

**Faculté de droit et de criminologie
École de criminologie**

Les représentations des femmes dans les films hollywoodiens sur les organisations criminelles : L'exemple de *The Godfather*

Auteur : Benjamin Leonardo

Promoteur : Marie-Sophie Devresse

Année académique 2020-2021

Master en criminologie à finalité spécialisée : criminologie de
l'intervention

Plagiat et erreur méthodologique grave

Le plagiat, fût-il de texte non soumis à droit d'auteur, entraîne l'application de la section 7 des articles 87 à 90 du règlement général des études et des examens.

Le plagiat consiste à utiliser des idées, un texte ou une œuvre, même partiellement, sans en mentionner précisément le nom de l'auteur et la source au moment et à l'endroit exact de chaque utilisation*.

En outre, la reproduction littérale de passages d'une œuvre sans les placer entre guillemets, quand bien même l'auteur et la source de cette œuvre seraient mentionnés, constitue une erreur méthodologique grave pouvant entraîner l'échec.

* À ce sujet, voy. notamment <http://www.uclouvain.be/plagiat>.

Remerciements

Je souhaite tout d'abord remercier ma promotrice, Madame Devresse, pour ses conseils et les idées qu'elle a partagées avec moi, m'aidant à recentrer mon analyse, mais aussi à alimenter ma réflexion.

Je remercie également mes amies et amis pour leur soutien permanent dans l'écriture de ce mémoire, ainsi que mes oncles Jean et Claude.

Je remercie ma *Bis-Nonna*, ma *Nonna* et ma mère qui ont toujours été une grande source d'inspiration dans ma vie. Elles ont été la base de ma réflexion dans ce mémoire.

Table des matières

Introduction	1
Chapitre I – Méthodologie.....	3
<i>Cultural Criminology</i>	<i>4</i>
<i>La récolte des données.....</i>	<i>5</i>
<i>Oui mais quelles données ?.....</i>	<i>8</i>
<i>La littérature.....</i>	<i>10</i>
Le post-féminisme.....	11
<i>Les Cultural Studies</i>	<i>13</i>
La Cultural Criminology	15
Production et réception	17
Women’s Studies et féminisme	18
Chapitre II - Révolution à Hollywood	20
L’influence européenne.....	21
Qu’en est-il de la place de la femme dans ce nouvel Hollywood ?	22
<i>Le cinéma post-moderne.....</i>	<i>23</i>
Le cinéma de Coppola dans le cadre post-moderne.....	24
La société hollywoodienne et le contrôle	26
<i>Les prémisses de la censure américaine : Le code Hays.....</i>	<i>28</i>
La révolution du contrôle.....	30
La reconnaissance et la rentabilité	31
Chapitre III - The Godfather, un monument du genre.....	32
<i>Réalisateur et scénaristes</i>	<i>33</i>
<i>Mafia et Cosa Nostra</i>	<i>37</i>
Le besoin de s’adapter.....	40
Nouveaux recrutements et prise de conscience	41
Qu’en est-il de la Cosa Nostra italo-américaine ?.....	43
<i>Résumé de la trilogie</i>	<i>45</i>
<i>Les femmes dans la trilogie The Godfather</i>	<i>49</i>

Le rôle majeur, l'épouse	52
La mère de famille, la sœur et la faultrice de trouble.....	54
La femme comme objet de désir	57
La femme comme trophée.....	58
<i>The daughter</i>	59
<i>Une analyse de ces représentations</i>	59
Actives/Passives ?	66
<i>Idéalisation de la femme sociale et l'idéal mafieux</i>	67
Petit aparté théorique : les représentations sociales.....	68
Les imaginaires sociaux	70
Les imaginaires sociaux chez Coppola	72
L'Europe dans l'imaginaire Hollywoodien	73
L'image de la pureté	73
La femme moderne	76
Un conflit des représentations ?	78
Conclusion.....	80
Chapitre IV - L'héritage de cet âge d'or : Quentin Tarantino.....	81
<i>Quentin Tarantino</i>	82
<i>Les Yakuza</i>	85
L'origine de l'underworld japonais.....	85
Des figures féminines chez les Yakuza	87
<i>Bref résumé des films</i>	89
<i>Les représentations majeures dans Kill Bill</i>	90
La dirigeante.....	91
La mère	92
Pourquoi Kill Bill ?.....	93
Conclusion.....	95
Bibliographie.....	98
<i>Articles</i>	98
<i>Monographies</i>	104
<i>Mémoires</i>	106
<i>Références en ligne et article de presse</i>	106
<i>Films cités</i>	107

Annexes	108
Exemple de sélection des échantillons. (Issu d'un document Word)	108
Piste non-explorée.....	109
Exemple de réflexions lors du premier visionnage	110

Introduction

Le choix de la thématique de ce mémoire n'a pas été immédiate. Comme cela est le cas pour tout le monde, il est le résultat d'un long questionnement, à la fois sur le genre de thématique m'intéressant, mais également ce qui existe, ce qui a déjà été fait et ce qu'il reste à faire dans celle-ci. S'impose également la problématique de la criminologie, si l'on peut dire, par rapport au choix. Il était nécessaire d'avoir un thème s'approchant, au moins dans une certaine mesure, de la criminologie. Pourtant, avec l'aide de ma promotrice, j'ai pu mettre au point mon sujet de mémoire, *Les représentations des femmes dans les films Hollywoodiens traitant d'organisations criminelles*.

J'ai choisi de travailler sur ces représentations dans la trilogie de Francis Ford Coppola, *The Godfather*. S'agissant de classiques du cinéma et du genre, il aurait été difficile de passer à côté. Connaissant déjà assez bien cette trilogie avant d'imaginer ce mémoire, il m'a paru comme une évidence à analyser.

J'ai essayé de m'écarter des recherches généralement faites sur les films à caractère mafieux, portant souvent sur le caractère violent des personnages, sur la notion de respect ou d'honneur. En choisissant de me pencher sur la représentation des femmes dans un monde qui semble pourtant presque exclusivement masculin, c'était une sorte de challenge. La littérature sur cette thématique particulière est pratiquement inexistante, et la peur de la page blanche s'est faite ressentir plus d'une fois. A cela s'ajoute le fait d'être un homme, portant un regard sans aucun doute chargé d'idéologies et de représentations, sur une thématique liée au féminisme, à la représentation des femmes. Je me suis également plongé dans une littérature portant sur les différents féminismes, exercice qui ne fut pas évident, mais qui a été possible grâce à de nombreux articles, mémoires et thèses.

La grande question qui m'a animé durant toutes mes recherches et mes lectures était la suivante. Comment sont représentées les femmes dans ce média de masse qu'est le cinéma Hollywoodien ? Quels sont les liens que l'on peut faire

avec les différentes révolutions culturelles, notamment les féminismes, donc dans un contexte historique large ? Ces images sont-elles dictées par des règles, des organismes, dans un but de contrôle ? L'une des questions que je me pose toujours, même à la fin de l'écriture de ce mémoire est simplement celle-ci. Faut-il nécessairement attribuer à toutes les productions cinématographiques une signification, parfois poussée à l'extrême¹ ? Le cinéma n'est-il pas de temps en temps simplement un divertissement ?

J'ai essayé de ne pas tomber moi-même dans les travers d'une représentation négative des femmes, souvent pensée par des hommes, voyant les femmes comme des objets, voire comme « inférieures ». Cette idée m'a hanté durant tout ce travail, et j'espère ne pas avoir fait l'apologie de représentations méprisantes malgré moi.

Ce mémoire est organisé de manière traditionnelle. J'ai choisi de présenter après cette courte introduction ma méthodologie, comprenant les méthodes employées pour réaliser mon échantillonnage ainsi qu'un retour sur la littérature scientifique. Le deuxième chapitre vient ensuite pour présenter Hollywood, la place des représentations féminines dans celui-ci et leurs évolutions à tous les deux. Il traitera également des instances de contrôle de Hollywood. S'ensuit la présentation de la trilogie de F. F. Coppola et de l'analyse de ces représentations, appuyées par la partie méthodologie. En dernier chapitre, j'ai choisi de prendre un autre exemple du cinéma américain, celui de Quentin Tarantino au travers de sa duologie *Kill Bill*. Ce chapitre analyse les représentations qui sont données dans ces deux films de la même manière que pour *The Godfather*. S'ensuit finalement ma conclusion, reprenant les grands points d'analyse des chapitres précédent et qui ouvre également la discussion sur la thématique de ce mémoire.

¹ Après avoir lu le mémoire de Line Lamarre, et notamment sa réflexion sur les films *Alien*, mettant en scène la créature créée par H.G. Giger, et sur la signification qu'elle attribue à la « naissance » de ce monstre. (LAMARRE Line (2010), *Représentations sociales des femmes à l'aube du XXI^e siècle dans le cinéma américain*, Mémoire de l'Université du Québec à Montréal.)

Chapitre I – Méthodologie

Pour analyser ces supports, je ne suis pas neutre. Je viens d'une famille belgo-italienne, je suis un homme et je suis passionné de cinéma, surtout des productions américaines. Cela a joué un rôle dans mon choix de thématique pour ce mémoire, me posant la question de l'exactitude historique de ce qu'il m'était montré. Ce mémoire est donc d'abord né de la curiosité d'un spectateur. Le problème est que j'ai également été bercé dans les valeurs véhiculées par ce cinéma américain. Bien que grâce à mes différentes formations, que ce soit celle d'historien ou celle de criminologue, j'ai pu développer un esprit plus critique et apprendre à prendre un objet d'étude avec un certain recul, il peut subsister quelques faux pas.

Puisque j'analyse ces différents films, avec mes connaissances ainsi que mon interprétation, je suis également pris dans mes propres représentations. Je ne pense pas qu'il soit possible de faire un travail portant sur les *Cultural Studies* sans laisser une trace subjective dans celui-ci.² Mon analyse porte sur des films qui sont déjà datés, près de cinquante ans pour la trilogie de Coppola et bientôt vingt ans pour la duologie de Tarantino. Ce que je peux en déduire aujourd'hui, avec l'appui d'une littérature moderne mais aussi d'époque, peut aussi être très différent de ce que les réalisateurs et scénaristes avaient en tête lorsqu'ils ont effectivement produit ces films³

Je suis un homme me penchant sur des questions touchant à la fois au féminisme, plus précisément à la seconde vague du féminisme en occident, et au post-féminisme⁴. Ayant eu des figures féminines fortes dans ma famille, je me suis

² DAOUST Mark-Kévin (2015), « Repenser la neutralité axiologique. Objectivité, autonomie et délibération publique » in *Revue européenne des sciences sociales*, n°53/1, pp. 199-225.

³ NAZE Alain, « De la critique de cinéma comme anachronisme », dans *Lignes*, vol. n° 44, n° 2, 2014, p. 87-101.

⁴ La différence est importante entre le féminisme et le post-féminisme selon Connor Winterton. Celle-ci se situe au niveau du discours, à savoir si ce dernier est issu du monde académique ou alors s'il est issu du langage commun. Le féminisme aujourd'hui est considéré comme une seule pièce, mais il y a bien sûr eu beaucoup d'évolution et de vagues différentes depuis le début effectif du féminisme. (WINTERTON Connor (2020), « An audience studies approach to Tarantino's violent heroines in *Kill Bill* (2003-04) and *Death Proof* (2007) » in ROCHE David et MAURY Cristelle (éds.), *Women who kill. Gender and sexuality in film and series of the post-feminist era*, London, Bloomsbury academic, p. 173.)

posé la question de savoir pourquoi cela n'était-il pas plus représenté dans ce média de masse qu'est le cinéma hollywoodien. Aujourd'hui, les productions mettant en avant des femmes fortes, indépendantes, etc. débordent, allant parfois jusqu'à donner une représentation étrange du féminisme⁵. M'intéressant à la représentation des femmes dans les organisations criminelles dans les œuvres hollywoodienne, ma position d'homme peut devenir intéressante pour certains points d'analyse. Je suis de l'avis de Pierre-Vincent Morvant⁶ lorsqu'il dit qu'il est important et même nécessaire d'impliquer des hommes dans le féminisme. Je ne pourrai jamais totalement comprendre le féminisme, tout ce qu'il implique et sous-entend, mais j'ai essayé au travers de ce mémoire de rendre compte de cette expérience. Je me sentais impuissant face aux différents féminismes, aux différents points de vue, avec en plus le problème des différents courants en fonction des époques. J'ai toutefois trouvé d'excellents ouvrages, simplifiant-parfois à l'extrême certaines notions, ou donnant des explications sur ces diverses vagues. Il est possible qu'en tant qu'homme, je m'attarde moins sur des détails importants pour des féministes, mais je suis persuadé que certaines de mes déductions et analyses seront différentes de celles attendues, mais non moins complémentaires.

Cultural Criminology

Comme l'a dit Jeff Ferrell, « Cultural criminology represents a perspective [...] that interweaves particular intellectual threads to explore the convergence of cultural and criminal processes in contemporary social life. »⁷. L'importance des représentations dans ce média de masse qu'est le cinéma américain, et le fait que

⁵ Je parle ici du reboot du film *Ghostbusters* de 2016 ainsi que du film *Spy* de 2015 (STABLES Kate (2015), « Spy » in *sight and sound*, 25/8, pp. 87-88 - BERGEN-AURAND Brian (2016), « Screened Women », dans *Screen Bodies*, vol. 1, Berghahn Journals, n° 2, p. 1-3.)

⁶ MORVANT Pierre-Vincent (2020), « La servante écarlate à l'écran. Découverte ou mise à mort de résistances féminines face à l'oppression patriarcale. L'analyse du contrôle sociale et des modes de résistance », Faculté de droit et de criminologie, Université catholique de Louvain, Prom. : Devresse, Marie-Sophie, p. 56.

⁷ FERRELL Jeff (1999), « Cultural Criminology » in *Annual review of sociology*, vol. 25, p. 395-396.

la trilogie de Coppola soit une sorte de biographie fictive d'une famille mafieuse amène mon analyse et donc ce mémoire dans la *Cultural Criminology*. La *Cultural Criminology* s'inscrit comme une des nombreuses branches des *Cultural Studies* avec lesquels je travaille. Pour moi, et c'est là également tout l'angle de mon travail, « un film est le produit d'un environnement culturel et traversé par des forces idéologiques qui dépassent la figure de l'auteur »⁸. Je me suis penché sur les différents contextes, que ce soit de production, de contrôle, également et bien sûr un contexte historique permettant d'avoir les connaissances nécessaires pour comprendre l'analyse. Il est pour moi très important de croiser le plus de sources possibles afin de donner le panel le plus exact. C'est aussi la raison pour laquelle j'ai choisi de croiser plusieurs films, issus de réalisateurs et de genres différents.

La récolte des données

Pour procéder à l'analyse de la représentation des femmes criminelles au cinéma, un certain corpus s'impose. Après de longs débats internes, mon choix s'est porté sur le cinéma américain, puisqu'il est celui qui est le plus présent dans le monde entier. De cette hégémonie de la représentation en tout genre, il était impossible de passer outre. Le choix de mon corpus fut lui aussi complexe. J'avais au départ choisi de ne me baser que sur la trilogie *The Godfather* (1972-1990), figure iconique de l'organisation criminelle représentée au cinéma. Les deux premiers volets de cette trilogie sont la preuve en image du renouveau d'époque du cinéma américain, avec de nouveaux réalisateurs aux commandes, s'opposant aux codes existants jusque-là. Coppola en est la preuve, et c'est ce qui m'a motivé à le choisir pour analyser les représentations des femmes traduites par ces films. Je reviendrai plus tard dans ce mémoire sur l'importance de ce nouvel Hollywood. Chaque film dure presque trois heures. Mais de par ma formation d'historien, je me suis également posé la question de l'évolution des représentations au cinéma,

⁸ CHERUBINI Jean-Marie, « Les identités de genre dans le cinéma des premiers temps : problématiques d'une approche », dans *1895*, vol. n° 79, AFRHC, n° 2, 2016, p. 8-31.

et me suis alors décidé à élargir mon corpus. J'ai donc choisi deux autres sources à analyser. Je précise ici que je n'ai pas lu le roman de Puzo, à l'origine des deux premiers films. Coppola ayant travaillé à même ce livre, comme il l'explique dans un reportage⁹, cela aurait pu être intéressant de comparer l'adaptation à l'original.

Les autres sources s'incarnent dans la duologie de Tarantino, *Kill Bill* (2003-2004). Pourquoi ajouter ces sources ? Outre l'évolution précédemment citée, les films de Tarantino présentent des caractéristiques qui ne sont pas présentes chez un Coppola par exemple. Tarantino a utilisé le vecteur du film dans *Kill Bill* pour donner un divertissement¹⁰, le découpage des scènes laisse plus à penser à un comics américain adapté au cinéma, mais c'est là aussi que se mêle le génie du réalisateur puisqu'il arrive à marier les deux avec une qualité très connue de ses films¹¹. De plus, la grande différence et celle qui nous intéresse le plus pour *Kill Bill* est que le casting des personnages principaux est presque entièrement constitué de femmes, le seul homme ayant de l'importante étant Bill lui-même, si l'on peut dire. C'est un contraste très important, à côté duquel je n'ai pas pu passer. Toutefois, cela implique également une quantité de travail plus importante, puisqu'il s'agit non plus d'étudier les organisations criminelles au travers de la Mafia puisque s'y ajoute les Yakuza avec *Kill Bill*. Le premier film fait 111 minutes, et le second en fait 137.

M'intéressant à la vision des réalisateurs, j'ai décidé d'analyser ces films dans leurs langues de production, c'est-à-dire en anglais. Ce choix se justifie par la précision des termes qui sont employés dans le film, et qui pourraient être maladroitement traduits, au risque de perdre la signification originelle. Une autre justification est simplement une question de confort personnel.

⁹ (https://youtu.be/awce_j2myQw, consultée le 02 août 2021)

¹⁰ Il lui est d'ailleurs reproché par les cinéastes français et la presse française de faire du cinéma en se basant sur l'ère du temps, jonglant entre les styles et remettant en cause les règles du cinéma classique. (ORTOLI Philippe (2019), « l'impureté des origines : Quentin Tarantino et le cinéma classique hollywoodien » in *The wild bunch*, n°4, p. 116)

¹¹ STRAUSS Frédéric (2017), « KILL BILL (Q. Tarantino) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 27 juin 2021. URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/kill-bill/>

Ces films sont disponibles sur plusieurs plateformes, comme par exemple *Netflix* ou *Prime Video*. N'ayant pas toujours accès à un lecteur de DVD, ni de lecteur Blu-ray, j'ai la plupart du temps regardé les films sur ces plateformes. J'avais déjà acquis les Blu-ray en physique avant la réalisation et l'idée de ce mémoire, mais par confort je ne les ai pas utilisés.

Il s'agit là de mon corpus empirique, il est beaucoup trop conséquent que pour pouvoir réaliser une analyse fine. C'est pourquoi j'ai réalisé des sélections dans chacune des productions, c'est-à-dire certaines scènes précises qui peuvent avoir valeur d'échantillon¹². Cela vaut pour les cinq films. Je garderai cependant toujours une attention au contexte général du film, et de quelle manière ces extraits s'intègrent dans la narration.

Cette multiplication du corpus empirique, et donc par extension de l'échantillonnage, se justifie donc par une volonté d'avoir un aperçu le plus large possible des représentations des femmes dans les organisations criminelles. Le choix des films a été totalement subjectif, puisque ce genre a été vu et revu depuis des décennies. Je pourrai citer par exemple *GoodFellas* (1990), *Scarface* (1983), *Black Mass* (2015), dans une large mesure la série des *John Wick* (2014-2019), ou encore des films noirs comme *The Big Heat* (1953), *Brother Orchid* (1940). Mon choix se justifie toutefois par le succès de chacun d'entre eux, ainsi qu'évidemment par la présence de certains rôles forts de femmes dans ces différentes organisations. Il est toutefois possible que je cite certains autres films non analysés en détail dans ce mémoire, à titre de comparaison.

Lors de la réflexion sur la thématique de mon mémoire, j'avais déjà vu un bon nombre de fois les films choisis. Je connaissais donc déjà une partie des réponses que l'on peut qualifier d'évidentes. Je m'étais tout d'abord orienté vers la question de l'honneur dans les films hollywoodiens portant sur les organisations criminelles, et surtout dans la trilogie de Coppola¹³. Mais cette thématique était déjà beaucoup travaillée, la question de la violence, de

¹² PIRES Alvaro (1997), *Echantillonnage et recherche qualitative: essai théorique et méthodologique*, Montréal, Gaëtan Morin (éd.), p. 8.

¹³ BROWN Ryan., OSTERMAN Lindsey (2009), « School violence and the culture of honor » in *Psychological Science*, vol.20, pp. 1400-1405.

l'honneur¹⁴ fascine beaucoup.¹⁵ Je pensais également donner une évolution des productions américaines sur le crime organisé avec les années, ce qui est déjà le cas entre Coppola et Tarantino.

J'avais comme projet d'ajouter une analyse et une comparaison des représentations avec la série télévisée *Sons of Anarchy* (2008-2014). Mais pourquoi ? Plusieurs intérêts. Le premier étant le format même du média, une série, ce qui contraste beaucoup avec un film¹⁶. La manière de développer un personnage va énormément changer, notamment avec le temps d'écran disponible. Les personnages de Gemma (mère du personnage principal et madone des *Hells*) et de Tara (petite amie du personnage principal) sont très intéressants et leurs évolutions respectives, au cours ne serait-ce que de la première saison le sont toutes autant. La manière dont elles sont représentées, l'importance qu'elles ont dans la série même, d'un point de vue de temps à l'écran mais aussi dans la narration, etc. Cela aurait été à la fois pertinent, mais également non-pertinent, et c'est pour cela que je n'ai pas traité de cette série dans ce mémoire.

Oui mais quelles données ?

Il existe deux sortes de données. Les données quantitatives, c'est-à-dire chiffrées, et les données qualitatives, soit celles reposant sur le fond, sur les lettres.¹⁷ L'étude du nombre d'apparition, ou du temps à l'écran, etc. n'apportera pas grand-chose à mon questionnement. Ce genre de donnée est plutôt utile lors d'une recherche causale, dans une approche positiviste de la thématique, ce qui n'est pas le cas de mon mémoire.¹⁸, c'est pour cela que j'ai choisi d'exploiter des

¹⁴ BOWMAN James (2006), *Honor : A History*, New-York, NY : Encounter Books.

¹⁵ TRAVAGLINO Giovanni, ABRAMS Dominic et RANDSLEY DE MOURA Georgina (2014), « Men of Honor Don't Talk: The Relationship Between Masculine Honor and Social Activism Against Criminal Organizations in Italy », dans *Political Psychology*, vol. 37.

¹⁶ SOULEZ Guillaume, KITSOPANIDOU Kira (2015), *Le levain des médias, forme, format, média*, Paris, L'Harmattan.

¹⁷ *Idem*, p.10.

¹⁸ WINTGENS Sophie et TOMINI Luca (éd.) (2020), *Méthodes d'enquêtes de terrain en sciences sociales*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles.

données qualitatives. Je regarderai à ce qui est clairement énoncé dans ces séquences choisies, ainsi que ce qui n'est pas dit mais simplement montré. Il se peut alors que j'extrapole, et attribue une signification à certaines actions qui ne corresponde pas du tout à ce qui voulait être montré, mais c'est le but d'une analyse. Le choix de ces séquences ne se limitent pas qu'à celles où sont présentes des femmes, mais également les différents discours des hommes sur ces dernières, ainsi que les attitudes envers elles, etc. Pour la trilogie de Coppola, cela a été plus facile, les scènes de ce genre étant plus rares. Concernant *Kill Bill*, c'est une autre histoire.

Pour les deux séries, j'ai commencé par regarder plusieurs fois tous les films d'un bout à l'autre, prenant note des échantillons que je trouvais intéressants, revenant parfois sur certaines idées ou alors la catégorie dans laquelle l'un ou l'autre des échantillons allait être mis. Ensuite, une fois le choix définitif des échantillons opéré, j'ai regardé ces extraits individuellement.

Concernant la trilogie *Godfather*, j'ai conservé les scènes où les personnages féminins apparaissent. Il y a de plus en plus de temps d'apparition des femmes au cours de la trilogie, avec une bien plus grande présence dans le dernier volet de la trilogie. Pour le premier film, j'ai choisi de retenir tous les passages où les femmes sont présentes, puis j'ai opéré une distinction dans ces échantillons pour savoir comment elles étaient représentées ou plutôt catégorisée, comme je l'expliquerai plus loin dans mon analyse. J'ai également fait une différence entre les scènes où les personnages féminins sont représentées seules ou comme ayant pris une initiative des scènes où elles subissent une situation. Cela diffère un peu de la distinction active/passive, puisqu'elles peuvent être actives mais subir tout de même par exemple les violences d'un mari. Pour le second film, l'idée reste la même. J'ai toutefois classé certaines scènes plutôt dans une optique d'évolution de personnage, évolution à la fois du point de vue narratif mais aussi de la représentation dans l'organisation. Le troisième film comprenant plus d'apparitions féminines comme je le disais vient gonfler les échantillons, mais j'ai conservé les distinctions précédemment énoncées.

Pour ce qui est de Tarantino, cela a été plus difficile. La quasi omniprésence des femmes dans les deux films m'a demandé de faire des choix de scènes. Il est à noter que j'ai procédé au choix des extraits pour les *Kill Bill* après avoir choisi ceux de *Godfather*. Partant de là, j'ai décidé de prendre chez Tarantino des extraits que je pouvais comparer à ceux de Coppola. C'est-à-dire, d'une manière plus précise, les différentes représentations de la femme comme mère, mais aussi celle des madones. J'aurai pu choisir la représentation de la femme comme guerrière, comme apprentie ou encore comme amante, mais cela n'aurait pas eu de sens de simplement les énoncer pour les énoncer. C'est pourquoi je m'en suis tenu aux deux représentations citées, même si elles ne sont évidemment pas les seules mises en œuvre dans la duologie.

Je n'ai donc pas sélectionné de manière récurrente chaque scène où une femme apparaît, cela n'aurait pas eu grand intérêt dans le cadre de ce mémoire, et cela n'entraîne pas non plus dans mon approche qualitative.

La littérature

La littérature sur cette thématique est traitée depuis le début des années 1970, en grande majorité. Elle est née avec la seconde vague du féminisme à la fin des années 60. Les questions qui reviennent souvent dans cette littérature sont, en résumé, les suivantes : Quels sont les codes qui régissent, implicitement, le cinéma ? Qui contrôle ces images et les valide ? Pourquoi ? Quelles sont les représentations les plus communes ? Beaucoup d'auteurs se sont penchés sur cet ensemble de questions. L'une d'elle, Annette Kuhn, est celle qui m'a bien éclairé sur les problématiques liés au pouvoir qu'ont les images, et notamment sur ce qu'elles disent. Mais également et surtout sur ce qu'elles ne disent pas.¹⁹ J'ai

¹⁹ Bien que cet article traite surtout des images par rapport au racisme et aux parties peu reluisantes de l'histoire des États-Unis, il est intéressant de par sa construction et le raisonnement autour de la *Missing presence* des images. (STOKES Melvyn (2001), « Structuring Absences: Images of America Missing From the Hollywood Screen », dans *Revue française d'études américaines*, vol. no89, Belin, n° 3, p. 43-53.)

également eu l'occasion de lire un mémoire québécois, signé Line Lamarre²⁰ sur la représentation sociale des femmes dans le cinéma américain. Ce mémoire a été très inspirant, autant sur le fond que sur la forme, bien que l'angle d'approche soit très différent de celui que j'ai choisi ici. Le problème avec la littérature sur ma thématique est que les représentations des femmes²¹ sont souvent liées à la question de la sexualité²², du rôle de la femme au cinéma, c'est-à-dire comme objet pour les hommes, audience comme dans la diégèse²³, de la comparaison de pouvoir entre homme et femme²⁴. Cette thématique du genre et de l'attribution de rôles en fonction de ce genre est ce sur quoi la majorité des auteurs et auteures ont travaillé depuis les années 70, encore aujourd'hui. La thèse de Marie-Pierre Huillet mêle quant à elle la représentation des femmes dans les films de Tarantino mais en incluant dans son analyse des témoignages de femmes ayant vu ces films, dans le but de la thèse, montrant à la fois les représentations mais également l'impact de celles-ci sur l'audience.

Le post-féminisme

Selon les auteurs, le post-féminisme connaîtrait son tournant majeur dans les années 1990²⁵. Il serait cependant « né » en réaction au féminisme des années 70 et 80, qui ont été favorisés par les différentes révolutions culturelles comme par exemple mai 68. Mais le mot post-féminisme lui-même pose problème. D'un certain côté, l'usage qu'on lui attribue signifie la mort du féminisme²⁶, désignant alors les jeunes femmes, souvent en dessous des trente ans, qui sont supposées

²⁰ LAMARRE Line (2010), *Représentations sociales des femmes à l'aube du XXI^e siècle dans le cinéma américain*, Mémoire de l'Université du Québec à Montréal.

²¹ KUHN Annette (1985), *The power of the image: essays on representation and sexuality*, London; Boston, Routledge & Kegan Paul.

²² SCEATS Sarah et CUNNINGHAM Gail (éd.) (1996), *Image and power: women in fiction in the twentieth century*, London, Longman.

²³ HASKELL Molly (2016), *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies, Third Edition*, University of Chicago Press.

²⁴ SCEATS Sarah et CUNNINGHAM Gail (éd.) (1996), *Image and power*, op. cit.

²⁵ McROBBIE Angela (2004), « Post-Feminism and popular culture » in *Feminist Media Studies*, vol. 4, n° 3, p. 256.

²⁶ BELLAFANTE Ginia (1998), « Is feminism dead ? » in *Time Magazine*, 29/06/1998, p. 25.

tirer profit du combat féministe, et des « acquis ». ²⁷ La question des acquis de la première vague de féministes issues de la fin des années 60 et jusqu'à la fin des années 80 fait d'ailleurs débat, certains auteurs allant jusqu'à parler de mythe.²⁸ L'autre signification donnée au post-féminisme est simplement une nouvelle étape, un autre stade du féminisme de base. L'évolution se ferait de manière cyclique selon Alice Rossi²⁹, la fin des années 80 marquant alors le tournant vers la seconde génération. Son analyse est intéressante, elle y parle d'un féminisme moins tape à l'œil mais plus efficace dans la vie de tous les jours, passant d'une volonté de changement politique (ainsi qu'un changement au niveau de l'éducation) aux sphères de l'éducation et de l'emploi.³⁰

Avec cette seconde phase du féminisme, on peut observer un plus grand ancrage dans le monde universitaire avec les « women's studies » qui voient le jour.³¹ Mais toute idéologie se base sur l'importance qui lui est accordée. Le problème du post-féminisme est le système dans lequel il grandit, c'est-à-dire un système de plus en plus individualiste. De ce fait, il y a de moins en moins de grandes mobilisations, que ce soit en termes de nombre de participants, mais aussi simplement en quantité.³²

Une troisième phase du féminisme³³ serait déjà en route, ce qui implique un raccourcissement de la période de cycle, passant d'une cinquantaine d'années à vingt.³⁴ Le post-féminisme dans lequel on pourrait dire que l'on vit actuellement serait donc plutôt un féminisme plus individuel, parfois semi-conscient (c'est-à-dire que les femmes qui tiennent certains discours ne se reconnaissent pas

²⁷ OVERHOLSER G. (1986), « What « post-Feminism » really means », in *The New York Times*, 19/9/1986.

²⁸ COPPOCK Vicki, HAYDON Deena, RICHTER Ingrid (1995), *The Illusions of post-feminism. New women, old myths*, London, Taylor and Francis.

²⁹ ROSSI Alice (1982), *Feminism in Politics*, New-York, Academic.

³⁰ ARONSON Pamela, BOISSON Hélène (2015), « Féministes ou postféministes. Les jeunes femmes, le féminisme et les rapports de genre » in *Politix*, n° 109, p. 138.

³¹ BRENNER Johanna (1996), « The Best of Times, the Worst of Times : Feminism in the United States », in Threlfall (M.), ed., *Mapping the Women's Movement : Feminist Politics and Social Transformation in the North*, p. 24.

