

LE PARTAGE DE L'IMAGINAIRE

Violences et rites vindicatifs¹ dans

Le Haut Livre du Graal et *Kill Bill* de Quentin Tarantino

« HATTORI HANZO : *La vengeance n'est jamais une ligne droite. C'est une forêt. On peut donc facilement s'y égarer, s'y perdre, oublier par où on est entré* » (KB, I, IV, 1:37:19)². La métaphore de la forêt introduit fortuitement un point de jonction entre deux univers *a priori* inconciliables³ : lieu de l'aventure dans les romans du Graal, elle devient symbole des sinuosités de la vengeance. Le rapprochement de mondes aussi contrastés que celui du *Haut Livre du Graal* et de *Kill Bill* de Quentin Tarantino relève indubitablement de l'ictonoclastie ; néanmoins, la confrontation de ces deux récits⁴ révèle paradoxalement un bénéfice mutuel : si l'une des clés d'interprétations du *Haut Livre du Graal* réside dans une anticipation des techniques cinématographiques, son dialogue avec *Kill Bill* permet d'envisager une « trace médiévale »⁵ de violences vindicatives transposées dans un cadre oriental, en hommage aux films de kung-fu des Shaw Brothers. Plus encore, ces deux œuvres se tiennent à la marge de l'orthodoxie cinématographique et littéraire. *Kill Bill* est la création d'un enfant terrible du cinéma, réalisateur inclassable, l'une des particularités de son œuvre étant l'extrême porosité de ses frontières génériques. Par-delà les siècles, le partage d'un imaginaire vindicatif, excessif et sanglant⁶ contribue à associer deux récits dominés, l'un par la *faide*⁷, l'autre par la vengeance d'une ancienne « *vipère assassine* ».

¹ Sur l'opposition entre vindicatif et vindicatoire, cf. François OST, *Le Temps du Droit*, Paris, Odile Jacob, 1995, p. 105. Ce qui relève du *vindicatif* appelle un « désir aveugle de vengeance », tandis que le *vindicatoire* « part du principe que l'offense implique un devoir de réparation (...) l'équilibre exige restitution ou compensation en matière d'offenses (...) : si une vie (...) est prélevée dans l'autre groupe, cette perte doit être compensée ».

² La démarche comparatiste qui guide notre étude invite à considérer les versions françaises de chacune des deux œuvres. Les deux volumes de *Kill Bill* correspondent à la version française du film de Quentin Tarantino (2003-2004). Les références seront ainsi notées : ex. KB, I, IV, 1:10:4. KB pour *Kill Bill*, les deux chiffres romains indiquant le volume et le chapitre, suivis par les trois numéros qui précisent le minutage en heure, minute et seconde.

L'édition du *Haut Livre du Graal* est celle réalisée par Armand STRUBEL, Paris, Librairie générale française (Le livre de poche, 4573. Lettres gothiques), 2007. Les références des citations au *Haut Livre du Graal* dans notre étude feront apparaître successivement le numéro de la branche en chiffres romains, puis le numéro de la page correspondant à la traduction française, dont les lignes ne sont pas numérotées.

³ La lecture médiévale des films de Quentin Tarantino a néanmoins déjà été menée, notamment par Caroline JEWERS, comme le rappelle Corneliu DRAGOMIRESCU, « Cinéma médiéval : trois niveaux de sens d'une expression ambiguë », *Médiévalisme. Modernité du Moyen-âge*, dir. Vincent Ferré, Itinéraire. Littérature. Texte. Culture, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 147 : « Aussi, nous savons, depuis l'analyse de Caroline Jewers, que les résidus du style et des thèmes du roman de chevalerie tels ceux de Chrétien de Troie (*sic*) peuvent être retrouvés dans un film comme *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), qui se lit comme roman courtois inversé, avec des éléments de la quête du Graal ».

⁴ Si le terme peut sembler incorrect s'agissant d'une œuvre cinématographique, la notion de *conjointure*, pour employer un terme médiéval (*Erec et Enide*), semble présider à l'élaboration de l'histoire. La structure en chapitres évoque une pratique littéraire, en écho aux branches du *Haut Livre du Graal*. Ce découpage peut apparaître comme une lointaine réminiscence de l'« *artifice de poète* » dont parle Goethe dans le premier chapitre de la seconde partie des *Affinités Electives* : « *Les figures principales s'éloignent, se voilent ou restent dans l'inaction, afin de laisser à celles que l'on avait à peine remarquées jusque là, le temps et la place d'agir et de mériter à leur tour la louange ou le blâme* », trad. Aloïse de Carlowitz, Paris, Charpentier, 1844, p. 157.

⁵ Cf. Michèle Gally (dir.), *La Trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, Paris, PUF, 2000, p. 1 : Le médiévalisme, notion qui qualifie la rémanence dans la modernité de traits propres au Moyen-âge, invite à « penser la matière médiévale comme ce qui demeure quand ce qui l'a produit – onde, vision – a disparu ».

⁶ Sur cet aspect que partagent les deux œuvres, Timothy Dean ROTH rappelle que « Tarantino exploite the revenge story in *Kill Bill*, for maximum trash-and-gore effect » [trad. Tarantino exploite le récit d'une

Kill Bill édifie la légende de la Mariée, *alias* Beatrix Kiddo, membre dissident d'une société internationale de tueurs à gages et intime de Bill, figure tutélaire et père de son enfant. Enceinte de ses œuvres, Beatrix renonce à l'univers de la mort, fait la rencontre d'un disquaire à qui elle doit s'unir en l'église de Two Pines, près d'El Paso, Texas. Bill, qui la croyait disparue au cours d'une mission, massacre l'assistance et, de dépit, tire une balle dans la tête de la Mariée, qui survit mais sombre dans le coma. Quatre ans plus tard⁸, alors qu'un homme s'apprête à la violer, la croyant inconsciente, la Mariée se réveille et entreprend l'élimination systématique de tous les meurtriers qui ont participé au massacre de sa famille, jusqu'au « face à face » final avec Bill, sous-titre du dernier chapitre du récit.

