

MÉDIAS ET HISTOIRE

Collection dirigée par Gianni Haver

Les médias occupent un rôle si fondamental à partir du XIX^e siècle qu'ils deviennent des objets incontournables dans l'écriture de l'histoire contemporaine. Source privilégiée pour l'histoire culturelle et des mentalités, ils sont aussi au centre de nombreuses problématiques de l'histoire politique et sociale. La collection Médias et histoire est ouverte à toutes les approches qui considèrent l'étude des représentations comme un moyen de comprendre la société, l'imaginaire collectif comme un élément important de l'exploration historique et l'analyse de la réception comme un questionnement et une confrontation nourrissant la réflexion en histoire.

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Mireille Berton (Université de Lausanne), Joy Charnley (chercheuse indépendante, Glasgow), Valérie Cossy (Université de Lausanne), Sabine Masson (Université de Lausanne).

REMERCIEMENTS

À Charles-Antoine Courcoux, Stéphane Le Nédic, Régis Scheidegger ainsi que Frédéric Maire, Nadia Roch et Richard Szoryori de la Cinémathèque suisse. Sauf mention contraire, les images proviennent de la Cinémathèque suisse.

Cet ouvrage a reçu le soutien de l'association Acamédia, de la Fondation J.-J. Van Walsem, du Fonds des publications de l'Université de Lausanne, de l'Institut des sciences sociales de l'Université de Lausanne et de la Société académique vaudoise.



Société
Académique
Vaudoise

MISE EN PAGE

Claudine Daulte, mise-en-page.ch

CORRECTION

Luce Jaccard

COUVERTURE

Dessin de Stéphane Le Nédic, Fabrique d'Images

© 2011, Éditions Antipodes
Case postale 100, 1000 Lausanne 7, Suisse
www.antipodes.ch – editions@antipodes.ch
ISBN : 978-2-88901-050-9

Loïse Bilat et Gianni Haver (dir.)

LE HÉROS ÉTAIT UNE FEMME...

LE GENRE DE L'AVENTURE

Éditions Antipodes

notion du genre, elle concerne toutes les catégories de classement, et remet en cause le principe même de catégorisation. Le personnage de Gally réunit toutes les virtualités, toutes les capacités et toutes les identités existant dans l'univers. Il se rapproche finalement d'une figure divine: un être capable d'exprimer et de comprendre l'ensemble de l'expérience physique et métaphysique.

Du reste, même si *Gunnm* est une œuvre remplie de références à la culture euro-américaine²⁹, elle y associe des allusions explicites au bouddhisme. L'auteur explique que «dans la religion matérielle bouddhiste, les robots eux aussi auraient un karma»³⁰. Dans un contexte économique faisant apparaître le corps biologique comme dépassé du point de vue de la performance, le personnage de Gally symbolise l'espoir d'une réincarnation posthumaine des valeurs humanistes. Son altruisme et son empathie sont appelés à réformer un monde dans lequel l'obsession gestionnaire et productiviste a fini par causer sa perte. Elles s'adressent à l'ensemble des êtres et des choses, et ne peuvent plus être défendues que par un être échappant à tout dualisme, recréé par le savoir mais y échappant. Le recours narratif au concept de réincarnation karmique permet également de récuser le monopole explicatif de la science créée par l'être humain, privant ce dernier de sa centralité dans l'histoire. *Gunnm* formule ainsi un nouveau mythe de l'hybridité, un récit constatant l'échec des utopies totalisantes sans abandonner pour autant tout idéal de libération. Le caractère composite de Gally fait d'elle la représentante idoine de l'environnement instable, complexe et désordonné qui l'a créée. La série de mangas, qui n'est à ce jour pas encore totalement publiée, n'apporte certes pas encore de réponse définitive sur le succès de sa mission. Pourtant, qui mieux qu'elle peut transcender l'industrialisme moderne dont Zalem et Kuzutetsu sont les mises en garde? Plus qu'un remède technologique ultraperformant aux problèmes posés par la technoscience, elle représente la contiguïté salutaire de cette dernière avec des valeurs sociales.

29. Pour ne donner qu'un exemple, un des vaisseaux spatiaux apparaissant dans les tomes 3 à 5 de *Gunnm*: *Last Order* s'appelle *Leviathan 1*. Ce clin d'œil à l'œuvre de Thomas Hobbes, selon lequel le corps vivant du roi constituait un modèle pour l'État-nation, souligne la filiation consciente de l'œuvre de Kishiro à une pensée interrogeant les politiques du corps.