³² SCHNEIDER Beth (1988), « Political Generations and the contemporary women's movement » in *Sociological Inquiry*, vol. 58,

³³ ARONSON Pamela (2015), *Op Cit*, p. 140.

³⁴ WHITTIER Nancy (1989), *Feminist Generations : The Persistence of the Radical Women's Movement*, Philadelphia, Temple University Press, 1989.

comme féministes, mais le fond du discours possède un potentiel)³⁵, reflet d'une plus grande diversité. Il n'est plus alors question de définir de façon univoque ce qu'est le féminisme, mais plutôt de le vivre et de l'appliquer, d'abord dans le quotidien. Les universitaires qui se penchent sur la question aujourd'hui prennent garde à ne pas sélectionner des échantillons trop homogènes, justement afin de garantir cette idée de la diversité. Du côté des jeunes femmes qui se reconnaissent comme féministes dans notre ère, l'étude de cas de Pamela Aronson démontre qu'une grande partie de celles-ci « s'accordent avec certains aspects du féminisme, tout en rejetant les autres »³⁶

Tout comme les représentations sociales dont j'ai déjà parlé, il apparaît que le féminisme, et le post-féminisme plus précisément dans ce cas-ci, dépend d'une part de l'individu, mais également de l'appartenance sociale, des croyances et des valeurs transmises.³⁷

Les Cultural Studies

On peut remonter l'origine des Cultural Studies au milieu des années 1960, avec Richard Hoggart à l'Université de Birmingham. Il s'agit donc d'un mouvement originaire de Grande-Bretagne, mais qui s'est rapidement répandu dans le monde universitaire. Ce n'est cependant que dans les années 1970 qu'elles commencent à prendre de l'ampleur, ainsi qu'une plus grande renommée. John Hartley fera, par exemple, référence à une sorte de coup bas de la part de la série télévisée *The Bill*, qui s'est moquée des Cultural Studies dans l'un de ses épisodes³⁸. Mais pourquoi y-a-t-il eu ce genre de moquerie ? Cela est à

³⁵ WEIS Lois (1990), *Working Class without work. High school students in a de-instrualizing economy*, New-York, Routledge.

³⁶ ARONSON Pamela (2015), *Op Cit.*, p. 156.

³⁷ ARONSON Pamela (2000), « The development and transformation of feminist identities under changing historical conditions » in *Self and Identity through the life-course in Cross-cultural perspective*, Stamford, Jai Press, p. 93.

³⁸ John Hartley fait mention de la série télévisée *The Bill* qui a fait mention des Cultural Studies, le personnage principal disant qu'il allait faire un « degree in cultural studies », et toute l'audience, dans la série même, en rigole. Tout cela pour dire que même à la télévision, on ne les prenait pas toujours au sérieux. La série commence dans en 1983 et se termine en 2010, Hartley ne précisant pas l'épisode, ni la date de cette moquerie, il est difficile de l'insérer dans le texte. (HARTLEY John (2003), *A short history of Cultural Studies*, London, Sage, p.1.)

mettre en rapport avec les objets d'études auxquels les Cultural Studies s'intéressent, à savoir la culture de masse. Il ne s'agit pas uniquement de la culture de masse de manière aussi simple, mais de la production ainsi que la réception de cette production dans le public. On quitte « la production des chefs-d'œuvre et du culte de la culture à la production et à la réception de la culture de masse »³⁹. On passe d'objets jugés dignes d'intérêt à une étude d'objets « vulgaire » ou « indignes du travail universitaire »⁴⁰. Ces nouvelles études sont toutes marquées par une volonté intrinsèque d'interdisciplinarité avec, comme point de convergence absolu, l'analyse des rapports de pouvoir dans la culture »⁴¹. Avec un objet d'étude aussi vaste que la culture de masse, on a pu observer au cours des années une multiplication des nouveaux domaines de recherches, ainsi que des nouvelles pratiques. On peut citer par exemple les Film Studies, Internet Studies, Visual Studies, Men Studies, Women Studies, etc. La liste est assez longue, et n'en finit pas de croître. On peut ici clairement mettre en lien l'apparition des Cultural Studies avec le développement d'une culture de masse qui n'avait jamais eu une telle ampleur jusqu'alors, ainsi que les diverses révolutions culturelles et idéologiques qui ont secoué le monde occidental après la seconde guerre mondiale jusqu'à la fin des années 1960. Comme le précise Marie Pierre Huillet dans sa thèse, il ne faut pas se laisser impressionner par cette multiplication des domaines de recherche, qui peut donner une certaine impression d'éparpillement, car elle n'est qu'apparente.⁴² Stuart Hall, un autre grand nom des Cultural Studies, disait ceci lors d'une conférence ayant eu lieu à Londres en 2007 : « Quel que soit l'objet sur lequel vous travaillez, la question qui doit vous hanter est la suivante : Qu'est-ce que ceci a à voir avec tout le reste ? »⁴³

Qu'apportent ces Cultural Studies ? Ces apports sont de différentes ordres : Une lecture des significations sociales des pratiques et des objets

³⁹ DARRAS Bernard (2006), « Les études culturelles, une mutation démocratique des sciences humaines » in *MEI Médiation et information*, DARRAS Bernard (éd.), n° 24/25, « Etudes culturelles et Cultural Studies », p. 2.

⁴⁰ NEVEU Erik, MATTELART Armand (2008), *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, p. 23.

⁴¹ HUILLET Marie-Pierre, *Masculinités et féminités dans le cinéma de Quentin Tarantino : analyses filmiques et études de réception*, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II.

⁴² Idem.

⁴³ HALL Stuart (2007), *Conférence Cultural Studies Now*, London, cité in GLEVAREC Hervé, MACE Eric, MAIGRET Eric (2013), *Cultural Studies : Anthologie*, Paris, Armand Colin, p. 2.

culturels, par exemple au travers des représentations, mais aussi une prise en compte de contenus jusque déconsidérés⁴⁴, et surtout l'importance donnée aux études de réception de cette culture par les masses, les groupes sociaux de tous genre. La grande diversité de sujet, mais également les études sur des sujets semblables, parallèles reformulations successives, selon différentes approches permettent de rendre compte de l'évolution de la pensée critique, entre autres dans le cas des Cultural Studies.⁴⁵

Pour ce mémoire, les Cultural Studies sont toutes indiquées, puisque le sujet principal est le cinéma Hollywoodien, l'un des plus grand producteur et diffuseur d'images, mais aussi de représentation, d'idéologie, de valeur dans le monde entier. Les Film studies, mais aussi les Women's Studies nous intéresseront également, même si pour ces dernières, nous nous pencherons plutôt sur la question du féminisme ainsi que du post-féminisme que sur les Women's Studies.

La Cultural Criminology

Comme je l'ai énoncé dans la méthodologie, ce mémoire s'inscrit dans la Cultural Criminology. Tout comme la criminologie en général, la Cultural Criminology est interdisciplinaire, se basant sur différentes autres disciplines pour consolider ses théories. Elle s'est développée en même temps que les Cultural Studies, avec des auteurs tels que Taylor⁴⁶, Hebdige⁴⁷ et bien d'autres.⁴⁸ La qualification de Cultural a encore une fois tout son sens ici. Comme le disent Jeff Ferrell et Keith Hayward, « cultural criminologists propose that both crime and crime control operate as cultural processes, with their meanings and consequences inevitably constructed out of shared symbolism and collective

⁴⁴ CERVILLE Maxime, QUEMENER Nelly (2015), *Cultural Studies : Théories et méthodes*, Malakoff, Armand Colin, p. 9.

⁴⁵ Ibid, p. 11.

⁴⁶ TAYLOR Iank, WALTON Paul, YOUNG Jock (1973), *The new criminology : for a social theory of deviance*, New-York, Harper & Row.

⁴⁷ HEBDIGE Dick (1979), *Subculture : The meaning of style*, London, Methuen.

⁴⁸ FERREL Jeff (1999), « Cultural Criminology » in *Cultural Criminology : Theories of crime*, FERRELL Jeff (éd.), Cornwall, Ashgate, p. 130.

interpretation. From the view of cultural criminology, the subject matter of criminology must include not only 'crime' and 'criminal justice' as narrowly conceived, but phenomena as varied as media representations of crime, subcultural definitions of violence, and public displays of emotion by crime victims. »⁴⁹. La Cultural Criminology est également née d'une volonté de la criminologie de s'adapter, à une époque qui a subi et continue de subir, des « changing dynamics ».⁵⁰

Il s'agit donc de mettre en relation toute la complexité de la vie contemporaine au travers de la transmission de valeurs, de normes, d'idéaux à travers la culture de manière générale, ce qui inclut donc la télévision, le cinéma, mais aussi la presse, la littérature, scientifique ou non, etc. Cette Cultural Criminology a également comme point important le regard critique qu'elle porte à l'encontre des données statistiques d'une criminologie que Ferrell qualifiera de plus conventionnelle.⁵¹ Ces données statistiques pouvant être « officielles », c'est-à-dire provenant de l'état, mais bien sûr et surtout les données relayées par les médias.

Il convient donc d'aborder mon sujet comme étant complexe, un entremêlât à la fois des normes sociales, des représentations sociales qui transparaissent dans tout travail ainsi que leurs significations, avec le support qu'est un film, la complexité de production de celui-ci, la volonté du réalisateur et la possibilité d'application de cette volonté, etc.

Dans ce mémoire, je me distinguerai toutefois en parlant du contrôle des représentations cinématographiques plutôt que du contrôle des forces de l'ordre par rapport aux organisations criminelles sur lesquelles j'ai travaillé. Ce contrôle est effectué par diverses instances, certaines plus insidieuses que d'autres, mais je reviendrai sur ce point dans les chapitres à venir.

⁴⁹ FERRELL Jeff, HAYWARD Keith (éd.) (2011), *Cultural criminology: theories of crime*, Farnham, Ashgate, p. xi.

⁵⁰ ILAN Jonathan (2019), « Cultural Criminology : The Time is Now », dans *Critical Criminology*, vol. 27, n° 1, p. 7.

⁵¹ Idem.

Production et réception

Ce bref historique des Cultural Studies pose donc la question des spectateurs. Qui regarde les films ? Pourquoi ? Que voit-on dans ces productions ? Qu'en tire le spectateur ? etc. Concernant la production de la culture de masse, dans mon cas pour les productions américaines, j'ai déjà énoncé les organes de contrôle, officiels et plus officieux, l'importance du producteur, mais aussi du studio qui finance les films, etc. Je ne vais donc pas répéter cela ici, et je vais plutôt me consacrer à l'autre côté du sujet, à savoir le public.

Le terme public au singulier est déjà sujet à discussion. Existe-t-il un public ou des publics ? Pierre Sorlin en parlera comme d'une entité assez floue, « une sorte de mirage vide dont les sciences humaines se forgent des représentations extrêmement variables »⁵² Il est certain que dans le cas d'une diffusion aussi importante que celle du cinéma Hollywoodien, le public a, malgré lui, une importance. « L'importance de cette masse peu définie, qui fait vivre tout un secteur de la production et le conditionne en partie, sans qu'on identifie d'ailleurs nettement ni ses points d'action ni ses moyens d'influence, explique l'intérêt que les sciences humaines portent aux auditeurs et aux spectateurs »⁵³ Pierre Sorlin met le doigt sur une chose importante qui est que les spectateurs sont eux-mêmes des vecteurs des valeurs et des représentations qui sont données dans les productions destinées aux masses. Ils peuvent évidemment soit intégrer ou non ces représentations, s'identifier ou non à elles, mais avoir le statut de spectateur est déjà une forme de participation à cela. Comme l'a dit Stuart Hall dans *Codage/décodage*, il y a d'une part les producteurs d'un message qui est « codé », non pas dans un sens péjoratif ou qui implique une quelconque malveillance, et de l'autre côté de cette chaîne il y a le public, le récepteur du message. Le message ne sera pas décodé de la même façon par tout un chacun, car cela dépend de ses ancrages sociaux.⁵⁴ Cette théorie de Hall est aujourd'hui critiquée, et l'a également été vers la fin des années 70, mais elle permet de

⁵² SORLIN Pierre (1992), « Le mirage du public » in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Paris, n° 39, p. 93.

⁵³ Ibid, p. 102.

⁵⁴ HALL Stuart (1973), « Codage/Décodage », in *Réseaux*, vol. 12, n° 68, p. 27-39.

comprendre l'importance de la relation producteur/récepteur.⁵⁵ Il convient aussi de citer Jean-Pierre Esquenazi, et son ouvrage *Sociologie des publics*⁵⁶. Plus contemporain que Hall ou que Sorlin, il ne démord pas de la difficulté que représente une définition claire de l'objet de public, puisqu'il va dégager pas moins de six conceptions d'appréhension du phénomène de réception.

A la question que voit-on, l'auteur Emmanuel Ethis⁵⁷ a réalisé une recherche sur une question similaire, sur base d'enquêtes originales basées sur le visionnage d'un film. Ce qui m'intéresse surtout dans son travail, c'est qu'il s'est posé la question des valeurs transmises par les films et de l'importance qui leurs sont données par les spectateurs. « Définir le jugement de goût que l'on porte sur une œuvre, c'est situer cette œuvre sur une échelle des valeurs restaurée à chaque occasion de classement, échelle où nos préférences sont censées rayonner activement dans la récréation incessante de ces nouvelles hiérarchies. »⁵⁸

Women's Studies et féminisme

Avec le post-féminisme, on voit donc une individualisation des femmes ainsi qu'une forte baisse dans le nombre de militantes se battant pour cette cause. Toutefois, dans les années 60, les mouvements féministes, surtout présents en Angleterre et aux Etats-Unis, ont été d'un apport plus que décisif dans les universités. Il s'agissait avant tout d'un mouvement intellectuel, et créer et réussir à implanter les Women's Studies en cours universitaire était un challenge qui a été réussi. Ce premier cours fut donné par Sheila Tobias à New-York en 1969, première pierre de l'édifice institutionnel pour les Women's Studies. Un programme d'étude suivra à San Diego en 1970. Ces Women's Studies avaient

⁵⁵ MORLEY David (2008), « Analyse comparée des décodages différentiels selon les groupes », in *Cultural studies*, ibid, p. 138-154.

⁵⁶ ESQUENAZI Jean-Pierre (2003), *Sociologie des publics*, Paris, La Découverte.

⁵⁷ ETHIS Emmanuel (2006), *Les spectateurs du temps. Pour une sociologie de la réception du cinéma*, Paris, L'Harmattan.

⁵⁸ Ibid, p. 201.

deux fonctions, la première étant bien entendu éducative, et la deuxième militante.⁵⁹

Ces nouvelles disciplines avaient pour but « d'étudier les problématiques féminines en regroupant des universitaires de disciplines variées »⁶⁰. Les débuts sont difficiles, ces nouvelles chercheuses se donnent pour objet la redécouverte des femmes, mises à l'écart dans un monde patriarcal.⁶¹ Cette mise en opposition des deux sexes fait ressortir le concept de genre, et les Women's Studies vont plutôt glisser vers les Gender Studies, ce qui permet de « transgresser les normes sexuelles. Il [le concept de genre] peut aussi être utilisé pour souligner la nature systématique de la subordination des femmes »⁶² Avec les années, la thématique du rapport au pouvoir va être abordée, et d'autres groupes qui, comme les fondatrices du mouvement auparavant, n'avaient pas véritablement droit à la parole sont compris dans les Gender Studies. Dès que la dimension sexuée des productions culturelles sera reconnue par ces universités américaines et anglaises, ce sera le début des recherches universitaires sur la thématique de l'approche genrée au cinéma, avec des auteurs que j'ai déjà cité comme Laura Mulvey, Richard Dyer ou encore Annette Kuhn pour ne citer qu'eux.

⁵⁹ ELMALEH Eliane (2006), « Les Women's Studies aux États-Unis, le féminisme et l'université » in *Transatlantica*, p. 3

⁶⁰ HUILLET Marie-Pierre (2017), *Masculinités et féminités dans le cinéma de Quentin Tarantino : analyses filmiques et études de réception*, Université Toulouse le Mirail, p.59.

⁶¹ GORDON Linda (1986), « What's new in Women's history » in *Feminist Studies/Critical Studies*, DE LAURETIS Teresa (éd.), Bloomington, p. 20.

⁶² HUILLET Marie-Pierre (2017), *Op. Cit.*, p. 59.

Chapitre II - Révolution à Hollywood

Avec toutes ces révolutions, sur le plan à la fois universitaire mais aussi social, naît une nouvelle façon de faire. Elle porte le nom de nouvel Hollywood et est un renouveau dans le monde du cinéma américain. Ce que l'on pourrait qualifier de « *new wave* » des réalisateurs du début des années 1970. De grands noms du cinéma ont fait partie de ce nouvel Hollywood, ce que l'on appelle aussi l'âge d'or du cinéma américain. Je pourrai citer Scorsese, Georges Lucas, Francis Ford Coppola, etc. Cette nouvelle vague de réalisateur est composée de jeunes réalisateurs, cinéphiles, passionnés par le cinéma hollywoodien classiques. Il s'agit d'une remise en question des codes et des manières de faire classiques. Tous ces réalisateurs sont allés dans des écoles de cinéma par passion. L'ancien système du cinéma, avec ses contrôles et son manque d'intérêt par rapport aux attentes du public, a d'une certaine façon poussée à la révolution.⁶³ Le court métrage de Martin Scorsese, *The big shave* (1967), est l'une des œuvres qui signe le départ de ce nouvel Hollywood.⁶⁴ Il est marqué par une violence quasi-omniprésente de la violence dans les œuvres. Cet élan cinématographique s'inscrit dans un contexte historique qui l'est tout autant. La guerre du Vietnam, les luttes pour les droits civiques des afro-américains, les révolutionnaires à travers le monde, etc. Pour l'impact sur le cinéma américain, l'assassinat de Kennedy a également beaucoup marqué les esprits, le crâne ouvert du président américain reste dans les mémoires.⁶⁵ Cela a façonné le cinéma américain pour aller vers un monde plus violent. Cela se ressent dans des films comme *Mad Max* (1979), les deux premiers opus de *The Godfather* (1974 et 1976), *Night of the living dead* (1968), etc.

Ce climat de violence est un problème pour les instances de contrôle du cinéma américain, que j'ai déjà cité précédemment. Le code Hays, les oscars, le rating, Jack Valenti. Ce dernier alors à tête de la MPAA, souhaite revoir dans le

⁶³ BIDAUD Anne-Marie (2017), *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, Malakoff, Armand Colin, p.63.

⁶⁴ THORET Jean-Baptiste (2006), *Le cinéma américain des années 70*, Paris, Cahiers du cinéma, p. 7.

⁶⁵ Ibid, p. 21.

cinéma américain des images qui correspondent aux valeurs traditionnelles. Il est alors créé un nouveau moyen de contrôler le contenu des images diffusées, avec le SMA (Suggestion for Mature Audience). Un avertissement pour prévenir de la présence d'images à caractère violents, voire sexuels. Le code Hays va alors s'effondrer, avec toute une série de films comme par exemple la série des dollars de Sergio Leone.

L'influence européenne

Ces nouveaux réalisateurs sont pétris par le cinéma européen, on peut retrouver dans l'œuvre de Coppola l'influence de grands réalisateurs comme Fellini, dont il reprendra Nino Ronaldi pour la bande-son de *The Godfather*, ou encore Godard, etc. Cette nouvelle vague va librement s'inspirer du cinéma européen, de la manière dont les petites choses de la vie sont filmées et montrées.⁶⁶ Cette influence s'applique plus que simplement aux images produites, elle se fait également ressentir dans les noms des acteurs. La politique voulait que les acteurs aient plutôt des noms « américanisés » afin de réduire au maximum les autres modèles. C'est la supériorité du type WASP dans le cinéma américain, le *White Anglo-Saxon Protestant*.⁶⁷ Il faudra attendre justement les révolutions des années soixante, et une certaine montée de l'ethnicité aux Etats-Unis pour que les acteurs conservent leurs noms tout en étant des acteurs de premier plan. On peut citer par exemple Al Pacino, avec son rôle dans *The Godfather*, ou encore Dustin Hoffman. Même si cette application du WASP n'est pas terminée, comme le donne l'exemple du film *Des Fraises et du sang*, tiré d'un best-seller. Le personnage principal du roman est d'origine juive, cheveux bruns, yeux bruns, mais qui est remplacé dans l'adaptation au cinéma par un jeune blond aux yeux bleus, allant jusqu'à modifier le nom de Simon Kunen, auteur du roman, en Simon James.⁶⁸

⁶⁶ Ibid, p. 31.

⁶⁷ BIDAUD Anne-Marie (2017), *Op. Cit.*, p.235.

⁶⁸ Idem.

Qu'en est-il de la place de la femme dans ce nouvel Hollywood ?

On le voit, il y a une remise en question de beaucoup de points, à la fois techniques et de représentations. Mais qu'en est-il de la représentation des femmes dans les œuvres du nouvel Hollywood ? Y a-t-il eu un changement ? Si oui, est-il positif ? On peut dire qu'il y a un certain changement, on peut voir apparaître plus de femmes en tant qu'héroïnes. L'exemple le plus parlant est celui de Ripley dans *Alien* de Ridley Scott, personnage incarné par Sigourney Weaver. Ces personnages féminins sont forts, elles ne se laissent pas marcher dessus par les hommes. Je trouve que le personnage de Ripley incarne très bien cette nouvelle vague, où Sigourney Weaver démontre que son calme, sa réflexion et son instinct de survie, qui étaient jusque-là des traits plutôt réservés aux hommes, peuvent venir à bout même des pires créatures. La littérature ne semble pas faire mention d'un changement radical par rapport à la place qu'occupe la femme dans le nouvel Hollywood, ni de l'évolution de ses représentations dans ce court laps de temps. Même s'il faut reconnaître qu'il y a plus de place pour les actrices dans ces films, le changement n'est pas aussi brusque. Ce qui commence à changer, dans une certaine mesure il est certain, est l'attribution donc d'un rôle plus actif des femmes au cinéma, plutôt que le rôle de femme objet qui était jusqu'alors prédominant. Dans le cas de Coppola et sa trilogie *The Godfather*, on peut remarquer que les deux modèles s'y retrouvent. La femme objet, la femme comme objet de désir et objet sexuel, ne servant pas réellement le scénario. Elles existent également pour les spectateurs masculins⁶⁹. C'est le cas par exemple de la femme de Fredo dans le deuxième épisode de la trilogie, une grande blonde sulfureuse qui se laisse aller à ses désirs. Elle n'a d'autre utilité dans le récit que de montrer à la famille Corleone que Fredo n'a pas une épouse qui soit « comme il faut ». Au milieu des années 1970, Laura Mulvey va travailler sur une analyse des femmes dans le cinéma classique Hollywoodien. Bien que son analyse porte donc sur la partie classique, l'on sait maintenant que certains codes et certaines façons de

⁶⁹ BISCARRAT Laetitia (202126), « L'analyse des médias au prisme du genre : formation d'une épistémè », in *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, Société Française de Sciences de l'Information et de la Communication, n° 3.

faire, ainsi que les représentations, peuvent être les mêmes, ou alors partiellement modifiés.⁷⁰

Le cinéma post-moderne

Comme l'a très bien résumé Marie Pierre Huillet dans sa thèse⁷¹, le cinéma postmoderne est ce qui caractérise aussi celui que j'étudie dans ce mémoire. Cela concerne autant F. F. Coppola que le cas de Quentin Tarantino, même si cela se joue à des niveaux différents. Ce nouveau cinéma donc prend ses racines dans les années 1970 selon Laurent Juiller⁷². Ce dernier va insister sur plusieurs caractéristiques de ce renouveau du cinéma, même si ce dernier s'incarne plutôt dans une saga telle que *Star Wars* que dans *The Godfather*. Son analyse et ses concepts peuvent toutefois s'appliquer en partie à la trilogie de F. F. Coppola, qui est à la fois catégorisable dans le cinéma post-moderne mais qui fait aussi partie du nouvel Hollywood.⁷³

Plusieurs points sont relevés, le premier étant l'immersion dans l'univers du film par la musique. Celle-ci doit être forte, fonctionner quelle que soit l'appartenance culturelle du spectateur. Laurent Juiller dira « L'immersion consiste à produire des effets quasi-physiologiques sur les spectateurs, indépendants de leur culture personnelle et de leur investissement dans ce qui leur est raconté. L'opération suppose en premier lieu l'utilisation d'une ceinture de haut-parleurs qui diffusent une bande-son privilégiant les contrastes dynamiques et les fréquences graves. En second lieu, l'immersion fait appel à des figures visuelles hypnogènes, essentiellement des travellings avant tournés avec un objectif à distance focale courte. »⁷⁴ Cette nouvelle façon de produire et de

⁷⁰ MULVEY Laura (1975), « Visual pleasure and narrative cinema », in *Screen*, n° 16.

⁷¹ HUILLET Marie-Pierre (2017), *Masculinités et féminités dans le cinéma de Quentin Tarantino : analyses filmiques et études de réception*, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II.

⁷² JULLIER Laurent (1997), *L'écran post-moderne, un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, l'harmattan, p. 1. (Collection Champs Visuels)

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid, p.19.

diffuser des films prend alors le parti d'immerger les spectateurs dans une sorte de bain à la fois d'images mais aussi de sons.

Le cinéma de Coppola dans le cadre post-moderne

Dans ce cinéma qui est plutôt daté de quelques années après le premier grand succès de Ford Coppola, on retrouve beaucoup de caractéristiques qui sont propres au nouvel Hollywood, notamment l'idée de reprendre les anciennes règles qui régissent une production, ainsi que sa diffusion, pour les modifier en les améliorants si cela est possible, sinon en les changeant complètement.⁷⁵ Il est certain que Coppola se situe plutôt dans ce que l'on appelle le nouvel Hollywood plutôt que dans le cinéma réellement post-moderne, mais ces deux courants qui ne sont pas si éloignés partagent pas mal de caractéristiques. Le but n'est pas de jeter ce qui existait et ce qui se faisait, mais bien d'en avoir conscience et de prendre appui sur cette connaissance pour construire de nouvelles façons de faire.⁷⁶

La musique tient une place toute particulière dans *The Godfather* et pour plusieurs raisons. Tout d'abord, elle n'est pas omniprésente. La bande-son de la trilogie est plus discrète que dans d'autres films de ce genre, comme par exemple dans *Black Mass*, plus récent. Il s'agit du genre de production qui met plus en avant les images que le son, c'est pour cela que la trilogie de F. F. Coppola ne s'inscrit pas totalement dans ce qui est caractérisé comme le cinéma post-moderne. Sa bande-son existe plutôt pour ponctuer l'histoire, permettre au spectateur de vivre et de comprendre ce que ressentent les personnages du film lorsque rien ne se passe à l'écran. Pour illustrer cela, je pourrai parler de l'ultime scène du dernier film de la trilogie, lorsque Michael meurt sur sa chaise. Mais la musique n'a pas comme seule utilité de ponctuer ce récit, elle est également présente pour donner aux spectateurs les indices sur ce qu'il se passe, dans quel contexte les personnages évoluent. *Godfather* étant une série de film sur une

⁷⁵ PREDAL René (1988), *900 cinéastes français d'aujourd'hui*, Paris, Editions Cerf/Télérama, p. 368.

⁷⁶ Ibid.

famille mafieuse sicilienne, ce qui ressort souvent est la musique « classique » italienne. Le début du premier film, avec le mariage de Connie, en est l'exemple, avec les chansons qui sont passées mais également lorsque Carmella va chanter pour sa fille, rapidement suivie par Johnny Fontane, le filleul de Vito et star de la chanson aux Etats-Unis. On peut même simplement parler de la scène où Vito va danser avec sa fille sur la musique aujourd'hui emblématique de la trilogie. Pour Philippe Ortoli, « La musique possède la particularité de remplacer les plans, de les prolonger ou de les annoncer » ⁷⁷

La bande-son du film tient d'ailleurs une place particulière dans l'œuvre de Coppola puisqu'elle est composée par Nino Rota⁷⁸, même s'il ne s'agit que des deux premiers films. Le père de Coppola a également participé pour certains morceaux de cette bande-son, et ce pour les trois films, sans pour autant être à la tête du projet. Notons d'ailleurs que Carmine Coppola, père de Francis Ford Coppola, a travaillé sur dix-neuf films en tant que compositeurs, et que sur ces dix-neuf films, dix étaient ceux de son propre fils. Mais comme le dirait Jean-Loup Bourget, il convient de différencier musique populaire et musique savante. La musique savante existe pour servir le récit, et non pour uniquement accompagner l'image.⁷⁹ Coppola pour sa trilogie semble avoir plutôt opté pour une bande-son savante plutôt qu'utiliser de la musique populaire pour appuyer les images transmises.

Tarantino, qui s'inscrit tout de même dans ce cinéma post-moderne, va quant à lui utiliser un autre principe qui est cher à ces nouvelles façons de procéder. Il s'agit des références qui sont faites à d'autres productions, du même réalisateur ou non. Ces références, ou allusions, sont une caractéristique de ce cinéma post-moderne. Ces allusions sont placées là pour que les spectateurs initiés les retrouvent et les apprécient, sans pour avoir un impact négatif pour les

⁷⁷ Philippe Ortoli parle dans son ouvrage de la musique dans les œuvres de Tarantino, mais à la lecture de son travail, il y avait d'évident liens à faire avec la trilogie de Coppola. (ORTOLI Philippe (2012), *Le musée imaginaire de Quentin Tarantino*, Paris, Cerf-Corlet, p. 368)

⁷⁸ Nino Rota est né en décembre 1911 à Milan d'une famille de musiciens. Il est décédé en 1979. Il est très connu pour ses compositions particulières, qui ont donné vie à de très nombreux films, notamment ceux de Federico Fellini, un scénariste et réalisateur italien du XX^e siècle. (<http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/nino-rota/>, consulté le 02 août 2021.)

⁷⁹ BOURGET Jean-Loup (2016), *Hollywood, la norme et la marge. Genres, esthétiques et influences du cinéma hollywoodien (1930-1960)*, Malakoff, Armand Colin, p. 197.

personnes ne comprenant pas ces allusions. La trame des films ne doit pas en dépendre, et ces allusions sont de véritables clins d'œil de la part du réalisateur vers un public ciblé.⁸⁰ Marie-Pierre Huillet nous donne un très bon exemple dans le premier *Kill Bill*, lorsque Béatrix est enterrée vivante. Le nom sur la tombe n'est pas le sien, mais celui d'une certaine Paula Schultz, qui est en fait l'héroïne d'un film de la fin des années 1960, *The Wicked Dreams of Paula Schultz*.⁸¹ La musique qui est jouée en fond est celle d'Enio Morricone, *Il Mercenario*, la musique du film éponyme.⁸²

Cela démontre également à quel point la musique est une partie essentielle du film. De manière plus ordinaire, elle est attribuée à un compositeur par le réalisateur. C'est par exemple ce qu'a fait F. F. Coppola pour sa trilogie *Godfather*. Tarantino se différencie fortement de cette façon de faire, qui est encore une fois une sorte de norme à Hollywood. « Je ne fais pas confiance aux compositeurs. L'idée de montrer un film fini à un type et de le payer pour qu'il fasse une musique... Et si ça ne me plaît pas ? Je ne laisserai jamais cette responsabilité à personne, la musique est trop importante. »⁸³ La musique qui est choisie par Tarantino est donc autant de références auditives à des artistes, des époques, etc. que l'exemple du cimetière.

La société hollywoodienne et le contrôle

On le voit bien, la société américaine change, ainsi que les façons de faire au cinéma. Cependant, ce ne sont pas les seuls aspects de cette société qui changent. Le contrôle des images aussi a évolué avec son temps, prenant diverses formes. Mes lectures sur la Cultural Criminology, ainsi que ma formation d'historien, m'ont poussées à comprendre la problématique des représentations sociales présentes au cinéma dans son ensemble complexe. Cela inclut donc les

⁸⁰ JULLIER Laurent (1997), *L'écran postmoderne*, ibid, p. 27.

⁸¹ *The Wicked Dreams of Paula Schultz*, George Marshall, 1968.

⁸² *Il Mercenario*, Sergio Corbucci, 1968.

