

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA DÉCONSTRUCTION DE LA MASCULINITÉ  
DANS LE CINÉMA DE PAUL THOMAS ANDERSON

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA  
MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR  
DOMINICK THERRIEN

JUIN 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Mes plus sincères remerciement à monsieur Pierre Barrette pour son temps, ses conseils et particulièrement, sa gentillesse et son tact, dans les moments plus difficiles.

Merci également à Fabien Richert et Denis Chouinard d’avoir fait partie de mon jury. Votre savoir et vos commentaires ont considérablement enrichi cette recherche.

Je suis infiniment reconnaissant aux femmes qui m’ont épaulé durant ce processus laborieux – en espérant qu’elles se reconnaissent toutes.

Un grand merci à mon mécène, mon père, à qui je dois probablement des milliers de dollars en frais de scolarité.

Finalement, j’aimerais remercier l’inventeur du cinéma, peu importe qui il ou elle est, vraiment.

# TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	ii
TABLE DES MATIÈRES .....	iii
LISTE DES FIGURES .....	vi
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
1 PROBLÉMATIQUE .....	3
1.1 Cinéma et masculinité .....	3
1.2 Critique de la masculinité au cinéma .....	7
1.2.1 Paul Thomas Anderson .....	9
1.3 État des connaissances .....	10
1.4 Question générale et questions spécifiques de recherche.....	12
1.5 Pertinence sociale et communicationnelle de la recherche .....	13
1.6 Synthèse du chapitre I .....	15
2 CADRE THÉORIQUE .....	17
2.1 Cultural studies et gender studies.....	17
2.2 Idéologie, hégémonie et masculinité .....	18
2.2.1 Idéologie américaine .....	19
2.2.2 Masculinité hégémonique .....	20
2.2.3 Idéologie, cinéma américain et mythe.....	22
2.2.3.1 Mythologie .....	23
2.2.4 Mythe de la masculinité .....	26
2.2.4.1 L’ego masculin.....	26
2.2.4.2 L’hégémonie masculine .....	27
2.2.4.3 Représentation masculine.....	28
2.3 Lutte idéologique au cinéma .....	29
2.4 Une vision d’auteur .....	31
2.5 Synthèse du chapitre.....	32
3 MÉTHODOLOGIE.....	34
3.1 Corpus .....	34
3.1.1 Choix de l’auteur.....	34
3.1.2 Choix des personnages à l’analyse.....	35
3.1.3 Dirk Diggler (Boogie Nights) .....	35

3.1.4	Barry Egan (Punch Drunk Love) .....	36
3.1.5	Daniel Plainview (There Will Be Blood).....	36
3.1.6	Alana Kane (Licorice Pizza) .....	37
3.2	Démarche d'analyse .....	37
3.2.1	Analyse sémantico-syntaxique : personnages, milieux et arcs narratifs .....	37
3.2.1.1	Les personnages .....	39
3.2.1.2	Les milieux .....	39
3.2.1.3	Les arcs narratifs .....	40
3.2.2	Analyse mythologique.....	41
3.2.2.1	Mythe .....	41
3.3	Synthèse du chapitre III.....	43
4	ANALYSE SÉMANTICO-SYNTAXIQUE.....	44
4.1	Dirk Diggler : mise en contexte et résumé .....	44
4.1.1	Dirk Diggler : le personnage .....	45
4.1.2	Dirk Diggler : le milieu .....	46
4.1.3	Dirk Diggler : l'arc narratif.....	47
4.2	Barry Egan : mise en contexte et résumé .....	50
4.2.1	Barry Egan : Le personnage .....	50
4.2.2	Barry Egan: le milieu .....	51
4.2.3	Barry Egan : l'arc narratif .....	52
4.3	Daniel Plainview : Mise en contexte et résumé .....	56
4.3.1	Daniel Plainview : le personnage .....	57
4.3.2	Daniel Plainview : le milieu .....	58
4.3.3	Daniel Plainview : l'arc narratif.....	59
4.4	Alana Kane : Mise en contexte et résumé .....	63
4.4.1	Alana Kane : le personnage.....	64
4.4.2	Alana Kane : le milieu.....	65
4.4.3	Alana Kane : l'arc narratif.....	66
4.5	Synthèse chapitre IV .....	70
5	ANALYSE MYTHOLOGIQUE.....	74
5.1	L'ego masculin.....	74
5.2	Masculinité hégémonique .....	79
5.3	Représentation masculine.....	86
5.4	Prise de position auctoriale .....	90

5.5	Synthèse chapitre 5 et réponse à la question de recherche.....	98
6	CONCLUSION .....	101
7	BIBLIOGRAPHIE : .....	103
7.1	Ressources textuelles.....	103
7.2	Filmographie .....	107
	Film du corpus.....	107
	Autres films mentionnés.....	107

## LISTE DES FIGURES

FIGURE 2.1 LE SOLDAT DE PARIS MATCH .....	25
FIGURE 2.2 LE SCHÉMA DU MYTHE SELON ROLAND BARTHES .....	25
FIGURE 3.1 SCHÉMA NARRATIF DE WELLS ROOT .....	40

## RÉSUMÉ

Notre recherche propose d'analyser un thème phare de l'œuvre de Paul Thomas Anderson : la masculinité problématique. Constatant que le cinéma est depuis son avènement traversé par des figures masculines traditionnelles, nous avons pressenti qu'une étude axée sur les représentations critiques des hommes au cinéma était pertinente, particulièrement dans l'ère post #MeToo. Anderson, par son succès critique, l'omniprésence du thème dans sa filmographie et l'intelligence avec laquelle il le traite, est un candidat idéal pour une telle recherche. Les *cultural studies*, par leur portée idéologique et les *gender studies*, champ d'étude incontournable lorsqu'on traite de masculinité, sont les deux approches que nous avons privilégiées dans le cadre de cette recherche. Il va sans dire par ailleurs que les écrits sur la masculinité, notamment ceux de Raewyn Connell, nous sont grandement utiles pour bien saisir les nombreux aspects problématiques en lien avec cette dernière. Dans la première partie de notre analyse, les idées du sémioticien Rick Altman et sa méthode sémantico-syntaxique nous ont dirigé dans notre compilation des éléments en liens avec la masculinité chez Anderson. Dans la deuxième partie, mobilisant le concept de mythe médiatique de Roland Barthes, nous nous sommes intéressés à ces éléments via une analyse idéologique plus fine, dans laquelle la posture du réalisateur est clairement énoncée. L'analyse a pu mettre en lumière les procédés choisis par Anderson dans sa déconstruction de la masculinité problématique, mais également de proposer des alternatives à la fois plus saines et plus nuancées.

Mots-clefs : Cinéma, Paul Thomas Anderson, masculinité, idéologie, États-Unis, sémiotique

## INTRODUCTION

Depuis sa création, le cinéma a non seulement diverti les foules, mais aussi forgé des représentations qui influencent nos perceptions du monde et de nous-mêmes. Parmi les thématiques récurrentes du septième art, la masculinité occupe une place centrale, en particulier dans le cinéma américain, où elle est souvent glorifiée. Que ce soit à travers des figures héroïques comme les cowboys, les soldats surpuissants ou les superhéros, il est clair que l'homme viril est omniprésent dans les productions cinématographiques américaines. Cette vision restrictive de la virilité valorise la force, le stoïcisme, le pouvoir et, souvent, la violence. Par conséquent, les hommes qui ne correspondent pas à ces représentations masculines sont perçus comme inférieurs.

Cependant, des artistes comme Martin Scorsese ou Jane Campion ont subverti ces modèles. Dans leurs œuvres, la virilité, le pouvoir et la violence ne sont plus des qualités héroïques, mais des failles comportementales. Dans une société où les rôles de genre sont remis en question, où les mouvements féministes et des initiatives comme #MeToo dénoncent les comportements toxiques associés aux normes de genre, il est impératif d'examiner comment ces constructions influencent les relations humaines et sociales. Dans ce contexte, le cinéma peut jouer un rôle crucial en déconstruisant ces idéaux et en proposant des alternatives.

C'est précisément l'une des forces de l'œuvre de Paul Thomas Anderson. Réalisateur acclamé pour sa profondeur narrative et son sens aigu de l'esthétique, Anderson explore les failles et les contradictions des personnages masculins à travers une filmographie qui s'élève désormais à une dizaine de films. Ses récits plongent dans l'intimité de figures souvent dominées par des pulsions destructrices, un besoin insatiable de pouvoir ou une incapacité à exprimer sainement leurs émotions. À travers des quêtes et des conflits intérieurs, Anderson déconstruit les tropes de la masculinité traditionnelle, tout en mettant en lumière leurs conséquences tragiques, tant pour les individus que pour leur entourage.

Ce mémoire propose d'explorer comment Paul Thomas Anderson critique et déconstruit la masculinité problématique dans ses films, tout en suggérant des pistes pour s'affranchir de ces comportements. En adoptant une approche sémiotique, l'analyse s'attardera sur les significations

véhiculées par ses personnages, leurs milieux et leurs arcs narratifs. Pour offrir une analyse plus complète, nous avons choisi de structurer notre étude autour des personnages d'Anderson. Ainsi, nous pensons que Dirk Diggler (*Boogie Nights*), Barry Egan (*Punch Drunk Love*), Daniel Plainview (*There Will Be Blood*) et Alana Kane (*Licorice Pizza*) constituent un échantillon représentatif de la filmographie du réalisateur.

L'intérêt de cette recherche est double. Sur le plan théorique, elle mobilise les concepts de masculinité hégémonique développés par Raewyn Connell, les notions d'idéologie américaine et les idées de mythe médiatique de Roland Barthes afin de décrypter les significations implicites que l'on peut tirer des films d'Anderson. Sur le plan pratique, cette réflexion vise à contribuer à une meilleure compréhension de la critique d'Anderson et, ultimement, des propositions qu'il formule pour s'éloigner des comportements problématiques liés à la masculinité. Ces messages sont essentiels pour encourager un dialogue sur des masculinités plus inclusives et équilibrées.

Enfin, cette étude se veut une contribution à la réflexion sur la manière dont le cinéma, en tant qu'outil de communication et d'expression artistique, peut non seulement refléter les tensions sociétales, mais aussi participer à leur résolution. Loin de se limiter à une critique de la masculinité problématique, l'œuvre d'Anderson invite à repenser les relations humaines, à embrasser la vulnérabilité et à envisager des alternatives plus épanouissantes pour tous. En ce sens, elle constitue un terrain fertile pour une réflexion qui dépasse largement le cadre cinématographique.

# 1 PROBLÉMATIQUE

Dans le cadre de ce mémoire, nous verrons comment Paul Thomas Anderson, cinéaste américain acclamé par la critique, déconstruit la masculinité problématique dans ses œuvres. Pour ce faire, nous utiliserons une approche inspirée des *cultural studies* et de la sémiotique. Mais dans un premier temps, il est nécessaire d'expliquer l'importance de nous pencher sur le thème de la masculinité en contexte cinématographique.

## 1.1 Cinéma et masculinité

Le cinéma, particulièrement celui des États-Unis, est définitivement marqué par la question de la masculinité. Déjà, les pionniers du septième art avaient tendance à filmer des hommes puissants et athlétiques. Les boxeurs, les coureurs, les danseurs sont ainsi des figures récurrentes chez Edison, Muybridge et Méliès (Courtine, 2011). Malgré l'évolution du cinéma, qui sort des cirques et des foires, les cinéastes continuent à mettre en scène des hommes forts, presque herculéens. Le *forzuto* italien, genre cinématographique qui émerge peu après 1910, mise exclusivement sur la force musculaire exceptionnelle de ses protagonistes pour attirer les spectateurs. Ces hommes forts soulèvent des charges, affrontent des ennemis et conquièrent le monde grâce à leur masse musculaire et à leur force. Celle-ci devient d'une certaine façon la continuité de l'idéal classique du corps de l'athlète romain, adapté à ce nouvel art encore embryonnaire.

Rapidement, les studios hollywoodiens adaptent au grand écran un roman d'Edgar Rice Burroughs, qui constitue en quelque sorte la version américaine des *forzutos*. Il s'agit des aventures de Tarzan, qui feront, à compter de 1918, l'objet de plusieurs séries de films. Dénudé en permanence, exhibant sa musculature parfaite, Tarzan est un héros manichéen, typique du cinéma américain *mainstream*. Il affronte même des nazis dans l'une de ses aventures, où les frontières entre le bien et le mal n'auront jamais été aussi bien définies. Ainsi, « Tarzan est le parangon de la virtuosité corporelle, du muscle maîtrisé, et devient l'unité de la mesure héroïque dans nombre de films d'aventures, genre proliférant des années 1920 au déclin d'Hollywood. » (Courtine, 2011, p. 440). Douglas Fairbanks, dans *Robin Hood* (1922), est une autre figure marquante de cette masculinité agile et héroïque caractéristique de l'époque.

Les *westerns* marquent l'arrivée à l'écran d'un nouveau type de protagoniste masculin. La longévité du genre dans le cinéma américain ouvre sur la création d'un éventail de représentations de la virilité. Instable et fluctuante, la notion de masculinité est en constante transformation. Le « mâle dominant » du moment n'est assurément pas celui des époques antérieures. Si nous prenons en exemple Leonardo DiCaprio, John Wayne et Mike Tyson, nous constatons que malgré les différences considérables entre les trois hommes, ils furent tous à un certain moment des représentations masculines incarnant leur époque (Connell & Messerschmidt, 2005). Ce changement est plus facilement distinguable dans le genre cinématographique qu'est le *western*, en raison de sa longévité: « Car du *Westerner* des origines, enthousiaste et vainqueur, à celui du crépuscule du genre, complexé, vaincu, mélancolique, la virilité, pour n'en être pas moins violente, change du tout au tout. » (Courtine, 2011, p. 443). L'héroïsme du *westerner* nous est communiqué dans un premier temps par ses outils fétiches que sont son *colt*, son cheval, son chapeau et son habit délabré, qu'il arbore dans une grande majorité des films. Ce héros n'a pas besoin de *gadgets* sophistiqués pour accomplir sa quête. Ses humbles moyens lui garantissent un maximum de mérite, face à l'adversité qu'il rencontre. Il y a également sa propension au sacrifice ultime, qui lui « confère une virilité monolithique et solitaire » (Courtine, 2011, p. 443). Combattant les corrompus, les hors-la-loi, les traîtres, les lâches et les voleurs, ces protagonistes sont des modèles masculins qui semblent prôner la droiture éthique et sociale, malgré des conditions austères.

Des acteurs tels que Marlon Brando et James Dean contribuent à faire naître une nouvelle conception de la masculinité à Hollywood : « Le jeune duo hollywoodien Dean / Brando incarne à lui seul cette rébellion par la beauté qui semble le premier signe d'une masculinité nouvelle. » (Courtine, 2011, p. 448). Grâce à leur jeu naturel, leur beauté remarquable et un charisme à toute épreuve, ces acteurs ont réussi à captiver les foules. Ces héros ne sont pas des combattants sanguinaires ou des chasseurs de primes bienveillants. Leur virilité s'exprime par la rébellion qui les anime. Ils se doivent de lutter courageusement contre tout ce qui se dresse sur leur chemin, que ce soit le danger lui-même, le conformisme social ou la mort. La plupart du temps, les conflits qui rongent ces protagonistes sont internes, contrairement aux nazis des films d'aventures. *Rebel Without a Cause* (1955) et *A Tramway Named Desire* (1951) sont des œuvres représentatives de cette période, dans lesquelles le rebelle, âme torturée, était particulièrement en vogue à Hollywood. Plus récemment, le jeune Leonardo DiCaprio de *Basketball diaries* (1995), ou même de *Titanic*

(1997), incarne parfaitement ce type de héros. Son caractère viril se manifeste davantage par sa sensualité et sa philosophie que par sa violence ou ses muscles.

Le cinéma non occidental a également son lot de représentations d'hommes virils. L'Afrique du Nord, l'Inde et le Japon ont su créer des œuvres en y incluant des jalons de leurs cultures respectives, tels que des sultans, des demi-dieux ou des samuraïs. Néanmoins, ces figures masculines ne sont pas bien loin des autres représentations que le cinéma américain pouvait offrir. Bruce Lee fut le premier héros non occidental à devenir une vedette internationale. Un peu comme Brando et Dean, Lee, au cours de sa trop courte carrière, menait une révolte cinématographique. Il s'agit de la rébellion du tiers-monde contre l'hégémonie des hommes occidentaux à l'écran. Le point culminant de sa quête l'amène à combattre Chuck Norris, guerrier emblématique du cinéma américain.

Face à ce monstre blanc, la densité et la maîtrise physique du dragon impressionne et subjugué : il incarne la révolte du frêle et du petit, une sorte de virilité aiguisée offrant par l'écran un héros au combat asymétrique mené par les pauvres du tiers-monde contre la puissance américaine, un éloge de la faiblesse retournée en force par une forme virtuose de métissage des corps combattants (Courtine, 2011, p. 453).

L'artiste martial n'est pas le plus grand ni le plus lourd, mais il captive les foules par son tonus remarquable et son adresse hors norme. Tout comme les *westerners*, Lee n'a pas besoin de beaucoup pour vaincre : ses membres et son habileté lui suffisent amplement pour terrasser ses adversaires. De plus, les personnages qu'incarne Lee partagent souvent le même destin que les *cowboys*. La même violence qu'il utilise pour vaincre les brutes, les corrompus ou les traîtres se retourne contre lui, dans un ultime combat qu'il paye de sa vie. Il est alors un héros aussi tragique qu'il est vertueux.

Dans la même veine, Sylvester Stallone dans *Rambo* (1982), visiblement mû par un surplus de testostérone, mène un combat contre l'*establishment* américain post-guerre du Vietnam. Se sentant humilié à son retour, après s'être battu vaillamment pour son pays, John Rambo retourne les armes contre ce dernier. Il est évident que ce premier revers de l'armée américaine allait être difficile pour bien des raisons. Néanmoins, c'est le manque de respect et de reconnaissance de la population ainsi que de l'administration qui pousse cet homme à partir en guerre contre son propre pays. En effet,

l'opinion publique avait fini par s'opposer aux interventions américaines au Vietnam. La révolte du culturiste est alors politique. Rambo s'oppose à cette honte et à ce mépris adressé à cette guerre et ses soldats. Il incarne une masculinité décomplexée de son propre pouvoir, n'hésitant pas une seconde à affirmer les valeurs patriotiques américaines. « Rambo accompagne ainsi le sentiment de soi de l'Amérique, puissance reconquise au moment où la guerre froide s'achève en sa faveur, certitude incarnée par le double mandat de Ronald Reagan » (Courtine, 2011, p. 455). Ces héros de l'ère reaganienne, par leur carrure surdimensionnée, leur aisance au combat corps à corps et leur savoir militaro-tactique accru, surcompense cette baisse de patriotisme que subit les États-Unis. *Rambo* ou même *Predator* (1987), mettant en vedette Arnold Schwarzenegger, culturiste de renom, redonnent une vigueur survitaminée à une population accablée par une défaite qui ébranlera temporairement le rêve américain.

Du début des années 2000 à aujourd'hui, on assiste à une explosion de films mettant en vedette des superhéros. Dans la majorité des cas, ces récits sont centrés autour de figures masculines. L'avènement de la *Marvel Cinematic Universe* en 2008 a ainsi engendré plus d'une trentaine de films de superhéros. En date de 2020, dix-neuf de ces films mettent en vedette des hommes, tel que *Iron-Man* (2008). Il y a également neuf autres films qui se concentrent sur le destin de plusieurs héros; par exemple *Avengers* (2012) ou *Justice league* (2017). La grande majorité des personnages dans ces films sont des hommes. Seulement deux films de la M.C.U ont des femmes en tête d'affiche<sup>1</sup> (De Dauw & Connell, 2020). Prenons l'exemple de *Spider-Man* (2002), l'un des films pionniers de ce genre. On peut facilement identifier dans l'arc narratif de Peter Parker l'évolution d'un garçon soumis et gringalet qui se transforme en un homme musclé et confiant. Après avoir été mordu par une araignée mutante, son corps prend du tonus et le personnage principal est désormais capable de faire taire les adolescents qui l'intimidaient deux ou trois jours plus tôt. La fille qui remarquait à peine le Peter sans pouvoir, tombe folle amoureuse de *Spider-Man*, qui lui sauve la vie dans une ruelle sombre de New York. De plus, il y a une bonne partie de la morale du film accordée au devoir d'un héros. Cet élément se manifeste avant tout dans la phrase que l'oncle du protagoniste lui répète souvent: « De grands pouvoirs impliquent de grandes responsabilités. » Peter prend la place de son oncle Ben, patriarche de sa petite famille, lorsque ce dernier est

---

<sup>1</sup> D'autres films mettant en scène des super-héroïnes sont potentiellement parus depuis le début de cette recherche.

cruellement assassiné. Le jeune homme se doit alors de subvenir aux besoins financiers de sa tante, mais aussi de la protéger lorsque des super vilains l'attaquent en apprenant la double identité de son neveu. Nous avons ici clairement affaire à une vision traditionnelle de l'homme, qui protège et subvient aux besoins de ses proches. L'acquisition de pouvoirs peut très bien être vue comme le passage à l'âge adulte pour l'adolescent. Étant désormais un homme, Peter se doit de subvenir aux besoins des gens qui dépendent de lui.

En résumé, il apparaît clair que l'imaginaire cinématographique américain est traversé par une conception traditionnelle de la masculinité. Il est évident que ce motif récurrent dans l'un des cinémas le plus consommé de la planète peut être problématique de plusieurs façons. Même si nous constatons une évolution de la masculinité dans certains genres et périodes de l'histoire du cinéma, force est de constater que tous ces modèles masculins convergent à plusieurs égards. Leur grande force d'esprit, leur physique puissant, leurs habiletés hors du commun, leur stoïcisme émotionnel et leur héroïsme constituent les normes masculines qui font de ces protagonistes les héros des récits hollywoodiens. Cette conception de l'homme est en adéquation avec ce qu'ont pu produire les nombreuses recherches contemporaines sur la masculinité. Nous pensons aux écrits de Raewyn Connell, et notamment ceux qui concernent les diverses masculinités, dont la masculinité hégémonique.

## 1.2 Critique de la masculinité au cinéma

Pour Connell, il existe plusieurs types de masculinité, mais qui sont toutes, d'une certaine manière, perçus comme inférieurs à ce que l'auteur nomme la *masculinité hégémonique* (Connell, 2000). Cette dernière est très proche des représentations hollywoodiennes évoquées plus tôt. Nous reviendrons sur ces concepts plus en profondeur dans notre cadre théorique. Ainsi, la pluralité des masculinités possibles s'oppose à la vision presque monolithique des films américains. L'existence même de plusieurs types de masculinité vient directement questionner ce modèle qu'est l'homme viril, hétérosexuel, fort et dominant (Dulong, Neveu & Guionnet, 2012). Les héros tels que Tarzan ou les superhéros de la M.C.U propagent des stéréotypes qui poussent plusieurs hommes à se conformer à ces normes assez restrictives (Dulong, Neveu & Guionnet, 2012). C'est dans ce contexte que plusieurs artistes rejettent les stéréotypes et choisissent même de les attaquer de front dans leurs œuvres.

Martin Scorsese, illustre réalisateur américain, se penche sur le sujet de manière directe dans certains films. La masculinité est un thème relativement important dans *Taxi Driver* (1976) et *Mean Streets* (1973), deux films majeurs du début de la carrière de cinéaste. Par exemple, dans *Taxi Driver*, nous suivons la lente descente aux enfers d'un vétéran névrosé de la guerre du Vietnam. Ce dernier, dégoûté par le monde qui l'entoure, se radicalise et devient un justicier violent. Tout en voulant secourir une très jeune prostituée, l'anti-héros de *Taxi Driver* commet un pur massacre dans le bordel où se trouvaient clients et proxénètes. Ce devoir de faire régner la justice que se donne un ex-soldat d'une guerre pour le moins décevante, en dit long sur les motivations du personnage. N'ayant pu être un héros de guerre, bien au contraire, il décide de prendre les armes à New-York, en éliminant des voleurs et des truands. Cette disposition à prendre, à vouloir ou à se donner la mission de devenir un héros, tout en se cachant derrière des intentions altruistes, est d'une certaine façon le reflet incongru des héros hollywoodiens typiques. Ces tâches bien masculines que sont le devoir, la violence (à des fins vertueuses) et le sacrifice sont représentées pour ce qu'elles sont vraiment dans ce premier chef d'œuvre du réalisateur.

Dans plusieurs autres de ses films, Scorsese critique la masculinité de ses personnages, sans pour autant que le thème soit central aux développements de l'histoire. Que ce soit dans *Goodfellas* (1990), *Casino* (1994), *Wolf of Wall Street* (2013) et même *Killers of the Flower Moon* (2023), le cinéaste met en scène des protagonistes qui sont très proches en apparence de ceux des œuvres d'autrefois, tels que *Casablanca* (1942) ou *Birds* (1963). Ils sont beaux, forts et charismatiques ; rien ne semble pouvoir les arrêter. Néanmoins, ces derniers n'utilisent pas leur volonté, leurs savoir-faire ou leur intelligence à des fins vertueuses. Dans les quatre films que nous avons cités plus haut, les personnages principaux ne cherchent qu'à s'enrichir et à être au sommet de la hiérarchie sociale. Rien n'est trop immoral pour ces hommes obsédés par le pouvoir. Le crime organisé, l'extorsion, la fraude fiscale et surtout le meurtre font partie du quotidien de ces anti-héros. Ce dernier est également rythmé par le vice sous toutes ses formes. La dépendance à l'argent, aux drogues, à l'alcool et au sexe alimente la descente aux enfers des protagonistes, qui courent inévitablement à leur perte. C'est ainsi que le réalisateur dénonce d'une certaine manière la masculinité problématique de ses personnages. Leur chute et ce qui la provoque est suffisante pour se méfier des odieux bougres. Idolâtrer ces personnages revient à passer à côté de l'essentiel. Ainsi, bien que la critique de la masculinité problématique ne soit pas toujours un thème explicitement

abordé — comme c’est le cas dans *Goodfellas*, entre autres —, elle reste perceptible dans plusieurs autres films de Scorsese.

Scorsese est loin d’être le seul cinéaste à dénoncer certains comportements masculins problématiques. Jane Campion est une incontournable du thème, qu’elle utilise souvent à des fins féministes. *The Piano* (1993) présente deux hommes contrôlants et violents avec la protagoniste, une pianiste muette destinée à être mariée avec l’un de ces derniers. Elle se retrouve dans un triangle amoureux avec son futur mari et un ancien marin qui vit dans le même village. L’un lui fait des avances sexuelles perturbantes lorsqu’elle lui enseigne le piano et l’autre lui coupe l’index avec une hache lorsqu’il apprend qu’elle lui est infidèle. Il est alors clair que Campion utilise ses personnages comme vecteurs d’une critique féministe de la masculinité problématique. Dans *The Piano*, il est plus précisément question de l’asservissement des femmes par les hommes, ainsi que l’émancipation de ses dernières.

Il est également intéressant de voir comment la réalisatrice néo-zélandaise utilise le *western* dans son dernier film *The Power of the Dog* (2021). Comme nous l’avons démontré plus haut, le *western* est sensiblement réservé aux héros traditionnels et à leur apologie. Néanmoins, Campion s’en empare pour dénoncer des problématiques telles que l’homophobie et le harcèlement (Rioux, 2021). Tout en subvertissant le *western*, Campion touche à des thèmes importants. Sa critique de la masculinité est plus engagée socialement que ce que Scorsese a pu produire dans sa filmographie. Les différences notables entre les deux artistes témoignent des nombreuses représentations de la masculinité problématique au cinéma, qui ne peuvent évidemment pas toutes être abordées dans le cadre de notre projet. Toutefois, nous souhaitons, dans ce contexte, nous concentrer sur un autre cinéaste : Paul Thomas Anderson. Réalisateur et scénariste californien, ce dernier compte près d’une dizaine de films de fiction à son actif. Dans les pages qui suivent, nous justifierons le choix d’Anderson pour ce travail. Il est également important de souligner que de nombreux cinéastes ont exploré et critiqué la masculinité problématique dans l’histoire du cinéma. Scorsese, Campion et Anderson ne sont que quelques exemples notables parmi tant d’autres.

### 1.2.1 Paul Thomas Anderson

Paul Thomas Anderson, cinéaste américain reconnu pour des œuvres acclamées telles que *There will be blood* (2007), fait de la critique de la masculinité l’un des thèmes centraux de ses films. À

travers des protagonistes imparfaits, des luttes de pouvoir, notamment en lien avec une recherche d'autorité ou de reconnaissance intrinsèque à la masculinité hégémonique (Dulong, Neveu & Guionnet, 2012) et des récits qui exposent les conséquences d'une telle masculinité, Anderson est l'un des auteurs clés de la critique du phénomène. Il sera donc particulièrement intéressant de voir comment l'artiste aborde ce thème tout au long de sa filmographie. Dans les prochains paragraphes, nous exposerons successivement l'état des connaissances concernant la masculinité dans l'œuvre d'Anderson, notre question générale et nos questions spécifiques de recherche, et finalement, la pertinence sociale et communicationnelle de notre projet.

### 1.3 *État des connaissances*

La masculinité est un sujet souvent abordé dans le corpus concernant l'œuvre d'Anderson. Quelques livres ont été écrits sur le réalisateur, dont un en espagnol, mais aucun ne porte spécifiquement sur ce thème. Néanmoins, plusieurs passages d'ouvrages, tels que *Paul Thomas Anderson : Masterwork* (2020) d'Adam Nayman, ou encore des articles universitaires ou de revues, montrent bien à quel point le thème est bel et bien omniprésent chez lui. Il est évidemment impossible de couvrir l'intégralité des écrits concernant cet aspect du travail d'Anderson. Néanmoins, nous pouvons en proposer un bref aperçu.

L'article de Jean-Phillipe Gravel, *La masculine condition*, explore ce thème dans le film *The master* (2012). Selon Gravel, le cinéma d'Anderson est d'une certaine façon une psychanalyse sauvage de l'homme contemporain. Il propose que, même si les personnages féminins ne sont pas absents de ses films, « il est évident que l'état de la masculinité contemporaine, plus compliquée et déroutante que jamais, est ce qui l'inspire le plus. » (Gravel, 2013, p. 26). Un article universitaire se concentrant sur *Punch drunk love* (2002), quatrième film du réalisateur, avance qu'Anderson déconstruit la masculinité, mais sans tenter d'offrir des alternatives simples (Stanley, 2006). Selon l'auteur, la société post-patriarcale serait la cause de la frustration et de la névrose du personnage de Barry Egan (Stanley, 2006). Ce dernier porte parfaitement son nom de famille, qui ressemble sensiblement à *anger*, car même s'il est d'un naturel timide et réservé la majorité du temps, il lui arrive d'avoir des accès de violence incontrôlables. Il est originaire d'une famille dominée par les femmes et ses nombreuses sœurs l'humilient en permanence, notamment en le traitant de « gay

boy ». Sa masculinité, d'un point de vue traditionnel, est ainsi remise en cause par la majorité des gens autour de lui, ce qui l'affecte profondément.

Des articles font également mention de l'utilisation littérale du concept de phallogocentrisme de Laura Mulvey dans *Boogie Nights* (1997) (Heath, 2017 & Copeman-Papas). Le pénis de Dirk, protagoniste du film, est adulé par sensiblement tous les personnages du film. Néanmoins, sans ce symbole de sa propre masculinité dominante, le héros n'est rien. Nous le remarquons quand ce dernier développe des problèmes érectiles ou lorsqu'il quitte momentanément l'industrie de du film pornographique dans lequel il évolue. Dirk n'est pas particulièrement brillant ou habile. Son seul talent est sa capacité à avoir des relations sexuelles, un don qui, somme toute, lui confère le rôle de mâle alpha : « Dirk even states that his phallus is his “one special thing” multiple times in the film, perhaps failing to realize that it has a mind of its own, and his control over his own masculinity is overshadowed by the expectations placed upon his anatomy. » (Heath, 2017). La position de pouvoir qui est attribuée à Dirk grâce à son pénis, ainsi que les nombreuses attentes qui reposent sur lui, lui font perdre le contrôle de sa propre masculinité. Le sexe de Dirk n'est pas le seul symbole d'une masculinité outrancière dans l'œuvre du réalisateur. Adam Nayman en glisse un mot dans son livre dédié au cinéaste. Ce dernier aborde chacun des films du réalisateur jusqu'à son avant-dernier, *Phantom thread* (2017). L'auteur aborde les œuvres une par une, dans l'ordre chronologique des périodes où les récits prennent vie. Il commence par *There Will Be Blood*, qui se passe au début du XXe siècle. Le film raconte l'histoire de Daniel Plainview, un entrepreneur pétrolier qui fait tout son possible pour vaincre ce qui se dresse devant lui et sa réussite. Les derricks, énormes instruments servant à extraire le pétrole, constituent clairement des symboles phalliques qui reflètent la volonté de puissance du protagoniste : « The derricks stand as towering monuments to their maker's masculine potency even as they're ultimately damaged or destroyed in the process. » (Nayman, 2020, p. 37). Nayman note également que l'absence flagrante de femmes dans *There Will Be Blood* n'est pas anodine. Présent dans presque toutes les scènes du film, Plainview ne semble avoir aucun désir sexuel. Néanmoins, ce qui l'anime réellement, c'est le pétrole. Du moins, l'argent qu'il en extrait. Les derricks symbolisent ainsi ce désir profond, presque sexuel, que sa quête de richesse engendre : « For Daniel, oil isn't more important than sex – it's a substitutional fetish. It's not that *There will be blood* lacks women so much as they exist beyond

Daniel's purview, either as casualties of his general misanthropy or as a source of fear. » (Nayman, 2020, p. 40).

