



MASCULINITÉS ALTERNATIVES RACONTÉES PAR DES RÉALISATRICES

dans

Beau Travail de Claire Denis

et

First Cow de Kelly Reichardt

Alberto Gonzalez Morales

**MASCULINITÉS ALTERNATIVES RACONTÉES
PAR DES RÉALISATRICES**

dans
Beau Travail de Claire Denis
et
First Cow de Kelly Reichardt

Alberto Gonzalez Morales

Essai de Bachelor
Tutrice : Delphine Jeanneret

Département Cinéma
HEAD - Genève

Février 2024



I just don't understand. I don't get it. It's beyond my comprehension. [...] I'm just like, "Really ?". People love it, but I don't understand, especially in the climate we live in, how the macho-man thing just keeps being interesting to anybody. The idea of white man as savior ? Please, as if that has any relevance anywhere on the planet. Give me a break. How the semiotics of that, and the mythology of that in the world as we know it, can still exist is quite fascinating.

Kelly Reichardt

Sommaire

I.	Avant-propos	8
II.	Introduction	9
III.	Brèves définitions	10
	a. Les masculinités	10
	b. Female gaze ou « Written by a woman » ?	11
IV.	<i>Beau Travail</i> : pour une masculinité hégémonique démystifiée	14
	a. Le corps de guerrier	15
	b. Homoérotisme et sentiments inavoués	22
	c. La chute d'un idéal	28
V.	<i>First Cow</i> : pour une masculinité attendrissante	30
	a. Un homme singulier	31
	b. Une relation fusionnelle	38
	c. Des différences complémentaires	42
VI.	Conclusion	48
VII.	Bibliographie	50
VIII.	Filmographie	51

Avant-propos

Le genre masculin m'a toujours intrigué. Depuis mon court-métrage *Les Dieux du supermarché* (2022), j'ai initié une grande réflexion autour des représentations de la masculinité, ou plutôt des masculinités, au cinéma. Cette réflexion provient d'une certaine ambiguïté émanant de ma manière d'appréhender le genre masculin. En effet, en tant qu'homme homosexuel, le masculin représente d'une part pour moi un désir, ce par quoi je suis sexuellement attiré. D'autre part, il représente également un ennemi, puisque l'archétype de la masculinité hégémonique incarne la violence patriarcale à laquelle les personnes LGBTQIA+ sont soumises. Les femmes étant également victimes du patriarcat, je me suis toujours senti proche d'elles. J'ai grandi entouré de beaucoup de femmes et je me sens souvent mieux compris par elles. J'ai donc développé une certaine sensibilité similaire à la leur vis-à-vis du genre masculin.

Aujourd'hui, les représentations masculines se sont plutôt éloignées de l'archétype hégémonique qu'on retrouve dans les « classiques » du cinéma. Malgré cela, certaines de ces figures masculines peinent encore à se détacher d'un formatage. Cela fait obstacle à une potentielle identification de ma part à ces personnages. Plus frappant encore, je trouve la représentation des hommes gays par des réalisateurs gays d'autant plus rebattue et très éloignée de la réalité, bien que nous partagions un vécu plus ou moins similaire du fait que nous soyons homosexuels. Cette distance qui se pose entre moi et mes homologues de même genre m'a amené à m'interroger sur ce qu'il advient de la masculinité représentée par des réalisatrices. En posant un regard extérieur, il se peut qu'elles soient moins enclines à placer les personnages masculins sur un piédestal et donc qu'elles apportent une complexité aux questions de représentation relatives à la masculinité.

En regardant *Beach Rats* (2017), réalisé par Eliza Hittman, j'ai été intrigué par ses choix de représentation du personnage principal, un jeune homme qui découvre qu'il a une attirance pour les hommes en fréquentant des sites de rencontres. Bien que l'intrigue n'ait rien d'extraordinaire (une énième histoire gay de découverte sexuelle), la mise en scène se distingue des nombreux films qui ont été faits sur ce rite de passage, et qui pour la plupart ont été réalisés par des hommes. Je n'avais pas encore rencontré cette empathie, cette douceur et ce respect avec lesquels Eliza Hittman a choisi de filmer la sexualité, le corps masculin et les étapes que traverse son personnage principal. Cette singularité de représentation m'a incité à mener des recherches sur les films qui traitent du genre masculin. J'ai alors remarqué que plusieurs d'entre eux avaient été réalisés par des femmes, ce qui m'a amené à la question : les réalisatrices seraient-elles mieux placées pour parler des hommes ? Quelles facettes des personnages masculins complexifient-elles pour les distinguer des représentations classiques de la masculinité hégémonique au cinéma ? Quels choix formels soutiennent ce regard féminin ?

Introduction

Des personnages principaux masculins, il y en a eu une profusion dans l'histoire du cinéma. La narration du héros masculin a puisé sa source dans la société patriarcale et a véhiculé toute une image et un rôle qu'on attend d'un homme dans une telle société. Ce cliché a donné lieu à des figures historiques de certains genres cinématographiques : le cowboy dans les westerns, le soldat dans le film de guerre, l'explorateur dans la jungle du film d'aventure, l'astronaute dans la science-fiction, le super-héros qui sauve la planète dans les blockbusters, et bien d'autres. Le récit classique perpétue une seule et même définition de ce que veut dire être un homme. Certains y voient leur bonheur et ne remettent pas en question ce rôle. D'autres, comme moi, se demandent où sont les autres représentations, celles d'hommes plus ordinaires, pas autant friands d'exhiber leur ego masculin et surtout plus sensibles.

Les deux films que j'ai choisis pour cet essai apportent de nouvelles propositions de représentation des masculinités. Comme expliqué dans l'avant-propos, après avoir fait une recherche vaste sur les films traitant des représentations de la masculinité, j'ai resserré ma sélection à des films de réalisatrices. Sont alors sorties du lot Claire Denis et Kelly Reichardt, les deux ayant réalisé au moins un film dans lequel des personnages masculins sortent du carcan de la masculinité hégémonique. Pour la première réalisatrice, mon choix s'est porté sur *Beau Travail* (1999), un grand « classique » des films parlant de représentation masculine faite par une femme. C'est un film qu'on pourrait qualifier de film de guerre, puisque ses personnages principaux sont des légionnaires français, symboles de la masculinité suprême. Pour la deuxième réalisatrice, Kelly Reichardt, j'ai sélectionné *First Cow* (2019), un film traitant d'une relation amicale entre deux hommes dans une association de force afin d'en tirer un profit mutuel.

Cet essai a pour objectif d'étudier les choix de mise en scène que ces deux réalisatrices font pour leurs personnages masculins, dans des films de genre. Il s'agira également d'analyser la complexité des personnages, mais aussi des potentiels choix esthétiques et formels qui viendraient soutenir leur propos d'une représentation non conventionnelle des masculinités au cinéma.

Brèves définitions

Je trouve pertinent de revenir sur les définitions de deux concepts souvent abordés quand il s'agit d'étudier le sujet de la masculinité et d'analyser des films réalisés par des femmes.

Les masculinités

Raewyn Connell, sociologue australienne, a publié de nombreuses recherches sur le genre, plus particulièrement sur les masculinités. C'est en 1995 qu'elle publie un ouvrage intitulé *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie* dans lequel elle théorise le concept de masculinité hégémonique, ainsi que de trois autres formes de masculinité. Pour ce travail, j'estime qu'il faut considérer les définitions suivantes afin d'analyser la complexité des personnages masculins dans les films choisis. Aucun de ceux-ci ne correspond totalement à un archétype hégémonique. Il s'agira alors de comprendre les regards proposés par ces réalisatrices qui les mettent en scène d'une manière différente.

La masculinité hégémonique est définie par Connell comme « ce qui garantit (ou ce qui est censé garantir) la position dominante des hommes et la subordination des femmes. »¹. Autrement dit, dans le cas du cinéma, il s'agit de personnages masculins qui incarnent ce que le patriarcat attend du genre masculin. Le modèle hégémonique diffère selon les cultures et les périodes historiques, mais c'est lui qui exerce une forme d'autorité sur la société en question. Il représente un archétype vers lequel on aspire plutôt qu'une norme réelle, peu d'hommes remplissant totalement les critères hégémoniques. Il contribue donc à nourrir un imaginaire collectif, duquel découlent les personnages classiques de cinéma, qui à leur tour enrichissent cet imaginaire, et ainsi de suite.

La masculinité hégémonique étant rarement incarnée par le commun des hommes dans la vie réelle, il doit bien y avoir une masculinité qui permet à une très grande majorité d'hommes de « [bénéficier] de cette hégémonie, en tant qu'ils bénéficient des dividendes du patriarcat, c'est-à-dire des avantages que le groupe des hommes dans son ensemble tire de la subordination des femmes. »². C'est ce que Connell appelle la masculinité complice. Tout homme hétérosexuel, cisgenre et blanc rentre directement dans ce groupe. Y sont inclus également les hommes qui ne montrent aucune hostilité envers les femmes. Malgré leur bienveillance et malgré eux, ils maintiennent une position de privilège, de pouvoir, d'autorité, et donc sont complices de l'hégémonie.

Les deux autres formes de masculinité que Connell a théorisé sont la masculinité subordonnée et la masculinité marginalisée. La première concerne les hommes homosexuels, dominés indéniablement par le groupe hégémonique grâce à diverses formes de violence et de discriminations, puisque, comme Connell le rappelle « du point de vue de la masculinité hégémonique, l'identité gay est aisément assimilable à

la féminité. »³. Elle précise également que les homosexuels ne sont pas le seul groupe à tomber dans la masculinité subordonnée et que des hommes répondant aux critères susmentionnés peuvent ne pas bénéficier du statut de l'hégémonie ou de la complicité.

La dernière invoque l'échelle des classes sociales ou la couleur de peau. Il s'agit de la masculinité marginalisée. Il est question ici des groupes d'hommes qui ne sont pas blancs ou qui appartiennent à une classe sociale basse. Même s'ils répondent à des critères hégémoniques, ces hommes ne pourront accéder à l'autorité qu'exerce le groupe hégémonique, puisqu'ils sont victimes d'inégalités systémiques mises en place par ce groupe-ci.

Il est important également de noter que les films que j'ai choisis datent des vingt premières années du XXI^e siècle. C'est une époque où les productions cinématographiques s'imprègnent des théorisations, des études de genres initiées dans les années 1970 et 1980, ou de la troisième vague de féminisme dans les années 1990. Il n'est donc pas anodin que ces représentations des masculinités soient en pleine redéfinition à ce moment-là, et il est fort intéressant de noter que les réalisatrices jouent un rôle capital dans ce changement de paradigme. Peut-être même que les personnages masculins des films que j'étudierai rentrent dans plusieurs des quatre masculinités que Connell a théorisé, voire détruisent ces cases-là et créent des nouvelles formes de masculinité.

Female gaze ou « Written by a woman » ?

Avant de définir ce qu'est le concept de « written by a woman », il me faut revenir sur la théorie du regard féminin. Le female gaze (en anglais) est une réponse à la théorie dite du regard masculin (male gaze), avancée en 1975 par la théoricienne britannique de cinéma Laura Mulvey, qui dit que la représentation des personnages féminins à l'écran dans le cinéma hollywoodien est construite de manière à satisfaire le regard du public masculin. Cette construction passe par l'objectification et la sexualisation du corps, ainsi que le manque d'enjeu de certains rôles féminins dans la narration du film, autre que celui de servir le regard des protagonistes masculins, du réalisateur et du spectateur.

Cependant, le female gaze ne prend pas le contre-pied du male gaze. Il ne s'agit pas de répliquer la même construction visuelle avec les rôles masculins. Il ne s'agit pas de traiter les hommes comme un produit pour le regard du public féminin. Le female gaze veut prendre en considération les personnages féminins et leurs vécus, les rendre sujets plutôt qu'objets. Dans son livre intitulé *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*, Iris Brey définit le female gaze comme « un regard qui adopte le point de vue d'un personnage féminin pour épouser son expérience. »⁴. Autrement dit, avec le female gaze, il s'agit de reprendre les histoires des protagonistes féminines et d'en faire quelque chose de pertinent, de les transmettre activement au public et d'y susciter une empathie.