30. Yukito Kishiro, *Gunnm*..., vol. 11, *op. cit.*, 2009, p. 87.

BEATRIX KIDDO: LA MARIÉE EN NOIR, ALIAS LA MAMAN ET LE SABRE DU SCORPION

FABIENNE MALBOIS, JELENA RISTIC

Comme cela a été justement souligné¹, *Kill Bill*, vol. 1 et 2 (2003, 2004), le diptyque cinématographique du réalisateur états-unien Quentin Tarantino, est un film d'action qui pose de manière particulièrement pressante la question du genre², du genre cinématographique, de la violence et du (post) féminisme. Ce long récit³ met sans conteste en scène un «héros féminin», puisqu'il narre la quête d'une femme, Beatrix Kiddo, qui n'aura de cesse de se venger, en les combattant jusqu'à la mort, des membres d'une organisation de tueuses et de tueurs professionnel·le·s, la Deadly Viper Assassination Squad (DIVAS), dont elle était l'un des plus féroces fers de lance. Bill, alias Snake Charmer, chef de l'organisation et ancien amant trompé de Kiddo, alias Black Mamba, a ordonné son exécution. La tueuse a eu lieu à la chapelle des Deux-Pins, dans le désert d'El Paso (Texas), où Kiddo, enceinte, était sur le point de se marier avec le gérant d'un magasin de disques, Tommy Plympton. Battue violemment par ses ancien·ne·s coéquipier·ères, à savoir Vernita Green alias Copperhead, O-Ren Ishii alias Cottonmouth, Budd alias Sidewinder, Elle Driver alias California Mountain Snake, et grièvement blessée par Bill, qui loge une balle dans sa tempe juste après avoir appris de sa

1. Lisa Coulthard, «Killing Bill: rethinking feminism and film violence», in Yvonne Tasker et Diane Negra (éds), *Interrogating Postfeminism. Gender and the Politics of popular culture*, Durham (NC): Duke University Press, 2007, pp. 153-175; Ruby Rich, «Day of the woman», *Sight & Sound*, 6, 2004, pp. 24-27; François Bégaudeau et Emmanuel Burdeau, «Une année d'impuretés», *Cahiers du cinéma*, 597, 2005, pp. 76-79; Yannick Dahan, «Kill Bill, volume 1. La vagabonde de Tokyo», *Positif*, 514, 2003, pp. 26-29; Antoine Thirion, «Kill/Bill», *Cahiers du cinéma*, 590, 2004, pp. 66-67.

2. «Genre» renvoie ici au terme anglais «gender», à savoir au genre au sens de sexe social (masculin/féminin).

3. Le réalisateur ayant lui-même établi une continuité entre les deux films par le biais du chapitrage, nous allons considérer ici que les deux volumes de *Kill Bill* constituent un seul récit.

propre bouche que l'enfant qu'elle porte est le sien, Kiddo est lalée pour morte par ses agresseurs. Or, le shérif qui, accompagné de son fils, se rend sur les lieux du massacre à des fins d'enquête, découvre non seulement qu'elle est vivante – par un réflexe moteur, Kiddo crache sur le visage du policier penché au-dessus d'elle –, mais également qu'Arlene Machiavelli, le nom qui figure sur le certificat de mariage, n'est pas sa véritable identité. Plongée dans le coma, la Mariée, appelée ainsi en raison de la robe blanche dont elle est vêtue, passera les quatre prochaines années à dormir dans un lit d'hôpital. Ayant réchappé de justesse à une deuxième tentative d'assassinat commanditée par Bill et conduite par Elle Driver, déguisée pour les besoins de la mission en infirmière, Kiddo ne sortira de son profond sommeil que par la grâce d'une piqûre de moustique. Hurlant sa souffrance et son effroi en touchant son ventre plat, signe de la perte de son enfant, Kiddo mettra dès lors toute son énergie et tout son savoir guerrier au service d'un unique but, retrouver et tuer les personnes qui l'ont empêchée d'accomplir sa maternité.

MASCULINITÉ SANS HOMMES

Sans surprise, le récit cinématographique déroule, étape après étape, la réalisation de la vengeance personnelle de Kiddo. L'intrigue suit de façon quasi linéaire la succession des combats jusqu'à l'ultime duel, annoncé dans le titre, qui verra notre héros féminin s'affronter avec Bill. Cependant, *Kill Bill* ne procède pas à une pure et simple inversion du schéma narratif du film d'action, au sein duquel la progression du récit est assurée par un personnage classiquement masculin⁴. Plusieurs éléments viennent en effet contrecarrer cette lecture quelque peu réductrice. D'une part, la manière dont le récit articule la double appartenance catégorielle⁵ de son personnage principal, ses raisons d'agir, à savoir la réparation d'une injustice qui a fait de lui une « mère manquée », les actions qu'il entreprend ainsi que les attributs dont il est doté, jettent le trouble sur l'identité de genre de notre héros. Plus précisément,