Cette misanthropie, Pierre Barrette en parle également dans son texte de la revue *24 images*. Pour lui, ce film représente « la lente dissection d'une âme profondément pervertie par l'appât du gain et que les différents moments de son existence révèlent progressivement plus misanthrope, plus calculateur... » (p. 58). Il est vrai que Plainview ne s'en cache pas, déclarant lui-même qu'il déteste la majorité des personnes, ne voyant rien en eux qui vaille la peine d'être apprécié (*nothing worth liking*) et qu'il ne veut surtout pas les voir réussir. La confrontation entre le protagoniste et Eli Sunday, prêtre fallacieux, incarne cette vision du monde du personnage. Bien que les deux hommes soient obligés de coopérer pour obtenir ce qu'ils veulent, un grand mépris s'installe entre eux. Il est alors clair que même si leurs moyens sont différents, ils sont à la recherche sensiblement des mêmes choses, « qui sont de l'ordre du pouvoir et du contrôle, d'une mainmise sur les âmes dont il importe peu que la finalité soit économique ou morale » (Barrette, 2008, p. 59).

En somme, notre projet propose une analyse en profondeur de la masculinité chez Anderson. En scrutant méthodiquement quatre de ses personnages, nous allons mettre en lumière la vision du réalisateur sur ce thème qui parcourt sa filmographie. Comme nous l'avons précisé plus haut, aucun livre consacré à l'œuvre d'Anderson ne concerne spécifiquement la masculinité. Notre projet permettra de remplir ce manque, tout en assurant une analyse qui regroupe plusieurs concepts en lien avec la masculinité, mais également avec les États-Unis, élément phare du cinéma d'Anderson.

#### *1.4 Question générale et questions spécifiques de recherche*

Notre recherche tentera de répondre à la question générale de recherche qui suit :

*Par quels procédés les films de Paul Thomas Anderson déconstruisent-ils la masculinité problématique, et quelle version alternative en proposent-ils?*

Cette question générale sera accompagnée par deux questions spécifiques. Dans un premier temps, nous verrons comment Anderson utilise ses personnages comme un vecteur critique de la masculinité problématique. La question se résume ainsi : qu'est-ce que les personnages, leur milieu et leurs arcs narratifs, suggèrent du traitement de la masculinité chez Anderson? Dans un deuxième

temps, nous nous pencherons sur les connotations qui émergent d'une lecture fine des œuvres. La question se résume de cette manière : en utilisant le concept du mythe médiatique de Roland Barthes, qu'est-il possible de tirer, en termes de signification, des nombreux éléments obtenus dans la première partie de l'analyse?

### 1.5 *Pertinence sociale et communicationnelle de la recherche*

Bien que certaines critiques puissent être adressées aux œuvres d'Anderson, notamment que ses personnages féminins sont moins développés que leurs homologues masculins, ou que ses films manquent parfois de diversité (Nayman, 2020), il est clair que le culte qui s'est développé autour du réalisateur témoigne d'un intérêt important du public pour l'auteur et les thèmes qu'il aborde. La masculinité problématique, qu'il critique depuis ses premiers pas au cinéma avec *Hard eight* (1996), est un thème encore d'actualité. L'émergence du mouvement #MeToo en 2017, qui incitait les victimes d'agressions en tout genre à dénoncer leurs assaillants, provoqua un vrai raz-de-marée médiatique (Fileborn & Loney-Howes, 2019). Le mouvement encouragea effectivement plusieurs personnes à sortir de l'ombre et à dénoncer des comportements inacceptables; mais il a surtout démontré combien les agressions, qu'elles soient physiques ou psychologiques, sont communes et normalisées (Fileborn & Loney-Howes, 2019). Évidemment, #MeToo s'inscrivait dans une longue suite de luttes féministes qui remonte aux années 1970, voire avant (Fileborn & Loney-Howes, 2019). Le but en était déjà de donner la parole aux femmes, leurs témoignages étant souvent remis en question par le statu quo. Il va alors sans dire que le mouvement était davantage axé sur les violences contre les femmes, bien qu'il incitait n'importe qui à parler. Selon nous, l'étude des films d'Anderson est intéressante, car même si sa critique prend en compte les comportements problématiques contre les femmes (*Magnolia*, *Phantom Thread*, *Licorice Pizza*), cette étude traite majoritairement des comportements toxiques des hommes contre les hommes. Selon nous, son cinéma contient ainsi des messages importants pour les hommes qui veulent bien les percevoir. Anderson met notamment en garde contre les façades que nous nous créons, contre notre volonté de domination, qui mute souvent en accès d'avidité, de confiance ou de colère. Et, finalement, contre les conséquences désastreuses que peuvent avoir nos comportements problématiques sur nos relations interpersonnelles. Ainsi, la compréhension de la place de la masculinité dans l'œuvre d'un cinéaste aussi prisé qu'Anderson ne peut qu'être bénéfique pour repenser notre propre

conception de la masculinité. Nous souhaitons ainsi tirer des leçons importantes des films d'Anderson.

Dans le cadre de ce projet, nous soulèverons également une problématique communicationnelle, notamment en lien avec l'idéologie et sa critique au septième art. Nous verrons plus tard le rôle que joue l'idéologie américaine, d'une part dans le cinéma d'Anderson, mais également au cœur de notre analyse. Un article de Jean-Patrick Lebel, que nous aborderons aussi dans notre cadre théorique, explique comment il est possible de lutter contre l'idéologie dominante au cinéma. Il explique qu'un film peut s'opposer à l'idéologie de plusieurs manières. La présence affirmée des systèmes de significations et des signes importés au cinéma est un atout de taille dans sa subversion de l'idéologie, selon Lebel. Ces derniers engendrent nécessairement un sens, et par conséquent, de l'idéologie. Ainsi, un artiste peut communiquer dans ses œuvres un nombre inestimable d'idées progressistes. Les moyens ne manquent alors pas pour faire passer un certain propos positif pour les spectateurs, que ce soit avec un symbole, un dialogue ou bien des liens sémantiques. Le cinéma est alors un vecteur idéologique puissant sur le plan communicationnel.

Cependant, c'est exactement cette multiplicité des niveaux de signification qui peut nuire à un film. Ces signes, s'ils sont mal contrôlés par le réalisateur, peuvent suggérer un sens qui va complètement à l'encontre de ce que l'artiste voulait communiquer. Ainsi, certains messages qui semblent corroborer l'idéologie dominante peuvent se glisser dans les œuvres de façon accidentelle. Cela nous force alors à analyser méticuleusement notre corpus. La ligne entre la critique et la glorification est parfois mince dans un contexte interprétatif. Il est alors possible pour deux personnes de tirer des messages idéologiquement complètement opposés. Plusieurs films, notamment *Spring breakers* (2012), sont critiqués pour exactement ce que le film dénonce. La débauche gigantesque de ses jeunes adultes est pour certains critiques glorifiée dans le film d'Harmony Korine. Néanmoins, lorsqu'on analyse correctement l'œuvre, nous voyons bien qu'il s'agit d'un commentaire sur l'Amérique de la violence et du vide (Faradji, 2013). Également, il nous faut rester à l'affût d'éléments qui viendraient contredire notre propos. Les ignorer et garder les éléments qui vont dans le sens de notre problématique ne pourra jamais produire une étude rigoureuse et complète. *Licorice Pizza* (2021), le dernier film du réalisateur, bien qu'il dénonce une certaine masculinité problématique, peut s'avérer questionnable si l'on suit certaines pistes interprétatives.

Finalement, Lebel dément cette idée que le cinéma peut être compris et perçu par tous les spectateurs de la même manière. Étant donné qu'il peut capturer la réalité, nous croyons que n'importe qui peut comprendre le septième art de la même manière : « Si l'image reproduit mécaniquement l'objet représenté, elle ne reproduit pas mécaniquement les codes sociaux qui donnent sens à cet objet » (Lebel, 1975, p.15). Il est ainsi difficile pour quelqu'un vivant au Nigéria de comprendre les subtilités sociales d'un film japonais. Donc, les codes qu'utilise Anderson s'inscrivent dans la tradition occidentale, spécialement dans un contexte états-unien. Il est donc très important de recadrer le film dans son contexte américain pour comprendre tous les signes qu'il propose, d'où l'importance de se pencher sur l'idéologie américaine. Cela ne peut qu'aider à comprendre les codes sociaux auxquels Anderson fait référence. Nous pensons qu'approfondir des éléments tels que les systèmes de signes, les multiples interprétations et leurs effets sur le plan idéologique constituent des pistes pertinentes dans une perspective communicationnelle.

### *1.6 Synthèse du chapitre I*

Le cinéma américain, depuis ses débuts, a toujours mis en scène une masculinité forte, héroïque et athlétique. Cette masculinité, incarnée par des personnages virils et puissants, se transforme au fil des décennies, tout en gardant un rôle majeur dans le cinéma hollywoodien. L'analyse de la masculinité au cinéma reflète un modèle traditionnel de virilité, dans lequel la force physique et la protection des proches sont des valeurs fondamentales. Cependant, cette dernière est souvent monolithique, favorisant des stéréotypes qui poussent les hommes à se conformer à des normes restrictives.

Dans ce contexte, des réalisateurs comme Martin Scorsese et Jane Campion ont critiqué la masculinité problématique via des personnages masculins violents et déviants. Scorsese, par exemple, explore la dégradation des héros masculins dans des films comme *Taxi Driver* et *Goodfellas*. Campion, quant à elle, aborde des problématiques de contrôle et de violence contre les femmes.

Enfin, Paul Thomas Anderson, avec des films comme *There Will Be Blood*, fait de la critique de la masculinité un thème central, en montrant les luttes de pouvoir et les conséquences destructrices de la masculinité hégémonique. Cette analyse se concentre sur l'œuvre d'Anderson pour comprendre comment il déconstruit la masculinité à travers ses personnages et ses récits. Divers

écrits, comme ceux de Jean-Philippe Gravel et d'Adam Nayman, soulignent l'omniprésence de ce sujet dans ses films, où la masculinité est souvent dépeinte sous des angles complexes et problématiques. Les personnages d'Anderson illustrent la déconstruction de la masculinité problématique, exposant ses failles et ses limites.

Notre recherche propose une analyse de ces thèmes en scrutant les personnages et les symboles à travers un prisme critique. Les questionnements que suscite Anderson s'inscrivent dans une époque où des questions sociétales, comme celles soulevées par le mouvement *#MeToo*, rendent ses films particulièrement pertinents. L'étude de la masculinité dans ses films offre des leçons importantes pour repenser la masculinité, en mettant en lumière les effets destructeurs des comportements néfastes sur les relations interpersonnelles.

Enfin, le projet explore également la dimension idéologique des films d'Anderson, en analysant comment les codes sociaux et les signes utilisés par le réalisateur peuvent influencer la perception de ses œuvres. L'idéologie américaine est omniprésente dans ses films. Elle sert de contexte pour comprendre les messages sous-jacents et les critiques sociales qu'Anderson transmet dans son cinéma.

## 2 CADRE THÉORIQUE

Notre cadre théorique se construit autour de quatre concepts. Ils appartiennent respectivement aux domaines des *gender studies*, des *cultural studies* et de la sémiotique. Malgré l'éclectisme des disciplines mobilisées, nous les croyons toutes nécessaires au bon fonctionnement du projet. Premièrement, nous commencerons par justifier pourquoi les *cultural studies* et les *gender studies* sont des approches scientifiques qui conviennent à notre recherche. Deuxièmement, nous nous pencherons sur l'idéologie américaine, en général et au cinéma. Dans ce chapitre, nous aborderons également la masculinité hégémonique telle que conceptualisée par Raewyn Connell. Troisièmement, nous verrons comment il est possible de contester l'idéologie dominante au cinéma. Quatrièmement, nous exposerons l'approche auctoriale propre à notre analyse.

### 2.1 *Cultural studies et gender studies*

Les *cultural studies* sont des études pluridisciplinaires popularisées en Angleterre au cours du XXe siècle. La sociologie, la philosophie, l'anthropologie et les arts se rencontrent dans ce champ d'études. Stuart Hall, qui en est une des figures centrales, déclare : « Les *cultural studies* renvoient à de multiples discours, elles donnent lieu à différentes histoires. Elles constituent tout un ensemble de formations ; elles ont, dans le passé, leurs propres et différents moments et conjonctures. Elles comprennent toutes sortes de travaux. » (Hall, 2008) Ce courant de recherche rassemble ainsi une multitude d'approches et de visions différentes. Dans le cadre du présent projet, nous nous appuyons sur des travaux en lien avec l'idéologie, l'hégémonie et ses effets sur le cinéma ou la culture. Plus spécifiquement, la compréhension de l'idéologie américaine est primordiale à notre recherche. Les États-Unis, vecteur idéologique important, sont responsables de nombreuses idées circulant un peu partout dans la sphère publique.

We always need to keep in play the 'making' of meanings and the fact that we are also 'made' by meanings that are not of our making. To put it very simply, most meanings are not of our making, they are generated by dominant groups and dominant institutions. Moreover, these meanings tend to operate in the interests of dominant groups and dominant institutions. (Storey, 2010, p. 6)

Ainsi, s'ils sont assez puissants, des groupes dominants peuvent devenir très influents. Nous reviendrons sur ce phénomène dans le chapitre qui concerne la masculinité hégémonique. Nous référerons alors aux *cultural studies* dans cette optique.

Les *gender studies* sont également des études pluridisciplinaires qui se penchent sur le genre et son influence sur le plan social. Elles se sont développées au courant des années 1970, et découlent directement du mouvement féministe et des *women's studies* (Zaborskis, 2018). En plus de se concentrer sur des préoccupations féministes, certaines chercheuses ont commencé à se poser des questions essentielles sur notre conception du genre. Le genre est-il purement une construction sociale? Quelle est la relation entre le genre et le sexe (Zaborskis, 2018) ? Ce n'est que plus tard dans leur histoire que les *gender studies* ont commencé à considérer la masculinité comme objet de recherche. « Les *gender studies* ont souvent été appréhendées comme un champ de recherche devant se limiter – ou se limitant *intrinsèquement* – à l'étude du « deuxième sexe » » (Boisvert, 2017, p. 8). Dans le cadre de notre mémoire, ce seront majoritairement ces études sur la masculinité qui nous seront utiles. Néanmoins, nous ne laisserons pas systématiquement de côté les écrits qui se penchent sur des problématiques féministes en lien avec le genre. Ces dernières peuvent parfaitement venir éclairer certains propos que véhicule Anderson dans ses œuvres. En revanche, les nombreuses études sur la masculinité problématique sont nécessairement centrales dans un projet sur sa déconstruction. Nous verrons en profondeur dans le chapitre sur la masculinité hégémonique quels concepts sont mobilisés. Préalablement, nous devons plonger dans l'idéologie américaine et son influence sur le septième art.

## 2.2 *Idéologie, hégémonie et masculinité*

Avant toute chose, il est important de définir l'idéologie. Cette tâche peut s'avérer complexe, car il existe plusieurs définitions du concept. Bien que celui-ci existe depuis plus de 200 ans, nous avons davantage hérité de la conception plutôt négative de Marx et Engels, plus récente. Pour eux, « les idéologies étaient une forme de « conscience fausse » ; ainsi, les idées fausses que la classe ouvrière aurait de ses conditions d'existence résulteraient de son endoctrinement par ceux qui contrôlent les moyens de production. » (van Dijk, 2006, par. 2) La théorie marxiste est marquée par cette dichotomie, qui oppose l'idéologie et la connaissance objective. Néanmoins, cette définition se restreint volontairement à la lutte du prolétariat contre la bourgeoisie. Il y a

indubitablement des idéologies dominantes, qui légitiment l'abus de pouvoir au profit de groupes plus puissants. Nous verrons cela plus en détail lorsque nous aborderons le concept d'hégémonie développé par Antonio Gramsci. Cependant, force est de constater qu'il existe autant d'idéologies que de groupes. Même les groupes opprimés ont des idéologies (van Dijk, 2006). La définition du linguiste Teun van Dijk semble être assez objective pour décrire convenablement ce concept : « une idéologie est le fondement des représentations sociales partagées par un groupe. Ces idées de groupes peuvent être évaluées positivement, négativement ou ne pas être évaluées du tout, et ce en fonction du point de vue, de l'appartenance à un groupe ou de l'éthique de chacun. » (van Dijk, 2006, par. 5)

### 2.2.1 *Idéologie américaine*

L'idéologie américaine serait un amalgame de mythes, de principes, de valeurs et d'idéaux, qui incarnent non seulement le rêve américain, mais également the *american way of life* (Bertrand, 1985). Les pratiques américaines sont souvent considérées comme une « religion civile », car le sacré y occupe une grande place. Des personnalités apparaissent comme sacrées, telles que Abraham Lincoln ou George Washington ; certains lieux sont sacrés, comme les champs de bataille historiques. Nous pouvons également penser aux textes sacrés, notamment la constitution américaine (Bertrand, 1985). Il semble évident que la présence du sacré aux États-Unis n'est pas fortuite, la religion chrétienne étant encore omniprésente dans toutes les sphères de la société.

Jean-Claude Bertrand, spécialiste des États-Unis, identifie quatre paires de personnages mythologiques, qui sont des symboles fondamentaux de l'idéologie américaine (Bertrand, 1985). La première paire sont les pèlerins et les pères fondateurs. Les pèlerins, pensant être choisis par Dieu, s'installèrent en Amérique, et virent dans ces vastes étendues la terre promise. Les pères fondateurs, pour leur part, écrivirent la déclaration d'indépendance, la constitution et les dix premiers amendements. Ils accordèrent beaucoup d'importance à l'Homme et à la raison. Ils créèrent la première démocratie dans laquelle l'état et l'église sont séparés. Ainsi, ils ont instauré la liberté d'expression, valeur phare de l'Amérique à ce jour. La seconde paire, particulièrement importante pour notre corpus d'œuvre, est le pionnier et le revivaliste. Le premier est un homme travaillant, qui va surmonter les défis qui se dressent devant lui et sa conquête du territoire hostile. Ce dernier, peu importe sa profession, va devenir d'une certaine façon l'incarnation du héros américain (Bertrand, 1985, p. 73). Il est indubitablement l'une des représentations typiques du *self*

*made man*. Le deuxième, pasteur protestant, inculque aux pionniers les valeurs chrétiennes, qui les poussent à vivre une vie morale et disciplinée. La troisième paire semble plus paradoxale. Il s'agit du propriétaire de plantation et de l'esclave. Le propriétaire symbolise l'aristocrate et le combattant. Évidemment, les Américains éprouvent de la méfiance envers ce symbole. Néanmoins, force est de constater qu'ils restent fascinés par des figures telles que Theodore Roosevelt, qui proviennent de familles nobles. Pour sa part, l'esclave symbolise toutes ces personnes qui n'ont pas réussi à faire fortune ou à avoir du succès, que ce soit à cause de leur ethnie, de leur sexe ou pour n'importe quelle autre raison (Bertrand, 1985). La dernière paire naît au milieu du XIXe siècle. Il s'agit de l'entrepreneur et de l'immigrant. Le premier utilise ses talents pour se bâtir un empire économique hors du commun. Il exploite les immigrants à son avantage. Ces derniers venaient d'Europe, en quête d'une vie meilleure. Ils amenèrent avec eux plusieurs cultures différentes, qui vont ultimement s'entremêler pour devenir ce *melting pot* que nous connaissons. Même si ce principe du *melting pot* est souvent vu comme mythe, il est indubitable que l'héritage culturel des États-Unis est riche et varié.

### 2.2.2 Masculinité hégémonique

Avant de poursuivre avec l'influence de l'idéologie américaine au cinéma, il est nécessaire de se pencher davantage sur la masculinité. Le concept de masculinité hégémonique est théorisé par R.W Connell en 1995, dans son œuvre *Masculinités : Enjeux sociaux de l'hégémonie*. Connell utilise la conception de l'hégémonie développée par Antonio Gramsci, pour qui la classe dominante réussit à faire passer son idéologie comme relevant essentiellement du bon sens (*Common sens*). Ainsi, il n'y aurait pas seulement des classes dominantes, mais également des discours dominants, qui se font passer pour des vérités absolues (Boisvert, 2017). Il y a donc des conceptions du monde qui prévalent sur d'autres, car elles avantagent un groupe d'individus assez influents pour que leur vision soit dominante. Cette vision ne s'impose pas par la force, elle est naturalisée. L'hégémonie se met en place lorsque les dominés commencent eux-mêmes à croire et à accepter ces discours comme allant de soi (Boisvert, 2017). Ces discours prééminents sont alors envisagés comme tels grâce à une forme d'adhésion entre plusieurs groupes distincts.

On voit donc que, pour Gramsci, l'hégémonie se construit au moyen d'un pouvoir d'attraction, mais aussi grâce à des compromis et des concessions qui favorisent le ralliement conscient des forces auxiliaires. Le critère essentiel d'une politique

hégémonique est qu'elle repose sur le consentement des groupes alliés. (Hoare, Sperber, 2013, p. 15)

Connell pense ainsi que la masculinité hégémonique est ce qui fait que les hommes sont encore en position de pouvoir sur les femmes et d'autres groupes marginalisés. On peut donner l'exemple pas si lointain des femmes qui restaient à la maison pour s'occuper des enfants et des tâches domestiques, tandis que l'homme travaillait et avait une carrière. Les femmes n'étaient pas enfermées et contraintes de rester à la maison toute la journée. Néanmoins, il était coutume de le faire et il allait de soi qu'elles remplissent leurs rôles de mères (ou de femmes) de cette manière. Il y a alors une définition fixe de ce qu'est un homme, celle dont nous avons tous hérité d'une façon ou d'une autre, que ce soit dans la sphère familiale ou culturelle. Elle implique souvent l'autorité, la force, l'héroïsme, la virilité et la violence (Gates, 2006, p.28-29, cité dans Boisvert, 2017). Stéfany Boisvert, autrice d'une thèse de doctorat sur les masculinités (Boisvert, 2017), mentionne les écrits de Robert Brannon sur le modèle masculinité/virilité. Le psychologue résume en quatre points les manifestations de cette masculinité à l'aide de courtes phrases. Le premier point s'intitule « No sissy stuff! » et il s'agit de la volonté de s'éloigner des comportements vus comme féminins. Le deuxième point, « Be a big wheel », est la quête de pouvoir et/ou de succès, autant économique que social. Le troisième point, « Be a sturdy oak », est la conception qu'un homme viril est stoïque, calme et se doit de masquer ses émotions. Le quatrième point, « Give 'em hell », est cette tendance que les hommes ont de prôner la violence, l'agressivité et l'héroïsme.

Connell précise qu'il existe d'autres types de masculinités, tous subordonnés à la masculinité hégémonique. Il y aurait les masculinités complices, qui sont les cas qui ne se restreignent pas aux normes assez sévères de la masculinité hégémonique, mais ne la combattent pas pour autant et jouissent d'un certain lot de privilèges en lien avec l'hégémonie (Connell, 2000). Aussi, il y a les masculinités subordonnées, qui coexistent, mais qui sont vues comme inférieures, car il y a des divergences fondamentales avec l'hégémonie. Connell donne l'exemple de la masculinité gay comme une masculinité subordonnée (Connell, 2000). Finalement, il y a la masculinité marginalisée, que la chercheuse associe aux groupes opprimés, notamment à cause de leur origine ethnique (Connell, 2000). Il est également important de préciser que la masculinité, pour Connell, est toujours intersectionnelle (Connell, 2000) et que par conséquent, il faut l'analyser par rapport à d'autres éléments, tels que la classe sociale, l'origine ou l'orientation sexuelle.

Le concept de masculinité hégémonique, les multiples types de masculinité et l'intersectionnalité seront absolument essentiels à l'analyse d'œuvres qui critiquent cette idéologie. Il faut également noter que d'autres écrits en lien avec la masculinité nous seront nécessaires pour tisser des liens avec les films d'Anderson.

### 2.2.3 *Idéologie, cinéma américain et mythe*

*Hollywood et le rêve américain*, écrit par Anne-Marie Bidaud, est une source inestimable d'informations pour notre recherche. L'autrice se concentre sur les multiples représentations de l'idéologie américaine dans le cinéma hollywoodien. Bidaud expose également plusieurs aspects incontournables de cette idéologie.

Comme nous l'avons expliqué plus haut, l'autrice explique qu'il n'y a pas de définition universelle de l'idéologie, ce qui l'amène à proposer celle d'Althusser, qui s'accorde le mieux à son projet: « Une idéologie est un système (possédant sa logique et sa rigueur propres) de représentations (images, mythes, idées ou concepts selon le cas) doué d'une existence et d'un rôle historique au sein d'une société donnée. » (Bidaud, 2019, p. 17). Pour l'autrice, cette définition implique la possibilité que l'idéologie évolue, qu'elle ne disparaisse jamais totalement. Ce phénomène est présent au cinéma. Les « héros » des films hollywoodiens des années 1970, représentés comme des *losers*, en témoignent (Bidaud. 2019).

Le rêve américain, c'est-à-dire la croyance que n'importe quel individu, peu importe sa classe sociale ou son ethnie, peut accomplir son rêve et réussir sa carrière aux États-Unis, est un jalon essentiel de l'idéologie américaine. Il est constamment mentionné par les politiciens, dans le but de rassurer la population face aux enjeux actuels. Il s'exprime alors comme une « forme de vision d'avenir, de projet utopique, aux contours suffisamment vagues et flexibles pour traverser l'histoire, tout en conservant permanent le désir de se rapprocher au plus près d'une Amérique idéale. » (Bidaud, 2019, p.17).

Le recours au mythe, notamment dans le cinéma, a été essentiel au développement d'une idéologie si puissante. Le western est l'un des meilleurs exemples de ce phénomène, car il justifie plusieurs des actions problématiques liées à la fondation des États-Unis. En effet, les mythes de la Terre promise ou de la Terre d'abondance illustre parfaitement le lien entre une représentation héroïque

des Américains, leur soi-disant territoire et leur lien avec Dieu (Bidaud, 2019). D'autres mythes servent davantage à l'organisation de la nation, ainsi que des rapports entre les individus et les groupes. Comme nous l'avons évoqué plus haut, on peut y repérer le mythe du *melting-pot*, du *self-made man*, de la société sans classe et du *common man* comme l'incarnation emblématique de l'Américain (Bidaud, 2019). Finalement, la dynamique extérieure du rêve, soit cette conception que les Américains ont la responsabilité de faire régner la démocratie et la liberté partout dans le monde, justifie ainsi le droit d'ingérence qu'ils se sont approprié (Bidaud, 2019). Le recours au mythe est une manière efficace de réécrire l'histoire de façon à se donner un meilleur rôle. Ainsi, les mythes utilisés dans les *westerns* américains montrent un territoire américain vierge, défriché par ces colons/cowboys héroïques. Les peuples autochtones et ce qui est advenu d'eux sont ainsi rayés de l'histoire par ces mythes. Plusieurs éléments du livre de Bidaud, qui ne peuvent évidemment pas tous être mentionnés ici, seront primordiaux à notre analyse. Néanmoins, plusieurs pistes que nous venons d'aborder sont également essentielles pour cerner certains piliers emblématiques de l'idéologie américaine. Sachant que le mythe est un élément d'une grande importance pour cette dernière, il est important de mobiliser un concept capable de renforcer significativement nos analyses.

### 2.2.3.1 Mythologie

Le concept du mythe médiatique est développé par Roland Barthes, philosophe et sémiologue français. Dans *Mythologies* (1957), l'écrivain explique sa conception du mythe. Pour lui, le mythe se diffuse largement dans les médias de masse, devenant ainsi un outil idéologique majeur. Il se définit comme une idée largement répandue et presque universellement acceptée:

Le mythe ne nie pas les choses, sa fonction est au contraire d'en parler ; simplement, il les purifie, les innocente, les fonde en nature et en éternité, il leur donne une clarté qui n'est pas celle de l'explication, mais celle du constat : si je *constate* l'impérialité française sans l'expliquer, il s'en faut de bien peu que je ne la trouve naturelle, *allant de soi* : me voici rassuré. (Barthes, 1957, p. 217).

Pour Barthes, plusieurs piliers de nos sociétés, tels que le capitalisme, la famille nucléaire ou le christianisme, sont indubitablement des mythes contemporains. Le fait même que ces croyances soient vues comme allant de soi témoigne de l'efficacité avec laquelle les valeurs propres à ses principes ont été renforcées par les médias de communication (Schatz, 1983). Il est important de

préciser que le mythe n'est pas une idéologie ou un concept pour Barthes. Ce dernier explique que le mythe est un système de communication, un message (Barthes, 1957). Ainsi, nous pouvons davantage le considérer comme étant une forme, car « il ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il se profère. » (Barthes, 1957, p. 181).

Intrinsèquement sémiologique, la théorie de Barthes prétend que le mythe est un système de signes (de Mestral, 2006). Il faut savoir que la sémiologie saussurienne, dont Barthes s'est grandement inspiré, distingue deux termes : le signifiant et le signifié. Prenons l'exemple un bouquet de roses représentant la passion amoureuse : dans ce contexte, les roses sont le signifiant et la passion, le signifié. Les roses et la passion existent indépendamment l'une de l'autre. C'est le signe du bouquet de roses que l'on offre qui joint les deux, lui donnant son sens en lien avec la passion (Barthes, 1957).

Le mythe, pour sa part, est un système sémiologique second, parce qu'il se base sur une chaîne sémiologique préexistante. C'est en s'appuyant sur cette chaîne que le mythe crée sa propre signification. Le signe du premier système sémiologique, qui est désormais le signifiant du mythe, est renommé forme. Dans le contexte de notre analyse, il s'agit des nombreux signes que l'on retrouve dans notre corpus, notamment les symboles ou le langage du cinéma. Le signifié du mythe est appelé concept. C'est l'idée, ou le concept, qui est communiqué formellement. Le signe final est appelé signification (voir schéma sous le paragraphe). Il est le mythe qui est créé par la présence dissimulée du concept dans une œuvre ou une publicité, entre autres. Barthes donne l'exemple de l'une des pages couvertures du magazine *Paris Match*, qui montre un enfant noir faisant le salut militaire, devant ce que l'on suppose être le drapeau français. En utilisant un système de signes préalable, soit l'enfant noir et le salut militaire, les éditeurs sont parvenus à créer une autre signification. Celle-ci implique « que la France est un grand Empire, que tous ses fils, sans distinction de couleur, servent fidèlement sous son drapeau, et qu'il n'est de meilleure réponse aux détracteurs d'un colonialisme prétendu, que le zèle de ce noir à servir ses prétendus oppresseurs. » (Barthes, 1957, p. 189). Nous voyons comment, d'un point de vue sémiologique, il est possible de créer toute sorte de significations qui peuvent aller en faveur, ou nuire, à une certaine idéologie.



Figure 2.1 Le soldat de Paris Match

1. signifiant	2. signifié
3. signe	
I. SIGNIFIANT  (« FORME »)	II. SIGNIFIÉ  (« CONCEPT »)
III. SIGNE  (« SIGNIFICATION »)	

Figure 2.2 Le schéma du mythe selon Roland Barthes

La compréhension de l'idéologie américaine, ainsi que son incidence sur le cinéma, ont une grande importance pour notre projet. Les États-Unis, son histoire et les nombreux mythes qui les

caractérisent parcourent l'œuvre d'Anderson. La notion de mythe, théorisée par Roland Barthes, nous sera particulièrement utile au moment de l'analyse.

#### 2.2.4 *Mythe de la masculinité*

Comme nous l'avons évoqué dans la partie consacrée à la masculinité hégémonique (2.2.2), plusieurs règles strictes se doivent d'être respectées pour qu'un homme soit vu comme un homme, un vrai. D'une certaine façon, cette masculinité dite traditionnelle peut certainement être considérée comme un mythe. Cette conception mensongère de la masculinité a longtemps été propagée par les nombreux médias de communication, que ce soient les films ou les publicités (Boisvert, 2017). Ainsi, nous avons choisi trois aspects de la masculinité qui d'une part englobent bien l'essence de la masculinité hégémonique et d'une autre part, se retrouvent assez fréquemment dans l'œuvre de Paul Thomas Anderson. L'ego masculin, l'hégémonie masculine et les représentations masculines sont les aspects que nous examinerons dans notre analyse.