Néanmoins, dans ce travail, il est question uniquement de personnages masculins. Naturellement, certains avancent que le regard féminin concerne également la manière

¹ CONNELL, Raewyn. *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*. p. 82

² *Ibid.*, p. 85

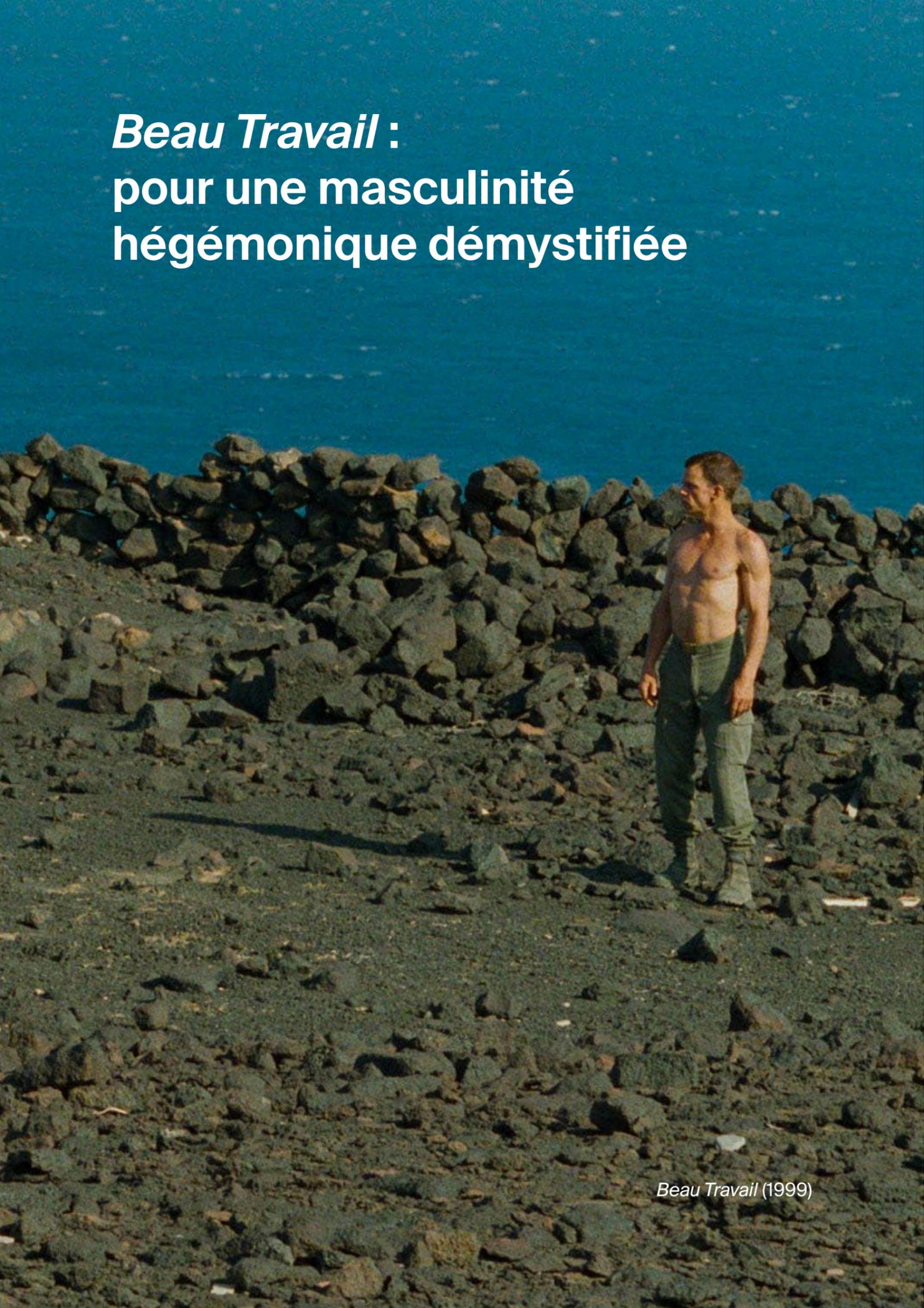
³ CONNELL, Raewyn, *op.cit.*, p. 84

⁴ BREY, Iris. *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*. p. 9

de représenter les personnages masculins, surtout quand il s'agit de filmer leurs corps. Or, je pense qu'il y a plus que ça. Il s'agit là plutôt d'une question de sensibilité. Cette approche de l'ordre de l'affect résonne plus ou moins avec un nouveau concept apparu sur les réseaux sociaux, notamment TikTok, entre 2020 et 2021 : le « written by a woman ». Les vidéos publiées dans cette tendance sont des montages vidéos de personnages masculins fictifs, issus de la littérature ou du cinéma, écrits par des femmes. La personnalité de ces hommes est célébrée, car ils représentent l'homme idéal à marier puisqu'ils ne montrent aucun trait de masculinité toxique. « Written by a woman » n'est pas du female gaze, mais il en est un dérivé. Toutefois, ce concept ne me convient pas, puisque les personnages que j'étudierai ont autant de qualités que de défauts et ne représentent en rien un idéal. De plus, il sera discutable plus loin si un gaze est même pseudo-présent dans les représentations sur lesquelles j'ai choisi de travailler, et pourquoi il pose ou pas un problème.

C'est donc plus d'une sensibilité que d'un simple miroir du male gaze dont il va s'agir dans ce travail. Une complexité que ces réalisatrices amènent dans leurs choix de représentation masculine. Leurs personnages masculins ne peuvent être réduits à des simples théories ou concepts, tels que le female gaze ou le « written by a woman ».

Beau Travail : pour une masculinité hégémonique démythifiée



Beau Travail (1999)

Claire Denis, réalisatrice française née en 1948 à Paris, passe une grande partie de son enfance et adolescence en Afrique. C'est à son retour en France qu'elle envisage d'étudier le cinéma et devient assistante réalisatrice à la fin de ses études. Elle travaille alors pour des réalisateurs comme Wim Wenders ou Jim Jarmusch. Puis, elle se lance dans sa carrière de réalisatrice en 1988. Depuis, son œuvre, composée d'une quinzaine de longs-métrages, explore des questions tels que le désir, le corps ou les rapports de pouvoir, dans des films peu verbeux, ce qui lui vaut d'être qualifié comme un cinéma des sensations. Evelyne Szaryk fait un résumé précis de l'œuvre de Claire Denis.

[...] [Claire Denis] s'inscrit dans un cinéma relativement en marge du cinéma classique et populaire. Elle choisit un style épuré, la plupart du temps dépourvu des éléments considérés comme majeurs dans le cinéma « mainstream », tels que l'importance du scénario et des dialogues. Un cinéma qui rime avec simplicité mais qui, par ailleurs, est riche en symboles, en détails et en non-dits, apportant ainsi complexité et poésie à ses films.⁵

Beau Travail (1999) raconte le souvenir que Galoup, ancien officier de la Légion étrangère, a de ses années passées avec son bataillon, basé à Djibouti, ancienne colonie française de l'Afrique de l'Est. Dans la hiérarchie de son groupe, Galoup admire et vénère son supérieur, le commandant Forestier. Un jour, un nouveau légionnaire, Sentain, intègre la troupe. Le jeune homme se démarque par son zèle et son héroïsme, ce qui vient mettre en péril la place que Galoup occupe aux yeux du commandant Forestier. Sentain devient pour Galoup un concurrent et ce dernier exerce son pouvoir pour le malmenier, ce qui va conduire à son expulsion de la Légion. Bien que discutable, il n'est pas faux de catégoriser *Beau Travail* comme un film de guerre. Après tout, les protagonistes principaux sont des hommes de combat, ils représentent l'autorité guerrière française dans un pays étranger. Ces soldats vivent dans une base et s'entraînent quotidiennement au combat. Le corps est donc leur outil de travail principal. Claire Denis s'intéresse à ces corps et aux usages que ces hommes en font.

Le corps de guerrier

Une première approche de représentation d'une masculinité passe par l'image du corps dénudé. Suivant le schéma classique du film de guerre, les soldats sont définis par leur force corporelle, leur musculature développée et luisante au soleil, leur rapidité et leur agilité à grimper par-dessus des obstacles. Ces traits sont caractéristiques d'une masculinité hégémonique, celle de l'homme alpha, l'homme de guerre, celui qui manipule des armes, celui qui transpire et se salit. Pour l'instant, une représentation plutôt rebattue. Mais Claire Denis va également représenter ces corps d'une autre manière. Toujours faisant partie de leur entraînement, plusieurs scènes dépeignent les soldats, torsos nus, au milieu de paysages désertiques de l'Afrique de l'Est, exécutant

⁵ SZARYK, Evelyne. *L'esthétique du corps dans l'œuvre de Claire Denis*. p. 122

des chorégraphies qui ne relèvent plus du langage militaire. Les mouvements des corps ne sont plus ceux de l'entraînement physique, c'est-à-dire que ce ne sont plus des répétitions cinétiques (comme des pompes, des tractions), mais des déplacements du corps dans l'espace qui relèvent de l'ordre de la danse. En outre, ces scènes sont accompagnées de musique d'opéra, parfois de chants à voix masculines, non seulement rappelant les chants militaires, mais évoquant également l'expression artistique du corps. Pour ces scènes de danse, Claire Denis fait appel au chorégraphe et danseur de ballet Bernardo Montet, ce qui transparait dans les mouvements des soldats produisant ainsi une certaine poésie. Le corps est autant représenté dans sa beauté plastique résultant de l'entraînement militaire, que dans sa beauté artistique par son mouvement.

Cette mise en avant des disciplines artistiques n'est pas anodine. Claire Denis choisit de commencer *Beau Travail* par un chant militaire, suivi d'une scène de discothèque, dans laquelle les soldats, en sortie, dansent avec des femmes. La première présentation des protagonistes passe donc par la danse, activité qui d'ailleurs ne se manifeste pas chez les hommes incarnant une masculinité hégémonique. Quelques plans plus tard, c'est le chant de l'opéra *Billy Budd* qui joue. Un contraste a lieu entre ces deux utilisations du chant respectivement dans les domaines militaire et artistique. Le premier transmet un message de fierté, rapportant la force et le courage des troupes, alors que le deuxième exprime des sentiments. Avec ce chant d'opéra, Claire Denis décide de montrer la première représentation de leur quotidien. Les légionnaires se tiennent debout, bras levés vers le ciel, yeux fermés, sans respecter une formation de groupe (fig. 1). Cette scène ressemble à une méditation, à une tentative d'accès spirituel à travers l'utilisation du corps. Ceci entre en grande contradiction avec le principe de la guerre, de l'armée où le corps prime sur l'esprit. Claire Denis pose les prémisses d'une représentation alternative du milieu militaire. Ceci est d'autant plus souligné par le choix du lieu et de ses paysages. En effet, juste avant les plans de méditation des soldats, l'environnement dans lequel se déroule la plupart de l'intrigue est présenté. Des plaines balayées par le vent chaud, avec des chars militaires abandonnés. Désertiques et arides, ces paysages hostiles mènent à se questionner : dans quel but ces légionnaires s'entraînent-ils ? À quoi servent leurs corps ? Où est la menace ?

Dans *Beau Travail*, on retrouve l'érotisme dans la rigueur et la méticulosité de chacun des gestes des soldats quand ils accomplissent leurs tâches de la vie quotidienne, [...]. Tout est filmé avec une précision admirable. Les gestes des légionnaires sont lents, mécaniques et répétitifs, mais témoignent par ailleurs de la vacuité de leurs fonctions.⁶

Claire Denis semble remettre en question la finalité de cette masculinité performative dans des paysages qui rendent leurs entraînements futiles, un milieu dans lequel l'action guerrière n'aura certainement pas lieu. De plus, la réalisatrice tient également à illustrer les légionnaires effectuant des tâches ménagères de la vie quotidienne militaire qui sont généralement omises dans les récits de guerre. Claire Denis prend le temps de filmer des hommes étendre le linge, repasser leurs chemises ou peler des légumes (fig. 2). Quand bien même la réflexion serait qualifiée de simpliste, ce sont des tâches traditionnellement attribuées au genre féminin dans une société patriarcale.



