

Savoirs en lien

ISSN : 2968-0263

: Éditions universitaires de Dijon

4 | 2025

Faire et défaire famille

Présence(s) et absence(s) des relations sororales dans les fictions de meurtrières : politiser la violence des femmes au prisme du collectif

*Female Killer Narratives and the (Dis)Presence of Sisterhood: Toward a
Collective Politics of Women's Violence*

30 January 2026.

Pauline Julia

DOI : 10.58335/sel.758

🔗 <http://preo.ube.fr/sel/index.php?id=758>

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Pauline Julia, « Présence(s) et absence(s) des relations sororales dans les fictions de meurtrières : politiser la violence des femmes au prisme du collectif », *Savoirs en lien* [], 4 | 2025, 30 January 2026 and connection on 18 June 2026. Copyright : Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.. DOI : 10.58335/sel.758. URL : <http://preo.ube.fr/sel/index.php?id=758>

PREO

Présence(s) et absence(s) des relations sororales dans les fictions de meurtrières : politiser la violence des femmes au prisme du collectif

Female Killer Narratives and the (Dis)Presence of Sisterhood: Toward a Collective Politics of Women's Violence

Savoirs en lien


30 January 2026.

4 | 2025

Faire et défaire famille

Pauline Julia

DOI : 10.58335/sel.758

 <http://preo.ube.fr/sel/index.php?id=758>

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Introduction : des fictions de l'empowerment

Violence individuelle, tueuses à gage et postféminisme

Figures individualisées dans *Kill Bill* : l'échec d'une solidarité entre femmes

Killing Eve : l'impossible sororité en régime néolibéral

Du duo au groupe : pour une conception sororale de la violence fictive

Regarder à côté de la violence : écritures, images et formes de la sororité dans les fictions de meurtrières

Des images fictives à la réalité du plateau de tournage : le cas du cinéma

Conclusion

j'm'en branle, je reviendrai avec
mon gang
on est des branques, avec tes
mômes on fera des guirlandes

pas de parades, pas d'escapade
ultra-violence du sang à 100 %
j'm'en branle, je reviendrai avec
mon gang
les Vulves Assassines t'assas-
sinent
« C'est moi qui t'baise », *God-
zilla 3000*, Atypeek Music, 2019

Introduction : des fictions de l'empowerment

- 1 Le corpus des fictions de meurtrières soulève un ensemble de questions directement en lien avec les déclinaisons multiples et parfois contradictoires du concept d'*empowerment*, « désign[ant] autant un état (être *empowered*) qu'un processus (...) à la fois individuels, collectifs et sociaux ou politiques – même si, selon les usages de la notion, l'accent est mis sur l'une de ces dimensions ou au contraire sur leur articulation¹ ». Bien que né dans les cercles militants féministes et antiracistes des années 1970 aux États-Unis pour désigner la capacité d'action collective des groupes opprimés, le concept a été récupéré dès les années 1990 par le discours néolibéral, ce qui a contribué d'une part à en brouiller le sens originel (politique et collectif) pour en faire une injonction à la responsabilisation individuelle, et d'autre part à occulter la dimension structurelle des inégalités de genre, de classe et de race². Nous faisons l'hypothèse que les fictions de meurtrières proposent différentes interprétations du concept d'*empowerment* dans la manière dont elles conçoivent la violence des femmes, qui peut être soit individuelle, soit collective.
- 2 Les fictions qui mettent en scène des personnages de femmes meurtrières, aussi diverses soient elles, ont ceci de commun qu'elles privilégient toutes un type d'action relevant de la performance individuelle et corporelle. Le meurtre ou le crime y est envisagé comme un acte solitaire, engageant uniquement le sujet qui le commet et qui, ce faisant, s'affirme en tant que tel. Selon Léa Bismuth, le passage à l'acte s'incarne en une stratégie « mise en œuvre pour “se retrouver comme sujet”, car avant l'acte, le sujet se trouve divisé (...) celui qui passe à

l'acte devient paradoxalement auteur de l'acte : auteur malheureux, certes, mais *auteur* unique de l'acte en question³ ». L'art du passage à l'acte suppose bien pour les personnages de meurtrières la conquête par la violence d'une certaine forme de pouvoir sur leur vie et leur corps, dans une logique de réparation et d'émancipation. La plupart des œuvres contemporaines mettant en scène des femmes violentes et meurtrières depuis les années 1970 sont imprégnées, à des degrés divers, par la matrice narrative du *rape and revenge movie*, un sous-genre de l'horreur ayant émergé dans le cinéma d'exploitation étasunien des années 1970. Dans le champ féministe, on peut penser, entre autres, à la bande dessinée *Odile et les crocodiles* de Chantal Montellier (1984), au roman *Dirty Week-end* d'Helen Zahavi (1991), ou encore au film *Revenge* de Coralie Fargeat (2018). Comme le montre Emily Brick, la trame de ce genre repose sur une « trajectoire en trois temps » (viol / transformation / vengeance) centrée sur un personnage féminin unique, dont la quête est orientée vers l'accomplissement de la vengeance⁴. Si ce type de narration permet de (re)construire une forme d'agentivité par la violence rendue, il pose aussi la question des limites politiques d'un féminisme centré sur l'individu. En privilégiant une logique de réparation personnelle plutôt qu'une remise en cause des structures, certaines de ces œuvres confortent une approche de l'*empowerment* alignée sur des valeurs individualisantes, comme l'autonomie, la responsabilité individuelle ou encore l'accomplissement personnel. Sans vouloir tomber dans un binarisme simpliste qui voudrait que la mise en scène du collectif aille du côté du politique là où des narrations centrées sur des trajectoires individuelles feraient forcément signe vers une construction libérale de l'émancipation – la philosophe Elsa Dorlin rappelle qu'« en matière de violence sexuelle le face-à-face doit être appréhendé comme éminemment politique »⁵ – il nous semble néanmoins pertinent d'interroger la place de l'individu, et plus précisément de l'individualisme, ainsi que des différentes formes de relations collectives que ces récits rendent possibles ou, au contraire, invisibilisent dans la construction d'une pensée de la violence des femmes.