⁸³ Il s'agit d'une citation de Tarantino lui-même dans l'article suivant : DESCHAMPS Stéphane (2009), « Juke Box Baby » in *Les Inrocks 2*, dossier spécial « Tarantino le bad boy d'Hollywood », p.78.

différents organismes qui ont un contrôle, ou même une influence sur la diffusion de ces représentations. C'est pour cela que j'ai fait un bref historique de ces organismes dans ce point du mémoire.

Pourquoi ai-je choisi le cinéma hollywoodien pour parler de la représentation de la femme dans les organisations mafieuses ? La première chose selon moi est qu'il s'agit de l'un des médias le plus partagé dans le monde du septième art. Ce cinéma hollywoodien est en constante production, et est partagé dans le monde entier. Il en sort des productions de tout genre et pour tous les publics. Selon Vincent Baudrand, les trois quarts des images qui sont projetées dans le monde sont d'origine américaine. Plus qu'une hégémonie médiatique, cela partage un mode de vie et de réflexion qui est propre aux Etats-Unis, une sorte d'imposition d'une manière de voir les choses et de réfléchir.⁸⁴ Ce point est très intéressant à prendre en compte dans le cadre d'une analyse des images de la femme criminelle. Puisque la majorité de ces images sont américaines, il faut connaître les systèmes qui régissent la sortie de ces images. Pour ce qui concerne le cinéma hollywoodien, il y a une évolution des techniques de contrôle depuis les années 1930. Il y avait au départ le Code Hays, qui fut instauré en 1934. Il s'agit d'une sorte de code de déontologie qui a réellement pour but le contrôle moral des productions américaines. Ce code sera mis en application pendant presque trente ans, et ne sera donc abandonné que dans le courant des années 1960.⁸⁵ Ce système de contrôle assez direct devra se réinventer avec la fin de l'hystérie maccarthyste à la fin des années 1950, la fin de la chasse aux communistes (la peur du rouge)⁸⁶. Ce renouveau du contrôle se fera sous une forme plus implicite et un peu plus sournoise. Cela se fera dorénavant par le biais de la classification des films, ce que l'on appelle le *Rating*. La cérémonie des oscars possède également un certain rôle implicite dans cette vision de ce qui doit être.

Concernant *The Godfather*, le premier opus a été également contrôlé d'une certaine manière par la mafia italo-américaine elle-même, en la personne de Joe Colombo, chef mafieux. Cela ne s'est pas fait de manière aussi claire, mais par le

⁸⁴ BAUDRAND Vincent (2002), *Les éléments clef de la mondialisation*, Levallois-Perret, Editions Studyrama, p. 108.

⁸⁵ DUBOIS Régis (2008), *Hollywood. Cinéma et idéologie*, Cabris, Editions Sulliver, 2008.

⁸⁶ DELWIT Pascal (1996), *La peur du rouge*, Bruxelles, Editions de l'Université libre de Bruxelles.

moyen des *Italian-American Civil Rights League*⁸⁷. Ce faisant, il n'y eu dans le premier film aucune mention des termes de *Cosa Nostra* ou de *Mafia*. C'était un accord entre Colombo et le producteur du premier film, Albert S. Ruddy. Mais après le succès du film, Coppola prend les rênes de la production, tout en restant coscénariste et réalisateur, et ce dernier ne passe aucun accord de ce genre avec Colombo.⁸⁸ Si l'on ajoute à cela le manque de données de la police d'époque par rapport aux activités ainsi qu'aux membres, en particulier les femmes de la mafia, cela peut donner lieu à de mauvaises représentations par rapport à la réalité

Les prémisses de la censure américaine : Le code Hays

Le code Hays est un exemple parfait pour la censure au cinéma. Il démontre cette ambition tout à fait réelle que les lobbys conservateurs américains ont eu dès le début du cinéma de vouloir contrôler les productions.⁸⁹ Il s'agit d'un organisme mis au point par l'avocat Will H. Hays⁹⁰ durant un contrat liant ce dernier aux gros bonnets d'Hollywood en 1922. Mais cette problématique de manque de contrôle existait déjà depuis que le cinéma s'adressait aux masses, on peut citer par exemple en 1915 avec l'affaire de la *Mutual Film Corp*⁹¹. Le cinéma fait des adaptations de diverses œuvres, et pour cette époque, la majorité de celles-ci étaient des œuvres réactionnaires par rapport au puritanisme et le conformisme, il était alors risqué de laisser un large public voir de telles

⁸⁷ LEBO Harlan (1997), *The Godfather legacy*, New York, Fireside, p.216.

⁸⁸ Idem.

⁸⁹ BLACK Gregory (1994), *Hollywood censored: Morality codes, Catholics and the movies*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 23.

⁹⁰ Le choix de ce dernier n'est pas anodin puisqu'il était connu pour être un « père exemplaire, il était membre du conseil national des scouts, et réputé pour une intégrité sans défaut. Il était également président du Comité National du parti républicain. (BORDAT Francis (1987), « Le code Hays. L'autocensure du cinéma américain » in *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 15, p. 20.)

⁹¹ Cette affaire a fait un grand scandale. Elle oppose *Mutual Film Corporation vs Industrial Commission of Ohio*. Il a été statué que les films n'étaient pas considérés comme étant une partie de la *nation's press*, et que dès lors, la censure de l'état n'était en rien une violation du premier amendement américain. Cela a permis aux Etats mais également aux plus petits pouvoirs, comme une ville ou autre, d'avoir un pouvoir décisionnel sur la production cinématographique, et ce jusqu'en 1952. (STOKES Melvin (2001), « Structuring absences : images of america missing from the hollywood screen » in *Revue française d'études américaines*, Paris, Belin, Vol. 3, n° 89, p. 45. – WERTHEIMER John (1993), « Mutual Film reviewed : The movies, censorship and Free speech in progressive america » in *The American journal of legal history*, vol. 37, n°2, p. 158.

adaptations au risque de les « corrompre ». Le fait que Will H. Hays appartienne au conseil national des boy scouts se fait fortement ressentir dans les différentes mesures et dans les éléments surveillés. Ajoutons à cela que le code Hays fut réellement appliqué lorsqu'il a reçu le soutien de la *Legion of Decency*. Il fallait que les réalisateurs du film présentent ce dernier à un comité, la *Production Code Administration*, PCA, et qu'ils reçoivent l'autorisation de sortir le film dans les cinémas. Le film devait alors évidemment répondre à plusieurs attentes, surtout concernant les aspects sexuels comme la nudité (partielle ou complète), les affaires extra-conjugales, l'orientation sexuelle des personnages, etc. Contrairement à ce que l'on pourrait croire d'un tel système, et connaissant le contexte historique, le code hays était assez égal dans la représentation entre hommes et femmes, et également lorsqu'une « faute » était commise. Chloé Nurik nous précise également que cette relative égalité entre les représentations des deux sexes est devenue une sorte de norme informelle dans la production de film.⁹² Elle donne l'exemple du film *Anna Karenina* dans lequel se déroule une scène de sexe en dehors du mariage. Seule la femme était punie pour ce « crime » au départ du film, mais la PCA a demandé que l'homme le soit également. Toutefois non pour une égalité des sexes, mais pour bien montrer aux spectateurs que ce genre de comportement immoral doit être condamné, et ce pour les deux participants.⁹³ Comme je l'ai dit dans l'introduction, le code va durer jusqu'à la fin des années 1960, en passant par la phase de la guerre froide et du maccarthysme qui aura beaucoup marqué l'opinion publique qui sera alors plus sensibilisée à l'empiètement sur la liberté. Il y aura une amorce de transformation du code Hays, notamment avec l'aide du gouverneur de Californie d'époque, Earl Warren⁹⁴ qui dira en 1961 « The censor's sword pierces deeply into the heart of free expression » d'une affaire qu'il a présidé une affaire entre *Times Film Corp vs City of Chicago*.⁹⁵

⁹² NURIK Chloé (2018), « 50 shades of censorship : Gender biais from the hays code to MPAA Ratings » in *Communication and critique*, Oxford University Press, p. 533.

⁹³ NURIK Chloé (2018), *Idem*, p. 534.

⁹⁴ STONE Geoffrey, STRAUSS David (2020), *Democracy and equality : the enduring constitutional vision of the Warren court*, New-York, Oxford University Press.

⁹⁵ STANKIEWICZ Kathleen (2012), *Uncensored : Gender roles and the dismantling of the motion picture code*, Oxford, Miami University, mémoire.

La révolution du contrôle

La transformation se fera sous la direction de Jack Valenti⁹⁶ en 1968⁹⁷, mais le contrôle exercé par l'agence sera toujours aussi important. Dorénavant, les réalisateurs devront payer une taxe lourde à la MPAA, la *Motion Picture Association*, pour le rating mais ne seront plus sanctionnés par rapport aux scripts desdits films. Le rating est une opération tout à fait subjective réalisée par une petite équipe d'une dizaine de parents anonymes dans la ville de Los Angeles⁹⁸. Cette équipe est chaperonnée par trois seniors, et les *reviews* de l'équipe passent toujours par un comité, composé par ces mêmes seniors. Le fonctionnement est donc toujours le même, faire passer un film devant une commission qui va décider comment le film va être donné au public. Le seul changement est que maintenant les réalisateurs ne sont plus sanctionnés ou redirigés sur leurs scénarios, mais les films sont classés et catégorisés par rapport à leurs contenus. C'est donc plus sournois comme approche puisque cela implique que le film peut sortir dans les salles, mais si le rating attribué par cette commission n'est pas favorable au film, alors le public qui pourra effectivement voir le film sera plus ou moins important. Par exemple, un film qui sera *rated* en R-18 sera vu par beaucoup moins de monde qu'un film tout public. Il ne faut pas non plus tout confondre, puisque certains films se veulent être des R-18 ou autre, le rating peut-être tout à fait pertinent et nécessaire. Mais il peut aussi s'avérer être une arme pour la censure américaine envers des œuvres qui veulent transmettre un certain message, ou une certaine image. C'est la toute la problématique de ce mémoire. Quelles images ? Par qui ? Qui a un contrôle sur ces images ? Si cela choque trop, comme nous venons de le voir, alors le rating sera défavorable. Comment les réalisateurs peuvent-ils réagir face au rating ?

⁹⁶ Jack Joseph Valenti est un homme politique américain, ancien conseiller à la maison blanche sous le 36^e Président des Etats-Unis. Il a été le président de la *Motion Picture Association of America (MPAA)* pendant près de quarante ans. Il a une grande renommée en tant que lobbyiste. (MULARD Claudine, « Jack Valenti » in *Le Monde*, article de presse du 05/04/2007.)

⁹⁷ SANDLER Kevin (2007). *The naked truth: Why Hollywood doesn't make X-rated movies*, New Brunswick, Rutgers University Press, p. 8.

⁹⁸ NURIK Chloé (2018), *Idem*, p. 535.

Il y a deux solutions. La première et la plus intuitive est de dire que le film ne se plie pas au système du rating. Cela implique que le film ne sortira pas dans tous les cinémas du pays, et donc un impact sur l'audience. La deuxième solution est celle du montage. Ce montage n'est pas celui originel du film, tel qu'il est présenté à cette commission, mais bien un montage post-réalisation. Il voudrait alors faire convenir le film aux attentes du rating, en enlevant des scènes, ou en modifiant d'autres, impliquant de retourner éventuellement certaines scènes.⁹⁹ Cela a un impact plus que majeur sur le message éventuel que le réalisateur veut faire passer au travers de son œuvre.

La reconnaissance et la rentabilité

C'est là qu'entre en jeu un nouveau facteur de contrôle. Il s'agit de celui de l'argent. Les films dans la deuxième moitié du XX^e siècle et le XXI^e siècle sont régis par l'argent. Celui-ci est nécessaire pour réaliser le film, payer les acteurs, les scénaristes, les publicités autour du film, même le rating comme l'a instauré Jack Valenti. Le coût de production d'un film étant très élevé, en réaliser un implique alors une nécessité de réussite au box-office, et ce ne serait-ce que pour rentrer dans les frais de production. La question de la rentabilité est intrinsèquement liée à celle du rating, et c'est pour cela que j'ai essayé d'en donner un tableau relativement clair, bien que synthétique. Cette rentabilité donne aux producteurs, qui doivent entre autres gérer les divers investisseurs, une certaine mainmise sur les réalisateurs, et notamment dans le choix de la découpe du film s'il est nécessaire d'en faire une pour le rating. Cela peut amener un film à être totalement détourné de sa vision d'origine, et donc de véhiculer d'éventuelles représentations qui ne sont pas directement volontaire, mais qui sont le résultat d'un long procédé de remodelage.

Le système des oscars, qui existent depuis 1929 et sont donc contemporain du code Hays, est également un moyen de contrôler la production d'une certaine manière. A l'inverse de son contemporain le code Hays, la

⁹⁹ DUBOIS Regis (2008), *Idem*.

cérémonie des oscars a perduré après la chute du maccarthysme. Cet outil de contrôle se rapproche plus de celui du rating, et est donc un peu en avance sur son temps, dans sa manière d'agir. Pour simplifier les choses, les producteurs et réalisateurs peuvent présenter leurs films à la cérémonie afin d'essayer d'obtenir des récompenses. Dès lors, certains films sont récompensés, d'autres non, indiquant d'une certaine manière qu'il faut aimer celui-ci plutôt que celui-là. Il est également possible de discréditer un film en ne lui donnant pas d'oscars. Ce système est aussi un peu insidieux car le réalisateur n'est pas obligé de présenter le film aux oscars, tout comme il n'est pas obligé de se plier aux règles du rating. « En orientant la consommation du public vers les lauréats, les Oscars contribuent à modeler le goût des spectateurs et à normaliser la demande. Avec recul, on peut noter que les films primés sont d'abord américains : il faudra attendre 1947 pour que soit introduite la nouvelle catégorie du film étranger. »¹⁰⁰

Chapitre III - The Godfather, un monument du genre

Je l'ai déjà dit, les années 1970 signent un nouvel âge d'or pour le cinéma américain avec le nouvel Hollywood. De cette révolution, à la fois des pensées et

¹⁰⁰ BIDAUD Anne-Marie (2017), *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, Malakoffn Armand Colin, p. 65.

des manières de faire, vont sortir de nombreux jeunes réalisateurs de l'ombre. Ces noms résonnent encore aujourd'hui, F. F. Coppola, Martin Scorsese, George Lucas. Cette révolution fait écho à bien d'autres qui se déroulent dans les mêmes années. Révolutions par rapport à la violence avec l'exemple de la guerre du Vietnam et les manifestations pour les droits civiques, révolution avec mai 68, mais également des révolutions dans le domaine social scientifique, avec l'apparition des Cultural Studies et de toutes les branches qui en découlent.

Le cinéma a été impacté par ces nouvelles idées venant de tous bords, tous n'étant évidemment pas intéressés par l'ensemble de ces sujets. C'est le cas de la trilogie *The Godfather*, signée F. F. Coppola et M. Puzo, qui est encore aujourd'hui un monument du cinéma américain. Les deux premiers films sortiront en 1972 et en 1974, le troisième ne sortira que seize ans plus tard en 1990. Les trois films décrivent la vie de la famille Corleone, qui se trouve être à la tête d'une organisation mafieuse. Ces trois films, qui peuvent être recoupés en une seule grande histoire, présentent une fiction, puisque cette famille n'existe pas. Toutefois, il semblerait que *Puzo* se soit inspiré de grands noms mafieux, ainsi que du très réel Frank Costello¹⁰¹. Les deux premiers films sont une adaptation du roman de M. Puzo de la part de F. F. Coppola, qui a pris Puzo comme coscénariste. Le troisième film quant à lui est une demande spécifique du studio Paramount qui voulait continuer sur les deux succès de *The Godfather*.

Réalisateur et scénaristes

Mario Puzo est le scénariste de la trilogie. Avant d'avoir ce poste, il a écrit un roman appelé *Le Parrain*, qui fut publié en 1969 et qui eut un grand succès,

¹⁰¹ Frank Costello est un mafieux très influent du XX^e siècle, arrivé d'Italie aux États-Unis en 1895. Il a été surnommé The Prime Minister ou encore Uncle Frank. Il fut le parrain de la famille Luciano à Manhattan. Il est mort en 1973. (WOLF George et DiMONA Joseph (1976), *Frank Costello: Prime Minister of the Underworld*, Futura, Publications. http://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=https%3A%2F%2Fthemobmus-eum.org%2Fnotable_names%2Ffrank-costello%2F, consulté le 10 juin 2021)

restant en tête de liste des Best-Sellers américains.¹⁰² L'auteur est né américain de parents immigrés napolitains. Il a vécu dans le quartier de Hell's Kitchen, New-York. Ce mix d'héritages culturels se fait ressentir de son œuvre la plus connue qu'est *Le Parrain*, bien que l'auteur spécifie clairement avoir fait énormément de recherches sur la thématique mafieuse pour écrire son livre, ainsi que pour le script des trois films. A noter que Puzo a participé à la seconde guerre mondiale, en tant qu'officier dans les relations publiques, stationné en Allemagne. L'histoire de la famille Corleone est fictive, inspirée de faits plus ou moins réels, mais ils traitent de la mafia sicilienne, la Cosa Nostra.¹⁰³ La famille de Puzo venant de Naples, il devrait plutôt avoir une idée de ce que serait la Camorra, mais il a choisi d'écrire sur la mafia sicilienne. Il s'agit d'un choix tout à fait logique, puisque la Camorra reste plutôt en Italie par rapport à la Cosa Nostra.¹⁰⁴

Le terme mafia est intéressant à déconstruire. Il signifie grossièrement la famille, mais il n'existe pas qu'un seul genre de mafia. L'expression populaire tend à dire la Mafia, mais ce sont en réalité les mafias. Aujourd'hui, nous pouvons parler des différentes mafias italiennes, à savoir la Camorra, la Ndrangheta, la Cosa Nostra, mais il existe aussi les branches russe, chinoise, japonaise qu'on appelle les Yakuza, etc. Chacune de ces organisations peut se recouper sous l'appellation d'organisation criminelle, et c'est également pour cela le choix des films fut compliqué, à quel(s) type(s) faut-il me limiter ? Pourquoi une organisation criminelle plutôt qu'une autre ? Toujours est-il que pour cette partie d'analyse, je vais me focaliser sur la Cosa Nostra en donnant un contexte, un historique afin de mieux comprendre cette organisation dans sa complexité bien réelle, pour ensuite la comparer à ce qui nous est présenté par Puzo et par Coppola. Ce contexte sera basé à la fois sur des auteurs italiens, littérature scientifique mais aussi de terrain avec l'exemple

Pour en revenir à Puzo, il n'a pas écrit que le roman du Parrain, ni coécrit que le scénario de la trilogie. Il est également l'auteur d'une douzaine de romans,

¹⁰² Mario Puzo on Larry King Live, CNN, août 1996. (<http://www.jgeoff.com/puzo/lking.html>, consulté en ligne le 10 juin 2021)

¹⁰³ NILANJANA Roy (2019), « Mario Puzo : an author you can't refuse » in *The Financial Times Limited*, p. 1.

¹⁰⁴ PAOLI Letizia (2003), *Mafia brotherhoods : organized crime, Italian style*, Oxford University Press.

dont le tiers traite de la question mafieuse. Il dira dans son interview avec Larry King qu'avec le succès du *Parrain*, il savait que cette thématique plaisait, et que cela avait impacté ses choix créatifs à partir de là. Sa principale motivation dans la rédaction de ce genre de roman en premier lieu et ensuite pour être le co-scénariste sur la trilogie était l'argent. Non pas qu'il n'a pas apprécié et fait un bon travail, mais il l'a surtout fait pour cela. Durant cette interview¹⁰⁵, il précise quelque chose qui va nous intéresser avant de nous pencher sur Coppola, c'est que les différents scripts des trois films ont été écrits une première fois, puis retouchés par l'autre, et ainsi de suite. L'histoire de cette trilogie est peut-être complètement différente de ce qu'elle était à l'origine, et il en est peut-être également de même pour ce qui est de la représentation. Les femmes avaient-elles un rôle plus important dans la version d'origine de Puzo ? Si l'on se base sur l'histoire de sa vie, cela est possible, sa propre femme l'ayant sauvé de la mort grâce à son savoir d'infirmière.¹⁰⁶ Cela se confirme encore plus dans une déclaration de Puzo lui-même disant « Whenever the Godfather opened his mouth, in my own mind I heard the voice of my mother. I heard her wisdom, her ruthlessness, and her unconquerable love for her family and for life itself »¹⁰⁷

Passons maintenant au réalisateur et co-scénariste, Francis Ford Coppola. Ce dernier est américain, né d'une mère et d'un père italiens, Italia Pennino Coppola et Carmine Coppola. Sa mère apparaît dans les deux premiers volets de la trilogie du Parrain, mais elle n'est pas créditée au générique, et ses rôles sont muets. Son père était par contre flutiste, et a également touché à cette trilogie à sa manière, en participant à l'écriture de la bande originale des deux derniers opus. Francis Coppola est l'aîné de sa fratrie, composée d'une sœur et d'un autre frère. Il a eu une santé assez fragile, ce qui l'a quelque peu forcé à rester reclus chez lui, se servant de son imagination pour s'amuser dans sa jeunesse. Mais très

¹⁰⁵ Mario Puzo on Larry King Live, CNN, aout 1996.

¹⁰⁶ Idem.

¹⁰⁷ NILANJANA Roy (2019), « Mario Puzo : An author you can't refuse » in *The financial Times limited*, London.

vite, il aura accès à une caméra, et dès l'âge de dix ans, il réalisera des films amateurs.¹⁰⁸

Porté par sa passion, il va entamer des études théâtrales, mettre en scène des spectacles d'étudiants, mais après avoir assisté à une projection du grand classique *Octobre : dix jours qui ébranlèrent le monde*, produit par Sergueï Eisenstein en 1927, il décide d'abandonner le théâtre pour se tourner entièrement vers le cinéma. Il a néanmoins eu son bachelier en art en 1959. Coppola commencera à l'Université de Californie à Los Angeles, y obtiendra un master en *Fine Arts* en 1967, mais ne cessera pas de se perfectionner pour autant. Il rejoindra ensuite la *School of Cinematic Arts* de l'Université de Californie du Sud. Pendant ses études, il réalisera des films à petit budget, dont la plus connue est *Dementia 13*, dont il est le réalisateur et le scénariste. Ses débuts sont marqués par Roger Corman¹⁰⁹. Coppola va subir l'échec d'une collaboration avec Georges Lucas. Ensemble, ils vont fonder les studios American Zoetrope, mais le film *THX 1138* n'est pas une réussite. De ce fait, Coppola va être contraint d'accepter, suite à une commande, la réalisation du film *The Godfather* d'après le roman de Puzo. Le succès fulgurant de l'adaptation du roman déjà plus que célèbre lui donne alors les moyens de son ambition. Il avait réalisé six films avant *The Godfather*, et il en réalisera ensuite une vingtaine. Il a également travaillé comme producteur sur cinquante-sept films.¹¹⁰ Coppola a, comme Puzo, révélé qu'il n'avait réalisé le premier film que parce qu'il avait besoin d'argent après l'échec de *THX 1138*.

Ses réalisations sont très éparées. Il est mondialement reconnu pour ce qui est véritablement appelé un chef d'œuvre dans le monde du cinéma, *Godfather I & II*, le troisième volet ne fait pas la même unanimité. Mais il a aussi réalisé l'adaptation du roman de Bram Stoker, *Dracula*, avec un jeune Keanu Reeves et Gary Oldman. Un film gothique et assez érotique dans son genre, film donc très

¹⁰⁸ KATSAHNIA Iannis (1997), *Francis Ford Coppola*, Paris, Ed. de l'Etoile.

¹⁰⁹ Roger Corman est un producteur, réalisateur et scénariste américain. Il est notamment connu pour ses films inspirés par les œuvres d'Edgar Allan Poe. Outre ces adaptations, il est connu pour son cinéma fantastique, notamment de série B, genre auquel il a donné ses lettres de noblesse. Il a réalisé en quarante ans de carrière près de cinq cents films. Il a également donné à beaucoup d'acteurs et de réalisateurs débutants une visibilité, puisque ces derniers n'avaient pas accès aux grandes productions hollywoodiennes. (<http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/roger-corman/>, consulté le 10 juin 2021)

¹¹⁰ KATSAHNIA Iannis, *Op. Cit.*

porté sur l'esthétique. Un autre de ses films est cultissime, il s'agit bien sûr d'*Apocalypse Now*, sorti en 1979. Outre la qualité indéniable du film, la réalisation du film fut une catastrophe pour l'équipe de tournage. Coppola a adapté le roman *Heart of Darkness* de Joseph Conrad de manière libre, la nouvelle étant parue fin du XIX^e siècle. Il a repris le concept de la nouvelle, et l'a transposé à la guerre du Vietnam. Cependant, Coppola n'était jamais satisfait du résultat. Il en a résulté plus d'une centaine d'heures d'images à traiter, et aucune organisation.¹¹¹

Coppola est donc seulement le réalisateur du premier *Godfather*, le producteur étant Albert S. Ruddy¹¹². Coppola deviendra le producteur des deux films suivants, grâce au succès du premier. Il sera alors à la fois réalisateur, producteur et coscénariste. Cela se fait ressentir à un point. Dans les deux opus suivants, les mots mafia et Cosa Nostra sont cités. Coppola n'étant pas tenu par les accords entre Ruddy et le Parrain Colombo. Le troisième film, toujours avec la même équipe de Coppola et de Puzo, sortira dans un contexte assez similaire au premier film. L'argent venait à manquer, et Paramount avait fait une offre pour une suite aux deux premiers films, qui selon Coppola, se suffisaient à eux-mêmes. Coppola et Puzo ont été contraints d'écrire le scénario de ce troisième film en seulement six semaines, alors qu'ils avaient demandé six mois. L'acteur de Tom Hagen, Robert Duvall, refusera par exemple de jouer dans ce film, car il n'existe selon lui que pour faire plus d'argent.

Mafia et Cosa Nostra

La mafia est un terme qui recouvre à la fois une vaste définition mais qui en même temps est assez bien défini dans l'imaginaire collectif grâce ou à cause

¹¹¹ GRAY Tim (2019), « Coppola's 'Apocalypse Now' was a film of insane proportions » in *Variety*, vol. 345, n° 6, p. 118.

¹¹² Pour l'information, Ruddy a rencontré pendant le tournage de *The Godfather* le Parrain Joseph Colombo, qui était aussi le président de la ligue de défense des droits des Italo-américains, car le film ne plaisait pas. Il faisait une assimilation entre les Italo-américains et la mafia, mais tous ces Italo-américains ne sont pas mafieux. Toutefois, la ligue arrêtera sa campagne contre le film lorsqu'un accord sera trouvé pour que ne soit jamais prononcé les mots Cosa Nostra ni mafia dans le premier film. (PILEGGI Nicholas (1971), « The making of « the godfather » sort of a home movie » in *The New York Times*, article de presse.)

des médias de masse. Cela comprend autant la presse que les films, les livres, etc. Partons d'une définition basique, qui est celle du dictionnaire Universalis. « [...] La mafia se distingue de la criminalité organisée standard. La mafia n'existe que par la combinaison de certaines caractéristiques précises. »¹¹³. Elle est donc régie par des codes, certaines caractéristiques qui la différencie d'organisations criminelles plus classiques. Mais dire la mafia est déjà une erreur. Il est vrai que l'origine du mot provient de la mafia sicilienne¹¹⁴, mais à notre époque contemporaine, on peut rattacher aux caractéristiques de cette mafia originelle celles d'autres groupes provenant des quatre coins du monde. A savoir par exemple les Yakuzas au Japon, la mafia Russe, etc.

Il s'agit pour moi¹¹⁵ d'un sous-système de déviance sociétal dans lequel peuvent s'épanouir des personnalités qui n'arrivent pas à s'adapter à la norme sociétale de notre monde. Cette « définition » est ce qui ressort de nos différentes lectures¹¹⁶

La thématique mafieuse est beaucoup traitée dans un aspect économique, par exemple par von Lampe¹¹⁷, Balsamo¹¹⁸ ou encore Lupo et Zacarini¹¹⁹ de son impact sur les différents marchés ou encore sur la manière dont ces sociétés se déplacent, s'étendent à d'autres pays/villes. La thématique de mon mémoire étant un entremêlât de plusieurs disciplines, elle n'a pas été traitée de manière précise dans la littérature scientifique, mais il y a toutefois des études

¹¹³ CHAMPEYRACHE Clotilde, SUSINI Jean (2017), « MAFIA » in *Encyclopædia Universalis*, s.d., [En ligne], <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedia/mafia/>, (Consulté le 6 avril 2021).

¹¹⁴ CRETIN Thierry (2002), *Mafias of the world, transnational criminal organizations, current issues & perspectives*, Paris, PUF, p. 170.

¹¹⁵ Par moi, j'entends la compilation d'informations provenant de différents experts scientifiques. (VON LAMPE Klaus (2016), *Organized crime: analyzing illegal activities, criminal structures and extra-legal governance*, Thousand Oaks, Sage. – MCILLWAIN Jeffrey (2012), *Deconstructing organized crime : an historical and theoretical study*, Jefferson, McFarland & Company.)

¹¹⁶ CARABELLESE F., FELTHOUS A. ET AL (2021), « Mafia » in *International Journal of Law and Psychiatry*, vol. 74. – CHAMPEYRACHE C., SUSINI J., *idem*.

¹¹⁷ Bien que ce dernier ne traite pas uniquement de ce sujet dans sa monographie. (VON LAMPE (2016), *Op. Cit*)

¹¹⁸ BALSAMO Antonio (2006), « Organised crime today: the evolution of the Sicilian mafia », dans *Journal of Money Laundering Control*, vol. 9, p. 373-378.

¹¹⁹ LUPO Salvatore et ZACARINI Jean-Claude (2001), *Histoire de la mafia: des origines à nos jours*, Paris, Flammarion.

avoisinentes, comme par exemple celle de Giovanni Scalia¹²⁰ ou encore de Giovanni Fiandaca¹²¹. Cependant, nous retrouvons plusieurs auteurs qui se sont penchés sur le rôle de la femme dans les organisations mafieuses¹²²

Aujourd'hui la Cosa Nostra est différente de ce qu'elle fut dans les années 1990. Pourquoi cela ? Parce que leurs activités étaient très surveillées par les forces de l'ordre, et à cela doit s'ajouter la pression qui était exercée par deux sommités anti-mafia, à savoir les juges Giovanni Falcone et Paolo Borsellino¹²³. L'existence même de l'organisation était mise en péril, tellement cette pression était forte. Le plus souvent, les têtes pensantes de la famille étaient mises en prison, et à cela s'ajoute les « balances »¹²⁴ présentes dans la famille, c'est-à-dire des membres de l'organisation qui vendaient ou échangeaient contre des facilités des informations liées aux exercices illégaux conduits par la Cosa Nostra.¹²⁵ La société elle-même était devenue anti-mafia, et avait initié des mouvements allant contre l'organisation. Les années 1990 sont également caractérisées par une volonté de la Cosa Nostra d'améliorer ce que Scaglione appelle son réseau économique, afin d'exploiter et d'infiltrer de manière plus rentable leurs environnements. Dans les grandes villes, l'activité illégale la plus pratiquée est l'extorsion. Cela ne s'applique pas qu'aux grandes enseignes, mais mêmes aux petites gens. Il existe d'ailleurs un adage de la mafia disant : *Pay little but all pay*.¹²⁶ C'est aussi grâce à cela que la mafia peut contrôler son territoire, et que

¹²⁰ SCALIA Rosario Giovanni (2019), « Mafieux ou héros ? Mythes et motifs tragiques dans Le Parrain et Le Parrain II de Francis Ford Coppola », dans *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, REVEL, n° 36.

¹²¹ FIANDACA Giovanni (éd.) (2007), *Women and the Mafia: Female Roles in Organized Crime Structures*, New York, Springer-Verlag.

¹²² KHAN M., VERON A. (2015), *Des femmes dans la mafia : Madones ou marraines ?* Paris, Nouveau Monde. - CAYLI Baris. (2016), « Codes of Commitment to Crime and Resistance : Determining Social and Cultural Factors over the Behaviors of Italian Mafia Women », dans *Deviant Behavior*, vol. 37, no 1.

¹²³ PAOLI L. (2018), « La mafia è sconfitta? », in *Il Mulino*, vol. 50.