1



2

⁶ SZARYK, Evelyne, *op.cit.*, p. 130



À la suite de cette première rencontre avec le quotidien des légionnaires, Claire Denis et Agnès Godard, la cheffe opératrice, dont le travail de l'image est extrêmement bien maîtrisé, cadrent les visages des soldats en gros plans sur une barque (fig. 3-10). Une attention est portée aux traits de leurs visages, aux cicatrices, à la peau et au regard. Ces hommes ne sont pas considérés pour leur potentiel de chair à canon. Dans ces images, Denis et Godard s'intéressent de plus près à chaque personnage. C'est leur individualité qui est mise en avant. Chaque homme, dénudé, est apposé à un fond bleu ciel-mer. Ces plans marquent le leitmotiv de *Beau Travail* dans son langage visuel qui utilise une manière poétique de représenter ces hommes porteurs de gloire et d'honneur. Tout au long du film, ces corps sont présentés dans une composition réfléchie. La construction visuelle n'est pas celle du triomphant et vaillant soldat, avec des plans en contre-plongée comme s'ils se tenaient sur un piédestal, mais plutôt celle d'une silhouette humaine toujours en symbiose avec le paysage, dans des plans larges dévoilant l'espace qu'occupent ces corps dans la nature (fig. 13-17).

À la fin de cette succession de visages, le dernier homme est Sentain (fig. 11). Il est le seul à avoir une expression faciale différente de celles des autres. En effet, son regard paraît très menaçant. Il fixe un point en hors-champ. Le plan suivant nous confirme qu'il fixe Galoup, qui est d'ailleurs le seul en uniforme (fig. 12). Premièrement, ce champ-contrechamp installe le rapport de pouvoir entre Galoup et le reste des soldats, rien que par les habits. Deuxièmement, elle pose la base de la relation entre Galoup et Sentain. Ce raccord de regards perçants entre les deux hommes est le premier des multiples jeux de regards que Claire Denis met en scène dans *Beau Travail* avec ces deux personnages. Et ce sont justement ces regards qui remplacent le travail du dialogue, des mots. La réalisatrice choisit de passer par les non-dits entre ces deux personnages. Ceci a pour conséquence, et très certainement que cela est voulu, que le spectateur s'avance sur le type de relation qu'entretiennent ces deux hommes.

D'autre part, le spectateur peut, à juste titre, s'interroger sur l'homosexualité dans le monde militaire à travers la façon dont Claire Denis filme les corps masculins au travail. [...] Cependant, même si le désir et la contemplation sont indéniables, jamais le film n'aborde explicitement ce thème et Claire Denis reste ainsi dans le domaine du non-dit.⁷



⁷ SZARYK, Evelyne, *op.cit.*, p. 131



14



16



15



17

Homoérotisme et sentiments inavoués

Beau Travail est indéniablement porteur d'un sous-texte homoérotique. Tout d'abord, l'univers militaire a toujours été propice aux fantasmes dans l'imaginaire collectif. Les entités militaires sont majoritairement composées d'hommes, isolés pendant un certain temps des civils et vivant en promiscuité. La testostérone bouillonne et les blagues salaces entre camarades fusent, bien que cela soit surprenant pour un milieu dans lequel exhiber quelconque attrait pour le genre masculin est perçu comme une menace à la masculinité hégémonique. La mise en scène que Claire Denis fait de cette promiscuité entre légionnaires vient ébranler cette idée de masculinité performative. Dans une scène aux allures d'entraînement, ces hommes entretiennent un contact physique direct (fig. 18). Ils ont le torse dénudé et, en duo, se jettent les uns dans les bras des autres. L'expression des visages et l'énergie impulsive dégagée par les mouvements invoquent une certaine rigueur digne d'un entraînement musclé. Cependant, l'absence de coups violents, de prises de combat, rappelle plutôt les chorégraphies des scènes précédentes. La composition de l'image est structurée par les différents duos répartis dans la profondeur de champ, ce qui donne une impression de mouvement uniforme, ces corps ne devenant plus qu'un. Cette danse est nourrie d'un contraste entre violence et douceur, notamment par l'enlacement des torsos nus, du contact peau contre peau, évoquant l'accolade amicale, amoureuse ou le désir charnel, mais tout en restant nuancé par le regard dur et sérieux de chaque soldat. Le plan suivant atteste de l'ambiguïté que Claire Denis crée dans cette troupe. En contrechamp, c'est le commandant Forestier qui observe (fig. 19). Avec ce plan de regard, Claire Denis fait comprendre que la scène est vue depuis son point de vue. Cette insistance sur le regard revient à plusieurs reprises dans *Beau Travail*. Comme mentionné plus tôt, Denis substitue les dialogues par des jeux de regards entre les protagonistes, jouant ainsi sur les non-dits pour évoquer une pensée chez le spectateur.

L'interprétation possible du regard de Forestier est alimentée par le dispositif de sous-entendus, mis en place par la réalisatrice depuis le début, concernant la relation entre Galoup et Forestier. La première mention dans le film du commandant parvient par la voix off de Galoup alors qu'il s'occupe de son linge étendu :

– Bruno. Bruno Forestier. Un grand sentiment de solitude m'envahit quand je repense à mon chef. J'ai eu beaucoup de respect et d'affection pour Forestier. Mon commandant.

Puis, des plans du visage de Forestier dans une salle de bain, se séchant le visage. La voix off continue :

– Il trainait une rumeur sur lui depuis la guerre d'Algérie. Il ne m'a jamais fait de confiance. [...] Je l'admirais profondément sans comprendre pourquoi. Il savait que j'étais un parfait légionnaire, il s'en moquait bien.

Le plan suivant montre une main ouvrir un tiroir et saisir un bracelet sur lequel est gravé le prénom Bruno. Galoup termine par :

– Bruno. Bruno Forestier.



18



19



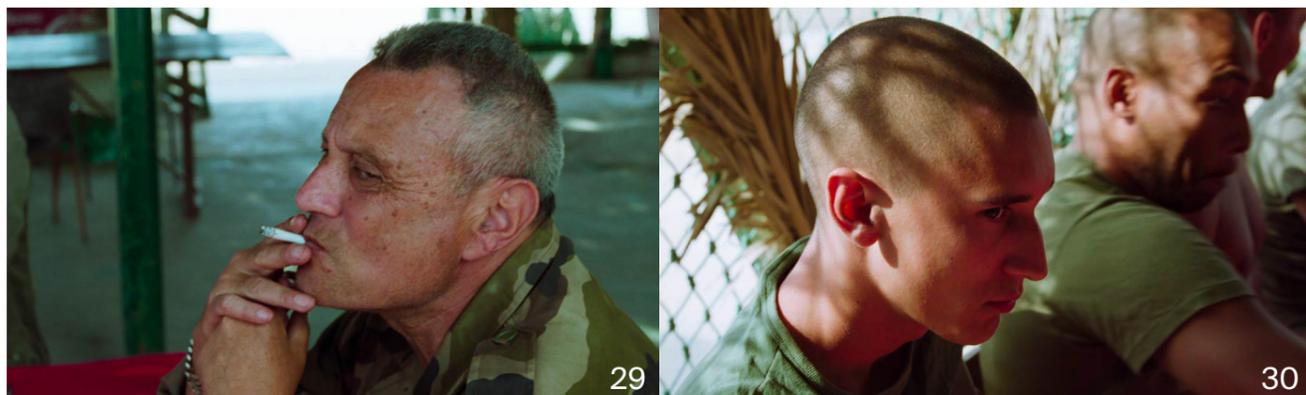
Galoup est d'une grande loyauté vis-à-vis de son supérieur. Comme il le dit quelques minutes plus tard, il est « un chien de garde, je suis le gardien de ton troupeau. ». Les deux hommes entretiennent une relation de pouvoir et de complicité plutôt habituelle dans les hiérarchies militaires. Galoup l'appelle par son prénom, il utilise le déterminant possessif « mon ». Mais cette relation prend un sens plus profond quand Galoup commence à percevoir Sentain, le dernier arrivé, comme une menace. Celui-ci se fait remarquer. Galoup le dit explicitement :

– Sentain avait séduit son monde. Il attirait les regards, il attirait par son calme, sa disponibilité. Au fond de moi, j'ai senti monter une espèce de rancœur, de rage. J'étais jaloux.

D'où vient cette jalousie ? Galoup n'a aucune raison de se sentir menacé, sa position étant de toute façon supérieure à celles des légionnaires qu'il entraîne, puisqu'il est officier. C'est donc plus que du simple zèle. Ceci pose la question de la réelle source de cette jalousie. Claire Denis ne donne pas de réponse, mais il est possible qu'il y ait des sentiments inavoués, opprésés par le spectre de la masculinité hégémonique qu'il faut performer dans ce milieu militaire. L'homosexualité étant tabou, la frustration du désir et la concurrence que Sentain incarne, pourraient expliquer l'animosité que Galoup éprouve à son égard. S'installe alors une sorte de triangle de désir-haine entre ces trois personnages : Forestier – Sentain – Galoup. Cette tension monte en crescendo au fur et à mesure du film et passe par les jeux de regards. À la suite de l'aveu de jalousie de Galoup en voix off, celui-ci installe la vaisselle sur une table revêtue d'une nappe rouge (fig. 20). Le commandant Forestier se tient non loin de là. Pendant ce temps, au son, les légionnaires semblent s'amuser. Arrive un plan sur le visage de Forestier qui détourne le regard de la table vers la mer (fig. 21a-21b). Le plan suivant est son point de vue : les hommes, en maillot de bain, s'amuse dans l'eau (fig. 22). Cette image est traversée au premier plan par le grillage métallique qui délimite l'enceinte de la base militaire. Une interprétation possible de ce grillage est la représentation du refoulement du désir homosexuel qui est contenu à l'intérieur de soi. Comme un renfermement. De plus, ces corps d'hommes dénudés qui jouent dans l'eau créent sans équivoque une image esthétique et titilleuse pour le regard. S'enchaîne un plan sur Galoup qui continue de préparer la table méticuleusement (fig. 23), puis un plan de nouveau sur le visage de Forestier qui regarde les hommes dans l'eau, mais cette fois-ci avec la caméra placée de l'autre côté du grillage (fig. 24). Son regard balaie timidement son champ de vision, ses soldats. Enfin, le plan suivant dépeint la sortie de l'eau des légionnaires, Sentain se faisant porter par deux camarades (fig. 25). Cette légère insistance sur le regard de Forestier que Claire Denis nous propose, est un exemple des mécanismes qu'elle emploie pour exprimer des non-dits, ou du moins installer le doute.

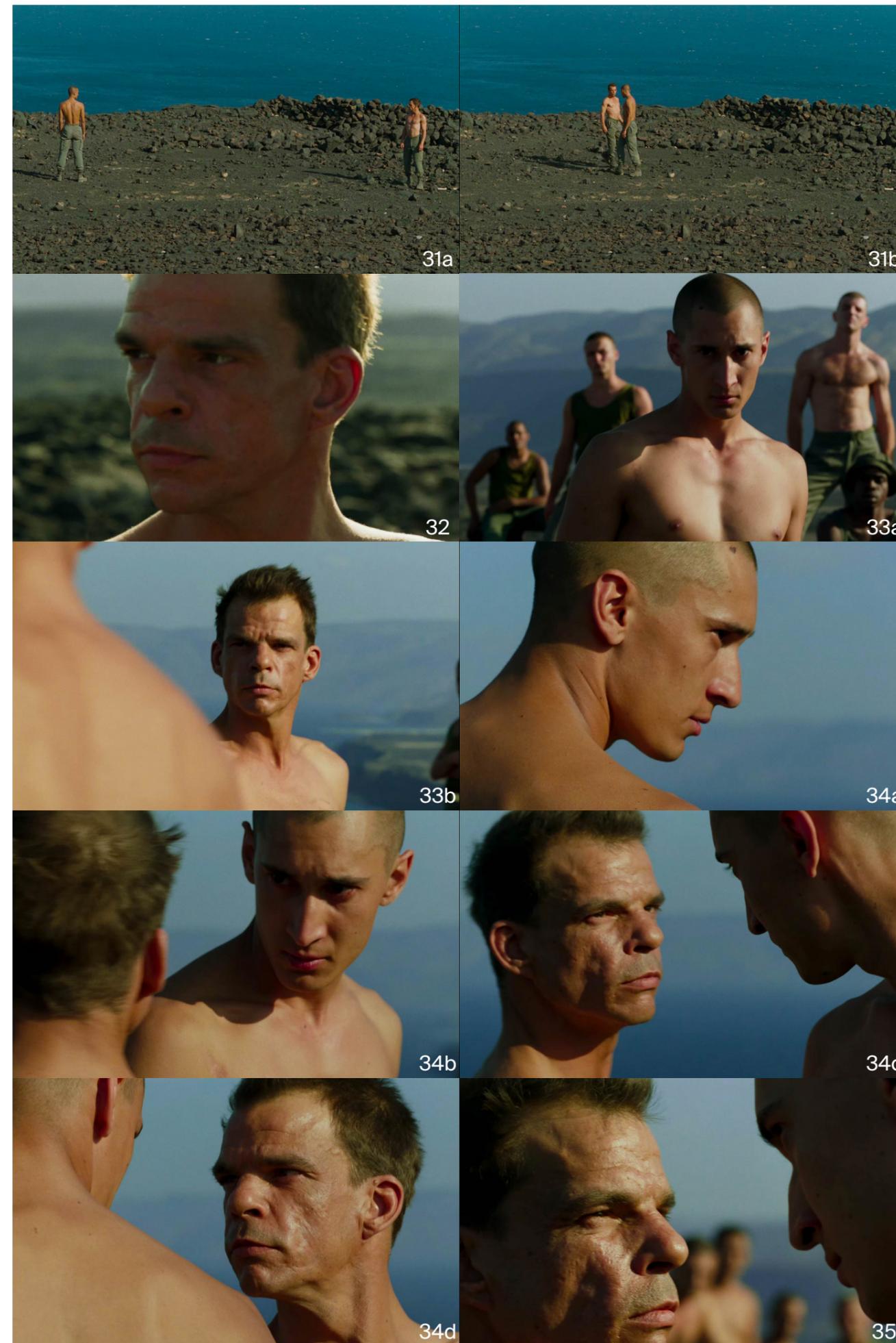
Dans le plan suivant, Sentain, blessé au pied, est entouré de quelques camarades qui l'aident (fig. 26). Le plan est en plongée sur les hommes accroupis sur le sable, les corps dénudés placés dans une composition équilibrée d'Agnès Godard. L'homme qui tient le pied blessé de Sentain lui retire ce qui s'y était logé. Le plan suivant, toujours en plongée, est un gros plan sur le visage de Sentain qui se retourne et regarde vers le haut, d'un air plutôt dur (fig. 27). Le contrechamp est révélé juste après : Galoup le regarde tout aussi froidement, caméra cette fois-ci en contre-plongée (fig. 28).