3 D'autres œuvres optent toutefois pour une conception radicalement collective et sororale du passage à la violence, à l'instar de *Thelma and Louise* de Ridley Scott (1991), du roman et du film *Baise moi* de Virginie Despentes, et plus tard Coralie Trinh Thi (1993 ; 2000), ou

plus récemment du roman de Marcia Burnier *Les Orageuses* (2020). Dans ces œuvres, l'*empowerment* se construit à plusieurs, réactivant le sens premier et militant de la notion : un renforcement du pouvoir des femmes et des groupes marginalisés à travers des dynamiques de solidarité et d'action politique ayant pour objectif une transformation structurelle de la société. Ces fictions, érigées pour certaines en classiques de la culture féministe occidentale, privilégient des narrations où le passage à la violence s'opère en duos (amical, lesbien) ou en groupe (bande, gang, collectif militant). Là où certaines analyses lisent la violence fictive des femmes comme un simple indice d'engagement féministe, il semble que son inscription dans une dynamique sororale en transforme radicalement la portée politique. Cette distinction nous conduit à interroger le rôle de la sororité – envisagée dans le cadre plus large des théories du collectif et de la communauté – comme un outil critique permettant de penser autrement la violence des femmes, au-delà de son cadrage individualiste. On se demandera donc dans quelle mesure les fictions de meurtrières rejouent, déplacent ou subvertissent les représentations de l'*empowerment* des femmes, et comment la sororité – affirmée, empêchée ou absente – en reconfigure les enjeux. Il ne s'agira donc plus seulement de questionner la violence comme enjeu féministe, tant du point de vue éthique qu'esthétique, mais aussi d'en évaluer la dimension politique lorsqu'elle s'inscrit dans un projet collectif. Par ailleurs, nous finirons par étudier la manière dont les relations et dynamiques de pouvoir entre les différents travailleurs et travailleuses sur un plateau de tournage reconfigurent, d'une certaine façon, la lecture politique que l'on peut faire de l'œuvre.

Violence individuelle, tueuses à gage et postféminisme

- 4 Cette première partie propose d'interroger les formes d'effacement de la sororité dans des récits où les personnages féminins accèdent pourtant à des formes de puissance, mais sous des modalités qui en neutralisent les potentialités collectives. Deux figures emblématiques permettent de cerner cette dynamique : Beatrix Kiddo (*Kill Bill*) et Villanelle (*Killing Eve*).

Figures individualisées dans *Kill Bill* : l'échec d'une solidarité entre femmes

- 5 Centré sur Beatrix Kiddo et sa quête individuelle de vengeance, *Kill Bill* ne laisse aucune place aux relations sororales, les autres femmes apparaissant toutes comme des opposantes à éliminer. Les personnages féminins sont toujours montrés en train de se battre les unes contre les autres, rejouant l'éternel stéréotype de la rivalité féminine. Dans le film, les combats spectaculaires entre Beatrix et ses anciennes collègues tueuses à gages – Vernita Green, O-Ren Ishii, et Elle Driver – occupent une place centrale⁶ : ces affrontements magnifient la figure de l'héroïne solitaire tout en fragmentant ses relations avec les autres femmes. Pour exécuter à la lettre son plan de vengeance, Beatrix n'hésite pas à assassiner, au tout début du premier volet, Vernita Green devant sa propre fille, reproduisant alors le même type de traumatisme que celui infligé par Bill. Elle ne cultive aucune forme d'empathie, y compris pour celle qui s'offre comme un miroir de son propre passé, et opte plutôt pour des comportements propres aux sociabilités masculines, tels que la « froideur émotionnelle » et « l'indépendance⁷ » – à l'exception du seul lien d'amour qu'elle développe pour sa fille, dont l'enlèvement nourrit le désir de vengeance et constitue le motif de la quête. Si Beatrix Kiddo est présentée certes comme un personnage féminin empouvoirant, entouré par ailleurs d'autres femmes puissantes, elle reste néanmoins une femme évoluant dans un monde régi par Bill, qui apparaît toujours comme l'horizon des actions menées par les personnages, bien que peu présent à l'écran. En fait, il est intéressant de noter qu'on a un film qui paradoxalement multiplie les personnages féminins tout en leur accordant une place centrale – dans le genre du film d'action, où « elles sont peu nombreuses jusqu'à la fin des années 1980⁸ » – sans pour autant faire des différentes relations entre personnages des lieux de solidarité et de lutte commune. En réalité, si la violence des meurtrières dans *Kill Bill* se retourne sans cesse contre elles-mêmes, c'est aussi parce que le film met en scène une déclinaison très particulière de ce personnage : la tueuse à gages. Figure emblématique de l'individualisme néolibéral, sa violence est toujours cadrée, commandée, instrumentalisée par une autorité supérieure. Dans le film de Tarantino, cette autorité prend les traits de Bill, qui orchestre, canalise,

et surtout domestique la violence des protagonistes selon une logique fondée sur la mise en concurrence. Si Elle Driver traque Beatrix, c'est d'abord pour conserver sa place de favorite auprès de Bill – puisqu'évidemment, il ne peut y en avoir qu'une.