¹²⁴ MOROSINI Piergiorgio (2009), *Il gotha di Cosa nostra: la Mafia del dopo Provenzano nello scacchiere internazionale del crimine*, Rubbettino.

¹²⁵ SCAGLIONE Attilio (2016), « Cosa Nostra and Camorra: illegal activities and organisational structures », dans *Global Crime*, vol. 17, n° 1, p. 61.

¹²⁶ The payment of protection money has been extended to all economic activities 'so that even the small fry can obtain some affluence, better control the territory of the various districts, establish a strong relationship of trust with the heads. In the period marked by the leadership of Provenzano, there was even a 'complaints department' founded with the aim to establish a basis of mutual respect which went beyond the simple relationship between the extorter and his victim (LA SPINA Antonio (2010), *I costi dell'illegalità. Camorra ed estorsioni in Campania*, Bologna, Il Mulino. - COSTANTINO Salvatore, MILIA Veronica (2006), *La lotta al racket e all'usura*, Palermo,

cette extorsion est également une pierre angulaire de l'économie de la Cosa Nostra.

Le besoin de s'adapter

Pour pallier à ce problème nouveau, les parrains de la Cosa Nostra essaient de s'impliquer à nouveau dans le business de la drogue, et notamment avec des alliances économiques entre les clans mafieux Italo-américains. (Mafia clans, Camorra associations et la 'Ndrangheta de Calabre¹²⁷). Toutes les relations économiques que les parrains de la Cosa Nostra ont entretenues, mais aussi celles qui se créent, ont permis à la mafia sicilienne de se développer dans beaucoup de domaines qui peuvent apparaître comme hétéroclites, en passant par des hôpitaux, des stations de traitement des déchets jusqu'au marché des énergies renouvelables.¹²⁸

Après 1996, et ce jusqu'en 2006, on assiste à un changement de propriétaire, le titre de parrain passe de Salvatore Riina à Bernardo Provenzano. Un changement de parrain implique un changement de politique, et cela va se faire ressentir dans la politique de la violence de l'organisation. Salvatore Riina s'inspirait d'une centralisation du pouvoir qui était géré plutôt de manière autoritaire et violente issue des famille Corleone. Mais avec Provenzano, cette pratique fut mise de côté, rendant l'organisation plus « démocratique », du moins autant que faire se peut avec dans une organisation criminelle. Son but était de créer une structure plus démocratique qui permet de conserver une unité dans la famille mais aussi une meilleure supervision des activités illégales. Sous son règne, il y avait plus d'autonomie accordée à ses subordonnés, privilégiant lui-même plutôt une bonne supervision de l'ensemble des activités de

Università di Palermo. - AMADORE Nino, UCCELLO Serena (2014), *L'isola civile*, Torino, Einaudi. - BELLAVIA Enrico, DE LUCIA Maurizio (2009), *Il cappio*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.)

¹²⁷ La 'Ndrangheta est l'un des grands leaders dans la vente de cocaïne et dans sa distribution dans le monde. (CALDERONI Francesco, « The structure of drug trafficking mafias: the 'Ndrangheta and cocaine », dans *Crime, Law and Social Change*, vol. 58, n° 3, 1 octobre 2012, p. 321-349.)

¹²⁸ Cela est possible grâce à ce que Scaglione appelle « the grey zone ». Pour plus d'informations sur le sujet voir SCIARRONE Rocco (2011), *Alleanze nell'ombra, Mafie ed economie locali in Sicilia e nel Mezzogiorno*, Torino, Università di Torino.

l'organisation.¹²⁹ Son style opérationnel est plutôt du genre de la médiation, si l'on devait comparer Provenzano à Riina. « to sum up the complex reality of the latest management of Cosa Nostra, I could say that Riina acted as a dictator while Provenzano acted as an oligarch, and he was considered a reliable benchmark for the followers of the mafia association¹³⁰ Pourquoi changer autant la structure même de l'organisation? Cela s'explique par les gros problèmes qui ont eu lieu au début des années 90. Ces changements ont permis à la Cosa Nostra de rassurer l'opinion publique d'une certaine manière, mais également de renouer des relations économiques et politiques avec les personnes de la zone grise. Ce changement qui a donc donné une plus grande autonomie aux différentes familles mafieuses, alors que sous le règne de Riina, elles ne l'étaient pas du tout.

Cela a également changé fortement les relations entre les familles, une communication existait entre les parrains eux-mêmes mais aussi au travers d'intermédiaires. Ce qui ne saute pas aux yeux immédiatement est que cette mesure de compartimenter la Cosa Nostra permet de limiter les informations auxquelles les subordonnés ont accès. Dès lors, si l'un d'eux venait à collaborer avec la police, ils n'auraient alors que des informations partielles à donner, n'ayant plus connaissance du « grand plan » ou des enjeux économiques à plus grande échelle, qui se décident eux plus haut dans la hiérarchie. C'est la une modification à la fois efficace d'un point de vue exogène (relations avec les autres familles et la zone grise) ainsi qu'endogène (protection de la Cosa Nostra elle-même par la limitation de possibilité de balance).

Nouveaux recrutements et prise de conscience

¹²⁹Pietro Grasso est un procureur anti-mafieux, membre du parti démocrate italien. Il a été élu en 2005 procureur national antimafia, mais il n'est ni historien ni criminologue, Ses qualifications professionnelles s'arrêtent là. Toutefois, il est intéressant de connaître le point de vue de quelqu'un du terrain, et en plus dans le pays d'origine de la Cosa Nostra. (LODATO Saviero, GRASSO Piero (2001), *La mafia invisibile*, Milano, Mondadori, p. 73-74. - <https://biografieonline.it/biografia-piero-grasso>, consulté le 17 avril 2021)

¹³⁰ SCAGLIONE, *ibid.*

Pour le recrutement, la Cosa Nostra connaît des difficultés dans l'intégration des nouvelles générations, notamment pour la transmission des valeurs de la mafia. Et avec le nombre d'arrestations qui est grandissante, l'organisation a dû durcir ses mesures de recrutement. Le sang possède toujours une très grande importance dans l'organisation (fils d'anciens boss ou arrière-petits-enfants, etc.) Ce problème de renouvellement des forces mafieuses est à un tel point que pour remplir le manque de membres « at the top of the organisation », les parrains vont jusqu'à reprendre d'anciens membres qui sont considérés comme plus fiables que les jeunes recrues, ou jeunes membres qui ne comprennent donc pas toujours les buts et les valeurs de la Cosa Nostra. Pietro Grasso fait remarquer que ce qu'il manque à la Cosa Nostra ce n'est pas la main d'œuvre de base, mais bien des têtes pensantes, « among the managerial staff »¹³¹

Ce problème managérial est l'un des éléments qui m'a fait me questionner sur l'importance réelle de la femme dans ces organisations criminelles. En effet, la représentation de la femme et de son rôle dans la Cosa Nostra, mais dans ce qu'on peut appeler communément la Mafia, a changé. Ces femmes ont pu avoir dans l'organisation une place similaire sur certains points à celles qu'occupaient les hommes jusque-là. « Women are not confined anymore to just their traditional roles, that is to say assisting fugitives or taking sealed notes from prisons. Today we are seeing the very first cases of women informed of certain elements which are fundamental to the existence of the organisation. This is something that has never happened in the past. It is an absolutely new phenomenon. »¹³²

Le rôle de la femme est devenu crucial, puisque lorsque les maris et les fils sont arrêtés et mis en prison, il ne reste alors plus que les épouses et les filles qui peuvent garantir les liens familiaux (Par familiaux, nous entendons à la fois la famille nucléaire mais également et bien sûr la mafia) C'est là le point le plus important dans les changements opérés par Provenzano durant sa décennie de

¹³¹ GRASSO Saviero, LA LICATA Francesco (2007), *Pizzini, veleni e cicoria*, Milano, Feltrinello, p. 163.

¹³². Il existe des précédents de femmes ayant joué des rôles importants autres que ceux que lui-même a décrit. L'implication des femmes dans la mafia est beaucoup plus importante que ce qui nous est transmis par les différents médias, et dans le cadre de ce mémoire, par les films. (Pour la citation : LODATO Saviero, GRASSO Piero (2001), *La mafia invisibile*, Mondadori, Milano. – Pour les contre-exemples: GRIBAUDI Gabrielle (1997)., « Images of the south » in *The Mezzogiorno revisited*, University of Exeter Press, p. 83 - CAYLI Baris (2016), *Ibid*).

pouvoir. Depuis l'arrestation de ce dernier en 2006, Scaglione pense que la Cosa Nostra manque d'un leader charismatique, que ce soit au masculin ou au féminin. Il continue sur sa lancée en précisant que jusqu'alors, soit en 2016, il n'y avait toujours pas eu de jeune se trouvant à la hauteur pour gérer la mafia sicilienne, bien que deux jeunes parrains aient fait leurs apparitions.

Qu'en est-il de la Cosa Nostra italo-américaine ?

Qu'est-ce que ça implique ? Ce que ça peut changer est que les modifications de la structure qui ont été opérées par Provenzano durant son règne sont quelque peu en suspens, et que cela a d'une certaine manière fragilisé l'organisation lorsqu'elle est passée dans de nouvelles mains. Scaglione estime que la Cosa Nostra se trouve à la fois dans un moment de profond changement mais également dans une crise sans précédent puisque tous les parrains influents se trouvent en prison, ou presque puisqu'il reste Matteo Messina. La place de la Cosa Nostra à la fois à l'international et en Italie n'est plus ce qu'elle était. Scaglione pense qu'elle a perdu sa fiabilité ainsi que sa crédibilité avec les crises traversées, mais aussi par les nombreuses collaborations des mafiosi avec la police. « To summarise, what is worth noting is that, at the moment, the Sicilian Mafia is in difficulty, split and fragmented inside, but this does not mean that it has been defeated; on the contrary, it is still very dangerous and can count on the support and help of a 'Mafia bourgeoisie', spread among the higher echelons of society and institutions. »¹³³. Toutefois, on l'a vu au long de cette partie, la Cosa Nostra a une capacité d'adaptation qui est proche de celle du caméléon, et les connections de l'organisation sont bien plus étendues que ce qu'elles furent par le passé.¹³⁴

Ce résumé historique me semble nécessaire pour comprendre d'où vient la Cosa Nostra et quelles sont ses méthodes. Néanmoins, ces informations sont celles de l'organisation criminelle de Sicile. Les méthodes et les problèmes sont très similaires par rapport à la Cosa Nostra immigrée aux Etats-Unis. Comme le

¹³³ SCAGLIONE A., *Ibid*, p. 65.

¹³⁴ VON LAMPE Klaus (2016), *Organized crime. Analysing illegal activities, criminal structures and extra-legal governance*, Californie, Sage, pp. 158-162.

précise Thierry Cretin, les siciliens, et italiens en général, qui sont issus de la vague d'immigration de la fin du XIX^e et du premier quart du XX^e siècle ne viennent pas en Amérique dans l'optique d'y vivre. Ce qu'ils espèrent par-dessus tout, c'est de retourner chez eux. Il est dès lors nécessaire de faire comprendre que la Cosa Nostra, puisqu'il s'agit du thème de ce chapitre, n'est pas une branche délibérée de l'original sicilien implantée en Amérique. Il s'agit plutôt d'une forme d'adaptation au climat dans lequel les italiens sont plongés lorsqu'ils débarquent. Les gangs¹³⁵ et organisations criminelles ne sont pas du tout un monopole de l'Italie, c'est évident. Aussi, de nombreuses organisations de toutes origines, irlandaise, juive, allemande contrôlent déjà un bon nombre des transactions illégales, du trafic au racket, etc.¹³⁶

Il est donc nécessaire que cette nouvelle Cosa Nostra se fasse sa propre place parmi les autres organisations, et c'est ce qui se fera, avec l'aide de personnalités déjà citées comme Frank Costello mais aussi Alphonse Capone (aussi connu sous le nom d'Al Capone). Loin d'être l'organisation la plus efficace et la plus reconnue, la Cosa Nostra ne commencera à avoir ses « lettres de noblesse », si l'on peut appeler cela de la sorte, qu'avec les noms précédemment cités. C'est à partir de ce moment-là que les nouvelles générations de criminels vont modifier les choses. Ils sont fortement traditionalistes, ce qui souligne le lien que j'ai fait entre la Cosa Nostra d'origine et sa cousine américaine. La véritable adaptation de la Cosa Nostra aux contextes économiques et politiques américains se font sous la coupe de Salvatore Lucania, aussi connu sous le nom de Lucky Luciano. Les adaptations sont majeures par rapport à la Sicile. La deuxième génération a pu, grâce à leurs études, atteindre des postes à responsabilité, comme par exemple avocat, médecin, etc. Ils peuvent dès lors être utiles à la famille. Cette dernière est d'ailleurs un principe qui va se modifier. Elle passe plus au second plan dans la nouvelle Cosa Nostra, la famille devient moins importante que l'enrichissement qu'il est possible de se faire. On retrouve là l'influence des Etats-Unis sur les nouvelles générations. On se trouve encore

¹³⁵ Le mot gang est à l'époque utilisé. L'utilisation de la notion d'organisation criminelle de ma part est tout à fait anachronique, mais elle permet une meilleure compréhension par rapport à ce qui a déjà été dit.

¹³⁶ CRETIN Thierry, *Mafias of the world, transnational criminal organizations, current issues & perspectives*, op. cit.

autour des années 1930, après la crise de Wall Street. Lucania va par exemple jouer au golf, aller dans des clubs prestigieux et rencontrer la haute société américaine, tissant ainsi des liens avec la société américaine. C'est là également un principe important de cette nouvelle génération, la corruption et l'influence des politiques.

Après avoir été expulsé des Etats-Unis en 1946, Lucania retourne en Sicile, devenu une sommité dans le milieu criminel. Cela a comme conséquence que le renouveau américain est venu déteindre sur l'ancienne Cosa Nostra, une injection de sang neuf. Finalement, la cousine américaine de la Cosa Nostra sera devenue une sorte de norme, que ce soit pour la Sicile ou pour l'Amérique du nord.

Résumé de la trilogie

L'adaptation du roman de Puzo s'est faite en deux films. Comme je l'ai déjà dit, les deux premiers sont produits en 1972 et 1974. Le dernier ne sortira qu'en 1990, et est une production indépendante du livre de Puzo. L'histoire nous présente le récit de trois générations de la famille Corleone, une famille fictive vivant en Amérique, dont la première génération, incarnée par Vito Andolini Corleone et Carmella Corleone, est arrivée immigrée de Sicile. Vito Andolini a été envoyé dans le Nouveau Monde après que son père et son frère se sont fait tuer par le Don sicilien d'époque. Il est parti seul dans le Nouveau Monde, et s'est rapidement adapté. Il a fondé une famille avec Carmella, qui deviendra sa femme et ils auront ensemble quatre enfants, et ont adopté un cinquième. Ces enfants sont Sonny, Fredo, Michael et Connie Corleone. Le cinquième, et le plus jeune de la fratrie, est Tom Hagen. Au départ, toute la fratrie est impliquée d'une manière ou d'une autre dans la famille, à l'exception de Michael. Ce dernier est entré dans l'armée et revient de la Seconde Guerre mondiale. Vito Corleone est le parrain, le chef de l'une des grandes familles criminelles des États-Unis. Il est respecté pour son pouvoir et sa manière d'agir. L'honneur est une notion très importante dans cette trilogie, et Vito Corleone incarne cet aspect à la perfection.

Don Vito se fera tirer dessus en pleine rue, dans le quartier où il a grandi et sera grandement souffrant pour le reste du film. Affaibli par cette attaque

inattendue, il se demande comment sa famille s'en sortira, et par là, qui reprendra les rênes de l'organisation. Ses fils ont tous des caractères particuliers, Sonny est très impulsif, il ne prend pas le temps de réfléchir aux situations qui se présentent et fonce tête baissée dans les problèmes. Fredo est considéré comme le plus idiot de la fratrie, ce qui le contrarie énormément. Il désire du respect, mais ne parvient pas à l'avoir seul. Connie étant une fille, elle ne peut prétendre au titre de Don. Son caractère est proche de celui de Sonny. Elle est très impulsive, et vit comme elle l'entend. Le plus réfléchi est Michael, mais il ne veut pas participer aux magouilles de sa famille. Il est encore très influencé par les valeurs de l'armée. Aidé par les membres de l'organisation, Michael veut cependant venger son père. Aucun autre n'ose prendre les armes ni ne sait comment faire. Sans faire plus de plans, Michael va prendre une arme à feu et tuer les responsables de la tentative d'homicide sur son père. Il réussira ainsi à le venger, mais cela le met sous le feu des projecteurs. Il sera alors mis en sécurité en Sicile, seul, sans sa femme Kay qui restera seule aux États-Unis. Étant issue d'une famille respectable, Kay poursuit sa vie comme une honnête citoyenne, en dehors des affaires de la famille mafieuse. Là-bas, il fera une sorte de voyage initiatique, revenant aux origines de la Cosa Nostra, de ses racines. Il y restera un certain temps, rencontrant les gens des petits villages. Michael est connu pour être le fils de Vito Corleone, et attire alors les gens de par ce prestige. Il se mariera avec une jeune fille de Sicile, Apollonia, qui est d'une grande beauté et pure par rapport à Kay, sa femme américaine. Cela fera de Michael un bigame, sans que l'une ou l'autre n'en soit jamais informée, et sachant qu'elles ne le seront jamais. Apollonia mourra rapidement après le mariage dans une voiture piégée qui était destinée à Michael. C'est l'élément déclencheur pour ce dernier, il doit protéger sa famille, et il est le seul à pouvoir le faire. Il va alors retourner aux États-Unis, convaincu que c'est son devoir et son destin.

Connie Corleone, la seule fille de Vito, s'était, elle, mariée à un homme avide de pouvoir et d'argent, utilisant cette dernière pour assouvir ses pulsions. Alors que Connie est enceinte d'un second enfant, son mari la trompe, mais elle s'en rend compte et va en informer ses frères. Immédiatement, Sonny prendra sa voiture pour venger l'affront fait à sa famille, mais surtout celui fait à sa petite sœur. Il se fera tuer dans une embuscade. Michael se trouve alors encore en Sicile

et ne sait rien de ce qui arrive. Le Don en est affligé, il perd son fils aîné, et n'a plus de contrôle sur sa famille. Lorsque Michael revient, il va voir son père, apprend de lui ce qu'il peut, comprend qu'il va vraiment devoir diriger la famille. Don Vito mourra, paisiblement pour un criminel, au milieu de son champ de tomate en compagnie de son petit-fils Anthony Corleone, le fils de Michael. Michael, lui, va venger sa sœur et la protéger de son mari en le faisant tuer. Il va également écarter son frère Fredo en le mettant à la tête de plusieurs casinos appartenant à sa famille. Cela l'empêche de lui causer du tort, mais le protège également d'éventuelle vendetta d'autres familles. Le premier film se termine sur l'enterrement de Vito Corleone et sur l'intronisation de Michael en tant que nouveau parrain de la famille Corleone, chacun présentant ses respects au nouveau chef. Kay, sa femme, se sent piégée, car elle sait ce qu'il se passe et ce qu'est devenu Michael, mais elle ne peut plus partir, déjà mère de deux de ses enfants, et Michael ne veut pas l'impliquer dans les affaires criminelles.

Le deuxième film raconte la génération au pouvoir de Michael, son règne en tant que nouveau parrain. Il raconte l'expansion de la famille, la manière dont elle étend son influence dans les différents domaines. Il raconte également la jeunesse de Vito Corleone, la manière par laquelle il est lui-même devenu le Don. Ce deuxième volet de la saga est rythmé par une volonté de vendetta, tout comme le premier. Vito Corleone arrivera, après avoir gagné assez de pouvoir, à tuer le Don sicilien qui avait fait tuer son père et son frère, rétablissant alors les choses pour sa propre mère restée là-bas, ainsi que sa famille sicilienne. Michael lui est pris pour cible, et est attaqué dans sa propre demeure. Revenant d'une fête donnée en l'honneur d'Anthony pour sa communion, il parle à Kay dans sa chambre à coucher. Il se fera tirer dessus, Kay se trouvant sur leur lit, enceinte. Cet acte sera le fil rouge du deuxième film, savoir qui est le traître qui a permis une telle chose. Cette chasse à l'homme se terminera lorsque Michael comprendra qu'il ne s'agissait de personne d'autre que son propre frère Fredo. Impossible pour lui de le faire tuer, un fratricide aurait causé à sa mère un chagrin immense, il lui ordonne simplement de ne plus jamais lui adresser la parole, ou même de se trouver dans la même pièce que lui. Leur sœur, Connie, connaîtra une transformation de caractère. Elle perdra de vue l'intérêt de sa famille, étant d'un égoïsme pur et dur, et ce même envers ses enfants. Michael le lui fera remarquer.

Elle trouvera « le droit chemin », du point de vue des règles de la mafia, en plaçant toute son énergie dans sa famille. Ses propres enfants, mais aussi ceux de Michael et le fils de Sonny, Vincent Mancini. La transformation de Connie est à voir en contraste avec le changement de Kay. Cette dernière était enceinte au début du film, mais se fera avorter. Michael pensait qu'il s'agissait d'une fausse couche, mais Kay lui avouera la vérité. Cette décision a été prise par Kay afin de ne plus transmettre ce qu'elle appelle « le sang maudit des siciliens », et cela signe la fin du couple. Kay partira à la fin du film, et Michael lui laissera la garde de ses enfants afin qu'ils puissent grandir en dehors du monde de violence auquel il appartient.

Michael ira également devant une commission gouvernementale l'accusant des crimes qu'il a effectivement commis. Il les niera, et grâce à son influence, il s'en sortira comme s'il était innocent. Le second film se termine sur la mort, naturelle, de Carmella Corleone. Cet événement tragique va être le renouveau effectif de Connie, c'est là qu'elle se transformera définitivement. Elle ira également supplier Michael de pardonner à Fredo sa trahison, ce à quoi Michael répond favorablement. Il va du moins le prétendre, puisqu'il fera tuer Fredo, sa mère étant partie, elle ne risquait plus d'en être blessée.

Le troisième film est marqué par la dernière génération de Corleone. Anthony et Maria Corleone, les enfants de Kay et de Michael, mais également et surtout par le fils de Sonny, Vincent. Ce dernier film sera marqué par une volonté de rédemption de la part de Michael, et une tentative de se ranger du côté de la loi. Il y aura un grand contraste entre la jeunesse fougueuse, incarnée par Vincent Mancini, et la « sagesse » de Michael. Vincent est irrémédiablement le fils de Sonny, impétueux et fonceur. Michael essaie de le prendre sous son aile afin de lui apprendre comment il faut commander. Il essaie de faire la même chose qu'il a vécue avec Don Vito, mais cela ne fonctionne pas. Une romance va également s'installer entre Vincent et sa cousine, la fille de Michael. Cette romance n'est pas bien vue, étant cousins au premier degré. Anthony Corleone, tout comme son père dans sa jeunesse, ne veut pas faire partie de l'organisation. Il abandonne même ses études de droit, imposées par Michael, pour faire ce qu'il aime, à savoir la musique. À contrecœur, et à la demande de Kay, Michael accepte et le laisse faire à sa guise. Les deux enfants de Michael sont toutefois très attachés à leur famille,

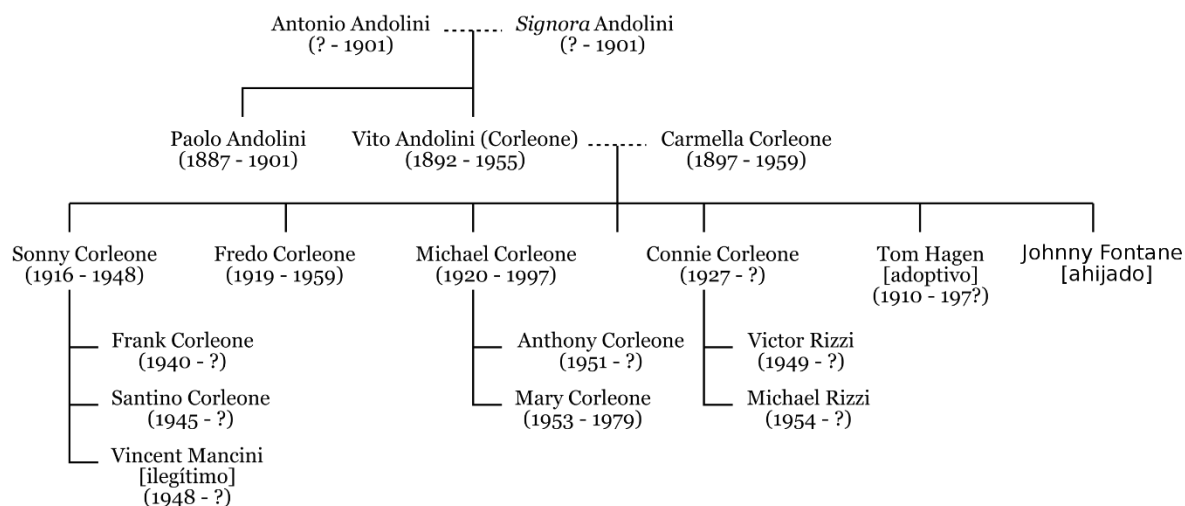
et tout cela se développe positivement dans le dernier film. Don Corleone sera victime d'une attaque lourde, en compagnie d'autres chefs criminels, et sera l'un des seuls à en réchapper. Il sera toutefois pris d'une attaque, et dès lors sa santé sera grandement affaiblie. C'est dans la crainte de ne pas se voir absoudre de ses péchés que Michael va chercher à tout prix cette rédemption. Il va renouer avec Kay, être honnête avec lui-même et avec son ancienne femme, vivant une nouvelle romance légère. Ils visitent la Sicile, y restent pendant une grande partie du film. Michael finira par nommer Vincent le nouveau Don de la famille Corleone, car il n'a plus la force de diriger la famille. Michael n'en a aucune idée, mais deux assassins ont été engagés pour le tuer.

La dernière scène, très longue, du troisième film se passe dans un opéra. Dans la pièce qui est jouée, le personnage principal se trouve être Anthony, chantant et dansant. En parallèle à cette scène, on voit se dérouler le plan de Michael, sa vengeance auprès de ceux qui l'ont trahi. On nous montre alors les différents meurtres les uns après les autres, ce qui contraste avec le calme qu'il affiche ainsi que l'ambiance de l'opéra. Une fois celui-ci terminé, la descente des marches s'avère fatale. Maria se fera tuer à la place de son père, mourant ainsi dans ses bras, pendant que lui est impuissant. La trilogie se termine sur Michael, seul en Sicile, qui meurt sur sa chaise en se rappelant de sa fille, et de ses deux épouses.

Les femmes dans la trilogie *The Godfather*

Dans la trilogie du parrain, les femmes sont représentées de manière assez classique par rapport au cinéma de son temps. Comme je l'ai énoncé dans la méthodologie employée, il y a un certain canevas de représentations, et il est rare que les réalisateurs en sortent. F.F. Coppola ne sera pas une exception à ce niveau-là. Pourquoi ne pas en sortir ? C'est une question intéressante à laquelle plusieurs auteurs se sont intéressés, par exemple Line Lamarre dans son mémoire sur les

représentations sociales des femmes dans le cinéma hollywoodien¹³⁷, Stanley Cavell également¹³⁸, ou encore Annette Kuhn,¹³⁹ mais il n'existe pas de réponse unanime à la question. Toujours est-il que dans la trilogie qui m'intéresse, il y a un certain nombre de rôles qui sont attribués aux femmes dans la diégèse. Afin de faciliter la compréhension de qui est qui dans le film, je vais montrer ci-dessous un schéma reprenant les noms et les filiations.



Source : Wikipédia¹⁴⁰

Les femmes dans la trilogie ne brillent pas par leurs présences. Comme le disait Monique Martineau, « la femme ne signale pas la femme, mais l'absence de phallus. Non une présence, mais une absence. »¹⁴¹ En plus de ne pas avoir une présence cinématographique reflétant une plus juste réalité, le rôle que jouent ces femmes n'est pas toujours significatif. J'ai donc procédé à une différenciation des rôles entre actifs et les autres. Ils ne servent, le plus souvent,

¹³⁷ LAMARRE Line (2010), *Représentations sociales des femmes à l'aube du XXI^e siècle dans le cinéma américain*, Mémoire de l'Université du Québec à Montréal.

¹³⁸ CAVELL Stanley, « L'image de la femme dans le cinéma américain contemporain », dans *Cites*, vol. n° 9, Presses Universitaires de France, n° 1, 2002, p. 173-177.

¹³⁹ KUHN Annette (1985), *The power of the image: essays on representation and sexuality*, London; Boston, Routledge & Kegan Paul.

¹⁴⁰ (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/77/Genealog%C3%ADa_Corleone.svg/2560px-Genealog%C3%ADa_Corleone.svg.png, consulté le 10 juin 2021.)

¹⁴¹ MARTINEAU Monique (1993), « les femmes et l'image », in *20 ans de théories féministes sur le cinéma*, CinémAction, n° 67, pp. 5-7.

qu'à permettre aux protagonistes hommes de se distinguer. Au mieux, les femmes servent de déclencheur positif pour un événement. Tout cela pose question, et notamment sur l'importance de la représentation, de l'image. Car le cinéma est un moyen très pratique de faire passer aux masses quels sont les idéaux sociaux importants, quelles images sont à valoriser, etc. Coppola et Puzo optent finalement pour des représentations très classiques, cinématographiquement parlant. On retrouve :

- L'épouse, avec cependant une variation dans l'intensité de la relation avec le mari ainsi que le statut effectif de celle-ci dans l'organisation ;
- La mère de famille, qui n'est pas toujours complémentaire au rôle de l'épouse ;
- La sœur, rôle qui va aussi souvent se confondre avec l'un des autres rôles.
- La faultrice de trouble, rôle qui peut aussi être associé à un autre ;
- La femme comme trophée/représentation, il s'agit ici vraiment d'un rôle particulier où la femme est simplement présente, ne dit rien et ne sert pas vraiment le récit ;
- La femme comme objet de désir ;
- *The daughter*¹⁴²

Lorsqu'on passe en revue ces différentes représentations, on se rend compte qu'elles n'ont jamais un rôle vraiment essentiel. Non-essentiel ici est à nuancer, car cela n'implique pas qu'une protagoniste ne possède pas un rôle actif dans l'histoire. Au mieux, elles permettent de faire avancer l'intrigue. Il n'y a presque pas par exemple de femme qui va prendre une arme ou être montrée comme active à un haut niveau dans la famille Corleone. La seule femme qui est montrée comme bravant ces codes est la mère de Vito Corleone, que l'on voit au début du second film. *Signora* Andolini, dont nous ne connaissons pas le prénom, qui va aller jusqu'à menacer le Don d'époque en Sicile afin de protéger son fils.

¹⁴² Pour une univocité terminologique, j'ai choisi de mettre ce rôle en anglais, car le français « fille » est trop imprécis, pouvant à la fois simplement être la jeune fille, la fille de quelqu'un, une enfant, etc.

Elle n'en mourra pas, mais il s'agit de la seule scène de ce genre dans la trilogie. C'est là également tout le contraste entre ce qui est dit dans le film par rapport au respect de la famille, à la figure matriarcale qui est présentée comme si chère dans le film.

Le rôle majeur, l'épouse

L'épouse est un rôle qui revient beaucoup dans les trois films, et qui est assez logique puisqu'il s'agit d'une saga familiale dans un milieu très conservateur à cet égard. On se trouve dans une société américaine et fortement impactée par la religion catholique, le mariage étant même la première scène du premier film. Mais elle va fortement varier en fonction du personnage qui est incarné. Par exemple, Kay Adams, interprétée par Diane Keaton, aura une grande importance dans la trilogie, et ce à plusieurs niveaux. Au départ, elle ne semble être importante que pour son rôle d'épouse, de ce qu'elle peut offrir à Michael Corleone, interprété par Al Pacino. Elle a un rang utile à la famille Corleone, elle est belle et n'est pas une trouble-fête. Michael semble en être très amoureux dans le premier film, notamment dans la première scène du mariage et ce jusqu'à ce qu'il comprenne qu'il allait être nécessaire pour lui de reprendre les rênes de la famille. On peut faire la comparaison avec Vito Corleone dans le second volet, interprété par Robert De Niro. Il en est de même pour sa relation avec sa femme, Carmella Corleone, interprétée par Morgana King. Bien que cette dernière relation soit moins explicite que dans le premier film, elle est surtout énoncée par Vito lui-même à ses camarades. « J'ai une femme que j'aime et un fils », répète-t-il lorsqu'on lui présente d'autres femmes, ou alors lorsqu'il s'agit d'argent car il doit s'occuper de ces deux derniers.