Par cette différence de hauteur à laquelle la caméra est placée, ces deux plans juxtaposés illustrent le rapport de pouvoir et contribuent à la tension grandissante entre les deux hommes. Puis, comme une évidence, un légionnaire précise en off : « Lui il t'aime pas. ». Dans la scène suivante, lorsque les hommes sont à table, un autre jeu de regard a lieu cette fois entre Forestier et Sentain (fig 29-30). Ce sont des regards furtifs, discrets, mais toujours dans une subtilité propre à Claire Denis et ses non-dits. Dans ses notes à la fin de son essai *Claire Denis et le corps à corps masculin dans Beau Travail*, Pascale-Anne Brault soulève un point intéressant dans une réplique de Forestier qui peut contenir un sous-texte en faveur de cette hypothèse du désir. « Le commandant, dans le dialogue nocturne avec Sentain lors duquel il apprend que Sentain est orphelin et qu'il a été trouvé, ajoute simplement "belle trouvaille". C'est là la seule déclaration explicite du film, le désir restant bien refoulé au plus profond de soi. »⁸.



Ce crescendo de jeux de regards, évocateurs de désir, de tension, de jalousie, atteint son point culminant dans la scène que la réalisatrice nomme « le duel des regards ». Dans un paysage de terre et roches sombres, avec en fond la mer, Galoup et Sentain, torsos nus, se tiennent debout à une certaine distance (fig. 31a). Au son, le vent souffle et une musique d'opéra commence à jouer. Le plan est large, Claire Denis et Agnès Godard inscrivent ainsi les deux personnages dans le paysage. Lentement, ils commencent à se déplacer dans un mouvement circulaire, tout en maintenant la distance et le contact visuel. Le plan dure dans le temps, et petit à petit les deux hommes se rapprochent l'un de l'autre, toujours en se tournant autour (fig. 31b). Ils se regardent, mais l'intensité n'est pas encore palpable étant donnée la valeur du plan, ici large. Puis, la coupe intervient, le plan suivant est un gros plan sur le visage de Galoup au regard défiant (fig. 32). Alimentée par le crescendo musical, la tension monte. Le plan suivant est cadré en plan poitrine sur Sentain, le regard également dur, avec en arrière-plan quelques-uns de ses camarades (fig. 33a). La caméra panote vers la gauche jusqu'à retrouver Galoup (fig. 33b). Les hommes se tournent autour toujours, tels des animaux prêts à s'attaquer. Toujours dans ce même plan, le paysage défile en fond, avec la mer et les légionnaires qui observent ce spectacle. Dans la coupe suivante, les deux visages se sont rapprochés, ils tournent toujours sans lâcher leurs regards intenses (fig. 34a-34d). Puis, ils s'immobilisent. La scène finit sur un gros plan des deux visages au premier plan, les silhouettes des autres hommes en fond (fig 35). Le jeu de regard atteint son apogée. Toute la frustration, les non-dits, la jalousie et le désir accumulés convergent vers ce moment.

⁸ BRAULT, Pascale-Anne. « Claire Denis et le corps à corps masculin dans *Beau Travail*. », in *The French Review*. p. 299

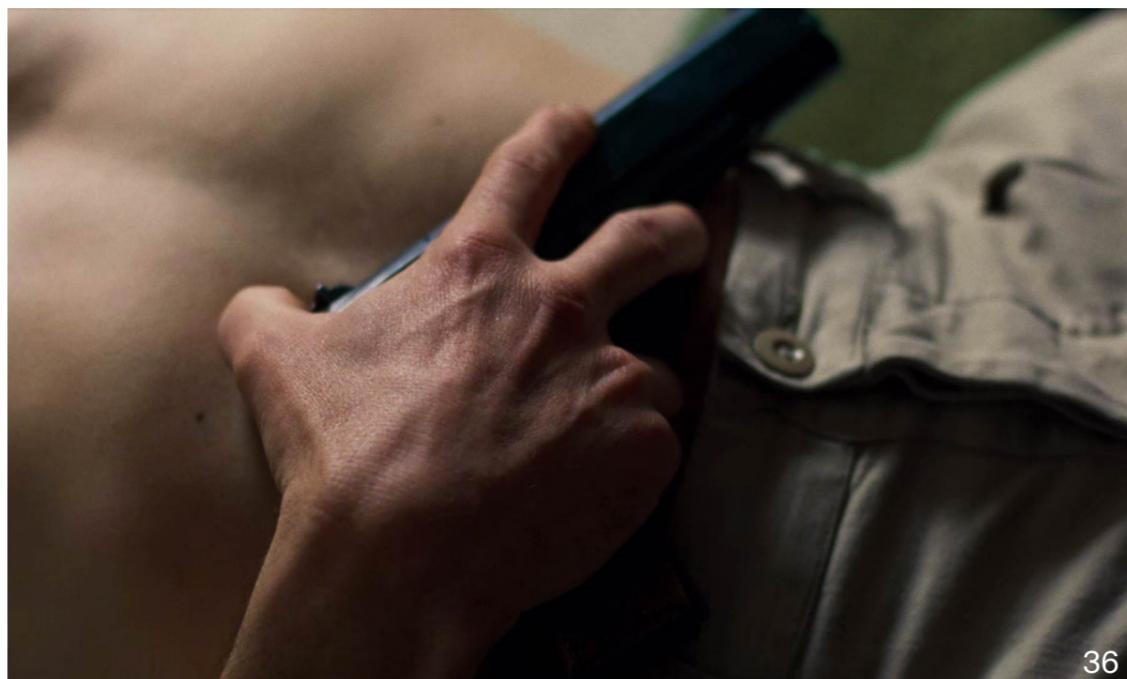


Triangle d'un huis-clos où le regard est le personnage principal, celui par lequel passent à la fois le désir et la jalousie. Regards unilatéraux, regards échangés, regards confrontés — le point ultime de la confrontation entre Galoup et Sentain, c'est un face-à-face tendu, sciemment inspiré des arts martiaux, lors duquel, sans se toucher, les deux se font face, le visage offert l'un à l'autre, le regard plongé dans celui de l'autre, se jaugeant, se soupesant, sans que l'un ou l'autre ne gagne du terrain — c'est le regard qui tue, dit-on. C'est le regard qui ici va conduire à la tentative du meurtre.⁹

Peu après cette confrontation, Sentain gifle Galoup. Ceci scelle la décision de ce dernier de se débarrasser de son concurrent. Il l'emmène loin du campement et l'abandonne avec, comme unique aide, une boussole cassée. Galoup condamne donc Sentain à sa mort. La jalousie-désir l'a poussé à commettre une grave erreur qui résulte en son expulsion de la Légion.

La chute d'un idéal

Claire Denis joue aussi avec des non-dits concernant la fin de l'histoire de ce personnage. Dans l'avant dernière scène du film, il prend en main un revolver, puis s'allonge sur son lit. Il manipule l'arme, la repose. Il est torse nu. Puis, dans un gros plan, la caméra suit sa main qui tient un pistolet et qu'il pose sur son ventre qui bouge au rythme de sa respiration (fig. 36). La suggestion d'un potentiel suicide devient apparente, surtout quand le plan suivant est cadré sur le tatouage inscrit sur sa poitrine : « sers la bonne cause... et meurs. » (fig. 37a). Suivi d'un mouvement de caméra qui cadre le bras replié de Galoup, avec une attention minutieuse de Claire Denis portée sur un nerf qui bouge, symbole de la vie, de ce qui ancre le corps à la réalité (fig. 37b). Puis, la chanson culte *The Rhythm of the Night* de Corona commence à jouer et la dernière scène du film s'ouvre sur Galoup, seul, dans une discothèque. Là encore, Claire Denis laisse planer le doute, aucune indication de temps, ni si cette scène



⁹ BRAULT, Pascale-Anne, *op.cit.*, p. 290



est réelle ou imaginée. Quoi qu'il en soit, Galoup danse timidement d'abord, avant de se lâcher complètement dans des grands mouvements.

Claire Denis a choisi de faire de ce personnage une victime de la masculinité hégémonique. L'incapacité de Galoup à assimiler ses sentiments réprimés le mène à sa chute. Mais cette incapacité n'est qu'une conséquence du comportement de retenue et de masculinité performative attendu de la part des soldats par le système militaire. Dès lors, difficile pour ces hommes de s'affranchir des contraintes que ce système impose sous peine de perdre un certain prestige. Galoup peine à se réinsérer dans la société civile et doit en quelques sortes reconstruire son identité qui ne se résume plus à son rang hiérarchique. Cependant *Beau Travail* se clôture avec la danse, avec l'expression corporelle qui pourrait être interprétée ici comme la métaphore d'une libération spirituelle, émotionnelle pour Galoup. « La tension entre, d'une part, le code de l'honneur accompagné de la répression du désir qu'il implique et, d'autre part, la passion du corps (qui [...] s'abandonne aux sentiments dans un dévouement physique en vif contraste avec la retenue des corps légionnaires) [...]. »¹⁰. *Beau Travail* est traversé par le leitmotiv de la danse qui apporte une nuance à la masculinité traditionnellement incarnée par ces soldats, en leur donnant un moyen de se libérer des codes rigides auxquels ils sont soumis¹¹. Certes, Claire Denis les représente et les filme sous un angle qui célèbre leur force et esthétique corporelles en étant très consciente du potentiel érotique de ces images. Par conséquent, elle ne fait pas table rase de l'image traditionnelle du monde militaire. Cependant, elle déforme cette représentation classique avec beaucoup de subtilité. Ceci passe par la manière de mettre en scène ces corps en ajoutant de la poésie à cet érotisme, mais également par les jeux de regards, les non-dits qu'ils signifient et la tension presque sexuelle que cela crée. Cette subtilité que Claire Denis emploie, a la force de soulever des questions auxquelles elle ne répond pas. Elle laisse ainsi libre cours à l'interprétation sans que celle-ci engendre tous les possibles.

¹⁰ BRAULT, Pascale-Anne, *op.cit.*, p. 292

¹¹ SZARYK, Evelyne, *op.cit.*, p. 137

A man with a beard, wearing a brown hat and a dark coat, is sitting in a lush forest. The ground is covered with vibrant green ferns and fallen brown leaves. In the background, a large tree trunk is heavily covered in moss, and the forest is dense with green foliage and some autumn-colored leaves.