Kiddo, qui se laisse difficilement classer dans les termes binaires de la différence sexuelle, est une déclinaison postféministe de la « *female masculinity* »⁶ qui met en scène une masculinité attachée à un corps canoniquement féminin et à la sexualité (hétéro)active. Abstraction faite des usages métaphoriques, la logique normative des catégories, dans les sociétés occidentales en tout cas, fait voir dans l'association « femme » et « tueur à gages » une contradiction dans les termes, le meurtrier professionnel étant, selon le sens commun, lié à la catégorie « homme ». Elle prévoit également qu'une mère est toujours une femme et qu'une femme qui n'a pas d'enfants ne sera jamais une mère, la conséquence de ces deux axiomes étant que l'identité d'une « femme » qui n'est pas « mère » peut donner lieu à une enquête de moralité dont le but est de vérifier et de déterminer la qualité de sa féminité. En outre, les armes utilisées, le sabre du samouraï en particulier, les techniques de combat, parfaitement maîtrisées et mises en œuvre, ainsi que les modes opératoires secrets et ancestraux qui lui ont été transmis, notamment par le forgeron japonais Hattori Hanzo et le grand maître chinois de kung-fu Pai Mei, renvoient Kiddo à une figure de guerrier au masculin. Ce que vient confirmer l'absence de toute arme associée au féminin telle que le poison, la ruse et la séduction, dont use pourtant avec profit sa blonde rivale Elle Driver, son parfait opposé. D'autre part, les références intertextuelles pléthoriques de *Kill Bill*, qui dialogue de manière incessante avec l'histoire du cinéma, populaire en particulier, inscrivent ce récit dans des genres cinématographiques à la fois masculins et féminins. Les clins d'œil scéniques et musicaux adressés par Tarantino sont certes pour partie des rappels de films ou de séries télévisées d'arts martiaux, aussi bien sino-japonais qu'états-uniens, ainsi que de westerns spaghetti⁷, mais ils font également clairement écho aux films, tels le sous-genre des *rape/revenge movies*, dont la femme vengeresse constitue le personnage central du récit. À cet égard, l'une des premières identités endossées par Beatrix Kiddo, celle de la Mariée, renvoie à *La mariée était en noir* (France-Italie, 1968) de François Truffaut. Julie Kohler y établit une liste (qui sera reprise formellement par Tarantino),

6. Judith Halberstam, *Female Masculinity*, Durham/Londres : Duke University Press, 1998.

7. Yannick Dahan, « Kill Bill, volume 1... », *op. cit.*, pp. 26-29 ; Michel Ciment et Hubert Niogret, « Entretien avec Quentin Tarantino : le film que les personnages de mes autres films iraient voir », *Positif* 519, 2004, pp. 4-13.

4. Laura Mulvey, « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen*, 16/3, 1975, pp. 6-18. À cet égard, nous considérons *Kill Bill* comme une sous-catégorie du film classique hollywoodien, qui est le modèle de référence de Mulvey.

5. Harvey Sacks, *Lectures on Conversation*, Malden/Oxford/Carlton : Blackwell Publishing, 2005 (1^{re} édition 1992).

pourchasse et tue méthodiquement les meurtriers⁸ de son époux, dont la mort, à la sortie de la cérémonie du mariage, empêche non seulement Julie de réaliser sa vie de « femme » mais fige « son homme » dans une idéalité inatteignable. Mais *Kill Bill* emprunte également explicitement à *La femme scorpion*, curieux film qui travestit les codes misogynes et pornographiques du sous-genre du cinéma d'exploitation dont il est issu, le WIP (« *women in prison* »), pour proposer une critique radicalement féministe de la société japonaise et de son organisation patriarcale, au sein de laquelle les femmes sont exploitées et violentées⁹. Outre la reprise de sa chanson phare, *Urami Bushi*¹⁰ (musique des génériques de fin de *Kill Bill*), la scène de l'hôpital avec l'infirmier Buck (vol. 1) en constitue sans doute la citation la plus manifeste. À peine sortie de son coma, l'une des premières actions de Beatrix Kiddo consiste littéralement à éclater la tête de l'infirmier Buck, qui a violé et prostitué à de nombreuses reprises son corps inanimé et sans défense, et à mettre définitivement sur le tapis un client lubrique et bedonnant, qui s'employait à user avec ferveur d'un droit de cuissage accordé par l'infirmier proxénète pour 75 dollars.

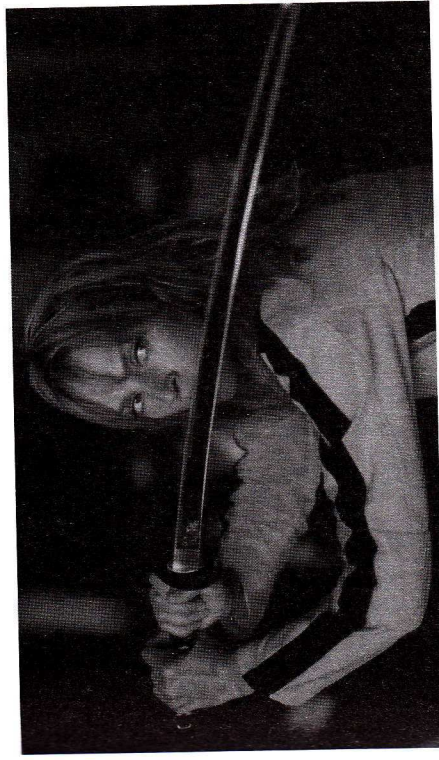
Avec la liquidation violente, après trente minutes de pellicule environ, de ces deux personnages masculins, incarnation hyperbolique du machisme primaire¹¹, Beatrix Kiddo a réglé définitivement son compte au patriarcat dénoncé par le féminisme de la deuxième vague sous les traits de « l'ennemi principal »¹². Aussi, on peut dire de cette scène qu'elle porte avec éclat la marque du post-féminisme dont Tarantino est coutumier¹³. Plus précisément, ce

8. Ces derniers incarnent chacun une figure négative de la masculinité (le coureur de jupon volage, le couard frustré, le bandit, le petit bourgeois régnant sur son petit univers domestique, l'artiste séducteur).