Pour Kay Adams, ce rôle va en évoluant, passant de l'épouse aimée et aimante à l'épouse plus docile, couplé avec le rôle de la mère de famille. Elle aura toutefois une grande importance tout au long du premier film pour accompagner et soutenir Michael. On remarque, toujours dans ce premier volet, qu'il a besoin de Kay, pour se recentrer, se rappeler qui il est et pour garder les pieds sur terre.

Il ne peut cependant pas tout lui dire à propos de ce qui se trame dans sa famille, et le poids de ces secrets aura un grand impact sur leur relation.

C'est le cas, lorsqu'après deux heures de film, Michael a besoin de Kay une fois revenu de Sicile, alors qu'il ne lui a pas parlé depuis un temps considérable. Cela pèse à Kay, ce que Diane Keaton met bien en valeur dans son jeu d'actrice. Elle ne semble pas perdre en importance aux yeux de Michael, bien que les films ne montrent plus que très peu de scènes centrées sur leurs relations après le premier volet. Dans le second film, Michael va se faire tirer dessus dans sa chambre à coucher, Kay se trouvant déjà à moitié endormie sur leur lit. Son premier réflexe va être de la protéger en la tirant vers lui puis en se positionnant autour d'elle comme un bouclier humain. C'est une scène intéressante à déconstruire. Il l'aime et veut la protéger, et donne donc l'image d'une femme aimée et respectée, de par la protection que Michael offre, il est « le héros ». Mais Kay ne va pas bouger d'elle-même. Lorsqu'elle se fait tirer dessus, il faut que ce soit Michael qui la protège. Si l'on va un peu plus loin, en partant de ce qui nous est donné dans le film, Michael semble donner à leurs enfants une plus grande importance qu'à Kay. Et dans cette scène de la chambre, Kay est enceinte. Est-ce que Michael défendait en réalité son épouse et par extension son enfant en elle, ou alors en premier lieu son enfant, Kay venant naturellement avec ? Il est difficile d'apporter une réponse univoque, mais la question a le mérite d'être posée. « The only wealth in this world is children. More than all the money and power on earth, you are my treasure » dira Michael dans le premier dialogue du troisième film.

Kay est présente à l'écran lorsque c'est possible pour elle dans la diégèse, par exemple au procès dans le second film. Le contraste est très fort entre le premier film et le début du second où Kay est prête à tout pour Michael, coûte que coûte, malgré les problèmes, malgré ce qu'elle ignore, mais dont elle se doute. À la fin du second film, elle dira même à Michael qu'elle s'en va, avec leurs enfants, en lui disant qu'à cet instant, elle ne ressent plus d'amour pour lui, qu'elle ne pensait pas que ce jour viendrait où elle viendrait à ne plus l'aimer. Elle avouera son avortement à Michael qui pensait jusqu'alors que c'était une fausse couche. Elle est alors représentée comme une femme possédant un certain courage, oser dire une telle chose, dans le contexte d'époque et face à son mari le nouveau Don.

Elle est prête à tout, même à « tuer » son enfant avant sa naissance, si l'on se base sur ce que dit Michael à ce moment-là.

Une autre figure très importante dans le premier film pour l'épouse est Apollonia Vitelli, interprétée par Simonetta Stefanelli. Elle sera la femme temporaire de Michael le temps de son exil en Sicile. Une analyse très intéressante de son personnage a été faite par Giovanni Scalia¹⁴³, portant entre autres sur toute la symbolique présente autour du voyage en Sicile. Apollonia était une femme pure, angélique et sicilienne, provenant du pays des racines du père de Michael. Leur amour semble sincère, et elle semble réussir à détourner Michael du côté violent de la Cosa Nostra. C'est une chose que n'a pas réussi à faire Kay, et c'est également important dans le récit. Sa mort, représentée comme un sacrifice, certes involontaire, est le déclencheur final dont avait besoin Michael pour rentrer en Amérique et prendre la place de son père, pour venger ce dernier.

La mère de famille, la sœur et la fautrice de trouble

Le rôle de la mère de famille est très souvent complémentaire à celui de l'épouse. Il est presque toujours classique. La femme va s'occuper de faire le repas pour les hommes, elle s'occupe des enfants, éventuellement de discuter avec la femme d'un invité pendant que les hommes discutent (c'est le cas notamment dans le deuxième film lorsque le sénateur vient parler à Michael Corleone, laissant sa femme avec Kay), etc. Ces représentations sont relativement classiques, mais il y en a deux qui changent et innovent un peu parmi celles-ci. La première est la figure de Connie Corleone, la sœur de Michael. Il est amusant, et intéressant de savoir que l'actrice qui incarne Connie n'est autre que Talia Shire, la sœur de F. F. Coppola. D'après l'interview de Puzo sur le plateau de King, F. F. Coppola a eu beaucoup de difficulté à la faire entrer dans le casting, mais y est toutefois parvenu. Connie est donc une femme qui se distingue du rôle classique de la femme italienne, qui est souvent pensée comme étant docile, s'occupant de ses enfants et chérissant sa famille. Connie en est tout l'opposé, elle a

¹⁴³SCALIA Rosario Giovanni, « Mafieux ou héros ? », *art. cit.*

effectivement des enfants, issus d'un premier mariage, mais elle ne s'en préoccupe à priori pas beaucoup, du moins pendant les deux premiers films. Elle est tout de même docile d'une certaine manière lorsqu'elle est en présence de sa mère. C'est le cas lors d'une scène de repas, un dimanche en famille alors que Vito Corleone est à l'hôpital et Michael en Sicile. Son mari, Carlo Rizzi, interprété par Gianni Russo, lui parle d'une manière peu convenable, lui disant de la fermer. On connaît déjà le caractère de Connie à ce moment du film, mais elle ne dira qu'un « okay » en baisant la tête. C'est Sonny qui lui dira immédiatement de ne plus jamais manquer de respect à sa sœur. La figure de la mère entre encore en jeu, puisque Carmella, la mère des enfants Corleone, lui demande posément de se calmer, car ils sont à table.

Le rôle de la mère est déterminant dans les deux premiers films avec la seule présence de Carmella. Elle parvient à maintenir une cohésion dans la famille, elle s'occupe des repas, de ses petits-enfants, n'est jamais contraire. Elle parle toujours calmement dans les situations de tension. Il s'agit de la seule femme de la trilogie qui ait une connaissance certaine des agissements de Vito et de l'organisation, et qui choisit de rester auprès de lui, pour ses enfants, sa famille et son mari. C'est la grande différence entre Kay, qui partage pourtant beaucoup de caractéristiques avec elle. Kay ne se sent pas à l'aise dans ce monde de criminels, et ne veut pas que ses enfants grandissent dans celui-ci. Connie essaiera d'avoir une telle influence après le décès de sa mère, mais n'y parviendra pas. Derrière cette figure immanquable de Carmella en tant que madone de la famille Corleone se trouve Kay. Elle est aussi mère d'un petit garçon, Anthony, et s'occupe de ce dernier. Elle n'est cependant que très rarement montrée comme ayant ce rôle. Il existe un contraste important aussi par rapport aux enfants et aux valeurs que ceux-ci ont reçu de leurs mères dans le troisième film, et notamment avec le personnage de Vincent, le fils de Sonny. Etant un fils « illégitime », conçu hors mariage, sa mère n'était pas une sicilienne ni une femme de mafieux à proprement parler. Elle ne lui a donc pas transmis les valeurs siciliennes, comme le respect de la hiérarchie dans l'organisation. Cela se ressent fortement dans la manière qu'il a d'aborder les problèmes, si l'on ajoute en plus à cela le tempérament qu'il tient de son père, Vincent caractérise et représente très bien la jeunesse mafieuse qui a perdu les valeurs de l'organisation.

Au début du deuxième film, Connie revient d'un voyage avec un amant, alors que son ex-mari venait d'être assassiné par la famille Corleone, et Michael lui demande si avant de venir le voir elle avait au moins été auprès de ses enfants. Sa réponse est négative, ce qui énerve d'ailleurs Michael. Connie a une personnalité impulsive, elle s'énerve facilement et pique des crises, comme on a pu le voir dans le premier film lorsqu'elle apprend que son ex-mari la trompe. Elle veut d'ailleurs se marier avec son nouvel amant, et pour cela elle a besoin d'argent. C'est l'unique raison qui l'a poussée à revenir vers sa famille, d'après ce que le film nous dit.

Son portrait va également changer, comme celui de Kay, du premier film au second. Dans le premier, elle garde son attitude décrite ci-dessus du début à la fin, changement d'humeur d'une scène à l'autre avec une terrible colère. Pour reparler de la scène où elle apprend que son ex-mari la trompe, elle casse tout chez elle, puis on nous montre son frère Sonny au téléphone. C'est Connie qui l'appelle pour lui expliquer la situation. Ni une ni deux, Sonny se rend furieux chez elle pour venger cet affront fait à sa sœur. C'est là que ressort l'une des utilisations de l'image de la femme dans le cinéma. Elle est là pour permettre aux hommes de se montrer, d'agir, pendant qu'elle est impuissante. C'est ce qui se passe dans le premier film. Cela amène Sonny à partir illico chez son beau-frère, et à se faire tuer dans une embuscade. Ce sera Michael qui règlera le problème de ce trouble-fête lorsqu'il aura endossé le manteau du Don. Avec tous ces événements, Connie, qui se voit perdre à la fois un frère, mais aussi son ex-mari qu'elle aimait malgré tout, tombe en larme devant Michael, en s'énervant de ce qu'il se passe. À la fin du deuxième film, après le décès de Carmella Corleone, Connie change tout d'un coup, lorsqu'elle comprend que rien ne pourra ébranler les plans de Michael. Elle devient une sœur dévouée et docile, reprend ses enfants en main et s'occupe même de ceux de Michael lorsqu'il le faut. Ce changement n'a rien d'anodin.

Ce contraste est très fort dans les films et vient s'ajouter à celui offert par la personnalité de Kay en tant que mère. Kay n'a jamais abandonné ses enfants, et ce même lorsque Michael a été envoyé en Sicile. Elle ne s'est pas remariée et ne semble pas avoir eu de relation avec un autre homme pendant ce temps, alors que Michael ne s'est pas gêné pour se marier en douce. Il n'a jamais été fait mention

de ce second mariage à Kay, elle ne semble pas être au courant. Ce qu'on peut observer alors est justement un glissement des personnalités de ces deux personnages, Connie devient « sage » tandis que Kay perd la tête, parlant de sang maudit et du mauvais sang sicilien. Elle rend responsable le sang pour les malheurs passés.

Il y a un personnage qui peut se caractériser comme épouse et fauteur de trouble. Il s'agit de la femme de Fredo dans le deuxième épisode. Elle est également comprise dans la représentation en tant qu'objet de désir.

La femme comme objet de désir

Trois personnages collent à cette représentation, avec un niveau plus ou moins élevé. La première est Kay au début de la trilogie, elle est l'incarnation du désir de Michael. Elle est belle, intelligente, éduquée. Il en est amoureux, et elle aussi, cherchant à lui plaire en s'adaptant à la famille de Michael, en se faisant belle à chaque instant, comme dans la scène avant que Michael ne parte retrouver son père à l'hôpital. C'est là que le désir de Michael va commencer à s'évanouir, et ce sera la fin de celui-ci lorsqu'il rencontrera Apollonia en Sicile. Apollonia est le deuxième personnage de ce type, mais incarne un autre désir. Apollonia est pure, sicilienne, jeune et jolie. Elle est intriguée par ce nouveau venu américain. C'est une autre passion, un autre désir qui prend Michael à ce moment-là. Kay ne lui vient pas à l'esprit, du moins elle n'est pas mentionnée par Michael, et il ne semble pas s'en inquiéter. La troisième est un personnage qui n'apparaît que dans quelques scènes du troisième film. Il s'agit de la reporter Grace Hamilton, interprétée par Bridget Fonda. Le personnage semble avoir une certaine importance dans sa présentation. C'est une journaliste curieuse, qui veut connaître les dessous de la famille Corleone. Elle a de l'instinct. Elle sera toutefois reléguée à un simple objet de désir pour la personne de Vincent. Après avoir couché avec elle, ils sont tous les deux attaqués par des criminels armés dans l'appartement de Grace. Elle est prise en otage, lui était parti chercher une arme après avoir entendu de drôles de bruits. Grace passe alors d'un personnage

intrigant avec beaucoup de potentiel dans le film à une simple jeune fille en détresse. Elle ne sert finalement qu'à montrer que Vincent est un vrai tueur, un jeune mafieux zélé. Elle n'apparaîtra d'ailleurs plus du tout dans le film après cette scène, et il n'en sera plus fait mention.

Kay retrouvera sa place en objet de désir pour Michael dans le dernier opus. Après être lui-même sorti de l'hôpital, il se rend compte de sa fragilité. Je l'ai déjà énoncé, il cherche sa rédemption à partir de ce moment-là. C'est là qu'il se rend compte de l'importance de Kay à ses yeux, et les rôles s'inversent alors par rapport au premier film. C'est maintenant au tour de Michael de séduire Kay, ce qu'il va réussir à faire, avec plus ou moins d'embûches sur le chemin. Son personnage connaît d'ailleurs dans le troisième film une grande importance, elle a un rôle et un temps à l'écran beaucoup plus importants que dans les deux opus précédents.

Elle est plutôt naïve, attachée à sa famille, ce qui contraste avec son frère Anthony. Maria Corleone sera tuée à la place de son père, se tenant là où elle ne devait pas. On voit dans le troisième film que Michael retrouve en sa fille la pureté d'Apollonia. Sa mère lui fait se rendre compte de tout ce qu'il a aimé pendant ces années.

La femme comme trophée

La figuration pour la figuration est incarnée autant par les femmes que par les hommes, elle n'est donc pas vraiment spécifique. Toutefois, j'ai relevé dans le deuxième film un passage où la représentation est un peu différente de la simple figuration. Il s'agit encore une fois de la cérémonie en l'honneur d'Anthony pour sa communion, mais cette fois la cible de l'analyse est la femme du sénateur américain qui va présenter son discours. Avant de monter sur la scène après avoir été appelé, il va devant le podium avec son épouse, la tenant par la main. Une fois arrivé, il va lever leurs mains jointes, et sa femme restera là, juste souriante. Elle sera même accompagnée par un garde, telle une enfant perdue. On ne l'entend d'ailleurs pas parler durant cette scène. La seule où l'on entend sa voix est la

suivante, lorsqu'elle remercie Kay pour sa discussion, mais cela s'arrête là. Comme je l'ai souligné dans l'introduction de ce chapitre, elle ne sert pas réellement le récit, elle ne permet pas de le faire avancer, elle est juste présente.

The daughter

Deux personnages correspondent à ce rôle dans la trilogie, il s'agit en premier lieu de Connie bien sûr et ensuite de Maria dans le dernier opus. Même si elles partagent ce rôle, elles n'ont que cela en commun. Dans son rôle d'enfant Corleone, et j'entends par là d'être la fille de Carmella et de Vito, Connie n'est pas beaucoup représentée. Dans la première scène du premier film lors de son mariage, elle est montrée, mais il n'y a pas d'interaction filmée entre elle et ses parents.

Maria, elle, va se distinguer sur ce point. Elle est justement mise en avant avec les interactions qu'elle a avec Michael, ses doutes, ses questionnements. Leur relation est claire, explicite. Maria est un peu naïve, mais sans pour autant être candide. Elle s'oppose farouchement à la représentation de Kay qui est alors encore de mise, puisque Maria a délibérément choisi d'être au côté de son père, même si elle n'est jamais directement impliquée. Cette relation père-fille sera l'un des problèmes à résoudre du dernier film. C'est ce qu'essaie de résoudre Vincent, amoureux de sa cousine, et elle de lui. D'une certaine manière, Maria rappelle à Michael son amour d'un temps avec Apollonia, de par son apparente pureté, sa beauté. C'est comme cela que se termine la trilogie et l'histoire des Corleone, par la représentation des trois femmes que Michael a aimées.

Une analyse de ces représentations

Après cette très longue description des différents rôles et représentations que j'ai relevés dans la trilogie du *Godfather*, je vais les analyser à l'aide de la littérature. Je vais également préciser certaines représentations qui me

semblent plus importantes dans la trilogie. Je vais également faire des parallèles avec d'autres films sur les organisations criminelles, comme ceux cités dans la partie dédiée à la méthodologie. C'est-à-dire *John Wick 2*, *Black Mass*. Ce sont des films qui nous sont contemporains, mais cela permettra aussi d'être témoin de l'évolution des représentations.

Pour rappel, mon but est de savoir quelle est la place accordée à la femme dans les films populaires traitant d'organisations criminelles, et quelles représentations sont données de ces femmes. Le cinéma permettant de faire passer aux masses des messages, des informations, il œuvre de ce fait à la construction des représentations sociales. Il s'agit là vraiment de la trame de fond de ce mémoire.

Les différents contextes que j'ai donnés au début de ce chapitre me permettent d'analyser avec une plus grande finesse que simplement relever ce que je vois. Les représentations qui sont données pour la majorité des femmes dans la Cosa Nostra de cette trilogie sont très conservatrices. Cela s'explique par plusieurs choses. Tout d'abord, l'origine ethnique de la famille Corleone ainsi que les valeurs qu'ils entretiennent. Il s'agit d'une famille sicilienne, portée sur l'amour de la famille, mais aussi catholique. Les valeurs défendues sont donc assez conservatrices, malgré le ton du film.

Le thème du film ne laisse pas non plus aux femmes une occasion d'avoir un premier rôle. Comme le dit Klaus von Lampe,¹⁴⁴ sur la base d'entretiens avec d'anciens membres de la mafia sicilienne, les femmes et les enfants sont totalement exclus de l'organisation et de son fonctionnement. Mais ceci concerne la Cosa Nostra sicilienne, les informations sur la présence et le rôle des femmes dans la Cosa Nostra américaine n'est pas aussi documenté. On retrouve également d'autres auteurs qui vont venir contredire cette position défendue par von Lampe, exemple que j'ai déjà cité dans le contexte de l'histoire de la mafia, il s'agit de Scaglione¹⁴⁵, Anne Véron et Milka Khan¹⁴⁶. Toujours est-il que le film s'en tient à des représentations classiques. C'est aussi ce qu'énoncent, dans leur

¹⁴⁴ VON LAMPE Klaus, *Organized crime, op. cit.*

¹⁴⁵ SCAGLIONE Attilio, « Cosa Nostra and Camorra », *art. cit.*

¹⁴⁶ KHAN Milka et VÉRON Anne, *Des femmes dans la mafia: madones ou marraines ?*, Paris, Nouveau monde, 2015.

article, Felice Carabellese *et al.*¹⁴⁷ Les femmes, dans le film et telles que souligné dans les différentes recherches scientifiques dont j'ai pris connaissance, ont un rôle d'éducation, à la fois des valeurs mafieuses, mais aussi à la vendetta. Elles ont également un rôle important dans le choix des futures épouses, et doivent supporter la réputation de leurs maris.

Cette description, datant de 2021, correspond parfaitement à l'image qui est donnée de Carmella dans la trilogie *The Godfather*. Elle s'occupe de tout, supporte toujours son mari, elle n'est pas contraire. La seule différence qui est à noter est qu'elle ne favorise pas la vendetta, ou du moins rien de tel n'est jamais montré dans les films de Coppola. Ce rôle qu'a le personnage de Carmella n'est, selon moi, pas aussi réducteur qu'il peut y paraître. Elle est la pierre angulaire de la famille Corleone¹⁴⁸, au sens nucléaire du terme. Jusque dans le deuxième film, avant sa mort, beaucoup de comportements sont proscrits, de par sa seule présence. Par exemple, le fait que Michael veuille faire tuer Fredo, mais s'y refuse car cela risque de faire du mal à sa mère. Elle va également empêcher des disputes en étant simplement là, sera toujours présente pour s'occuper de ses petits-enfants afin que ceux-ci ne viennent pas troubler leurs parents. On voit dans le second film, au moment où Kay avoue à Michael qu'elle s'est fait avorter, Carmella qui joue et s'occupe de Maria et Anthony dans le couloir. Cette scène n'existe que pour montrer que les enfants sont témoins des disputes de Michael et Kay, mais elle en montre plus que ce qu'elle ne veut.

Comme je l'ai énoncé dans le contexte historique de la mafia, l'un de ses problèmes majeurs est la confiance et le recrutement des troupes. Pour Klaus von Lampe, le problème va même plus loin. Les têtes pensantes, que ce soit le Don ou même ses « généraux », les *Capo* ou *capidecina*¹⁴⁹, sont bloqués par les traditions. En Sicile tout du moins, chaque décision doit être acceptée, toute action légitimée. Bien que les membres de la famille soient soumis à une obéissance stricte, même

¹⁴⁷ CARABELLESE Felice et al., « The psychopathic dimension in women of mafia », dans *International Journal of Law and Psychiatry*, vol. 74, 1 janvier 2021, p. 101-106.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ Cette information provient de l'ouvrage d'Arclacchi. Mais tout comme Pierre Grasso, il s'agit d'un politicien, mais il est également sociologue. (ARLACCHI Pino (1993), *Men of dishonor : Inside the Sicilian Mafia*, New-York, William Morrow & co, p. 33.)

le Don ne peut les forcer à faire quelque chose¹⁵⁰. Cela dépend de leur volonté. C'est là encore qu'intervient l'éducation, la base même de la mafia repose là-dessus. Le rôle de la mère est donc véritablement primordial pour que cela soit naturel dans la famille, au sens de l'organisation. Celle-ci serait ingérable et chaotique si les valeurs mafieuses n'étaient pas transmises durant l'enfance, comme nous l'a démontré par exemple Cayli¹⁵¹. Or, ce genre d'organisation criminelle essaie de plus en plus de s'institutionnaliser, comme le démontre les auteurs von Lampe, Thierry Cretin, ou encore Balsamo¹⁵². Cette institutionnalisation nécessite que l'organisation se tienne déjà sur des bases solides et basées sur la confiance et l'obéissance à la hiérarchie, le problème est que si les nouveaux arrivants ne respectent pas cela, alors une institutionnalisation ne sera pas possible, et l'avenir de l'organisation criminelle sera alors menacée.

Une chose est certaine, c'est que Carmella va bel et bien transmettre les valeurs mafieuses à ses enfants, et essaie de faire de même avec ses petits-enfants. On peut donc la rapprocher d'une certaine réalité historique que j'énoncerai dans les prochains paragraphes. Bien qu'elle s'occupait à sa manière de la gestion familiale, elle était plus qu'au courant de l'importance qu'elle avait en tant que mère. Et ce par rapport à ses enfants, son mari, mais aussi par rapport à l'organisation. Cela n'est jamais dit clairement dans les films, mais le contraste avec le personnage de Kay démontre cela très bien. Cette dernière est aussi une mère, mais elle dira clairement ne pas vouloir de cet héritage sicilien, ses enfants ne recevront pas d'elle ces valeurs familiales. Kay cherche même à les en éloigner, et elle va réussir avec Anthony, ce qui est clairement démontré dans le troisième film. Maria étant plus jeune à l'époque, l'influence de sa mère était moins importante. La figure de Kay est intéressante dans sa symbolique, ainsi que dans sa justesse historique¹⁵³. Au lieu de s'intégrer en tant que femme dans ce milieu machiste qu'est la mafia, elle décide d'en sortir. Khan et Véron parleront plus volontiers d'une vraie émancipation de la femme lorsqu'elle arrive à sortir de ces

¹⁵⁰ PAOLI Letizia, *Mafia brotherhoods*, *op. cit.*

¹⁵¹ CAYLI Baris, « Codes of Commitment to Crime and Resistance », *art. cit.*

¹⁵² BALSAMO Antonio, « Organised crime today », *art. cit.*

¹⁵³ KHAN Milka et VÉRON Anne, *Des femmes dans la mafia*, *op. cit.*, p. 216.

organisations criminelles, prônant des contre-valeurs. C'est ce que Kay va réaliser au cours des trois films, elle va s'éloigner autant qu'elle peut de la famille Corleone en essayant de prendre ses enfants avec elle, pour les éloigner des valeurs criminelles omniprésentes.

Pourquoi aucune femme n'est au pouvoir dans le film ? La réponse peut sembler évidente avec tous les auteurs que j'ai cités. D'une part, à l'époque où Puzo a réalisé ses recherches sur la mafia, il était clair dans les textes d'époque que les femmes n'avaient pas d'autres rôles visibles que ceux que j'ai cités précédemment. La seconde vague du féminisme, arrivant à la fin des années 1960, ne changera pas les choses aussi rapidement que ce que l'on peut croire. Il faudra attendre le début des années 1990, voire les années 2000 pour que les femmes soient reconnues comme participant à l'organisation. Nous ne savons pas si elles jouaient un tel rôle auparavant, mais cela n'est pas impossible. Et ce d'une manière plus importante que ce que les productions de masses, à la fois les films, mais aussi les romans, les séries télévisées, etc. ne rendent compte. De ce point de vue là, l'œuvre de Puzo et de Coppola se rapproche assez de la réalité mafieuse de 1970. Les représentations sont relativement fidèles, bien que romancées pour le cinéma. Des personnalités comme Ninetta Bagarella¹⁵⁴ ou Giusy Vitale¹⁵⁵ ne ressortent dans la presse internationale qu'aux alentours de 1980, les dessous de certaines familles mafieuses.

Pour donner de multiples exemples de représentations plus contemporaines de femmes mafieuses, ayant soit une place importante dans une organisation, soit prenant cette place, je vais citer *John Wick 2*¹⁵⁶ (2017). Il s'agit

¹⁵⁴ Ninetta Bagarella est la femme du mafieux Salvatore Riina, qui a sévi dans les années 1980 en Sicile. Il se trouve qu'elle était plus ou moins à la tête de l'organisation dirigée par Riina, puisque ce dernier faisait tout ce que sa femme lui disait. Elle commandait donc d'une certaine manière le déroulement des opérations. Elle était également crainte-et respectée, par les mafieux, mais aussi par la population « ordinaire ». Malgré cette position peu commune pour Ninetta, elle était très consciente de son importance dans l'organisation en tant que mère de futurs mafieux, et de ce que ce rôle impliquait dans une large mesure. (*Ibid.* p.29.)

¹⁵⁵ Giusy Vitale est la première femme devenue une « Marraine » de la Cosa Nostra. Cela est bien sûr à mettre en lien avec la partie sur le contexte de la Cosa Nostra et de son évolution. Le manque d'homme et la nécessité de pouvoir faire confiance à quelqu'un a poussé les têtes pensantes de la Cosa Nostra à choisir Giusy Vitale comme nouveau Capo Mandamento, un chef de circonscription. C'est la première fois qu'une telle chose est envisagée, et surtout mise en application. (*Ibid.*, p.73.)

¹⁵⁶ La trilogie (actuellement) *John Wick* est signée par Chad Stahelski. Ce dernier est surtout connu pour cette trilogie en tant que réalisateur. Il a également doublé Stan Lee dans le très connu *The Crow* (1994), et est assez renommé pour les chorégraphies de combats. Il a notamment participé

ici d'un univers vraiment fictif, où une majeure partie de la population se trouve être un assassin. Pour la représentation des femmes, deux personnages sont incontournables dans celui-ci. Celui de Gianna D'Antonio, interprétée par Claudia Gerini. Elle est la chef de la Camorra, pour le grand malheur de son frère Santino D'Antonio, qui veut la faire assassiner afin de prendre sa place. Qu'une femme soit le Don, si on peut dire, est inhabituel et il n'y a pas de précédent historique pour cela, mais c'est une représentation très intéressante. Elle montre une sorte d'évolution des pensées et des représentations dans la société, et ce même à Hollywood, montrant que les codes peuvent être brisés, ou du moins assouplis. Elle est aussi la représentation cinématographique de diverses personnalités féminines de la Camorra, comme Maria Licciardi¹⁵⁷. Une représentation cinématographique puissante, mais également véridique historiquement parlant.

L'autre personnage de ce film se trouve être la chef des assassins de Santino. Elle est très typée « garçon manqué », cheveux courts, habits de garde du corps. Il n'empêche qu'encore une fois, une femme à la tête d'un escadron d'assassin n'est pas quelque chose de commun dans les représentations populaires. Dans le troisième et dernier film de la série, pour le moment, *John Wick : Parabellum* (2019), deux autres femmes sont montrées à des niveaux de pouvoirs dépassant de loin la très grande majorité des gens. Il s'agit de Sofia, jouée par Hall Berry, qui est la directrice d'un des établissements ayant une renommée internationale, elle est respectée et féroce, mais juste. L'autre est un personnage particulier qui s'appelle « L'adjudicatrice », jouée par Asia Kate Dillon. Celle-ci surclasse tout le monde, son seul nom fait trembler même le « héros » des films. Cependant, elle n'obéit qu'à une seule personne, un homme que le monde entier craint.

à celle de *Captain America : Winter Soldier*, aux films *Matrix*, etc. (DEBRUGE Peter (2014), « Slick 'Wick' does the trick » in *Variety*, Penske Business Media, vol. 325, n°11, pp. 82-83.)

¹⁵⁷ Il s'agit d'une femme à la tête de la famille Licciardi à Naples, l'une des personnalités les plus recherchées d'Italie dans les années 1990. Son ascension a été fulgurante dans les années 90, mais s'arrêtera en 1999 lorsque les enquêteurs apprendront son existence, et son importance en tant que chef de cette famille mafieuse. (<http://www.repubblica.it/online/cronaca/licciardi/licciardi/licciardi.html>, consulté le 01 juillet 2021 – ZACCARIA Anna Maria (2010), « L'emergenza rosa. Dati e suggestioni sulle donne di camorra » in *Meridiana. Rivista di storia e scienze sociali*, n° 67.)

Cette différence dans l'attribution des rôles dans les films, à savoir personnages principaux ou personnages secondaires, implique également une représentation différente. Ce n'est pas anodin que les personnages de Connie et de Kay soient assez développés par rapport aux autres. Le premier point est qu'elles survivent aux trois films, ce qui leur laisse également du temps pour se développer par rapport aux divers événements qu'elles subissent. La plupart des femmes dans la trilogie du *Godfather* ont des rôles secondaires. Et comme le milieu est beaucoup plus axé sur la masculinité, la violence, et qu'aucune des protagonistes n'est construite comme étant un personnage violent, alors elles s'expriment moins, ou alors sont moins présentes à l'écran.

L'analyse de Lamarre¹⁵⁸ dans son mémoire va décrire la manière dont certaines héroïnes de film vont marquer leurs désaccords, de par les gestes, les paroles ou leurs façons d'être. J'ai essayé d'appliquer cela à la trilogie de Coppola, mais les personnages sont trop différents pour que ce soit réellement efficace. Les deux seuls personnages principaux féminins qui s'opposent sont Kay et Connie. Connie essaie de s'opposer à ce que son mari ait une relation extra-conjugale. Mais l'image qui ressort de cet acte qui demande pourtant un certain courage, confronter son mari violent n'est pas flatteuse. Elle pleure, agit de manière impulsive cassant tout ce qu'elle trouve, seul moyen pour elle d'exprimer son mécontentement. Je l'ai déjà dit plus tôt dans la description des rôles, mais le conflit entre Connie et Carlo ne sera pas résolu grâce à la volonté de Connie, mais grâce à l'implacable volonté de Michael, et celle à jamais inachevée de Sonny. Elle a également le courage de s'opposer à Michael, et de lui être contraire, mais encore une fois ces actes de bravoure se terminent par une défaite pour Connie. Elle sera obéissante et docile pour sa famille, peut-être en espérant reprendre le rôle que sa propre mère avait dans sa famille ? Du deuxième film jusqu'à la fin du troisième, ce rôle de madone suppléante sera le sien, Connie perdra son côté rebelle, enfant gâtée.