First Cow : pour une masculinité attendrissante

Kelly Reichardt, réalisatrice américaine née en 1964 à Miami, grandit en Floride où rien ne stimule sa créativité si ce n'est que la photographie, passion qu'elle développe jeune. À la fin de son adolescence, elle rejoint Boston où elle étudie à l'école du musée des Beaux-Arts. Elle s'initie au cinéma en réalisant quelques films en Super 8, puis déménage à New York où elle travaille sur des tournages. En 1994, elle réalise son premier long métrage *River of Grass* qui est montré au festival de Sundance. Malgré ce succès, elle ne pourra réaliser son long métrage suivant que douze ans plus tard. Depuis, Kelly Reichardt s'intéresse à son pays, les États-Unis, et raconte les histoires méconnues, passées et présentes, de ses habitants en représentant ce territoire sous un angle différent que celui du cinéma américain *mainstream*. La programmatrice de cinéma du Centre Pompidou Judith Revault d'Allonnes synthétise de manière juste l'œuvre de Kelly Reichardt.

Les difficultés que Kelly Reichardt rencontre à travailler, à faire des films, deviennent le terreau de son cinéma. [...] Plus largement, elle fait du contexte politique, économique, géographique, social et culturel américain dans lequel elle évolue la substance même de ses films, qui cherchent à le révéler, à saisir son emprise sur chaque individu.¹²

First Cow (2019) raconte l'histoire d'une amitié initiée lors de la rencontre fortuite une nuit entre Otis Figowitz, surnommé Cookie, cuisinier d'un groupe de trappeurs voyageant à travers les forêts du Nord-Ouest Pacifique des États-Unis, et King-Lu, immigrant chinois fuyant des hommes qui cherchent à le tuer. Cookie sauve King-Lu en l'hébergeant pour une nuit, mais les deux hommes se séparent le lendemain, et ne se retrouvent que quelques temps plus tard dans la colonie de Fort Tilikum. Là, ils mènent ensemble une entreprise fructueuse de gâteaux fabriqués avec le lait volé chaque soir à la seule et unique vache de la région, propriété d'un riche dépositaire britannique, nommé dans le film Chief Factor. Il serait tentant de considérer *First Cow* comme un western. Il y a bien un contexte de conquête de territoires « sauvages » de l'Ouest animée par un désir d'expansion commerciale et industrielle. Pourtant, *First Cow* défie tout critère habituel du western. Même l'intrigue se déroule en 1820, certes au XIXe siècle, mais c'est au moins trente ans plus tôt que l'époque à laquelle les films western ont lieu. *First Cow* prend le contre-pied du western classique en grande partie dans la manière dont Kelly Reichardt représente ses deux personnages principaux, Cookie et King-Lu.

Un personnage singulier

Dans une interview pour le magazine d'arts Hyperallergic au sujet de *First Cow*, le journaliste lui demande si elle avait en tête, en écrivant ce film, une volonté d'interroger la conception traditionnelle de la masculinité habituellement représentée dans les westerns.

First Cow (2019)

¹² REVAULT D'ALLONNES, Judith. *Kelly Reichardt : L'Amérique retraversée*. p. 9

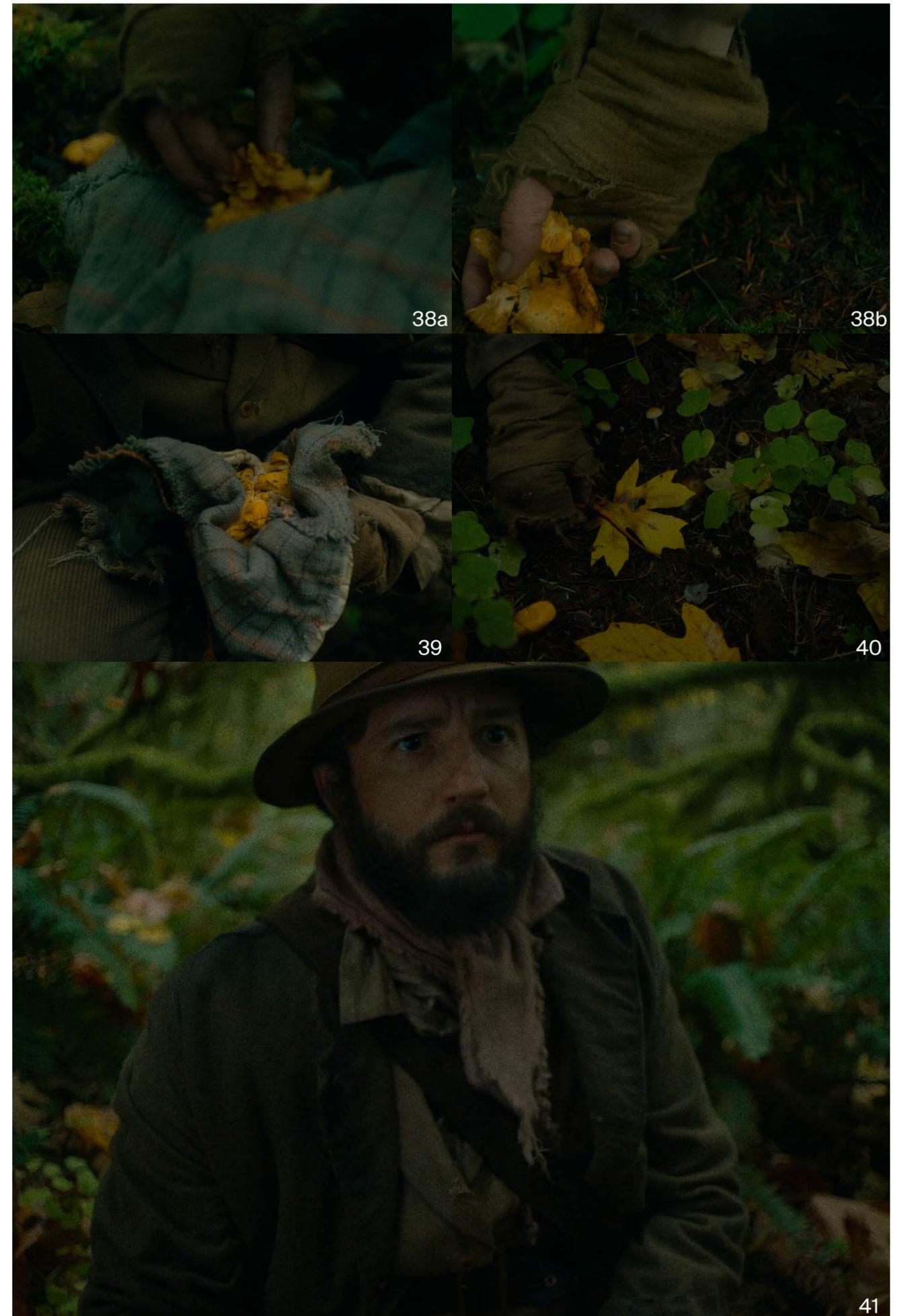
Sure, you're dealing with a genre that is built around this white strongman/hero stereotype and it was fun to have those guys be like muppets in the background, and instead focus on more nuanced and stronger guys — I say stronger because they're so vulnerable. It's still so shocking to me that in current times the big, white, strong man with the big voice holds any appeal to anybody.¹³

Bien sûr, vous avez affaire à un genre construit autour de ce stéréotype du héros blanc et c'était amusant d'avoir ces hommes comme des bouffons en arrière-plan, et se concentrer sur des hommes plus nuancés et forts — je dis forts, parce qu'ils sont si vulnérables. C'est encore tellement choquant pour moi qu'au temps actuel l'homme blanc, grand et fort ait autant d'attrait. (traduction libre)

Le premier personnage, Cookie, est un homme atypique pour l'époque et le groupe social dans lequel il évolue. Il accompagne une troupe de trappeurs impliqués dans la traite de fourrure. La première rencontre avec le personnage de Cookie est significative de l'écriture singulière que Kelly Reichardt adopte pour ce personnage, et contribue au contraste entre Cookie et ces trappeurs. Dans la première séquence avec ce personnage, il ramasse des champignons jaunes dans les bois (fig. 38a-39). Dans la forme cinématographique, cette première scène de Cookie est intéressante, puisqu'il y a une grande attention portée au geste. C'est un gros plan sur ses mains qui détachent et ramassent les champignons. Il les dépose ensuite soigneusement dans un tissu. Il en goûte un. En fond sonore, des chants d'oiseaux, mais surtout une mélodie extradiégétique très douce. Puis, un lézard retourné sur son dos, que le personnage replace à plat ventre délicatement (fig. 40). C'est une atmosphère très onirique, presque de l'ordre du conte de fée, que Kelly Reichardt met en place dans cette première présentation de Cookie. Il est interpellé par un craquement de branche, se relève et regarde autour de lui (fig. 41). Apeuré il part en courant. Le spectateur entre tout de suite en empathie avec le personnage par sa douceur et sa fragilité.

Jusque-là son statut social n'est pas encore clair, mais l'interaction suivante entre Cookie et les trappeurs illustre un rapport de pouvoir entre eux (fig. 42-46b). Le groupe d'hommes interpelle Cookie. Ils lui demandent s'il reste de la nourriture. Le contraste entre ces deux masculinités, celle de Cookie et celle des trappeurs, opère sur plusieurs échelles. Premièrement, au son, plus particulièrement dans la voix. Le premier homme qui s'adresse à Cookie a une voix grave et craquée. L'intonation et la formulation de sa réplique indiquent une forme d'autorité. Cookie, au contraire, répond avec sa voix plus douce, légèrement plus aiguë. L'échange qui s'ensuit avec les autres trappeurs est un balancement entre des voix dures et une voix fragile. Deuxièmement, la différence est également présente dans l'apparence. Certes, les trappeurs sont naturellement habillés de chapeaux et de manteaux en fourrure, puisque c'est leur activité. Mais il faut admettre que c'est un aspect non négligeable qui contribue à un effet de disparité entre les deux masculinités, tout comme les traits durs de leurs visages. Enfin, la disposition et le comportement des personnages jouent un rôle. Toute la troupe de trappeurs est assise. Certains boivent, d'autres taillent des branches de bois avec leur couteau. Cookie est le seul personnage à se tenir debout. Cette image cinématographique est très évocatrice d'une relation de pouvoir. C'est le serviteur qui vient rendre des comptes à la cour affalée sur ses canapés. Aussi bien qu'un des trappeurs s'adresse à Cookie en ayant le dos tourné. C'est toute une atmosphère menaçante que ces hommes représentent à

¹³ INOA, Christopher Lee. *Kelly Reichardt on "First Cow" and Poking Fun at Masculinity*. [en ligne]





42



I want some of that buffalo steak for breakfast, with fried cakes.

43



How about that soda bread?

44



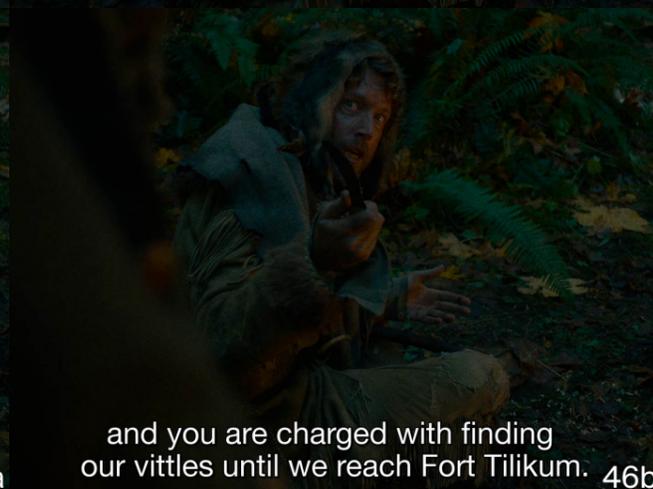
You find anything out there tonight?

45



It's the Cookie's job to improvise.

46a



and you are charged with finding our vittles until we reach Fort Tilikum.

46b



47

l'égard du personnage principal. Il ne faut pas oublier que ce sont des chasseurs, des hommes animés par la violence envers les animaux dans un but lucratif. Ils n'ont pas de tact, de délicatesse et sont grossiers, à l'image du reproche que fait un des trappeurs à un autre de boire plus que ce qu'il faudrait, interaction de laquelle s'ensuit une bagarre.

