560, 572
Costner, Kevin, 18, 20, 68, 145, 281, 297, 298, 299, 301, 309, 310, 312, 313, 447, 464, 486, 523, 526, 527, 561, 566, 575, 576
Couté, Pascal, 66, 83, 84, 85, 577
Cox, Ronny, 173, 174, 574
Creed, Barbara, 19, 199, 208, 225
Crémieux, Anne, 442, 446, 450, 467, 483, 578
Crenna, Richard, 88, 92, 133, 572
Cronenberg, David, 24, 499, 515, 516, 529, 530, 532, 563, 570
Cruise, Tom, 113, 116, 140, 505, 571, 574
Crystal, Billy, 259, 261, 262, 264, 391, 474, 568, 569
Dafoe, Willem, 110, 135, 140, 571, 572

Dahan, Yannick, 67, 68, 154, 282, 432, 581, 603
 Damour, Christophe, 375, 538, 552, 578
 Davies, Jeremy, 323, 572
 Davies, Jude, 416, 418, 419, 584, 589
 De Baecque, Antoine, 236, 239, 593
 De Niro, Robert, 229, 352, 357, 359, 361, 369, 371, 374, 379, 381, 383, 391, 473, 474, 484, 485, 493, 522, 549, 569, 570, 578
 De Palma, Brian, 19, 85, 102, 113, 118, 124, 199, 227, 333, 351, 353, 356, 367, 375, 476, 482, 486, 563, 569, 571, 578
 Dean, John, 66
 Deleyto, Celestino, 245, 250, 251, 254, 269, 586, 588, 589
 Depp, Johnny, 378, 468, 491, 569, 575
 Dery, Mark, 429, 430, 599, 603
 Dickenson, Ben, 514, 578
 Doherty, Thomas, 339, 589, 594
 Dowd, James, 194, 260, 280, 589
 Dowell, Pat, 455, 456, 457, 458, 605
 Dubois, Régis, 156, 159, 495, 578
 Dukakis, Olympia, 246, 567
 Durgnat, Robert, 366, 591
 Duvall, Robert, 300, 313, 462, 526, 575
 Dyer, Richard, 17, 22, 36, 37, 39, 72, 220, 434, 435, 442, 444, 468, 473, 555, 578, 584
 Eastwood, Clint, 35, 66, 68, 87, 124, 128, 129, 130, 132, 142, 143, 160, 281, 297, 298, 300, 302, 303, 307, 308, 309, 453, 523, 563, 566, 572, 576, 582, 595, 604, 605
 Ebert, Roger, 75, 103, 106, 107, 117, 128, 144, 145, 202, 232, 239, 296, 297, 298, 301, 326, 343, 347, 368, 370, 372, 375, 413, 447, 454, 462, 513, 529, 532, 534, 554, 590, 593, 598, 603, 606, 607
 Edwards, Tim, 335, 616
 Ehrenreich, Barbara, 193, 608, 612
 Elsaesser, Thomas, 552, 607
 Ephron, Nora, 259, 262, 263, 285, 290, 292, 296, 297, 334, 347, 403, 404, 568
 Ermey, Lee, 138, 202, 519, 571
 Evans, Peter William, 245, 250, 251, 254, 266, 269, 277, 588
 Faludi, Susan, 45, 48, 49, 64, 99, 100, 142, 192, 254, 277, 363, 394, 402, 424, 612, 615
 Farmer, Gary, 446, 468, 575
 Farrell, Warren, 45, 46, 47, 48, 514
 Felperin, Leslie, 517, 523, 598
 Fiedler, Leslie, 89, 193, 528, 595
 Fine, Michelle, 158, 159, 186, 244, 612, 614, 615
 Finke, Nikki, 528
 Fishburne, Laurence, 435, 483, 484, 495, 514, 570, 573
 Fonda, Jane, 71, 116, 171
 Ford, Harrison, 155, 164, 252, 280, 568, 573
 Ford, John, 129, 133, 142, 145, 297, 298, 299, 301, 308, 314, 315, 449, 450, 452, 526, 529, 530, 563