***Killing Eve* : l'impossible sororité en régime néolibéral**

- 6 On retrouve cette dynamique de rivalité entre femmes dans *Killing Eve*, la série britannique de Phoebe Waller-Bridge (2018-2022), qui met en scène des figures féminines puissantes, ambivalentes et brillantes : des espionnes, comme Eve Polastri et sa supérieure Carolyn, ou des tueuses à gages redoutables, comme Villanelle et, à partir de la troisième saison, Hélène. Toutes évoluent dans un univers – celui de la criminalité transnationale, du renseignement globalisé, des jeux d'influence et de pouvoir – qui rend impossible tout lien solidaire entre elles. La sororité y apparaît non seulement entravée, mais comme structurellement incompatible avec le système dans lequel elles s'inscrivent. Ces femmes, plutôt que de cultiver des relations de collaboration, sont mises en concurrence permanente : Eve et Villanelle, entre attirance et prédation, Carolyn et Eve, dans une dynamique hiérarchique et ambiguë, Hélène et Villanelle, dans un jeu de séduction, de domination et de contrôle. La relation Eve/Villanelle est peut-être celle qui s'approche le plus d'un lien sororal, mais elle est constamment pervertie par la violence. Le désir de sororité se trouve toujours sabordé par les structures qui les emploient, que ce soit le MI6 ou l'organisation criminelle des Douze : même quand il y a volonté de se rapprocher, la logique du système (surveillance, compétition, hiérarchie, performance) reprend le dessus. Aucune relation de confiance ne dure, tout lien est miné de l'intérieur par le soupçon, l'instrumentalisation, ou la logique de trahison.
- 7 Au début de la première saison, le personnage de Villanelle est présenté comme une tueuse à gage accomplie, aux habiletés hors-normes. Elle travaille au service des Douze, une organisation internationale secrète qui commandite les meurtres des puissants de ce monde (diplomates, chercheurs, hommes ou femmes politiques, milliardaires...). Elle est à la fois l'archétype et la subversion de la figure de la tueuse à gages : elle fascine parce qu'elle est efficace et déroutante.

tante, lisse et baroque, parfaitement intégrée au système tout en restant une anomalie flamboyante⁹. Elle accomplit ses missions sans état d'âme, rapidement et souvent sans se faire prendre. Elle est polyglotte, mobile, capable d'improvisation, donc parfaitement adaptée à une économie mondialisée du crime. Elle n'a aucun attachement durable, ce qui la rend moins vulnérable que d'autres tueurs ou tueuses. Finalement, elle incarne ce que le capitalisme attend d'un agent idéal : adaptable, efficace, sans revendication affective ou morale¹⁰. Pourtant, notons que cette perfection est ambivalente, voire instable : la série met justement en tension l'idéal d'un corps féminin instrumentalisé par le capitalisme du crime et la subjectivation progressive d'une figure qui désire rompre avec son statut d'objet fonctionnel. Au fil de la série, Villanelle ne veut plus seulement exécuter : elle veut aussi exister pour elle-même, aimer, être regardée autrement que comme un vulgaire instrument. Peu à peu, elle développe un désir de lien, parallèlement à l'évolution de sa relation amoureuse avec Eve : plus elle s'humanise, plus elle devient menaçante pour le système qui l'a produite.

- 8 Autant dans *Kill Bill* de Quentin Tarantino que dans *Killing Eve* de Phoebe Waller-Bridge, on a bien la création d'une imagerie culturelle qui se concentre sur la représentation d'un pouvoir féminin individualisant. La critique féministe a alors proposé d'analyser ces œuvres sous l'angle du concept de « postféministe », défini par Maxime Cervulle comme une « assimilation d'un certain féminisme par la culture populaire [...] correspon[dant] à une phase historique où les industries culturelles ont digéré le féminisme pour en faire une valeur marchande vidée de sa composante radicale et de sa volonté de transformation sociale¹¹ ». Le discours post-féministe, en attribuant la responsabilité du succès ou de la libération à l'individu, refuserait alors de reconnaître les inégalités structurelles ou de proposer une *praxis* politique susceptible de remettre fondamentalement en cause les valeurs et dynamiques patriarcales. Maxime Cervulle, dans une analyse de *Boulevard de la mort* (Quentin Tarantino, 2007), décrit avec justesse les effets de ce paradigme sur la représentation du pouvoir des femmes et leur possible dépolitisation :

Ce qui apparaît ici en filigrane, et qui semble parfaitement correspondre à une certaine culture postféministe qui a imprégné les représentations populaires, est le délitement de la solidarité entre

femmes comme levier politique et l'effacement des espaces collectifs comme lieux de formation de l'action (...). C'est aussi en cela que BDM est dépolitisant, en ce qu'il représente le féminisme comme une résistance individuelle totalement déconnectée de tout mouvement social ou collectif¹².

- 9 Ainsi, des œuvres comme *Kill Bill* ou *Killing Eve* mettent en scène des héroïnes puissantes et solitaires dont la violence, cadrée par des structures néolibérales, empêche toute forme de solidarité. À l'inverse, des œuvres comme le désormais classique *Thelma & Louise* posent la question de la violence et de la vengeance comme moteur d'une sororité en actes.

Du duo au groupe : pour une conception sororale de la violence fictive

- 10 Alors que, dans de nombreuses fictions, l'empowerment des personnages féminins repose sur leur exceptionnalité et sur l'expression d'une force individuelle, d'autres œuvres proposent un véritable changement de paradigme en redéfinissant la puissance d'action des femmes à l'aune de leur capacité à agir collectivement. Si, à partir des années 1990, les films mettant en scène des femmes gagnent en visibilité dans le cinéma hollywoodien, peu cependant assument une véritable politisation de ces nouvelles relations, à l'exception notable de *Thelma & Louise*, comme le souligne Karen Hollinger¹³. Le film écrit par Callie Khouri et réalisé par Ridley Scott s'inscrit dans une double tradition générique étasunienne : celle du *road movie*, et celle plus marginale du *rape and revenge movie*, évoqué plus haut. En plaçant en son centre la question de l'amitié entre femmes, le film subvertit doublement les codes : il est à la fois un bouleversement de paradigme pour la *road story*, genre caractérisé par des rôles jusque-là réservés aux duos masculins ou aux couples hétérosexuels¹⁴, mais aussi pour le film de vengeance. La narration du film se centre non pas sur la trajectoire individuelle d'une héroïne vengeresse, mais sur la puissance d'un lien amical entre deux femmes ordinaires. Leur sororité constitue l'axe structurant du film, sa substance politique et affective. On voit bien que si le film figure aujourd'hui comme un incontour-