##### 2.2.4.1 *L'ego masculin*

Provenant du latin, le mot « ego » se traduit littéralement par « je ». Il désigne notre moi, notre conscience, qui fait des choix en lien avec notre personne (Leary, 2019). En revanche, nous ferons davantage appel à l'usage courant de ce que signifie l'ego, soit la « représentation et conscience de la valeur de notre être intérieur et extérieur, et qu'on souhaite souvent projeter à l'extérieur, parfois très fortement, et alors, aux dépens des autres. » (Graines de Paix, s.d) Cette conception de l'ego est teintée d'une connotation péjorative. On la place souvent au centre de conflits relatifs au pouvoir ou à l'amour propre (Graines de Paix, s.d) On peut rattacher l'ego masculin avec cette notion que l'homme contemporain serait en crise existentielle, en la décrivant :

as a "fragile and vulnerable vessel," which we overfill with a "brutal and demanding vision of manhood" that has become obsolete. Once programmed for protection, provision and procreation, men have come to associate manhood with economic competition, predatory sexuality and aggression -- precisely the qualities they now need least. (Kimmel, 1992)

Il est fréquent que les hommes qui se sentent mal aimés tentent de compenser par de nombreux « trophées ». On peut penser à des voitures dispendieuses, des vêtements griffés, des bijoux et surtout des femmes (Kimmel, 1992). Nous pensons que les dynamiques de pouvoir sont intrinsèquement liés à l'ego. Que ce soit d'aspirer à être le meilleur ou d'être insatisfait de sa place ingrate, les luttes

de pouvoir sont omniprésentes dans toutes les sphères de la société. Le capitalisme y est certainement pour quelque chose, car nous sommes désormais constamment en compétition les uns contre les autres. Par conséquent, l'appât du gain et la soif de pouvoir sont des comportements particulièrement liés à l'ego masculin.

L'ego peut également pousser certains hommes à réprimer leurs émotions. Pour ces derniers, parler de leurs problèmes de santé mentale est souvent associé à la faiblesse, voire à la féminité. Statistiquement, nous pouvons aisément constater que les femmes sont plus amenées à aller consulter un psychologue (Deborde, 2024). Dans ces conditions, il est normal que plusieurs hommes souffrent de problèmes de santé mentale sans tenter d'y remédier. Réprimer ses émotions de la sorte peut évidemment amener des crises de colère intense. Les dynamiques de pouvoir et la répression des émotions, nous le verrons durant l'analyse, peuvent tout deux amener un grand lot de violence. Nous comprenons alors comment l'ego pousse certains hommes vers des comportements problématiques. Dans notre analyse, nous nous concentrerons sur les dynamiques de pouvoir et la répression des émotions, pouvant tout deux engendrer des accès de violence.

#### *2.2.4.2 L'hégémonie masculine*

La masculinité hégémonique a été traitée dans la section du même nom (2.2.2), nous ne reviendrons donc pas en profondeur sur ce concept. Nous entendons ici l'hégémonie masculine comme toutes ces actions ou attitudes qui mettent l'homme traditionnel sur un piédestal. L'homophobie, le racisme et la misogynie sont tous d'une grande importance lorsqu'on se penche sur ce mythe. La masculinité hégémonique inclut ainsi non seulement les violences des hommes contre d'autres groupes marginalisés, mais également envers d'autres hommes moins dominants.

C'est pourquoi nous accorderons de l'importance aux normes liées à la masculinité, car l'émasculatation, ou l'affaiblissement, la privation de force ou l'abâtardissement, selon le dictionnaire Larousse, est également un élément non-négligeable de la masculinité problématique. Il ne faut pas oublier qu'il est possible, voire même fréquent, d'être qualifié péjorativement d'homosexuel sans l'être réellement. L'homophobie et la misogynie sont tous deux des éléments d'une grande importance pour notre recherche. En effet, le concept de Connell s'articule autour des dynamiques de pouvoir entre les différents types de masculinité et leur relation avec les femmes. Finalement, nous aborderons les nombreux liens qui existent entre la masculinité hégémonique et l'idéologie américaine. Ce sera l'occasion pour nous de comprendre toute la portée

idéologique de la critique de l'artiste. Ainsi, nous traiterons des normes associées à la masculinité, d'homophobie, de misogynie et de ses liens avec l'idéologie américaine.

#### 2.2.4.3 *Représentation masculine*

La question de la représentation doit être mobilisée dans notre analyse, car elle l'enrichira considérablement. Les codes du cinéma américain dit traditionnel sont souvent subvertis par Anderson, qui les utilise notamment pour déconstruire la figure du protagoniste masculin.

Comme nous avons pu le voir, la violence est un élément qui revient constamment. Il est donc primordial de se pencher sur la manière dont Anderson la représente, et qui s'éloigne considérablement des carcans hollywoodiens. Il n'est évidemment pas question de la glorifier, mais davantage de la montrer pour ce qu'elle est vraiment : un acte exécrationnel.

La représentation des femmes au sein de la filmographie d'Anderson est également importante, car elle s'appuie sur la masculinité hégémonique. La représentation des femmes reflète des réalités sociales encore bien d'actualité. Effectivement, les personnages féminins d'Anderson sont généralement dans l'ombre de leurs homologues masculins.

Finalement, la manière dont Anderson représente ses protagonistes, autant leurs corps que leurs qualités intrinsèques, exprime sur sa vision de la masculinité. Comme nous l'avons vu dans la section *Cinéma et masculinité* (1.1), la masculinité a souvent été représentée à l'écran comme étant puissante, vertueuse et héroïque. Scorsese, Campion, Anderson et plusieurs autres cinéastes sont la preuve qu'en connaissant bien l'histoire du cinéma, il est possible d'utiliser les codes d'un héros classique pour mieux les contrecarrer. Ainsi, même si nous pensons parfois d'un point de vue superficiel avoir affaire à un protagoniste typique, en réalité, il n'en est rien. Il faut également noter que le choix des acteurs est un processus d'une grande importance.

Incarnant à la fois une virilité « à l'ancienne » et une masculinité plus moderne, sensible et ouverte aux revendications émancipatrices des femmes, (Ryan) Gosling parvient ainsi à « réconcilier magiquement » l'idéologie patriarcale dominante avec la critique qu'en proposent les mouvements féministes. Cette dualité lui permet ainsi de toucher aussi bien un public masculin adhérant aux normes de masculinité conventionnelles qu'un public féminin et féministe appréciant à l'inverse l'écart de sa *persona* vis-à-vis de ces normes. (Sandeau, 2017, par. 25)

Même si le cas Ryan Gosling est paradoxal, il montre tout de même l'importance de la sélection des acteurs et des significations qu'elle amène. Il est donc essentiel de se pencher sur la manière dont ces codes sont détournés pour créer des figures masculines qui s'opposent de diverses façons aux représentations traditionnelles. Dans ce volet de l'analyse, nous nous pencherons sur la représentation de la violence, des femmes, des corps et des archétypes masculins.

### 2.3 *Lutte idéologique au cinéma*

Après avoir vu comment l'idéologie américaine est véhiculée dans le cinéma hollywoodien, il est maintenant nécessaire de comprendre comment il est possible d'en faire une critique dans un contexte cinématographique. Jean-Patrick Lebel, réalisateur et écrivain de cinéma, propose plusieurs idées en lien avec ce projet. Dans une conférence intitulée *La place du cinéma dans la lutte idéologique* (1971), Lebel décrit soigneusement comment un film peut s'attaquer à des idées dominantes. Pour lui, l'idéologie est tout ce qui se rattache d'une façon ou d'une autre à un système ou une conception du monde. La nature de l'appartenance avec l'idéologie, soit la raison de la présence du thème dans un film, n'est pas particulièrement importante pour l'écrivain. Elle peut très bien être inconsciente. L'idéologie est présente dans tous les films. Il est aussi parfaitement possible que cet aspect soit subtil, évident, masqué, confus et présenté à différents degrés de profondeur. Reste qu'il est présent, que l'auteur l'ait voulu ou non : « Il se manifeste à différents niveaux de profondeur, de conscience ou de scientificité et apparaît toujours comme du « sens systématisé », c'est-à-dire comme du sens qui va dans une certaine direction idéologique. » (Lebel, 1975, p.13) Constatant l'omniprésence de l'idéologie dans le septième art, il faut comprendre comment la critique s'opère. Nous avons déjà expliqué plusieurs éléments importants du texte de Lebel dans la section *Pertinence sociale et communicationnelle de la recherche* (1.3). Nous ne pensons pas pertinent de revenir sur ces derniers. Néanmoins, il faut garder en tête l'importance capitale de la sémiotique dans la théorie de Lebel. Pour lui, les signes et les systèmes de significations sont au fondement de la présence de l'idéologie au cinéma.

Le théoricien explique qu'il n'existe pas un seul modèle prédéfini de film révolutionnaire. Plusieurs genres véhiculent des idées progressistes, que ce soit le film de propagande, le film pédagogique, le film politique, le film de science-fiction ou encore le documentaire. Néanmoins, le système de signes, les publics cibles de ces films et la manière dont ils sont diffusés sont très différents. C'est

ce que Lebel nomme *la visée idéologique* d'un film (p. 15). Les réalisateurs et producteurs doivent utiliser ces éléments et tout ce qui concerne la production pour que le message du film puisse être en mesure d'être compris au moment de sa réception. Ainsi, diffuser un film complexe de Jean-Luc Godard dans des écoles primaires n'exercerait aucune influence positive sur le plan idéologique, car il ne serait probablement pas compris par les jeunes spectateurs. Il y a donc de multiples façons de faire du cinéma progressiste. Anderson en témoigne, bien qu'il évolue aux États-Unis, l'un des principaux vecteurs de diffusion cinématographiques de l'idéologie dominante. Un auteur comme Anderson, inspiré par d'autres cinéastes américains qui l'ont précédé, peut critiquer l'idéologie américaine, et en même temps réaliser des films souvent profitables sur le plan du *box-office*. Sa filmographie est ainsi d'une grande importance, car même si elle se montre critique envers la masculinité ou le rêve américain, elle semble tout de même rejoindre les spectateurs. Anderson semble ainsi être un artiste favorable à la propagation d'idées progressistes et qui connaît par ailleurs un succès considérable.

Lebel prône l'importance du film d'auteur dans la lutte idéologique : « La défense du cinéma d'auteur contribue à la lutte contre l'idéologie dominante, parce qu'elle crée les conditions pour faire des films autre chose que des produits idéologiques anonymes de la société. » (Lebel, 1971, p. 15). L'intellectuel nous met tout de même en garde : ce n'est pas parce qu'il s'agit d'un film d'auteur qu'il ne s'inscrit pas dans l'idéologie dominante, car cela dépend de la capacité du réalisateur à contrôler les signes qu'il utilise et de sa position idéologique. Anderson est indubitablement un auteur. On le remarque par la cohérence esthétique et textuelle de son travail. Les longs plans, la caméra en mouvement et des thèmes tels que la famille de remplacement et les pères de substitution ne sont que quelques exemples d'éléments qui reviennent constamment dans son œuvre. Si nous voulons être suffisamment outillés pour saisir convenablement la vision du réalisateur, il est essentiel de trouver une conception auctoriale adaptée au projet. C'est ce que nous ferons dans l'ultime chapitre de notre cadre théorique.

Ce texte de Lebel donne des pistes pour comprendre comment Anderson déconstruit la masculinité dans son œuvre. La portée sémiotique du texte est particulièrement intéressante pour notre projet, car nos analyses esthétiques, comme nous le verrons dans le cadre de notre méthodologie, reposent sur des outils de cette nature.

## 2.4 Une vision d'auteur

Il est important de concevoir une approche théorique pertinente pour étudier la perspective adoptée par un artiste en particulier. Le cinéma hollywoodien, et c'est souvent vrai du cinéma populaire en général, représente davantage la vision d'une époque ou d'une épistémè. Plusieurs éléments de films plus anciens ne seraient jamais acceptés dans des productions récentes. Des commentaires homophobes ou sexistes parsemaient autrefois les œuvres. Aujourd'hui, les grandes productions sont plus inclusives, signe que la société se transforme. Bien qu'Anderson ne soit pas en adéquation avec son époque, nous ne pouvons pas prendre une méthode purement sociale lorsque nous analysons son œuvre. Ainsi, le texte *Authorship in cinema : author and reader* (2014) de Başak Göksel Demiray, professeure universitaire turque, propose plusieurs pistes intéressantes en lien avec le concept d'auteur.

Demiray explique notamment que l'idée d'auteur de cinéma se transforme en fonction des époques et des lieux. On peut penser à la conception du « caméra-stylo » d'Alexandre Astruc qui, en 1948, assimilait le cinéaste à un écrivain, mais en échangeant son crayon pour une caméra. Ainsi, l'auteur peut écrire avec son outil de prédilection, sa conception du monde ou sa philosophie (Demiray, 2014). L'auteur est même parfois vu comme une figure presque divine, ayant un pouvoir absolu sur son œuvre. Contrairement à cette dernière conception, d'autres théoriciens pensent que même des cinéastes qui ne sont pas entièrement en contrôle de leurs films peuvent être considérés tels des auteurs. Demiray cite l'exemple d'Howard Hawks, qui, même en réalisant des films de commande, parvenait à maintenir un fil conducteur clair entre ses œuvres. Des exemples contemporains comme Taika Waititi ou Tim Burton illustrent une démarche similaire, imposant leur personnalité même dans des films de superhéros. Cependant, les théoriciens poststructuralistes, tels que Foucault et Barthes, rejettent catégoriquement la notion d'auteur. Pour eux, l'essentiel réside dans la réception et l'interprétation du message par le lecteur. Barthes va jusqu'à déclarer que la mort de l'auteur engendre la naissance du lecteur.

Nous pouvons ainsi constater que la notion d'auteur est loin d'être monolithique. Lorsqu'elle conclut son texte, l'intellectuelle donne sa propre conception de l'auteur. Elle combine d'une certaine façon toutes les autres, en donnant de l'importance à l'auteur, mais également au lecteur. Demiray explique:

Cinema is not an art form for an author to produce a film and watch it alone at home without showing anybody. Thus, the reader is as important as the author in this process and the meaning that the reader perceives from the text is important as well as the meaning created by the author. (Demiray, 2014, p. 17)

Une attention particulière aux autres projets d'un auteur peut donner des clefs essentielles à la compréhension de son œuvre. Néanmoins, le lecteur a une importance qui est égale à celle de l'auteur, car son interprétation peut être aussi valide que celle du créateur. Il est évident que ces interprétations peuvent différer. Ainsi, la tâche de l'interprète est de bien étudier le film sur lequel il se penche. Il doit prendre l'œuvre en question comme un « critère » (Demiray, 2014), soit en le séparant en quelque sorte de son auteur. Demiray encourage à ne pas se plier complètement à la perception que nous pouvons avoir d'un auteur, car elle peut biaiser notre analyse. En revanche, se fier à des éléments empiriques le concernant, comme des *leitmotivs* de son œuvre peuvent être utiles pour repérer le style de l'artiste en question.

Cette position sur la notion d'auteur nous semble être parfaitement cohérente avec notre projet, qui se penche d'une part sur les films d'Anderson et d'autre part sur nos interprétations et celles de spécialistes. Puisque que le réalisateur déconstruit la masculinité tout au long de son œuvre, il serait contradictoire de croire que cet élément si important de sa carrière ne peut pas lui être attribué. Aussi, tout en déclarant que ses propos sur la masculinité sont injectés de façon intentionnelle par l'artiste, nous pouvons également nous référer à nos propres interprétations et à celles d'autres intervenants.

## 2.5 Synthèse du chapitre

Les *cultural studies* explorent la manière dont les groupes dominants façonnent les significations culturelles, influençant ainsi les sociétés au niveau idéologique. Les *gender studies*, issues des mouvements féministes, se concentrent sur le genre et, plus tard, sur la masculinité, en examinant ses constructions sociales. Ces approches permettront d'analyser la critique de la masculinité problématique dans les œuvres d'Anderson, en intégrant également des perspectives féministes lorsque cela est pertinent.

L'idéologie, selon la définition d'Althusser, est un système de représentations qui influence une société donnée. L'idéologie américaine, qui inclut des mythes comme le rêve américain, joue un

rôle central dans la culture et le cinéma. Ce mythe et d'autres, comme celui du *self-made man*, ont été perpétués à travers des récits qui justifient l'hégémonie masculine.

Le concept de *masculinité hégémonique*, théorisé par R.W. Connell, s'appuie sur l'idée que la masculinité dominante, définie par la force, l'autorité et la violence, est imposée comme une norme. Connell, influencé par la théorie de l'hégémonie d'Antonio Gramsci, explique comment cette masculinité se naturalise et marginalise d'autres formes de masculinité, comme celle des hommes homosexuels ou des groupes opprimés. Dans ce cadre, la masculinité hégémonique est le modèle dominant, qui perpétue les structures de pouvoir et d'inégalité.

Enfin, le concept de mythe, développé par Roland Barthes, est central pour comprendre comment l'idéologie se transmet à travers les médias. Au cinéma, ces mythes jouent un rôle important en influençant les perceptions collectives et en légitimant les idéologies dominantes, ce qui nous permet d'analyser comment ces symboles sont utilisés et subvertis dans les films d'Anderson. Le mythe de la masculinité joue un rôle-clé dans cette analyse, notamment à travers trois de ses aspects : l'ego masculin, l'hégémonie masculine et la représentation masculine.

Enfin, nous nous sommes penchés sur la critique idéologique au cinéma, notamment à travers les théories de Jean-Patrick Lebel sur l'usage des signes et des symboles pour véhiculer des idéologies. Ainsi, l'analyse de la masculinité dans les films d'Anderson repose sur une compréhension des mythes culturels et sociaux, tout en mettant l'accent sur l'importance du point de vue de l'auteur et de celui du spectateur dans la création du sens.

## 3 MÉTHODOLOGIE

Dans cette partie de notre recherche, nous commencerons par justifier le choix du cinéaste P.T. Anderson pour un tel projet. Par la suite, nous évoquerons la constitution de notre corpus et l'importance de ce dernier au sein de notre recherche. Enfin, nous nous pencherons sur les différentes étapes de notre démarche d'analyse, ainsi que les outils théoriques que nous mobiliserons.

### 3.1 *Corpus*

#### 3.1.1 *Choix de l'auteur*

La critique de la masculinité problématique n'est pas un thème exclusif au cinéma d'Anderson, loin de là. Comme nous l'avons démontré plus haut, Jane Campion, Martin Scorsese et plusieurs autres ont tous, à leur manière, déconstruit la masculinité dans leurs œuvres. Comme plusieurs cinéastes des années 1990, Anderson s'est considérablement écarté des représentations musclées (*hard bodies*) des films à succès de la décennie précédente. Ces derniers sont remplacés par des « *cheated men* » de la classe moyenne, souvent en crise (Holmlund, 2008). *Magnolia* ou même *Fight club* (1999) de David Fincher sont des exemples iconiques des nouvelles représentations masculines caractéristiques du cinéma américain. Pourquoi choisir le réalisateur californien à la place de la réalisatrice du chef-d'œuvre qu'est *The Piano* (1993) ? Il est important de préciser que dans aucun cas, nous ne voulons mettre la filmographie d'Anderson au-dessus de celle d'autres cinéastes. Néanmoins, le thème chez Anderson a une importance vitale dans huit de ses neuf films. La masculinité joue un rôle décisif dans *Hard eight* (1996), *Boogie Nights*, *Magnolia*, *Punch-Drunk Love*, *There Will Be Blood*, *The Master* (2012), *Phantom Thread* (2017) et *Licorice Pizza*. Visiblement, la filmographie du réalisateur gravite presque entièrement autour de la masculinité et son œuvre regorge de réflexions en lien avec notre sujet. Cela en fait un excellent candidat pour notre recherche.

Nous pensons également que l'importance du réalisateur dans le paysage des cinéastes contemporains confère une valeur certaine à ses idées. Anderson est l'un des sept cinéastes ayant trois œuvres dans le top 100 des meilleurs films des années 2000 de la BBC (BBC, 2016). Il est également considéré par plusieurs comme l'un des cinéastes américains faisant le plus preuve

d'originalité (Daudelin, 2013). Étant encore la seule personne à avoir remporté des prix de réalisation dans trois des plus grands festivals de films internationaux (Wilson, 2022), soit Cannes, Berlin et Venise, il est indubitable qu'Anderson est l'un des artistes majeurs œuvrant dans le domaine du septième art. Son grand succès critique prouve que son cinéma, ainsi que les propos qu'il véhicule, sont à la fois pertinents et largement diffusés. Pour toutes ces raisons, nous avons cru bon de nous pencher sur la filmographie de cet important cinéaste.

### 3.1.2 *Choix des personnages à l'analyse*

Pour notre analyse, il était nécessaire de nous adapter aux scénarios du réalisateur, focalisés majoritairement autour de personnages imparfaits et de leurs quêtes de bien-être. Ainsi, nous avons réalisé que l'analyse des personnages, plutôt que des films entiers, permettait une compréhension fine des enjeux de la masculinité cinématographique. De plus, nous pourrions plus aisément couvrir la filmographie d'Anderson de cette manière que si nous avions sélectionné deux films, par exemple. Pour la constitution de notre corpus, nous avons choisi quatre personnages des films d'Anderson, ce qui semble être idéal pour constituer un échantillon adéquat car dans le contexte d'un mémoire, il ne serait pas utile d'excéder ce nombre. Cela rallongerait considérablement le projet ou nuirait à sa qualité. Il va sans dire que nous avons choisi des personnages ayant un lien étroit avec la masculinité. En ordre chronologique, nous traiterons de Dirk Diggler (*Boogie Nights*), de Barry Egan (*Punch Drunk Love*), de Daniel Plainview (*There Will Be Blood*) et finalement, de Alana Kane (*Licorice Pizza*).

### 3.1.3 *Dirk Diggler (Boogie Nights)*

*Boogie Nights* raconte l'ascension fulgurante d'un jeune homme nommé Eddie (avant de devenir Dirk) dans l'industrie de la pornographie californienne à la fin des années 1970. Eddie est recruté par Jack Horner, réalisateur prolifique de films pour adultes, car ce dernier « voit » clairement quelque chose chez l'adolescent. « I got a feeling that behind those jeans is something wonderful just waiting to get out », déclare Jack. Le flair de l'homme semble particulièrement aiguë, car Eddie a effectivement un atout non négligeable qui se cache dans son pantalon. Son pénis pétrifie quiconque le regarde. Instantanément, ce don fait de lui une vraie vedette. Plus important, son pénis surdimensionné permet au jeune homme à qui rien n'était promis de devenir véritablement « quelqu'un ». Rapidement, Eddie s'efface sous le pseudonyme de Dirk Diggler, sa *persona* dans l'industrie. Néanmoins, c'est ce qui se cache sous ses jeans qui distingue Eddie. C'est ce qui lui

permet de se faire apprécier par ses pairs. Sans son pénis, il n'est que le jeune homme perdu d'autrefois. Dirk, à travers son ascension et sa chute, personnifie littéralement les problèmes qu'amène une masculinité problématique. Son arc narratif, en lien avec la perte de contrôle de sa propre masculinité, fait de lui un choix idéal pour notre corpus.

#### 3.1.4 *Barry Egan (Punch Drunk Love)*<sup>2</sup>

Dans le quatrième film du réalisateur, nous suivons un jeune trentenaire solitaire du nom de Barry Egan. Anxieux, refermé sur lui-même et sujet à des crises de colères démesurées, le protagoniste est une représentation masculine bien moderne. Son utilisation des services de téléphones érotiques, dans l'espoir de combler son manque de contact humain, en dit long sur le personnage, ainsi que sur la vision d'Anderson sur la condition masculine. Néanmoins, le héros rencontre une femme qui le sortira de sa solitude. Comme dans *Magnolia*, Anderson semble indiquer à la fin du récit que Barry est sur la bonne voie. Lorsqu'il ne refoule pas toutes ses émotions négatives, qui sont pourtant bien justifiées, Barry les exprime de manière violente. Barry est important pour notre corpus, car il incarne parfaitement toute la détresse, la solitude et la colère qu'on associe souvent aux hommes contemporains.

#### 3.1.5 *Daniel Plainview (There Will Be Blood)*

Dans *There will be blood*, tout tourne autour de Plainview. Rien n'échappe à sa domination, pas même les arcs narratifs de ceux qui partagent l'écran avec lui. Si nous considérons Eli Sunday, l'antagoniste, nous constatons rapidement que Daniel et lui, même s'ils se méprisent, se doivent de collaborer pour arriver à leurs fins. En plus d'exposer comment le protestantisme a réellement favorisé l'expansion du capitalisme aux États-Unis, notamment (Webber, 1904-1905), ceci démontre surtout comment l'arc narratif d'Eli dépend entièrement de Daniel. Sa soif insatiable de domination, sa jalousie et sa violence en font un candidat idéal pour notre analyse. Les codes du *western*, souvent employés dans *There Will Be Blood*, sont également d'une grande importance lorsqu'on analyse la figure de Daniel Plainview, qui est d'une part le reflet incongru des cowboys d'autrefois, et d'autre part l'incarnation de tout ce qui pose problème avec le capitalisme.

---

<sup>2</sup> Pour éviter la répétition, plus d'information dans la section *état des connaissances* (p. 9-10)

### 3.1.6 *Alana Kane (Licorice Pizza)*

Dans la mi-vingtaine, Alana travaille comme assistante photographe. C'est au travail qu'elle rencontre Gary Valentine, un étudiant de dix ans son cadet. Rapidement, les deux créent des liens, qui tantôt se rapprochent de l'amitié, tantôt de l'amour. L'un des motifs récurrents du film est la manière dont tous les hommes qui entourent Alana lui manquent de respect, l'utilisent, ou la contrôlent. Son ancien patron lui claque les fesses, son père est contrôlant, Gary la dénude pour mieux vendre des lits d'eau et un politicien tente de la faire passer pour une conquête pour brouiller les pistes quant à son homosexualité. Trouver son chemin n'est pas une chose aisée; le trouver lorsqu'on est utilisée par la majorité de son entourage l'est encore plus. Vivant constamment la masculinité problématique de ses proches, Alana incarne parfaitement les effets négatifs de celle-ci sur les femmes. Même si elle n'évoque à peu près jamais sa condition de femme (qui plus est, durant les années 1970), il est clair que ces comportements pèsent sur elle. Le personnage incarne au sein de notre corpus le discours d'Anderson sur les femmes en société.

## 3.2 *Démarche d'analyse*

Pour répondre à notre question de recherche, nous devons procéder à des analyses rigoureuses de notre corpus. Tout d'abord, nous pensons qu'il est essentiel de présenter la structure de notre analyse, qui se formule en deux étapes distinctes. La première étape consiste en une analyse sémantico-syntaxique des personnages. Nous commencerons ainsi par accumuler les nombreux éléments qui sont en lien avec la masculinité. Il est également important de préciser ce que nous allons rechercher et d'en expliquer la pertinence dans le cadre de notre projet. Brièvement, nous nous pencherons sur les personnages, leur milieu et l'arc narratif qui leur correspond. Dans les prochains paragraphes, nous présenterons les stratégies théorico-méthodologiques qui permettent d'appuyer cette analyse. La deuxième étape est celle de l'analyse mythologique, selon la conception de Roland Barthes. Nous analyserons à cette fin les éléments repérés dans la première partie, dans le but de trouver d'autres significations, plus précisément, celles qui sont les plus directement associées à l'idéologie américaine et à la question de la masculinité problématique.

### 3.2.1 *Analyse sémantico-syntaxique : personnages, milieux et arcs narratifs*

Ne pouvant pas traiter l'intégralité des éléments cinématographiques chez Anderson, nous nous devons de faire des choix. C'est pourquoi nous allons analyser spécifiquement les personnages,

leur milieu et leur arc narratif. Les films d'Anderson sont majoritairement des *character studies*, c'est-à-dire des récits centrés sur des personnages et leur évolution psychologique. C'est pourquoi nous avons choisi de nous concentrer sur des éléments étroitement liés à ceux-ci.

Nous utiliserons à cette fin les propositions de Rick Altman concernant l'analyse sémantico-syntaxique. Pour Altman, les traits esthétiques, les cadrages, les décors et les autres éléments formels sont de nature sémantique (Altman, 1992), alors que le récit et sa structure relèvent du niveau syntaxique. Il donne l'exemple du *western*, qui sémantiquement, est très facile à identifier. Il est caractérisé par le désert, l'ouest américain, une chronologie entre 1840 et 1900, sans oublier les *cowboys*, ses personnages de prédilection. Chacun de ces éléments sont distinctifs du genre. Pour ce qui est de la syntaxe du *western*, elle s'exprime par une dialectique, qui oppose la communauté à l'individu ou le futur au passé, par exemple (Altman, 1992). Il ne serait pas judicieux de se concentrer uniquement sur le fond ou la forme. Les deux se nourrissent mutuellement et sont parfois indissociables. Cette complicité est justement ce qui amène Altman à proposer cette manière d'envisager le film: « the semantic/syntactic distinction is fundamental to a theory of how meaning of one kind contributes to and eventually establishes meaning of another » (Altman, 1984). Ainsi, nous pensons que l'analyse sémantico-syntaxique est intéressante pour notre projet, car elle favorise l'étude du fond, mais également de la forme des œuvres, ce qui est non négligeable lorsqu'on aborde un réalisateur avec une touche formelle aussi unique qu'Anderson. Il reste que le message, ou du moins le discours, est ce que nous recherchons dans les films du scénariste. Les éléments sémantiques, tels que la réalisation, l'éclairage ou la direction artistique, seront essentiels pour la compréhension du discours syntaxique de l'auteur.

Une présentation détaillée du récit et des aspects scénaristiques en lien avec la masculinité portée par le récit est essentielle aux premières démarches d'analyse. Lorsque cette étape sera complétée, nous serons davantage en mesure de commencer le regroupement des éléments importants de notre corpus. À ce moment de notre recherche, nous tenterons de trouver le plus d'informations possible en lien avec la déconstruction de la masculinité. Il est important de toujours les mettre en relation avec les personnages, leur milieu et leur arc narratif.

### 3.2.1.1 *Les personnages*

Plusieurs éléments en lien avec les personnages seront utiles à notre analyse. Nous pouvons ainsi commencer par nous poser la question : comment ces personnages sont-ils définis? Est-ce que leur style vestimentaire, leur éloquence ou autres permettent de les caractériser (Corrigan, 1989)? Le discours des personnages et les idéologies qu'ils véhiculent à travers leurs actions ou leurs dialogues ne peuvent qu'éclairer notre démarche analytique. Dans un projet comme le nôtre, il est nécessaire de voir où les personnages se situent dans la dynamique de pouvoir qui parcourt les œuvres. En sont-ils la victime ou le bourreau?

Le choix des acteurs peut également en dire long sur les motivations de l'artiste. Les vedettes américaines viennent parfois avec des *persona* qui ne sont pas fortuites. Anderson utilise régulièrement le corps de ses personnages comme un emblème de leur personnalité. Sans même avoir à parler, la manière dont ils se déplacent, se tiennent ou fléchissent leurs muscles en dit beaucoup sur eux. Le corps du protagoniste de *The master* (2012), un autre film d'Anderson, est l'un des exemples le plus mémorables :

Freddie's sense of difference is signaled by Phoenix's odd posture, which generates kinetic energy even while he's standing still. His crooked, asymmetrical comportment – torso hunched, arms akimbo, neck craned by turns in curiosity and recoil – styles him as a kind of human question mark...*The master* begins with Freddie already far gone, a twisted history inscribed on and within a broken body. (Nayman, 2020, p.65)

Ce genre d'éléments révélateurs des personnages sera important pour notre recherche. Néanmoins, il ne faut pas confondre les attributs des personnages avec leurs arcs narratifs. Ainsi, pour ce qui est des personnages, nous nous pencherons sur leurs traits de caractère, leur apparence, ou tout attribut qui n'est pas le fruit d'une évolution due à la progression du récit.

### 3.2.1.2 *Les milieux*

Le milieu dans lequel les personnages évoluent est selon nous une piste digne d'intérêt pour notre recherche. Nous croyons que l'environnement en dit long sur un personnage et sur ses choix. Nous devons alors nous poser plusieurs questions : est-ce que le personnage est influencé par son milieu? Est-ce que c'est le personnage qui influence son milieu? Pourquoi en est-il arrivé là? L'environnement est-il nocif ou bénéfique pour les personnages? Il est également important de

noter où se déroule l’histoire. La ville, une banlieue ou un désert ne produisent pas les mêmes types d’individus. Nous désirons également étendre notre conception du milieu en y ajoutant l’environnement familial et le milieu de travail. Comment se constitue le noyau familial? La plupart du temps, l’atmosphère familiale est catastrophique pour les personnages du réalisateur américain. Qu’est-ce que la profession du personnage dit sur sa relation avec la masculinité? Toutes ces questions nous aideront à comprendre comment Anderson utilise le milieu où baignent ses personnages.

### 3.2.1.3 Les arcs narratifs

Les arcs narratifs des personnages sont primordiaux à notre analyse. Leur étude nous permettra de comprendre la conception de la masculinité de l’auteur. Comment est-elle traitée au début du film? Comment est-elle traitée au dénouement? L’évolution du thème dans le parcours des personnages, pour le meilleur ou pour le pire, en dit énormément sur la vision d’Anderson. Il est alors pertinent de se pencher sur la structure des films. C’est en comprenant les rouages d’un récit cinématographique classique que nous serons en meilleure position d’analyser l’évolution des personnages. Anderson, comme la majorité des scénaristes, utilise une structure narrative en trois actes. Ainsi, bien identifier l’exposition, la complication et la résolution, garantit une meilleure compréhension du récit et de ce qu’il communique. Le scénariste Wells Root propose un schéma qui vulgarise les diverses étapes du récit conventionnel. Bien saisir ces dernières est essentiel pour tracer plus facilement l’arc narratif des personnages importants.