Frau-Meigs, Divina, 63, 351, 377, 382,
 400, 401, 443, 497, 499, 522, 590, 608
 Freud, Sigmund, 39, 40, 208, 390, 393,
 616
 Fuller, Graham, 103, 132, 467, 535, 593
 Gabbard, Krin, 319, 321, 324, 595
 Gans, Herbert, 476, 479, 611
 Garcia, Andy, 359, 483, 492, 570
 Gehring, Wes D., 19, 144, 406, 409, 586,
 588, 605
 Gere, Richard, 279, 286, 336, 339, 568
 Gibson, Mel, 293, 327, 331, 349, 411, 419,
 494, 568, 573
 Gilder, George, 46, 205, 608
 Gimello-Mesplomb, Frédéric, 41, 80, 90,
 93, 424, 579, 581, 582, 585
 Girard, Gaïd, 112, 204, 595
 Glass, Fred, 96, 178, 182, 185, 188, 436,
 601
 Goldblum, Jeff, 498, 499, 573
 Goldstein, Richard, 326, 573, 598
 Grant, Barry Keith, 19, 28, 30, 293, 295,
 296, 446, 464, 552, 575, 586, 587, 588,
 592, 605, 607
 Greene, Graham, 310, 446, 464, 575
 Griffith, D.W., 458, 467
 Griffith, Melanie, 251, 255, 568
 Griswold, Robert L., 126, 399, 612
 Grunert, Andrea, 132, 142, 143, 508, 595,
 602
 Guilbert, Georges-Claude, 25, 612
 Gyllenhaal, Jake, 513, 519, 524, 539, 553,
 572, 575
 Hackman, Gene, 301, 452, 462, 575, 576
 Hall, Mary Katherine, 57, 297, 343, 468,
 470, 605
 Hall, Stuart, 32, 78, 616
 Hallam, Julia, 252, 418, 589
 Hamilton, Linda, 41, 79, 212, 216, 217,
 219, 222, 427, 574
 Hanks, Tom, 276, 285, 287, 289, 296, 297,
 318, 319, 322, 342, 404, 408, 486, 566,
 568, 571, 572
 Haraway, Donna, 416, 585, 599
 Hardy, Phil, 281, 356
 Harrington, Richard, 462, 606
 Haskell, Molly, 34, 192, 582
 Hathaway, Anne, 553, 575
 Hawks, Howard, 18, 96, 228, 235, 250,
 287, 288, 314, 334, 351, 381, 411, 481,
 482, 530
 Hearn, Jeff, 50, 400, 613
 Henderson, Brian, 288, 589
 Hodgkins, John, 316, 317, 595
 Holden, Stephen, 460, 483, 513, 526, 528
 Holleran, Scott, 542, 555, 598
 Holmlund, Chris, 40, 582, 585, 605
 Hondagneu-Sotelo, Pierrette, 399, 400,
 440, 614
 Hougron, Alexandre, 127, 130, 133, 142,
 581, 599
 Howe, Desson, 462, 607
 Hunt, Helen, 413, 419, 420, 514, 567, 568
 Hunter, Stephen, 351, 505, 521, 547, 603
 Hurault-Paupe, Anne, 26, 586
 Hussein, Saddam, 275, 316, 543

Huston, John, 194, 227, 232, 234, 236, 238, 385, 397, 475, 514, 571

Isabel, Thibault, 121, 127, 136, 146, 579

Jacobson, Matthew Frye, 470, 471, 609

Jacquín, Philippe, 445, 611

Jaehne, Karen, 326, 595

James, Caryn, 258, 259, 262, 269

Jameson, Fredric, 13, 284, 333, 579, 586, 587

Jauss, Hans Robert, 10, 32, 33, 304, 586

Jeffords, Susan, 10, 15, 16, 22, 40, 41, 42, 45, 46, 64, 65, 66, 70, 71, 72, 74, 77, 78, 108, 118, 122, 124, 127, 129, 141, 147, 198, 199, 206, 207, 278, 279, 295, 375, 416, 425, 429, 460, 461, 523, 583, 585, 594, 595