nable du cinéma et de la culture féministe c'est autant parce qu'il présente une émancipation par la violence et explore des identités de genre subversives, que parce qu'il met en scène une amitié entre femmes puissante, riche de dialogues et d'images joyeuses, politique parce que structurelle de leur émancipation¹⁵. Le geste inaugural de la cavale – le meurtre de Harlan, l'agresseur de Thelma – illustre cette politisation de la solidarité féminine : ce n'est pas la victime directe qui tire, mais son amie Louise. Ce déplacement du sujet de la vengeance¹⁶ révèle une nouvelle logique d'action, fondée non plus sur la réaction individuelle à une violence subie, mais sur une réponse collective à une oppression systémique. La violence n'est plus subie dans la solitude, mais affrontée à deux, dans un geste de protection mutuelle. La suite du film prolonge cette dynamique, en mettant en scène une relation qui gagne en intensité, en confiance et en puissance, jusqu'à devenir un espace de liberté radical – fût-ce au prix de leur mort. Le type de narration imaginé dans *Thelma & Louise* connaît une réappropriation singulière dans le contexte français avec *Baise-moi* (1993 ; 2000), qui en constitue à la fois un écho et une radicalisation¹⁷. Là où un film comme *Thelma & Louise* déploie une certaine forme de lyrisme, *Baise-moi* propose une version trash, urbaine, saturée de violence et de nihilisme : en évacuant toute dimension rédemptrice ou héroïque, il inscrit le duo dans une esth/éthique punk où l'intensité du lien se conjugue avec la jouissance partagée d'expériences radicales (meurtres, sexe). Le duo d'amies apparaît dans les deux cas comme le marqueur reconnaissable d'une certaine contre-narration féminine : popularisée par *Thelma & Louise* puis radicalisée par *Baise-moi*, ce motif a contribué à inscrire la relation sororale au cœur de récits de transgression et d'émancipation.

- 11 Toutefois, le duo ne constitue pas l'unique configuration narrative de la sororité dans le corpus des fictions de meurtrières. Certaines œuvres choisissent en effet de déplacer la dynamique sororale vers des formes plus collectives, comme la bande, le groupe, voire le gang. *Les Guérillères* (1969) de Monique Wittig constitue sans doute l'un des premiers textes littéraires à théoriser, dans le cadre même de sa fiction, l'émergence d'un « personnage collectif héroïque¹⁸ » féminin. À rebours de la tradition narrative occidentale fondée sur l'individualisme du héros masculin, Wittig propose une polyphonie de voix féminines – les « guérillères » – qui se déploie selon une logique frag-

mentaire et non hiérarchique. Ce choix narratif est d'autant plus radical qu'il s'accompagne d'une subversion de la langue elle-même : par l'usage systématique du féminin (« elles disent », « elles écrivent », « elles frappent »), Wittig déconstruit les structures grammaticales et idéologiques du discours masculin dominant. En liant l'expérimentation formelle à une insurrection fictionnelle, elle inscrit la violence dans une perspective collective, et non réductible à un désir de vengeance individuel. La guerre des *Guérillères* engage un *nous*, un corps pluriel, faisant advenir une nouvelle mythologie féministe, où l'héroïsme ne se pense qu'au prisme du groupe. Plus proche de nous, le roman post-#MeToo *Les Orageuses* (2020) de l'autrice et militante féministe suisse Marcia Burnier met en scène une communauté de femmes unies par des expériences communes de violences, à la fois subies – le roman polyphonique multiplie les voix et les récits de personnes victimes de violences sexistes et sexuelles – mais aussi de violences rendues : s'inspirant de la matrice narrative du *rape and revenge movie*, il raconte aussi comment un groupe de jeunes militantes, ces « sœurs de galères¹⁹ », se retrouvent autour d'actions parfois violentes visant à se rendre justice, à exiger réparation pour les préjudices. Leur sororité se manifeste par ailleurs dans des scènes de la vie quotidienne, à travers des gestes de solidarité immédiate. Lors d'un épisode significatif, Mia, une des « sorcières » de la bande, raconte son ressenti après un concert : alors qu'elle parle, elle est interrompue par un homme qui profite d'un prétexte anodin – demander du feu – pour entrer dans son espace corporel. La réaction est d'abord individuelle, mais elle est immédiatement relayée par le groupe tout entier : « ce n'est pas une, mais cinq voix qui hurlent à l'unisson²⁰ ». Loin d'un héroïsme spectaculaire, cette scène met plutôt en valeur la puissance d'une réaction collective. Le groupe fonctionne ici comme un rempart symbolique, un « bouclier²¹ », soit une forme de présence solidaire qui permet non seulement à Mia de réaffirmer ses limites, mais aussi d'y trouver une forme de libération empouvoirante : à la fin de l'épisode, elle se retourne face à ses amies et rit. Elle a repris le dessus sur la situation et en jouit, avec les autres. Cet événement de sororité partagée, bien que « minuscule » devient une « victoire à ce moment-là²² », un soulèvement éphémère mais jubilatoire contre les intrusions ordinaires du sexisme. Le passage donne à voir une sororité de terrain, vécue, incarnée, qui dépasse les grands discours pour s'ancrer dans des pratiques de défense mutuelle

et d'affirmation collective. Ici, la force ne réside plus dans les qualités extraordinaires d'une héroïne solitaire et hors-norme, mais bien dans la puissance trouvée depuis l'intérieur d'un collectif. Le passage du duo à la bande permet ainsi d'explorer d'autres modalités de la sororité, fondées non plus seulement sur la complémentarité, mais aussi sur la puissance du groupe.