Le *Haut Livre du Graal*, roman du début du XIII^e siècle conservé dans neuf manuscrits et dont la datation exacte demeure problématique, se présente comme une continuation du *Conte du Graal*. S'il entretient quelques similitudes avec la *Continuation* de Gerbert de Montreuil, il n'appartient pas au corpus des quatre *Continuations*. Son esprit s'en distingue, et l'habitude fut prise, depuis les travaux de Jean-René Valette⁹, de l'inclure dans l'ensemble des « *Hauts Livres du Graal* », aux côtés de l'*Estoire del Saint Graal*, de la *Queste del Saint Graal* et de la trilogie de Robert de Boron. Dans ce récit, trois chevaliers (Lancelot, Gauvain et Perlesvaus) entreprennent une quête qui s'achève sur la transfiguration de Perlesvaus¹⁰. L'élu, qui a manqué d'interroger le Roi Pêcheur sur la nature du Graal et de la lance qui saigne, est à la fois origine de la déchéance du monde arthurien et figure salvatrice. Les aventures chevaleresques sont tendues vers l'avènement sans partage de la Nouvelle Loi (le christianisme) sur les ruines de l'Ancienne (le paganisme). Le génocide des mécréants, fil rouge du récit, se double d'une dispersion des aventures autour d'actes vengeurs continuellement entrecroisés. A l'instar de *Kill Bill*, la mort violente est tout à fait usuelle : à la scène de massacre de la « *House of Blue Leaves* » de Tokyo (KB, I, V, 1:10:20) répond la mort des mille quatre cent quatre-vingt treize idolâtres du Taureau de Cuivre (HLG, IX, 664, 23-24) ou les flots de sang dans lesquels se noie le Seigneur des Marais (HLG, VIII, 614, 4-6)¹¹. La

vengeance dans *Kil Bill* pour obtenir un effet trash et gore maximal] (« A sword of righteousness. Kill Bill and the ethics of vengeance », *Quentin Tarantino and the philosophy. How to philosophy with a pair of Pliers and a Blowtorch*, éd. Richard GREENE et K. Silem MOHAMMAD, Popular Cultures and Philosophy, ReadHowYouWant.com Ltd, 2010, p. 127.

⁷ Comme l'écrit R. Howard BLOCH, "the medieval blood feud, like the *lex talionis* of the Old Testament justice, implied absolute reciprocity of retribution : each act of violence necessitated an equal and opposite response. (...) The knight who avenged the death of a "friend by blood", however distant the paternity, was himself insured on vengeance should the same fate befall him" (*Medieval French Literature and Law*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1977, p. 68).

⁸ Les quatre années du coma de la Mariée peuvent sans doute être mises en relation avec les cinq ans d'absence de Perceval, qui délaisse Dieu au profit d'une quête chevaleresque erratique. L'ellipse qui se prolonge sur plusieurs années semble être la condition *sine qua non* du coup d'envoi d'une nouvelle quête, vindicatoire dans les deux cas. Si la *death list* emblématise les enjeux de la quête que poursuit la Mariée, l'évangélisation à laquelle procède Perlesvaus par la force des armes revêt également une dimension vindicatoire : son action venge les « *saints hommes* » et les « *vallants chevaliers* » qui « *acceptèrent de souffrir peines et tourments pour exalter la Loi de Jésus-Christ* » (HLG, I, 127)

⁹ Jean-René VALETTE, *La Pensée du Graal, Fiction littéraire et théologie*, Paris, Champion, 2008.

¹⁰ Perlesvaus (par les vaux) est une variante du nom de Perceval, qui lui a été donnée afin qu'il n'oublie jamais ses origines et les propriétés de son père, Julain le Gros des vaux de Camalot. De manière fautive, Perlesvaus est l'autre nom que l'on donne au *Haut Livre du Graal*, alors même que Perlesvaus n'intervient que fort tard dans le déroulement du récit.

¹¹ L'effet de saisissement qui accompagne la vision ou la lecture de ces épisodes est préparé par la baisse de tension qui le précède, selon le principe du *run and gun*. Laurent JULIER note ainsi « une alternance constante entre le court et le long, avec le très classique ralentissement du chapitre IV (« The man of Okinawa ») juste avant le morceau de bravoure du chapitre V (« Showdown at House of Blue Leaves ») *Analyser un film, de l'émotion à l'interprétation*, Paris, Champs, Arts, 2012. A l'instar de cet épisode-clé de *Kill*

destinée fictionnelle de Julain le Gros emblématise la circularité de la vengeance, de la mort rédimée de l'autre à la mort inéluctable de soi : « *L'ainé s'appelait Julain le gros, et il était venu dans ce pays pour venger Alibran de la Cité Ruinée, son frère, que le Géant Roux avait mis à mort ; il s'en était vengé, mais en est mort par la suite, à cause de la blessure que le géant lui avait infligée* » (HLG, XI, 1023 et 1025). Les deux récits figurent une course à l'abîme sanguinaire, que vient interrompre un Salut des plus relatifs : les pleurs de la Mariée étendue sur le sol de la salle de bain, entrecoupés du mot « *merci* » (KB, II, X, 2:02:45) sont marqués par l'ambiguïté insoluble du rire et des larmes, à l'image de la fin paradoxale du *Haut Livre du Graal*¹².

La vengeance, qui forme le noyau des récits et en détermine le devenir narratif, est une démarche irréversible qui se donne comme une matérialisation de *l'Ananké*, déesse grecque de la fatalité. C'est ce que suggère Budd à Bill lorsqu'il reconnaît que « *cette femme a le droit de vouloir se venger. Et... nous méritons de mourir... mais cela dit... elle aussi* » (KB, II, VI, 17:28). Cette fatalité préside à la geste de Pei Mei, dont la légende est contée au coin du feu par Bill, entrecoupée de sons menaçants :

« *Au moment où le maître croisa le moine, Pei Mei, dans un élan effroyablement peu commun de pure générosité, fit au moine un signe très sobre de la tête. Ce signe n'eut pas de réponse en retour. (...) Ce que nous connaissons, par contre, ce sont les odieuses conséquences [de cette insulte]. Le lendemain matin, Pei Mei (...) demanda au prêtre supérieur du Temple que ce dernier offre à Pei Mei sa tête, pour réparer l'insulte. Le supérieur s'efforça d'abord de consoler Pei Mei, avant de voir que Pei Mei était inconsolable. Ainsi commença le massacre du monastère Shaolin au cours duquel soixante moines rendirent l'âme* » (KB, II, VIII, 40:12)

La mise en abyme du récit-cadre prend la forme d'une fable qui mêle conte et *exemplum* à valeur morale¹³. L'affront inconsolable du moine Shaolin illustre la nécessité morale qui induit la réalisation d'un geste vindicatif démultiplié, lequel excède le responsable de l'offense et s'élargit à la communauté dans laquelle il s'inscrit : aux moines Shaolin (Pei Mei), au « *Détachement International des Vipères Assassines* » (la Mariée), mais également au Roi Ermite, qui tombe sous les coups d'Aristor d'Amorave « *à cause de la haine qu'il éprouve pour un sien neveu, Perlesvaus* » (HLG, X, 922 et 924). Dans le *Haut Livre du Graal*, le *leitmotiv* de l'ennemi mortel (*anemis morteus*)¹⁴ grave dans le passé fictionnel des personnages l'inéluctabilité de la *vendetta*. Irréversible, la vengeance est aussi réversible. La réversibilité

Bill, le massacre au Château du Taureau de Cuivre est précédé d'une scène de conversion (HLG, IX, 661), tandis que l'épisode du Seigneur des Marais est précédé d'un *excursus* consacré à l'explication du nom de « *Perlesvaus* » : nouvel exemple d'une interpénétration des techniques cinématographiques et littéraires.