L'enjeu de cette scène est de montrer que Cookie n'est pas un homme comme les autres, qu'il ne répond pas aux critères de la masculinité de cette époque-là et qu'il vit entouré de cette violence masculine. Kelly Reichardt fait un choix de réalisation intéressant pour illustrer que Cookie, et plus tard King-Lu, évolue dans un monde en dissonance avec lui. Toujours dans cette scène entre Cookie et les trappeurs, la bagarre entre les deux hommes continue d'exister au son bien que la caméra suive Cookie qui se dirige vers sa tente. Le plan suivant tourné depuis l'intérieur de la tente, laisse entrevoir quelques mouvements en arrière-plan de la bagarre, mais elle a lieu majoritairement en off, au son (fig. 47). Cookie entre dans son tout petit espace personnel, son havre de paix, dont l'intérieur n'est pas dévoilé en l'absence de lumière. La composition visuelle et le choix sonore donnent l'impression que Cookie ne peut échapper au spectre de cette violence masculine, même dans son intimité. Les trappeurs le harcèlent, l'intimident et le menacent de représailles physiques s'il ne trouve pas à manger. Cookie est en quelque sorte leur bouc émissaire. En outre, les deux masculinités se distinguent même dans les priorités de chacun. Sur le chemin vers Fort Tilikum, les trappeurs parlent de la somme que leur rapporteront les fourrures, et de la bière et des femmes qu'ils pourront y trouver. Quant à Cookie, arrivé à la colonie, il s'achète des nouvelles bottes, les siennes usées du voyage qu'il vient de faire. Ce sont là deux masculinités et donc deux ambitions différentes qui s'opposent quant à l'investissement de l'argent gagné.

This framing device allows us to recognize Cookie as a figure of compassion. His careful and gentle method of foraging is juxtaposed by the harshness of those in power above him, which is a theme that will come into play during the main conflict of the film. There is a sense of hyper-masculinity at play that keeps those above Cookie and King-Lu at the top; however, their soft masculinity is a counter to this and allows them to infiltrate this caste system.¹⁴

Ce dispositif d'encadrement permet de reconnaître Cookie comme une figure de compassion. Sa méthode précautionneuse et douce de chercher de la nourriture vient se juxtaposer à la rudesse de ceux en position de pouvoir au-dessus de lui, un thème qui entre en jeu pendant la problématique principale du film. Il y a une impression d'hyper-masculinité en jeu qui garantit la supériorité de ceux au-dessus de Cookie et King-Lu ; pourtant, leur masculinité douce est le contre-pied à cela et leur permet de s'infiltrer dans ce système de castes. (traduction libre)

¹⁴ HUNSBERGER, Taylor. *Tender Masculinity in 'First Cow'*. [en ligne]

Kelly Reichardt utilise à nouveau ce dispositif d'environnement toxique plus tard dans une scène de bar. Dans le campement de Fort Tilikum, Cookie se rend dans une taverne dans laquelle il n'y a que des hommes qui boivent, jouent aux cartes et parlent de leurs périples. Cookie écoute la discussion d'une table qui parle de l'arrivée de la vache que le Chief Factor a achetée. Les commentaires misogynes que font les hommes au sujet de la vache et du Chief Factor témoignent d'un caractère propre à la masculinité hégémonique, du moins celle dont ces hommes veulent faire partie, celle qu'ils performent.

Homme 1 : - What good is one cow to anyone ? Cow needs a stud.

Homme 2 : - Chief Factor wants milk in his tea, like a proper English gentleman.

Homme 3 : - Like a proper lady.

Homme 1 : - À quoi sert une vache ? Une vache a besoin d'un mâle.

Homme 2 : - Chief Factor veut du lait dans son thé, comme un vrai Anglais.

Homme 3 : - Comme une vraie dame.

L'atmosphère toxique s'intensifie quand un homme entre dans le bar avec un bébé dans un panier. Alors qu'il commande une bière, un homme portant des vêtements plus élégants, le harcèle en faisant des commentaires à voix haute pour que toute la salle l'entende (fig. 48-49). Cet homme performe un acte de masculinité hégémonique, il veut faire de son « adversaire » la risée du bar en le rabaissant. Les clients commencent à se moquer de ce dernier. Il interpelle alors Cookie et lui demande de surveiller son bébé pendant qu'il s'occupe de son tyran (fig. 50). Commence alors une bagarre entre les deux hommes qui se poursuit à l'extérieur du bar, suivis par le reste des clients. Il est intéressant de noter que certains hommes qui jouaient aux cartes profitent de l'agitation pour voler de l'argent investi dans le jeu (fig. 51), encore une fois un rappel des vices avides qu'animent la plupart des hommes de cette époque. Kelly Reichardt utilise à nouveau le son pour faire exister cette bagarre qui se déroule en hors-champ alors que la caméra reste avec Cookie et le bébé à l'intérieur du bar (fig. 52-53a). Il s'inquiète pour le poupon qui commence à pleurer et essaie de le rassurer. La douceur et le côté presque maternel de ce personnage ressort de cette interaction (fig. 53b-54). Cookie est donc un homme dont l'empathie est à priori une faiblesse dans le contexte de cette époque où règne la loi du plus fort. Il n'a pas les armes qu'il faut pour se défendre de la toxicité masculine et évoluer dans un milieu de compétition imposée par l'esprit capitaliste de la conquête de l'Ouest. Malgré ça, c'est bien sa masculinité alternative qui lui permettra d'avoir un espoir de réussite.

Revenant à la conquête du territoire, au début de son exploitation et de son commerce, symbolisés par l'arrivée de cette « première vache », retrouvant avec eux les racines du capitalisme américain, *First Cow* en restitue la sauvagerie et l'appropriation avide, tous azimuts. Il le fait par le biais d'un contraste souvent comique [...] créé par ses deux personnages principaux [...] que leur douceur et leur intelligence rendent inadaptés à la brutalité ambiante. [...] *First Cow* revient aussi, sous les habits inattendus du buddy movie revisité, sur la question de l'autre, de l'étranger, sur la manière dont on le définit et le traite, et sur celles, connexes, de la solitude et de l'amitié [...].¹⁵

¹⁵ REVAULT D'ALLONNES, Judith, *op.cit.*, p. 14



Une relation fusionnelle

La rencontre entre Cookie et King-Lu a lieu lors d'une cueillette nocturne de champignons du premier. Kelly Reichardt utilise la même mélodie extradiégétique que dans la séquence précédente. King-Lu est caché dans la végétation. Aucun sursaut, aucun geste violent. Cookie ne prend pas peur quand il remarque la présence de cet inconnu. Un petit silence et un regard précèdent le premier mot. C'est Cookie qui initie le dialogue et s'inquiète pour cet homme en lui demandant si tout va bien. King-Lu est nu, affamé et en fuite. Cookie lui ramène des tissus, à boire et à manger. Chaque question qu'il pose à King-Lu est dite avec bienveillance et douceur, indiquant qu'il éprouve une certaine compassion pour l'inconnu qu'il héberge dans sa tente pour la nuit, malgré le risque de se faire réprimander par les trappeurs assoupis. King-Lu prend la fuite le lendemain et les deux hommes se retrouvent par hasard dans le bar, au moment de la bagarre entre clients.

Si la plupart des hommes blancs en position de pouvoir dans *First Cow* performent voire répondent aux critères d'une masculinité hégémonique, Cookie et King-Lu tombent dans la masculinité marginalisée. Le premier, bien que blanc, est cuisinier et appartient à une classe sociale basse. Il ne peut que travailler au service d'un supérieur et habite dans une tente à l'extérieur de Fort Tilikum. Dans la scène du bar, lorsqu'il retrouve King-Lu, Cookie parle de sa situation actuelle en disant « No one would have me. » (« Personne veut de moi. »). Il ne peut gagner sa vie que si quelqu'un l'emploie. Quant à King-Lu, il est un immigré chinois. Bien qu'il cherche à faire fortune dans la quête de l'or, il reste dans une position inférieure de pouvoir à cause de ses origines, les hommes blancs étant les dominants. Les deux hommes ne possèdent rien de grande valeur. Dans ces territoires « sauvages », ils font partie d'une minorité sociale, ce sont des *outsiders*. Ils doivent subvenir eux-mêmes à leurs besoins. Leur quotidien relève donc de la survie et c'est en joignant leurs compétences que les deux amis vont chercher à avoir une vie meilleure.

Dès leurs retrouvailles, King-Lu explique à Cookie qu'il a l'intuition que ces territoires nouvellement conquis sont prometteurs en termes d'affaires. Il a une forte ambition de réussite, de devenir un homme d'affaire, maître de son propre destin. C'est un personnage motivé par l'entreprise.

King-Lu : – *History isn't here yet. It's coming, but we got here early this time. Maybe this time we can be ready for it. We can take it on our own terms.*

King-Lu : – *L'Histoire n'est pas encore ici. Elle arrive, mais nous sommes arrivés tôt cette fois. Peut-être que cette fois nous pouvons être prêts pour elle. Nous pouvons en être maîtres.*

Il a trouvé une petite cabane en forêt en marge du campement de Fort Tilikum, tout comme eux sont en marge de l'hégémonie patriarcale blanche colonisatrice. Ce n'est pas le luxe, mais c'est un petit chez-soi. La séquence dans laquelle King-Lu ramène Cookie chez lui témoigne de la mise en scène simple, mais puissante de Kelly Reichardt. Dès leur entrée dans l'habitation, les hommes trinquent. « Here's to... something. »





(« À... quelque chose. ») dit King-Lu (fig. 55a). Ils ne savent pas encore qu'ils trinquent à une amitié fusionnelle, une complicité qui va se créer dans les instants qui suivent. King-Lu décide d'allumer un feu, il va donc couper du bois à l'extérieur et dit à Cookie de se mettre à l'aise. Celui-ci reste un moment debout dans la cabane. Il observe (fig. 55b). Puis, au son, le premier coup de hache retentit. Suit un plan traduisant le point de vue de Cookie sur King-Lu coupant du bois dehors, à travers l'encadrement de la fenêtre (fig. 55c-56). Comme un appel au travail, les coups de hache engendrent la mise en mouvement de Cookie qui se met à balayer le sol comme s'il s'occupait de son propre havre de paix (fig. 57-59). De plus, il part et revient avec un bouquet de fleurs ramassées qu'il dépose sur une étagère, ce à quoi King-Lu dit « Looks better already. » (« Ça a l'air mieux déjà. ») (fig. 60). Chaque action paraît totalement naturelle. Kelly Reichardt met en scène ici la fondation de la complicité entre ces deux hommes, un accord tacite, et elle porte une grande attention aux gestes qui parlent d'eux-mêmes, plus que les paroles. Un lien amical spontané et authentique naît ici. Dans un entretien avec Judith Revault d'Allonnes, Kelly Reichardt explique l'importance qu'elle porte à ces gestes.

JRA : Vous n'évoquez pas simplement les activités et les tâches que vos personnages doivent accomplir, vous les filmez. [...] Qu'est-ce qui vous pousse à filmer ces activités, ces tâches, ce travail ? En quoi est-ce important ?

KR : Pour comprendre les personnages, je dois comprendre ce qu'ils font : leur routine, ce qui compose leurs journées. Dans *First Cow*, lorsque Cookie va pour la première fois dans la cabane de King-Lu, King-Lu se met à préparer un feu et Cookie commence à nettoyer. C'est à travers ces tâches que l'on voit naître et grandir leur amitié, leur désir d'un foyer partagé.¹⁶

Dans une succession de courtes scènes, King-Lu et Cookie exposent chacun les projets qu'ils aimeraient entreprendre, mais qui ne sont pas simples à mettre à exécution. Leurs discussions ont lieu pendant qu'ils font des activités qui pourraient être caractérisées « d'activités de femmes » dans ce contexte historique (fig. 61-62). La cueillette de nourriture en forêt, la cuisine, la lessive au bord de la rivière. Kelly Reichardt décide de filmer ces hommes dans leurs corvées, mais également tranquillement assis dans leur habitation, occupés à des petits travaux manuels. Cookie et King-Lu ne sont pas des hommes d'action, ils ne sont pas impliqués dans une conquête physique et violente du territoire, ils ne fréquentent pas les autres hommes du campement, ne passent pas leurs journées à boire de l'alcool et engendrer des bagarres. Ils sont des hommes casaniers qui prennent le temps de réfléchir à la stratégie qu'ils vont mettre en place afin de gagner de l'argent. Ponctuées de silence, leurs discussions sont très simples dans le fond et douces dans la forme. Aucun des deux n'élève sa voix, aucun des deux ne prétend savoir mieux que l'autre. L'ego masculin n'a pas de place dans leur environnement bienveillant. Bien que ces deux personnages se retrouvent l'un dans l'autre par des traits de personnalité similaires, il existe néanmoins des différences entre Cookie et King-Lu qui ont compris que celles-ci pouvaient avoir des fonctions complémentaires en les associant et ainsi en faire une force.