Regarder à côté de la violence : écritures, images et formes de la sororité dans les fictions de meurtrières

- 12 Maintenant que nous avons exploré la manière dont la dimension collective de la violence pouvait en déplacer la signification politique, il convient de se pencher sur les questions de représentation des relations sororales. L'enjeu majeur de cette dernière partie réside ainsi dans l'examen des moments où « il ne se passe rien²³ » – ces interstices sans fonction dramatique apparente mais où les relations entre protagonistes peuvent se tisser et se développer. Dans le roman *Baise-moi* de Virginie Despentes, par exemple, une scène de douceur et de repos vient rompre la continuité du cycle de violences : dans une chambre d'hôtel en bord de route, Nadine applique une coloration à Manu : « Elle lui caresse la tête en répartissant la mousse blanche, elle est contente de la toucher. Elle fait attention à être douce, la masse précautionneusement. Elle voudrait bien lui faire du bien²⁴. » Loin de l'imagerie sanguinolente qui marque le roman, c'est ici la mousse blanche qui s'impose comme symbole. Les verbes « caresser » et « masser », ainsi que l'adverbe « précautionneusement », instaurent une lenteur sensuelle, presque un arrêt sur image. L'analyse de tels passages permet de renouveler l'approche critique d'un corpus souvent interprété sous l'angle du spectaculaire et du radical, et attirent au contraire notre attention sur des gestes minimes, simples. Cette grammaire de la douceur, qui s'écrit dans les caresses à même la peau, permet de renouveler notre regard sur la diversité des contacts possibles. Selon les mots de Judith Duportail, « On est saturé·e de représentations dans la gradation des contacts érotiques. Mais concernant les contacts amicaux, de tendresse, on n'a pas du

tout de langage et donc cela nous en prive beaucoup. C'est vraiment un territoire non cartographié²⁵ ». Au-delà de la caresse, un autre motif fort mérite d'être souligné : celui du baiser, qui clôt, dans *Thelma & Louise* comme dans *Baise-moi*, une solidarité radicale entre les protagonistes féminines. Ce geste engendre une ambiguïté interprétative : s'agit-il d'une relation sororale et/ou bien d'une relation amoureuse lesbienne ? Cette ambiguïté pourrait être éclairée à la lumière du concept de « continuum lesbien » formulé dans les années 1980 par la poétesse et essayiste américaine Adrienne Rich. Selon Rich, malgré les injonctions du régime hétéronormatif, les femmes parviennent fréquemment à nouer des « rapports intenses et privilégiés » entre elles s'inscrivant dans un registre étendu de gestes et de pratiques. L'idée de continuum renvoie en effet à « un large éventail d'expériences impliquant une identification aux femmes²⁶ », qu'elles soient amicales ou amoureuses. Si le choix de la mort comme conclusion du film marque de façon ambiguë²⁷ la radicalité des deux femmes, qui préfèrent s'extraire d'un monde patriarcal oppressif plutôt que d'y survivre, notons que l'un des aspects les plus radicalement subversifs de ce récit réside également dans la mise en scène d'une intimité féminine – qu'elle soit amicale ou amoureuse – qui échappe aux cadres hétéronormatifs. Cette possibilité pour les femmes de tisser des liens entre elles, hors du regard masculin, constitue aussi une menace pour l'ordre établi. En ce sens, bien que ces fictions mettent en scène des armes au sens propre, elles révèlent également d'autres formes de puissance tout aussi dangereuses et efficaces dans la lutte contre les oppressions, telles que la sororité, l'amitié politique et l'amour entre femmes.

Des images fictives à la réalité du plateau de tournage : le cas du cinéma

- 13 Par ailleurs, il convient de souligner que l'analyse politique d'un film ne saurait se limiter à l'étude de ses représentations à l'écran, sans prendre en compte ses conditions de production. En effet, la puissance de films comme *Thelma & Louise* ou *Baise-moi* réside également dans la manière dont la représentation de la sororité à l'écran

s'aligne avec les réalités du tournage. Cette coïncidence entre représentation et expérience renforce la nature politique de ces films et contribue à leur dimension transformatrice. La relation solidaire entre les actrices Susan Sarandon et Geena Davis sur le plateau de *Thelma & Louise* a été largement documentée, notamment par Martine Delvaux, qui dans *Thelma, Louise & moi* écrit :

Susan Sarandon raconte qu'il n'y a pas eu de rivalité entre elle et Geena Davis, pas de conflits, pas de coups bas, alors que ça peut facilement être le cas quand il s'agit d'un film à deux, un film où deux femmes se partagent la vedette. C'est facile alors de s'accaparer toute la gloire pour être la seule à briller. Ça n'a pas eu lieu, bien au contraire. Dans une entrevue donnée dans le cadre du vingt-cinquième anniversaire du film, elles sont assises côte à côte, devant le journaliste. Geena Davis se souvient, elle se tourne vers Susan Sarandon : « De temps en temps, tu disais : Tu vois comme c'est agréable de travailler avec des femmes ! » Et Susan Sarandon ajoute, comme pour finir la phrase : « Dans une mer d'hommes très machos, des mâcheurs de cigares, t-shirts enroulés autour de leur tête dans le désert, avançant torse nu vers le soleil couchant... »²⁸

- 14 L'atmosphère de solidarité entre les actrices sur le plateau renforce donc d'une certaine manière la cohérence des images présentées à l'écran, consolidant ainsi la portée politique et émancipatrice du film. Le making-of de *Baise-moi*²⁹ offre un témoignage précieux sur les coulisses de la création du film. On y voit tour à tour – puis ensemble – les quatre artistes qui l'ont porté : les deux réalisatrices, Coralie Trinh Thi et Virginie Despentes, et les deux actrices principales, Karen Bach (Nadine) et Raffaëla Anderson (Manu). Le premier enjeu soulevé est celui de la coréalisation comme force. Despentes raconte les années nécessaires pour monter le projet, d'abord faute de producteurs, ensuite à cause du choix des actrices, toutes deux issues du cinéma pornographique : « quand tu dis que tu veux faire un film avec Karen et Raph, les gens te disent que ça va pas être possible. » Être deux, affirme-t-elle, permettait de « se souvenir que c'était une bonne idée », de tenir bon face à l'hostilité : « à deux, tu gères ça plus facilement, t'as plus de force, quoi. » Ce que beaucoup considéraient comme une faiblesse – la coréalisation – fut au contraire une des forces qui permit au film d'exister. Le making-of montre aussi des images du tournage, y compris les scènes de meurtres : on y voit les