Johnson, Haynes, 171

Kael, Pauline, 83, 93, 95, 111, 135, 215, 230, 238, 247, 252, 253, 255, 256, 590, 593, 598

Kaenel, André, 14, 53, 363, 585, 615, 616

Kaminsky, Stuart, 28, 586

Kaspi, André, 63, 75, 77, 101, 102, 274, 275, 442, 510, 609

Katsahnias, Iannis, 114, 116, 210, 211, 259, 260, 598

Kaufman, Michael, 47, 50, 151, 399, 400, 473, 612, 614, 615

Keaton, Diane, 349, 358, 565, 568, 569

Kelley, Susan, 304, 305, 605

Kempley, Rita, 280, 390, 590, 593

Kimmel, Michael, 47, 50, 193, 400, 473, 474, 584, 613, 615

King, Geoff, 319, 324, 595

Kinnear, Greg, 289, 342, 412, 567, 568

Kirkham, Pat, 15, 308, 418, 583, 584, 589, 596, 606

Kitses, Jim, 18, 26, 300, 301, 313, 315, 537, 551, 604, 605, 607

Knee, Adam, 29

Krämer, Peter, 17, 21, 193, 212, 213, 219, 281, 422, 423, 579, 581

Kristeva, Julia, 199, 616

Krutnik, Frank, 15, 16, 19, 244, 258, 260, 269, 280, 288, 380, 411, 422, 548, 583, 588, 589

Kubrick, Stanley, 102, 138, 199, 201, 205, 206, 519, 571, 597

Kuhn, Annette, 186, 188, 189, 190, 599, 600, 601, 602

Kupers, Terry, 48, 49, 50, 400, 615

Lacorne, Denis, 276, 442, 609

Langford, Barry, 320, 586

Lasch, Christopher, 121, 268, 361, 393, 394, 609

Leavitt, David, 525

Ledger, Heath, 524, 553, 555, 575

Ledoux, Aurélie, 433, 439, 599

Lee, Ang, 24, 513, 515, 516, 553, 563, 575

Lee, John, 43, 44, 45, 50, 51, 53, 58, 614

Lefèvre, Christian, 152, 609

Lejeune, Catherine, 14, 53, 585, 615, 616

Leone, Sergio, 38, 68, 143, 227, 303, 309, 357, 449, 450, 453, 475

Leutrat, Jean-Louis, 298, 299, 443, 457, 458, 604, 607

Lewis, Jon, 434, 438, 579
 Liandrat-Guigues, Suzanne, 443, 457, 458, 604
 Limerick, Patricia Nelson, 446, 609
 Liotta, Ray, 368, 370, 478, 549, 570
 Lippman, Walter, 350, 609
 MacDowell, Andie, 412, 420, 452, 455, 567, 574
 Maltby, Richard, 17, 193, 212, 281, 423, 579, 580, 581
 Marche, Guillaume, 53, 615
 Marks, Carole, 183, 184, 611
 Martin, Jean-Pierre, 442, 610
 Maslin, Janet, 164, 232, 236, 318, 322, 420, 433, 434, 447, 449, 457, 590, 593, 598, 603, 607
 Maury, Cristelle, 14, 15, 380, 381, 548, 583
 Mayne, Judith, 12, 256
 McCarthy, Todd, 506, 529, 593, 603
 McCartin, Joseph A., 92, 150, 609, 611
 Meininger, Sylvestre, 14, 15, 214, 220, 225, 226, 583, 595, 601
 Melandri, Pierre, 62, 73, 149, 172, 274, 275, 284, 521, 609
 Mellen, Joan, 35, 583
 Mellencamp, Patricia, 244, 438, 601
 Mendelsohn, Daniel, 551, 553, 607
 Mendes, Sam, 24, 356, 381, 389, 475, 486, 515, 516, 517, 520, 545, 563, 571, 572
 Menegaldo, Gilles, 19, 76, 123, 132, 187, 381, 382, 532, 577, 581, 591, 595, 596, 599, 600, 601, 602
 Merton, Robert K., 481, 482, 611
 Messner, Michael A., 46, 50, 125, 399, 400, 440, 614, 615
 Metz, Christian, 27, 106, 292, 579
 Meyers, Nancy, 20, 293, 334, 349, 392, 403, 504, 564, 566, 568
 Miner, Madonne, 179, 339, 341, 589
 Mitchell, Lee Clark, 16, 303, 305, 306, 420, 590, 604
 Modine, Matthew, 204, 241, 242, 519, 570, 571
 Modleski, Tania, 147, 199, 208, 583, 596, 605
 Moine, Raphaëlle, 10, 14, 16, 17, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 190, 212, 213, 227, 283, 406, 579, 583, 587
 Moinereau, Laurence, 430, 601
 Momcilovic, Jérôme, 80
 Morton, Joe, 223, 429, 495, 574
 Mulvey, Laura, 35, 36, 37, 38, 39, 95, 337, 340, 385, 435, 581, 583, 585, 607
 Munby, Jonathan, 485
 Muni, Paul, 228, 381, 477
 Muraire, André, 76, 78, 84, 102, 123, 596
 Murray, Bill, 117, 289, 411, 412, 415, 420, 567, 579, 583, 585
 Neale, Steve, 19, 21, 36, 37, 38, 39, 68, 95, 96, 194, 227, 244, 245, 250, 251, 258, 260, 268, 280, 281, 285, 287, 288, 409, 411, 422, 434, 483, 517, 548, 579, 585, 587, 588, 589, 592, 595, 596, 607
 Needham, Gary, 526, 555, 604
 Newton, Judith, 99, 402, 613