¹² Alexandre LEUPIN, « *Le Perlesvaus, autodestruction du roman* », *Revue des Langues Romanes, Repenser le Perlesvaus*, volume 1, 2014, p. 137 : « Emporté par une singulière et ambitieuse folie, celle de mettre fin d'une part à toute théologie chrétienne vivante, et d'autre part à tout "roman", par le biais du Graal et de la matière de Bretagne, splendide, retors et pervers suicide de la littérature, le *Perlesvaus* tue le désir de l'homme et l'amour de Dieu ».

¹³ L'*exemplum* se définit comme un récit bref à visée morale, à l'instar des *fables*. D'un emploi varié (sermons, ouvrages de morale ou de théologie), il est porteur d'une morale ou d'un modèle de comportement et devient l'un des truchements privilégiés de la rhétorique des prédicateurs, à partir du XIII^e siècle. À cet instant de l'histoire, la Mariée est encore une intime de Bill. Le récit s'entend alors comme préfiguration de la vengeance qui interviendra après l'épisode de la fausse mort à Two Pines, et comme modèle de conduite à destination d'une « *vipère assassine* ».

¹⁴ La rémanence d'un même *leitmotiv* au sens musical (*Ironsides* de Quincy Jones), hérité bien plus des westerns que de l'opéra wagnérien, rappelle le jour du massacre à Two Pines et précède l'accomplissement de chaque meurtre (par ex. KB, II, VII, 1:05:28, avant la mort d'Elle Driver).

de la vengeance induit la représentation d'un monde plongé dans la dévastation de ses forces vives. L'analepse à la fin du chapitre IX (« *Elle and I* ») qui revient sur l'initiation d'Elle Driver auprès de Pei Mei, expose en deux images frappantes le principe de la loi du talion. De rage, le disciple injurieux le qualifie d'« *abominable vieux fou* », affront suprême qui se rédime dans l'énucléation de l'œil droit, préalable à l'empoisonnement mortel des têtes de poisson du Grand-Maître.

En deçà des exactions commises, la genèse de toute vengeance relève des arcanes : disposition vindicative inhérente au personnage vengeur, aura particulière qui attise la *vendetta*, l'alternative est énoncée dans l'épisode de la rencontre des frères ennemis : « BUDD : *C'est bien les Jap's, ça, ils ont la rancune tenace, ces gens-là... (Rires) ou pt'êtr bien que c'est toi qui inspires ces sentiments, Bill* » (KB, II, VII, 15:35). Dans le *Haut Livre du Graal*, la vengeance de Marin le Jaloux, qui porte dans son nom même de fatales dispositions, à l'encontre de Gauvain se nourrit d'une même ambiguïté. Gauvain est responsable mais pas coupable de la mort de son épouse et l'épisode du duel judiciaire au terme duquel Marin « *la transperça de sa lance et la tua* » (HLG, IV, 247) éveille à bon droit la perplexité. Si la réputation donjuanesque de Gauvain joue en sa défaveur, Marin semble prédisposé à l'expression d'une « *fureur démesurée* » (HLG, IV, 247). L'indétermination des origines du mal semble inciter à un éclatement des cadres, à une manifestation toujours plus exaltée des « pouvoirs de l'horreur »¹⁵.

VERS UN IMAGINAIRE DE LA VENGEANCE

L'*imaginaire* est l'une des notions les plus fertiles de la pensée contemporaine, qui couvre les champs de la recherche historique (Duby, Vidal-Naquet), psychanalytique (Lacan, Bachelard) et littéraire (Jean-Pierre Richard). L'approche d'une notion aussi mouvante tire bénéfice de la définition qu'en livre Jacques Le Goff. Son étude évoque ainsi les « images collectives brassées par les vicissitudes de l'histoire, elles se forment, changent, se transforment. Elles s'expriment par des mots, des thèmes. Elles sont léguées par des traditions, *s'empruntent d'une civilisation à une autre*, circulent dans le monde diachronique des classes et des sociétés humaines »¹⁶.

Dans le sillage de *Mythe et Épopée*, qui cerne en un tout les fondements épars d'une même communauté de pensée, le grand écart sémiologique auquel se livrent nos analyses suggère, dans des dimensions infiniment réduites, la prégnance d'un imaginaire partagé, par-delà les enjeux immédiats de chaque œuvre, qui mettrait à nu les structures élémentaires de la pensée vindicatoire. A travers la recherche d'une poétique, d'images et de conceptions philosophiques partagées, se dessine une perspective assurément anachronique, mais dont l'enjeu tient à éclairer d'une lumière avivée deux œuvres dont la singularité se lit encore comme un « défi à la critique »¹⁷.

L'étude des pratiques vindicatoires invite à envisager l'origine, les modalités et l'étrangeté de ces gestes qui confèrent à chaque récit son unité. Le lien immatériel de la violence et de la transcendance introduit la dimension rituelle et pour ainsi dire sacrée que revêt chaque mort. La mutilation prend une

¹⁵ Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Folio Essais, 1982.

¹⁶ Jacques LE GOFF, *L'Imaginaire Médiéval, Essais*, Paris, NRF Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 1985, p. VI. Nous soulignons.

¹⁷ C'est ainsi du moins que Patrick MORAN envisage le *Haut Livre du Graal* dans son article, « La Violence du *Perlesvaus* : un défi à la critique ? », *Questes*, 14, « Violences médiévales ».

part importante dans le châtement des seigneurs de la guerre, dès lors que la vengeance s'atteste dans la prise de pouvoir du corps de l'autre. Enfin, le non-conformisme de ces récits se manifeste dans la place qu'occupent femmes et demoiselles, figures de la vengeance, qu'elles l'accomplissent de leur main ou y incitent de leur rhétorique perfide, à l'image des Érinyes grecques et des Furies romaines.