acteurs et les actrices allongés au sol, baignés de faux sang, qui rient, échantent, et écoutent attentivement les indications de l'équipe technique. Derrière la violence mise en scène se dévoile une atmosphère de travail joyeuse, empreinte de solidarité et de soin. La question du consentement est d'ailleurs abordée, notamment à propos de la suppression dans le film d'une scène centrale du roman, celle du meurtre d'un enfant³⁰. Coralie Trinh Thi explique qu'elle n'était « pas si cruciale dans le fond », et insiste sur les « problèmes pratiques » que posait sa réalisation. Despentes ajoute : « un gamin, à trois ans, il peut pas décider, c'est forcément des parents qui décident pour lui. » Malgré l'extrême violence du film, y compris sexuelle, le respect du consentement traverse les décisions de mise en scène. Enfin, le making-of revient longuement sur l'expérience des deux actrices, qui avaient toutes deux quitté l'industrie pornographique depuis plusieurs années. Karen Bach parle du projet de Virginie et de Coralie comme d'un « pur cadeau » lui permettant de se rapprocher du cinéma, de la comédie, elle qui « rêvai[t] d'interpréter un personnage fort ». Raffaëla Anderson évoque quant à elle une forme de symbiose avec son personnage : « t'enlèves les meurtres, et c'est moi, Manu. » On a donc l'impression que le film raconte en plus de l'histoire de Nadine et Manu celles de quatre artistes qui, du fait d'avoir cru en leur projet, ont réussi à monter un des films les plus importants du cinéma féministe français. Peut-être est-ce là, dans ces liens tissés hors-champ, que se joue aussi un des aspects subversifs du film.

- 15 À l'inverse, *Kill Bill* de Quentin Tarantino offre un contraste frappant. Lors du tournage d'une scène au Mexique, Uma Thurman a été contrainte par le réalisateur à conduire elle-même une voiture, malgré ses objections et son souhait d'être remplacée par sa doublure. Le véhicule, en mauvais état, a dérapé et percuté un arbre, causant à l'actrice des blessures au cou et aux genoux, dont elle ressent encore aujourd'hui les séquelles. Il faudra attendre 2018 pour que Tarantino, suite aux révélations de Uma Thurman dans un entretien accordé au *New York Times*³¹, accepte de rendre les copies vidéo de l'accident, que l'actrice lui réclamait pourtant depuis près de quinze ans. Dans ce même entretien, l'actrice y dénonce plus généralement les abus de pouvoir dont elle a été victime au sein de l'industrie cinématographique, en expliquant avoir subi des violences sexuelles de la part d'Harvey Weinstein, le producteur des films (et ami) de Tarantino. Sa

prise de parole, en plein contexte #MeToo, souligne ainsi une certaine dissonance entre l'esthétique féministe de l'empowerment véhiculée par le film et la réalité des conditions de production, marquées par des rapports de domination patriarcaux. Là où *Thelma & Louise* semble faire coïncider récit et réalité, *Kill Bill* révèle, au contraire, un écart frappant entre la représentation de la solidarité féminine à l'écran et les rapports de pouvoir inégaux qui traversent le processus de fabrication du film. Cette tension entre ce que le film donne à voir et ce que son tournage révèle devient ainsi une clé de lecture essentielle : elle invite à penser la portée politique du cinéma au-delà des images, en interrogeant les rapports de pouvoir et les formes de solidarité qui structurent aussi les récits hors champ.

Conclusion

16 Loin de se limiter à des figures de puissance spectaculaires, les fictions de meurtrières explorent – parfois malgré elles – les tensions entre l'individualisme néolibéral et une aspiration à l'action collective. Loin d'être anecdotiques, les relations sororales – qu'elles soient empêchées, avortées ou pleinement assumées – réorientent profondément le sens de la violence féminine à l'écran et dans les récits. En nous invitant à regarder « à côté » des coups portés et des armes exhibées, ces œuvres proposent un autre imaginaire de la puissance : celui de la complicité, de l'attention, de la douceur et du soin. Plus encore, en examinant les conditions réelles de tournage, on comprend que la politique des images ne se joue pas seulement dans les récits qu'elles racontent, mais aussi dans les rapports qu'elles tissent hors champ. Penser la sororité dans les fictions de meurtrières, c'est d'une certaine manière reconfigurer les lignes de force d'un féminisme narratif et visuel, qui trouve sa radicalité tout autant dans les liens qu'il décrit que dans les gestes de rupture.

Cassandra ATHERTON, Paul HETHERINGTON, Alison MILLER, « Agents of Chaos: The Monstrous Feminine in *Killing Eve* », *Feminist Medias Studies*, 2023/4, n° 23, p. 1802-1818.

Marie-Hélène BACQUÉ, Carole BIEWENER, *L'Empowerment, une pratique émancipatrice ?*, Paris, La Découverte, 2013.

Léa BISMUTH, *L'Art de passer à l'acte*, Paris, Presses universitaires de France, 2024.

Iris BREY, *Le Regard féminin. Une révolution à l'écran*, Paris, Points, 2020.

Emily BRICK, « Baise-moi and the French Rape-Revenge Films », *European Nightmares. Horror Cinema in Europe since 1945*, New York, Columbia University Press, 2012.

Maxime CERVILLE, « Quentin Tarantino et le (post)fémisme. Politiques du genre dans *Boulevard de la mort* », *Nouvelles questions féministes*, 2009/1, n° 28, p. 35-49, <https://doi.org/10.3917/nqf.281.0035>.

Judy Y. CHU, *Quand les garçons rejoignent le club des garçons*, Paris, First, 2022.

Steven COHAN et Ina Rae HARK, *The Road Movie Book*, Londres, Routledge, 1997.

Jacky COLLINS et Sarah GILLIGAN, « Fashion-forward killer: Villanelle, costuming and queer style in *Killing Eve* », *Film, Fashion & Consumption*, 2021/2, n° 10, p. 353-376.

Martine DELVAUX, *Thelma, Louise & moi*, Montréal, Hélotrope, 2018.

Jacinte DUPUIS, « De victime à hors-la-loi : l'émancipation par la transgression dans *Baise-moi* et *Thelma & Louise* », *Entrelacs*, 9, 2012, <https://doi.org/10.4000/entrelacs.351>.

Éric FASSIN, « Représenter la violence des femmes : performance et fantasme », dans Coline CARDI et Geneviève

PRUVOST (dir.), *Penser la violence des femmes*, Paris, La Découverte, 2017.