48 *Narrative Strategies in the Classical Hollywood Cinema*

	<b>First Act (Beginning)</b>	<b>Second Act (Middle)</b>	<b>Third Act (End)</b>
1.	Introduce your star character(s).	Intensify your hero's problem with complications.	Resolve his problems, affirmatively or tragically.
2.	Face him with a problem or crisis.		
3.	Introduce his antagonist (the bad guy).		
4.	Set up the <i>or-else factor</i> , or <i>dreadful alternative</i> .		

Figure 3.1 Schéma narratif de Wells Root

### 3.2.2 *Analyse mythologique*

Dans cette partie de notre recherche, nous utiliserons les informations accumulées sur les personnages, leur milieu et leur arc narratif pour en faire une lecture idéologique. C'est par l'analyse de la connotation des œuvres que nous pourrions bien saisir la vision d'Anderson sur notre sujet d'analyse. Inversement avec l'analyse sémantico-syntaxique, où nous avons choisi d'aborder un personnage à la suite de l'autre, nous analyserons successivement dans cette deuxième partie de l'étude les divers aspects de la masculinité que nous avons décrit dans les sous chapitres 2.4.4.1, 2.4.4.2, 2.4.4.3 et 2.4.4.4. Pour ce faire, nous identifierons quelques-uns des mythes en lien avec les aspects de la masculinité pour tenter d'en extraire le discours d'Anderson. Pour clore notre recherche, une partie finale sera accordée à la réponse de notre question générale de recherche, soit : par quels procédés les films de Paul Thomas Anderson déconstruisent-ils la masculinité, et quelle version alternative en proposent-ils?

La totalité de notre cadre théorique nous sera particulièrement importante à ce moment de la recherche. Dans le prochain paragraphe, nous donnons un exemple d'un mythe que nous retrouvons dans notre corpus.

#### 3.2.2.1 *Mythe*

En guise d'exemple, nous avons choisi une séquence de *Boogie Nights*, qu'on associe à l'ego masculin.

Dénotation : Dirk, après avoir consommé un grand lot de cocaïne, se réfugie dans les toilettes, où il commence à se masturber. Le temps passe et il ne parvient pas à avoir d'érection, ce qui le désespère. Il pleure et se chuchote des encouragements, dans le but de remonter son estime. Finalement, il sort des toilettes et se dirige vers l'extérieur, où l'équipe de tournage est regroupée. Rapidement, il donne des ordres à Jack. Le jeune homme est également violent avec un autre acteur. Jack, qui n'accepte pas ce genre de comportement, tente de calmer son protégé, mais sans succès. La dispute s'intensifie et Jack n'aura d'autres choix que de renvoyer Dirk, qui quitte les lieux en insultant son patron et plusieurs autres collègues.

Connotation : Dirk, maintenant célèbre, a considérablement développé la grosse tête dans son ascension dans le milieu de la pornographie. De plus, sa dépendance à la cocaïne nuit à ses capacités

érectiles. Par conséquent, il a maintenant tendance à être désagréable avec ses collègues. Son comportement dominant, surtout avec son patron, lui coûte non seulement son emploi, mais également sa famille de substitution.

Mythe : L'incapacité de Dirk à avoir une érection symbolise parfaitement le comportement problématique qu'a engendré son succès. Désormais jaloux, dominant, violent et simplement méchant, Dirk n'est plus le jeune homme enjoué qu'il était. Il est devenu l'un des mâles alpha de son environnement et il tolère mal la présence d'autres de ses semblables. La tentative de Dirk de prendre le dessus sur son patron après avoir eu des problèmes érectiles n'est pas fortuite. Les troubles érectiles chez les hommes peuvent souvent amener à des accès de violence (Courtine, 2011). L'envie de domination de Dirk et sa difficulté à avoir une érection sont alors fortement liées.

Le mythe est particulièrement intéressant pour notre étude. Si nous affirmons qu'Anderson travaille à déconstruire la masculinité dans ses films, il est utile de pouvoir l'identifier avec l'aide de ce système. La masculinité peut parfaitement être considérée comme un mythe. Il faut alors identifier le mythe que le réalisateur représente, mais en ajoutant la manière par laquelle il vient s'y attaquer ou le déconstruire. Cette approche est à notre sens la meilleure façon d'analyser le sens des séquences importantes pour notre projet.

Il est également nécessaire de rappeler que nos analyses se basent sur nos interprétations et celles d'autres intervenants. Évidemment, il est clair qu'une analyse textuelle a ses limites sur le plan épistémologique. Nos interprétations et celles d'intervenants que nous mobilisons ne peuvent pas être prises comme l'absolu. Comme Boisvert le dit dans sa thèse :

l'analyse textuelle ne peut certes pas prétendre offrir la seule interprétation possible, mais elle peut néanmoins proposer une lecture pertinente des œuvres et mettre en lumière les «choix narratifs », les personnages et les thématiques récurrentes dans nos productions culturelles. (Boisvert, 2017, p. 105)

Nous n'avons pas la prétention d'affirmer que nos interprétations sont parfaitement en accord avec la vision d'Anderson. C'est exactement pour cela qu'il est primordial d'avoir une méthode de travail rigoureuse, qui garantit ultimement des analyses fiables.

### 3.3 Synthèse du chapitre III

Paul Thomas Anderson se distingue par une critique approfondie de la masculinité problématique dans presque toute sa filmographie, un thème central dans des œuvres comme *Boogie Nights*, *Punch-Drunk Love*, *There Will Be Blood*, et *Licorice Pizza*. Ces films offrent une analyse de personnages masculins complexes et souvent imparfaits, explorant les notions de pouvoir, de violence, de domination, et leurs répercussions.

Pour explorer la masculinité problématique dans les films de Paul Thomas Anderson, nous avons sélectionné quatre personnages représentatifs. Ce choix, axé sur des figures majeures de sa filmographie, permet d'analyser de manière approfondie leur lien avec la masculinité à travers leur arc narratif, leur milieu et leurs traits distinctifs. Nous avons choisi Dirk Diggler, Barry Egan, Daniel Plainview et finalement Alana Kane. Ces derniers témoignent à de nombreux égards de la présence du thème, mais également de l'éventail de masculinités que déploie Anderson.

L'analyse sémantico-syntaxique vise à examiner les personnages, leur milieu et leur arc narratif et ainsi à identifier les éléments liés à la masculinité problématique. Inspirée des travaux d'Altman, cette méthode combine l'étude du fond et de la forme afin de comprendre le discours d'Anderson.

L'approche mythologique permet de décoder la représentation de la masculinité comme un mythe construit et souvent problématique. Anderson utilise ces mythes pour les déconstruire, en soulignant leurs effets destructeurs. Contrairement à l'analyse sémantico-syntaxique, ici, les aspects de la masculinité (ego, hégémonie, représentations) seront examinés transversalement à travers les œuvres. L'objectif est de révéler les mythes véhiculés ou déconstruits par Anderson, tout en explorant les significations implicites et codées.

## 4 ANALYSE SÉMANTICO-SYNTAXIQUE

Dans ce chapitre, nous identifions les éléments qui contribuent à la vision de la masculinité dans l'œuvre de Paul Thomas Anderson. Pour ce faire, nous présenterons le personnage et résumerons le récit auquel il appartient. Par la suite, des éléments sémantiques et syntaxiques seront relevés dans les trois aspects que nous avons sélectionnés : le personnage, son milieu et l'arc narratif. Finalement, nous synthétiserons brièvement nos résultats à la fin du chapitre.

### 4.1 *Dirk Diggler : mise en contexte et résumé*

Dirk Diggler, aussi connu sous les noms d'Eddie Adams et de Brock Landers, est le personnage principal du film *Boogie Nights* (1997), interprété par Mark Wahlberg, alors âgé de vingt-six ans. Avant sa carrière d'acteur, Wahlberg fut brièvement rappeur dans *New Kids on the Block*, puis créa son propre groupe, *Marky Mark and the Funky Bunch*. Il fut également le visage d'une campagne pour Calvin Klein, son physique en faisant le candidat idéal.

Dirk, alors appelé Eddie Adams, est un adolescent de la banlieue de Los Angeles à la fin des années 1970. Il vit avec ses parents : une mère alcoolique et méchante et un père silencieux et craintif. Sa mère méprise son choix de quitter l'école pour travailler comme plongeur, et il se prostitue parfois pour de l'argent supplémentaire. Il rencontre Jack Horner, réalisateur de films pornographiques, qui voit en lui un grand potentiel. Après une dispute violente avec sa mère, Eddie quitte la maison pour rejoindre Jack.

En rejoignant Jack, il rencontre sa nouvelle famille. Il se rebaptise Dirk Diggler, et Jack devient une figure paternelle pour lui. Amber Waves, une actrice expérimentée, joue le rôle de mère pour Dirk et Rollergirl, une autre débutante. Reed Rothchild et Scotty J. sont ses fidèles complices. Dirk devient une vedette de l'industrie, accumulant richesse et reconnaissance. Mais avec l'arrivée des années 1980, sa vie se détériore.

Influencé par Amber, Dirk commence à consommer de la cocaïne et change peu à peu de comportement. Il devient imbu de lui-même, impoli et jaloux. Todd, une nouvelle connaissance, le tire vers le bas. Une dispute avec Jack, due à l'attitude contrôlante de Dirk, les sépare. Après un

échec dans la musique, Dirk se retrouve sans le sou et doit à nouveau se prostituer. Il touche le fond lorsqu'il est battu par plusieurs hommes à cause de ses activités. Peu après, il retourne demander de l'aide à Jack. Le film se termine avec le groupe enfin réuni.

#### *4.1.1 Dirk Digglers : le personnage*

Dirk est objectivement un bel homme, avec sa coupe de cheveux populaire de l'époque, sa mâchoire carrée et son physique d'athlète. Il réalise plusieurs mouvements de karaté demandant finesse et souplesse, et plonge avec aisance lors d'une fête au bord de la piscine, contrairement à son ami Reed qui se fait mal en sautant. Dirk est donc non seulement musclé, mais aussi agile.

En rentrant chez lui un soir, il entre dans sa chambre d'adolescent, remplie de babioles, ce qui rappelle sa jeunesse. En caleçon, il se regarde dans le miroir puis baisse les yeux vers son entrejambe, où la forme de son pénis est visible. Il le flatte tendrement, comme s'il tenait un trésor. Il donne aussi des coups de pied dans le vide, suggérant une association entre sa masculinité et une certaine représentation de la violence.

Dirk est fier de son physique et de son sexe, qui hypnotise ceux qui le regardent. Plusieurs des personnages du film sont subjugués par la vue de son pénis : Rollergirl avant de lui faire une fellation, le Colonel James lors d'une vérification, et l'équipe lors du premier tournage de Dirk. Sheryl, la petite amie de Dirk au début du film, illustre particulièrement cette obsession. Dans sa chambre, elle supplie Dirk de faire l'amour, déclarant : « Your cock is so beautiful. Do you know how good you are at doing it, Eddie? Having sex? ». Dirk répond : « I mean, everyone's given one special thing, right? », faisant référence à son pénis comme à la clef de son succès.

Malgré son apparence et son charisme, Dirk est aussi poli, gentil et doux. Lorsqu'il discute d'un autre acteur avec Jack, il déclare : « I don't like seeing women treated that way. This guy he plays, Johnny Wadd... It's always about slapping some girl around or whatever. It's not right. It's not cool. It's just not sexy... ». Cette tendresse se manifeste aussi lorsqu'il demande le consentement d'Amber avant leur première scène et souhaite rendre le tournage sexy. Dirk est alors loin d'être un mâle dominant.

La mère de Dirk le méprise, critiquant constamment ses choix. Lorsqu'il rentre tard, elle l'attend avec une cigarette et une bouteille d'alcool. Elle le traite d'idiot et dénigre sa petite amie, Sheryl, la qualifiant de « salope ». Dirk, en larmes, assure à sa mère qu'il n'est pas stupide et qu'il a des qualités qu'elle ne connaît pas. Bien que la mère de Dirk soit détestable, il est clair que Dirk manque d'intelligence. Un moment de la dispute avec Jack en dit long sur les capacités intellectuel du jeune homme : « - (J) I'm not gonna shoot you in the state you're in. – (D) What do you mean, State? State? State of California? I know where the fuck I am, Jack. » Également, lorsque Dirk et Reed achètent des souliers, Dirk tient une paire dans ses mains et semble les convoiter : « -(R) Yeah. Those are really cool. Are they lizard? -(D) No. They're Italian. » Dirk incarne le cliché de l'homme musclé mais peu intelligent. Il est aussi très influençable. Nous le constatons lorsque Jack et Amber le font embarquer dans leur voiture sans explications ou lorsque que cette dernière le pousse à prendre de la cocaïne, notamment.

#### 4.1.2 *Dirk Diggle : le milieu*

Nous rencontrons Dirk pour la première fois dans une boîte de nuit à Reseda, où il travaille comme plongeur, bien qu'il habite à Torrance, loin de là. À leur première rencontre, Jack se demande pourquoi il n'a pas trouvé un emploi plus proche. « He (jack) can tell at glance that Eddie wants to be where the action is. And in Reseda he's close enough. » (Nayman, 2020). Il est vrai que l'action doit se faire rare dans la banlieue de Torrance, où il habite avec ses deux parents dans un foyer typique. Sa chambre est remplie d'affiches de filles dénudées, de voitures, de photos de Bruce Lee. Une affiche de la Corvette qu'il se procurera plus tard dans le récit attire particulièrement notre attention.

Même si sa famille semble relativement aisée, l'environnement familial est toxique. Sa mère est autoritaire et son père passif, ce qui pousse Dirk à fuir. Quand il quitte la maison après une dispute, sa mère claque la porte, coupant du même coup leur lien. À l'inverse, Jack accueille le jeune homme chaleureusement, renforçant l'idée qu'il prend la bonne décision en quittant sa famille. Il devient rapidement un membre clef de la famille de substitution de Jack, trouvant l'amour et la reconnaissance qu'il recherchait, mais cette nouvelle alliance à ses inconvénients.

Dirk est désormais au sommet de la pyramide sociale de son nouveau monde, entouré de *yesmen* qui ne le contredisent jamais, ce qui alimente son ego déjà démesuré. Le documentaire réalisé par

Amber, destiné à le défendre, montre au contraire à quel point il est devenu mégalomane. L'aspect paradoxal de cette famille dans l'industrie pornographique est évident. Amber, tout en jouant un rôle maternel, incite Dirk à consommer de la drogue et devient son amante, soulignant la nature insidieuse de leur relation.

Lorsque Dirk se sépare de Jack et Amber, son environnement devient encore plus toxique. En étant le chef incontesté, ses accès de mégalomanie s'intensifient. Il se lance dans la musique, entouré de sbires qui nourrissent son ego. Même lorsque quelqu'un tente de le mettre en garde, comme Scotty, Dirk réagit agressivement, montrant à quel point il est devenu incontrôlable.

#### 4.1.3 Dirk Digglers : l'arc narratif

L'arc narratif de Dirk est simple : d'abord, son ascension vers le succès, puis sa descente aux enfers dans la seconde moitié du film. Le récit se termine de manière ambiguë, laissant incertain si la situation finale de Dirk est positive ou négative. Nous utiliserons le schéma en trois actes de Wells Root pour résumer de manière exhaustive le parcours du personnage dans le film.

**Introduction du personnage principal:** nous avons déjà traité cette étape dans la section sur le personnage (4.1.1).

**Confronter le personnage avec un problème ou un conflit :** Dirk, ayant abandonné ses études, occupe des emplois ingrats. Sa mère ne manque jamais de lui reprocher. Pourtant, il commence à réaliser le pouvoir de son pénis, qu'il considère comme un atout spécial (*one special thing*), son billet de sortie vers une vie meilleure. Pour lui, réussir est une manière de prouver à sa mère qu'il n'est ni stupide ni incapable. Cette ambition de devenir quelqu'un et de réaliser de grandes choses le ronge.

**Introduction de l'antagoniste :** Dirk n'a pas d'antagoniste tel que défini par Root (*Bad guy*). Sa mère pourrait en être une, mais elle disparaît du récit après le premier acte et n'a plus aucun impact sur Dirk ou son arc narratif. Un antagoniste n'est pas toujours un personnage. « Tout facteur s'opposant au désir du protagoniste de parvenir à son but devient antagoniste. » (Cotte, 2022). Dans le cas de Dirk, ce sont sa facilité à être influencé, son addiction aux drogues et son comportement

problématique qui l'empêchent d'atteindre son objectif. Bien qu'on ne puisse pas dire qu'il est son propre antagoniste, ces éléments constituent des forces antagonistes.

***Présentation du moment pivot*** : Dirk développe rapidement une certaine confiance en lui, ou du moins en son pénis, dès le premier acte du film. Entre les éloges de Sheryl et le potentiel que Jack et Amber voient en lui, Dirk commence à croire qu'il peut accomplir de grandes choses. C'est la dispute avec sa mère qui le pousse finalement à s'installer chez Jack pour débiter sa carrière d'acteur pornographique.

***Intensification des problèmes du héros avec des complications*** : le succès et ses avantages transforment rapidement Dirk en un matérialiste égocentrique. Sa mère lui avait reproché de ne rien posséder de ce qu'il avait. Une fois riche, Dirk compense en achetant des vêtements de marque et en montrant ses acquisitions avec fierté. Lorsqu'il danse avec Rollergirl, il parle sans cesse de ses nouvelles chaussures italiennes, cherchant son approbation. Il montre ensuite à Amber sa nouvelle maison, mais ce qui le fascine le plus, c'est sa nouvelle voiture à forme phallique, qu'il décrit comme « the most beautiful thing I've ever seen in my whole life ». Cette fixation sur les biens matériels souligne son obsession croissante pour l'apparence et le statut.

Une séquence rythmée illustre l'effervescence autour de Dirk. La caméra en mouvement constant et le montage rapide nous plongent dans l'ère disco, où le style de vie est exalté. Anderson nous montre Dirk en train de s'affirmer au sein de son groupe, culminant par une photo de groupe où le nom de Dirk est le point de référence pour capturer l'image. Il occupe la place centrale, symbolisant son importance croissante. Lors de la quatrième édition des « Adult Film Awards », Dirk, autrefois reconnaissant, devient arrogant, ne disant qu'un simple « Thank you » en acceptant son prix, ce qui contraste avec le discours enthousiaste qu'il prononce lors de sa première remise de prix. L'influence d'Amber, qui pousse Dirk à essayer la cocaïne lors du passage à la nouvelle décennie, marque le début de sa chute.

Le documentaire réalisé par Amber montre Dirk se défendre tant bien que mal contre les critiques de violence envers les femmes adressées à son personnage de Brock Landers. L'homme affirme qu'il a un don qu'il essaie de ne pas garder pour lui, déclarant avoir aidé des milliers de personnes avec leurs problèmes de couples. Cependant, son attitude devient de plus en plus problématique.

En rencontrant Johnny Doe, un nouvel acteur, Dirk le voit comme une menace, ce qui exacerbe son comportement arrogant.

Dirk commence à traîner avec Todd, une mauvaise influence, et leur consommation de cocaïne renforce l'attitude de plus en plus hostile de Dirk. Lorsqu'il presse Jack de commencer un tournage et se montre agressif envers Johnny Doe, la tension monte. Finalement, Jack congédie Dirk après une dispute où ce dernier clame qu'il est « the biggest star here » et que son gros pénis lui donne tous les droits. Ce moment marque la fin du deuxième acte, propulsant Dirk au fond du gouffre, perdant ses alliés et cédant à son ego.

***Résolution positive ou tragique des problèmes du héros*** : Dirk tente de percer dans l'industrie musicale, mais sa voix ne lui permet pas d'atteindre les notes qu'il vise, ce qui le rend ridicule. Sa consommation de cocaïne augmente et, sans argent, il ne peut pas payer les démos de ses chansons. Dirk et Reed deviennent agressifs envers le gérant du studio, mais celui-ci ne cède pas et insulte Dirk, qui menace de le frapper avant d'être retenu par son ami.

Sans un sou, Dirk se prostitue à nouveau. Son visage, marqué par la toxicomanie, est blême, cerné et parsemé de tâches rouges. Lorsqu'un client prétend ne pas le reconnaître, Dirk est déçu. Pour quelques dollars, il se masturbe devant lui, mais est ensuite violemment agressé par un groupe d'hommes qui l'insultent, attaquant à la fois sa masculinité et son don. Effectivement, ses assaillants le traitent de « *faggot* » et de « *Donkey dick* ».

Todd propose alors un plan pour arnaquer un homme riche en lui vendant de la fausse cocaïne. Dirk accepte, espérant réparer sa Corvette endommagée. Lors du coup, un plan fixe sur Dirk montre qu'il réalise l'absurdité de la situation et remet en question ses choix. Bien qu'il décide de partir, Todd poursuit le braquage, ce qui mène à sa mort après que l'homme, armé et dangereux, riposte. Dirk et Reed fuient les lieux.

Après leur évasion, la voiture de Dirk tombe en panne d'essence. Il la traîne un moment avant de l'abandonner. Dans la scène suivante, Dirk demande pardon à Jack. Leur réconciliation marque un tournant. Le film se conclut avec la famille réunie. Dirk, en répétant ses dialogues avant une scène,

livre un monologue inspiré de sa récente épreuve. Avant de sortir de sa loge, l'acteur sort son pénis et le regarde longuement.

Dirk est alors corrompu par le succès, l'argent et la drogue. Toutes ces choses contribuent à son complexe de supériorité qui ne fait que s'accroître. Son ego surdimensionné ne lui cause que du mal et il perd absolument tout. Les amis, l'argent et la gloire ont disparu presque aussi rapidement qu'ils sont arrivés. Ce n'est que lorsqu'il est au fond du baril, qu'il constate que sa nouvelle tendance à vouloir être le mâle alpha a causé sa perte. Bien qu'il semble avoir compris ses torts et vouloir rectifier le tir, nous sentons bien qu'il n'est pas un homme nouveau pour autant lorsqu'il fixe longuement son pénis dans le miroir en murmurant qu'il est une vedette.

#### 4.2 *Barry Egan : mise en contexte et résumé*

En 2002, Paul Thomas Anderson surprend en choisissant Adam Sandler pour incarner le protagoniste de *Punch-Drunk Love*. À cette époque, Sandler est principalement connu pour ses comédies légères, mais ce film est plus sérieux. Il se concentre sur les traumatismes de Barry, le personnage principal.

Barry est un trentenaire timide et solitaire. Devant l'entrepôt où il travaille, une fourgonnette mystérieuse dépose un harmonium, que Barry ramène dans son bureau sans réussir à en jouer. Il rencontre Lena, une collègue de sa sœur. Pourtant, sa maladresse sociale semble liée à l'humiliation constante que lui infligent ses sept sœurs, ce qui déclenche chez lui des accès de colère violente. En quête de contact humain, Barry fait appel à un service téléphonique érotique, mais se retrouve victime d'une tentative de chantage. Des truands sont envoyés pour l'intimider. Pendant ce temps, sa relation avec Lena s'approfondit, au point qu'il décide de la rejoindre à Hawaï. À leur retour, leur bonheur est interrompu par une attaque des voyous, mais Barry parvient à confronter le propriétaire du service en Utah. Barry lui fait comprendre que l'amour lui donne de la force, et l'homme, satisfait que Barry n'ait pas porté plainte, le laisse partir sans conflit. Le film se termine sur Barry, heureux, jouant de l'harmonium aux côtés de Lena.

##### 4.2.1 *Barry Egan : Le personnage*

Barry Egan, un trentenaire d'apparence ordinaire, se distingue principalement par son complet bleu, une couleur qui semble incarner sa dépression. En contraste, Lena, souvent vêtue de rouge,

symbolise l'amour. Barry est un modeste homme d'affaires qui, avec son partenaire Lance, fabrique et vend des débouchoirs de toilettes. Cette vocation banale et ennuyeuse expose ses contradictions de manière humoristique. Le personnage est la plupart du temps doux et réservé, mais il peut aussi faire preuve d'une grande violence. Ainsi, il est ironique qu'un homme aussi coincé émotionnellement et socialement crée des débouchoirs.

Le premier plan du film illustre parfaitement qui est Barry. Assis seul à son bureau, il est cadré de loin, aligné avec le coin d'un mur, ce qui accentue la claustrophobie du personnage (Nayman, 2020). Son complet bleu, presque identique à la couleur des murs, se confond avec le décor, soulignant son insignifiance et son désir de se fondre dans l'arrière-plan pour éviter les interactions sociales, particulièrement avec les femmes.

La colère de Barry est le symptôme de son incapacité à communiquer normalement. Son inconfort est évident dans ses dialogues hésitants et ses réponses brèves et insécures, surtout face à Lena. Paradoxalement, il semble plus à l'aise au téléphone, comme en témoigne son appel à un service téléphonique érotique et sa confrontation avec sa sœur depuis une cabine téléphonique, des moments cruciaux de son évolution.

#### 4.2.2 *Barry Egan: le milieu*

Les environnements de Barry sont une source d'anxiété pour lui. Son lieu de travail est chaotique, avec des incidents fréquents, comme une chaise qui se casse, une ventouse qui explose ou un accident de chariot élévateur. Bien que ces détails n'aient pas une grande importance narrative, ils contribuent à l'atmosphère qui oppresse le personnage.

Le milieu familial de Barry est particulièrement difficile. Ses sept sœurs empoisonnent sa vie, même à distance; elles l'appellent régulièrement au travail pour s'immiscer dans sa vie privée et remettent en question sa masculinité en le surnommant *gay boy*. Elles le traitent également comme un enfant. Lors de l'anniversaire de l'une d'elles, Barry est mis sous pression dès son arrivée. Anderson capture cette scène en deux longs plans-séquence d'environ une minute vingt chacun, suivant Barry dans son parcours difficile à travers la salle à manger. Les sœurs évoquent des souvenirs humiliants, comme une crise de colère durant laquelle Barry fracasse une porte vitrée. Face à cette pression, Barry explose et à nouveau, s'attaque à une porte en verre. Sa sœur Elizabeth

lui hurle : « Fucking retard Barry! Why did you do that for? », tandis que les autres joignent leur voix aux insultes. Cette scène montre non seulement la toxicité de sa famille, mais aussi leur manque de compassion pour Barry. L'intimidation et l'émascation qu'il subit depuis toujours expliquent en partie pourquoi il est si renfermé. Le titre du film reflète cet amour étouffant et toxique que ses sœurs lui imposent, bien que leurs intentions soient peut-être bonnes.

Ces éléments, combinés avec le stress lié à son appel au service téléphonique, rendent la vie de Barry invivable. Sa manigance pour accumuler des points aériens symbolise son désir d'évasion de cet environnement toxique, lui qui n'a même jamais quitté la Californie. Barry est un homme qui se laisse marcher sur les pieds, incapable de s'affirmer, ce qui permet à Dean et son entreprise de l'exploiter. Dean pratique un capitalisme sauvage, utilisant sa compagnie pour abuser de ses propres clients à des fins lucratives. Dans un tel environnement, il est difficile pour les plus faibles de prospérer, que ce soit sur le plan économique ou social.

#### 4.2.3 *Barry Egan : l'arc narratif*

L'arc narratif de Barry montre un homme dépressif plongé dans la noirceur mais qui se tourne lentement vers la lumière. Via de nombreux éléments surréalistes, *Punch Drunk Love* recourt au symbolisme davantage que les autres films d'Anderson. La couleur, l'éclairage, les facteurs de flare (*lens flare*), la musique et les costumes sont tous porteurs de symboles pour ce qui est de la progression du personnage. Plus que jamais, ces éléments sémantiques nourrissent la syntaxe de l'œuvre.

***Introduire le personnage principal*** : Nous avons déjà parlé de la façon qu'Anderson a introduit Barry dans la section accordé au personnage (4.2.1).

***Confronter le personnage avec un problème ou un conflit*** : Barry est confronté à deux conflits : le premier est concret et le deuxième plus abstrait. Premièrement, le chantage, l'intimidation et la coercition que Barry subit à la suite de son appel au service téléphonique est l'un des conflits qui affecte le récit. Néanmoins, c'est le conflit interne du personnage qui semble au centre de sa quête. C'est sa quête d'harmonie, symbolisée par l'harmonium, qui vient faire avancer Barry. Le contrôle des émotions négatives qui l'envahissent trop souvent sera essentiel à son évolution.

**Introduction de l'antagoniste :** Dean, l'antagoniste, est le reflet déformé de Barry. Bien qu'ils partagent plusieurs traits, c'est dans leurs différences que le film exprime le mieux son propos. Tous deux sont de modestes hommes d'affaires évoluant dans un milieu ultra-compétitif, mais ils sont loin du sommet de la pyramide, mais leur manière de se venger du système capitaliste diverge. Barry exploite innocemment une faille pour accumuler des points aériens en achetant du pudding, une manigance sans conséquences graves. Dean, en revanche, utilise sa compagnie pour arnaquer ses clients.

Les deux hommes partagent également une colère intense, qu'ils gèrent différemment. Barry tente de réprimer ses émotions, conscient de leur aspect nocif, et se sent accablé après ses accès de rage. Dean, au contraire, assume pleinement sa colère et ne voit aucun mal à l'exprimer. Enfin, bien que Barry soit maladroit avec les femmes, il reste généralement respectueux, tandis que Dean se montre rude et méprisant, n'hésitant pas à dire sèchement aux femmes qui l'entourent de se taire (Shut up).

**Présentation du moment pivot :** Selon nous, le moment pivot survient lorsque Barry accepte un rendez-vous avec Lena. Préalablement, la femme du service téléphonique pour adulte avait appelé Egan pour lui demander de l'argent. Durant cet appel, le trentenaire s'apprête à sortir de son appartement. Il est dans la pénombre, signe qu'il s'est plongé dans une situation négative. Lorsqu'il refuse, elle le harcèle sur le téléphone de son travail. Visiblement stressé par la situation, Barry tente de jouer sur l'harmonium, mais n'y parvient pas. Le chaos autour de lui est évidemment l'inverse de l'harmonie qu'il recherche. Après une scène alternant les appels de l'arnaqueuse, des problèmes dans l'entrepôt et sa sœur qui l'insulte de manière anodine, Lena lui demande d'aller au restaurant avec elle. Il accepte timidement.

**Intensification des problèmes du héros avec des complications :** Lors d'un dîner avec Lena, celle-ci évoque un incident de l'enfance de Barry durant lequel il aurait lancé un marteau à travers une porte en verre. Barry devient immédiatement inconfortable, un spasme de la main et une grimace laissant présager qu'il va se mettre en colère. Il réagit en accusant sa sœur de mentir, puis se rend aux toilettes où il détruit tout sur son passage, entraînant leur expulsion du restaurant. La femme reste à ses côtés malgré tout.

De retour chez lui, Barry est kidnappé par les hommes envoyés par Dean, qui lui extorquent une somme d'argent. Avant cela, Barry se gare, et l'antenne de sa voiture se rétracte lentement, un symbole phallique de sa masculinité qui semble défaillir devant ses agresseurs. Soumis, il reçoit un coup en plein visage avant de fuir, puis il se retrouve sur un boulevard désert, baigné de lumière bleue. Quand apparaît une lueur d'espoir pour Barry, elle s'éteint aussitôt.

Ensuite, Barry veut rejoindre Lena à Hawaï, mais il est frustré par les conditions d'utilisation des points aériens qu'il a accumulés en achetant du pudding. Enragé, il frappe violemment le mur de son bureau. À Hawaï, il appelle sa sœur pour obtenir le nom de l'hôtel de Lena, prétextant un faux motif. Quand sa sœur met en doute son excuse, Barry explose de colère, mais cette fois, il exprime verbalement son ressentiment : « There's no reason for you to treat me this way... Now, give me the fucking number! You fucking hear me? I'm sick of this fucking shit! Stop treating me this way and give me her fucking number! I'll fucking kill you! You want that?<sup>3</sup> ». Bien que son langage soit agressif, il ne casse rien et communique enfin son mécontentement, suggérant l'amorce d'un progrès.

La relation entre Barry et Lena s'approfondit. Après une soirée romantique, Barry, pour la première fois, prend l'initiative de tendre la main à Lena, gagnant en assurance grâce à sa gentillesse. Lorsqu'ils s'embrassent, ils échangent des mots étranges mais affectueux, Barry exprimant son envie de fracasser le visage de Lena, à quoi elle répond qu'elle veut lui désorbiter les yeux. Le lendemain, Barry semble apaisé, vêtu d'une robe de chambre, baigné dans une lumière claire et douce, regardant Lena avec amour.

De retour en Californie, le couple est attaqué par les quatre frères de Dean, qui percutent leur voiture, blessant Lena. Barry sort alors du véhicule et neutralise les agresseurs avec une maîtrise surprenante, transformant sa colère en une force contrôlée.