9. *La femme scorpion*, incarnée par l'actrice Meiko Kaji et réalisé par Ito Shunya (1972) a donné lieu à une série de cinq autres films intitulée *Sasori* (Scorpion). Trompée par son amant, un flic véreux qui a abusé de sa naïveté pour faire des affaires, *Sasori* est emprisonnée et abusée par des matons machistes, violents et sans scrupule. Elle parviendra tout de même à s'échapper et à assouvir son désir de vengeance.

10. *Urami Bushi* est interprétée par l'actrice vedette de *La femme scorpion*, Meiko Kaji. 11. Hormis quelques tatouages, Buck a pour principales caractéristiques de posséder un break jaune et rose qui a pour nom *Pussy Wagon*, de saluer sa patiente alitée par ce vers, « *My name is Buck and I am here to fuck* », et de donner à ses clients cette consigne : « Règle N° 1, pas de coups ; règle N° 2, pas de suçons. Sa plomberie est pétée, tu peux décharger tant que tu veux. Fous pas trop le bordel, je reviens dans vingt minutes ». Quant au client, il lance ébahi à Kiddo endormie, en s'allongeant sur elle : « Putain, tu es la plus jolie que je me sois tapée aujourd'hui ».

12. Christine Delphy, *L'ennemi principal*, vol. 1 et 2, Paris : Syllepse, 1998, 2001.



Beatrix Kiddo : une vengeance bien affûtée.

qui lie l'esthétique postmoderne¹⁴ du récit de Tarantino à la postféminité de son personnage central, est un rapport de contiguïté, voire de contamination. Dans ce sens, nous faisons de l'hybridité du héros le levier de notre questionnement plutôt que son point d'achèvement : la « *female masculinity* »¹⁵ performée par le personnage de Kiddo ne peut être appréhendée que dans la mesure où elle est ramenée au brouillage des genres cinématographiques réanalysé par le film *Kill Bill*. C'est en effet à cette condition seulement que l'analyste est en mesure de saisir le travail de resignification que le film opère, à travers la reprise, la citation, la référence, le pastiche, du récit de la vengeance d'une femme. Car c'est bien dans cet « horizon d'attente »¹⁶ que *Kill Bill* installe le récit. On s'en souvient, le premier volume s'ouvre sur cette phrase, inscrite sur un écran noir, qu'accompagnent en bruit de fond des halètements craintifs exprimés par un corps, plus que par une voix, de femme : « La vengeance est un plat qui se mange froid. Vieux proverbe klingon ». Ce vrai faux proverbe, qui est en réalité un

13. (Note de la p. 158.) Maxime Cervulle, « Quentin Tarantino et le (post)féminisme. Politiques du genre dans *Boulevard de la mort* », *Nouvelles Questions Féministes*, N° 28, vol. 1, 2009, pp. 35-49.

14. Umberto Eco, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et postmoderne », *Réseaux*, 68, 1994, pp. 9-26.

15. Judith Halberstam, *Female Masculinity...*, op. cit.

16. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1978.

premier renvoi à l'univers de la fiction¹⁷, le monde de référence exclusif de *Kill Bill*, introduit la première entorse qui intervient dès le préambule du film : ce n'est pas le viol, thème classique des films de vengeance de femmes, mais une maternité biologique qui lui a été volée, qui est le moteur de la vengeance de Kiddo qui, d'instinct, à son réveil, à la simple contemplation de ses mains, sait que quatre ans se sont écoulés depuis le massacre d'El Paso. Aussi, c'est à partir d'une analyse intertextuelle indispensable à la compréhension des torsions narratives dont le monde diégétique de *Kill Bill* est le produit que nous allons appréhender la « socio-logique »¹⁸ de ce récit, le personnage féminin au masculin qui en est le moteur en particulier.

LES DUELS

Les membres de DIVAS, avec Bill à leur tête, sont destinés à attendre le héros, à être combattu, puis tués par lui. Duel après duel, chapitre après chapitre, volume après volume, la fonction essentielle de ces personnages consiste à révéler l'identité de Kiddo, qui gagne en héroïcité au fur et à mesure des épreuves.

Vernita Green (vol. 1) : 2^e meurtre. Le premier chapitre du film donne à voir le deuxième assassinat, celui de Vernita Green, alias Copperhead. Beatrix Kiddo gare son *Pussy Wagon* sur fond de musique d'un *ice-cream van* devant de la maison familiale de Vernita Green. L'apparence quasi disneyenne de la maison avec ses plates-bandes parfaites distille le sentiment de la propreté normée de la banlieue aisée américaine, inoffensive et sans surprises. Vernita Green, devenue entre-temps Jeannie Bell, mère et femme au foyer arborant un gros diamant à l'annulaire, accueille Kiddo avec son arme de prédilection, le couteau, un couteau de cuisine en l'occurrence, symbole de sa sédentarisation dans la maternité bourgeoise, statut qui a été arraché à Kiddo et qui est devenu le mobile principal de sa vengeance. La maternité, symbolisée par l'enfant, constitue véritablement le pivot de ce premier chapitre : le combat entre les deux guerrières est suspendu au moment où la fille de Vernita Green, Nikki, descend du bus scolaire. Le plan large