Kay, va quant à elle résister de la seule manière possible pour elle. Elle s'en va, prenant avec elle ses deux enfants. Elle montre par là que sa volonté est plus forte que tous les stratagèmes et les outils dont dispose Michael. C'est d'ailleurs

¹⁵⁸ LAMARRE Line (2010), *Ibid.*

ce qui compte le plus pour Michael, et ce qui comptait aussi le plus pour Vito, les enfants. Ce message est répété pendant toute la trilogie. L'importance de l'épouse, de la mère au sein même de la famille est indéniablement grande, primordiale.

Actives/Passives ?

Comme je l'ai énoncé plus tôt, un point qui peut aussi être développé est celui de la comparaison entre les personnages féminins qui sont passifs et ceux qui sont actifs dans le récit. La différenciation est assez rapide, il y a peu de personnages féminins actifs dans les deux premiers opus de la trilogie. On peut les résumer à Kay, Carmella, Connie et Apollonia. Les « passives » ne sont pas bien plus nombreuses. La femme de Sonny, la femme de Fredo, les figurantes, etc. Le problème dans la trilogie de F. F. Coppola est qu'il s'agit d'une représentation avant tout masculine, la présence de femme est très limitée. Cela limite donc la possibilité qu'une protagoniste puisse avoir ce rôle de personnage actif, si l'on part du fait que 80% du casting est masculin.

Il faut d'abord préciser ce que j'entends par passive et active. Dans le récit, une femme active est pour moi une femme qui a une importance, un impact important sur le déroulement de cette histoire. Par exemple, la présence de Carmella, l'importance de l'avis de Kay pour Michael ainsi que ses actions, mais aussi ses inactions. Ou encore l'infirmière qui aide Michael à protéger Vito d'une agression imminente même si cela va à l'encontre de son travail. Elle refuse tout d'abord de déplacer Vito, car cela risquerait de le mettre en danger, mais accepte malgré tout pour sauver la vie de son patient. Ce sont donc les femmes qui font avancer le récit.

Concernant les femmes « passives », ce sont les femmes qui ne sont présentes qu'en fond, qui pourraient aussi bien ne pas être là. L'histoire et le bon déroulement du scénario ne s'en trouveraient pas perturbé. Mais pour remettre l'église au milieu du village, cela vaut autant pour les femmes que pour les hommes, bien qu'ici je ne m'intéresse qu'à la représentation de ces dernières. Par exemple, la femme de Santino (Sonny) n'est plus présentée dans les films après la mort de ce dernier, il n'en est plus fait mention, ni même de son fils. Elle n'a que peu de lignes de dialogue dans le premier film, souvent pour réprimer son mari

ou pour exprimer sa peur. Parmi les femmes actives, on peut également opérer une différence majeure dans le premier film. Celui entre les différents idéaux féminins, incarnés par Kay et Apollonia.

Idéalisation de la femme sociale et l'idéal mafieux

Un film est souvent une cristallisation des valeurs sociales d'une époque et d'une société donnée. Les films de F. F. Coppola n'échappent pas à cette règle, ni par ailleurs ceux de Quentin Tarantino. Dans la trilogie *The Godfather*, il y a une opposition entre les valeurs siciliennes de la mafia, inspirées par les recherches de Puzo sur le fonctionnement de la mafia lors de l'écriture de son roman, par rapport aux valeurs des autres, à savoir les valeurs traditionnelles américaines. Ces autres sont multiples dans la trilogie, comprenant autant les valeurs américaines que les valeurs de la jeunesse de la Cosa Nostra¹⁵⁹.

Cette différence générationnelle se fait surtout au niveau de l'obéissance, du respect qui doit normalement être inculqué aux enfants grandissant dans les familles italiennes (ou italo-américaines) appartenant aux organisations criminelles. Dans la trilogie, cela se remarque au long de tous les films, d'abord dans la manière dont Michael s'occupe des affaires de la famille par rapport à Vito. Ensuite, dans le comportement de la jeunesse représentée dans le troisième opus de F. F. Coppola, avec la personnalité de Vincent, le fils caché de Sonny, mais aussi de Maria et Anthony, les propres enfants de Michael.

Concernant l'idéalisation de la femme dans l'œuvre de F. F. Coppola, on en voit deux assez différentes dès le premier film. Tout d'abord, il y a la représentation de la femme italienne traditionnelle, une image conservatrice de femme au foyer, s'occupant des enfants, des repas, de soutenir son mari en toute circonstance, que j'ai déjà énoncé maintes fois. Cette figure peut s'incarner en Carmella dans une première lecture, même si j'ai déjà proposé une analyse un peu plus poussée de son cas dans ce mémoire. Cet aspect, et valeur attestée par les différentes recherches sociologiques se ressent fortement chez Coppola, mais

¹⁵⁹ Cette différence entre l'ancienne génération et la nouvelle aux États-Unis s'est faite à la fois dans la fiction qu'est la trilogie *Godfather*, mais également au travers des différentes études concernant la *Cosa Nostra*.

ce n'est pas la seule.¹⁶⁰ On a ensuite la représentation de la femme moderne américaine, à la fois de celle qui vit dans l'organisation criminelle, mais aussi celle qui est en dehors. On retrouve également une sorte de mélange de ces différentes représentations et valeurs. Cela implique de se poser la question de ce que sont les représentations sociales, d'où viennent-elles ? Comment évoluent-elles, au travers du récit, mais également d'après la littérature scientifique ? C'est ce que je vais aborder dans le prochain chapitre. S'ensuivra alors une analyse des représentations sociales dans la trilogie de F. F. Coppola.

Petit aparté théorique : les représentations sociales

Les représentations sociales sont issues d'une pratique discursive. La construction sociale dépend à la fois du discours, mais aussi des représentations. « Nous avons toujours besoin de savoir à quoi nous en tenir avec le monde qui nous entoure. Il faut bien s'y ajuster, s'y conduire, le maîtriser physiquement ou intellectuellement, identifier et résoudre les problèmes qu'il pose. C'est pourquoi nous fabriquons des représentations. »¹⁶¹ Denise Jodelet le décrit de manière assez simple, « il s'agit d'un savoir « de sens commun », « savoir naïf » ou encore « naturel » »¹⁶². Ce genre de savoir commun est évidemment à différencier d'une construction scientifique des représentations sociales, mais dans ce mémoire, il s'agit plutôt de comprendre ce qu'est le savoir commun et le rapport particulier qu'il entretient avec le média qu'est le cinéma.

Traditionnellement, les représentations sociales issues du sens commun se transmettent par la parole ou l'écrit, au travers de représentation comme des spectacles, des chants, etc. Mais avec la technologie, il est possible de s'adresser directement à un public bien plus important par rapport à ce qui se faisait. « Les nouveaux circuits et moyens techniques amplifient énormément les fonctions performatives des discours diffusés et notamment des imaginaires sociaux que

¹⁶⁰ LONGRIGG Clare (2003), « Women in Organized Crime in the United States » in *Women and the mafia. Female roles in organized crime structures*, Palermo, Springer, p 236.

¹⁶¹ JODELET Denise (2003), « Représentations sociales : un domaine en expansion » in *Les représentations sociales*, JODELET Denise (éd.), p. 45.

¹⁶² Ibid, p. 53.

ceux-ci véhiculent »¹⁶³. C'est un point important, puisque ces représentations sont supposées être partagées au moins par un certain nombre d'individus. Elles conditionnent alors la manière de réagir face aux autres, en fonction de qui se trouve en face de nous ainsi que la situation dans laquelle on se trouve. C'est ce que souligne Line Lamarre, les attitudes changent en fonction de nombreux facteurs, comme par exemple qui parle ? Avec qui ? Quelles sont les circonstances ? Une grande quantité de données qui peuvent être comprises par chaque personne de manière différente.¹⁶⁴

Dans le nouvel Hollywood, comme on l'a vu précédemment, il y a une remise en cause de beaucoup de procédés, que ce soit sur la réalisation même d'un film, des règles qui encadrent ce dernier, sur les règles implicites, etc. On peut également dire que cette révolution dans la manière de penser, également supportée par le très classique mai 68, mais également par tous les mouvements contestataires américains de la fin des années 60, amène les jeunes réalisateurs à revoir les représentations sociales. Sous l'effet d'un contre-imaginaire, ces représentations sociales plus classiques sont bouleversées. « L'incohérence entre pratique et représentation alors se solde soit par un retour aux pratiques anciennes, soit par une restructuration du champ de représentations »¹⁶⁵ toutefois, comme le précise Flament, la restructuration n'est pas forcément le fait de toute la population en même temps¹⁶⁶. Pour continuer sur le rapport entre le nouvel Hollywood et les constructions sociales, il est certain qu'on ne passe pas du jour au lendemain à des représentations nouvelles. Ces dernières, si elles ont lieu, n'ont pas un monopole. Les anciennes ne sont pas toutes mises à la poubelle, et il peut y avoir un certain conflit entre elles.

Abrić¹⁶⁷ et Flament¹⁶⁸ soutiennent la théorie du noyau central autour duquel gravitent des schèmes périphériques qui tendent à modifier la

¹⁶³ BACKZO Bronislaw (1984), *Les imaginaires sociaux, mémoires et espoirs collectifs*, Paris, Payot, p. 37.

¹⁶⁴ LAMARRE Line (2010), *Représentations sociales des femmes à l'aube du XXI^e siècle dans le cinéma américain*, Mémoire de l'Université du Québec à Montréal, p. 26.

¹⁶⁵ FLAMENT Claude (1989), « Structure et dynamique des représentations sociales » in *Les représentations sociales*, JODELET Denise (éd.), Paris, Presses Universitaire de France, p. 214.

¹⁶⁶ Idem.

¹⁶⁷ ABRIC Jean-Claude (1989), « L'étude expérimentale des représentations sociales » in *Les représentations sociales*, JODELET Denise (éd.), Paris, PUF, p. 197.

¹⁶⁸ FLAMENT Claude (1989), *Op. Cit.*

représentation. « Ce noyau central est l'élément fondamental de la représentation, car c'est lui qui détermine à la fois la signification et l'organisation de la représentation »¹⁶⁹. Alors, pour qu'une modification des représentations ne soit pas éphémère, il faut que ce soit le noyau qui soit modifié et non les schèmes périphériques. Si ce sont les schèmes qui sont modifiés, alors cette transformation peut n'être que temporaire. Dans le cadre de la représentation du genre, Flament dit ceci. « [La représentation] contient l'affirmation d'une différenciation sexuée des activités. Historiquement et culturellement, la frontière entre activités masculines et activités féminines a beaucoup varié, mais le principe de la différenciation, élément du noyau central, reste sans changement [...] »¹⁷⁰

Il est possible de mettre en évidence les divergences et les points communs des représentations des femmes depuis des siècles, comme le souligne Lamarre¹⁷¹. Faire cela permettrait alors de savoir où on se trouve dans le spectre de la représentation des femmes à travers l'histoire, de voir le chemin parcouru, avec ce qui est resté, mais aussi ce qui a été laissé de côté. Cette approche a un côté historique, mais est très utile dans le cadre d'une comparaison. Notamment dans le cas où les représentations sont présentes dans un film qui est réalisé par la nouvelle vague de réalisateurs d'Hollywood, remettant partiellement les choses en cause.

Les imaginaires sociaux

Mais essayer de comprendre un objet, la représentation sociale des femmes par exemple, dans son ensemble n'est pas possible, si l'on suit les théories de Castoriadis.¹⁷² L'objet est un état, qui est en quelque sorte prisonnier de la forme qu'il lui est attribué. C'est là que l'on comprend qu'une réalité n'a de son sens que lorsqu'une société ou une civilisation lui donne. Cela comprend donc

¹⁶⁹ ABRIC Jean-Claude (1989), *Op. Cit.*

¹⁷⁰ FLAMENT Claude (1989), *Op. Cit.*, p. 211.

¹⁷¹ LAMARRE Line (2010), *Op. Cit.*, p. 29.

¹⁷² CASTORIADIS Cornelius (1986), *Domaines de l'homme*, Paris, Seuil.

des réalités différentes en fonction de l'époque, mais aussi du lieu. Dans cette suite d'idée, l'histoire de la représentation sociale de la femme est un bon exemple. Les différentes représentations concernant les femmes n'ont pas cessé d'évoluer, que ce soit d'une manière ou d'une autre, positivement ou négativement, selon les époques et selon l'endroit, le pays ou la communauté. La société donne donc des identités. Ledrut parlera de société réelle en disant ceci. « Une société réelle est un tissu complexe qui n'est pas plus objectif que subjectif, où se mêlent non l'esprit et les choses, mais toutes les composantes de l'expérience sociale. Or, l'expérience sociale se compose de divers ingrédients. [...] La société réelle c'est aussi bien les fantasmes et les images que les instruments de production. »¹⁷³. Il sera plus précis dans son approche phénoménologique du social en décrivant deux grandes catégories de l'imaginaire. L'imaginaire des images, et celui des imaginaires. Celle qui nous intéresse le plus est celle des images. La question de l'omniprésence des images dans le monde contemporain, que cela soit les publicités ou encore dans une approche hypercontemporaine les images seules avec les réseaux sociaux. Toutes celles-ci existent d'une certaine façon puisque les individus voyant ces images se reconnaissent en partie dans celles-ci, leur attribuant alors une réalité. Un point à ne pas perdre de vue est que derrière chaque image se trouve une réflexion, une volonté de transmettre un message, plus ou moins appuyée, une représentation. Les images ne naissent pas d'elles-mêmes, elles le deviennent lorsqu'on leur attribue un sens. « La réalité réelle n'est réelle, n'existe, qu'en tant qu'elle est tissée d'images qui la font vivre. Que serait la réalité de la société sans la communication et la représentation ? »¹⁷⁴. On remarque alors une dialectique entre le réel et l'imaginaire, l'un ne pouvant exister sans l'autre, comme dans une boucle infinie, qui se remet constamment en question. Le réel engendre l'imaginaire et l'imaginaire engendre le réel.

¹⁷³ LEDRUT Raymond (1987), « Société réelle et imaginaire », in *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. 82, Presses Universitaires de France, p. 43.

¹⁷⁴ Ibid, p. 45.

Les imaginaires sociaux chez Coppola

Que peut-on tirer des réflexions de ces philosophes dans le cadre d'une étude criminologique du cinéma ? Ce qui peut en être dit c'est que le cinéma est un vecteur de transmission. Il transmet des valeurs, des représentations sociales qui sont propres à la société produisant les films. Il s'agit ici de l'Amérique du Nord, Hollywood, avec ses valeurs, ses clichés, ses idéaux¹⁷⁵. Les productions cinématographiques qui sortent chaque année dans le monde entier se comptent par milliers, allant des *blockbusters* américains aux petites productions. Mais le cinéma, quelle qu'en soit l'origine, est plus complexe que le produit fini. Il comprend une équipe de tournage, un script, un réalisateur, un producteur qui possède plus ou moins de pouvoir sur la production en fonction de l'époque et du réalisateur, etc. « Les décors sont les lieux du quotidien de milliers de personnes [...] »¹⁷⁶. Le cinéma est aussi une machine à distribuer les normes, donner une certaine vérité, alimentant l'imaginaire des spectateurs. Même en comprenant que F. F. Coppola appartienne à une nouvelle génération de réalisateurs, plus libres que ceux qui l'ont précédé, mais avec aussi une volonté de changement des représentations en général, il applique, peut-être malgré lui, ces idéaux américains dans les films qu'il réalise. Ce dernier ne s'est pas prononcé sur les représentations de femmes dans sa trilogie *The Godfather*, et les travaux scientifiques sur celle-ci ne traitent pas de cet aspect, comme je l'ai déjà énoncé dans ma partie méthodologie. C'est ce que je vais m'efforcer de faire dans les pages qui suivent, décanter les grandes représentations de cette trilogie.

¹⁷⁵ BIDAUD Anne-Marie (2017), *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, Malakoff, Armand Colin, p. 17.

¹⁷⁶ LAMARRE Line (2010), *Op. Cit.*, p. 36.

L'Europe dans l'imaginaire Hollywoodien

Avant de passer à cette analyse des représentations sociales, il convient de parler d'une thématique omniprésente dans la trilogie de F. F. Coppola, et qui anime aussi l'imaginaire américain. C'est celui de la représentation de l'Europe de manière générale. Celle possède un statut particulier dans le cinéma hollywoodien. Elle se distingue très clairement dans la majorité de ses productions, d'une manière différente en fonction de l'époque traitée. « Si l'Europe du passé montre, aux yeux de Hollywood, une image du bruit et de fureur, celle du présent a tendance à se situer en marge de l'histoire et du réel. L'Europe méditerranéenne, en particulier, tend, à toutes les époques, à se figer en un paradis suranné, artificiel, un lieu de plaisir où les Américains, « innocent abroad », selon Mark Twain, sont exploités ou bien où ils se ressourcent, avant de quitter ce lieu mirage pour repartir dans leurs entreprises d'accomplissement de soi »¹⁷⁷. Cette longue tirade résonne fortement dans la représentation donnée du vieux continent par Coppola dans sa trilogie *The Godfather*.

Cette représentation se fait ressentir à plusieurs niveaux. Il y a bien sûr le voyage de Michael dans le premier opus de la trilogie en Sicile, sorte de retour aux sources, ainsi qu'un moyen de le protéger. Dans ce niveau, on peut en distinguer un deuxième, celui de la représentation de la femme dans cette Europe un peu hors du temps, par rapport à la femme américaine, femme citadine. On va alors distinguer l'idéal mafieux de la femme dans les œuvres de Coppola et l'idéal de la femme sociale. Je vais essayer, dans ce chapitre, de dépeindre ces portraits donnés par le réalisateur, en les associant aux personnages.

L'image de la pureté

¹⁷⁷ BOURGET Jean-Loup (2016), *Hollywood, la norme et la marge. Genres, esthétiques et influences du cinéma hollywoodien (1930-1960)*, Malakoff, Armand Colin, p. 170.

Comme l'a très bien dit Jean-Loup Bourget, l'Europe, et surtout la méditerranée, est souvent fantasmée dans les grosses productions américaines. C'est un décalage intéressant, on pourrait se poser la question de savoir si pour Coppola, par exemple, on ne compare pas un peu une Amérique en pleine évolution, vivant avec son temps, face à une Sicile à moitié dedans, à moitié dehors, prise dans ses traditions, véritablement hors du temps ? Cela représente une certaine volonté du cinéma hollywoodien de démontrer la supériorité du système américain. Cette volonté s'inscrit dans les règles et façons de faire du cinéma classique hollywoodien, bien que Coppola soit justement dans cette mouvance des nouveaux réalisateurs qui essaient de modifier ces manières de faire pour faire un cinéma qui touche plus de gens.¹⁷⁸

C'est dans ce cadre d'une Sicile représentée comme n'ayant pas changé depuis l'époque de Vito Corleone que Michael va être amené afin d'éviter d'être lui-même tué ou attaqué comme son père. Il s'agit là en réalité d'un procédé de scénario, comme l'a mis en évidence Giovanni Scalia.¹⁷⁹ Il s'agit de la suite de son initiation après avoir tué le rival de son père, pour venger ce dernier. Michael en profite pour se reconstruire sur base de nouvelles racines qu'il n'avait jusque-là pour prises en compte, celles de son père. Peut-on faire une sorte de parallèle entre le nouvel Hollywood qui puise dans l'ancien Hollywood pour renaître ? Michael passe du jeune militaire décoré, issu d'une famille sicilienne mafieuse¹⁸⁰ et rejetant les valeurs mafieuses d'une telle famille, à un Don en devenir. Le choix de la Sicile est évidemment un choix logique pour la narration. L'Italie est très éloignée des États-Unis, la famille Corleone a des relations là-bas qui facilitent la protection et assurent cette dernière par la confiance, etc. D'un autre côté, il y a également la symbolique d'un retour au pays, un retour aux sources par Michael. Il croise durant son périple à pied jusqu'à Corleone une jeune femme sicilienne. Michael, silencieux, est entouré de ses gardes du corps qui eux n'arrêtent pas de

¹⁷⁸ THORET Jean-Baptiste (2006), *Le cinéma américain des années 70*, Paris, Cahiers du cinéma, p. 27.

¹⁷⁹ SCALIA Rosario Giovanni, « Mafieux ou héros ? Mythes et motifs tragiques dans *Le Parrain* et *Le Parrain II* de Francis Ford Coppola », dans *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, REVEL, n° 36, 20 décembre 2019, [En ligne], <http://journals.openedition.org.proxy.bib.ucl.ac.be/narratologie/9734>, (Consulté le 14 juin 2021).

¹⁸⁰ Cristaldi, Cirino (2016), *La mafia e i suoi stereotipi televisivi*, Barrafranca, Bonferraro.

parler sicilien pour décrire la ravissante jeune femme, allant jusqu'à taquiner Michael sur le fait qu'il a un coup de foudre pour cette jeune fille.¹⁸¹ Son prénom n'est pas encore connu à ce moment-là, mais il s'agit d'Apollonia. Elle dévisage brièvement Michael avant de se retourner et de continuer sa marche en compagnie des autres femmes du village avoisinant et des enfants.

C'est dans un petit café du village que l'on en apprend plus sur la jeune femme. Elle est la fille du tenancier, qui n'apprécie pas que l'on décrive sa fille de la sorte, même si les termes employés sont respectueux, ne faisant qu'allusion à sa beauté. Apollonia nous est montrée comme étant une sorte de bijou à protéger pour son père, il ne lui en a pas fallu plus pour aller chercher des membres de sa famille armés qui étaient à l'intérieur du café. Michael va apaiser la situation en expliquant qui il est, pourquoi il est là et ce qu'il souhaite. Il souhaite rencontrer la fille du tenancier en tout bien tout honneur, et ce dernier accepte. Notons que durant toute cette scène qui dure tout de même trois minutes cinquante, Michael ne parle qu'en anglais, demandant à son garde du corps de traduire pour lui.

Apollonia va se dévoiler pendant les vingt-six prochaines minutes du film. Sa présence à l'écran est donc tout à fait éphémère, mais donne aux spectateurs un point de comparaison entre Kay, la femme idéale socialement parlant, issue d'une famille aisée, cultivée. Apollonia est au contraire présentée comme candide, elle ne sait pas grand-chose d'autre du monde que ce qu'elle peut en observer quotidiennement. Elle apprend néanmoins avec Michael. On le voit lorsqu'elle apprend à conduire, mais aussi l'anglais par bribes, puisqu'elle arrive à converser, un peu, avec Michael dans cette langue. Candide donc, mais pas simple d'esprit. Elle est également montrée comme étant assez passive, mais étant sous la coupe de son père, cela n'est peut-être pas étonnant. F. F. Coppola lui-même décrira cet aparté sur la Sicile comme étant un instant clef. Ce dernier a réalisé un notebook à partir du roman de Puzo avant d'écrire son script avec lui, expliquant comment il avait écrit et pensé le film, en termes de mise en scène notamment.¹⁸² Toute

¹⁸¹ *The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1h40.

¹⁸² Cet extrait d'une dizaine de minutes est intéressant pour avoir un aperçu de comment le premier film a été pensé avant d'être tourné, avec également les contraintes des producteurs et des budgets. (https://youtu.be/awce_j2myQw, consultée le 02 août 2021)

cette péripétie dans le village natal de Vito avait pour but de montrer à Michael lui-même s'il avait l'étoffe ou non et la volonté de prendre la place de son père.

Apollonia est donc représentée comme une femme issue des « traditions » siciliennes, pas nécessairement obéissante, mais docile. Elle n'agit pas de son propre chef, et est toujours représentée avec un homme à ses côtés, qu'il s'agisse de son père, la protégeant, ou de Michael une fois qu'ils seront mariés. Notons que le premier réflexe de Michael est de vouloir l'épouser, alors qu'il vient à peine de la rencontrer. C'était pour lui un coup de foudre. On peut dire qu'Apollonia incarne la femme traditionnelle rurale dans la trilogie et d'une certaine façon un aspect de la femme mafieuse idéale. J'entends par là qu'elle incarne une partie de cet idéal, la majeure partie de celui-ci étant incarné par un personnage qui a plus d'expérience, plus âgé que la jeune et pure Apollonia. Il s'agit de Carmella, la mère de Michael, épouse aimée et respectée de Vito Corleone.

La femme moderne

Plusieurs femmes peuvent correspondre à cette image de la femme moderne, chacune d'entre elles dans une certaine mesure. Mais je vais me concentrer sur les figures de Kay et de Connie, puisque ce sont les seuls qui ont un développement, qui partagent ensuite un peu leurs places avec Maria Corleone dans le dernier opus de la trilogie. Kay fait donc partie des femmes que l'on peut qualifier de modernes dans les films. Elle semble subvenir elle-même à ses besoins grâce à son métier. Kay semble être institutrice, même si cela n'est jamais clairement énoncé dans les films. On peut la voir diriger un groupe d'enfant lorsque Michael revient de Sicile et lui demande de devenir sa femme.¹⁸³ Elle a donc un métier, semble indépendante, cultivée. Kay a déjà un enfant avec Michael, il s'agit d'Anthony. La question du mariage n'est pas énoncée avant cette scène entre Kay et Michael, pas même lors de la première scène du premier film, lors du mariage de Connie. Elle n'adhère pas aux valeurs mafieuses, et l'énonce très clairement dès sa première apparition.¹⁸⁴ Kay est montrée dans la trilogie

¹⁸³ *The Godfather*, Francis Ford Coppola, 2h13min30 – 2h16min24.

¹⁸⁴ *The Godfather*, Francis Ford Coppola, 12min56-22min33.

comme étant entreprenante, elle n'attend pas toujours que Michael fasse quelque chose ou lui demande quelque chose pour agir. Par exemple, dans le premier opus, elle va toute seule demander des nouvelles de Michael à Tom Hagen alors que Michael est en Sicile, dans le second film elle prend l'initiative de se faire avorter, sans en avertir Michael. Le cas de Connie est plus complexe, et sera expliqué dans le prochain point.

La femme moderne dans l'œuvre de Coppola semble donc être l'image de l'indépendance, par rapport au monde, par rapport aux hommes. L'exemple de l'avortement, si l'on considère en plus l'époque et le contexte social aux États-Unis par rapport à cette polémique, est très parlant.¹⁸⁵

Cette représentation de Kay est difficile à bien cerner. Elle présente beaucoup de caractéristiques qui seraient facilement attribuées aux femmes post-féministes, mais son personnage est issu d'un roman publié en 1969. Il n'est donc « pas possible » de la rattacher à ce courant de pensée. Elle n'entre pas non plus vraiment dans la première vague du féminisme, plutôt issue de la classe bourgeoise en révolte aux pratiques observées, comme en témoigne Marcelle Legrand-Falco.¹⁸⁶ La représentation qui en est donnée est donc la fin de vie de la première vague, et l'amorce de la seconde. Kay est donc, selon moi, une sorte de représentation du féminisme urbain du début des années 1970, située dans un entre-deux idéologique. Cette hypothèse se confirme lorsque paraît le troisième film, où elle est beaucoup plus présente à l'écran, mais assoit également sa conviction avec plus de force face à Michael que dans les précédents films, comme un témoin fidèle de l'évolution des théories féministes représenté au cinéma hollywoodien. Ce qui est aussi intéressant est que Kay est la seule exception dans les représentations de F. F. Coppola. L'autre personnage qui a presque réussi est

¹⁸⁵ « The Catholic Church had played a key role in opposing the birth control movement and would soon lead the fight against legal abortion ». Sachant que les États-Unis sont très conservateurs, même s'ils sont plutôt portés vers le protestantisme, cela a son importance quant à la narration, puisque la famille Corleone est clairement catholique et non protestante. (REAGAN Leslie (1997), *When Abortion Was a Crime: Women, Medicine, and Law in the United States, 1867-1973*, University of California Press, p. 185.)

¹⁸⁶ MACHIELS Christine (2015), « Ce qui a fait de moi un féministe, plus encore une révoltée sociale : Marcelle Legrand-Falco » in *Les féministes de la première vague*, BARD Christine (éd.), Rennes, Presses Universitaire de Rennes, p. 168.

Connie, mais comme on l'a bien vu jusqu'ici, Connie se pliera finalement à la volonté de Michael.

Un conflit des représentations ?

Cette opposition entre représentation de femme moderne et traditionnelle au sens mafieux est très forte dans l'œuvre de Coppola, du moins pour les deux premiers films de la série, le troisième occupant une place plus particulière. Le contraste entre Kay et Apollonia est très bien représenté, à la fois par les images mêmes, la couleur et la chaleur de celles-ci, les sons, l'ambiance même des scènes. Lorsqu'Apollonia est montrée à l'écran, elle est toujours prise dans une lumière chaude, rappelant le rêve qu'incarne la Sicile dans le cinéma hollywoodien. Elle est toujours souriante, ne cherche jamais le conflit. Cela contraste beaucoup avec les images que l'on a pu voir de Kay. Cela n'est pas sans rappeler l'étude de Richard Dyer¹⁸⁷ sur la division raciale qui est marquée en faveur de la race blanche, grâce notamment à la lumière et à la narration. Dans ce cas-ci, il s'agit plutôt de l'idéal méditerranéen qui serait favorisé par rapport à l'idéal urbain américain. Certes, on peut mettre en évidence un certain parallèle entre la première apparition de Kay lors du mariage de Connie, dans sa robe rouge, avec son chapeau blanc. Elle était alors souriante, péturie d'un amour qui semble passionné pour Michael. Ce dernier lui portait, dans cette première scène, le même regard amoureux qu'il donne à Apollonia la première fois qu'ils se rencontrent.

Kay est représentée sous un jour plus sombre, les lumières sont moins chaudes, il fait souvent gris. Elle est elle-même en prise avec ses démons, son amour pour Michael qui ne trouve pas de réponse, son inquiétude. Elle ne sourit pas, ne semble pas aussi épanouie qu'Apollonia. Elle doit s'occuper seule de son fils. La famille a toutefois une grande importance pour elle, et Kay se rapproche alors en partie de l'idéal mafieux, mais se rebellera justement contre le côté sicilien de Michael, et des valeurs qui sont véhiculées par ce biais. C'est ce qui l'a poussée à avorter, afin de mettre un terme à cette « malédiction du sang sicilien »

¹⁸⁷ DYER Richard (1997), *White*, London, Routledge.

qui frappe déjà deux de ses enfants, Maria et Anthony. Elle ne veut pas être à l'origine d'une nouvelle génération de mafieux, et prend ses responsabilités face à Michael, en lui avouant son acte. Je l'ai également déjà énoncé, mais cette scène est très importante pour le personnage de Kay, démontrant la force de sa détermination en tant que protagoniste.¹⁸⁸

Comme je le disais, Connie possède une place particulière. Elle est à la fois la représentation d'une femme moderne, ayant grandi aux États-Unis, mais en même temps elle est issue d'une famille mafieuse possédant des valeurs proches de celles qui peuvent transparaître chez Apollonia. Elle incarne donc ce conflit, et il est assez bien illustré dans toute la trilogie. Son personnage est passé par de multiples phases, allant de la jeune fille gâtée par ses parents à la mère de famille qui essaie de reprendre le rôle de madone de sa propre mère, à savoir Carmella. Après avoir intégré de force, il faut le dire, les valeurs mafieuses, Connie incarnera parfaitement cette fusion des deux représentations. Comme je l'ai déjà énoncé, elle essaiera de remplir son rôle de madone comme Carmella, pilier de l'équilibre familial et figure de sagesse. C'est partiellement un échec, et ce pour plusieurs raisons qui ont déjà été données.

Que serait un exemple sans un contre-exemple ? Dans le dernier film de la trilogie, le personnage de Maria fait son apparition, fille de Michael et de Kay. Elle est la véritable incarnation des deux représentations, à la fois de la pureté, jeune, belle et fidèle aux valeurs mafieuses, mais est également une femme moderne, vivant aux États-Unis, dans une bonne famille, tout comme Kay a son âge. Maria se différencie de sa mère en adoptant les valeurs familiales paternelles, idolâtrant presque son père, mais est tout comme elle une femme qui est montrée comme forte, faisant ses propres choix, même lorsque ceux-ci vont à l'encontre de ce que son père lui demande. Cependant, tout comme Apollonia et à l'inverse de Kay, Maria n'est jamais représentée seule, elle est toujours sous la tutelle soit de son père ou de sa mère, soit protégée par son cousin dont elle est amoureuse, le fils de Sonny, Vincent. Ce dernier film a aussi, d'une certaine façon, assez bien coller à la réalité mafieuse vécue à la fois en Amérique ou en Sicile¹⁸⁹, à savoir une

¹⁸⁸ *The Godfather II*, Francis Ford Coppola, 2h38min-2h44min08.