***Résolution positive ou tragique des problèmes du héros*** : Barry quitte l'hôpital sans prévenir Lena et retourne à son bureau pour appeler le service téléphonique. Il exprime son mécontentement à la secrétaire et demande à parler au propriétaire. Dean lui répond en niant toute implication dans les

---

<sup>3</sup> Nous avons omis de citer les dialogues de la sœur de Barry, jugeant que ce n'était pas nécessaire.

attaques contre Barry. Après une altercation téléphonique, Dean raccroche, laissant Barry abasourdi. Déterminé à confronter celui qui a blessé Lena, Barry se rend en Utah, où il trouve Dean dans son magasin de matelas.

La confrontation commence : Barry se tient à l'entrée du magasin, une lumière émane de sa silhouette, tandis que Dean reste dans l'ombre. Au lieu d'agir violemment, Barry déclare calmement : « I have so much strength in me you have no idea. I have a love in my life. It makes me stronger than anything you can imagine. I would say that's that, Mattress Man. » Barry affirme que l'amour le rend plus fort et incite Dean à clore le conflit en disant « that's that ». Dean obtempère, mais juste avant que Barry ne quitte le magasin, il lui lance une dernière insulte. Barry réagit en criant : « Didn't I warn you? », ce qui pousse Dean, effrayé, à répéter « that's that » avant de se retirer précipitamment.

De retour en Californie, Barry récupère l'harmonium et se rend immédiatement auprès de Lena. Il s'excuse de l'avoir laissée à l'hôpital et lui confie toute l'histoire du service téléphonique. Désormais, Barry n'a plus besoin de mentir ni d'avoir honte ; l'équilibre fait désormais partie de sa vie. Lena lui pardonne, et ils s'embrassent. Le dernier plan du film montre Barry jouant de l'harmonium, légèrement décalé par rapport à la musique extradiégétique. Lena, derrière lui, le serre dans ses bras et dit : « Here we go ».

Bien que le film se termine, il est clair que le travail personnel de Barry n'est pas achevé. Ses cris d'agacement persistent, et son jeu sur l'harmonium n'est pas encore parfaitement synchronisé. Toutefois, à mesure que la caméra se rapproche, les visages s'éclairent progressivement, laissant apparaître un éclat lumineux coloré. Barry a enfin trouvé la lumière.

Nous comprenons assez rapidement que le tempérament réservé de Barry est dû à une enfance difficile, durant laquelle il a subi l'intimidation constante et émasculante de ses sœurs. Constamment mal à l'aise dans sa peau et incapable de communiquer normalement, Barry sent constamment le poids du capitalisme qui pèse sur sa vie. L'arrivée de Lena dans sa vie l'aide considérablement à s'ouvrir et à maîtriser ses accès de colère violents. Néanmoins, nous comprenons qu'il lui reste encore de l'apprentissage.

### 4.3 *Daniel Plainview : Mise en contexte et résumé*

Contrairement à Mark Wahlberg et Adam Sandler, le choix de Daniel Day-Lewis pour le rôle principal de *There Will Be Blood* s'impose comme une évidence, tant l'acteur acclamé disparaît complètement dans ce rôle exigeant à la fois physiquement et psychologiquement.

À la fin du XIXe siècle, Daniel Plainview est un humble chercheur d'or américain qui se réinvente progressivement en tant qu'entrepreneur pétrolier. Son travail acharné et son intelligence lui permettent d'accroître son capital et ses moyens de production. En adoptant le bébé d'un employé décédé dans un accident de travail, il parvient à gagner la sympathie des groupes qu'il tente d'exploiter. Toujours en quête de nouvelles terres, il est approché par Paul Sunday, persuadé que ses terres familiales sont riches en pétrole. Plainview découvre que c'est effectivement le cas et tente d'acheter le ranch à bas prix, mais il est confronté à Eli, le frère jumeau de Paul, qui négocie féroce. Eli obtient les fonds pour construire une église sur le site d'extraction.

Daniel achète rapidement la majorité des terres avoisinantes et commence la construction du chantier. De nombreuses familles travaillent sous sa supervision. Il humilie Eli en ne respectant pas sa demande d'être mentionné lors du discours d'ouverture du derrick, frustrant visiblement le jeune pasteur. Eli, qui se présente comme un prophète, joue au guérisseur devant ses fidèles, mais Daniel reste méfiant. Lorsque le derrick explose, rendant son fils H.W. sourd, Daniel semble plus préoccupé par l'incendie, symbole de la richesse pétrolière sous leurs pieds.

Eli confronte Daniel pour obtenir des fonds pour son église, mais est violemment réprimandé. Daniel l'attaque physiquement, dénonçant le faux prophète incapable de guérir la surdité de son fils.

La vie devient difficile avec le handicap de H.W., et après une attaque contre un homme prétendant être le demi-frère de Daniel, il est envoyé dans un établissement spécialisé, malgré sa réticence. Daniel découvre que le demi-frère est un imposteur cherchant un emploi bien rémunéré, et l'abat froidement. Plus tard, il est humilié lors de son baptême à l'église d'Eli, contraint d'avouer publiquement qu'il a abandonné son fils.

Des années plus tard, H.W., devenu adulte, annonce à son père qu'il souhaite fonder sa propre entreprise. Pour Daniel, cela signifie qu'ils sont désormais ennemis. Hors de lui, il révèle à H.W. qu'il n'est pas son père biologique. Peu après, Paul revient demander de l'argent, mais Daniel, après l'avoir humilié, l'assassine à coups de quille.

#### 4.3.1 *Daniel Plainview : le personnage*

Plainview est grand et mince, avec des jambes longues qui lui confèrent une stature imposante, rappelant des icônes américaines comme l'Oncle Sam ou Abraham Lincoln. Comme ces figures historiques, Daniel joue un rôle crucial dans la création des États-Unis. Son fils, H.W., porte le même nom que l'ancien président George Herbert Walker Bush, renforçant l'idée qu'Anderson ne cherche pas à glorifier le protagoniste, mais à révéler sa nature profondément monstrueuse. Le visage dur de Daniel, marqué par un regard perçant et un nez crochu, n'est qu'une façade pour une âme bien plus sombre.

Daniel est un travailleur acharné, prêt à tout pour obtenir ce qu'il veut. Sa résilience se manifeste lorsqu'il rampe sur plusieurs kilomètres avec une jambe cassée pour faire évaluer l'argent qu'il a trouvé dans une mine. Pourtant, le but ultime de son travail acharné reste flou. Bien qu'il puisse se permettre l'extravagance, son mode de vie reste humble, comme en témoigne sa chaumière rudimentaire où il dort sur le plancher. Pourquoi alors se donner tant de mal pour s'enrichir? La réponse à cette question sera explorée plus tard.

Le nom de famille « Plainview » comporte plusieurs significations. À un moment du récit, Daniel est assis à l'extérieur, près de son bureau, observant son chantier, puis espionnant Eli construisant son église à l'aide d'une longue vue. Il garde toujours un œil sur son campement et les plaines environnantes (*plain view*). Bien qu'il participe souvent au travail manuel avec ses hommes, il ne le fait pas par respect pour eux, mais parce qu'il ne fait confiance à personne. Son implication est une manière de contrôler toutes les étapes du processus.

Malgré ses qualités de travailleur, Daniel est prêt à tout pour atteindre ses objectifs. Il n'hésite jamais à mentir, comme en témoigne sa fausse persona de père de famille. L'intimidation est également un de ses outils favoris. Lorsque Eli lui donne des informations en échange d'argent,

Daniel le menace: « If I travel all the way out there and I find that you've been lying to me, I'm going to find you and I'm going to take more than my money back. » Cette attitude menaçante le suit constamment. Quand la ruse, le mensonge ou son aura dominante échouent, il recourt à la violence. Presque dépourvu d'empathie, Daniel commet deux meurtres. Sa misanthropie teinte la majorité de ses relations, et il voit les autres comme des outils pour atteindre ses objectifs. Lorsqu'il se confie à son faux demi-frère, il avoue que son plus grand souhait est d'être assez riche pour s'acheter une grande maison, loin de tout le monde. Son aversion pour autrui et son envie de ne voir personne réussir sont ses principales motivations.

Néanmoins, en dépit de son caractère d'antihéros manichéen, Daniel montre parfois des nuances. Bien que les motifs égoïstes derrière l'adoption de H.W., il s'attache au garçon. Lorsqu'il l'envoie à l'école spécialisée ou lors de son retour, on perçoit que Daniel n'est pas indifférent à son fils. De même, il semblait s'être attaché à son faux demi-frère, ou du moins à l'idée d'avoir encore une famille, surtout durant l'absence de H.W.

#### *4.3.2 Daniel Plainview : le milieu*

Alors que Dirk Diggler est influencé par son environnement, Daniel Plainview en est l'instigateur. Il crée des communautés, des emplois et des infrastructures qui facilitent le développement de la vie moderne. Anderson présente Daniel comme un colon. Lorsqu'il inspecte les terres de la famille d'Eli, Anderson le filme, lui et son fils, montant une colline. Au sommet, les vastes plaines qui s'étendent à perte de vue symbolisent la future domination de Daniel. Bien que ses méthodes soient sournoises, il transforme un désert en une communauté prospère. Cependant, ses motivations sont loin d'être altruistes.

Au début, nous voyons Daniel travailler seul dans une mine modeste. Ce n'est qu'après s'être blessé qu'il embauche des employés. Sa misanthropie et son avarice l'incitaient probablement à préférer travailler seul. Cependant, il comprend rapidement qu'il n'est pas judicieux de tout faire par soi-même et décide de s'entourer d'autres hommes. Il agrandit alors ses chantiers, investissant dans de meilleurs équipements et engageant davantage de travailleurs. Il devient clair que les améliorations indéniables qu'il apporte à cette région désertique ne sont que des moyens d'atteindre son but ultime. Ironiquement, il doit s'entourer de nombreuses personnes pour finalement s'isoler.

Comme les grandes corporations d'aujourd'hui, le travail de Plainview engendre une pollution massive. L'industrie pétrolière est l'une des principales causes du réchauffement climatique (Connor-Lajambe, 2000). L'explosion du derrick, avec sa fumée opaque, illustre la nocivité de ces activités pour l'air. Anderson montre également le pétrole se déversant sur le sol, affectant considérablement la beauté du paysage.

L'environnement de Daniel est hyper-masculin, aucune femme ne participe aux affaires. Par souci d'authenticité pour l'époque, il est normal que les hommes dominent cette sphère. Ainsi, lorsque Daniel discute de questions importantes avec le père d'Eli, celui-ci fait sortir sa femme et ses filles de la maison, mais Eli reste à table pour participer à la conversation.

#### *4.3.3 Daniel Plainview : l'arc narratif*

L'arc narratif de Plainview est simple. Plus il s'enrichit, moins il lui reste d'humanité. Par conséquent, même si les plans du protagoniste sont tous menés à bien, les conséquences sur sa personnalité déjà asociale sont désastreuses, pour lui mais surtout pour ceux qui l'entourent.

***Introduire le personnage principal*** : Le film s'ouvre alors que Plainview n'est qu'un humble chercheur d'or et d'argent. Lorsque que l'écran est encore noir, un long son strident et déstabilisant retentit. Ce dernier augmente en intensité au fil des secondes, jusqu'à ce que les plaines désertiques apparaissent. Ce n'est qu'après que le son strident ait disparu que nous voyons pour la première fois Daniel, qui pioche sans relâche dans une mine.

***Confronter le personnage avec un problème ou un conflit*** : Daniel n'est pas confronté à un conflit dans le sens classique du terme, à l'instar de Dirk Diggler. Son appât du gain inextinguible est le motif qui fait avancer le récit. En revanche, nous pouvons associer le moment où Paul visite Daniel pour lui dire qu'il y a du pétrole sous la propriété de ses parents comme un moment clef de l'histoire pour plusieurs raisons. C'est ainsi qu'il rencontrera l'antagoniste, qu'il fondera une communauté et qu'il sera catapulté au sommet de la pyramide des hommes de pétrole.

***Introduction de l'antagoniste*** : Daniel rencontre Eli lors de sa visite de repérage sur la propriété des Sunday. À première vue, les deux hommes semblent diamétralement opposés : Daniel est un quadragénaire fortuné au visage grave, tandis qu'Eli est un jeune adulte d'une famille modeste,

avec une apparence encore juvénile. De plus, Eli est attiré par la spiritualité et aspire à devenir pasteur, alors que Daniel semble avoir une aversion pour la religion. Cependant, il devient rapidement évident qu'ils partagent plus de ressemblances que l'on pourrait le croire. Lorsque Plainview tente de duper la famille en prétendant vouloir acheter le ranch pour la chasse aux cailles, Eli voit clair dans son jeu. Le jeune homme négocie avec l'homme d'affaires, soulignant que la présence de pétrole sous les terres rend la propriété bien plus précieuse que ce que Daniel prétend. Forcé de céder, Daniel accepte de financer la construction de l'église d'Eli, mais il commence déjà à se méfier du jeune pasteur.

***Présentation du moment pivot:*** Le moment pivot arrive au même moment que la présentation de l'antagoniste. L'obtention de la signature du père de la famille et par la suite celles des propriétaires des terres avoisinantes lui permettent de commencer l'extraction. Pendant qu'il se renseigne sur ces dernières chez un courtier, une musique qui rappelle le thème iconique de *Jaws* (1975) joue en arrière-plan. Anderson nous fait comprendre avec l'aide de cette référence cinématographique qu'il y a un prédateur de taille qui rôde dans ces plaines désertiques.

***Intensification des problèmes du héros par des complications:*** Plainview rencontre les propriétaires des terrains qu'il souhaite acquérir, répétant le même discours convaincant qu'au début du film. Ce dernier est parfaitement rôdé, promettant écoles, routes, emplois, et prospérité pour la communauté de Little Boston. Comme un politicien, il se présente souriant et à l'écoute, offrant le rêve américain à ces modestes paysans.

Daniel, en tant que chef du campement en pleine effervescence, commence à affirmer son autorité. Il se méfie d'Eli, craignant son influence en tant que pasteur. Refusant de laisser Eli bénir le derrick, Daniel cherche à le rabaisser et à entraver la croissance de son église. De plus, après avoir appris que le père d'Eli frappe sa fille Mary, Daniel l'intimide pour qu'il cesse. Nous pouvons nous imaginer qu'il ne le fait pas uniquement pour le bien-être de Mary, mais surtout pour assoir sa domination.

Un accident sur le chantier cause la mort d'un homme, mais Daniel n'est guère affecté, interrompant l'extraction du pétrole seulement pour une journée. Il confie à Eli la tâche de rapatrier les affaires du défunt, mais lorsque Daniel entre dans l'église d'Eli en pleine messe, il assiste avec irritation à la prétendue guérison d'Eli, révélant le pasteur comme un charlatan. Une dispute éclate

entre eux à propos de la mort de l'employé, Eli affirmant que la tragédie aurait pu être évitée s'il avait béni le derrick. Daniel lui rappelle l'important: « then the well can't produce and blow gold all over the place. ». L'argent qu'amène le derrick est assez pour balayer toute critique.

L'explosion du derrick, qui rend H.W sourd, révèle davantage la noirceur de Plainview. Bien qu'il sauve son fils héroïquement, Daniel retourne rapidement à l'incendie, plus préoccupé par son bien que par l'état de H.W. L'homme d'affaire s'adresse à son bras droit: « What are you looking so miserable about? There's a whole ocean of oil below our feet! No one can get at it except for me. ». Daniel apprend à Fletcher que H.W est souffrant. Néanmoins, le père ne rejoint pas son fils, il continue longuement de contempler l'incendie.

La relation paradoxale entre Daniel et son fils devient encore plus complexe après l'accident. Par moment, Daniel montre de l'affection pour H.W., mais il n'hésite pas à mélanger de l'alcool à son lait pour le faire dormir, comme il le faisait lorsqu'il était bébé. Ensuite, la présence d'Henry donne à Daniel la force de se séparer de son fils, qui était jusqu'alors sa seule famille. L'homme d'affaires envoie alors H.W. à San Francisco sans lui expliquer les raisons de cette décision. Il quitte le train et laisse Fletcher s'occuper de calmer son fils, ne daignant même pas le regarder en retournant à son véhicule. Pourtant, on peut voir qu'il refoule ses émotions, loin d'être indifférent à la séparation avec son garçon.

Avec Henry à ses côtés, Daniel rencontre des hommes d'affaires qui lui proposent d'acheter ses terres à Little Boston. Le magnat, qui prétend que Daniel n'aura plus besoin de travailler, irrite ce dernier et l'amène à le menacer de lui trancher la gorge. Plus tard, sur une plage, Daniel se rend compte qu'Henry est un imposteur et le tue de sang-froid. Cet acte marque un tournant dans la déshumanisation de Daniel. La musique oppressante du tout début du film se laisse entendre au moment où il creuse la tombe de son faux-frère.

Le lendemain, William Bandy confronte Daniel et l'oblige à se faire baptiser par Eli en échange de son silence et de ses terres. Eli en profite pour humilier Daniel publiquement. Il le force alors à avouer devant tout le monde qu'il a abandonné son fils. Il s'exécute. Eli lui assène plusieurs claques en plein visage, comme lui avait fait l'homme d'affaire. Néanmoins, la ressemblance clef reste la destruction de la façade de Plainview. Comme Daniel avait contesté la persona de prophète d'Eli,

Eli s'attaque à celle du père de famille digne de confiance de Daniel. « There's a pipeline », s'écrit-il après être passé à travers le calvaire qu'était la vengeance d'Eli. Malgré l'humiliation, Daniel conclut l'accord avec une poignée de main, sûr de sa victoire future.

H.W revient sur le camp, au grand plaisir de Daniel. Dans un restaurant, ils tombent sur H.M Tilford, l'un des magnats qui avaient tenté de l'acheter plus tôt dans le film. Plainview ne peut s'empêcher d'aller lui prendre son verre et de le boire sous ses yeux.

**Résolution positive ou tragique des problèmes du héros** : Dans son manoir, plus de quinze ans plus tard, Daniel est ravagé par l'alcool. H.W., maintenant adulte, vient lui annoncer qu'il souhaite fonder sa propre compagnie au Mexique. Hors de lui, Daniel lui révèle qu'il le considère comme un compétiteur, qu'il n'est plus son fils et ne l'a jamais été. Il l'insulte et l'humilie, l'obligeant à parler malgré son handicap et le qualifiant de « *bastard from a basket* ». Après son départ, Anderson nous montre un souvenir lointain illustrant la relation entre Daniel et H.W. : les deux rient ensemble, mais le moment est de courte durée, Daniel retournant rapidement à son véritable amour, le derrick en arrière-plan.

Eli rend visite à Daniel, ivre mort sur le sol de son allée de bowling. Le majordome ne parvient pas à le réveiller, même les cris d'Eli ne suffisent pas. Ce n'est qu'au moment où Eli murmure : « Brother Daniel, it's Eli » que Daniel ouvre les yeux, comme si l'appel à la compétition le sortait de son coma éthylique. Lorsqu'Eli avait quitté le campement des années auparavant, Daniel l'avait regardé partir avec une expression concernée, comme s'il regrettait le départ de l'un des rares hommes capables de le défier. Évidemment, Eli vient demander à Daniel d'exploiter les terres de feu William Bandy pour en tirer profit. Pour obtenir son aide, Daniel impose des conditions : Eli doit avouer qu'il est un faux prophète et que Dieu est une superstition. Eli, en négociant une prime, s'exécute, mais Daniel le fait répéter plusieurs fois, comme Eli l'avait fait avec lui auparavant. Après qu'Eli s'est soumis, Daniel lui révèle qu'il n'y a plus une goutte de pétrole dans la région. Il commence à le rabaisser, en déclarant que son frère était meilleur que lui. « You lose », lui dit-il. Daniel devient alors violent, jetant Eli sur l'allée de bowling et lançant des boules dans sa direction en criant qu'il est supérieur à lui à tous les niveaux. Finalement, il massacre Eli à coups de quilles, atteignant ainsi son but ultime : après avoir vaincu les autres hommes de pétrole et Eli, il règne désormais dans son manoir, isolé de tous.

L'appât du gain de Daniel, la compétition malsaine qui le hante et ses comportements sociopathiques font de lui un homme intrinsèquement problématique. Ce dernier incarne parfaitement son milieu : violent et hyper-masculin. L'homme d'affaire n'a que pour but de s'isoler de tous, ne voulant plus jamais être en contact avec d'autres personnes. Son mépris total pour l'humanité le poussera à renier complètement la sienne.

#### 4.4 *Alana Kane : Mise en contexte et résumé*

Alana est interprétée par Alana Haim, qui est davantage une musicienne qu'une actrice. Anderson a souvent collaboré avec cette dernière et son groupe, *Haim*, constitué de ses deux sœurs aînées. Ces dernières apparaissent également dans le film dans le rôle de ses sœurs. Néanmoins, le talent musical des jeunes femmes n'est pas vraiment mobilisé dans le cadre de ce film. Contrairement à *Roller Girl*, par exemple, Alana ne répond pas aux standards de beauté occidentaux. À l'instar de Barry Egan, la protagoniste a une apparence plus discrète.

Alana travaille comme assistante photographe. Lorsqu'elle et son patron photographient des élèves du secondaire, elle rencontre Gary Valentine, un jeune acteur charismatique de quinze ans. Malgré leurs dix ans de différence, l'adolescent tente de la séduire. Bien qu'elle le rejette d'abord, elle accepte finalement d'aller au restaurant avec lui.

Rapidement, les deux se lient d'amitié. Elle devient son chaperon lorsque sa mère ne peut pas l'accompagner à New-York pour participer à la publicité du nouveau film dans lequel il joue un rôle secondaire. Dans ce même voyage, elle tombe sous le charme de Lance, un acteur qui partage l'écran avec Gary. Ce dernier est contrarié quand il apprend qu'Alana et Lance se fréquentent. Néanmoins, la romance ne dure pas longtemps, car l'acteur refuse de faire une prière juive dans un souper avec la famille d'Alana, se disant athée.

Elle croise à nouveau Gary, qui vient de lancer une compagnie commercialisant des lits d'eau. Elle devient son assistante et l'accompagne dans tous ses projets. En revanche, les comportements de l'adolescent avec elle sont souvent déplacés. Il la dénude pour mieux vendre, lui demande des faveurs sexuelles et diminue son rôle au sein de son équipe. Pourtant, elle semble presque devenir amoureuse du jeune homme. Nous la voyons jalouse lorsqu'il flirte avec une fille de son âge.

Gary l'incite à se lancer dans une carrière d'actrice. Dans une audition, elle rencontre Jack Holden, acteur de renom. La vedette l'invite au restaurant. Cependant, l'homme n'écoute quasiment pas la femme quand elle parle et ne fait que babiller ses gloires. Holden croise son ami Rex Blau, un réalisateur avec qui il a déjà travaillé. Finalement, Blau organise à l'improviste une cascade à moto, que pourraient accomplir Holden et Alana. Cette dernière se retrouve sur le sol à la première accélération du bolide, sans même qu'Holden y porte attention. Gary est la seule personne qui vient s'occuper d'elle. Ils quittent les lieux en se regardant passionnément.

Après avoir été dans une situation tendue à cause des enfantillages de Gary et ses amis, elle décide de poursuivre une carrière plus sérieuse. Elle décide alors de travailler dans l'équipe du politicien Joel Wachs. Ce changement draconien emmènera de nouvelles frictions au sein du duo. Alana reproche au jeune homme de ne rien faire contrairement à elle, qui s'implique en politique. Ils se disputent assez sérieusement et coupent les ponts. Finalement, après avoir été utilisée lâchement par le politicien, elle rejoint Gary qui la cherchait également. En se retrouvant, les deux se serrent fort et s'embrassent pour la première fois.

#### *4.4.1 Alana Kane : le personnage*

À vingt-cinq ans, Alana est profondément perdue, sans études ni travail valorisant. Quand Gary lui demande ce qu'elle veut faire dans la vie, elle répond avec désespoir : « You're gonna be rich in a mansion by the time you're sixteen. I'm gonna be here taking photos of kids for their yearbook when I'm 30. » Sa vision négative de son avenir est évidente. En accompagnant Gary à New York, elle se vante d'être son chaperon, ce qui constitue sa seule source de fierté. Cette situation reflète son sentiment de manque d'accomplissement. Dans une dispute avec sa sœur Este, Alana projette ses insécurités : « What are you thinking huh? 'I'm Este. I work for mom and dad. I'm perfect. I'm a real estate agent. Alana doesn't have her life together. Alana brings home stupid boyfriends all the time.' » Ce conflit illustre non seulement ses frustrations personnelles mais aussi son tempérament explosif, qui engendre souvent des conflits.

Bien qu'Alana ait un caractère difficile et exprime souvent son mécontentement, elle se montre particulièrement naïve et malléable avec les hommes. Par exemple, lorsqu'un photographe lui tape les fesses, elle accepte sans protester, en raison du rapport de force défavorable. Ce schéma se

répète avec la plupart des hommes qu'elle côtoie. Cependant, le jeune âge de Gary lui offre une dynamique relationnelle plus équilibrée, même si cette situation ne sera que temporaire.

La protagoniste est particulièrement vulnérable à l'attention masculine. Elle est friande de compliments et tombe facilement sous le charme des hommes qui lui donnent de l'attention. Au restaurant avec l'acteur, quand ce dernier se montre particulièrement incompréhensible, Alana lui répond : « We're going to Korea? I don't understand. But I'm sexy, right? ». Aussi, quand elle est en maillot de bain, Gary tourne autour d'elle et la scrute de haut en bas, admiratif. Elle sourit, visiblement heureuse de l'attention qu'elle reçoit. Même si la source de cet intérêt est problématique, elle ne peut cacher son ravissement.

À l'instar de Dirk Diggler, Alana ne se distingue pas par son intelligence. On peut supposer qu'elle n'a pas fait beaucoup d'études, ce qui se reflète dans ses interactions. « Stop sounding like a philosophy guy Albert Einstein! », dit-elle à Gary, lorsqu'il flirte avec elle. Elle paraît en retard pour une femme de la mi-vingtaine, comme en témoigne son comportement enfantin lorsqu'elle rentre tard et se dispute avec sa sœur. Ce décalage se traduit dans sa relation avec Gary, notamment lorsqu'elle le suit dans ses crises de jalousie et ses tentatives de domination.

#### 4.4.2 *Alana Kane : le milieu*

La course est omniprésente tout au long du récit, symbolisant ce désir enfantin de s'évader, de repousser l'âge adulte et de préserver l'insouciance. Les deux personnages principaux courent littéralement et métaphoriquement d'un lieu à l'autre, que ce soit dans la vente, la politique ou le vedettariat, alors qu'Alana explore ces différentes sphères à la recherche de sa propre identité. Cependant, comme le montre le film, les hommes, qui dominent toutes ces sphères de la société, particulièrement au début des années 1970, compliquent considérablement la quête d'émancipation de la femme. Les comportements problématiques auxquels l'héroïne est confrontée tout au long du film ne sont pas isolés; Matthew, représentant d'une masculinité subordonnée, résume bien la situation lorsqu'il dit : « They're all shits, aren't they? »

Le récit repose sur une dichotomie claire entre les adolescents et les adultes, une distinction cruciale pour comprendre le propos du film. Comme dans *Boogie Nights*, la musique, la direction artistique

et la photographie de *Licorice Pizza* évoquent une représentation idéalisée et nostalgique de la Californie de l'époque. On pourrait reprocher au réalisateur de peindre un tableau presque paradisiaque d'une période pourtant problématique à bien des égards. Cependant, cette image embellie des États-Unis d'autrefois reflète le regard d'un jeune comme Gary : un fervent adepte du rêve américain, toujours aveuglé par l'illusion d'un avenir radieux.

Pourtant, Anderson se montre nuancé, exposant les nombreuses failles de la société américaine, telles que le racisme, la brutalité policière, l'homophobie et, bien sûr, la misogynie. Parfois, des événements contemporains de l'époque de la diégèse dissipent le voile nostalgique et nous ramènent à une réalité plus crue, celle du monde adulte :

Richard Nixon prévient des pénuries d'essence tandis que les gourmandes voitures américaines font la queue à la pompe ou tombent en panne au milieu de la rue. Mais c'est aussi une période où tout mousse encore sur la lancée des Trente Glorieuses et des années de libérations tous azimuts, sexe, drogue et rêves que l'argent peut concrétiser à la minute où l'on a une nouvelle idée d'objet de consommation à vendre (Domecq, 2022).

En pleine guerre du Vietnam, les États-Unis se transforment, mais les personnages du film semblent peu concernés. L'ultimatum des pays arabes au gouvernement américain, qui entraîne une crise pétrolière majeure, ne fait que modifier les stratégies des personnages pour atteindre leurs objectifs. Si les lits d'eau ne peuvent plus être manufacturés, une autre opportunité se présentera. C'est avec cet optimisme naïf que Gary finit par conquérir Alana, souvent désabusée par la place ingrate qu'elle occupe dans la société. Pourtant, lorsque, à la fin du film, elle court vers Gary, les deux se heurtent et tombent au sol, soulignant le caractère incertain de leur relation. Leur histoire d'amour, potentiellement vouée au même échec que ses tentatives d'actrice ou de politicienne, n'est finalement pas l'essentiel. Ce qui compte, c'est qu'Alana continue de se lancer vers l'avant, portée par l'énergie de la jeunesse.

#### 4.4.3 *Alana Kane : l'arc narratif*

Récit épisodique, *Licorice Pizza* ne laisse entrevoir que très peu d'évolution de ses personnages principaux, si ce n'est l'éveil progressif de l'amour qu'ils éprouveront l'un pour l'autre. Ainsi, elle reste sensiblement la même personne tout au long du film.

**Introduire la protagoniste** : Nous avons déjà présenté Alana dans la partie sur le personnage. Néanmoins, il est important de rappeler que cette dernière nous est présentée comme étant entourée d'hommes contrôlants ou problématiques. De plus, elle n'est pas respectée par les jeunes de l'école dans ses fonctions d'assistante-photographe, qui l'ignorent totalement quand elle essaye d'exercer ses tâches.

**Confronter le personnage avec un problème ou un conflit** : Le personnage ne rencontre pas de problème au sens classique du terme. Alana est évidemment agacée par son emploi et les conditions déplorables qui viennent avec. Ainsi, son existence laborieuse et sa quête identitaire sont ce qui se rapproche le plus d'un conflit pour Alana.

**Introduction de l'antagoniste** : Gary est un personnage paradoxal, jouant à la fois le rôle d'antagoniste et d'adjuvant. Leur relation rappelle celle de Daniel Plainview et Eli Sunday, avec des rivalités et des rapports de force fluctuants. Cependant, la majorité des hommes qu'Alana rencontre peuvent être perçus comme des antagonistes, reflétant une vue plus générale et négative de la gent masculine. Gary, le personnage masculin le plus présent dans le récit, incarne à la fois le succès professionnel, le charisme et l'entregent. En contraste, Alana peine à exprimer ses émotions et semble, pour l'instant, incapable de réaliser de grandes choses. Comparé à ses amis, Gary est grand et imposant, ce qui accentue encore plus le contraste avec la protagoniste.

Alana is twenty-five, although she seems younger, and Gary is fifteen, although he, if not his volcanic complexion, looks a little older. He certainly acts older-instantly asking her out and, when she shows up, ordering dinner and plying her with questions such as "What are your plans? What's your future look like?" He sounds like a patriarch, interviewing a prospective daughter-in-law (Lane, 2021).

Sans même le vouloir, Gary se met en position de supériorité face à Alana. Cette dernière ne fait rien pour aider sa cause, puisqu'elle se déprécie elle-même ainsi que son avenir. En revanche, même s'il veut avant tout son propre bien, se montrant particulièrement égocentrique, Gary n'est absolument pas insensible au destin de son amie, qu'il veut voir réussir.

**Présentation du moment pivot** : Dans un film raconté de cette manière, les mécanismes du scénario ne sont pas toujours apparents. Ainsi, le moment pivot pourrait être quand Alana décide de rejoindre Gary au restaurant. Cette action témoigne de son manque flagrant de maturité, qui

l'amène à aller à un rendez-vous avec un jeune homme de dix ans son cadet. Néanmoins, nous pensons que le moment où elle décide de l'accompagner à New-York est plus révélateur. Cela marque la première fois où Alana travaille pour Gary, amorçant alors la dynamique de pouvoir entre les deux personnages.

***Intensification des problèmes du héros par des complications*** : Dans l'avion avec Gary, Alana est presque instantanément charmée par Lance, un homme plus âgé et conventionnellement plus beau que Gary, assis en première classe. Lorsqu'elle l'invite à un repas de Shabbat chez elle, son père l'expulse en apprenant que Lance est athée. Alana, en colère, crie à son père que Lance est une vedette et qu'il pourrait la sortir de son milieu (He was gonna take me out of here).