Pauline LE GALL, *Utopies féministes sur nos écrans. Les amitiés féminines en action*, Villejuif, Éditions Daronnes, 2022.

Maxime LEROLLE, « Les super-héroïnes se battent-elles comme des filles ? », *Genre en séries*, 2019/2, n° 10, <https://doi.org/10.4000/ges.702>.

Raphaëlle MOINE, *Les Femmes d'action au cinéma*, Paris, Armand Collin, 2010.

Alice RAYBAUD, *Nos puissantes amitiés*, Paris, La Découverte, 2024.

Adrienne RICH, « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence », *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 1980/4, n° 5, p. 631-660.

David ROCHE, « Choreographing Genre in *Kill Bill* Vol. 1 & 2 (Quentin Tarantino, 2003 & 2004) », *Miranda*, 2014/2, n° 10, <https://doi.org/10.4000/miranda.6285>.

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

Héloïse VAN APPELGHEM, *La double peine. Formes et motifs de l'émancipation des femmes dans les road movies des grands espaces, des années 1960 à nos jours*, Thèse de doctorat sous la direction de Laurent JULLIER, Université Paris 3, 2023.

Sue VICE, *Introducing Bakhtin*, Manchester, Manchester University Press, 1997.

Monique WITTIG, « Quelques remarques sur *Les Guérillères* », *L'Esprit créateur*, 1994/4, n° 34, p. 116-122.

- 1 Marie-Hélène BACQUÉ, Carole BIEWENER, *L'Empowerment, une pratique émancipatrice ?*, Paris, La Découverte, 2013, p. 6.
- 2 Les autrices précisent qu'« [a]voir accès au pouvoir signifie dans cette acception être intégré au monde du travail et de la consommation, trouver sa place dans l'économie de marché, être "entrepreneur de sa propre vie". Cela implique une capacité de conduire rationnellement son existence, de faire des choix, mais la question de l'émancipation et de la justice sociale n'est pas posée ; tout au plus est évoquée celle de l'accès aux opportunités, sans remise en cause des inégalités sociales ». BACQUE, BIEWENER, 2013, p.17.
- 3 Léa BISMUTH, *L'Art de passer à l'acte*, Paris, Presses universitaires de France, 2024, p. 21.
- 4 Emily BRICK, « Baise-moi and the French Rape-Revenge Films », *European Nightmares. Horror Cinema in Europe since 1945*, New York, Columbia University Press, 2012, p. 94.
- 5 Elsa DORLIN, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, Paris, La Découverte, 2017, p. 155.
- 6 Pour une analyse des scènes de combat dans *Kill Bill*, on pourra consulter l'article de David ROCHE, « Choreographing Genre in Kill Bill Vol. 1 & 2 (Quentin Tarantino, 2003 & 2004) », *Miranda*, 2014/2, n° 10, <https://doi.org/10.4000/miranda.6285>. Sur les enjeux de genre liés aux combats des héroïnes au cinéma, voir également Maxime LEROLLE, « Les super-héroïnes se battent-elles comme des filles ? », *Genre en séries*, 2019/2, n° 10, <https://doi.org/10.4000/ges.702>.
- 7 Carol GILLIGAN, « Avant-propos », dans Judy Y. CHU (dir.), *Quand les garçons rejoignent le club des garçons*, Paris, First, 2022, p. 26.
- 8 Raphaëlle MOINE, *Les Femmes d'action au cinéma*, Paris, Armand Collin, 2010, p. 10.
- 9 Ses assassinats sont souvent spectaculaires, ironiques, théâtraux. Elle impose sa signature : les meurtres deviennent des performances artistiques, et sa violence un style. Sur ces questions, on pourra se référer à l'article de Jacky COLLINS et Sarah GILLIGAN, « Fashion-forward killer: Villanelle, costuming and queer style in *Killing Eve* », *Film, Fashion & Consumption*, 2021/2, n° 10, p. 353-376.

10 Cassandra ATHERTON, Paul HETHERINGTON, Alison MILLER, « Agents of Chaos: The Monstrous Feminine in *Killing Eve* », *Feminist Medias Studies*, 2023/4, n° 23, p. 1802-1818.

11 Maxime CERVILLE, « Quentin Tarantino et le (post)fémisme. Politiques du genre dans *Boulevard de la mort* », *Nouvelles Questions Féministes*, 2009/1, n° 28, p. 35-49.

12 CERVILLE, 2009.

13 Dans *In the Company of Women: Contemporary Female Friendship Films* elle écrit que : « Ce que nous constatons, alors que les films d'amitié deviennent populaires, c'est que leur dimension politique à tendance à s'éroder (...). De plus en plus de ces films préfèrent soutenir le *statu quo* plutôt que de le remettre en question » (p. 208), cité dans Pauline LE GALL, *Utopies féministes sur nos écrans. Les amitiés féminines en action*, Villejuif, Éditions Daronnes, 2022, p. 24.

14 Sur cette question, on pourra se référer à de nombreux travaux : Yvonne TASKER, *Spectacular Bodies: Gender, Genre, and the Action Cinema*, Londres, Routledge, 1993, p. 134 ; Steven COHAN et Ina Rae HARK, *The Road Movie Book*, Londres, Routledge, 1997, p. 10-12 ; Sue VICE, *Introducing Bakhtin*, Manchester, Manchester University Press, 1997, p. 210 ; en France, on pourra se référer à la thèse d'Héloïse VAN APPELGHEM, *La double peine. Formes et motifs de l'émancipation des femmes dans les road movies des grands espaces, des années 1960 à nos jours*, Université Paris 3, 2023.

15 *Thelma et Louise*, poings levés et chevelures au vent, se retrouvent de façon significative sur la première de couverture de l'essai de Pauline Le Gall portant sur les représentations de la sororité au cinéma, intitulé *Utopies féministes sur nos écrans* (2022).

16 Cette configuration narrative réapparaît d'ailleurs dans le film *Promising Young Woman* réalisé par Emerald Fennell (2020), dans lequel la vengeance est aussi portée non pas par la victime directe, mais par une amie endeuillée.