Nicholson, Jack, 232, 236, 239, 349, 392, 411, 420, 567, 568, 571, 582

Nickson, Julia, 194, 196, 572

Ortoli, Philippe, 303, 604

Pacino, Al, 5, 229, 351, 353, 357, 367, 375, 376, 378, 380, 398, 473, 477, 481, 531, 569, 571, 578

Pallotta, Nicole, 194, 260, 280, 589

Paquet-Deyris, Anne-Marie, 33, 587

Parsons, Talcott, 43

Patterson, Eric, 527, 555, 604

Patterson, James T., 62, 63, 64, 75, 78, 100, 102, 131, 148, 150, 164, 165, 170, 171, 175, 192, 200, 275, 276, 277, 284, 336, 401, 443, 444, 521, 609

Pearce, Roy Harvey, 466, 609

Peckinpah, Sam, 21, 35, 68, 145, 449, 526

Penley, Constance, 36, 39, 416, 583, 585, 599, 601

Perez, Hiram, 556

Pesci, Joe, 353, 359, 374, 383, 384, 473, 479, 569, 570

Pfeiffer, Michelle, 229, 240, 481, 491, 570, 571

Pleck, Joseph, 45, 51, 150, 613

Posey, Parker, 289, 342, 568

Prats, Armando J., 302, 448, 463, 465, 604, 605

Proulx, Annie, 538, 552

Pullman, Bill, 286, 287, 498, 568, 573

Pursell, Michael, 201, 205, 596

Quanquin, Hélène, 15, 363, 613, 614, 615

Radner, Hilary, 28, 279, 295, 298, 416, 578, 585, 587, 589, 602

Ramis, Harold, 295, 350, 355, 361, 367, 379, 391, 398, 410, 473, 485, 567, 569

Ray, Robert B., 123, 124, 148, 579

Reagan, Ronald, 15, 22, 40, 41, 42, 45, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 72, 74, 75, 77, 80, 90, 92, 93, 101, 105, 121, 124, 127, 130, 131, 141, 147, 148, 149, 150, 152, 164, 170, 171, 172, 174, 176, 191, 200, 213, 270, 274, 336, 390, 424, 425, 460, 482, 497, 513, 514, 560, 570, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 585, 609, 610