Les deux se retrouvent à une foire pour adolescents, où Gary tente de vendre ses lits d'eau. Leur première conversation tourne rapidement en flirt inoffensif, mais il est alors injustement arrêté par des policiers. Quand il est relâché, elle le dispute comme une mère le ferait : « What did you do? Did you murder someone, huh? What, do you have drugs on you? ». Dans l'une des scènes suivantes, c'est Alana qui conduit la voiture pour Gary et ses amis. La protagoniste incite Gary à changer le nom de son entreprise, pour qu'elle soit davantage monnayable. Les affaires vont bon train et ils empochent désormais des sommes non-négligeables. Le succès de l'entreprise de Gary charme de plus en plus Alana. Quand la bande compte les gains monétaires autour d'une table, cette dernière regarde discrètement Gary d'un air perplexe. La scène suivante, le duo est assis à une table pour travailler. Leurs jambes se collent doucement.

Ils rencontrent Jerry, un partenaire d'affaires macho de Gary, dont le prénom est curieusement proche de celui de Gary. Lors de cette rencontre, Gary minimise le rôle d'Alana dans son entreprise. Jerry, en parlant d'Alana, demande au garçon qui est cette « jolie chose » (*pretty thing*). Gary répond qu'elle est simplement son amie, mais Alana le corrige rapidement en affirmant qu'elle est sa partenaire d'affaires, ce qui déstabilise Gary. Il semble imiter Jerry, qui ne respecte pas les femmes qu'il fréquente. Alana, cependant, refuse de se laisser faire. Peu après, elle défie l'autorité de Gary en flirtant avec un client au téléphone, ce qui le rend immédiatement jaloux.

Quand elle va rencontrer une agence de casting, Gary incite Alana à dire qu'elle sait tout faire : « So just say yes to whatever she asks. ». Alors qu'elle applique parfaitement le conseil de Gary, ce

dernier est contrarié quand elle se dit volontaire pour être nue à l'écran. Peu après, le garçon la fait se sentir mal parce qu'elle ne lui montre pas ses seins, malgré qu'elle est à l'aise de les exposer dans un film. La femme finit par lui les montrer, malgré sa grande réticence. Son consentement est alors brimé à plusieurs niveaux. En fumant un joint avec sa sœur, elle questionne ses actions: « I think it's weird that I hang out with Gary and his 15-year-old friends all the time. ».

Lors de l'ouverture du magasin de Gary, Alana est objectivée, dénudée pour mieux vendre, et négligée quand Gary se rapproche d'une fille de son âge. Elle essaie de s'affirmer en rappelant son rôle de gérante, mais Gary la repousse et la qualifie simplement d'employée. Abattue, elle embrasse un inconnu par vengeance. Plus tard, après une audition réussie, elle mange avec Jack Holden, un acteur célèbre. Gary, jaloux, s'assied près d'eux pour se faire remarquer. Quand Rex Blau célèbre les exploits de Holden, Alana lance une grimace à Gary, cherchant à prouver qu'elle aussi peut attirer l'attention, notamment d'une célébrité. Ce n'est que lorsque Gary vient à la rescousse d'Alana, après que cette dernière ait été éjectée de la moto, que les deux amis peuvent enterrer la hache de guerre.

Après une livraison chez Jon Peters, un producteur de films excentrique et obsédé par le sexe, Alana se retrouve obligée de conduire un camion imposant dans une rue étroite. Lorsque le camion tombe en panne d'essence, elle manœuvre le véhicule avec une habileté spectaculaire pour le faire descendre jusqu'à la station la plus proche. En reculant, elle fixe longuement son rétroviseur, comme si elle se regardait en face, symbolisant une introspection profonde, comme dans l'expression « *Take a hard look in the mirror* ». Tandis que Gary et ses amis célèbrent l'exploit périlleux, Alana réalise qu'il est temps de laisser derrière elle les enfantillages pour embrasser une vie plus adulte.

Alana contacte Brian, un ami du secondaire qui travaille pour la campagne électorale de Joel Wachs, un politicien maladroit, et décide de rejoindre son équipe. Ce choix marque un tournant dans sa relation avec Gary, creusant un fossé entre eux. Alana se perçoit désormais au-dessus des occupations qu'elle considère insignifiantes de Gary, et leurs interactions se transforment en une lutte de pouvoir stérile. Lors d'une dispute, Alana lui lance: « You don't have the balls. /You don't even know what's going on in the world. You're talking about pinball machines... I'm a politician. » Gary réplique : « You're old./ Alana, you would still be taking pictures at my high

school of children if it wasn't for me. » Plus tard, alors que Gary doit se rendre à un rendez-vous d'affaires, il décide de prendre la voiture de sa mère. Alana tente de l'en empêcher et lui propose de l'accompagner, mais Gary refuse et part seul. Cette dispute marque un éloignement significatif entre les deux amis.

***Résolution positive ou tragique des problèmes du héros*** : Alors qu'Alana s'apprête à embrasser Brian avant de quitter le bureau, elle reçoit un appel de Joel Wachs, qui l'invite à aller boire un verre. Bien qu'elle semble apprécier Brian, elle le quitte précipitamment pour rejoindre le politicien. Cependant, l'invitation de Wachs ne correspond pas à ses attentes. Comme cela s'était déjà produit avec Holden et Blau, Alana se retrouve complètement effacée de la conversation entre Wachs et Matthew, l'amoureux secret du politicien. Matthew est visiblement attristé par le fait d'être constamment relégué au second plan, car Wachs doit garder cette partie de sa vie privée secrète. Finalement, Wachs donne à Alana des instructions pour qu'elle puisse quitter les lieux avec Matthew, qui doit se faire passer pour son petit ami.

Déçue par cette soirée, Alana part à la recherche de Gary, tandis que celui-ci la cherche également. Les deux amis finissent par se retrouver et échangent un baiser. Le film se clôt sur Alana déclarant son amour à Gary.

Alana parvient tant bien que mal à frayer son chemin dans un monde dominé par la gent masculine. Sa relation avec les hommes est problématique pour de nombreuses raisons. Elle est objectifiée, assujettie et victime de comportements inappropriés. La dynamique de pouvoir chancelante entre Alana et Gary prouve qu'elle tente, tout de même, de lutter contre le patriarcat. Même si le combat est loin d'être gagné, l'important c'est de continuer d'aller de l'avant.

#### *4.5 Synthèse chapitre IV*

Dirk Diggler incarne la montée et la chute de la masculinité, exacerbée par le succès, l'argent et la pouvoir. Initialement un adolescent doux, influençable et en quête de reconnaissance, Dirk quitte une famille toxique pour rejoindre un univers pornographique où son physique et son pénis lui garantissent une place de choix.

Dirk connaît une ascension rapide, devenant une star adulée. Pourtant, son succès alimente un ego démesuré. Sa mégalomanie et ses comportements dominateurs le conduisent à des conflits avec son mentor et son entourage. La structure narrative en trois actes souligne la dégradation progressive de Dirk. Si sa chute est marquée par la perte de ses relations, de sa carrière et de son estime de soi, le film se conclut sur un retour ambigu au sein de sa famille adoptive. Cependant, son regard final sur son pénis, symbole de son identité, suggère qu'il reste prisonnier de cette vision superficielle et problématique de la masculinité. Dirk illustre les dangers d'une masculinité fondée sur l'apparence, le pouvoir et la domination. Sa trajectoire, de la gloire à l'autodestruction, met en lumière les conséquences du mythe du mâle alpha, tout en exposant sa place dans une société capitaliste.

Barry Egan est un trentenaire introverti et dépressif, aliéné par un environnement familial toxique marqué par les humiliations répétées de ses sept sœurs. Son lieu de travail chaotique reflète son état mental instable, et ses interactions sociales maladroitement traduisent son incapacité à communiquer. Ses accès de colère soudains révèlent un conflit intérieur profond. Le film explore sa quête d'harmonie, symbolisée par un harmonium mystérieusement déposé devant son bureau.

Barry, nous l'apprenons assez rapidement, lutte contre une masculinité fragile, façonnée par des années d'intimidation. Sa relation avec Lena, une femme bienveillante et patiente, agit comme un catalyseur pour son évolution. Leur amour lui donne la force de confronter Dean, un antagoniste manipulateur et colérique, sans recourir à une violence incontrôlée.

L'arc narratif de Barry suit un schéma de transformation classique : d'un homme brisé, renfermé et dominé par ses peurs, il progresse vers un état de contrôle émotionnel et d'affirmation de soi. Le film se conclut sur une note optimiste mais nuancée, Barry jouant maladroitement de l'harmonium aux côtés de Lena. Bien qu'il ait trouvé une certaine paix, sa quête d'équilibre personnel reste inachevée.

*Punch-Drunk Love* utilise des éléments visuels et sonores symboliques pour narrer l'évolution de Barry. Les costumes, les jeux de lumière et la musique soulignent sa transformation. Le film met en lumière les effets d'une masculinité opprimée par des normes sociales et familiales, tout en y proposant des alternatives.

Daniel Plainview est un entrepreneur pétrolier dont l'ascension au tournant du XX<sup>e</sup> siècle révèle une soif inextinguible de richesse et de domination. Travailleur acharné, il incarne l'esprit capitaliste, transformant des déserts en communautés prospères. Cependant, son parcours met en lumière une personnalité profondément misanthrope et manipulatrice.

Bien qu'il prétende valoriser les liens familiaux en adoptant H.W., il instrumentalise ce dernier pour asseoir son image de père de famille respectable. La relation avec H.W. évolue de manière tragique, se dégradant à mesure que l'obsession de Daniel pour le pouvoir le pousse à sacrifier toute humanité.

Les interactions de Daniel avec Eli Sunday, un pasteur perfide, reflètent d'une part une coopération idéologique entre le capitalisme et la religion, mais également les luttes de pouvoir violentes qui s'installent entre eux. Leur conflit culmine avec l'humiliation publique de Daniel lors de son baptême, suivie de la vengeance ultime de ce dernier lorsqu'il assassine Eli dans un accès de rage.

L'arc narratif de Daniel est marqué par une déshumanisation progressive. Sa quête de richesse le mène à une solitude absolue. Ce personnage incarne une masculinité problématique, enracinée dans la compétition, la violence et la domination. *There Will Be Blood* critique les valeurs destructrices du capitalisme et les sacrifices humains qu'il impose.

Alana Kane est une jeune femme de vingt-cinq ans évoluant dans un monde dominé par des figures masculines problématiques. Travaillant comme assistante-photographe, elle rencontre Gary Valentine, un adolescent charismatique de quinze ans, qui devient son partenaire autant dans des aventures professionnelles que dans une relation ambiguë oscillant entre amitié et romance.

Elle exprime souvent son désespoir face à son avenir professionnel et personnel, projetant ses frustrations sur son entourage, notamment ses sœurs. Naïve et en quête de reconnaissance, elle se laisse influencer par les hommes de son entourage, qu'il s'agisse de Gary, d'un acteur célèbre ou d'un politicien. Son parcours la mène à travers ses différents milieux que sont la politique ou Hollywood, où elle lutte pour trouver sa place et affirmer son indépendance.

L'évolution d'Alana est plus subtile que transformative. Si elle reste fondamentalement la même, sa relation avec Gary la pousse à naviguer entre des sphères d'influence masculine tout en cherchant à s'émanciper. Elle est constamment tiraillée entre son besoin d'affirmation personnelle et son attachement émotionnel à Gary, dont la jeunesse et les comportements parfois déplacés soulignent son propre manque de maturité. Le moment où elle décide de rejoindre Gary à New York pour l'accompagner dans ses projets professionnels amorce une dynamique de pouvoir asymétrique. Plus tard, ses tentatives de s'éloigner des enfantillages de Gary pour embrasser une carrière en politique marquent un tournant. Cependant, son désenchantement face à un monde d'adultes cyniques la ramène finalement vers Gary, symbolisant un retour à une certaine innocence et authenticité.

Alana illustre une féminité vulnérable mais résiliente. Bien qu'elle soit souvent réduite à des rôles subalternes ou à n'être qu'un objet de désir, elle tente de résister. Son parcours souligne les luttes constantes pour s'affirmer dans un environnement oppressant. Malgré ses échecs et ses doutes, elle avance, incarnant l'idée que le simple fait de continuer à se battre est une victoire en soi.

## 5 ANALYSE MYTHOLOGIQUE

Dans ce chapitre, nous utiliserons les informations compilées dans l'analyse sémantico-syntaxique pour proposer une lecture idéologique. Ces nombreuses séquences ou éléments cinématographiques sont porteurs de signification et sont susceptibles d'accroître notre compréhension de la vision d'Anderson sur la masculinité. Nous amorcerons notre analyse mythologique en traitant des éléments en liens avec l'ego masculin. Nous poursuivrons en abordant la masculinité hégémonique. La représentation masculine sera le dernier aspect de la masculinité du chapitre. Par la suite, un dernier paragraphe sera consacré à la réponse de notre question de recherche.

### 5.1 *L'ego masculin*

Chez Anderson comme dans la vie, un surplus d'ego pousse les hommes vers des décisions souvent questionnables. Même si il peut parfois faire accomplir de grande chose, il est indubitable que le plaisir est de courte durée. Dans les prochains paragraphes, nous traiterons du processus critique d'Anderson face à cet aspect de la masculinité. Les dynamiques de pouvoir, la répression des émotions et la violence qu'il engendre nous intéresseront particulièrement.

Les dynamiques de pouvoir sont omniprésentes chez Anderson. Les relations problématiques entre Alana et Gary, de Dirk et Jack ou de Daniel Plainview et Eli en témoignent. Il est alors fréquent qu'une hiérarchie s'installe entre les personnages. Même en l'absence d'une hiérarchie claire, comme dans *Punch Drunk Love*, il est évident que les déboires de Barry proviennent directement de son sentiment d'infériorité. C'est dans les similitudes entre les nombreuses dynamiques de pouvoir du corpus que nous pourrions comprendre la pensée de l'auteur.

Bien que de vouloir accéder à un statut social élevé ne soit pas intrinsèquement problématique, il est clair qu'Anderson utilise les dynamiques de pouvoir pour décrire un aspect négatif de l'ego masculin. Les moyens pour prendre (ou reprendre) le pouvoir de Diggler, de Gary Valentine ou de Plainview sont tous différents, mais ils s'articulent autour d'actes et de sentiments déplorables. L'un manque cruellement de respect à un collègue qu'il jalouse, l'autre rabaisse constamment son amie et le dernier massacre littéralement ses opposants. Les motifs sont nombreux. Ils sont de

l'ordre de la jalousie, de l'avidité, de la compétition malsaine et de la surcompensation. Le réalisateur met en images parfaitement toute la négativité qui émane des dynamiques de pouvoir dans une scène de *Boogie Nights*. À un mariage, Dirk ignore Johnny Doe, visiblement son admirateur, lorsque ce dernier lui tend la main. La vedette est jalouse et voit en Johnny le jeune homme qu'il était à ses débuts dans l'industrie. Le cadrage, ainsi que l'éclairage de ce plan sont particulièrement éloquents par rapport à la condition de Dirk. Premièrement, Anderson filme la scène avec un *dutch angle* (angle cassé), rendant le point de vue de la scène instable, comme le protagoniste à ce moment du récit. Surtout, l'angle fait en sorte que Dirk semble surélevé et donc, plus haut que Johnny et Jack. Visuellement, le réalisateur montre exactement comment Dirk se sent : supérieur à tous ses pairs. L'éclairage rouge, particulièrement intense, transcrit à l'écran les sentiments véhéments de Dirk.

Parfois, les propos d'Anderson sont plus subtils, car ils se cachent derrière des facettes plus nuancées des personnages. Au moment où Daniel intimide le père d'Eli pour qu'il cesse de battre sa jeune fille, ses intentions ne sont jamais explicitées. Il serait facile de penser que Daniel n'est pas insensible au bien-être de la fillette, ce qui n'est pas totalement faux. Cependant, il n'en n'est rien. Plus que pour protéger une petite fille sans défense, Daniel en profite davantage pour asseoir sa domination sur un membre de sa communauté. Il montre à l'homme qui est le patron et lui fait respecter ses propres règles. L'important n'étant pas de remédier à l'acte odieux que le père a commis, mais bien de le faire plier sous sa domination. Cette dernière passe alors pour de l'autorité vertueuse. Nous en reparlerons dans la prochaine section. Néanmoins, il reste que derrière sa bonne action se cache un besoin incommensurable de dominer autrui.

Anderson dépeint souvent la soif de pouvoir de l'homme à son niveau le plus littéral. C'est pratiquement comme s'il s'agissait d'un besoin physiologique. Nous le sentons principalement avec les personnages de Dirk et de Daniel Plainview. Ces derniers aspirent à être les meilleurs et n'ont aucun désir de partager quoi que ce soit. Ce besoin vital d'être supérieur, le réalisateur le montre de plusieurs façons. D'une part, il est sexuel. À un moment de *Boogie Nights*, les personnages narrent les exploits de Dirk, sous la forme d'une critique qu'ils lisent dans un journal.

(Narration par Dirk, Reed, Amber et Jack) « but it's Diggler that remains the standout in this film. It's easy to predict that after only two films that Diggler's success can only grow and grow and grow and grow (répétition) ... »

Au moment où la troupe narre les exploits du jeune homme, l'écran se scinde en quatre parties, montrant tous Dirk s'adonnant à plusieurs activités de son quotidien. Le personnage comble les différentes parties de l'écran, il est partout. Par conséquent, en utilisant le mot « grow » à répétition, évidente référence à une érection, additionné avec un plan de Dirk en pleine réception d'une fellation, il semble clair que le plaisir qu'amène le succès est pratiquement d'un ordre sexuel.

Chez Daniel Plainview, du pétrole gicle dans la lentille au moment de l'explosion du derrick. Cette imagerie pornographique n'est pas fortuite. La référence sexuelle montre le désir intense, voir même orgasmique, de Daniel pour l'argent, mais surtout pour ce qu'il signifie : le pouvoir. En prenant feu, il incarne parfaitement la masculinité ravageuse et destructrice de son propriétaire. Daniel semble sous le joug de l'incendie qui, il le sait, lui amènera une fortune dans un futur proche. Nous savons que le giclement n'est pas un choix esthétique arbitraire du réalisateur, car il survient à nouveau dans la scène finale, au moment où Daniel assoit une fois pour toute sa domination sur Eli. Une boule de bowling, qu'il envoie féroce vers son ennemi, défonce de la vaisselle qui traînait sur l'allée, ce qui fait gicler du liquide dans la lentille de la caméra. Cela expose à nouveau ce désir orgasmique que provoque sa domination sur Eli.

Le besoin de domination des hommes est également de l'ordre du récréatif, de l'alimentaire et même de l'addiction. « Now my straw reaches across the room and starts to drink your milkshake. I drink your milkshake! I drink it up! », ne peut que rappeler le moment où Daniel se lève et va boire l'alcool de l'autre magnat du pétrole, tout simplement pour s'approprier ses biens. Quand Dirk est tenu de se prostituer, il est pâle, frêle et sa peau est parsemée de rougeurs. Bien que ce dernier soit en manque de cocaïne, il ne demande pas à l'homme mystérieux s'il peut lui en fournir. À la place, il lui demande s'il le reconnaît. Ainsi, il est davantage en manque du statut social qu'il avait auparavant. Finalement, le « I'm finished » de Daniel Plainview au tout dernier plan du film englobe parfaitement tous ces besoins en une seule courte phrase, que ce soit le repas, le jeu ou la relation sexuelle. Anderson suggère ainsi que la quête de supériorité des hommes est du domaine du besoin intrinsèque. Même s'ils recherchent à se nourrir ou à avoir des relations sexuelles, les

hommes se marcheront toujours dessus pour être meilleurs. C'est un besoin tout aussi puissant, nous indique l'auteur. Ces personnages imparfaits n'ont à priori pas la possibilité de le contrôler ou de le réprimer, contrairement à d'autres émotions.

Les personnages d'Anderson répriment souvent leurs émotions, particulièrement ceux allant à l'encontre de la masculinité hégémonique. Nous en parlerons davantage dans la section du même nom (5.2). Cependant, ce refoulement est également dû à l'ego masculin, qui non seulement lui complique la tâche au moment de demander de l'aide psychologique, mais également ne lui autorise pas à exprimer des émotions pourtant saines. Barry Egan est la figure emblématique de ce phénomène au sein de notre corpus. Néanmoins, Dirk et Daniel contribuent aussi à enrichir le propos d'Anderson. Ce dernier est sans équivoque : refouler ses émotions a des conséquences graves sur l'individu et son entourage. Il faut noter que Barry, Dirk et Daniel ne refoulent pas nécessairement les mêmes sentiments. Là où Barry enterre sa colère et sa tristesse jusqu'à explosion, Daniel étouffe petit à petit son humanité, au profit de la violence et de la compétition. Pour sa part, Dirk performe constamment un rôle de mâle alpha, perdant sa vraie personne au passage. Malgré des différences de maux, des similitudes indéniables font se regrouper les problèmes des personnages.

Des émotions très fortes bouent dans les personnages qu'écrit Anderson. Quand Plainview apprend qu'Henry est un usurpateur, il flotte à la surface de l'eau, furieux. Il est emporté par la mer, ce qui figure bien toute la vague de colère qui va bientôt l'emporter. Le flux émotionnel de Barry est imagé avec des interludes de couleurs qui se glissent dans le montage. Ces séquences colorées surviennent souvent après des moments d'émotion forte. Également, la musique stressante (et parfois son absence) accentue souvent le malaise ou la claustrophobie dans laquelle le trentenaire est plongé. Ces quelques pistes mélangent une grande multitude de sons, résultant en une cacophonie bien loin des bandes sonores traditionnelles. Cette dissonance maîtrisée personnifie l'anxiété du protagoniste, tout en la faisant ressentir aux spectateurs. Cette colère bien ancrée en lui, nous le comprenons, est le résultat de décennies d'incapacité à s'ouvrir et à parler de ses émotions. Les hommes souffrant de problèmes de santé mentale sont souvent réticents à aller chercher l'aide nécessaire (Schlichthorst, M., King, K., Reifels, L., Phelps, A., & Pirkis, J., 2019). Dans la séquence où Barry, hors de lui, fracasse la porte vitrée chez sa sœur, c'est le moment où Barry se calme qui est particulièrement éloquent par rapport à l'ego masculin. Le protagoniste

demande au mari docteur de sa sœur de l'aide avec ses problèmes de santé mentale. Cependant, ce dernier est dentiste et n'a donc aucun lien avec l'accompagnement psychologique. Bien que cette scène contribue à la tonalité comique du film, elle exprime surtout toute la difficulté qu'ont certains hommes à aller chercher de l'aide adéquate pour eux. De plus, quand Barry se met à pleurer, son beau-frère n'essaie pas de le consoler et ne fait que le regarder aller se cacher dans la noirceur, amplifiant du même coup sa honte. Cette difficulté qu'a le personnage à communiquer se manifeste également dans son aisance à avoir des discussions téléphoniques, contrairement aux échanges en face à face.

Ces aspects de l'ego masculin se retrouvent dans bien d'autres personnages de la filmographie d'Anderson, bien que plus subtilement. Ainsi, même si Daniel Plainview et Diggler ne semblent pas vouloir de l'aide ou même avoir un problème, pour la majorité du film du moins, les deux personnages performant néanmoins une masculinité hégémonique. Ils sont tous deux le mâle alpha et aspirent à le rester. Publiquement, Daniel reste toujours de glace et il sait se montrer menaçant quand il en ressent le besoin. Néanmoins, après avoir consulté le journal de son défunt frère, lui échappent quelques gémissement et sanglots, mais il revient rapidement, probablement par honte, à sa mine stoïque habituelle. L'homme d'affaire, même dans l'intimité, est incapable de vivre ses émotions, pourtant très valides dans le contexte. Cette incapacité à communiquer convenablement leurs émotions peut amener des accès de colère intense. Ainsi, lorsque les personnages sont confrontés à leurs propres démons, ils n'arrivent pas à en parler normalement. Ces émotions intenses se traduisent systématiquement par une performance de la violence.<sup>4</sup> Tuer, menacer des gens ou même ravager une toilette à coups de poing est alors leur seule manière d'exprimer leurs sentiments.

Des exemples d'hommes violents pullulent dans notre corpus. Nous n'avons qu'à voir l'intégralité du parcours de Daniel Plainview. Effectivement, la violence est le fil rouge présent dans les trois aspects de la masculinité traités dans notre analyse mythologique. Dans le cas de l'ego masculin, il est évident que les dynamiques de pouvoir et le refoulement des émotions engendrent des comportements violents. « I know fucking karate », s'écrit Dirk, en tentant d'intimider Johnny Doe.

---

<sup>4</sup>Nous utilisons « performance de la violence », parce que Dirk Diggler ne va jamais au bout de son expression de la violence. Ce dernier fait mine de l'être, pour sembler menaçant ou autoritaire. Il joue à l'homme violent, mais ultimement, ne s'attaque vraiment jamais à quelqu'un. Nous en reparlerons ultérieurement.

Visiblement admirateur de Bruce Lee, Dirk exécute souvent des mouvements d'arts martiaux et des coups de pied dans le vide. Comme nous l'avons vu dans la section *mythe* (3.2.2.1), sa difficulté inhabituelle à avoir une érection le pousse plus que jamais à être agressif avec ses proches, en particulier Jack, la figure d'autorité du groupe. Loin d'être fortuite, cette dispute n'est qu'une tentative de prendre le dessus sur son mentor et ultimement, d'usurper le statut de mâle dominant.

L'incapacité à exprimer ses émotions sainement va également main dans la main avec des actes violents. Les nombreuses explosions de colère de Barry en témoignent. Cependant, c'est l'histoire de Daniel Plainview qui exprime le plus littéralement ce principe. Effectivement, pour ce dernier, il ne s'agit pas seulement de refouler ses émotions, mais bien toute son humanité, et cela, il le fait petit à petit tout au long du film, jusqu'à massacrer violemment un homme qui n'était coupable que d'avoir été jadis son rival. Cette séquence illustre d'une part les moyens draconiens que prennent certains hommes pour gonfler leur ego, mais surtout, la manière dont ils piétinent leurs émotions et par extension, leur humanité. Plainview incarne ce principe poussé à l'extrême.

## 5.2 *Masculinité hégémonique*

Dans cette section, nous traiterons de la masculinité hégémonique sous toutes ses formes, que ce soient les normes masculines, l'homophobie, la misogynie ou finalement, ses liens avec l'idéologie américaine. Il est important de signaler que certains des éléments présentés dans la section *L'ego masculin* (5.1) se rejoignent dans cette partie de l'analyse, étant intrinsèquement liés.

Anderson traite souvent des normes masculines. Ces dernières sont majoritairement des façades que les personnages se construisent pour mieux se fondre dans la masse ou arriver à leurs buts. Nous pouvons penser à la manière dont Dirk et Barry se cachent respectivement derrière un pénis géant ou un costume de sérieux entrepreneur. Pour sa part, Plainview se camoufle derrière une image publique de père bienveillant. En réunion d'affaire, de potentiels acheteurs froissent Daniel en lui disant qu'il pourra mieux s'occuper de son fils s'il leur vend ses terres. En insinuant qu'il n'est pas capable de s'occuper de son fils, ils attaquent sans le vouloir la masculinité de l'homme d'affaire. Dans une vision traditionnelle de l'homme, le rôle du père est primordial au sein d'une famille (Blais, Bédard, 2010). Ainsi, il se sent obligé de surcompenser, en menaçant violemment l'acheteur. Cela se reproduira plus tard dans le film quand devant toute sa paroisse, Eli oblige

Daniel à avouer qu'il a abandonné son fils. Plus frontal, ce reproche amènera Plainview à mettre en action la violence qu'il avait montrée face aux acheteurs.

Il en va de même pour Barry, qui tente tant bien que mal de maintenir une apparence d'homme d'affaire en arborant constamment un complet bleu. Dans une séquence où il tente de vendre des ventouses, le trentenaire est harcelé par ses sœurs qui l'appellent sans arrêt. Néanmoins, face à cette humiliation qu'elles lui font vivre devant des clients, il reste de marbre, voulant conserver cette façade coûte que coûte. Cependant, deux symboles importants expriment bien tout l'inconfort qu'amène le fait de vivre de manière inauthentique. Plus spécifiquement, dans cette même séquence l'une des ventouses explose lorsqu'il tente de prouver sa robustesse. Le symbole phallique de la ventouse qui se fracasse laisse d'une part présager son explosion imminente, mais également la fragilité de sa persona, qui est toute aussi frêle que les objets bon marché qu'il vend. Plus généralement, le bleu de son complet image parfaitement toute la tristesse de l'homme. Effectivement, cette persona bidon se montre nocive pour le personnage, qui est incapable de se conformer aux normes masculines (Stanley, 2006). Ces dernières sont également une bonne manière d'aborder l'intersectionnalité, ainsi que l'homophobie.

L'intersectionnalité est également une composante de la déconstruction de la masculinité chez Anderson. Bien que certaines critiques lui reprochent des distributions trop blanches et trop masculines, cette notion n'est pas complètement absente de son œuvre. Buck Swope, l'ancien acteur pornographique afro-américain de *Boogie Nights* est un prétexte pour réfléchir à des problématiques liées au racisme. Malheureusement, notre démarche méthodologique ne nous permet pas d'aborder ce personnage. Cependant, l'homosexualité, une composante importante du concept, est bel et bien présente au sein de notre corpus. Évidemment, elle est toujours représentée comme allant à l'encontre de la masculinité hégémonique et par extension, comme quelque chose d'honteux. Ainsi, Anderson traite davantage d'homophobie à travers le prisme de la masculinité hégémonique. Violence, humiliation et mise à l'écart font alors partie du quotidien des personnages homosexuels de la filmographie d'Anderson. Néanmoins, même des personnages hétérosexuels, tels que Dirk et Barry, sont susceptibles d'être qualifiés d'homosexuels. Effectivement, dans le but de le dénigrer, les sœurs de Barry le surnomme *gayboy*. Pour sa part, Dirk est violemment battu par un groupe d'hommes, dont un assaillant probablement homosexuel refoulé, car ses derniers lui reprochent des actions allant à l'encontre de la masculinité hégémonique. Néanmoins, deux

séquences de notre corpus se montrent particulièrement éloquentes pour ce qui est de la représentation de l'intersectionnalité.

Le premier exemple est subtil. Dans un motel, Dirk, Reed, Todd et Scotty sont rassemblés pour discuter de leur coup d'argent, qui nous le savons, va mal se terminer. Sans que ce soit abordé ouvertement, nous pouvons nous douter que l'homosexualité de Scotty le distance de ses pairs. Effectivement, Dirk, Reed et Todd sont assis à une table et Scotty, nerveux, est debout à l'écart. La caméra tourne autour des hommes qui discutent à la table. D'une certaine façon, cela crée un cercle autour d'eux, duquel Scotty est exclu. Son orientation sexuelle l'empêche d'être perçu comme un « vrai homme ». Il est alors normal que ses préoccupations soient balayées de la main par Dirk, qui lui dit de se mêler de ses affaires. Ce qui est selon nous une autre manière de lui dire de laisser les vrais hommes parler. Ses inquiétudes pourtant fondées sont probablement perçues comme un manque de courage, ce qui est intrinsèquement en opposition avec la masculinité hégémonique et ses normes strictes.

Le deuxième exemple est le moment où Alana est invité à un restaurant par Joel Wachs. Rapidement après l'avoir rejoint, Alana comprend qu'elle est au milieu d'une dispute de couple. Son copain lui déclare qu'il aimerait pouvoir l'avoir pour lui-même (I want you to myself). « Well, that's just not how the world works, is it? » tranche l'homme. Anderson cadre Alana et Matthew en *two shot* durant de longues secondes. Ce choix de réalisation rapproche Alana et Matthew et les oppose du même coup à Wachs que nous entendons en hors-champ. Ensuite, ce dernier donne des indications strictes à Alana : elle doit se faire passer pour la copine de Matthew en sortant du restaurant. L'homme politique ne peut pas divulguer son homosexualité au grand public, en raison d'une société (aujourd'hui même) encore bien conservatrice. En voulant le cacher, il se voit obligé de se plier aux standards de masculinité. Il n'est alors pas fortuit qu'il se montre irrespectueux avec Matthew, en lui refusant le respect qu'il mérite. Aussi, il donne des ordres à Alana, qu'il traite comme une employée alors même qu'elle est à l'extérieur de ses fonctions. La notion d'intersectionnalité transpire de cette scène, où un homosexuel non assumé se montre problématique avec un autre homosexuel et asservit une femme par la même occasion. Ces deux exemples expriment parfaitement comment Anderson érige une barrière entre une représentation de la masculinité hégémonique et ce qui va à son encontre, soit l'homosexualité ou la féminité. Cependant, même si l'homophobie et la misogynie sont des éléments semblables, comme le

réalisateur le montre dans la séquence de *Licorice Pizza*, il est important de traiter la condition des femmes du corpus indépendamment.