Les rapproche, en première instance, une reconnaissance mutuelle aux ressorts en partie ineffables, l'identification, chez l'autre, de quelques indices d'une affinité possible : la douceur de la voix, l'hésitation du geste, déplacées, comme perdues ici, dans l'Oregon des trappeurs. Cette attitude partagée, ni dominatrice, ni prédatrice, à l'inverse du pillage qui débute alentour, laisse d'emblée place à l'autre et à ses différences.¹⁷

¹⁶ REVAULT D'ALLONNES, Judith, *op.cit.*, p. 246

¹⁷ *Ibid.*, p. 59

Des différences complémentaires

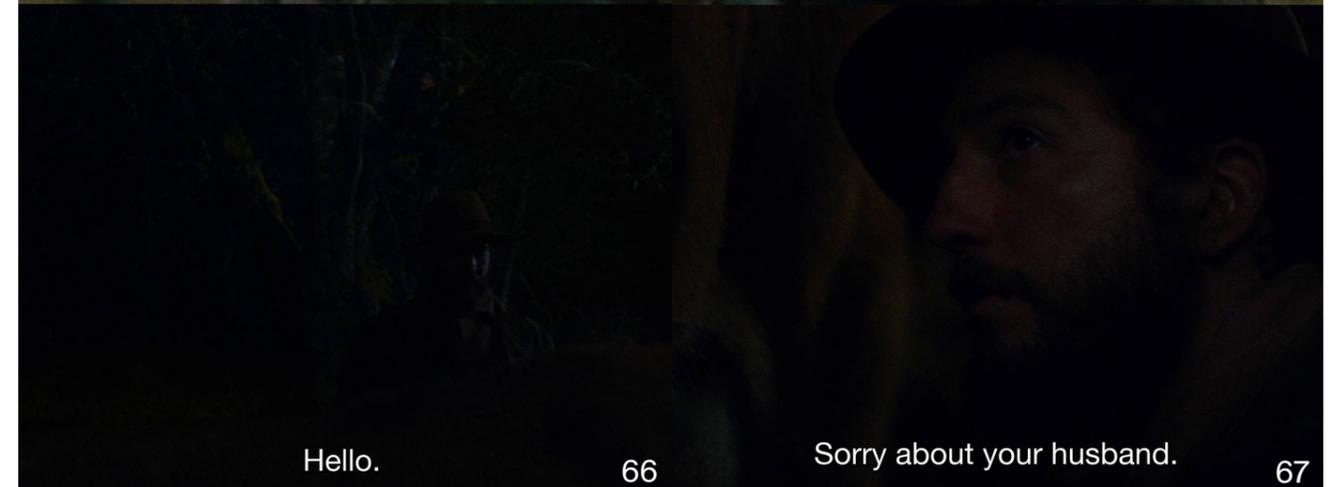
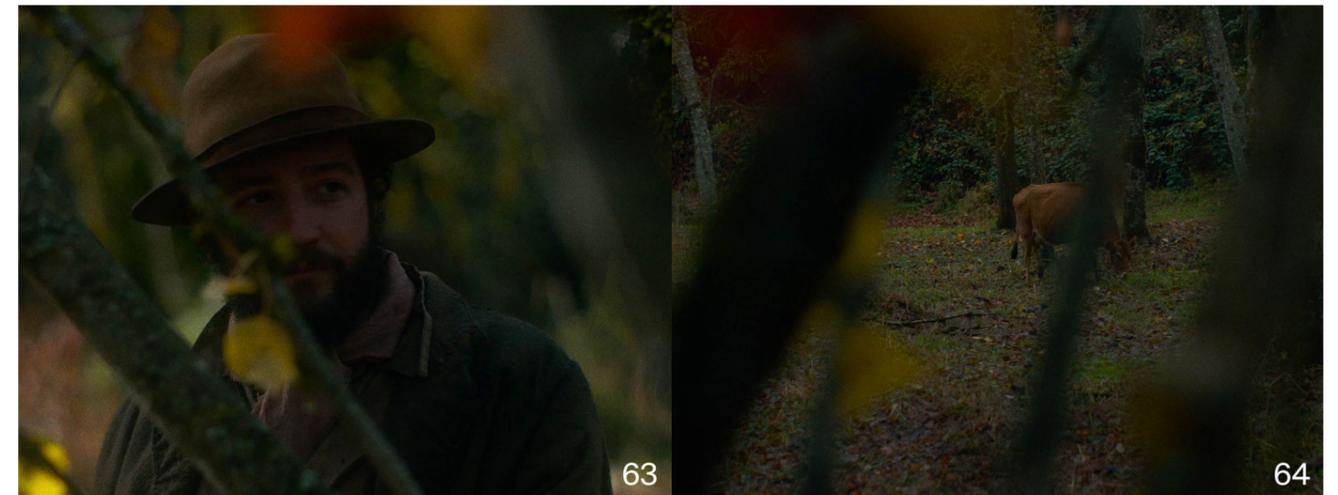
La découverte de la vache du Chief Factor a lieu avec Cookie. Alors qu'il ramasse des noisettes dans les bois, acte illustré ici par des plans empreints du soin que Kelly Reichardt apporte aux détails et aux gestes, Cookie aperçoit la vache. En fond musical joue une mélodie douce, similaire à celle de la première scène du film. Cookie observe la vache à travers les branches tout en marchant lentement et délicatement (fig. 63). Le plan défile en un travelling et s'arrête. Son contrechamp est un plan de la vache qui broute (fig. 64). C'est un plan plutôt long. Au retour sur Cookie, son visage est illuminé par un petit sourire (fig. 65). Il est émerveillé par ce qu'il voit, tant par la beauté de cet animal que par l'utilité de cette découverte. Cette rencontre marque le début du projet qu'il va entreprendre avec King-Lu.

C'est dans l'entreprise que les deux personnages mènent qu'apparaissent leurs différences. Dans la scène suivante, Cookie raconte à King-Lu qu'il a découvert une vache près du terrain du Chief Factor. Il explique qu'il voudrait pouvoir récolter son lait pour la préparation de pâtisseries. King-Lu commence alors à poser des questions sur le processus de traite, il est curieux, une rumination se lit sur son visage. Il y a là deux buts différents qui les animent. Contrairement à Cookie qui mentionnait le lait de vache par pure passion pour la cuisine, King-Lu y voit une opportunité de faire du profit. Il faut rappeler que King-Lu se trouve dans cette région des États-Unis, parce qu'il cherche à réussir dans la quête de l'or. C'est un homme qui réfléchit et planifie en termes économiques, ce qui n'est pas le cas de Cookie. La notion du vol de lait diffère quelque peu pour chacun. Dans la scène suivante, tout en symbiose, chaque personnage prend alors sa position autant physique que symbolique. Les deux hommes s'accordent sur leurs postes : Cookie s'approche de la vache et la traite alors que King-Lu monte à un arbre et surveille les environs. Ce même schéma se répète chaque nuit où ils vont voler du lait. Telle une entreprise, il y a la main d'œuvre et la gestion. Cette association est basée sur leurs différences qui se complètent, et les deux hommes comprennent vite que c'est cela qui les aidera à subvenir à leurs besoins économiques, à survivre voire à prospérer dans cette société capitaliste dans laquelle les deux sont des *outsiders* et sont condamnés à rester assujettis aux hommes dominants.

Le film entier s'attache à la naissance de leur amitié, au développement d'un lien intangible, à la fois subtil et fort, à l'accueil joyeux de l'autre et de ses différences, à la construction libre et volontaire d'une dépendance mutuelle équilibrée, qu'il oppose aux instincts rapaces et destructeurs du commerce et du capitalisme balbutiants.¹⁸

De plus, il est intéressant de noter que cette masculinité attendrissante s'oppose à la masculinité hégémonique même dans la considération de la vache. En effet, celle-ci est perçue de deux manières différentes selon la classe sociale des protagonistes. Le Chief Factor, à qui appartient l'animal, se vante de son achat, de la descendance prestigieuse du bovin qu'il a fait venir depuis l'Europe et pour qui il espère trouver bientôt un mâle afin qu'elle s'accouple. La vache n'est qu'un objet de luxe satisfaisant sa vanité de colonisateur qui « ramène » la culture européenne dans ces nouveaux territoires du Nord-Ouest américain. Peut-être serait-il même juste de parler d'une

¹⁸ REVAULT D'ALLONNES, Judith, *op.cit.*, p. 59



Hello.

66

Sorry about your husband.

67

certaine conquête environnementale de la part des hommes dominants. Bien qu'ils utilisent la vache comme moyen de gagner de l'argent, Cookie et King-Lu considèrent au contraire l'animal comme un être vivant qu'ils traitent avec respect, à l'instar de Cookie qui s'adresse à la vache lors de la première traite et qui continue de lui parler chaque soir (fig. 66-67). Il y a une certaine reconnaissance de leur part envers l'être qui contribue avec son lait à une composante capitale de leur entreprise fructueuse. Cette tendresse envers la nature prend le contre-pied de la violence animale qui règne dans ces territoires, perpétrée par les chasseurs de fourrures qui incarnent une des figures de la masculinité dominante.

En lieu et place d'une promesse de développement, le capitalisme débute avec le pillage, l'appropriation des ressources et la soumission de la population indienne autochtone par des brutes, épaisses côté trappeurs, perverses côtés colons, dont le film ne cesse de se jouer par contraste avec la douceur et la finesse de ses deux protagonistes – jusqu'à ce que la violence les rattrape.¹⁹

Malgré leur ingéniosité, Cookie et King-Lu ne réussissent pas à faire prospérer leur entreprise de gâteaux puisque le Chief Factor découvre qu'ils volent le lait de sa vache et, accompagné de ses hommes, part à leur poursuite. Non seulement ce personnage se sent victime de vol, mais il est également touché dans son ego d'homme dominant, puisqu'il se rend compte qu'il a été la dupe de deux hommes de classe inférieure à la sienne, qui ont profité de sa richesse alors qu'il couvrait d'éloges les pâtisseries de Cookie et lui avait même passé une commande privée. Dans cette fuite, les deux hommes se séparent. Pendant que Cookie, blessé après une chute, est hébergé chez un couple d'autochtones, King-Lu retourne à la cabane pour récupérer leurs économies cachées dans un arbre. Kelly Richardt joue à ce moment avec l'attente du spectateur. King-Lu étant animé par le succès économique de leur entreprise, sa décision de retourner chercher le butin lors de sa fuite remet en question sa loyauté : se préoccupe-t-il pour Cookie ou va-t-il s'enfuir avec l'argent ? C'est là la crainte de revenir à une construction classique d'un personnage masculin qui finalement resterait « un homme comme les autres » en choisissant de favoriser ses intérêts plutôt que le fort lien interdépendant qu'il a créé avec Cookie. D'autant plus que, dès qu'il retrouve un peu de ses forces, ce dernier part à la recherche de son ami. Les deux hommes se retrouvent, s'enlacent et décident de quitter la région. Cookie, souffrant de ses blessures, ralentit la cadence. King-Lu pourrait continuer seul et abandonner son ami, mais il persiste à se préoccuper pour Cookie, à lui donner de l'eau, à l'encourager. Jusque dans la toute dernière scène du film, Kelly Reichardt met en scène le dilemme de King-Lu dans un dernier défi de loyauté qu'elle impose à son personnage. Cookie, fatigué, décide de se reposer dans les bois, sur des feuilles humides (fig. 68a-68b). King-Lu prend le rôle de guet. Il surveille les alentours, le butin serré dans ses bras (fig. 68c). Il regarde la sacoche, puis Cookie assoupi (fig. 68d). Le plan suivant est un plan subjectif de ce que King-Lu observe (fig. 69). Cette subjectivité visuelle joue un rôle capital dans la mise en doute chez le spectateur de la fidélité du personnage. Pendant un court instant, la question se pose à nouveau : va-t-il l'abandonner au profit de leurs économies ? Le plan suivant est un plan poitrine de King-Lu qui se retourne et regarde dans le vide (fig. 70a-70b). Bien que l'environnement soit calme, ce plan est d'une très forte intensité. Ses pensées sont presque audibles. La caméra panote vers le bas en suivant le regard de King-Lu qui fixe à nouveau le sac qu'il tient fermement dans ses mains (fig. 70c).

¹⁹ REVAULT D'ALLONNES, Judith, *op.cit.*, p. 26





71

72

Puis, il le pose aux côtés de Cookie et, dans le plan suivant, s'allonge dessus (fig. 71-72). Une manifestation de camaraderie attendrissante, mais très solide compte tenu de l'enjeu de survie auquel ils font face.