17. Les lecteurs avertis auront reconnu là le nom de guerriers extraterrestres évoluant dans *Star Trek*.

18. Lena Jayyusi, « Towards a socio-logic of the film text », *Semiotica*, 68 (3/4), 1988, pp. 271-296.

montre les deux femmes, sur leurs gardes, figées, les couteaux pointés l'une vers l'autre, devant la baie vitrée du salon dévasté, avec l'enfant qui, par l'effet de perspective, se trouve littéralement entre les deux armes blanches. La présence de l'enfant interrompt le combat et est utilisée comme bouclier émotionnel contre Kiddo : « Je sais que je ne mérite ni ta pitié ni ton indulgence. J'implore toutefois les deux au nom de ma fille. »¹⁹ Or, la tentative de Vernita, qui sollicite une solidarité féminine et surtout maternelle de la part de Kiddo, fait long feu : cette dernière s'était préalablement définie non seulement par le manque de « pitié, compassion et indulgence », qualités traditionnellement féminines, mais surtout par sa raison, attribut traditionnel masculin. Bien que Kiddo ait laissé l'avantage à son adversaire de choisir le lieu et l'arme du combat final, Vernita rompt sa parole en tirant sur Beatrix à travers la boîte de céréales Kaboom. Par ce deuxième acte de trahison, elle signe son arrêt de mort. Kiddo l'exécute en lui lançant un couteau en pleine poitrine, ce devant les yeux innocents de Nikki. « Je ne voulais pas faire ça devant toi. Excuse-moi pour ça. Mais je peux te garantir une chose, ta mère l'a cherché. Quand tu seras grande, si tu ressens toujours de l'animosité, je t'attendrai. »²⁰

En tuant ainsi Vernita Green, Kiddo inscrit sa quête de vengeance dans un cycle de perpétuel recommencement, avec la transmission du motif de la vengeance et du savoir-faire du combat par le biais générationnel. Désormais, la charge reviendra à Nikki de décider du destin de Kiddo, qui elle-même a une fille ; à son tour, cette dernière devra décider, le cas échéant, de perpétuer ou non le cycle de violence. Le chapitre s'achève sur Kiddo qui raie de la liste le nom de Vernita. Cette scène est ponctuée par la voix de l'acteur Sonny Chiba, qui incarne Hattori Hanzo, forgeron et descendant d'une lignée célèbre de samourais. Ce dernier cite, en japonais, des principes du bushido, le code moral des samourais : « Éliminer tout sentiment, éliminer toute compassion. Tuez quiconque se dressera sur votre chemin, même s'il s'agit de Dieu ou de Boudha, c'est sur cette vérité que repose l'art du combat. » Au prisme de ces paroles, l'absence préalable d'une sentimentalité chez Kiddo devient un facteur nécessaire à l'art du combat et inscrit

19. « I know I don't deserve your mercy or your forgiveness. However, I beseech you for both on the behalf of my daughter. »

20. « It was not my intention to do this in front of you, but I'm sorry. You can take my word for it, your mother had it comin'. When you grow up, if you still feel raw about it, I'll be waitin' »

littéralement notre héros dans «la voie du guerrier» (traduction du bushido) dont la quête de vengeance est régie par des principes moraux et d'honneur. La marque du récit épique est ainsi apposée sur le récit biographique de Kiddo, ce qui constitue un premier pas vers la construction du personnage de la Mariée en tant que figure héroïque postmoderne.

O-Ren Ishii (vol. 1) : 1^{er} meurtre. O-Ren Ishii est le premier nom sur la *Death list five*. Entretenue par Bill et secondée par son armée personnelle, les Crazy 88, elle règne d'une main tranchante sur la pègre tokyoïte. Le chapitre 3, un *anime*, retrace ses origines alors que le chapitre 5 met en scène, à la manière pastiche d'un film de *chanbara*²¹, de kung-fu et de yakuzas²², le massacre des Crazy 88 et sa mort par le katana de Kiddo.

L'*anime* inscrit O-Ren dans le cycle de la vengeance: enfant, elle assiste à la mort de ses parents par un clan de yakuzas tenu par le Boss Matsumoto, qu'elle assassine trois ans plus tard. Ce qui laisse présumer un avenir similaire pour Nikki, la figure de l'enfant porteur de la vengeance des parents, s'instituant ici en topos. Ce renversement, de l'innocence désarmée à la vengeance froide embrasée comme vocation, est représenté graphiquement à l'écran: d'abord sous le lit, à l'horizontale, les mains sur sa bouche pour ne pas crier, O-Ren reçoit sur le visage la pluie du sang maternel qui perle à travers le matelas; puis sur le lit, elle est assise à califourchon sur le Boss Matsumoto, pédophile. Les mains sur le sabre enfoncé dans le corps de sa victime, lui infligeant la même mise à mort que celle qu'il avait infligée à sa mère, O-Ren se laisse asperger par le sang du yakuzas, laissant sur le mur, en creux, l'empreinte verticale de sa présence. Par cet acte de vengeance, O-Ren «sabre» la nouvelle étape de sa vie en tant que tueuse professionnelle et mercenaire.