17 Les deux œuvres ont d'ailleurs été à de nombreuses reprises rapprochées par la critique. On peut penser à Jacinthe DUPUIS, « De victime à hors-la-loi : l'émancipation par la transgression dans *Baise-moi* et *Thelma & Louise* », *Entrelacs*, 9, 2012 ; Iris BREY, *Le Regard féminin. Une révolution à l'écran*, Paris, Points, 2020, p. 106-112 ; Éric FASSIN, « Représenter la violence des femmes : performance et fantasme », dans Coline CARDI et Geneviève PRUVOST, *Penser la violence des femmes*, Paris, La Découverte, 2017, p. 439-441 ;

ou encore à Jean-Benoît Cormier Lamy, Nicole Fayard et Denis Saint-Amant qui y font ponctuellement références dans leurs travaux.

18 Monique WITTIG, « Quelques remarques sur *Les Guérillères* », *L'Esprit créateur*, 1994/4, n° 34, p. 119.

19 Marcia BURNIER, *Les Orageuses*, Paris, Cambourakis, 2020, p. 16. Un peu plus loin, on peut lire : « Elle prend le temps de bien les regarder toutes, sorcières mes sœurs, ces vengeresses, pétroleuses, prêtresses, toutes un peu abîmées mais qui ont réussi à se rafistoler comme elles pouvaient. Elle a une bouffée d'amour avant la violence et elle les regarde comme si elle regardait sa famille, Nina, Lila, Inès, Leo et Louise », p. 17.

20 BURNIER, 2020, p. 47.

21 BURNIER, 2020, p. 28.

22 BURNIER, 2020, p. 47.

23 J'emprunte ici l'expression au personnage de Nadine dans le film *Baise-moi*. Les deux protagonistes se retrouvent dans une chambre d'hôtel : elles boivent un verre de whisky en silence, contemplant la vue ; la caméra s'attarde sur leurs visages en gros plan, tandis qu'une musique douce et mélodique à la guitare se fait entendre en arrière-plan. Allongée sur le lit, Manu feuillette un magazine lorsque Nadine lui demande : « Ça t'fait pas bizarre qu'il s'passe rien ? » Manu lui répond alors : « Tu t'fais une idée bizarre de quand il s'passe rien, toi » (48').

24 Virginie DESPENTES, *Baise-moi*, Paris, Le Livre de poche, 1999, p. 133.

25 Judith DUPORTAIL, « Avons-nous perdu le sens du toucher ? », *On ne peut plus rien dire*, podcast, Binge audio, 2023, cité dans Alice RAYBAUD, *Nos puissantes amitiés*, Paris, La Découverte, 2024, p. 121.

26 Adrienne RICH, « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence », *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 1980/4, n° 5, p. 648.

27 La fin du film a suscité de nombreux commentaires, allant jusqu'à interroger sa portée politique. Dans une vidéo publiée sur Instagram le 5 novembre 2025 (« *Thelma et Louise*, un film féministe ? »), la chercheuse Valérie Rey-Robert propose ainsi de lire le film comme « pas complètement féministe », en raison d'un double mouvement : tout en mettant en scène une trajectoire d'émancipation féminine, le récit en neutraliserait la portée en condamnant ses héroïnes à la mort, ce qui reviendrait à affirmer que, « dans l'ordre social actuel, une femme libre est une femme morte ». D'autres lectures critiques viennent toutefois nuancer cette interprétation : Martine

Delvaux insiste au contraire sur la dimension paradoxale de cette chute, qui ferait des protagonistes « les femmes mortes les plus vivantes du cinéma » (*Thelma, Louise et moi*, Montréal, Hélotrope, 2018, p. 7).

28 DELVAUX, 2018, p. 31.

29 « Making Of », supplément DVD de *Baise-moi* de Virginie DESPENTES et Coralie TRINH THI (2000), Studio Canal, 2002.

30 DESPENTES, 1999, chapitre 16.

31 Maureen DOWD, « This Is Why Uma Thurman Is Angry », *The New York Times*, 03 février 2018.

Français

L'article explore la représentation des relations sororales dans les fictions de femmes meurtrières, en s'interrogeant sur les différentes conceptions de l'empowerment féminin, entre individualisme postféministe et dynamique collective. À travers un corpus allant de *Kill Bill* (Quentin Tarantino) à *Thelma & Louise* (Ridley Scott), de *Killing Eve* (Phoebe Waller-Bridge) au roman *Les Orageuses* (Marcia Burnier), il montre que les œuvres valorisant une puissance individuelle tendent à effacer ou à saboter la sororité, tandis que d'autres construisent une violence féminine collective, sororale, et politique. L'analyse se prolonge par l'étude des gestes d'intimité féminine (caresses, baisers, silences) et des conditions de production cinématographiques, soulignant l'écart parfois criant entre les fictions d'empowerment et les pratiques patriarcales de tournage.

English

The article explores the representation of sororal relationships in fictional portrayals of female murderers, examining the various conceptions of female empowerment, caught between postfeminist individualism and collective dynamics. Through a corpus ranging from *Kill Bill* (Quentin Tarantino) to *Thelma & Louise* (Ridley Scott), from *Killing Eve* (Phoebe Waller-Bridge) to *Les Orageuses* (Marcia Burnier), it shows that works privileging individual power often erase or sabotage sorority, while others construct a collective, sororal, and political form of female violence. The analysis is extended through a focus on gestures of feminine intimacy (caresses, kisses, silences) and the conditions of cinematic production, often highlighting the stark contrast between empowerment narratives on screen and the patriarchal practices behind the scenes.

Présence(s) et absence(s) des relations sororales dans les fictions de meurtrières : politiser la violence des femmes au prisme du collectif

Mots-clés

sororité, empouvoirement, violence des femmes, postféminisme, continuum lesbien

Keywords

sisterhood, empowerment, women's violence, postfeminism, lesbian continuum

Pauline Julia

CPTC, Université Bourgogne Europe, France

IDREF : <https://www.idref.fr/29214041X>