La misogynie est un élément important de l'œuvre d'Anderson. Nous l'aborderons également dans la section sur la représentation (5.3). Les milieux de travail où œuvrent les personnages sont représentés comme étant hyper-masculins et par extension, hostiles pour les femmes. Tous ancrés dans une logique capitaliste, où seulement les plus forts réussissent, les femmes qui tentent de s'y frayer un chemin ont tendance à frapper un mur. Les collègues féminins de Dirk sont objectifiées, négligées et mises de côté. Dans *There will Be Blood*, les femmes sont absolument absentes de la sphère professionnelle. Pour sa part, Alana incarne tous ces principes à elle seule. Cette dernière voit également son consentement être brimé à plusieurs reprises. Au moment où Gary amène Alana voir une agence de casting, il l'encourage fortement à dire « oui » à tout ce qu'on lui demande. L'encourager ouvertement à dire « oui » n'est pas sans rappeler les entraves au consentement que de nombreuses femmes vivent. Pour pouvoir avoir la carrière que l'on désire, il est impératif de faire tout ce que notre patron exige de nous. Cela rappelle évidemment Harvey Weinstein, l'infâme producteur qui abusait de son prestige pour avoir des relations sexuelles avec plusieurs femmes, plus souvent qu'autrement en forçant leur consentement. Étant un enfant de l'industrie, Gary connaît bien son fonctionnement. Ainsi, en plus d'être un commentaire sur le consentement et les abus de pouvoir en général, il s'agit également d'une critique d'Hollywood. Cela ne fait que se confirmer quand Gary est contrarié quand, en suivant son conseil, elle accepte de se montrer nue à l'écran. Il était alors attendu d'Alana de dire oui à tout, sauf les points avec lesquelles Gary n'est pas en accord. Même si Alana ne revient pas sur sa décision, cette dernière semble culpabiliser quand Gary lui demande pourquoi elle voudrait se dénuder devant une caméra quand elle refuse de le faire devant lui. Aussi absurde qu'il y paraisse, cette dernière finit par lui montrer ses seins. La succession de ces deux scènes est particulièrement éloquente, en outre dans ses liens avec la notion de consentement. Devant le refus d'Alana de se mettre nue devant lui, Gary se montre insistant et cette dernière flanche. Il est alors clair que cet acte n'était pas complètement consenti, car céder devant la culpabilisation ou du chantage n'est pas de l'ordre du consentement (Blanc, 2018). En plus d'exposer la manière dont le consentement des femmes est écrasé au quotidien, Anderson montre également comment ce genre de violences sexuelles est institutionnalisé et ultimement, indissociable de l'idéologie dominante.

L'exploitation des rôles de genre est également une manière de rabaisser les femmes pour ces hommes problématiques. C'est pourquoi il n'est pas rare que les personnages féminins soient relégués à des tâches ingrates, tel que la cuisine du déjeuner (les mères de Dirk, ou d'Eli Sunday) ou de corps dénudés pour mieux vendre (Alana ou Roller Girl). C'est pourquoi les femmes en position de pouvoir sont presque inexistantes dans la filmographie d'Anderson. Paradoxalement, dans *Licorice Pizza*, conduire est une manière d'avoir du pouvoir. N'ayant pas l'âge d'avoir un permis de conduire, Gary n'a d'autres choix que de laisser Alana être sa conductrice. Quand Alana et Gary se disputent, la femme lui dit qu'elle ne l'amènera pas à son rendez-vous, comme elle a l'habitude de faire. « Sans problème », lui dit-il, prétendant pouvoir conduire lui-même. Gary se lève et semble bien déterminé à prendre le volant. À ce moment, Alana lui propose finalement de l'amener, mais le garçon l'ignore complètement et quitte les lieux dans la voiture, malgré les menaces de son amie. Avant même que la dispute ne débute, Gary et Alana s'adonnent à deux activités bien différentes. Tandis que Gary travaille sur d'autres opportunités de faire de l'argent, Alana lave la vaisselle. Cette répartition des rôles, bien que problématique, était de mise il n'y a pas si longtemps. C'est également le cas pour la conduite, plus souvent associée aux hommes. Effectivement, des stéréotypes véhiculent que les femmes ne sont pas de bonnes conductrices (Granié, Papafava, 2011). Les hommes sont alors à tort généralement perçus comme meilleurs. Avec ce raisonnement, le fait qu'Alana conduise, et qu'elle le fasse si bien, lui donne un certain pouvoir sur Gary, qui ne peut tout simplement pas rivaliser. Ainsi, dans une séquence où les personnages tentent de prendre le dessus l'un sur l'autre en se dénigrant, Gary prend les grands moyens en enlevant le peu de pouvoir qu'elle possède, en mettant en actes des normes sociales sexistes. Les rôles genrés sont alors utilisés pour assujettir et rabaisser les femmes à des tâches considérés ingrates.

Comme nous l'avons abordé dans l'un des derniers paragraphes, les milieux dépeints par Anderson et personnifiés par des personnages comme Digglers et Plainview, sont hyper-masculins. Étant des microcosmes de la société, ces derniers sont une bonne manière d'incarner sa vision de l'idéologie américaine. Pour l'artiste, cette dernière semble être indissociable de la violence et ultimement des hommes. Les études prouvent assez aisément que les hommes sont généralement bien plus portés à avoir des comportements, des activités ou des métiers violents (Connell, R. W., 2000). Le choix d'appeler son film *There Will be Blood*, est particulièrement révélateur. Du sang coule

effectivement tout au long du récit. Que ce soit dans une bagarre, un meurtre de sang-froid, ou même dans des accidents de travail, Anderson nous montre à travers ses films que l'appât du gain et la quête de pouvoir n'a que pour résultat de détruire violemment notre humanité. Ainsi, lorsque Plainview fracasse le crâne d'Eli, son sang foncé et opaque qui se répand sur le sol évoque le pétrole que le protagoniste a tant recherché. Signe que le capitalisme et la violence sont ultimement plus liés que l'on voudrait bien le croire.

Une autre séquence de *Boogie Nights* confirme ce lien entre violence et idéologie américaine. La narration d'Amber dans le documentaire qu'elle réalise sur Dirk en dit long sur la masculinité, mais également sur l'impérialisme américain. « If Landers is slick with a gun, he does so only in the vein of good and right. Brock protects the values of the American ideal and fights for causes that instill pride in society where morals are hard to come by. », déclare-t-elle par-dessus des images où le héros frappe une femme avant de lui faire l'amour violemment. Dans ce commentaire d'Amber, Anderson mélange masculinité, violence et idéologie américaine. La description d'un état où la violence est utilisée pour la défense de ses propres idéaux rappelle évidemment des décennies d'hégémonie américaine, où plusieurs politiciens usent de violence sous prétexte qu'elle est nécessaire. L'aspect dramatique qu'a pris le destin du protagoniste ne peut que refléter un dégoût de la part du cinéaste face à la politique violente de son propre pays.

Un désir de richesse, propre à l'idéologie américaine, est présent chez l'entière des personnages du corpus. Digglar est presque noyé dans le *soft power*. Sa chambre de jeunesse est remplie de babioles à l'effigie de la culture de consommation. « American dream », le drapeau américain et la voiture de rêve de Dirk en une seule affiche : cette dernière annonce bien la facette superficielle du personnage, bientôt aliéné par les vêtements et les objets de valeur. On sent que l'affiche expose le désir profond du jeune homme, qui croit profondément dans le rêve américain et ce qu'il peut lui amener. Alana, désillusionnée de ses perspectives, se laisse charmer par l'idée qu'il y a une chance pour elle de s'en sortir. Quand Lance, l'acteur qu'elle fréquente brièvement est chassé de chez elle par son père, elle se fâche sur son père. Elle lui dit que Lance, probablement en raison de son statut social, aurait pu la sortir d'ici. Ainsi, elle a le désir de se sortir de la classe moyenne, aspirant à plus. Néanmoins, ce rêve se montre fourbe et vénal.

Plainview personnifie parfaitement le rêve américain. *There will be blood* commence sur un écran noir, accompagné d'un son déstabilisant qui monte en intensité. Ce son effrayant est une référence directe à l'ouverture de *2001 : A space odyssey* (1968), qui s'ouvrait exactement de la même manière. Cette figure de rapprochement qu'utilise Anderson rappelle la trajectoire bien similaire de certains aspects des deux films. Où Kubrick exposait dans sa scène d'ouverture les fondements de la race humaine, progressivement déshumanisée par l'arrivée de la technologie, Anderson pour sa part, expose les premiers pas du capitalisme, nouvelle perversion de l'âme humaine. Bien que Daniel ne soit pas encore riche et puissant, la découverte de l'argent brut dans sa mine amorce définitivement son évolution - ou sa dégénérescence. Le discours que l'homme d'affaire répète à tous les gens qu'il tente de bernier exprime cette volonté d'accroissement. Même si Plainview répond à ses promesses de créer une communauté à Little Boston, il le fait en s'enrichissant grandement sur le dos des habitants de la région. Ainsi, sans nier qu'il peut y avoir des aspects positifs, Anderson se concentre davantage sur l'autre côté de la médaille. Dirk fait également partie de cet infime pourcentage de personnes qui réussit à se frayer un chemin au sommet d'une industrie. Néanmoins, la richesse que lui amène son succès, comme pour Plainview, finit par venir se retourner contre lui. Quand Dirk accepte le plan dangereux de Todd, il ne le fait que pour réparer sa Corvette endommagée. Ce symbole de sa masculinité est maintenant en ruine et pour lui, une seule chose peut lui redonner sa gloire d'antan : l'argent. Ainsi, Dirk ne voit aucune autre solution à ses problèmes que de réparer son bien matériel le plus précieux. La consommation et l'appât du gain sont alors des perversions de l'humanité des personnages pour Anderson. Même ceux ayant la chance d'être au sommet de la pyramide se retrouvent plus exécrationnels qu'ils ne l'étaient au départ.

Contrairement à Dirk ou Daniel, Alana et Barry n'arrivent jamais à se tailler une place de choix dans le système capitaliste. En exposant toutes les embûches placées sur le chemin des deux personnages, Anderson tente de montrer toute la difficulté, voir même l'impossibilité de percer dans un milieu capitaliste lorsque nous ne sommes pas dans une position privilégiée. Étant parfaitement capable de jouer au mâle dominant, Dirk et Daniel sont à même de pouvoir occuper des statuts sociaux prestigieux. Pour de nombreuses raisons, ce ne sera jamais le cas pour Alana et Barry. Bien que cette dernière n'abandonne jamais sa quête de trouver sa place dans le système, Barry pour sa part déteste profondément cette société qui l'assujettit.

Son mécontentement vis-à-vis du système, malgré qu'il ne soit pas explicité concrètement, se manifeste de plusieurs manières, notamment, dans sa volonté de se venger contre le système en accumulant une tonne de pudding ou dans ses différences avec son reflet maléfique qu'est Dean. En effet, le *mattress man* est une version sans complexe de Barry. Finalement, la scène où Barry fracasse le mur de son bureau confirme son affaissement face aux États-Unis et au capitalisme. Les points aériens des puddings qui lui étaient promis ne peuvent pas être encaissés directement après l'achat. Encore une fois trahi par le système, il assène un coup de poing sur une affiche d'une carte des États-Unis. Symboliquement, Anderson montre que le capitalisme américain est partiellement responsable du désordre dans la vie de Barry. Il faut également noter qu'Egan rejoint Lena à Hawaï dans la scène suivante. Ce lieu magnifique est un vrai paradis terrestre. Anderson ne manque pas de nous le montrer avec des plans d'une grande beauté. En revanche, le choix de camper cette parenthèse paradisiaque à Hawaï peut également être attribué à la mainmise des États-Unis sur l'île. Ainsi, l'hégémonie américaine est pratiquement impossible à fuir, comme lui dit auparavant l'un des frères lorsqu'il le poursuit: « Where the fuck are you going? We know where you live! ». Étant un homme d'affaire honnête, mais peu prolifique, nous constatons que le rêve américain ne lui a pas été profitable. Ce dernier, garantissant la chance de faire fortune aux plus faibles, est exposé dans le sous texte de *Punch Drunk Love* pour ce qu'il est vraiment : un mythe. Pour Anderson, seul les gens dominants, violents et avides de pouvoir arrivent à tirer leur épingle du jeu.

### 5.3 Représentation masculine

En général, la représentation masculine n'est pas élogieuse chez Anderson. Nous ne reviendrons pas sur les nombreux comportements problématiques que perpétuent les personnages masculins de la filmographie de l'artiste. Néanmoins, Anderson utilise les codes cinématographiques américains pour mieux les désamorcer. Sa représentation de la violence, de femmes, des corps ou des archétypes masculins sont essentiels pour comprendre sa déconstruction de la masculinité par la représentation.

Bien que la violence soit omniprésente au sein du corpus, sa représentation en dit long sur la vision d'Anderson. Le propos du réalisateur est en parfaite adéquation avec l'esthétique de ses œuvres. Ainsi, il n'est absolument pas question d'esthétiser ou de glorifier gratuitement les scènes de

violence. Il aurait été contre-productif au niveau de la contingence pour son discours de filmer ces séquences comme le feraient d'autres réalisateurs de films d'actions, tel que Matthew Vaughn ou Luc Besson.

Un exemple intéressant de ce principe se retrouve dans *There will be blood*. Un peu avant le départ de H.W, Paul vient voir Plainview pour lui demander le restant de l'argent qu'il lui doit. Anderson construit cette scène, à l'instar de plusieurs autres moments du film, comme un western. D'un point de vue syntaxique, d'innombrables références à ce genre parcourent le film. L'époque du récit, les plaines désertiques, les décors et les costumes sont tous utilisés pour évoquer esthétiquement l'atmosphère typique du western. Spécifiquement dans cette scène, le réalisateur se sert du langage cinématographique pour citer visuellement le genre, mais surtout pour le subvertir. Ainsi, quand Plainview et ses collègues regardent Eli arriver lentement, ils sont tous vêtus de chapeaux de cowboy. Plainview est cadré en plan américain : valeur de plan iconique du western. Ce plan de quelques secondes, qui présage une confrontation entre Eli et Daniel, semble presque sorti d'un des classiques de Sergio Leone. Néanmoins, Plainview est loin du héros contrôlé des westerns du réalisateur italien. Ce dernier prendra Eli au dépourvu en lui assénant plusieurs claques en plein visage. Il le traînera dans la boue, au son des gémissements ridicules d'Eli. Nous sommes alors loin de l'impasse mexicaine (mexican standoff) de *The good, the Bad and the Ugly* (1966). Plus que dans le manque de panache de Daniel pendant le combat, le contraste est davantage dans la nature du protagoniste. Là où le cowboy exprime une masculinité héroïque et salvatrice, Plainview se montre lâche, vile et égoïste. Daniel est bien plus proche d'un méchant que d'un héros. En subvertissant ce genre qui a souvent été utilisé pour romancer et idéaliser l'histoire des États-Unis, Anderson remet les pendules à l'heure en tentant de montrer à l'écran une représentation plus réaliste du passé problématique de leur pays.

Le moment où Barry se bat habilement contre les hommes qui ont blessé sa copine pourrait être vu comme une esthétisation de la violence. Néanmoins, il s'avère que c'est exactement l'inverse. Exclusivement dans cette scène, la réalisation d'Anderson est dynamique. La scène semble presque sortie d'un film d'action. En imitant la violence maîtrisée d'un James Bond, Barry tente encore une fois de se conformer à des normes masculines qui ne lui correspondent pas (Stanley, 2006). Effectivement, comme nous le verrons dans le prochain paragraphe, le trentenaire est peureux. En devenant un héros d'une scène à l'autre, il semblerait que cette violence dirigée vers les truands

servirait davantage à performer la masculinité hégémonique devant sa nouvelle copine. Cela se confirme au moment où il se dirige vers les truands. En marchant d'un pas décidé, il referme son veston. En gardant en tête qu'arborer ce dernier est une manière de se conformer aux normes masculines, nous pensons que replacer son costume à ce moment précis est une manière de raffermir sa masculinité. Cette performance de la violence n'est alors pas cautionnée par le réalisateur.

Même si un grand lot d'éléments mis en place pour critiquer la misogynie se retrouve dans *Licorice Pizza*, il reste que plusieurs séquences des autres films en disent long à ce sujet. Chez Anderson, les femmes sont tout simplement traitées comme des êtres inférieurs par leurs homologues masculins. L'indifférence totale de Plainview à leur égard ou l'intégralité des déboires d'Alana en témoigne. Néanmoins, Dirk Diggler et Barry Egan véhiculent également ce principe. Dans la première instance, Dirk, Roller Girl et Jack préparent une scène. Néanmoins, seulement Dirk et Jack participent à la création de la scène, RollerGirl étant davantage spectatrice de l'action. Ainsi, même si cette dernière est au centre du porno qu'ils s'appêtent à filmer, elle n'a pas vraiment son mot à dire. Dirk la déplace dans tous les sens comme un objet, tout en expliquant comment il procédera. Pour ce qui est de Barry, ses sœurs ont énormément d'ascendant sur lui et ne perdent aucune occasion de le rabaisser. Être inférieur au sexe inférieur lui-même, ou du moins avoir l'impression de l'être, est invivable pour le trentenaire. Son sentiment d'infériorité est au fondement de la colère qui le gangrène.

L'absence volontaire de personnages féminins dans *There Will Be Blood* renchérit sur l'indifférence que peuvent avoir les hommes à l'égard des femmes. Dans une scène dans un bar où, hors de lui, Daniel complotte silencieusement de tuer son faux-frère, la caméra est constamment rivée sur le protagoniste. Nous entendons le son d'une femme qui rit en arrière-plan. Néanmoins, on ne la voit jamais apparaître à l'écran et Plainview n'y porte jamais attention. Elle n'est qu'un son parmi tant d'autres que Plainview n'occupe pas. Cette femme mystérieuse résume assez bien la représentation de la femme chez Anderson : ignorée, méprisée et reléguée à l'arrière-plan. Alana Kane véhicule ce principe, mais transposé au rôle de protagoniste.

Généralement, les personnages principaux d'Anderson sont des anti-héros. Nous l'avons bien vu, le scénariste met en l'avant des personnages nuancés, voire totalement détestables. Le cinéaste

utilise plusieurs procédés similaires, mais de manière différente, pour soutenir sa vision de la masculinité. Premièrement, son utilisation des corps ou des caractéristiques physiques de ses acteurs est probante : nous sommes loin des protagonistes classiques du cinéma américain. Deuxièmement, comme pour la violence, l'artiste utilise à contretemps les archétypes d'héroïsme des héros hollywoodiens. Cela est particulièrement constatable lorsqu'on se penche sur le niveau de courage que démontrent ses personnages.

Anderson choisit méticuleusement ses acteurs. Leur physique est porteur d'une grande importance au niveau sémantique. Bien que les signes que ces corps créent ne sont pas les mêmes, ils vont tous à l'encontre des carcans hollywoodiens traditionnels. Barry et Alana ne répondent pas aux standards de beauté occidentaux. Ainsi, le choix de ses acteurs image cette difficulté de s'épanouir dans une société où la beauté est un privilège indéniable (Datta Gupta, Etkoff, Jaeger, 2016). Paradoxalement, Dirk Diggler prouve également ce point. Le rôle avait d'abord été proposé à Leonardo DiCaprio (Karl, 2022), mais Anderson se doit finalement de choisir Mark Wahlberg. Même si les deux acteurs diffèrent à plusieurs niveaux, notamment par leur morphologie, tous deux correspondent aux standards de beauté, contrairement à Barry et Alana. Il semblait alors important pour Anderson d'avoir un acteur perçu comme beau. Ainsi, Dirk semble parfait, à l'instar du héros classique du cinéma. Cependant, c'est justement pour mieux déconstruire cet archétype qu'est le héros hollywoodien. Si Diggler ressemble au jeune Tom Cruise, il n'en a certainement pas l'étoffe. Anderson utilise alors le corps parfait de l'acteur comme manière de représenter de manière réaliste un homme se conformant à la masculinité hégémonique.

Daniel Plainview est également une manière différente d'exploiter ce même principe par Anderson. Bien que l'homme ne soit ni laid, ni particulièrement en dehors des standards de beauté, il n'a pas le faciès d'un héros traditionnel. Au contraire, il ressemble davantage à un antagoniste. Son regard dur, sa pilosité foncée, sa posture et sa démarche tordue contribuent tous au fait qu'Anderson tente de s'éloigner le plus possible des protagonistes traditionnels. De plus, sa ressemblance avec les figures historiques américaines se révèle être une prise de position idéologique. H.W., le prénom du fils de Plainview, confirme cet élément. Effectivement, il s'agit aussi du diminutif que portait le quarante et unième président des États-Unis, George H.W Bush. Plus qu'un clin d'œil à une autre famille importante de l'histoire contemporaine américaine, il s'agit d'une référence à un conflit encore bien d'actualité en 2007. L'importance du pétrole dans le récit fait écho à

l'intervention militaire américaine en Irak (Barrette, 2008), amorcée en 2003 par l'administration de George W. Bush, fils de George H.W Bush. L'or noir était effectivement un motif important de l'invasion de ce pays du Moyen-Orient, qui regorgeait de cette ressource (Benraad, 2023). Par ailleurs, H.W. Bush possédait une compagnie pétrolière au Texas. Ainsi, ce détail qui semble niais et l'apparence de Plainview contribuent à la critique de l'idéologie américaine d'Anderson.

Finalement, comme nous avons pu le voir avec l'exploitation du corps de ses personnages, Anderson déconstruit les archétypes masculins du cinéma américain. Le simple fait de représenter sans cesse ses personnages masculins comme profondément imparfaits le prouve assez aisément. Nous ne reviendrons pas sur les nombreux aspects de la critique d'Anderson sur la masculinité problématique. Cependant, la représentation d'Anderson de l'un des éléments typiques du cinéma hollywoodien enrichit sa déconstruction de la masculinité problématique. Effectivement, le courage comme nous l'avons expliqué dans la section 1.1 (*cinéma et masculinité*), est l'un des jalons de la masculinité au cinéma. Les trois personnages masculins du corpus se montrent de plusieurs manières assez lâches ou poltrons. Barry est incapable d'adresser la parole à des femmes et s'enfuit devant ses assaillants en émettant des gémissements ridicules. Pour sa part, Daniel fait preuve d'énormément de lâcheté en s'attaquant constamment aux plus faibles et en abandonnant son fils sans même avoir de conversation avec lui. Ultimement, c'est dans la figure de Dirk que la démonstration de ce principe est la plus éloquente. À plusieurs moments du film, Diggler fait mine d'être violent. Cependant, jamais cette violence n'est mise en action. Systématiquement, il attend que l'un de ses *yes man* le sépare de la personne qu'il tente d'intimider. Il est alors clair qu'il s'agit d'une persona, à l'instar de Brock Landers, son alter-ego cinématographique. Cela se confirme lorsque ce dernier est terrifié et finit par s'enfuir face au danger durant le coup d'argent. Ainsi, c'est comme si le personnage que joue Tom Cruise dans *Mission impossible* (1996) fuyait les lieux pendant le climax du film d'action. Par conséquent, en plus de déconstruire la masculinité problématique, Anderson subvertit la représentation typique des protagonistes masculins.

#### 5.4 *Prise de position auctoriale*

Dans cette section nous répondrons finalement à notre question de recherche, soit : par quels procédés les films de Paul Thomas Anderson déconstruisent-ils la masculinité problématique, et quelle version alternative en proposent-ils? Pour ce faire, nous devons nous pencher sur nos deux

questions spécifiques. En guise de rappel, la première question spécifique est : qu'est-ce que les personnages, leur arc narratif et leur milieu, suggèrent du traitement de la masculinité chez Anderson? Et la deuxième est : en utilisant le concept du mythe médiatique de Roland Barthe, qu'est-il possible de tirer, en termes de signification, des nombreux éléments obtenus dans la première partie de l'analyse? Nous évoquerons pour y parvenir les nombreux concepts présentés dans notre cadre théorique, ainsi que les éléments repérés au moment de nos analyses. Exceptionnellement, nous pourrions tisser des liens avec d'autres personnages de la filmographie d'Anderson qui n'appartiennent pas à notre corpus. Cela nous permettra de confirmer que nos résultats s'appliquent bel et bien à l'ensemble de la filmographie du réalisateur tout en élargissant la portée de notre recherche. Par conséquent, nous reviendrons sur les nombreux éléments importants de notre analyse, qui se fera en deux parties. La première consiste à énumérer les procédés qu'Anderson met en place pour déconstruire la masculinité problématique. La deuxième servira à exposer les versions alternatives que présente le réalisateur dans ses œuvres, soit les pistes de solutions contre une masculinité problématique. Nous pensons que ces dernières sont essentielles pour la compréhension de son discours et ultimement, pour répondre à notre question de recherche.

Les personnages d'Anderson sont tous profondément imparfaits. D'entrée de jeu, leur physique est exploité à des fins idéologiques. Les codes du cinéma, mais également de la masculinité sont déjoués par Anderson, comme nous l'avons vu dans la section sur la représentation masculine (5.3). Le personnage de Frank T.J Mackey dans *Magnolia* (1999), incarné par Tom Cruise, pousse ce principe encore plus loin. Le personnage est un masculiniste qui enseigne à d'autres hommes à faire la cour aux femmes en les dominants. Le choix de Tom Cruise, l'une des plus grandes vedettes de films d'action hollywoodiens de l'époque, n'est pas fortuit. À l'instar de Mark Wahlberg, il amène avec lui une carrure assez impressionnante. Néanmoins, c'est son image de mâle alpha, intrinsèque à la grande majorité de ses rôles précédents, qui mérite d'être mentionnée. Ainsi, le protagoniste hyper-masculin de *Mission Impossible* ou de *Top Gun* (1986) est représenté comme un gourou misogyne, profondément marqué par l'abandon de son père. Qui plus est, Anderson utilise l'un des modèles virils le plus en vogue et l'expose comme étant profondément problématique et tourmenté, malgré les apparences. En soit, nous comprenons que ces personnages à la masculinité exacerbée, continuellement représentés comme des héros, ne sont pas de modèles

positifs, loin de là. Cependant, si nous ne pouvons pas les idolâtrer, ces personnages véhiculent tout de même des messages importants pour le public masculin, qui se doit d'apprendre de leurs défauts. Sa représentation masculine, en générale, qu'elle soit au niveau sémantique ou syntaxique, suggère un grand nombre de problèmes chez les hommes.

Comme nous l'avons montré, les milieux représentés par Anderson sont hyper-masculins et imprégné des valeurs capitalistes. Nous avons également fait voir comment l'artiste tissait des liens entre ces deux éléments. Par les milieux qu'il dépeint, Anderson traite des nombreux aspects problématiques des sociétés (ou des micro-sociétés<sup>5</sup>). Ces environnements sont d'une grande violence, sont hostiles pour les femmes ou d'autres groupes marginalisés et sont gangrenés par les dynamiques de pouvoir. En plus de déconstruire la masculinité, le réalisateur s'attaque également aux mécanismes idéologiques qui mettent en place des inégalités pour ceux qui ne performant pas une virilité dominante. Les États-Unis sont l'endroit idéal pour traiter des nombreux aspects néfastes du capitalisme sur les individus. L'histoire d'un personnage féminin comme Amber Wave de *Boogie Nights* expose bien comment les femmes occupent des positions ingrates dans la sphère professionnelle. Au moment où le film se clôt, la majorité des personnages ont retrouvé l'apparence d'une paix intérieure; ce n'est toutefois pas le cas d'Amber. La vétérane de la pornographie est constamment négligée par Dirk ou Jack. Quand ce dernier la visite dans sa chambre, lorsque cette dernière est pensive devant un miroir, il lui dit dans l'optique de lui faire plaisir : « I'm staring at the foxiest bitch in the whole world ». La femme, qui nous le savons, traverse en silence de graves problèmes personnels, se voit encore une fois réduite à un corps désirable. Le long regard pensif dans le miroir témoigne de son mal-être, qui provient en grande partie d'un milieu néfaste qui nie son humanité. Le capitalisme est alors un engrenage qui détruit progressivement l'humanité des individus qui y prennent part.

Daniel Plainview incarne parfaitement ce discours du réalisateur. Étant une représentation d'un père fondateur du capitalisme, Daniel tue toute humanité autour de lui, la sienne comme celle des autres. C'est notamment à travers ce personnage que nous arrivons à comprendre en quoi le capitalisme et la masculinité sont intimement liés. Comme nous l'avons expliqué dans la section

---

<sup>5</sup> Nous entendons ici par micro-société les groupes fermés tels que l'industrie pornographique, de *Boogie Nights* ou cinématographique, de *Licorice Pizza*.

sur l'idéologie américaine (2.2.1), cette dernière repose sur de nombreux mythes. En plus d'exposer le rêve américain comme le mensonge qu'il est réellement, Anderson véhicule d'autres de ces mythes dans la figure de Plainview. D'une part, il incarne le mythe du pèlerin, qui brave des territoires hostiles, souvent associés à la terre promise, dans le but de les coloniser. De plus, il est clair que la paire du pionnier et du revivaliste a une importance spéciale dans *There Will Be Blood*. Le pionnier qui travaille à la sueur de son front, est censé être guidé vers le droit chemin de la vertu par le pasteur protestant. Dans l'œuvre, Eli ne guide Daniel nulle part, c'est en réalité l'inverse. Les plaines désertiques qu'a colonisées Plainview sont des terres de vices, où bien des atrocités ont été commises. Ces terres n'ont évidemment pas été données par Dieu. Elles ont plutôt été obtenues par les Américains après un génocide et des luttes inégales contre les premières nations (Shaler, 2020). À défaut d'aborder cet aspect, Anderson montre le protagoniste pratiquer une nouvelle forme de colonialisme, en s'appropriant les terres des paysans à l'aide de mensonges et de son capital. De plus, la figure de héros qu'est le pionnier pour les Américains se voit noircie par le réalisateur, qui le montre certes travaillant, mais dénué de tout sens moral. Il en va de même pour le revivaliste, dominé lui aussi par l'idéologie capitaliste. Ainsi, les États-Unis, leur histoire basée sur des mythes fallacieux et la violence qui la gangrène sont tous abordés par l'artiste. Ce dernier représente son pays comme étant profondément corrompu dans toutes ses sphères. L'homme dominant, par ses propensions violentes et sa soif de pouvoir intrinsèque, règne au sommet de la lutte pour le capital. Que ce soit l'industrie pétrolière, la pornographie ou la société en général : l'hégémonie masculine pourrit de ses plus néfastes attributs tout ce qu'elle touche, selon le réalisateur. Cette prise de position idéologique est cruciale dans sa déconstruction de la masculinité.

Au bout du compte, Plainview n'apprend jamais de ses comportements problématiques. Le capitalisme l'emporte, malgré des moments où Anderson tente de nuancer le personnage machiavélique. Le scénariste laisse constamment planer une lueur d'espoir sur son humanité. Tout au long du film, nous pouvons remarquer que Daniel a un point faible pour les enfants. H.W et la jeune sœur d'Eli sont les seules personnes à qui il donne de l'affection et des présents. Après son baptême, Mary l'enlace longuement, et il lui flatte les cheveux doucement en chuchotant : « My sweet Mary ». Bien que ce genre de comportement puisse avoir l'air étrange, voir même pédophilique, nous pensons qu'il s'agit de la dernière part d'humanité qu'il lui reste qui s'accroche encore. Quand H.W revient sur le campement au moment où le pipeline est en pleine construction,

il le serre longuement dans ses bras et murmure : « That does me good. ». Bien que ses rêves d'enfant dégoutent l'homme qu'il est devenu, leur présence à ses côtés l'attendrit considérablement. La tendresse qu'il a à leur égard, même passagère, fait bien la preuve d'un attachement certain à la part d'humanité qu'il tente de réprimer par ses actions. Ce principe est également identifiable chez Alana Kane, qui domine parfois ses homologues masculins. Au moment où la jeune femme réprimande Gary après que ce dernier a été arrêté par la police, le réalisateur filme le reflet des personnages sur une vitre, inversant du même coup Alana qui sermonne Gary. Anderson montre visuellement qu'il est possible pour la protagoniste de renverser les dynamiques de pouvoir désavantageuses entre elle et son ami. Même si l'artiste se montre temporairement optimiste, la suite du récit détaille assez bien comment la société rend pratiquement impossible les rapports égalitaires entre les femmes et les hommes. Par conséquent, Anderson représente ultimement une idéologie américaine profondément misogyne. Pour revenir à Plainview, lorsqu'il chasse son fils pour la dernière fois, il fait définitivement une croix sur l'infime part d'humanité qui lui restait toujours. Il semble alors clair qu'Anderson ne voit aucune issue aux dérives du capitalisme. Plainview n'est pas le seul personnage à ne jamais s'émanciper de l'idéologie américaine. Dirk retourne ultimement dans l'industrie pornographique, Alana et Barry ne s'épanouiront pas dans le système capitaliste durant le récit. Pour un réalisateur qui propose presque systématiquement des remèdes aux maux des personnages, il s'avère assez révélateur de définir le capitalisme comme une entité à laquelle nous ne pouvons pas échapper.

L'arc narratif des personnages signale assez clairement que la masculinité problématique est un obstacle à surmonter, qu'on en soit la victime ou le bourreau. Pour Barry et Alana, la société américaine et ses normes masculines rendent leur existence bien plus compliquée qu'elle ne devrait l'être. Dirk et Plainview, en plus d'assujettir ou de blesser les gens qui les entourent, se causent également du tort à eux-mêmes. Leur parcours est alors l'occasion de surmonter ces nombreux problèmes que nous avons évoqués dans notre analyse et notre cadre théorique. Nous pensons ici aux normes masculines, à la répression des émotions, aux dynamiques de pouvoir et à la violence. Peu importe la raison de la présence de ces phénomènes dans la vie d'un personnage, il est clair qu'ils sont grandement nuisibles. Plus souvent qu'autrement, le personnage masculin concerné par ces problèmes les règlera partiellement juste avant la fin du film. Cette résolution n'est que partielle, car Anderson ne prétend pas savoir comment systématiquement s'affranchir d'une

masculinité problématique. Néanmoins, certaines pistes intéressantes sont explorées, indiquant que le personnage est sur la bonne voie. Il est maintenant temps d'exposer les solutions en question dans les paragraphes suivants.