¹⁸⁹ GRIBAUDI G (1997)., « Images of the south » in *The Mezzogiorno revisited*, University of Exeter Press, p. 83.

certaine montée des jeunes femmes dans l'organisation mafieuse. Cela s'est peut-être fait malgré eux, mais cela n'empêche rien.

Conclusion

Ces productions nées de l'imagination de Mario Puzo, et adaptées au cinéma par Francis Ford Coppola, sont d'intéressants prismes d'analyse, que ce soit sociologique, philosophique, mais pour moi surtout criminologique. Ils sont, malgré eux, des reflets d'une société en changement, mais aussi le reflet d'anciennes pratiques et représentations. La question des représentations des femmes dans les films hollywoodiens traitant des organisations criminelles peut paraître saugrenue, du fait de masculinité apparente de ces organisations. Mais une fois approfondies, ces représentations sont bien plus complexes que ce qu'elles peuvent sembler dans une première lecture. J'ai distingué les différents rôles que je considère comme primordiaux dans cette trilogie, la mère, l'épouse, la sœur, la fautrice de trouble, la femme comme objet de désir, *the daughter* (la fille de quelqu'un) ou encore la femme comme trophée. Ce sont tous des rôles classiques, que ce soit du cinéma, mais également socialement. Le rôle manquant serait celui de l'héroïne, mais le cadre mafieux n'y est pas propice. Cette distinction des rôles a été poussée plus loin, classant ceux-ci en rôles actifs et passifs dans la narration. Finalement, et en lien avec le contexte des révolutions idéologiques d'époque, j'ai posé mon analyse quant à ces différentes représentations chez les personnages féminins actifs, avec la représentation de la femme urbaine, moderne, celle de la femme traditionnelle du point de vue des valeurs mafieuses ainsi que les femmes mélangeant ces deux représentations. Ce sont des constructions sociales et cinématographiques, issues des imaginaires sociaux qui nous sont présentés, volontairement ou non.

Ces représentations peuvent être comprises et relevées par tout un chacun en regardant ces films, ce qui m'a intéressé dans ce mémoire est plutôt la manière dont sont créées celles-ci, comment les valeurs et représentations sociales peuvent transparaître dans des productions destinées aux masses. Représentations sociales, mais aussi celles d'inspiration réelle d'époque, comme

en témoigne le travail de recherche de Mario Puzo avant d'écrire le roman éponyme à la trilogie de F. F. Coppola.

J'ai également énoncé dans la partie plus théorique tout l'aspect du contrôle qui peut être exercé sur le cinéma par divers moyens comme le système de *rating*, les oscars, la rentabilité du film, etc. Je n'ai pu donner que deux exemples de ce contrôle par rapport à la trilogie *The Godfather*, à savoir le cas de Joe Colombo ainsi que l'interview de F. F. Coppola, disponible sur YouTube, sur comment il avait travaillé sur le livre de Marco Puzo pour réaliser les deux premiers films de cette trilogie, et de certains aspects qui devaient plaire à Paramount Pictures, la société de production de ces films¹⁹⁰. Il serait intéressant de se pencher sur ces influences quasi institutionnelles sur la production de ces films, mais l'accès à ces informations nécessiterait un entretien avec le réalisateur, à condition qu'il puisse ou accepte même de divulguer ce genre de données.

Chapitre IV - L'héritage de cet âge d'or : Quentin Tarantino

La duologie de Quentin Tarantino, *Kill Bill*, est très particulière par rapport à la trilogie de F. F. Coppola, *The Godfather*. La première est évidemment le réalisateur, Quentin Tarantino. Il s'agit d'un personnage assez atypique¹⁹¹, dont les films sont tous d'une qualité mondialement reconnue. Il suffit de citer *Pulp Fiction* (1994), *Inglorious Bastards* (2009), *Reservoir Dogs* (1992) ; les *Kill Bill* (2003-2004), un *Django Unchained* (2012). La grande particularité de *Kill Bill*, et c'est ce pourquoi j'ai choisi de me pencher sur les films, est que les personnages

¹⁹⁰ BOURGET Jean-Loup (2016), *Op. Cit.* p. 105-109.

¹⁹¹ ORTOLI Philippe (2019), « L'impureté des origines : Quentin Tarantino et le cinéma classique hollywoodien » in *The Wild Bunch*, n° 4, p. 105.

principaux des films sont presque exclusivement tous des femmes. Bien qu'ils ne se soient pas un reflet d'une certaine réalité comme la trilogie de Coppola, ils traitent toutefois d'organisation criminelle, et en l'occurrence des Yakuzas. Je ferai un bref point historique sur cette organisation avant de passer à l'analyse des représentations de ces deux films.

Quentin Tarantino

Quentin Tarantino est un réalisateur qui nous est plus contemporain que Coppola, ils n'appartiennent pas au même courant cinématographique. Sa vision de ce qu'est le cinéma ainsi que sa manière de réaliser des films sera dès lors différente, en plus des différentes personnalités. Ils ont toutefois un point commun, ils étaient tous les deux passionnés de cinéma avant de devenir réalisateurs. Quentin Tarantino a travaillé dans une vidéothèque, étant lui-même cinéphile, avant de se lancer en tant que réalisateur. C'est intéressant de voir que Tarantino était un passionné du cinéma de Scorsese dans ses jeunes années, puisque ce dernier fait partie des grands noms du nouvel Hollywood.¹⁹² Outre les grandes productions hollywoodiennes, Tarantino adorait également les films de série B ou Z, ceux d'actions.¹⁹³ Sa culture cinématographique a eu un grand impact sur sa manière de réaliser des films, mais aussi de penser le cinéma.

Quentin Tarantino se distingue dans la manière qu'il a de réaliser ses films. En effet, j'ai précédemment énoncé les contrôles qui sont effectués à Hollywood, avec le système du rating, etc. Autant la trilogie de Coppola est comprise dans ces manœuvres de contrôle, mais c'est beaucoup moins le cas pour Tarantino. Pourquoi ? Parce que ce dernier ne passe pas par les sociétés habituellement utilisées par les producteurs et réalisateurs d'Hollywood. Cette « industrie new-

¹⁹² STRAUSS Frédéric (2017), « Tarantino Quentin (1963-) » in *Encyclopaedia Universalis* (consulté en ligne le 15 juin 2021, <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/quentin-tarantino/>)

¹⁹³ Les films de série B ou Z sont des films qui ont de petits budgets, et qui sont souvent jugés comme étant mauvais par les critiques. Ce qui ne rend pas le film mauvais en lui-même, mais le « grand-public » ne le trouve pas à son goût.

yorkaise » comme l'a dit Marie-Pierre Huillet, est dominée par l'argent¹⁹⁴. L'argent qui est également un moyen de contrôle, puisque la rentabilité est le but visé par les investisseurs. Comme l'explique Anne-Marie Bidaud, « Hollywood se résume de plus en plus en une industrie visant à fabriquer des produits à la chaîne, comme n'importe quelle société commerciale. Bien plus, comme les studios sont amenés à investir des sommes gigantesques, les financiers veulent leur part du contrôle créatif même s'ils n'ont jamais de films auparavant. Créativité et originalité ne sont pas des mots bienvenus en 2012 »¹⁹⁵ cette façon contrevenue de réaliser des films lui a peut-être été inspirée par les films de série B qu'il aimait tant. Quoi qu'il en soit, cela lui permet d'avoir une plus grande liberté dans ses réalisations, que ce soit au niveau du son, du montage, de ses mises en scène particulières ou encore même dans la narration ou le découpage de cette narration. Cela se remarque dans presque tous ses films, et notamment dans les Kill Bill.

Le scénario de cette duologie n'est pas très compliqué. Il s'agit d'une femme qui cherche à se venger en tuant Bill, comme le titre l'indique. Il n'y a rien de plus que cela. La découpe des séquences des deux films est très particulière. Plutôt que de partir sur de simples flashbacks ayant lieu dans une histoire continue d'un point de vue temporel, Tarantino va faire en sorte de découper son récit un peu comme au théâtre. Il mélange complètement les genres justement, en faisant du cinéma comme on pourrait faire du théâtre. Mélange de genres donc, mais qu'est-ce qu'on entend par un genre cinématographique ? « Les genres cinématographiques sont à la fois des ensembles de films unis par une ressemblance thématique, narrative et/ou esthétique »¹⁹⁶. Grossièrement, on peut dire que les films peuvent se classer en fonction de ce qui est montré, de la manière dont la trame est menée, comment sont habillés les protagonistes, quel style de musique est joué, etc. Dans un film qui se déroule dans l'Ouest américain, avec des personnages portant des chapeaux, des bottes avec éperons, un six-

¹⁹⁴ HUILLET Marie-Pierre (2017), *Masculinités et féminités dans le cinéma de Quentin Tarantino : analyses filmiques et études de réception*, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II.

¹⁹⁵ BIDAUD Anne-marie (2017), *Hollywood et le rêve américain: cinéma et idéologie aux Etats-Unis*, 2e éd. revue et Corrigée, Paris, Armand Colin, 2017, (Cinéma / Arts visuels).

¹⁹⁶ MOINE Raphaëlle (2009), « Film, genre et interprétation » in *Le Français d'Aujourd'hui*, Malakoff, n° 165, p.12.

coups, on peut dire que le film est associé au genre western, etc. Le genre cinématographique est donc une sorte de catégorie de l'interprétation afin que le spectateur comprenne dans quel univers il se trouve. Ces genres étant génériques, il y a peu de subtilités et le spectateur ne s'y perd pas.¹⁹⁷ Les genres associés aux deux *Kill Bill* ne sont pas les mêmes. Le premier est considéré comme étant un film de cinéma asiatique et le second plutôt comme un western.¹⁹⁸ Cette attribution de genre aux films est encore plus artificielle que pour d'autres puisque Tarantino cherche justement à s'écarter des genres.

La société japonaise est souvent stéréotypée en ce qui concerne le rapport de la femme vis-à-vis de l'homme. Souvent représentée comme étant soumise, presque inférieure à l'homme. Pour rester dans la thématique du cinéma, on peut citer de grands classiques hollywoodiens comme *The Last Samurai* (2003), *47 Ronin* (2013) qui dépeignent les femmes japonaises de la sorte. Cela ne veut pas dire que tout le cinéma hollywoodien transmet une image plutôt négative de la femme au Japon. Dans le cinéma japonais par exemple, les représentations sont plus variées en fonction du genre du film. Dans des films d'épouvante tels que *Ringu* (1998), où Sadako est une magicienne puissante et crainte à cause de cela. Afin de se protéger d'elle, la communauté dans laquelle elle vivait décide de l'enfermer dans un puits pour qu'elle y meure. Sa puissance étant telle qu'elle se réincarne en un esprit vengeur. C'est bien également une représentation de la peur de l'homme qui la femme ait un pouvoir trop grand qu'il ne pourrait plus maîtriser. La réalité est toujours bien plus complexe que ce que l'on peut en dire. J'ai confronté plusieurs auteurs, comme Melanie Belarmino et Melinda Roberts¹⁹⁹, Linda Hasunuma²⁰⁰, Emma Dalton²⁰¹. Les femmes au Japon sous-sou-représentées, mais ne sont pas soumises comme on pourrait le croire. Elles participent aux mouvements sociaux, et ce depuis déjà le début du XX^e siècle, elles

¹⁹⁷ Ibid, p.15.

¹⁹⁸ HUILLET Marie-Pierre (2017), *Masculinités et féminités dans le cinéma de Quentin Tarantino*, op. cit.

¹⁹⁹ BELARMINO Melanie, ROBERTS Melinda (2019), « Japanese gender role expectations and attitudes : A qualitative analysis of gender inequality » in *Journal of International Women's Studies*, Bridgewater, pp. 278-288.

²⁰⁰ HASUNUMA Linda (2019), « Beyond formal representation : case studies of women's participation in civil society in japan », in *Women's studies international forum*, Elsevier, pp. 1-8.

²⁰¹ DALTON Emma (2014), « Addressing the under-representation of women in politics : Japan's conversations about gender Quotas » in *The Bulletin of the research for Japanese Studies*, Kanda University of International Studies, p. 31-58.

participent énormément dans les ONG, etc.²⁰² « Japan is the third wealthiest country in the world and its women are the most highly educated and literate among the 144 countries included in the 2017 Global Gender Equality report [...] »²⁰³ On peut comprendre en lisant ces divers auteurs que les femmes sont sous-représentées, mais c'est très éloigné de la réalité.

Les Yakuzas

Tout comme pour la Cosa Nostra, je vais faire un point général et rapide sur l'organisation criminelle connue sous le nom de Yakuza au Japon, et préciser le rôle de la femme dans celle-ci.

Yakuza est le nom donné à un genre d'organisation criminelle originaire du Japon. Sous ce nom générique d'organisation criminelle, celle-ci perd toutefois toute sa spécificité et ce qui la rend unique. Les Yakuza partagent bien sûr des caractéristiques avec les autres organisations criminelles²⁰⁴. Ils sont, tout comme la mafia sicilienne ou italienne, très portés sur le respect, sur l'honneur, la violence. Ce genre d'association n'est pas non plus issue du XX^e siècle, son histoire remontant à plusieurs centaines d'années.

L'origine de l'underworld japonais

Tout comme les organisations italiennes, les yakuzas remontent déjà au XVII^e siècle, avec les *Kabuki-mono*²⁰⁵. Cette dénomination signifie « les fous », les hors-la-loi. On peut ici faire encore un parallèle avec l'histoire de la criminalité organisée italienne, il s'agissait de bandits. Ceux-ci se distinguaient malgré tout des autres criminels par la loyauté qu'ils avaient à l'intérieur même des bandes, ainsi que par l'aspect violent de leurs actions. Ces criminels sont les laissés pour

²⁰² HASUNUMA Linda (2019), *Op. Cit.*, p. 3.

²⁰³ Ibid, p. 1.

²⁰⁴ VON LAMPE Klaus (2016), *Organized crime: analyzing illegal activities, criminal structures and extra-legal governance*, Thousand Oaks, Sage.

²⁰⁵ KAPLAN David, DUBRO Alec (1990), *Yakuza*, Paris, Editions Philippe Picquier, p. 25.

compte de la paix qui fut établie au début du XVII^e siècle avec l'unification japonaise par Ieyasu Tokugawa, où près d'un demi-million de samouraïs se sont retrouvés sans emploi.²⁰⁶ Certains ont pu se réorienter, devenir lettrés, etc. Mais tous n'ont pas eu cette chance ou cette opportunité, restant avec comme seules connaissances les arts martiaux et le maniement des armes, comme les *ronin*²⁰⁷, les samouraïs sans maître. Les samouraïs possédaient déjà une réputation très variable, qui se retrouve dans la littérature d'époque, tantôt appelés héros, tantôt appelés bandits.²⁰⁸ Cette littérature, transmise dans la société depuis des siècles, ont fini par donner une image de bandits chevaleresques aux Yakuzas.

Les Yakuzas de l'époque contemporaine descendent donc plutôt d'individus du XVIII^e siècle plutôt que des premiers siècles du premier millénaire. Cette société était divisée tout comme la mafia italienne, une personne au sommet, semblable à un parrain, et en dessous les membres à son ordre. Une particularité par rapport aux autres organisations criminelles dans le monde est la relation qui est entretenue par les membres. En Occident, on pourrait appeler cela la relation de maître-apprenti, mais pour les Yakuzas elle est appelée oyabun-kobun, et est l'extrême de ce genre de relation, comme le montre l'extrait, ici traduit, d'Ishino Iwao, un anthropologue du milieu du siècle dernier ayant travaillé sur les Yakuzas, à l'aide d'interviews, de recherches historiques, etc. « [...] Ils se tournent solennellement vers le kobun et l'informent de ses devoirs futurs : « Vous avez bu dans la coupe de l'oyabun et lui dans la vôtre, vous devez désormais loyauté à sa famille et dévotion à sa personne. Votre femme et vos enfants crèveraient-ils de faim que votre devoir est maintenant, fût-ce au prix de votre vie, de vous consacrer à la famille de votre oyabun et à lui-même » [...] L'oyabun est votre seul parent ; suivez-le à travers l'eau et à travers le feu »²⁰⁹. La dénomination même de Yakuza est une sorte de référence à l'une des trois branches composant l'organisation, les *Bakuto* ou joueurs. Le nom même de Yakuza est sujet à discussion. Selon certains, il s'agirait d'une référence à un jeu

²⁰⁶ Idem.

²⁰⁷ SHELDRAKE Peter (2003), *The Ronin age : Creating innovation and radical change in organisation*, Singapour, Marshall Cavendish Editions, p. 24.

²⁰⁸ SHIN'ICHI Saeki (2008), « Figures du samouraï dans l'histoire japonaise », dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 63^e année, n° 4, p. 877-894.

²⁰⁹ ISHINO Iwao (1953), « The Oyabun-Kobun: A Japanese Ritual Kinship Institution », dans *American Anthropologist*, vol. 55, n° 5, p. 695-707.

de cartes, le *Hanafuda*, ou jeu des fleurs, et correspond à la pire main qu'il est possible d'avoir dans le jeu, Ya-ku-za (huit-neuf-trois)²¹⁰. Mais les spécialistes du sujet ne sont pas tous d'accord, comme le souligne Ryu Otomo²¹¹ dans son article sur les femmes dans le crime organisé japonais.

Après ce point historique sur le XVII^e et XVIII^e siècle, qu'en est-il de la situation dans l'époque contemporaine, voire dans l'histoire du temps présent ? Les Yakuzas sont toujours une société de l'ombre. A la grande différence de la Cosa Nostra, il est toutefois important de noter que les Yakuzas sont beaucoup plus implantés dans l'économie légale, et locale. Ils ont presque pignon sur rue, ce qui contraste fortement avec l'exemple italien²¹². L'héritage issu du long développement des Yakuzas est toujours présent, le respect, l'honneur, la glorification de la violence et de la famille, au sens mafieux du terme. Ou du moins presque. Il y a en effet deux groupes de Yakuzas, d'un côté l'organisation de type familial classique, mais de l'autre côté il y a les gangs non organisés. Il ne faut pas comprendre par non organisés que ces derniers sont anarchiques. Au contraire, ils sont décrits par la police japonaise comme des « violents groups who practice intelligent crime ».²¹³

Des figures féminines chez les Yakuzas

Dans ce monde de violence, on pourrait imaginer que les femmes ne s'y retrouvent pas, ou que comme dans le monde de la Cosa Nostra, elles ne soient impliquées que malgré elles. Dans un sens, cela semble être le cas. Il y a très peu de cas enregistrés par la police de femmes en lien direct avec un gang, et la majorité de ce chiffre déjà très bas comprend majoritairement des jeunes ayant moins de vingt ans.²¹⁴ Des personnalités telles que Yoshiko Matsuda²¹⁵ qui a saisi

²¹⁰ KAPLAN David, DUBRO Alec (1990), *Op. Cit.*, p. 38.

²¹¹ OTOMO Ryu (2017), « Women in organized crime in Japan » in *Women and the mafia. Female roles in organized crime structures*, FIANDACA Giovanni (éd.), Palerme, Springer, p. 206.

²¹² Idem

²¹³ Ibid, p. 206.

²¹⁴ Ibid, p. 207.

²¹⁵ KAPLAN David, DUBRO Alec (2003), *Yakuza: Japan's Criminal Underworld*, Californie, University of California Press, p. 36.

une opportunité de prendre le pouvoir à la mort de son mari. Elle ne menait pas moins de deux mille hommes à elle seule. Il existe pas mal d'autres exemples, mais toutes les citer ne serait pas pertinent. Il n'y a cependant aujourd'hui plus de femmes directement à la tête de gangs mafieux. Il y a ici encore un parallèle entre la mafia italienne et la mafia japonaise, et il s'agit de la place qu'occupe la femme d'un chef de gang, voire la femme du parrain. Celle-ci possède une autorité très importante, et est aussi respectée que crainte. Cela est dû à la position de leurs maris dans l'organisation, mais également grâce à l'assurance dont elles font preuve. Elles ont une autorité et ne vont pas se gêner pour l'utiliser. Par exemple, lors d'une interview d'un ancien membre yakuza, il va dire ceci : « The boss's wife was particularly tough and harassed us incessantly to the point that some members cut off their little fingers and others left the gang. In reality, she trained us on behalf of the boss »²¹⁶. La littérature ne fait pas mention d'une transmission des valeurs via la mère, et avec la description donnée de la relation oyabun-kobun, on peut remarquer que ce n'est pas son rôle. Cela fait une différence très importante par rapport à la Cosa Nostra et à la place de la femme dans l'organisation. La femme d'un Yakuza n'est donc pas là pour apprendre à ses enfants à être Yakuza, mais elle joue souvent un rôle tout à fait différent. Celui d'être la sécurité économique du mari. D'après les études réalisées par différents sociologues et par la police japonaise, près de quarante pour cent des Yakuzas survivent économiquement grâce à leurs épouses. Cela peut prendre différentes formes, l'épouse peut soit travailler de manière légale et réussir à subvenir aux besoins du foyer, ou alors travailler dans l'illégalité grâce aux connexions de son mari dans l'organisation.²¹⁷

²¹⁶ MIZOGUCHI Atsushi (2000) *Gendai Yakuza No Urachishiki: Yamishakai No Shinogi Onna Kenryoku Sono Subete*, Tokyo, JICC Shuppankyoku, p. 178.

²¹⁷ OTOMO Ryu (2017), *Op. Cit.*, p. 212.

Bref résumé des films

La toute première scène de cette duologie nous montre l'exécution d'une jeune femme par un dénommé Bill lors de ce qui semble être un mariage. On ne connaît pas l'identité du personnage principal, elle nous est montrée comme une jeune femme enceinte, blonde aux yeux bleus, qui se fait tirer dans la tête. On va suivre ce personnage mystérieux dans une vendetta à grande échelle, contre les membres de l'organisation de Bill. La particularité est que cette jeune femme a elle-même fait partie de cette organisation avant de se faire tirer dans la tête par le chef, Bill. Elle va donc retrouver toutes ses anciennes collègues pour les tuer, une à une. Elle va commencer par Copperhead, devenue mère d'une petite fille, mariée à un médecin de renommée. Après un combat à l'arme blanche, interrompu par la petite fille de cinq ans de Copperhead, on apprend que la jeune femme a le surnom de Black Mamba, et cette dernière tuera Copperhead d'un lancer de couteau dans le cœur, passant alors sa furie vengeresse d'une certaine façon à la fillette qui voit toute la scène. Tarantino va nous présenter de manière décousue d'un point de vue temporel toute la convalescence de Black Mamba après avoir reçu la balle dans la tête. Elle a miraculeusement survécu, mais est restée dans le coma pendant quatre ans, subissant des viols constants pendant cette période, à la fois par les infirmiers et par des inconnus payant ces mêmes infirmiers. Elle se réveillera en sursaut, trouvera une plaque d'acier sur son crâne, réalisant ce qu'il s'était passé, et part en quête de vengeance. Après avoir tué Copperhead, elle se rend au Japon pour récupérer un sabre de légende, forgé par un maître légendaire, puis va pour tuer Cottonmouth, jeune dirigeante sans limites des Yakuzas. Après un combat sanglant contre l'armada de Yakuzas de cette dernière, la jeune femme blonde tuera Cottonmouth, ne laissant alors plus que trois noms sur sa liste. Après le Japon, Tarantino nous montre la répétition du mariage interrompu par Bill du premier film. Ce dernier nous est présenté, son visage n'ayant jamais été montré jusqu'alors. La répétition commence, et on voit alors se profiler les quatre assassins de Bill, armés. Retour dans le présent pour nous présenter le troisième assassin, Sidewinder, le frère même de Bill. Il est montré dans une décadence, passant d'assassin international à videur dans une boîte de nuit. La jeune femme se fait surprendre dans sa vengeance, et se fait tirer

dans le ventre. Toujours vivante, elle est enfermée dans un cercueil et enterrée. Elle se fait voler le sabre par Sidewinder, qui veut le revendre pour la modique somme d'un million de dollars, alors qu'il est inestimable. Nouveau flashback, qui nous montre un amour sincère entre Bill et Black Mamba, ainsi que son initiation aux arts martiaux en Chine, entraînement difficile dont elle vient à bout. Sidewinder se fait tuer par la dernière assassine de la liste de la jeune femme blonde, ironiquement par un serpent appelé Black Mamba. La jeune femme blonde tuera la dernière assassine, Elle Driver en lui arrachant le dernier œil qui lui restait et récupère son sabre avant de repartir. L'histoire de cette jeune femme arrive à sa fin lorsqu'elle tuera Bill, le chef de cette organisation criminelle, à l'aide d'une technique issue des arts martiaux, qui permet de faire exploser le cœur de sa victime. Ce qu'elle ignorait avant d'arriver chez Bill, c'est que le bébé qu'elle portait avant de se faire tirer dans la tête n'est pas mort, et que la petite est bel et bien vivante, chez son père, Bill. Après avoir tué Bill, Béatrix, c'est le prénom de la jeune femme, prend sa fille avec elle et s'en va. L'ultime scène de cette duologie nous montre Béatrix qui enlace en souriant sa fille juste après être sortie de la salle de bain d'un hôtel quelconque, dans laquelle elle pleurait et riait en même temps, à la fois triste et heureuse d'avoir tué son amant et ancien maître, Bill.

Les représentations majeures dans *Kill Bill*

Je vais ici présenter les deux représentations qui ont le plus de sens d'approcher dans ce mémoire. Il est clair que l'organisation menée par Bill n'est pas classique. Il s'agit bien sûr d'une fiction, mais la structure est similaire à celle d'une mafia classique. Un chef, des généraux. Ces derniers étant fidèles au « Parrain » d'une manière absolue. Cela est intéressant car quatre généraux sur cinq sont des femmes, et le seul homme possédant une certaine autorité est simplement le frère du boss. L'autre point intéressant de cette duologie réside en fait dans le premier film, qui est plutôt considéré comme étant d'un genre asiatique à cause de ses combats, de son ambiance. Nous apprenons dans le premier film, par le forgeron Hattori Hanzo, que Bill a été son apprenti. Il se trouve qu'Hanzo était en réalité une sorte de descendant samouraï, portant avec

lui les valeurs de cette idéologie, assez similaires à celles d'origine des Yakuzas. Bill appliquera ces préceptes à sa propre organisation criminelle, rapprochant alors celle-ci d'une certaine façon du système des Yakuzas.

La dirigeante

Dans ce premier volet, il y a également le personnage de Cottonmouth qui nous donne une image d'une femme qui dirige l'underworld japonais, les Yakuzas. Comme je l'ai expliqué dans le petit historique sur l'organisation, cela relève de la fiction, pour le moment du moins. La véracité historique n'est pas importante, mais il n'y a seulement pas de point de comparaison éventuel. Cottonmouth est représentée comme étant plus que brutale, d'une grande beauté. Elle est toujours accompagnée de sa fidèle amie, mais aussi celle qui possède le plus grand pouvoir et la plus grande influence parmi les généraux yakuzas, Sofie Fatale. Sous les ordres de Cottonmouth, mais aussi ceux de Sofie, se trouvent plusieurs chefs mafieux, tous des hommes. Ils respectent presque tous cette dirigeante qui semble être dans un premier temps généreuse et calme. Mais l'un d'eux a eu l'audace de se rebeller contre elle, et sans plus attendre, Cottonmouth se rue sur lui en courant sur la table et lui coupe la tête à l'aide de son sabre. Affichant la tête de son ennemi vaincu, elle met tous les autres hommes au défi de se rebeller comme leurs défunts camarades, mais tous baissent la tête. Elle est donc représentée comme avec un caractère très fort, mais également la possibilité et la volonté d'imposer sa vision des choses. Tarantino nous offre donc une représentation de femme sanguinaire et passionnée, mais aussi dirigeante et pragmatique.

La mère

L'autre représentation qui transparait beaucoup dans ce premier film est celle de la mère. Elle s'incarne en deux personnages. Tout d'abord, celui de Béatrix, annonçant à Bill qu'elle porte son enfant avant de se faire tirer dans la tête. Ensuite, le personnage de Copperhead,²¹⁸ avec sa petite fille de cinq ans. Cela tourne presque en dérision la première scène d'action du film, Béatrix et Copperhead se battant à l'arme blanche, couvertes de sang dans un salon ravagé par la bataille, où débarque la fillette. Les deux femmes cachent immédiatement leurs armes dans leurs dos, prétendant être de vieilles amies et que les débris étaient dus au chien. Une fois la petite partie dans sa chambre, Copperhead invite Black Mamba à prendre un café, ce qu'elle accepte. Outre la mise en scène particulière de Tarantino, on remarque une certaine représentation de l'importance de la figure maternelle transmise par les deux personnages. L'une comme l'autre, elles veulent protéger la jeune fille de la violence dont elles sont capables, au moins d'en être témoin. Malheureusement, cela ne changera rien puisqu'elle surprendra Béatrix sortant le couteau de la poitrine de sa mère. Mais pour Black Mamba, cette représentation de la mère ne s'arrête pas là. Elle se fait piéger par Bill qui a secrètement gardé leur enfant, que Béatrix pensait mort, une jeune fille de quatre ans, chez lui. Il se sert de cet enfant pour calmer la fureur de Béatrix, et cela fonctionne pour un temps, mais elle finit par tuer Bill. Est-ce que sa fureur vengeresse était plus forte que son instinct maternel ? Ou alors justement, son instinct maternel, sa représentation en tant que mère, était telle que sa vengeance était vraiment devenue nécessaire pour protéger sa fille de cet homme ? C'est d'ailleurs la nouvelle de l'enfant qu'elle porte qui a poussé Béatrix à quitter son escouade d'assassins internationale pour pouvoir élever son enfant qu'elle aime autant que son père.

²¹⁸ *Kill Bill* (2003), Quentin Tarantino, 54min43.

Pourquoi Kill Bill ?

Je trouve pertinent de mettre en parallèle deux réalisateurs qui sont à l'origine des passionnés de cinéma, et qui incarnent des changements importants dans le cinéma hollywoodien. Coppola s'inscrit dans le nouvel Hollywood, et Tarantino lui se distingue de ses contemporains par son audace dans la mise en scène, la chronologie dans ses films, ses choix de représentations, etc., tout en s'inscrivant dans le cinéma post-moderne. Le genre des films qui sont comparés n' est pas le même, et dès lors une comparaison peut sembler inappropriée, mais je pense pouvoir dire que Quentin Tarantino se trouve dans une même mouvance idéologique que F. F. Coppola lorsqu'il a réalisé sa trilogie *The Godfather*. La place qu'il accorde aux représentations féminines dans son cinéma, bien sûr en fonction des films, est très intéressante. Il a pris le parti de renverser la balance habituelle de casting masculin/féminin, faisant dans sa duologie un casting presque exclusivement féminin, avec des protagonistes actives pour la plupart. Certains reprochent à Quentin Tarantino de profiter des tendances sociales pour réaliser ses films²¹⁹, aurait-il essayé de « surfer » sur la montée du post-féminisme pour les *Kill Bill* ? C'est une question à laquelle il n'existe pas encore de réponse. Ce que l'on peut en dire d'un point de vue criminologique est qu'il donne différentes représentations cinématographiques de la femme criminelle au sein de diverses organisations criminelles, à savoir les Yakuzas d'une part, mais aussi dans l'organisation dirigée par Bill. J'en ai déjà parlé mais concernant le contrôle de la part des grandes sociétés de production, comme en a partiellement témoigné F. F. Coppola, Quentin Tarantino essaie de s'en écarter le plus possible, en travaillant avec de plus petits studios. Cela apporte plus de libertés dans la manière de travailler, mais est-ce que cela a réellement un impact sur les représentations sociales ? Je pense, au terme de l'analyse de la duologie de Quentin Tarantino, que oui. Libéré des contraintes, il a pu se permettre de mettre

²¹⁹ ORTOLI Philippe (2019), *Op. Cit.*, p. 106.

à l'écran sa vision, comprenant ses stéréotypes, ses clichés et les représentations sociales tel que lui les perçoit.