VIOLENCE ET TRANSCENDANCE OU LE CERCLE INFINI

« Il arrive que la vengeance devienne la principale raison de vivre. Elle s'installe au creux de l'âme et croît en un sentiment sacré que rien ne peut contenir »¹⁸. À l'instar du *Haut Livre du Graal*, *Kill Bill* agrège l'esprit de vengeance et la violence qu'il induit à la notion de transcendance. L'*excursus* à valeur morale au seuil de la mort du Seigneur des Marais, figure coupable de multiples exactions aux confins des terres du Roi Arthur, éclaire la perspective néotestamentaire du récit : « *Le Seigneur a ordonné, dans la Vieille Loi et dans la Nouvelle que l'on fasse justice des assassins et des traîtres ; c'est ce que je vais faire avec vous ; jamais son commandement ne sera transgressé !* » (HLG, VIII, 613, 20-23). Le geste meurtrier de Perlesvaus est alors subordonné à la loi divine, le chevalier courtois le cédant au soldat du Christ (*miles Christi*) investi d'un pouvoir de châtement au nom du Seigneur. Le cadre conceptuel qui préside à la vengeance est moins nettement dessiné dans le discours de la Mariée. La vengeance demeure un acte à caractère privé, derrière lequel semble se lire l'influence énigmatique et furtive d'une divinité en quelque sorte abstraite, tutélaire mais éphémère, le temps d'un aphorisme : « *Quand la chance favorise une chose aussi laide et violente que la vengeance, on y voit une preuve irréfutable non seulement que Dieu existe mais qu'on agit selon Sa volonté* » (KB, I, II, 33:17). Les deux éléments de la citation, le lien entre violence et transcendance et l'exhibition du mal, inversent les données présentes dans le *Haut Livre du Graal* : si les chevaliers se vouent à la violence au nom de Dieu¹⁹, la violence vindicatoire de la Mariée suggère *a posteriori* l'empreinte immatérielle de Dieu. La Mariée, instrument d'un Dieu caché, est ainsi pourvue d'une « *death list* » qui oriente chacun de ses mouvements, tandis que les chevaliers du Graal ont en partage le service du Seigneur.

Le propos d'Hattori Hanzo, lorsqu'il évoque les qualités rares de son ultime *katana*, ajoute un degré adventice au discours sur la transcendance²⁰. La mention de Dieu, entité abstraite n'appartenant à aucune religion, est l'objet d'une double transgression²¹ : transgression liée à son incarnation, que le cadre nippon interdit de rapprocher de la doctrine du Dieu incarné en son fils. La seconde transgression tient aux aptitudes vulnérantes du *katana*. La violence ne s'exerce plus en son nom mais, sur le mode

¹⁸ Denis JEFFREY, *Rompre avec la vengeance : lecture de René Girard*, Presses de l'Université de Laval, 2000, p. 9. Sur la vengeance dans le contexte médiéval à l'échelle de l'Europe chrétienne, cf. *The Vengeance in Medieval Europe, a reader*, éd. Daniel Lord SMAIL et Kelly GIBSON, Readings in medieval civilizations and cultures : XIII, University of Toronto Press, 2009.

¹⁹ Une image de cette quasi-vocation qu'est la violence se lit dans l'ouverture de branche VII, avant le combat qui oppose, *incognito*, Perlesvaus et Lancelot. Le chevalier élu, après une longue convalescence chez le Roi Ermite, adresse une prière dans laquelle il enjoint Dieu de lui accorder un adversaire digne de mettre à l'épreuve sa prouesse. S'ensuit un défi sans mise à mort, à la grande stupéfaction de Lancelot (VII, 401).

²⁰ L'arrivée de la Mariée à Okinawa sous l'apparence d'une touriste américaine invite à une première transgression qui consiste dans le reniement d'une promesse faite à Dieu de mettre un terme à la création d'instruments de mort. Le seul nom de Bill, ultime étape de la vengeance, est à l'origine de ce revirement.

²¹ Le massacre dans une chapelle le jour de la répétition du mariage procède également d'une transgression de la part de Bill.

hypothétique, à son contre : « *Si vous croisez Dieu sur votre chemin, lui-même sera découpé* » (KB, I, IV, 55:00). Tel est l'ultime degré de relations violence-transcendance qui s'inversent, l'*adynaton* valant destruction virtuelle de Dieu et des hommes.

À l'inverse de la divinité, être suprême, unique, transcendant, principe de salut pour l'humanité et entité invisible, les seigneurs de la guerre forment une alliance nettement ostentatoire. Si la prégnance de Dieu ne se manifeste que dans les signes surnaturels du miracle (*miraculum*)²², celle des meurtriers se dévoile dans l'immanence de façon manifeste²³. Ces personnages incarnent la face sombre et visible du dieu vindicatif et martial de l'Ancien Testament. À l'image de Renart ou Fauvel, figures associées à la notion de diabolie²⁴, l'exhibition cynique du mal est cause de jubilation, comme le suggère la Mariée : « *Alors que j'ignorais encore à peu près tout de mes ennemis, la première sur ma liste, O-Ren Ishii, fut la plus facile à trouver puisque, bien évidemment, lorsqu'on s'attelle à la tâche délicate de devenir la reine de la pègre à Tokyo, on ne se prive pas de le faire savoir* » (KB, I, II, 33:27). O-Ren Ishii, qui règne sur le clan des Yakuza, est le personnage des actions manifestes. Ainsi lors de la décapitation de Boss Tanaka, accompagnée d'une violente exhortation gravée en lettres de feu, en une rhétorique à la fois impérieuse et triviale : « *Le premier qui se permettra de faire mention de mes origines sino-américaines en des termes négatifs, je lui tranche sa putain de tête. Comme celle de cet enfoiré. S'il y a dans vos rangs un autre fils de pute qui a la moindre chose à ajouter, j'attends qu'il se foute à table ! (Silence) On est donc bien d'accord* » (KB, I, IV, 1:00:45). Des *Vipères Assassines au Dragon Ardent du Haut Livre du Graal*, l'image tirée d'un bestiaire agressif révèle la permanence, à tout de moins la rémanence, de pratiques séculaires. En effet, dans le récit médiéval, les exactions commises par le Chevalier au Dragon Ardent sont le signe matériel de la ruine qui menace le Royaume de Logres : « *Les chevaliers (...) s'adressèrent au Roi en ces termes : « Seigneur, une fois de plus vous est démontrée cette ignominie que l'on vous inflige, à laquelle on n'a pas mis bon ordre* » (HLG, IX, 637, 1-4).