Reeves, Keanu, 403, 423, 433, 434, 440, 496, 497, 568, 573

Reiner, Rob, 145, 194, 227, 258, 259, 260, 262, 267, 334, 403, 567, 568

Reynaud, Bérénice, 14, 37, 584

Ric eur, Paul, 177

Riesman, David, 361, 476, 610, 611

Robbins, William G., 445, 513, 574, 611

Roberts, Julia, 280, 286, 290, 337, 419, 422, 568

Robinson, Sally, 56, 100, 444, 505, 507, 585, 613

Rogin, Michael, 154, 155, 498, 499, 581, 599, 610

Rosen, Marjorie, 34

Ross, Andrew, 215, 416

Rossignol, Marie-Jeanne, 14, 53, 585, 615, 616

Rowe, Kathleen, 16, 228, 244, 245, 248,
 249, 250, 258, 259, 340, 418, 420, 588,
 589
 Royot, Daniel, 442, 445, 610, 611
 Ruppert, Peter, 153, 161, 602
 Ruth, David E., 350, 351, 366, 591
 Rutsky, RL, 434, 602
 Ryan, Meg, 261, 264, 266, 269, 285, 286,
 289, 292, 297, 342, 343, 347, 406, 408,
 568
 Sartelle, Joseph, 101, 581
 Savran, David, 98, 99, 613, 615
 Schaller, Michael, 171, 610
 Schatz, Thomas, 28, 144, 580, 581, 587,
 605
 Schlesinger Jr., Arthur, 65, 442, 610
 Scorsese, Martin, 5, 19, 76, 333, 356, 360,
 366, 367, 370, 384, 473, 475, 478, 480,
 536, 549, 561, 563, 564, 565, 569, 570,
 593
 Scott, A.O., 508, 518, 546, 598
 Scott, Ridley, 19, 28, 41, 107, 151, 153,
 161, 212, 225, 494, 547, 563, 564, 565,
 573, 600, 601
 Segal, Lynne, 402, 432, 613
 Selig, Michael, 199, 596
 Sellier, Geneviève, 12, 14, 17, 25, 583,
 585, 595
 Sharf, Wayne Michael, 310, 334
 Sharrett, Christopher, 525, 606
 Sheen, Charlie, 111, 135, 145, 572, 576
 Silverman, Kaja, 39, 584, 585, 602
 Sinatra, Frank, 267, 291, 293, 294, 296,
 374
 Sineux, Michel, 156, 390, 593
 Siskel, Gene, 447, 454, 455, 462, 607
 Slotkin, Richard, 58, 90, 91, 104, 105, 110,
 123, 141, 142, 534, 544, 597, 610
 Smith, Will, 495, 498, 499, 503, 508, 573
 Sonnet, Esther, 486, 489, 591, 592
 Spielberg, Steven, 19, 20, 66, 149, 282,
 316, 317, 319, 494, 499, 505, 508, 515,
 572, 574, 597
 Spohrer, Erika, 529, 606
 Springer, Claudia, 433, 597, 602
 Stallone, Sylvester, 40, 41, 70, 72, 76, 77,
 84, 86, 87, 88, 89, 92, 93, 95, 102, 110,
 122, 133, 215, 217, 278, 423, 424, 561,
 563, 572, 581, 585
 Stanfield, Peter, 486, 489, 591, 592
 Starfield, Penny, 508, 602
 Stern, Michael, 190, 602
 Stokes, Melvyn, 17, 193, 212, 281, 423,
 580, 581
 Stone, Oliver, 18, 20, 70, 102, 103, 104,
 105, 107, 109, 111, 113, 117, 124, 142,
 165, 199, 420, 528, 547, 553, 559, 571,
 572, 578, 590, 596, 606
 Stone, Sharon, 180, 185, 359, 385, 453,
 455, 488, 549, 565, 569, 574, 576
 Stowe, Madeleine, 330, 454, 455, 466,
 573, 574, 575
 Strode, Woody, 450
 Studi, Wes, 446, 448, 462, 466, 575