Il faut garder en tête que les alternatives que propose Anderson sont nuancées. Par conséquent, même la fin heureuse de Barry, qui trouve enfin l'amour, se doit d'être prise avec circonspection. Le sort de Dirk, qui se trouvait particulièrement égaré dans la performance d'un mâle hégémonique, en témoigne. Ce n'est que quand Dirk peut mettre son ego de côté et avouer ses torts qu'il a droit à ce qui se rapproche d'une fin heureuse. Ce dernier décide finalement de demander pardon à Jack. Après la fusillade, sa Corvette est bonne pour la casse. Le symbole flamboyant de sa masculinité est désormais en panne sur le bord d'un boulevard. En abandonnant la voiture, c'est comme si Dirk laissait son ego surdimensionné sur le bord du chemin. Arrivé chez Jack, ce dernier est hors focus dans le tiers gauche de l'avant-plan du cadre. Pour sa part, Dirk est dans le tiers droit. Progressivement, la caméra se déplace lentement derrière le dos de Jack et inverse la position des deux hommes dans les tiers. Ce mouvement de caméra présente le changement d'attitude qui vient de s'opérer. La vedette sûre d'elle fait place au jeune homme vulnérable qu'il était au début du récit. Après avoir demandé de l'aide à Jack, nous le voyons pleurer à chaudes larmes dans les bras d'Amber. En décidant d'aller chercher de l'aide et de se montrer fragile publiquement, nous sommes amenés à croire que Dirk a fait une croix sur ses comportements problématiques. Même chose pour Barry, qui arrête d'essayer de se conformer aux normes masculines et cela, pour le mieux. Ainsi, s'éloigner des aspects négatifs de la masculinité, tels que la répression des émotions et les normes masculines, font un grand bien aux personnages concernés. Anderson tâche de rappeler que les maux que vivent les personnages ne sont pas solubles du jour au lendemain. Le monologue de Dirk Diggle après sa rédemption confirme que ce dernier n'a pas totalement réglé ses problèmes.

Yep. So here I am. Could have been me, the one that was at Ringo's place when the shit went down. Hey, I know how it is. I've been here. We've all done bad things. We've all had those guilty feelings in our heart. \ You know my reputation. Thirteen inches is a tough load. I don't treat you gently. That's right, I'm Brock Landers. So I'm gonna be nice (x3, d'une intonation différente). So I'm gonna ask you one more time. Where the fuck is Ringo?<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Nous avons omis quelques lignes que nous jugeons inutiles au propos.

Ce monologue est paradoxal lorsque l'on considère la condition de Dirk. Premièrement, il avoue ses torts. Cela nous laisse croire que le personnage a mûri et a appris de ses erreurs. En revanche, la fin du monologue nous laisse penser qu'il reste encore des traces du mâle problématique en lui. Bien entendu, il fait référence à la longueur de son pénis. Diggle informe sa conquête qu'il ne sera pas doux. Il répète à plusieurs reprises le phrase : « So I'm gonna be nice. », ayant du mal à trouver la bonne intonation. La répétition de la ligne démontre que d'agir gentiment ne sera pas facile pour le personnage. Finalement, Dirk se lève et sort son pénis. Il se complimente en le regardant : « I am a star. I'm a star. I'm a star. I'm a star. I am a big, bright, shining star. » Il tente de se redonner la confiance qu'il a perdue. Néanmoins, le cadrage d'Anderson indique que la vraie « star », s'il n'y en a une, c'est son pénis. Le réalisateur sort expressément la tête du protagoniste du cadre, ne laissant voir à l'écran que son corps et son pénis. Ce plan confirme que Dirk n'est pas sorti de l'ombre de son pénis. À la fin, il est encore au deuxième plan, signe qu'il devra encore progresser pour s'en sortir.

On peut dire la même chose d'Egan, qui parvient tant bien que mal à s'éloigner de ses anciens réflexes. L'amour que lui donne Lena le pousse à s'ouvrir et à confronter ses problèmes. C'est après un baiser échangé avec celle-ci que Barry se confie : « I don't freak out very often. No matter what my sisters says, okay? ». Les deux derniers affrontements qui l'opposent à ses détracteurs, même s'ils semblent attester d'une amélioration, sont encore une fois nuancés. La manière dont il affronte les frères et confronte Dean sont effectivement une preuve de sa progression. Dans le premier cas, sa colère est habilement utilisée pour se venger de ses assaillants, particulièrement en comparaison avec ses autres accès de colère. Dans le deuxième cas, sa colère semble désormais canalisée et il est capable de contrôler ses émotions pour régler des conflits avec diplomatie. Le protagoniste, qui tenait toujours le téléphone dans sa main, le remet à un employé et quitte finalement la boutique. Lui qui communiquait majoritairement par téléphone, n'en a plus besoin, car il est désormais capable de le faire face à face, comme la confrontation avec Dean le prouve. Comme nous avons pu le voir à de maintes reprises, la masculinité hégémonique incite certains hommes à des comportements violents. Cependant, l'évolution de Barry le pousse à s'éloigner de la violence. Pour la première fois, il réussit à contrôler ses émotions et à communiquer tout ce qui se passe en lui. Sa réussite et la fin heureuse du film en général témoigne des bienfaits d'une masculinité saine et non violente. Cependant, force est de constater que Barry abandonne Lena à

son compte lorsqu'elle est à l'hôpital pour aller confronter Dean. Même dans le climax du récit, l'homme performe des rôles masculins inauthentiques. Qu'à cela ne tienne, il se rend compte lui-même de son erreur et admet ses torts, tout en étant absolument honnête avec Lena à propos de ses problèmes.

Nous retrouvons dans la figure de Freddie Quell, protagoniste de *The master*, un autre exemple d'un personnage ayant été capable, du moins partiellement, de surmonter ses traumas. Vétéran de la seconde guerre mondiale, Freddie, comme bien d'autres soldats, revient aux États-Unis traumatisé. Il est alcoolique, colérique et obsédé sexuel. Le destin l'amène à se réfugier sur le bateau de Lancaster Dodd, gourou d'un mouvement philosophique. Ce dernier veut dompter les émotions mouvementées de Freddie, à l'aide d'expériences de conditionnement. Le protagoniste tentera alors de se réconcilier avec son passé et de se délivrer de ses frustrations sexuelles (Gravel, 2011). A la fin du récit, cette quête est accomplie. Au départ il était incapable d'entretenir des relations saines avec des femmes, qu'il traite systématiquement comme des objets sexuels. Le film se clôt sur l'homme en pleine conversation plaisante avec une femme avec qui il vient de faire l'amour. Bien que Dodd soit un charlatan, il réussit tout de même à aider Freddie, malgré des techniques discutables. Cependant, sa fin heureuse s'exprime également dans la réalisation par le protagoniste qu'il n'a pas besoin de maître, au sens propre du terme. Le chef du culte voyait surtout Freddie comme un cobaye ou l'un de ses fidèles. Il y avait alors une dynamique de pouvoir clairement en faveur de Dodd dans la relation entre les deux hommes. Néanmoins, Freddie donne énormément de fil à retordre à son maître, qui peine à gérer son comportement erratique. Ainsi, Dodd lui pose un ultimatum : soit Freddie l'accepte comme son maître, soit il part et ne revient jamais. L'homme choisit la deuxième option, mais pas seulement car il sait pertinemment que Dodd est un escroc. Nous pouvons nous imaginer qu'après tout ce temps passé avec le gourou, Freddie a fini par comprendre que s'assujettir aux mains d'une figure supérieure comme Dodd ne l'aidait pas particulièrement à progresser. De cette manière, s'affranchir des dynamiques de pouvoir désavantageuses, nous indique Anderson, est le premier pas vers sa guérison. Il en était de même pour Barry Egan, qui se voit grandement apaisé d'avoir pour la première fois tenu tête à l'une de ses sœurs.

### 5.5 Synthèse chapitre 5 et réponse à la question de recherche

Paul Thomas Anderson explore l'ego masculin à travers les dynamiques de pouvoir, le refoulement des émotions et la violence. Ses personnages cherchent à dominer ou à compenser leur insécurité, souvent par des comportements destructeurs. La répression des émotions mène à des accès de colère et à des actes violents, tandis que la quête de pouvoir devient presque physiologique, s'exprimant par des métaphores visuelles variées. Anderson critique ainsi l'ego masculin, en montrant ses impacts néfastes sur les hommes et leur entourage.

Paul Thomas Anderson explore la masculinité hégémonique à travers les normes sociales, l'homophobie, la misogynie et leur lien avec l'idéologie américaine. Ses personnages construisent souvent des façades pour respecter ces normes, comme Dirk, Barry ou Plainview, dont les comportements cachent souvent un besoin constant de domination et de pouvoir. Les femmes, quant à elles, subissent la misogynie dans des environnements hyper-masculins où leur consentement comme leur volonté sont souvent ignorés ou exploités.

L'homophobie est également examinée, révélant les pressions sociales qui mènent au rejet de tout écart aux normes de masculinité. Les personnages homosexuels ou les hommes accusés d'homosexualité, subissent des violences ou humiliations qui reflètent une société encore bien problématique à cet égard.

Enfin, Anderson critique l'idéologie américaine et le capitalisme, qu'il associe à la violence et à la quête destructrice de richesse. Les personnages comme Plainview et Dirk sont consumés par leur désir de pouvoir, tandis que ceux en marge, comme Barry et Alana, peinent à s'intégrer dans un système qui favorise les dominants. Loin d'être un idéal, le rêve américain apparaît comme un mythe aliénant.

Paul Thomas Anderson déconstruit la masculinité dans son oeuvre en subvertissant les codes traditionnels hollywoodiens. Ses personnages masculins, souvent lâches, violents ou imparfaits, contredisent les archétypes héroïques. Par exemple, Daniel Plainview (*There Will Be Blood*) ou Dirk Diggler (*Boogie Nights*) illustrent cette critique en incarnant des figures dominantes. La

violence, bien qu'omniprésente, n'est jamais glorifiée : elle sert à exposer les excès et les failles de ses personnages.

Les corps des acteurs, soigneusement choisis, jouent un rôle central dans cette subversion. Si certains, comme Dirk, adoptent une apparence parfaite pour mieux illustrer la masculinité hégémonique, d'autres, comme Barry ou Alana, reflètent des physiques en marge des standards. Anderson critique également la misogynie en montrant les femmes ignorées ou reléguées à des rôles secondaires. Les rares moments où elles exercent un pouvoir, comme dans *Licorice Pizza*, soulignent les dynamiques sexistes qui les entravent.

Enfin, Anderson s'attaque aux archétypes héroïques hollywoodiens et au courage viril, souvent remplacés par des comportements lâches ou incohérents. Cette approche enrichit sa déconstruction des normes masculines et offre une réflexion sur l'idéologie américaine et ses dérives.

En résumé, Anderson représente quasi systématiquement ses personnages masculins comme étant foncièrement problématiques. En plus d'utiliser leurs actions discutables, Anderson déjoue les codes du cinéma américains, notamment en ce qui a trait aux protagonistes traditionnels. Ces personnages virils, souvent héros ailleurs, deviennent ici des figures tourmentées et problématiques.

De même, les environnements hyper-masculins dépeints par Anderson sont souvent violents, capitalistes et hostiles aux groupes marginalisés. Ils témoignent de la déshumanisation que le capitalisme impose aux individus. À travers ses personnages, Anderson critique les mythes fondateurs américains et dévoile leur caractère destructeur.

L'arc des personnages chez Anderson souligne les obstacles que pose la masculinité problématique, tant pour la personne qui la subit que celui qui la dicte. Malgré leurs failles, les personnages d'Anderson présentent des pistes de rédemption. Montrer une ouverture émotionnelle, cesser les comportements violents et s'affranchir des normes masculines oppressives sont essentiels pour leur guérison. L'auteur montre également que s'émanciper des dynamiques de pouvoir et de domination est essentiel pour dépasser les traumatismes et avancer.

Cependant, ces évolutions restent nuancées. Si ses films offrent des pistes d'évolution, ils rappellent également que ces changements sont difficiles et souvent incomplets. Anderson critique le capitalisme comme un engrenage oppressif et propose une masculinité alternative plus saine, mais reconnaît la complexité et les limites des transformations individuelles face à des systèmes oppressant comme l'idéologie américaine.

## 6 CONCLUSION

Dans le cadre de notre recherche, nous avons exploré comment le cinéaste Paul Thomas Anderson déconstruit la masculinité problématique dans ses œuvres tout en proposant des alternatives nuancées. Cette démarche a été guidée par une approche sémiotique et a mobilisé des concepts issus des *gender studies*, des *cultural studies*. Nous avons articulé cette réflexion autour des étapes clés de la recherche, chacune contribuant à une compréhension approfondie du sujet. La recherche a débuté en identifiant la place centrale de la masculinité dans le cinéma américain et ses représentations traditionnelles souvent stéréotypées. À travers l'analyse de figures masculines problématiques, Anderson interroge ces normes dominantes et expose leurs impacts néfastes sur les hommes eux-mêmes, ainsi que sur les dynamiques de pouvoir au sein de la société. Nous trouvons digne d'intérêt de se pencher sur la déconstruction de la masculinité, particulièrement dans un contexte de critique croissante des normes de genre, notamment dans l'ère post *MeToo*.

Nous avons mobilisé des concepts fondamentaux pour analyser la masculinité problématique, dont celui de masculinité hégémonique de Raewyn Connell et le mythe médiatique de Roland Barthes. Ces cadres ont permis d'examiner les représentations masculines dans les films d'Anderson à travers des dimensions telles que l'ego masculin, les normes de virilité et les dynamiques de pouvoir. Le lien entre ces représentations et l'idéologie américaine a également été central pour situer cette critique dans un contexte culturel et historique.

Une approche sémantico-syntaxique a guidé l'analyse des personnages, des milieux et des arcs narratifs. Ces éléments ont été sélectionnés pour mettre en lumière la manière dont Anderson déconstruit les codes traditionnels de la masculinité au cinéma. Une analyse mythologique a ensuite approfondi les significations derrière les symboles et les récits des œuvres, révélant les mythes liés à la virilité et au capitalisme omniprésent dans l'œuvre du réalisateur américain.

L'analyse a montré qu'Anderson utilise des personnages imparfaits pour critiquer les normes masculines traditionnelles. Par exemple, Dirk Diggler et Daniel Plainview illustrent des masculinités exacerbées, aveuglé par leur colère et leur appât du gain. À travers des arcs narratifs souvent inachevés ou ambigus, le réalisateur expose les limites et les conséquences de ces normes

sur les hommes eux-mêmes et sur les autres. En parallèle, il propose des pistes pour une masculinité plus saine, où les hommes apprennent à accueillir leurs émotions et à renoncer à la violence.

Cette recherche met en évidence l'importance de repenser les représentations masculines dans une ère où les normes de genre évoluent. Elle contribue à enrichir le champ des études sur la masculinité au cinéma, en fournissant une analyse détaillée des œuvres d'un cinéaste majeur. Enfin, elle propose une lecture critique des mythes fondateurs américains et de leurs effets sur les représentations médiatiques. En conclusion, les films de Paul Thomas Anderson offrent une critique profonde et nuancée de la masculinité problématique, tout en laissant entrevoir des alternatives qui, bien qu'incomplètes, incitent à une réflexion sur les changements nécessaires dans les normes de genre et les structures sociales. Par cette recherche, nous espérons avoir contribué à une meilleure compréhension des enjeux liés aux représentations masculines dans le cinéma d'auteur et à leur impact sur la culture contemporaine. Pour la suite des choses, il serait pertinent de rechercher l'impact qu'un cinéma d'auteur comme celui d'Anderson peut avoir sur sa réception par le spectateur. Les nombreux messages du réalisateur sur la masculinité sont-ils compris, ou même détectés par le spectateur ? Une approche sémio-pragmatique pourrait se révéler utile pour comprendre la portée d'un discours auctorial et son impact sur le public. La critique de la masculinité d'Anderson et ses solutions sont certes d'une grande importance, mais ultimement, si ce discours n'est pas saisi par le public masculin – à quoi bon?

## 7 BIBLIOGRAPHIE :

### 7.1 Ressources textuelles

- Altman, R. (1984). *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*. *Cinema Journal* 23, no. 36–18. <https://doi.org/10.2307/1225093>.
- Altman, R. & Lévy, J. (1992). *La Comédie Musicale Hollywoodienne : Les Problèmes De Genre Au Cinéma*. Collection “Cinéma Et Audiovisuel.” Paris: A. Colin.
- Aumont, J. & Marie, M. (2020). *L’analyse des films : 4<sup>e</sup> édition enrichie*. Armand Colin.
- Bidaud, A-M. (2019). *Hollywood et le rêve américain : cinéma et idéologie aux États-Unis 2<sup>e</sup> éd.* Armand Colin.
- Blais, M., Bédard, I. (2010). Pères et fils : masculinité, société et transmission. *Dialogue*, 189, 141-150. <https://doi.org/10.3917/dia.189.0141>
- Barrette, P. (2008). Impitoyable! / There Will Be Blood de Paul Thomas Anderson. 24 images, (137), 58–59.
- BBC. (2016). The 21st Century greatest films. <https://www.bbc.com/culture/article/20160819-the-21st-centurys-100-greatest-films>
- Benraad, M. (2023). « Les États-Unis ont envahi l’Irak pour son pétrole. ». Dans : , M. Benraad, *L’Irak par-delà toutes les guerres: Idées reçues sur un État en transition* (pp. 109-114). Paris: Le Cavalier Bleu.
- Bertrand, C.-J. (1985). The American Ideology: A Triangular Model. *Studies in Popular Culture*, 8(2), 71–76. <http://www.jstor.org/stable/23412952>
- Blanc, A. (2018). *Tu seras un homme – féministe – MON FILS ! : Manuel d’éducation antisexiste pour des garçons libres et heureux*. Hachette livre.
- Boisvert, S. (2017). *Les masculinités télévisées et les paradoxes contemporains du genre : une analyse comparative des identités narratives dans les fictions sérielles nord-américaines (Québec, Canada, États-Unis) Thèse*. Montréal, Université du Québec à Montréal, Doctorat en communication.
- Connell, R. W. (2000). *The men & the boys*. Allen & Unwin.
- Connell, R. W., & Messerschmidt, J.W. (2005). Hegemonic masculinity: Rethinking the concept. *Gender and society*, 19(6), 829-859.

- Connor-Lajambe, H. (2000). Faire face au changement climatique en passant de l'âge du pétrole à l'âge de raison. *Vertigo - La Revue Électronique En Sciences de L'environnement*. <https://doi.org/10.4000/vertigo.4050>
- Copeman-Papas, A. A psychoanalytic critique of Paul Thomas Anderson's Boogie nights. *Academia.edu*.[https://www.academia.edu/8288980/A\\_Psychoanalytic\\_Critique\\_of\\_Paul\\_Thomas\\_Andersons\\_Boogie\\_Nights](https://www.academia.edu/8288980/A_Psychoanalytic_Critique_of_Paul_Thomas_Andersons_Boogie_Nights)
- Courtine, J.-J. (2011). Histoire de la virilité. La virilité en crise? XXe-XXIe siècle. Volume 3. Paris : Édition du Seuil.
- Corrigan, T. (1989). *A Short Guide to Writing about Film*. Glenview, Illinois: Scott, Foresman and Company.
- Cotte, O. (2022). Créer des personnages de films et de séries : du protagoniste au personnage secondaire : méthodes, conseils et techniques d'écriture du scénariste. Armand Colin.
- Datta Gupta, N., Etoff, N.L. & Jaeger, M.M. Beauty in Mind: The Effects of Physical Attractiveness on Psychological Well-Being and Distress. *J Happiness Stud* **17**, 1313–1325 (2016). <https://doi.org/10.1007/s10902-015-9644-6>
- Daudelin, R. (2013). Paul Thomas Anderson. 24 images, (163), 5–5. <https://id-erudit.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/iderudit/70268ac>
- Deborde, J. (2024). « Tu devrais voir quelqu'un », ce que la virilité fait à la santé mentale des hommes. *Libération*. Newsletter féminisme et genre. [https://www.liberation.fr/idees-et-debats/tu-devrais-voir-quelquun-ce-que-la-virilite-fait-a-la-sante-mentale-des-hommes-20241025\\_BWIGLZACPBEUXBIKE7FGMEGLRM/](https://www.liberation.fr/idees-et-debats/tu-devrais-voir-quelquun-ce-que-la-virilite-fait-a-la-sante-mentale-des-hommes-20241025_BWIGLZACPBEUXBIKE7FGMEGLRM/)
- De Dauw, E, & Connell, D.J. (2020). Toxic masculinity: mapping the monstrous in our heroes. University Press of Mississippi.
- Dembélé, M.D. Masculinités positives : Livret de formation 2. *Smartmedia*. <https://www.ceci.ca/data/juprec-02-masculinites-positives-270618.pdf>
- Demiray, B.G. (2015). Authorship in cinema: Author & reader. *CINEJ Cinema journal*.
- De Mestral, C. (2006) L'analyse du « mythe médiatique » inspirée par Roland Barthes. Cégep du VieuxMontréal.<https://sites.cvm.qc.ca/encephi/Syllabus/Mediacomm/Articles/mythemediaticque.htm>
- Dianiya, V. (2020). Representation of social class in film (semiotic analysis of Roland Barthes film parasite). *Profetik Jurnal Komunikasi*.
- Domecq, J.-P. (2022). Licorice Pizza La jeunesse a ses raisons. *Positif*, **731**, 15.
- Dulong, D, Neveu, E, & Guionnet, C. (2012). Boys don't cry! Les coûts de la domination masculine. Presse universitaire de Rennes.

- Faradji, H. (2013). Spring breakers. 24 images. <https://revue24images.com/les-critiques/spring-breakers/>
- Fileborn, B., & Loney-Howes, R. (2019). #MeToo and the politics of social change. Springer international publishing AG.
- Gates, P. (2006). *Detecting Men: Masculinity and the Hollywood Detective Film*. Albany: state University of New York Press.
- Graines de Paix. Ego. <https://www.grainesdepaix.org/fr/ressources/dictionnaire/ego>
- Granié, M-A., Papafava, E. (2011). *Gender stereotypes associated with vehicle driving among French preadolescents and adolescents*. Transportation Research Part F: Traffic Psychology and Behaviour, 14 (5), pp.341-353.
- Gravel, J-P. (2013). La masculine condition : The master de Paul Thomas Anderson. Ciné-Bulles, 31(1), 26-29.
- Hall, S. (2008). Les cultural studies et leurs fondements théoriques. Dans S. Hall et M. Cervulle, *Identités et cultures : politiques des cultural studies* (p. 17-32). Paris: Amsterdam.
- Heath, Josh (2017). Feast on that: Gender and identity in ‘Boogie nights’. Cut print film. <http://cutprintfilm.com/features/boogie-nights/>
- Hoare, G., Sperber, N. (2013). Introduction à Antonio Gramsci. La découverte.
- Holmlund, C. (2008). *American Cinema of the 1990s: Themes and Variations*. Rutgers University Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt5hj6fx>
- Jacobs, A. (2021). Trump, not ‘the liberal media’, is dividing the republican party. Alzazeera. <https://www.alzazeera.com/opinions/2021/3/12/trump-not-the-liberal-media-is-dividing-the-republican-party>
- Karl, C. (2022) *Boogie Nights director confirms Leo DiCaprio turned down role To Do Titanic*. Screen Rant. <https://screenrant.com/leonardo-dicaprio-boogie-nights-casting-rumors-confirmed-titanic/>
- Kimmel, M. (1992). *Men Will Be boys*. The New-York Times. <https://www.nytimes.com/1992/10/18/books/men-will-be-boys.html>
- Leary, M. (2019). *What Is the Ego, and Why Is It So Involved in My life?* Psychology Today. <https://www.psychologytoday.com/intl/blog/toward-less-egoic-world/201905/what-is-the-ego-and-why-is-it-so-involved-in-my-life>
- Lebel, J-P. (1975). La place du cinéma dans la lutte idéologique. Dans *Cahiers des Rencontres internationales pour un nouveau cinéma*, volume 3 (p.12-19). Montréal. [https://collections.cinematheque.qc.ca/wp-content/uploads/2015/06/PN\\_1993-4\\_R39\\_V-3\\_web.pdf](https://collections.cinematheque.qc.ca/wp-content/uploads/2015/06/PN_1993-4_R39_V-3_web.pdf)

- Lee, K.M. (2018). The gender ideology of scarface. *IU South Bend New Views on Gender*. Page 41 à 45.
- Naves, M. (2020). « Donald Trump, ou la masculinité hégémonique au pouvoir. *Revue internationale et stratégique*, 119, 89-96.
- Nayman, A. (2020). Paul Thomas Anderson: Masterworks. *Abrams*, New-York.
- Psychologue.net. (2022, 2 août). *Qu'est-ce que le trouble explosif intermittent ? 5 symptômes qui indiquent un excès de colère*. Psychologue.net.  
<https://www.psychologue.net/articles/quest-ce-que-le-trouble-explosif-intermittent-5-symptomes-qui-indiquent-un-exces-de-colere#:~:text=Le%20trouble%20explosif%20intermittent%2C%20ou,personne%20qui%20les%20a%20v%C3%A9cus.>
- Sandau J. (2017). *Les multiples masculinités de Ryan Gosling, Mise au point*, 9.
- Schatz, T. (1983). *Old Hollywood/New Hollywood: Ritual, Art and Industry*. Révision de thèse (Ph.D.): University of Iowa.
- Schlichthorst, M., King, K., Reifels, L., Phelps, A., & Pirkis, J. (2019). Using Social Media Networks to Engage Men in Conversations on Masculinity and Suicide: Content Analysis of Man Up Facebook Campaign Data. *Social media + Society*, 5(4).  
<https://doi.org/10.1177/2056305119880019>
- Shaler, A. (2020). Indigenous peoples and the California gold rush: labour, violence and contention in the formation of a settler colonial state. *Postcolonial Studies*, 23(1), 79–98.  
<https://doi.org/10.1080/13688790.2020.1725221>
- Stanley, T. (2006). Punch-Drunk Masculinity. *Journal of Men's Studies* 14 (2) : 235-42.
- Storey, J. (2010). *Culture and power in cultural studies: the politics of signification*. Edinburgh University Press.
- Van Dijk, T. (2006). Politique, idéologie et discours. *Semen*. (21) URL :  
<http://journals.openedition.org/semen/1970> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/semen.1970>
- Weber, M. (1904-1905) L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme. *Les classiques des sciences sociales*.
- Wilson, M. (2022) Day-Lewis final cut is the deepest. Henley standard.  
<https://www.henleystandard.co.uk/news/cinema/121415/day-lewis-s-final-cut-is-the-deepest.html>
- Zaborkis, M. (2018) Gender studies: Foundations and key concepts. JSTOR daily.  
<https://daily.jstor.org/reading-list-gender-studies/?fbclid=IwAR2dZDzwPHhSEM0PsKaZ6mBaijFIDKo1UOs8lPhbN0sRielrRp--RhiBA6c>

## 7.2 Filmographie

La filmographie est divisée en deux parties : celle du corpus, ainsi que les autres films que nous abordons de près ou de loins.

### *Film du corpus*

Anderson, Paul Thomas (réal.). (2007). *There Will Be Blood*. États-Unis. Ghouardi Film Company. / Scott Rudin Productions.

Anderson, Paul Thomas (réal.). (2002). *Punch-Drunk Love*. États-Unis. Columbia Pictures. / Revolution Studios. / New Line Cinema.

Anderson, Paul Thomas (réal.). (1997). *Boogie Nights*. États-Unis. Lawrence Gordon Productions. / Ghouardi Film Company.

Anderson, Paul Thomas (réal.). (2021). *Licorice Pizza*. États-Unis. Ghouardi Film Company. / Metro-Goldwyn-Mayer Pictures. / Focus Features. / Bron Creative.

### *Autres films mentionnés*

Anderson, Paul Thomas (réal.). (1996). *Hard Eight*. États-Unis. Rysher Entertainment.

Anderson, Paul Thomas (réal.). (2017). *Phantom Thread*. États-Unis. Ghouardi Film Company. / Focus Features. / Annapurna Pictures. / Perfect World Pictures.

Anderson, Paul Thomas (réal.). (1999). *Magnolia*. États-Unis. Ghouardi Film Company. / JoAnne Sella Productions.

Anderson, Paul Thomas (réal.). (2012). *The Master*. États-Unis. Ghouardi Film Company. / JoAnne Stellar Productions. / Annapurna Pictures.

Cameron, James. (réal.). (1997). *Titanic*. États-Unis. Paramount Pictures. 20th Century Fox. / Lightstorm Entertainment.

Campion, Jane (réal.). (1993). *The Piano*. Australie. / Nouvelle-Zélande. / France. Jan Chapman Productions. / Ciby 2000.

Campion, Jane (réal.). (2021). *The Power of the Dog*. Nouvelle-Zélande. / Australie / Royaume-Uni. See-Saw Films. / Brightstar. / BBC Films. / Max Films. / Cross City Films. / New-Zealand Film Commission. / Bad Girl Creek.

Curtiz, Michael (réal.). (1942). *Casablanca*. États-Unis. Warner Bros. Pictures.

De Palma, Brian (réal.). (1996). *Mission: Impossible*. États-Unis. Cruise/Wagner Productions.

Dwan, Allan. (réal.). (1922). *Robin Hood*. États-Unis. Douglas Fairbanks Pictures.

Favreau, Jon. (réal.). (2008). *Iron-Man*. États-Unis. Marvel Studios.

Fincher, David (réal.). (1999). *Fight Club*. États-Unis. Fox 2000 Pictures. / Regency Enterprises. / Linson Films.

Hitchcock, Alfred (réal.). (1963). *The Birds*. États-Unis. Alfred J. Hitchcock Productions. / Universal Pictures.

Kalvert, Scott. (réal.). (1995). *The Basketball Diaries*. États-Unis. New Line Cinema. / Island Pictures.

Kazan, Elia. (réal.). (1951). *A Streetcar Named Desire*. États-Unis. Warner Bros. Pictures.

Korine, Harmony (réal.). (2012). *Spring Breakers*. États-Unis. Muse Productions. / Annapurna Pictures. / Division Films. / Radar Productions.

Kotcheff, Ted. (réal.). (1982). *Rambo*. États-Unis. Anabasis N.V. / Cinema '84. / Elcajo Productions.

Kubrick, Stanley (réal.). (1968). *2001: A Space Odyssey*. Royaume-Uni. / États-Unis. Stanley Kubrick Productions.

Leone, Sergio (réal.). (1966). *The Good, the Bad and the Ugly*. Italie. / Espagne. / États-Unis. Produzioni Europee Associati. / United Artists.

McTiernan, John. (réal.). (1987). *Predator*. États-Unis. 20th Century Fox. / Lawrence Gordon Productions. / Silver Pictures. / Davis Entertainment. / Estudios Churubusco Azteca S.A.

Raimi, Sam. (réal.). (2002). *Spider-Man*. États-Unis. Columbia Pictures. / Marvel Enterprises. / Laura Ziskin Productions.

Ray, Nicholas. (réal.). (1955). *Rebel Without a Cause*. États-Unis. Warner Bros. Pictures.

Scorsese, Martin. (réal.). (1976). *Taxi Driver*. États-Unis. Bill/Phillips Productions. / Italo-Judeo Productions.

Scorsese, Martin. (réal.). (1973). *Mean Streets*. États-Unis. Taplin-Perry-Scorsese Productions.

Scorsese, Martin (réal.). (1990). *Goodfellas*. États-Unis. Warner Bros. Pictures. / Irwin Winkler Productions.

Scorsese, Martin (réal.). (1995). *Casino*. États-Unis. Légende Entreprises / Syalis D.A. / De Fina/Cappa.

Scorsese, Martin (réal.). (2013). *The Wolf of Wall Street*. États-Unis. Red Granite Pictures. / Appian Way Productions. / EMJAG Productions. / Sikelia Productions.

Scorsese, Martin (réal.). (2023). *Killers of the Flower Moon*. États-Unis. Apple Studios. / Imperative Entertainment. / Appian Way Productions. / Sikela Productions.

Scott, Tony (réal.). (1986). *Top Gun*. États-Unis. Don Simpson/Jerry Bruckheimer Films.

Snyder, Zack. (réal.). (2017). *Justice League*. États-Unis. Warner Bros. Pictures. / DC Films. / RatPac-Dune Entertainment. / Atlas Entertainment. / Cruel and Unusual Films.

Spielberg, Steven (réal.). (1975). *Jaws*. États-Unis. Zanuck/Brown Productions. / Universal Pictures.

Whedon, Joss. (réal.). (2012). *The Avengers*. États-Unis. Marvel Studios.