Un trait fondamental de la vengeance est la circularité virtuellement infinie qui peut en figurer l'accomplissement. La vengeance est une démarche *in progress*, dès lors que son accomplissement illusoire mue le vengeur en meurtrier. Tel est le sens des paroles adressées par la Mariée à Nikki, témoin du meurtre de sa mère, Vernita : « *quand tu seras grande, si tu ressens encore de la haine pour moi, tu me trouveras* » (KB, I, I, 13:42). L'ellipse de ce qui adviendra alors (conversation, torture, mutilation, meurtre...) laisse ouvertes les voies nouvelles que peut prendre la vengeance. La scène de la cuisine apparaît symboliquement comme une passation : après le meurtre mimétique de son *alter ego* - une tueuse à gages rangée, mariée et mère de famille - la Mariée fait de Nikki un second *alter ego* virtuellement mu par un esprit de vengeance, en une course à l'abîme inéluctable, semée de rites séculaires.

²² Jacques LE GOFF, dans *L'Imaginaire médiéval*, op. cit. p. 72, explicite la répartition du surnaturel occidental en « trois domaines que recouvrent à peu près trois adjectifs : *mirabilis, magicus, miraculosus*. *Mirabilis* ».

²³ Pour une étude approfondie, voir la troisième section, « Le Visible et l'Invisible », de l'ouvrage de Jean-René VALETTE, *La Pensée du Graal. Fiction littéraire et théologie* (XII^e-XIII^e siècle), Paris, Champion, 2008.

²⁴ Le terme de *diabolie* a été forgé par Claude REICHLER, *La Diabolie, La séduction, la renardie, l'écriture* (Paris, Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 1979) et désigne la parole et le comportement des êtres « au carrefour de l'artifice et de la haine du Père, de la contrefaçon et du refus de tout modèle, ce discours rencontre son image tutélaire : la figure du Diable ».

« Écoutez-moi ! Ceux qui sont encore vivants, profitez-en pour le rester et allez-vous en ! Mais attention, n'emportez surtout pas les membres que vous avez perdus ! Ils sont à moi, ils m'appartiennent désormais ! » (KB, I, V, 1:24:56). Cette oraison sanglante, prononcée par la Mariée dans le restaurant-club de Tokyo, suggère la part de sacrifice rituel qui préside à la démarche vindicatoire²⁵. Le ton tonitruant, sensible dès les mots incisifs de la *captatio*, procède du désir d'appropriation des membres perdus, marqués par un transfert, la mutilation du corps de l'autre signifiant un pouvoir absolu²⁶. Le corps meurtri, diminué à l'image de la blessure incurable du roi *méhaigné* dans les romans du Graal, d'être devient chose, *monstre* dont l'unique fonction est désormais d'attester une fêlure dans l'*imperium* des seigneurs de la guerre. La Mariée, s'adressant à Sophie Fatale, lui révèle en ce sens une partie des intentions de sa très relative clémence :

« Comme je te l'ai dit, j'ai décidé d'épargner ta chienne de vie pour deux raisons. La deuxième raison, c'est que je veux que tu puisses lui dire, à lui personnellement, tout ce qui s'est passé ici ce soir. Je veux qu'il sache à quel point je peux être impitoyable en voyant ce qu'il reste de ton corps. Je veux que tu lui rapportes tout ce que tu m'as dit. Je veux qu'il sache qui je suis. Je veux qu'il sache que je veux qu'il sache. Et je veux que tous sachent que bientôt, ils seront aussi morts que O-Ren ». (KB, I, V, 1:36:13)

L'ellipse de la première raison, qui annihile tout argument empathique, le cède à une réification du corps en souffrance dont le corollaire est une inversion de l'invisible au visible : le coma profond dans la chambre d'un hôpital texan le cède à une épiphanie de soi rendue manifeste à travers la vision du corps diminué de Sophie. Le Chevalier au Dragon Ardent du *Haut Livre du Graal* use d'une même polarité du visible et de l'invisible : au retrait du Roi à Cardueil répond le crescendo de l'humiliation et de l'horreur que représentent les cadavres qui « avaient les pieds et les bras coupés » alors que « les corps étaient encore couverts de l'armure » (HLG, IX, 635, 24-26). Dans une scène topique du récit médiéval, l'aventure s'insinue lors d'un banquet au cours duquel les dépouilles de chevaliers calcinés et mutilés sont présentées au Roi Arthur. Les chevaliers porteur de ces corps reprochent au Roi une passivité qui s'exprime toute entière dans ces exactions.

²⁵ En outre, cette pratique fait écho, selon le principe circulaire de l'initiation, le maître cède son savoir au disciple qui prend la place du maître, aux paroles péremptoires de Pei Mei (vol. II, Ch. VIII), face aux supplications de la Mariée : « ton bras m'appartient, j'en fais ce que je veux ». L'unique différence tient au passage de l'éducation à l'application, la Mariée reproduisant sur des corps découpés la démarche d'appropriation de Pei Mei sur son corps meurtri.

²⁶ Le sang est ainsi ce par quoi s'applique la loi du talion : la séquence liminaire du premier volume donnait à voir le mouchoir monogrammé de Bill qui recueillait le sang de la Mariée, *analogon* du Christ en cet instant. Sa vengeance inverse le motif de l'appropriation rituelle du sang et l'élargit à tous les mercenaires.

La mutilation irrémédiable, dont l'exemple prolifère dans chaque œuvre, concerne la décollation²⁷, liée dans la tradition celte à l'émasculatation et au coup vulnérant porté au pied, en une seule et même mutilation. Comme le rappelle Claude Sterckx, « l'ablation ou la mutilation d'un de ces trois organes a toujours le même sens d'une césure dans la faculté de transmettre la vie, c'est-à-dire mythologiquement d'une solution dans la continuité éternelle de la chaîne vitale qu'est la fertilité micro- ou macrocosmique »²⁸. En un sens, la Mariée réinvestit cette pensée immémoriale, selon laquelle l'être décapité (la tête étant pourvue d'une riche symbolique sexuelle²⁹) s'abstrait de toute descendance. La décapitation est assurément l'une des images les plus récurrentes du *Haut Livre du Graal*. Des animaux (la tête du lion de Lohot tranchée par Clamados, *HLG*, VII, 412, 15-17) au Prince Lohot, fils d'Arthur et de Guenièvre (*HLG*, VIII, 575), cette pratique rituelle se décline avec une régularité quasi-fantasmagique : les cent cinquante têtes du char (*HLG*, II, 187) et la décollation de saint Jean-Baptiste (*HLG*, VI, 309-311) semblent présider à la frénésie de décollations que compte le roman (nain du Chevalier à la Galère, Aristor, Brudan, Logrin, le Chevalier Brigand victime du Hardi Chevalier...). Loin de n'être que la « fusion de quelques redites comptées »³⁰ le motif de la décollation est remarquable par la pluralité de sens qu'il déploie. La tête devient relique, trophée, laissez passer, symbole, remède ou truchement pour rendre un corps exsangue (*HLG*, VIII, 614).