Alliant le cliché de la femme maternelle avec celui de la femme assassine, il nous présente de nouvelles représentations qui s'illustrent parfaitement, et ce au travers de plusieurs personnages et non d'un seul. Quentin Tarantino n'est pas le seul réalisateur qui donne de nouvelles représentations aux personnages féminins dans le cinéma américain, mais est un témoin clef de l'évolution de celles-ci. J'avais cité les exemples de films comme les *John Wick*, mais il en existe beaucoup d'autres, comme *Public enemies* (2009) ou même dans des productions telles que *Fast and Furious 8*, avec le personnage Cipher incarné par Charlize Theron (2017). Les personnages de *Kill Bill*, que ce soit Béatrix, Copperhead ou même Cottonmouth transpirent de valeurs faisant à la fois référence au monde criminel, de par leurs appartenances aux organisations déjà citées, mais aussi de valeurs sociales américaines, par exemple le développement personnel.²²⁰ (*Self-made man*) Cette dualité existante de valeurs opposées se retrouve également dans la série *Sons of Anarchy* (2008-2014) dans le personnage de Gemma, grande matriarche de l'organisation criminelle qui s'apparente aux *Hell's Angel*.²²¹

²²⁰ KEMPF Jean (2015), *Une histoire culturelle des États-Unis*, Malakoff, Armand Colin, p. 20.

²²¹ VON LAMPE Klaus (2016), *Organized Crime : Analysing illegal activities, criminal structures, and extra-legal governance*, New-York, Sage, p. 168.

Conclusion

La différence entre toutes ces représentations, de la femme vivant en ville dans les années cinquante avec Kay en passant par celle de la femme traditionnelle, « pure », qui est incarnée par Apollonia chez F. F. Coppola aux représentations de femmes telles que Béatrix ou Copperhead chez Quentin Tarantino, m'a démontré que celles-ci sont très variables. Variables bien sûr en fonction de l'époque, du contexte social dans lequel le film est produit, mais aussi en fonction des valeurs qui sont celles du réalisateur, celles du scénariste, etc. Il faut ajouter à cela encore le contrôle de ces images qui sont données aux masses, avec le système du *rating*, les oscars, mais aussi et simplement la nécessité de rentabilité, imposée par les investisseurs et par la société de production. Ces représentations des femmes dans les films hollywoodiens traitant d'organisations criminelles sont donc bien plus complexes qu'il n'y paraît.

J'ai choisi de prendre les représentations qui sont les plus classiques, que ce soit dans le cinéma de F. F. Coppola ou celui de Quentin Tarantino. Celles qui m'ont intéressée le plus sont les suivantes : La mère, l'épouse, *the daughter*, la sœur, la femme comme objet de désir, la fautrice de trouble, mais également la figure de la madone, donc pour le côté sicilien, et celle de la cheffe d'une organisation criminelle dans l'exemple de Quentin Tarantino, et ceux du cinéma post-moderne.

Comment sont construites ces représentations ? Comment peuvent-elles évoluer ? Évoluent-elles seulement ? Si oui, est-ce de manière durable ou temporaire ? Ce sont des questions fondamentales dans un mémoire comme le mien, et les explications d'Abrie²²² et de Flamant²²³ ont été fondamentales pour pouvoir associer théorie et analyse. Ce que je peux en dire dans cette conclusion est que les représentations des femmes au cinéma ont évolué de fait, on le voit très clairement depuis les films des années 70 aux films du début des années

²²² ABRIC Jean-Claude (1989), « L'étude expérimentale des représentations sociales » in *Les représentations sociales*, JODELET Denise (éd.), Paris, PUF.

²²³ FLAMENT Claude (1989), « Structure et dynamique des représentations sociales » in *Les représentations sociales*, JODELET Denise (éd.), Paris, Presses Universitaire de France.

2000. Cette évolution se fait encore beaucoup ressentir dans le cinéma qui nous est hyper-contemporain, dans des films tels que *John Wick 2* (2017) et *John Wick 3* (2019). J'en conclus dans le cadre d'une étude des représentations des femmes dans les films traitant des organisations criminelles, produites à Hollywood, que celles-ci ont bien subi des changements radicaux dans le noyau central de la représentation. Cela est à mettre en lien avec les diverses révolutions, comme le post-féminisme et les autres formes de féminismes que je n'ai pas cités dans ce mémoire, qui se sont produites ces dernières décennies. On voit déjà dans la trilogie même de F. F. Coppola une avancée de ce type, avec la présence beaucoup plus importante de femmes actives dans le troisième *Godfather*, sorti presque quinze ans après les deux premiers. Le noyau des représentations du nouvel Hollywood, qui était déjà lui-même une remise en question des représentations du Hollywood classique, a été profondément, et durablement modifié. Les femmes sont plus présentes à l'écran et dans des rôles plus actifs de manière générale.²²⁴

D'un point de vue criminologique, les représentations qui sont données au travers de ce cinéma des femmes dans ces différentes mafias sont également intéressantes, et sont aussi le reflet de la société dans laquelle elles sont produites. L'exemple de *The Godfather* est très parlant à ce niveau-là. Le chiffre noir de la criminalité féminine liée à ces organisations à l'époque étaient très sous-estimé, et l'implication de ces femmes dans les mafias l'était tout autant.²²⁵ Une fois que les médias, de manière générale, ont partagé ce genre d'informations avec le public, on a vu une augmentation des représentations de femmes au pouvoir dans ces organisations dans les films, que ceux-ci soient Hollywoodiens ou non. Mais existe-t-il un lien entre ces médias de masse, et ces nouvelles informations, avec la criminalité des femmes dans ce milieu ? Comment le public va-t-il interpréter les valeurs et les représentations nouvelles de cette criminalité féminine ?

²²⁴ MAURY Cristelle, ROCHE David (2020), *Women who kill : gender and sexuality in film and series of the post-feminist era*, London, Bloomsbury academic.

²²⁵ KHAN Milka, VERON Anne (2015), *Des femmes dans la mafia : madones ou marraines ?*, Paris, Nouveau Monde.

Ce mémoire a des limites. Le fait que je sois un homme, avec une première interprétation d'homme quant aux représentations sociales, a un grand impact sur l'analyse que j'ai développée dans ce mémoire. La littérature portant sur cette thématique est également assez rare, pour ne pas dire inexistante, et il s'agit aussi d'une des grandes limites de ce mémoire. L'accès également à certaines informations, notamment par rapport au contrôle des grandes sociétés de productions, d'influences éventuelles de certains partis que je n'aurai pas pris en compte, etc. est également une limite. Cette complexité et le nombre de phénomènes intervenant dans la création, le partage et la réception de représentations cinématographiques américaines étant très importants, je n'ai pas pu tous les aborder dans ce mémoire. Une analyse plus poussée de tous ces éléments, et l'analyse de l'articulation de ceux-ci nécessitent un travail beaucoup plus important²²⁶ afin d'avoir la vue d'ensemble la plus complète possible. Il peut également être intéressant de se pencher sur le rapport entre la criminalité féminine dans le milieu des mafias en comparant l'évolution du cinéma et des représentations des femmes dans ces organisations criminelles.

²²⁶ L'exemple de la thèse de Marie-Pierre Huillet est un bon exemple pour comprendre la nécessité de cette vue d'ensemble. (HUILLET Marie-Pierre (2017), *Masculinités et féminités dans le cinéma de Quentin Tarantino : analyses filmiques et études de réception*, Sciences de l'information et de la communication, Université de Toulouse Mirail.)

Bibliographie

Articles

- ABRIC Jean-Claude (1989), « L'étude expérimentale des représentations sociales » in *Les représentations sociales*, JODELET Denise (éd.), Paris, PUF.
- ALBANESE Jay S (2004), « North American Organised Crime », dans *Global Crime*, vol. 6, n° 1, p. 8-18.
- ARONSON Pamela (2000), « The development and transformation of feminist identities under changing historical conditions » in *Self and Identity through the life-course in Cross-cultural perspective*, Stamford, Jai Press.
- ARONSON Pamela, BOISSON Hélène (2015), « Féministes ou postféministes. Les jeunes femmes, le féminisme et les rapports de genre » in *Politix*, n° 109.
- BALSAMO Antonio (2006), « Organised crime today: the evolution of the Sicilian mafia », dans *Journal of Money Laundering Control*, vol. 9, n° 4, p. 373-378.
- BERGEN-AURAND Brian (2016), « Screened Women », dans *Screen Bodies*, vol. 1, Berghahn Journals, n° 2, p. 1-3.
- BELARMINO Melanie, ROBERTS Melinda (2019), « Japanese gender role expectations and attitudes : A qualitative analysis of gender inequality » in *Journal of International Women's Studies*, Bridgewater, pp. 278-288.
- BISCARRAT Laetitia (2021), « L'analyse des médias au prisme du genre : formation d'une épistémè », in *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, Société Française de Sciences de l'Information et de la Communication, n° 3.
- BORDAT Francis (1987), « Le code Hays. L'autocensure du cinéma américain » in *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 15.

- BREGOLI Ilenia (2021), « The Use of Mafia Stereotypes in Marketing: A Study into Consumers' Perceptions and Willingness to Buy », dans *Journal of Nonprofit & Public Sector Marketing*, vol. 33, Routledge, n° 2, p. 132-148.
- BRENNER Johanna (1993), « The Best of Times, the Worst of Times: US Feminism Today », dans *New Left Review*, I, p. 101-159.
- BRION Fabienne et TULKENS Françoise (1998), « Conflit de culture et délinquance. Interroger l'évidence », dans *Déviance et société*, vol. 22, n° 3, p. 235-262.
- BROWN Ryan P., OSTERMAN Lindsey L. et BARNES Collin D. (2009), « School violence and the culture of honor », dans *Psychological Science*, vol. 20, United Kingdom, Wiley-Blackwell Publishing Ltd., n° 11, p. 1400-1405.
- CALDERONI Francesco (2012), « The structure of drug trafficking mafias: the 'Ndrangheta and cocaine », dans *Crime, Law and Social Change*, vol. 58, n° 3, p. 321-349.
- CARABELLESE Felice et al. (2021), « The psychopathic dimension in women of mafia », dans *International Journal of Law and Psychiatry*, vol. 74, p. 101-106.
- CAVELL Stanley (2002), « L'image de la femme dans le cinéma américain contemporain », dans *Cites*, vol. n° 9, Presses Universitaires de France, n° 1, p. 173-177.
- CAYLI Baris (2016), « Codes of Commitment to Crime and Resistance: Determining Social and Cultural Factors over the Behaviors of Italian Mafia Women », dans *Deviant Behavior*, vol. 37, n° 1, p. 1-15.
- CHERUBINI Jean-Marie (2016), « Les identités de genre dans le cinéma des premiers temps : problématiques d'une approche », dans *1895*, vol. n° 79, AFRHC, n° 2, p. 8-31.
- DALTON Emma (2013), « More "Ordinary Women": Gender Stereotypes in Arguments for Increased Female Representation in Japanese Politics », dans *U.S.-Japan Women's Journal*, Josai University Educational Corporation, n° 44, p. 24-42.
- DAOUST Mark-Kévin (2015), « Repenser la neutralité axiologique. Objectivité, autonomie et délibération publique » in *Revue européenne des sciences sociales*, n°53/1, pp. 199-225.

- DARRAS Bernard (2006), « Les études culturelles, une mutation démocratique des sciences humaines » in *MEI Médiation et information*, DARRAS Bernard (éd.), n° 24/25.
- DEBRUGE Peter (2014), « Slick 'Wick' does the trick » in *Variety*, Penske Business Media, vol. 325, n°11, pp. 82-83.
- DESCHAMPS Stéphane (2009), « Juke Box Baby » in *Les Inrocks 2*, dossier spécial « Tarantino le bad boy d'Hollywood », p.78.
- ELMALEH Eliane (2006), « Les Women's Studies aux États-Unis, le féminisme et l'université » in *Transatlantica*.
- FERRELL Jeff (1999), « Cultural Criminology » in *Annual review of sociology*, vol. 25, p. 395-396.
- FLAMENT Claude (1989), « Structure et dynamique des représentations sociales » in *Les représentations sociales*, JOULET Denise (éd.), Paris, Presses Universitaires de France.
- GAYRAUD Jean-François (2013), « Dans les eaux glacées du crime organisé », dans *Etudes*, vol. Tome 419, n° 10, p. 295-306.
- GORDON Linda (1986), « What's new in Women's history » in *Feminist Studies/Critical Studies*, DE LAURETIS Teresa (éd.), Bloomington, p. 20.
- GUERN Philippe Le (2010), « Dick Hebdinge, Sous-culture. Le sens du style », dans *Sociologie de l'Art*, vol. OPuS 15, n° 1, p. 203-209.
- GRAY Tim (2019), « Coppola's 'Apocalypse Now' was a film of insane proportions » in *Variety*, vol. 345, n° 6.
- GRIBAUDI Gabrielle (1997), « Images of the south » in *The Mezzogiorno revisited*, University of Exeter Press.
- HALL Stuart (1973), « Codage/Décodage », in *Réseaux*, vol. 12, n° 68, p. 27-39.
- HASUNUMA Linda (2019), « Beyond formal representation: Case studies of women's participation in civil society in Japan », dans *Women's Studies International Forum*, vol. 72, p. 1-8.
- ILAN Jonathan (2019), « Cultural Criminology: The Time is Now », dans *Critical Criminology*, vol. 27, n° 1, p. 5-20.

- INGLE Zachary (2017), « Coppola's Monster Film: The Making of Apocalypse Now », dans *The Journal of American Culture*, vol. 40, n° 4, p. 418-419.
- ISHINO Iwao (1953), « The Oyabun-Kobun: A Japanese Ritual Kinship Institution », dans *American Anthropologist*, vol. 55, [American Anthropological Association, Wiley], n° 5, p. 695-707.
- JODELET Denise (1989), « Les représentations sociales : un domaine en expansion », p. 47-78.
- KEMPF Jean (2015), « Chapitre 1. Les valeurs américaines », dans *U*, p. 15-28.
- LEDRUT Raymond (1987), « Société réelle et société imaginaire », dans *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. 82, Presses Universitaires de France, p. 41-56.
- LONGRIGG Clare (2003), « Women in Organized Crime in the United States » in *Women and the mafia. Female roles in organized crime structures*, Palermo, Springer, p 236.
- MARTINEAU Monique (1993), « les femmes et l'image », in *20 ans de théories féministes sur le cinéma*, CinémAction, n° 67, pp. 5-7.
- MACHIELS Christine (2015), « Ce qui a fait de moi un féministe, plus encore une révoltée sociale : Marcelle Legrand-Falco » in *Les féministes de la première vague*, BARD Christine (éd.), Rennes, Presses Universitaire de Rennes.
- MAYNE Judith (1981), « The Woman at the Keyhole: Women's Cinema and Feminist Criticism », dans *New German Critique*, [New German Critique, Duke University Press], n° 23, p. 27-43.
- MCILLWAIN Jeffrey Scott (2015), « On the history, theory, and practice of organized crime: The life and work of criminology's revisionist "Godfather," Joseph L. Albin (1930-2013) », dans *Trends in Organized Crime*, vol. 18, n° 1, p. 12-40.
- MCROBBIE Angela (2004), « Post-feminism and popular culture », dans *Feminist Media Studies*, vol. 4, Routledge, n° 3, p. 255-264.

- MERLINO Rossella (2012), « From a man to a “man of honour”: The role of religion in the initiation ritual of the Sicilian mafia », dans *International journal of the humanities*, vol. 9, n° 11, p. 59-69.
- MOINE Raphaëlle (2009), « Film, genre et interprétation » in *Le Français d’Aujourd’hui*, Malakoff, n° 165.
- MORLEY David (2008), « Analyse comparée des décodages différentiels selon les groupes », in *Cultural studies*, ibid, p. 138-154.
- MORSELLI Carlo (2003), « Career opportunities and network-based privileges in the Cosa Nostra », dans *Crime, Law & Social Change*, vol. 39, n° 4, p. 383-418.
- MULVEY Laura (1975), « Visual pleasure and narrative cinema », in *Screen*, n° 16.
- MUTI Giuseppe (2004), « Mafias et trafics de drogue : le cas exemplaire de Cosa Nostra sicilienne », dans *Herodote*, vol. N°112, La Découverte, n° 1, p. 157-177.
- NAZE Alain (2014), « De la critique de cinéma comme anachronisme », dans *Lignes*, vol. n° 44, n° 2, p. 87-101.
- NILANJANA Roy (2019), « Mario Puzo : an author you can’t refuse » in *The Financial Times Limited*, p. 1.
- ORTOLI Philippe (2019), « l’impureté des origines : Quentin Tarantino et le cinéma classique hollywoodien » in *The wild bunch*, n°4.
- OTOMO Ryu (2017), « Women in organized crime in Japan » in *Women and the mafia. Female roles in organized crime structures*, FIANDACA Giovanni (éd.), Palerme, Springer.
- RIOUX Jean-Pierre (1985), « Baczko Bronislaw, Les imaginaires sociaux. Mémoires et espoirs collectifs », dans *Vingtième Siècle. Revue d’histoire*, vol. 6, n° 1, p. 190-191.
- SARNO Federica (2014), « Italian mafias in Europe: between perception and reality. A comparison of press articles in Spain, Germany and the Netherlands », dans *Trends in Organized Crime*, vol. 17, n° 4, p. 313-341.
- SCAGLIONE Attilio (2016), « Cosa Nostra and Camorra: illegal activities and organisational structures », dans *Global Crime*, vol. 17, n° 1, p. 60-78.

- STOKES Melvyn (2001), « Structuring Absences: Images of America Missing From the Hollywood Screen », dans *Revue française d'études américaines*, vol. no89, Belin, n° 3, p. 43-53.
- TRAVAGLINO Giovanni, ABRAMS Dominic et RANDSLEY DE MOURA Georgina (2014), « Men of Honor Don't Talk: The Relationship Between Masculine Honor and Social Activism Against Criminal Organizations in Italy », dans *Political Psychology*, vol. 37.
- TUCHMAN Gaye (1979), « Women's Depiction by the Mass Media », dans *Signs*, vol. 4, University of Chicago Press, n° 3, p. 528-542.
- WERTHEIMER John (1993), « Mutual Film Reviewed: The Movies, Censorship, and Free Speech in Progressive America », dans *The American Journal of Legal History*, vol. 37, [Temple University, Oxford University Press], n° 2, p. 158-189.
- SCAGLIONE Attilio (2016), « Cosa Nostra and Camorra: illegal activities and organisational structures », dans *Global Crime*, vol. 17, n° 1.
- SCALIA Rosario Giovanni (2019), « Mafieux ou héros ? Mythes et motifs tragiques dans Le Parrain et Le Parrain II de Francis Ford Coppola », dans *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, REVEL, n° 36.
- SHIN'ICHI Saeki (2008), « Figures du samouraï dans l'histoire japonaise », dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 63e année, n° 4, p. 877-894.
- SCHNEIDER Beth (1988), « Political Generations and the contemporary women's movement » in *Sociological Inquiry*, vol. 58,
- SORLIN Pierre (1992), « Le mirage du public » in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Paris, n° 39, p. 93.
- STABLES Kate (2015), « Spy » in *sight and sound*, 25/8, p. 87-88.
- STOKES Melvyn (2001), « Structuring Absences: Images of America Missing From the Hollywood Screen », dans *Revue française d'études américaines*, vol. no89, Belin, n° 3, p. 43-53.
- WERTHEIMER John (1993), « Mutual Film reviewed : The movies, censorship and Free speech in progressive america » in *The American journal of legal history*, vol. 37, n°2, p. 158.
- ZACCARIA Anna Maria (2010), « L'emergenza rosa. Dati e suggestioni sulle donne di camorra » in *Meridiana. Rivista di storia e scienze sociali*, n° 67.

Monographies

- AMADORE Nino, UCCELLO Serena (2014), *L'isola civile*, Torino, Einaudi
- ARLACCHI Pino (1993), *Men of dishonor : Inside the Sicilian Mafia*, New-York, William Morrow & co.
- BACKZO Bronislaw (1984), *Les imaginaires sociaux, mémoires et espoirs collectifs*, Paris, Payot.
- BAUDRAND Vincent (2002), *Les éléments clef de la mondialisation*, Levallois-Perret, Editions Studyrama.
- BIDAUD Anne-Marie (2017), *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, Malakoff, Armand Colin.
- BLACK Gregory (1994), *Hollywood censored : Morality codes, Catholics and the movies*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BOURGET Jean-Loup (2016), *Hollywood, la norme et la marge. Genres, esthétiques et influences du cinéma hollywoodien (1930-1960)*, Malakoff, Armand Colin.
- CASTORIADIS Cornelius (1986), *Domaines de l'homme*, Paris, Seuil.
- CERVILLE Maxime, QUEMENER Nelly (2015), *Cultural Studies : Théories et méthodes*, Malakoff, Armand Colin.
- COSTANTINO Salvatore, MILIA Veronica (2006), *La lotta al racket e all'usura*, Palermo, Università di Palermo
- CRETIN Thierry (2002), *Mafias of the world, transnational criminal organizations, current issues & perspectives*, Paris, PUF,
- Cristaldi Cirino (2016), *La mafia e i suoi stereotipi televisivi*, Barrafranca, Bonferraro.
- DELWIT Pascal (1996), *La peur du rouge*, Bruxelles, Editions de l'Université libre de Bruxelles
- DUBOIS Régis (2008), *Hollywood. Cinéma et idéologie*, Cabris, Editions Sulliver, 2008.
- DYER Richard (1997), *White*, London, Routledge.
- BELLAVIA Enrico, DE LUCIA Maurizio (2009), *Il cappio*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.

- ESQUENAZI Jean-Pierre (2003), *Sociologie des publics*, Paris, La Découverte.
- ETHIS Emmanuel (2006), *Les spectateurs du temps. Pour une sociologie de la réception du cinéma*, Paris, L'Harmattan.
- FERRELL Jeff, HAYWARD Keith (éd.) (2011), *Cultural criminology: theories of crime*, Farnham, Ashgate.
- FIANDACA Giovanni (éd.) (2007), *Women and the Mafia: Female Roles in Organized Crime Structures*, New York, Springer-Verlag.
- GRASSO Saviero, LA LICATA Francesco (2007), *Pizzini, veleni e cicoria*, Milano, Feltrinello.
- HASKELL Molly (2016), *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies, Third Edition*, University of Chicago Press.
- HEBDIGE Dick (1979), *Subculture : The meaning of style*, London, Methuen.
- KAPLAN David, DUBRO Alec (2003), *Yakuza: Japan's Criminal Underworld*, Californie, University of California Press.
- KATSAHNIS Iannis (1997), *Francis Ford Coppola*, Paris, Ed. de l'Etoile.
- KEMPF Jean (2015), *Une histoire culturelle des États-Unis*, Malakoff, Armand Colin.
- JULIER Laurent (1997), *L'écran post-moderne, un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, l'Harmattan.
- LA SPINA Antonio (2010), *I costi dell'illegalità. Camorra ed estorsioni in Campania*, Bologna, Il Mulino.
- LEBO Harlan (1997), *The Godfather legacy*, New York, Fireside.
- LODATO Saviero, GRASSO Piero (2001), *La mafia invisibile*, Milano, Mondadori,
- LUPO Salvatore et ZACARINI Jean-Claude (2001), *Histoire de la mafia: des origines à nos jours*, Paris, Flammarion.
- KHAN Milka, VERON Anne (2015), *Des femmes dans la mafia : Madones ou marraines ?*, Paris, Nouveau Monde
- KUHN Annette (1985), *The power of the image: essays on representation and sexuality*, London; Boston, Routledge & Kegan Paul.
- MIZOGUCHI Atsushi (2000) *Gendai Yakuza No Urachishiki: Yamishakai No Shinogi Onna Kenryoku Sono Subete*, Tokyo, JICC Shuppankyoku.

- NEVEU Erik, MATTELART Armand (2008), *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte.
- PAOLI Letizia (2003), *Mafia brotherhoods : organized crime, Italian style*, Oxford University Press.

Mémoires

- HUILLET Marie-Pierre, *Masculinités et féminités dans le cinéma de Quentin Tarantino : analyses filmiques et études de réception*, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II.
- LAMARRE Line (2010), *Représentations sociales des femmes à l'aube du XXI^e siècle dans le cinéma américain*, Mémoire de l'Université du Québec à Montréal.
- MORVANT Pierre-Vincent (2020), « La servante écarlate à l'écran. Découverte ou mise à mort de résistances féminines face à l'oppression patriarcale. L'analyse du contrôle sociale et des modes de résistance », Faculté de droit et de criminologie, Université catholique de Louvain,
- STANKIEWICZ Kathleen (2012), *Uncensored: Gender roles and the dismantling of the motion picture code*, Oxford, Miami University, mémoire.

Références en ligne et article de presse

- MULARD Claudine (2007), « Jack Valenti » in *Le Monde*, article de presse du 05/04/2007.
- <http://www.jgeoff.com/puzo/lking.html>
- <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/kill-bill/>
- <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/nino-rota/>
- <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/roger-corman/>

- http://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=https%3A%2F%2Fthemobmuseum.org%2Fnotable_names%2Ffrank-costello%2F
- <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/mafia/>
- <https://biografieonline.it/biografia-piero-grasso>
- https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/77/Genealog%C3%ADa_Corleone.svg/2560px-Genealog%C3%ADa_Corleone.svg.png
- <http://www.repubblica.it/online/cronaca/licciardi/licciardi/licciardi.html>
- https://youtu.be/awce_j2myQw
- <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/quentin-tarantino/>

Films cités

- *The Godfather I* (1974), réalisé par Francis Ford Coppola.
- *The Godfather II* (1976), réalisé par F. F. Coppola.
- *The Godfather III* (1990), réalisé par F. F. Coppola.
- *Kill Bill : Volume 1* (2004), réalisé par Quentin Tarantino.
- *Kill Bill : Volume 2* (2005), réalisé par Quentin Tarantino.
- *The last samurai* (2003), réalisé par Edward Zwick.
- *John Wick 2* (2017), réalisé par Chad Stahelski.
- *John Wick 3 : Parabellum* (2019) réalisé par Chad Stahelski.
- *GoodFellas* (1990), réalisé par Martin Scorsese.
- *Scarface* (1983), réalisé par Brian De Palma.
- *Brother Orchid* (1940), réalisé par Lloyd Bacon.
- *The Big Heat* (1953), réalisé par Fritz Lang.
- *47 Ronin* (2013), réalisé par Carl Erik Rinsch.
- *Ringu* (1998), réalisé par Hideo Nakata.

- *Alien* (1979), réalisé par Ridley Scott.
- *Apocalypse Now* (1979), réalisé par F. F. Coppola.
- *Dracula* (19992), réalisé par F. F. Coppola.
- *Dementia 13* (1963), réalisé par F. F. Coppola.

Annexes

Exemple de sélection des échantillons. (Issu d'un document Word)

19mn-21min15 Kay est confrontée pour la première fois aux manières de faire de la Cosa Nostra dans le premier film lors du mariage. On voit qu'elle n'est pas à l'aise avec l'idée, mais Michael la rassure en lui disant que c'est la manière de faire de sa famille, mais ça n'est pas lui.

59min, Kay appelle Michael pour prendre de ses nouvelles, pour lui dire qu'elle l'aime et qu'elle aimerait entendre la même chose de sa part, mais Michael ne veut pas le dire avec ses frères et les hommes de son père à côté de lui.

1h07 : Vito verse une larme de joie lorsque c'est Michael qui vient le sauver à l'hôpital, en lui disant que maintenant c'était lui qui allait s'occuper de son père et de le protéger. Déjà au mariage, le seul dont la présence semblait lui importer est Michael, il demande après lui sans arrêt.

1h09 : Le capitaine de police corrompu qui essaie de faire bouger Michael alors qu'il n'a rien fait, même son adjoint vient lui dire que le gosse est clean et qu'il est même un héros de guerre, qu'il ne comprend pas ce que son capitaine veut. Vient bien renforcer l'idée de la corruption dans le film

1h16 : Lorsque Michael est avec le gros en train de voir pour l'arme qu'il va utiliser, on peut voir sur les murs plusieurs représentations de femmes, presque uniquement des femmes, et une image représentant une mère et sa fille. La seule image qui dénote est celle d'un saint, en noir et blanc. Il y a à la fois de l'art abstrait avec des images du format carte postale, mais également un portrait en

poster d'une femme dévoilant à moitié sa poitrine, et l'autre celui de la mère et sa fille.

1h41 : Lorsque Michael est en Sicile, il vient d'apercevoir Apollonia. Il remonte avec ses gardes du corps dans le petit village pour s'arrêter à un café. Le bartender là leur dit que les femmes de la contrée d'où ils se trouvent, Corleone, sont toutes magnifiques, mais surtout vertueuses. Important pour la partie sur la pureté.

1h52min50-1h53min54 : Inquiétude de Kay partagée avec Tom Hagen.

2h13min32-2h16min22 : Michael va retrouver Kay un an après être revenu de Sicile.

Piste non-explorée

Parallèle entre le rôle de Vito Corleone et la propre mère de Puzo

Dans une interview intervenue après la sortie du premier film, Puzo, coscénariste du film, mais surtout l'auteur du roman qui en est à l'origine, a dit à King que pour lui le rôle de Vito Corleone avait quelque chose d'inspirant. Le parrain a pour lui toujours des mots sages, une vision qui privilégie toujours sa famille avant quelle qu'affaire que ce soit, se préoccupant de ses enfants et de sa femme avant tout. Ce qui est intéressant est qu'il a insisté sur le fait que la personne ayant inspiré son personnage n'est autre que sa mère, protectrice, aimant également sa famille, sage. Dans la trilogie, ce qui peut paraître assez évident est que Vito Corleone et Carmella Corleone peuvent être compris comme étant une même « entité » familiale. J'entends par là que Carmella n'a pas beaucoup de temps à l'écran, et pourtant elle est l'application même de tout ce que Vito représente. Son amour et sa dévotion envers sa famille. Elle agit presque toujours sans que Vito ait quelque chose à dire, et de la manière la plus appropriée. Certains pourraient voir là une preuve de soumission de la femme mafieuse à son mari, je pourrai citer par exemple

Exemple de réflexions lors du premier visionnage

What about Kill Bill (2003)
 Reg je repense à ce
 bon film parce que
 dans les années
 70-80, ça se faisait pas
 de tuer des gens
 dans des films.

Allen chercher.

BFLT: UL 458/473 (Hos) de la mafia.
 BORT: DET 4C 672 Botta. (la mafia a Boly.

Du le premier I.

Si le Godfather meurt, ça va se terminer.
 contacts politiques (Dor) après de la mafia.

↳ Les gens de la mafia.

Elle (1136), xavier et elle
 avec la fé. Jusqu'à ce qu'il ait
 le fils au début de la mafia.
 et la femme de Michael. Le mari
 d'ailleurs de ne jamais lui manquer de
 respect.

M.15: Michael meurt no. fé,
 mais il ne peut pas lui rendre

M.19: Sœur de Michael, pour le meurtre de sa belle-sœur (d'ailleurs).

Allen à Mous?

OG2 KAN.

(Des fé dans la mafia: mardoune
 au meurtre, 2015)

↳ Je ne peux pas dire...
 de la mafia.
 de la mafia de la mafia.
 de la mafia de la mafia.

↳ Sœur (nouveau de mariage)

la "père"

Elle s'en va
 pour le début de la fé.

la sœur se réfère à
 la fé de Michael qui comprend
 que ce dernier lui a menti.

Quelle action faire qui?

Les représentations sociales constituent un ensemble très complexe de données. Qui les interprète ? Qui donne ou instaure ces représentations ? Je me suis penché sur les représentations des femmes qui sont transmises au travers du prisme du cinéma américain, le plus grand fournisseur de ces représentations dans le monde. La littérature traitant de ces représentations est abondante, surtout en ce qui concerne les représentations des femmes. J'ai choisi de me distinguer en me questionnant sur les représentations des femmes dans les films mafieux produits à Hollywood, les organisations criminelles étant le plus souvent exclusivement masculines. Le cinéma est un prisme parfait pour analyser l'impact de la culture sur les représentations, l'impact aussi du contrôle, etc. Ces éléments mis ensemble, je n'ai pas pu faire l'impasse sur les productions de Francis Ford Coppola et sur *The Godfather*, pilier du genre.