21. Onomatopée nipponne imitant le bruit du sabre utilisée pour désigner un genre cinématographique japonais qui équivaut aux films de cape et d'épée occidentaux, sans répondre nécessairement à une rigueur historique. Très sanglants, les films de *chanbara* s'achèvent en général sur un duel épique. Cf. Paul Ducan et Galbraith Stuart IV, *Le cinéma japonais*, Londres: Taschen, 2009.

22. L'hétérogénéité des citations employées par Tarantino atteint dans ce chapitre son paroxysme: Kiddo arbore la tenue jaune de Bruce Lee dans *Game of Death*, alors que Johnny Mo, chef des Crazy 88 porte le masque de Kato (*The Green Hornet*, premier rôle de Bruce Lee), la scène n'est pas sans rappeler le combat de l'auberge dans *Crouching Tiger, Hidden Dragon*, le combat au katana est directement inspiré des *chanbara*, notamment sur le plan formel et visuel (le sang qui jaillit, etc.).



Beatrix Kiddo: la mère furieuse.

Le personnage d'O-Ren Ishii n'est pas sans rappeler *Lady Snowblood* (*Shura-yuki-hime*, de Fujita Toshiya, incarnée sur grand écran par l'actrice-culte Meiko Kaji en 1973) qui, après avoir vengé la mort de ses parents, vend ses services de séduisante tueuse en kimono. L'intertextualité devient évidente à la fin du chapitre 5, lors du duel épique entre O-Ren et la Mariée. La neige qui tombe à gros flocons, le jardin japonais traditionnel, le kimono et le sabre comme arme de prédilection, sont des éléments formels, repris littéralement du film de Toshiya, qui transfigurent O-Ren en Yuki Kashima alias Lady Snowblood (*yuki* signifiant «neige» en japonais). À l'issue du combat, aussi prévisible qu'elle soit, la mort d'O-Ren est pleurée par la voix de Kaji Meiko entonnant *Shura No Hana* («la fleur du carnage»), la chanson originale du générique de fin de *Lady Snowblood*. La fin d'O-Ren tranche par sa mélancolie et sa finesse avec les autres meurtres et vient contrebalancer la scène précédente du massacre des Crazy 88. Ce massacre, dont la séquence «bleue» est inspirée d'un autre *chanbara* très pop, *Samurai Fiction* (1998), représente un topos des films de sabre où les combattants semblent avoir des tuyaux d'arrosage à la place des artères. La décapitation des Crazy 88, qui met l'auberge à sac, se fait graduellement, du combattant lambda vers des adversaires endurcis: Gogo Yubari²³, la garde du corps d'O-Ren

²³. Tarantino s'amuse ici à intégrer une autre citation qui lui est chère à travers Gogo et son incarnation de la figure topique de l'écollère: *Battle Royale* (Kinji Fukasaku, 2000) qui met en scène des gymnastes-ne-s amenés à tuer pour survivre.

et Johnny Mo, le chef des Crazy 88. Cette gradation dans la férocité des adversaires inscrit la figure de la Mariée dans un parcours initiatique d'épreuves et d'obstacles à surpasser afin de réaliser sa quête, propre à la construction de la figure héroïque. Cependant, la Mariée alias Beatrix Kiddo alias Black Mamba alias Maman refuse d'engager le combat contre un seul de ses adversaires : un jeune membre des Crazy 88 qu'elle ne reconnaît pas comme un combattant. L'instinct maternel ressurgit ici dans les gestes prodigés (malgré elle?) : après avoir cassé le sabre de l'« enfant », au lieu de lui asséner le coup fatal, Kiddo utilise son katana pour lui donner des fessées et le somme de retourner chez sa mère. L'hybridité de Kiddo est ici portée à l'écran avec une grande économie de moyens : la fessée donnée par le sabre l'érige en guerrière maternelle héroïque mue par des valeurs morales. Elle l'oppose à la figure guerrière domestiquée et traître incarnée par Vernita Green et son couteau de cuisine, une figure transformée par une maternité à l'occidentale à l'intérieur d'un schéma familial rigide et capitaliste²⁴.

Bill (vol. 2) : ultime épreuve. En empêchant au dernier moment Elle Driver de tuer Beatrix Kiddo dans son sommeil (vol. 1), Bill a ouvert la brèche nécessaire au déroulement de la vengeance. Et c'est aussi avec lui que celle-ci se termine. Autrement dit, Bill, « l'homme de la situation » qui a traqué Black Mamba, est le personnage qui rend possible l'avènement de notre nouveau héros fondateur. Le chapitre qui clôt l'épopée de Beatrix Kiddo a pour particularité non seulement d'être très long, mais également très bavard : alors que les scènes d'action sont réduites au minimum, les dialogues se prolongent. Notamment dans le face-à-face qui oppose Beatrix à Bill, ce dernier cherche des réponses « vraies » à des questions laissées sans réponse, la raison de la fuite de Kiddo en particulier, avant, comme il le dit, « que ne s'achève ce récit de sang et de vengeance ». Comparant Kiddo à Superman, il considère qu'Arlene Plympton est à Kiddo ce que Clark Kent est à Superman, à savoir un costume enfilé pour cacher sa véritable identité. Il lui demande donc si elle pense vraiment que sa masquerade aurait marché, soit qu'elle allait pouvoir nier le fait qu'elle est une tueuse-née au sens propre et qu'elle le sera toujours. La réponse