Avec les dernières paroles de King-Lu « We'll go soon. I've got you. » (« Nous partirons bientôt. Je t'ai toi/Je te protège. »), Kelly Reichardt détruit toute attente d'une représentation de masculinité conventionnelle. Dans un contexte historique et social où chacun lutte pour sa survie en exploitant les ressources de manière brutale, les vertus que présentent Cookie et King-Lu, telles que l'empathie, la loyauté, la douceur entre autres, n'ont pas de place dans la formule capitaliste de la réussite. Auraient-ils réussi tout de même leurs paris ? Dans un monde où la loi du plus riche, du plus fort, du plus égoïste règne, cet idéal n'est malheureusement qu'une chimère. Serait-ce une vision trop défaitiste que Kelly Reichardt dépeint ici ? Peut-être. Peut-être qu'elle ne fait que dépeindre la réalité du fondement sur lequel les États-Unis ont été construits. Mais elle fait naître tout de même pendant un court espace-temps l'espoir que deux hommes peuvent s'accorder sur leur destin et travailler ensemble à construire une amitié sans qu'elle soit basée sur des principes rigides et hostiles de compétition. Pour en revenir au postulat de l'anti-western, *First Cow* se rapproche du genre avec une proposition cinématographique où certains éléments y font référence de près ou de loin comme la conquête territoriale ou l'assujettissement des peuples autochtones aux hommes blancs dominants. Mais il se distingue en troquant certains éléments. Le cheval devient la vache, l'étranger bandit devient l'immigré chinois tendre et ingénieux, et le glorieux colon est le réel ennemi. En l'absence de duel ou d'action (la seule ici étant une course poursuite pour du simple lait volé), Kelly Reichardt s'affranchit d'une représentation rebattue de la masculinité hégémonique pour proposer un récit avec des personnages principaux porteurs d'une masculinité alternative, qui se soucie plus des enjeux intimes dans une relation entre hommes, où la confiance et l'ouverture émotionnelle priment sur l'esprit de compétition.

Car Kelly Reichardt a aussi cette constante de mesurer ses films aux grands genres de l'industrie hollywoodienne, mais presque par la négative ou au moins par un effet de soustraction. On pourrait appliquer la formule à la plupart de ses films qui adoptent les cadres d'un genre pour les vider de leur dramaturgie habituelle et la remplacer par un récit du geste plutôt que de l'action. [...] La caméra est comme un microscope qui vient se fixer sur le détail des actions que le cinéma n'observe pas d'habitude, accomplies par des personnes rendues invisibles par l'histoire ou par la société.²⁰

²⁰ PIREYRE, Raphaëlle. *Kelly Reichardt, cinéaste du déraillement*. [en ligne]

Conclusion

Il est temps de rapprocher ces deux œuvres cinématographiques faites par ces deux grandes réalisatrices et synthétiser les liens que ces films entretiennent, que cela soit par des ressemblances ou des différences.

Premièrement, les protagonistes de Claire Denis dans *Beau Travail* restent des hommes représentés d'une façon très classique. Ce sont des militaires qui incarnent des traits de caractère assez convenus pour ce type de personnes. La réalisatrice part donc d'une base conventionnelle de représentation pour venir déstabiliser subtilement des comportements régis par les principes acquis de la masculinité hégémonique. Concrètement dans *Beau Travail*, l'arrivée de Sentain au sein de la troupe vient ébranler chez Galoup des sentiments qui n'auraient jamais dû exister. J'insiste sur la subtilité avec laquelle Claire Denis opère, parce qu'elle vient tordre légèrement une forme figée de masculinité, juste assez pour provoquer un effet de cascade dans la conscience de Galoup. *High Life* (2018) est un autre film de Claire Denis dans lequel il aurait été pertinent d'analyser la masculinité. Le personnage principal, Monte, incarne également une masculinité classique dans le rôle d'un criminel aux allures de forte tête. Tout comme dans *Beau Travail*, Claire Denis vient transformer petit à petit le paradigme de son personnage au fil des défis existentiels rencontrés et de l'émascation exercée sur les passagers masculins.

À l'inverse, les protagonistes principaux de Kelly Reichardt dans *First Cow* sont à la base des hommes totalement atypiques. Elle crée dans toutes leurs dimensions des personnages qui sont étrangers à la société dans laquelle ils évoluent. Que ça soit dans leur prestance, leurs origines, le timbre de leur voix ou la manière de s'exprimer ou de relationner, Cookie et King-Lu ne ressemblent en rien aux autres hommes qu'ils côtoient. C'est cette dissonance qui les empêche d'appartenir à cette caste d'hommes dominants, mais c'est également dans la jonction de leurs singularités qu'ils se retrouvent et travaillent à un moyen de l'infiltrer. Kelly Reichardt met en scène ce choc entre masculinités également dans un autre de ses films. Les deux protagonistes de *Old Joy* (2006) essayent de reconstruire une amitié passée en partant en road trip quelques jours. Mark, un homme réservé, futur père à la vie stable, incarne une masculinité plutôt en accord avec une sensibilité émotionnelle. Kurt quant à lui, est un homme vagabond, très extraverti, aux allures folâtres et sans situation stable. Les deux hommes se rendent compte petit à petit que leurs visions s'opposent et que l'amitié qui existait jadis n'est plus. Similairement à *First Cow*, Kelly Reichardt met en place une tentative de coexistence entre deux « types » de masculinités qui se termine par un échec.

D'autre part, la masculinité hégémonique ne joue pas le même rôle dans les deux films. Dans *Beau Travail*, Galoup est, du moins croyait pouvoir être, l'une des incarnations de cette suprématie. Il en devient victime quand il se rend compte qu'il lui est impossible de maintenir une telle figure. Il est déchu non seulement de son rang,

mais également du symbole qu'il représentait. Claire Denis raconte donc la désillusion de Galoup. Tandis que dans *First Cow*, la masculinité hégémonique est l'ennemie de Cookie et King-Lu. Ils tentent avec leur masculinité attendrissante d'entailler cette hégémonie, en y réussissant quelque peu, avant d'être rattrapés par celle-ci. Par ailleurs, il ne faut pas oublier le contexte historique de *First Cow*, une époque à laquelle toute forme alternative aux codes sociaux conformistes n'avait aucune perspective de pérennité. Kelly Reichardt raconte alors un récit, certes fictif, mais qui, s'il avait existé, aurait été effacé de l'Histoire écrite par les personnes dominantes.

Toutefois, ces deux films se rejoignent dans leur volonté à ne pas trop expliquer le type de relation qu'entretiennent les personnages principaux entre eux. Ces récits de masculinités alternatives pourraient facilement s'avancer sur l'homosexualité des protagonistes. Certainement que Claire Denis évoque plus ceci dans *Beau Travail* que Kelly Reichardt dans *First Cow*, mais à aucun moment cette déviance de l'archétype masculin est assimilée à une orientation sexuelle. En tant que spectateur, il y a toujours une certaine envie de m'imaginer que Galoup se prend d'un engouement pour Sentain ou que l'amitié entre Cookie et King-Lu masque une relation romantique. Pourtant les deux réalisatrices ne se penchent pas sur ces questions. Et c'est bien là la perversité du concept de la masculinité. Comme si les amitiés entre hommes n'existaient que sous deux formes : les relations aseptisées, compétitives et malveillantes ou les relations homosexuelles. Pas de juste milieu. Comme si les récits d'amitiés tendres entre hommes sans ambiguïté n'avaient pas de place dans la conscience collective. Claire Denis et Kelly Reichardt abordent donc les effets néfastes de l'idée d'une seule et unique masculinité supérieure à laquelle les individus sont soit assujettis, soit en sont complices. Ces réalisatrices viennent ajouter une complexité à des concepts sociaux qui ont longtemps été considérés comme immuables, et le cinéma y a contribué en partie. Il est donc naturel que ce soit au cinéma même de déconstruire ces idées et c'est exactement ce qu'elles font dans *Beau Travail* et *First Cow*.

Bibliographie

BRAULT, Pascale-Anne. « Claire Denis et le corps à corps masculin dans *Beau Travail*. », in *The French Review*, vol. 78, n°2, décembre 2004, pp. 288-299

BREY, Iris. *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*. Paris : Éditions De l'Olivier, 2020. 252 p. (Collection Les Feux)

CONNELL, Raewyn. *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*. Paris : Éditions Amsterdam, 2022. 331 p.

COURCOUX, Charles-Antoine. *Des machines et des hommes. Masculinité et technologie dans le cinéma américain contemporain*. Genève : Georg éditeur, 2017. 520 p. (Collection Emprise de vue).

GRIERSON, Tim. Kelly Reichardt of 'First Cow' Isn't Interested in Macho Men [en ligne]. *Mel Magazine*, 6 mars 2020. Disponible sur : <https://melmagazine.com/en-us/story/kelly-reichardt-first-cow> (consulté le 5 janvier 2024)

HUNSBERGER, Taylor. Tender Masculinity in 'First Cow' [en ligne]. *Film Updates*, 8 septembre 2020. Disponible sur : <https://filmupdates.net/2020/09/08/tender-masculinity-in-first-cow/> (consulté le 5 janvier 2024)

INOA, Christopher Lee. Kelly Reichardt on "First Cow" and Poking Fun at Masculinity [en ligne]. *Hyperallergic*, 6 mars 2020. Disponible sur : <https://hyperallergic.com/546493/kelly-reichardt-on-first-cow-and-poking-fun-at-masculinity/> (consulté le 2 janvier 2024)

MAES, Sarah. « Regards de femmes et corps d'hommes. », in *La Revue du Ciné-club universitaire : Claire Denis*, n°2, avril 2013, pp. 26-34

MULVEY, Laura. « Visual Pleasure and Narrative Cinema. », in *Screen*, vol. 16, n°3, Automne 1975, pp. 6-18

PIREYRE, Raphaëlle. Kelly Reichardt, cinéaste du déraillement [en ligne]. *Centre Pompidou*, 18 décembre 2020. Disponible sur : <https://www.centrepompidou.fr/fr/magazine/article/kelly-reichardt-cineaste-du-deraillement> (consulté le 6 janvier 2024)

REVAULT D'ALLONNES, Judith. *Kelly Reichardt : L'Amérique retraversée*. Paris : De l'incidence éditeur, Éditions du Centre Pompidou, 2020. 224 p.

SANSONE, Nick. *First Cow (2020) : Hope for a New Beginning* [en ligne]. *The Baram House*, 6 mars 2021. Disponible sur : <https://www.baramhouse.com/review/film-review/nick-sansone/first-cow> (consulté le 5 janvier 2024)

SHAMBU, Girish. *Beau Travail : A Cinema of Sensation* [en ligne]. *The Criterion Collection*, 15 septembre 2020. Disponible sur : <https://www.criterion.com/current/posts/7097-beau-travail-a-cinema-of-sensation> (consulté le 18 novembre 2023)

SZARYK, Evelyne. « L'esthétique du corps dans l'œuvre de Claire Denis. », in *Initial(e)s*, vol. 20, 2005, pp. 122-138

TUAILLON, Victoire. Male gaze, ce que voient les hommes (1/2) [podcast]. *Les Couilles sur la table*, 27 février 2020, 38 min 35. Disponible sur : <https://www.binge.audio/podcast/les-couilles-sur-la-table/male-gaze-ce-que-voient-les-hommes> (consulté le 28 octobre 2023)

TUAILLON, Victoire. Female gaze, ce que vivent les femmes (2/2) [podcast]. *Les Couilles sur la table*, 27 février 2020, 54 min 35. Disponible sur : <https://www.binge.audio/podcast/les-couilles-sur-la-table/female-gaze-ce-que-vivent-les-femmes> (consulté le 28 octobre 2023)

VENNING, Laura. *First Cow, Connection and Crisis* [en ligne]. *Medium*, 31 décembre 2020. Disponible sur : <https://lauravunning.medium.com/first-cow-connection-and-crisis-cef76c047527> (consulté le 2 janvier 2024)

Filmographie

DENIS, Claire, *Beau Travail*, 1999, FR, 92 min

DENIS, Claire, *High Life*, 2018, FR, DE, PL, GB, US, 113 min

HITTMAN, Eliza, *Beach Rats*, 2017, US, 99 min

REICHARDT, Kelly, *First Cow*, 2019, US, 122 min

REICHARDT, Kelly, *Old Joy*, 2006, US, 73 min