Tasker, Yvonne, 15, 16, 40, 42, 73, 100, 193, 195, 252, 256, 418, 424, 584

Taubin, Amy, 280, 281, 547, 550, 551, 592

Taylor, Charles, 434, 435

Theweleit, Klaus, 199, 614

Thumim, Janet, 15, 308, 418, 583, 584, 589, 596, 606

Toplin, Robert Brent, 316, 597

Tréguer, Florian, 90, 91, 582

Tricarico, Donald, 476, 611

Tron, Daniel, 187

Turner, Kathleen, 232, 237, 385, 571

Ungaro, Jean, 93, 582

Valantin, Jean-Michel, 66, 324, 594

Van Peebles, Mario, 129, 228, 281, 445, 450, 457, 476, 482, 570, 572, 576

Veblen, Thorstein, 336, 338, 339, 610

Viano, Maurizio, 367, 368, 372, 373, 384, 592

Viviani, Christian, 229, 578

Warner, William, 77, 78, 90, 93, 134, 597

Warshow, Robert, 366, 398, 592, 606

Wartenberg, Thomas, 338, 589

Wayne, John, 9, 35, 58, 93, 103, 123, 127, 128, 129, 133, 141, 142, 144, 201, 203, 314, 327, 331, 393, 527, 529, 597

Weaver, Sigourney, 41, 212, 222, 252, 253, 568, 573

Weis, Lois, 158, 159, 186, 612, 614, 615

Welsh, Tricia, 232, 233, 235, 572, 592

Wexman, Virginia Wright, 267, 419, 588

Whitfield, Stephen J., 150, 610, 611

Whyte, William H., 361, 610

Williams, Christopher, 439, 602

Williams, Linda, 226, 551, 608

Williams, Michelle, 538, 553, 575

Willis, Sharon, 39, 580, 583, 585

Willoquet-Maricondi, Paula, 204, 206, 209, 597

Winokur, Mark, 238, 476, 592

Wood, Robin, 67, 105, 127, 191, 200, 357, 556, 580, 606

Wright, Judith Hess, 30, 588

Zacharek, Stephanie, 508, 539, 607

Zamour, Françoise, 386, 592

Résumé :

L'étude des représentations de la masculinité de 1980 à 2005 dans cinq genres hollywoodiens contemporains (la comédie romantique, le film de gangsters, le film de guerre, le western et la science-fiction) révèle une volonté de reconstruction de la masculinité hégémonique qui passe par des stratégies différentes selon les époques. Si l'ère Reagan a largement initié cette reconstruction, celle-ci passe paradoxalement dans les années 1980 par la victimisation de l'homme blanc, qui adopte ainsi une stratégie propre au départ aux minorités et rejette le plus souvent la société qui l'entoure. Or, on assiste dans les années 1990-2000 à un changement dans les représentations de la masculinité : les hommes sont présentés comme « normaux », réintégrés dans une société dont ils sont des membres « comme les autres », un discours qui permet de masquer la domination de l'homme blanc dans la société américaine. Cependant, certains films de la fin de notre corpus remettent en cause la reconstruction de la masculinité par les genres et les modèles masculins que proposent ces derniers. Le lien étroit entre genres cinématographiques et identité masculine peut-il engendrer une masculinité alternative au modèle hégémonique ?

Mots clés :

civilisation américaine, cinéma, *gender studies*, masculinité, genres cinématographiques, comédie romantique, film de gangsters, film de guerre, science-fiction, western

Summary:

A close analysis of the representations of masculinity from 1980 to 2005 in five Hollywood genres – romantic comedies, gangster films, war films, science-fiction and westerns – reveals a drive to rebuild hegemonic masculinity. The strategies differ according to the context. Although the Reagan era triggered the reconstruction, 1980s public discourse tended to present the white male as a victim at odds with society, paradoxically applying a minority discourse to the hegemonic position. But in the 1990s-early 2000s, the strategy changed – men were now presented as “normal”, responsible and ordinary members of society, devoid of any specific privileges, thus masking the white male's position of power in American society. However, a number of films released in 2005 call into question the generic drive to rebuild masculinity and the masculine ideals offered by Hollywood genres. Can the binding connection between genres and masculinity give birth to an alternative to the hegemonic model?

Keywords:

cultural studies, gender studies, Hollywood, masculinity, genres, romantic comedy, gangster film, war film, science-fiction, western