Les « cinq points de la frappe explosive qui éclate le cœur » (*KB*, II, X, 1:58:55) peuvent apparaître, en regard des symboles topiques associés à cet organe, comme une mutilation interne, mutilation rituelle dont Pei Mei et la Mariée possèdent seuls le secret. Le châtement exemplaire qu'induit ce geste est assorti d'un second rituel qui contribue à emblématiser la mort de Bill, conduite en deux temps, la frappe mortelle et les cinq derniers pas, quand la fulgurance caractérisait la mort des autres personnages de la *death list*³¹. La mort des « 88 fous », qui s'accompagne de cris outrés bien plus que de paroles, le cède à l'instant des *ultima verba*. Le second rite correspond au soin donné à l'apparence pour entrer dignement dans la mort. Bill retire le sang sur son visage, rajuste sa veste (« *tu as l'air prêt* », lui dit la Mariée, *KB*, II, X, 2:20:21), image proche de la mise infiniment soignée du jeune chevalier de la Gaste Cité. Ces deux morts partagent une même nature, elles sont certaines (*mors certa*), à l'instar du moment (*hora certa*) où elles doivent advenir.

²⁷ Cf. À ce sujet le volume de Julia KRISTEVA, *Visions capitales. Arts et rituels de la décapitation* (Paris, Éditions de La Martinière, 2013) dans lequel la sémiologue envisage l'*Homo sapiens* comme un *Homo religiosus* qui a toujours coupé les têtes. L'ouvrage procède à un tour d'horizon d'une pratique qui connaît un large développement, à la fois en diachronie et d'un point de vue géographique, chaque civilisation usant de la décollation suivant des rites et symboles qui assurément diffèrent mais n'en mettent pas moins au jour la permanence de ce schème.

²⁸ Claude STERCKX, « Perceval le Gallois, Brân le Méhaigné et le symbolisme du Graal », *Revue belge de philologie et d'histoire*, année 1984, volume 62, numéro 62-3, p. 467.

²⁹ Claude STERCKX, dans *Les mutilations des ennemis chez les Celtes préchrétiens* (Paris, L'Harmattan, 2005, p. 131) se demande si la décapitation ne serait pas « [liée] au symbolisme sexuel de la génération de la vie. De plus, comme il a été vu, les Celtes coupaient la tête des hommes car ils croyaient détruire ainsi toute communication entre le réservoir de vie qu'étaient pour eux le cerveau, et les organes de transmission vitale ».

³⁰ Stéphane MALLARME, « Crise de vers », *Œuvres complètes*, éd. Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », p. 367.

³¹ C'est la foudroyante célérité de l'instant mortel dont Bill donne l'image en une digression philosophique des plus triviales : « *N'est-ce pas là une parfaite image de la vie et de la mort ? Un poisson qui gigote sur le tapis, puis qui ne gigote plus sur le tapis* » (*KB*, II, X, 1:34:55).

Arrivé en la « *gaste cité* », Lancelot est invité à rejoindre un jeune chevalier condamné à mourir décapité, dont le portrait semble préfigurer la mise à mort : « [il] *était revêtu d'une robe vermeille coupée court, portait une précieuse ceinture d'or, à son cou il y avait une superbe broche, sertie de nombreuses pierreries, et sur sa tête un chapeau d'or* » (HLG, VIbis, 391). La couleur vermeille est associée au sang appelé à jaillir, tandis que la mention de la *tête* et l'adjectif *courte* semblent annoncer la décollation. Loi du talion ritualisée sans mobile apparent, le Jeu du Décapité³² consiste en une alternative réciproque : de Lancelot ou du chevalier, l'un doit tuer l'autre, suivant une nécessité vraisemblablement morale ou sacrée dont l'origine n'est pas explicitée : « — *Seigneur, répondit le chevalier, il faut que vous me tranchiez la tête ave cette hache, car c'est l'arme par laquelle je suis condamné à mourir, ou alors je vous couperai la vôtre* » (HLG, VIbis, 393). À la violence de la décollation à venir se mêle, en un frottement du barbare et de la courtoisie, un dialogue des plus policés : « — *Seigneur, demanda [Lancelot] que puis-je faire pour vous plaire ?* » (HLG, VIbis, 393). Cette alliance, au cœur de l'étrange fascination qu'exerce le récit se donne à voir dans l'ultime échange de la Mariée et de Bill : « *Tu es une femme exceptionnelle, tu es même ma femme préférée* » (KB, II, X, 1:59:24). Dans les deux récits, l'habit revêt une importance symbolique car « *celui qui veut se présenter au Sauveur du monde doit se préparer du mieux qu'il peut* » (HLG, VIbis, 393). Il agit comme un instantané, comme une image ultime de ce qu'est l'être dans l'instant qui précède sa mort. Cette esthétique du contraste dans laquelle s'épanouissent les deux œuvres se matérialise également dans une mise à distance des *topoi* cinématographiques et littéraires.

FEMMES ET DEMOISELLES, OU L'APPEL DU SANG

« *Ne te méprends pas, tu aurais fait une mère exceptionnelle, mais tu restes une tueuse* » (KB, II, X, 1:48:7). Dans le contraste du conditionnel et du présent, se révèle la polarité des êtres féminins, déchirés entre fonction maternelle et dispositions barbares. La multiplicité des noms de la Mariée donne sens aux différentes facettes du personnage : « *venue au monde Beatrix Kiddo* »³³ (KB, II, X, 1:46:40), elle se dédouble à travers deux noms qui symbolisent sa fonction d'épouse (« la Mariée ») et de mère (« Maman »), et deux *alias* antithétiques : Arlene Machiaveli est la face paradoxalement lumineuse, socialement intégrée d'un personnage « *mêlé à la ruche* » (KB, II, X, 1:47:22), le nom reptilien de « Mamba Noir » figurant l'assassin aux pratiques sournoises. Le sérum de vérité que lui administre Bill l'amène à confesser le plaisir coupable procuré par l'élimination rigoureuse de tous les vassaux qui l'ont mené jusqu'à lui : « — *Tous ces morts pour arriver jusqu'à moi, tu as eu du plaisir à les tuer ? — Oui* » (KB, II, X, 1:48:20). La Mariée s'affirme comme une « *abeille tueuse insoumise* » (KB, II, X, 1:47:27) qui par là même devient une lointaine réminiscence des barons révoltés de la littérature médiévale, tel Raoul de Cambrai.