24. Le film se prête également à une analyse en termes de postcolonialité. Par manque de place, nous n'aborderons pas cette question ici.

de Kiddo montre qu'elle n'a jamais été confrontée à un tel dilemme : dès qu'elle s'est vue enceinte, elle a compris que sa vie de tueuse professionnelle était derrière elle. Et quand bien même elle savait que ce n'était pas à elle de choisir, elle a choisi. Elle a pris le parti de son enfant, en sachant sans douter que c'était le bon choix. Et la conclusion du duel qui l'oppose à Bill lui donnera finalement raison puisque, grâce à la technique du cœur exposé par la paume à cinq pointes apprise par Pai Mei, elle met fin à la vie de Bill, serenein.

UN ORDRE NOUVEAU

Kill Bill s'ouvre avec un face-à-face liminaire entre Kiddo et Bill, mis en scène par le biais du visage puis du corps ensanglanté, hâletant et tuméfié de la Mariée en gros plan, et d'indices, iconiques notamment, de la présence de Bill (plan coupé sur ses bottes, voix, mouchoir brodé à son nom). À Bill, qui termine son soliloque en tirant au pistolet sur elle, Kiddo intercède : « Bill, c'est ton enfant. »²⁵ Au terme du film, et de sa quête, notre héros a retrouvé sa fille, élevée par son père, vivante, et pourra enfin abandonner sa vie de tueuse professionnelle pour se consacrer à une maternité qu'elle avait choisie et dont l'ultime obstacle, Bill, mort dorénavant, ne pourra plus la priver. Cette issue, heureuse, déjoue toutes les attentes et vient justifier la violence dont a fait preuve Beatrix Kiddo tout au long du film, en lui conférant une pleine et entière rationalité. Au travers de cette rédemption finale, notre héros à l'identité fluctuante, Kiddo alias Beatrix Kiddo alias Black Mamba alias Arlene Machiavelli alias la Mariée alias Maman, procède à une ultime transformation, celle dont tous les personnages de fiction rêvent, qui lui ouvre les portes du panthéon des « héros fondateurs »²⁶. En effet, *Kill Bill* n'est pas seulement un film de vengeance de femme, à savoir l'histoire d'une épopée au terme de laquelle le héros, Beatrix Kiddo, a mis fin à la vie de Bill, son principal persécuteur. Il est également le récit de la fabrication d'une histoire épique et de la création d'un héros fondateur, figure matricielle d'un nouvel ordre social dont le mode d'institution, via la

25. « Bill, that's your baby. »

26. Pierre Centlivres, Daniel Fabre et Françoise Zonabend, *La fabrique des héros*, Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1999.

transmission de savoirs guerriers ancestraux et du motif de vengeance, s'appuie exclusivement sur le féminin, plus précisément sur des rapports de génération qui mettent en relation des mères et des filles. Autrement dit, le film *Kill Bill*, qui érige lui-même son « héros au féminin » au rang de figure héroïque, est tout à la fois un récit et un métarécit, un dédoublement narratif seul à même de donner sens aux écarts pris dans la restitution de la trajectoire de la revanche. Si le spectateur²⁷ est à plusieurs reprises invité à maintenir une telle lecture, le double générique de fin qui clôt, dans l'ordre, le récit de la fabrication d'une figure héroïque au féminin et le récit de la vengeance d'une femme²⁸ vient définitivement lui indiquer que c'est ainsi que doit être comprise l'histoire qui lui a été racontée.

Un chapitre, le sixième (début du vol. 2), est un moment clé dans la production cinématographique du métarécit. Dans la manière dont y est rejouée la scène du massacre de la Mariée dans la chapelle d'El Paso (vol. 1), la narration filmique procède en effet à une mise en abyme des plus efficaces. En réalité, la répétition est polymorphe. Au niveau extradiégétique, le thème de la mariée est une citation, comme on l'a déjà dit, de *La mariée était en noir*. Au niveau intradiégétique, la reprise effective de nombreux déplacements. Cette scène, qui dépeint les circonstances qui ont déclenché la vengeance, était précédemment identifiable comme une cérémonie de mariage. Le volume 2 nous apprend, par la bouche de Kiddo, qu'elle n'en était en fait que la répétition. Au passage, le mariage ne sort lui-même pas indemne de cette citation quasi redondante, puisque la cérémonie est clairement désacralisée, voire carrément vidée de son « pouvoir magique »²⁹ d'institution : la robe de mariée, enfilée parce qu'elle coûte « trop cher pour n'être portée qu'une fois », perd en effet sa valeur de symbole d'un nouveau statut, celui d'« épouse ». Mais le cercle des initié-e-s est limité : seul-e-s les spectateurs et les spectatrices, Kiddo, Bill et ses DIVAS, ainsi que les personnes qu'ils ont assassinées ont connaissance de la nuance. Ce qui n'est pas sans conséquence sur la valeur à accorder

27. Indépendamment de son genre, cela va sans dire.

28. Alors que le premier générique rappelle les noms – pseudonymes compris – de tous les personnages qui ont participé à l'épopée *Kill Bill*, le second mentionne plus classiquement les noms de toutes les personnes qui ont participé à la fabrication du film, réalisateur compris.

29. Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris : Fayard, 1982.

à l'événement. Comme le mentionne Beatrix Kiddo au volant de sa décapotable, cet événement dont les journaux et la télévision ont parlé, est devenu aujourd'hui une légende, à savoir une histoire racontable et destinée à être (re)racontée. Et dont les versions divergent inmanquablement en fonction de qui raconte. Dans ce sens, la redescription du massacre de la chapelle des Deux-Pins, outre qu'elle donne des informations supplémentaires sur les personnages de Bill et de Beatrix, et sur la nature tragique leur relation amoureuse, est aussi une description de la manière dont une légende se fabrique. Une légende qui annonce un ordre nouveau puisque au terme de l'épopée, toute particule de masculinité a été éradiquée.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	7
Loïse Bilat, Gianni Haver	
Une justicière maîtresse de son destin ?	
Le Genre de l'héroïsme	9
Pia Pandelakis	
Charly Baltimore: le dilemme du héros féminin domestique ...	53
Eva Söderberg	
Fifi Brindacier: un héros féminin intemporel et transgénérationnel	65
Malin Isaksson	
Buffy: héros postféministe	81
Fabrice Bourlez	
Catwoman: l'échec du héros féminin	93
Michèle Schaal	
Cendrillon détective: intertopoïsme performatif dans <i>Piège pour Cendrillon</i>	111
Selim Krichane	
Lara Croft: simulation d'un héros féminin	127
Olivier Jubin	
Gally de <i>Gunnm</i> : quand une cyborg sauve le monde d'un destin moderne	137

Fabienne Malbois, Jelena Ristic Beatrix Kiddo: la mariée en noir, alias la maman et le sabre du scorpion	155
Salah J. Khan Lélia: conflit et résistance héroïque chez George Sand	169
Michel Porret Line, l'héroïque	183
Louis-Paul Willis Ellen Ripley: genèse et radicalité du héros féminin	197
Alain Boillat Yoko Tsuno: l'ambivalence du héros féminin face à diverses formes d'altérité	211
Mélanie E. Collado V. I. Warshawski: une femme d'action en quête d'un nouvel ordre	227
Loïse Bilat Wonder Woman: plus forte qu'Hercule, plus douce qu'une bonne épouse	239
LES AUTEUR·E·S	261

AUX ÉDITIONS ANTIPODES

CATALOGUE COMPLET SUR WWW.ANTIPODES.CH

MÉDIAS ET HISTOIRE Mireille Berton et Anne-Katrin Weber (dir.), <i>La télévision du téléphonoscope</i> à YouTube. Pour une archéologie de l'audiovision, 2009. Loïse Bilat et Gianni Haver (dir.), <i>Le héros était une femme... Le genre</i> de l'aventure, 2011. Alain Boillat, <i>Du bonimenteur</i> à la voix-over. Voix-attraction, voix- narration au cinéma, 2007. Laurent Guido (dir.), <i>Les peurs</i> de Hollywood, 2006. Gianni Haver (dir.), <i>Le cinéma au pas.</i> <i>Les productions des pays autoritaires</i> et leur impact en Suisse, 2004. Gianni Haver (dir.), <i>Photo de presse.</i> <i>Usages et pratiques</i> , 2009. Gianni Haver (dir.), <i>La Suisse,</i> <i>les Alliés et le cinéma. Propagande</i> et représentation (1939-1945), 2001. Gianni Haver et Patrick J. Gyger (dir.), <i>De beaux lendemains? Histoire,</i> <i>société et politique dans la science-fiction,</i> 2002.	Philippe Kaenel et François Vallotton, <i>Les images en guerre (1914-1945).</i> <i>De la Suisse à l'Europe</i> , 2008. Katharina Niemeyer, <i>De la chute</i> <i>du mur de Berlin au 11 septembre</i> 2001. <i>Le journal télévisé, les mémoires</i> collectives et l'écriture de l'histoire, 2011. Rémy Pithon (dir.), <i>Cinéma suisse</i> <i>muét. Lumières et ombres</i> , 2002. GRHC Florence Bays et Carine Corajoud, Edmond Gilliard et la vie culturelle romande. <i>Portrait de groupe avec musique</i> (1920-1960), 2010. Alain Clavien, <i>Grandeurs et misères</i> <i>de la presse politique. Le match Gazette</i> de Lausanne – Journal de Clavien, 2010. Alain Clavien et François Vallotton, «Devant le verre d'eau : regards croisés sur la conférence comme vecteur de la vie intellectuelle (1880-1960)», 2007. Alain Clavien et Nelly Vollenweider, <i>Les intellectuels en Suisse</i> <i>la Suisse de l'entre-deux-guerres</i>
--	--