³² Sur l'origine et le sens du Jeu du décapité, cf. les pages que lui consacre Jean MARX, *La Légende arthurienne et le Graal*, Paris, Champion Slatkine, 1952, p. 288sq. Cette aventure, dont nous avons conservé douze versions selon Nitze, « reste liée à l'idée de la Gaste Cité (cité dévastée) ou du Gaste Pays, mais sans être liée à l'aventure du Graal proprement dite » (p. 288-289). Le Jeu, considéré par Jean Marx comme « un doublet mineur de l'aventure du Graal » (p. 289) semble avoir une double origine irlandaise (rachat de la terre dévastée et rétablissement du Royaume) et galloise (mise à l'épreuve du héros).

³³ Ce nom semble en faire un double inversé de Bill, comme le suggèrent les initiales de son nom et du film : Beatrix Kiddo (BK) et *Kill Bill* (KB).

La violence qui émane des figures féminines, y compris de Vernita Greene, O-Ren Ishii et Elle Driver, qui prennent part à la vengeance de Bill, est également le fait des demoiselles arthuriennes. D'un point de vue cinématographique comme d'un point de vue littéraire s'opère un renversement, comme une mise à distance abrupte et péremptoire des représentations admises³⁴. La Mariée et les demoiselles qui parsèment le *Haut Livre du Graal* partagent cette ambiguïté constitutive et profonde. Un même inclination pour la violence du sang versé rend fascinantes ces figures à la fois protectrices, aimantes et usant du *contrapasso* dantesque, dans des actes et des paroles d'une rare frénésie. Les demoiselles du *Haut Livre du Graal* n'exécutent pas de geste mortel, la mort des bons chevaliers relevant d'une virtualité du désir pour l'Orgueilleuse Demoiselle (HLG, IV, 258, 18-19)³⁵, mais elles cultivent une proximité extrême avec la mort. Outre les jeunes filles céphalophores ou porteuses de cadavre sous l'effet de quelque mystérieuse *coutume*, le désir sanguinaire est manifeste³⁶, qui excède le cadre austère de la vengeance et, à l'image d'un cercle infernal, infléchit la victime du côté des meurtriers. Le récit médiéval multiplie les figures de *male demoiselles*, instigatrices de discorde, à l'image des Demoiselles de la Tente, dont le discours ambigu « donne l'impression que Gauvain est manipulé »³⁷. La diatribe que les demoiselles adressent à Gauvain, qui l'assimile à un anti-chevalier courtois indigne du renom dont il jouit (« *piteux, lâche et veule* », HLG, V, 293), a tout du défi. L'arrivée des deux chevaliers est moins l'occasion pour Gauvain de manifester sa prouesse, que pour les demoiselles d'exciter le goût du carnage : « *Seigneur chevalier, on va bien voir maintenant si vous êtes le neveu du roi Arthur !* » (HLG, V, 293). À l'image du nain de Marin, porteur de dissension et de haine (HLG, IV, 237 et 243), la demoiselle perfide semble subordonner le devenir du chevalier au plaisir que lui procure le spectacle de sa mort : « *Eh bien, dit le chevalier à monseigneur Gauvain, vous entendez cette extrême perfidie ! Il n'y avait rien au monde qu'elle n'aimait plus fort que moi, à la croire, et voici qu'elle m'a condamné à mort !* » (HLG, V, 297). Le sang versé au nom de la *faide* ou de l'expiation rejoint ainsi le sang versé au nom du sang, comme le suggère René Girard : « pourquoi la vengeance du sang, partout où elle sévit, constitue-t-elle une menace insupportable ? La seule vengeance satisfaisante, devant le sang versé, consiste à verser le sang du criminel. Il n'y a pas de différence nette entre l'acte que la vengeance punit et la vengeance elle-même »³⁸.

³⁴ Mary K. PRAT remarque en ce sens que « the female characters in *Kill Bill : volume 1 and Kill Bill : volume 2*, defy traditional gender stereotypes. Far from damsel in distress, these women are assassins, martial arts experts and gang leaders », *How to analyse the films of Quentin Tarantino*, Essential Critiques, Edina, Minnesota, 2011, p. 88

³⁵ L'Orgueilleuse Demoiselle introduit Gauvain, dont elle ignore l'identité, dans une chapelle où elle lui présente le dispositif qu'elle a imaginé pour s'attirer la présence éternelle des trois bons chevaliers. Alors que les chevaliers seraient en train d'admirer des reliques, elle tirerait « à elle une cheville d'or qui était fixée dans le mur, faisant tomber un couperet d'acier plus tranchant que rasoir » (HLG, IV, 259). Cette décapitation relève du fantasme, comme le suggère la répétition du système hypothétique : « *Mais regardez maintenant ce que je ferai avec leurs têtes, s'ils les y introduisent - et si e ne puis le faire aux trois ensemble, je le ferai à un seul ou à deux* » (HLG, IV, 256).

³⁶ Sur la question du sang, dans toutes ses résonances symboliques, cf. l'article d'Hélène BOUGET, « Le Fil de la mort rouge, dans *Perlesvaus : Le Haut Livre du Graal* », *La mort dans la littérature française du Moyen Âge*, J.-F. Kosta-Théfaine, éd., Coeuvres-et-Valsery, Ressouvenances, 2013, p. 79-107.

³⁷ Armand STRUBEL, *Le Haut Livre du Graal*, Paris, Librairie générale française, Le livre de poche, 4573, coll. « Lettres gothiques », 2007, note de la page 301, qui propose une lecture synthétique de l'ensemble de l'épisode des Tentés.

³⁸ René GIRARD, *La Violence et le Sacré*, Paris, Fayard, coll. Pluriel, rééd. 2008, p. 28.

Cette fascination sanguinaire, plus encore qu'à la résolution d'une « *dette de sang* » (KB, I, V, 1:10:07), semble être liée à une prédilection pour l'esthétisme macabre. À cet égard, la scène pénultième du volume I, celle du génocide des yakuzas, montre, outre quelques effusions puissamment rendues, de courtes séquences d'un autre ordre. Le combat de la Mariée, revêtue de l'habit jaune et criard de la vengeance, est figuré en ombres chinoises (KB, I, V, 1:22:55) et en noir et blanc (KB, I, V, 1:19:06). Cette tentation esthétique est sensible dans la conservation des cent cinquante têtes de rois du char dans le *Haut Livre du Graal*. Son apparition ouvre la deuxième branche, et sa signification symbolique (*senefiance*) s'éclaire lors du séjour de Gauvain au Château de l'Enquête³⁹. L'horreur de cette vision n'en est pas moins prégnante, qu'atténuée quelque peu la mention de « *la splendeur qui se trouve là, dehors* » (HLG, II, 187), à savoir les « *crânes de chevaliers, dont les uns sont enchâssés dans de l'or, les autres dans de l'argent, et le dernier tiers dans du plomb* » (HLG, II, 187).

Ce tropisme macabre⁴⁰ traverse les générations, comme le suggère la mise en abyme de cette « *histoire de vengeance sanglante* » (KB, II, X, 1:42:34) dans la vidéo que souhaite regarder B. B., la fille de Bill, avec sa mère. Ce procédé induit une reproduction du schéma vindicatoire, comme le partage d'une même prédilection pour le sang et les têtes coupées. Le propos de Bill, devant la volonté de sa fille de regarder *Jack le Samouraï* témoigne de cette transmission de la barbarie, l'espace clos de la chambre devenant, en plus d'un lieu de réunion, celui à la fois où se trame la vengeance et où s'écrit la légende de cette même vengeance : « *Eh bien alors, je vais vous laisser entre filles* » (KB, II, X, 1:37:03). Le récit légendaire de l'enfant en voix off rejoint celui de Bill évoquant Pei Mei :

« Lorsque j'étais petit, mon père était célèbre. C'était le meilleur samouraï de tout l'Empire. Et c'était lui qui avait décapité le Shogun. Il a coupé les têtes de cent trente et un seigneurs. Quand mon père rentrait à la maison, il retrouvait ma mère. Rien qu'en la voyant, il en oubliait tous les massacres. Il n'avait pas peur du Shogun, mais le Shogun avait peur de lui. C'était peut-être ça le problème » (KB, II, X, 1:37:15).

Cette légende au sein de la légende de la Mariée manifeste un infléchissement transitoire du statut de conteur à celui de spectateur, l'intimité maternelle sublimant l'extrême violence du génocide des yakuzas.

CONCLUSION

La mise en perspective de ces deux *fables* sur la vengeance invite à envisager la permanence de certains traits, le sang, les têtes coupées, la violence, qui s'imbriquent pour former deux œuvres à la fois très singulières, mais dans lesquelles on perçoit un geste créateur conjoint, les ferments d'une pensée

³⁹ Le Château de l'Enquête correspond à la première halte du récit. Gauvain, qui vient d'assister à de nombreux événements qui tiennent de la merveille, interroge un ermite pour obtenir leur signification. Il s'avère que le cadre idéologique du roman a assigné à chaque catégorie de crânes enchâssés le sens suivant : les châsses en or renvoient à la Nouvelle Loi des Chrétiens, celles en argent à l'Ancienne Loi devenue caduque, et celles en plomb à la loi des Sarrasins (HLG, VI, 325).

⁴⁰ Originellement lié au vocabulaire de la biologie et de l'éthologie, le terme de « tropisme » est ici envisagé dans son acception littéraire, à la suite d'André Gide, qui dans les *Caves du Vatican* (1914), le définit comme une force obscure, inconsciente qui pousse à agir d'une certaine façon. C'est précisément ce type de détermination liée au sang qui semble présider aux mobiles des demoiselles.

adjacente⁴¹. Les dérèglements de Quentin Tarantino ne procèdent pas d'une table rase mais semblent puiser leur origine dans une conception occidentale de la violence vindicatoire, mise en relation avec une tradition cinématographique orientale. Le *Haut Livre du Graal*, « conte barbare »⁴² qui distille une « beauté sauvage et inhabituelle »⁴³, « roman de haute violence »⁴⁴ duquel émane le sentiment d'une « étrange férocité »⁴⁵, semble acquérir un surcroît de signification à la lumière d'une œuvre elle aussi marginale. Loin de tout anachronisme, la violence censément inédite que distille Quentin Tarantino révèle une parenté fortuite avec les œuvres du passé. Le *Haut Livre du Graal*, profondément distinct des continuations du *Conte du Graal*, semble enfin s'inscrire dans un genre. La réception d'une œuvre étant subordonnée au pacte de lecture qui préside à son élaboration, le *Haut Livre du Graal* a souffert de n'appartenir véritablement à aucun genre, car pour reprendre les derniers mots de l'article d'Alexandre Leupin : « dans l'histoire littéraire médiévale, il est une pierre tombale isolée dans le désert qu'il a créé »⁴⁶. Hapax dans une perspective purement médiévale, il est, aussi bien qu'un amenuisement irrémédiable de la matière du Graal, comme le représentant d'un genre qui n'était pas encore, comme une anticipation littéraire du western spaghetti⁴⁷ mâtiné de film gore⁴⁸.

Jean-François Poisson-Gueffier

Centre d'Etude du Moyen-âge, EA 173
Université Paris-III Sorbonne-Nouvelle

⁴¹ N'est-ce pas précisément l'imaginaire médiéval qu'invoque Quentin Tarantino dans *Pulp Fiction* (1994) quand Marsellus Wallace menace de faire venir « deux experts complètement défoncés au crack qui vont travailler nos deux copains avec une paire de pinces, un chalumeau et un fer à souder », avant d'ajouter : « je suis très loin d'en avoir fini avec toi, je vais te la jouer à la flamme bien moyenâgeuse » (nous soulignons). L'imaginaire antique est également présent, comme le suggère Kyle GERVAIS dans son article, « Viewing violence in Statius' *Thebaid* and the films of Quentin Tarantino », *Epic visions. Visuality in Greek and Latin Epic and its reception*, éd. Helen LOVATT et Caroline VOUT, Cambridge University Press, 2013, p. 139-167.

⁴² Jeanne LODS, « Symbolisme chrétien, tradition celtique et vérité psychologique dans les personnages féminins du *Perlesvaus* », *Mélanges Le Gentil*, Paris, SEDES, 1973, p. 505-522, citation p. 516.

⁴³ « Wild and unfamiliar beauty », *Perlesvaus*, éd. William A. NITZE et T. Atkinson JENKINS, Chicago, 2 t., 1932-1937 [réimpr. New York, Phaeton Press, 1972], p. IX

⁴⁴ Francis DUBOST, « Le *Perlesvaus*, livre de haute violence », *La Violence dans le monde médiéval, Senefiance*, 36, 1994, p. 181-199.

⁴⁵ Christine MARCHELLO-NIZIA, Introduction aux extraits du *Haut Livre du Graal, La Légende arthurienne. Le Graal et La Table Ronde*, Danielle REGNIER-BOHLER (éd.), Paris, Robert Laffont, 1989, p. 119-309.

⁴⁶ Alexandre LEUPIN, « Le *Perlesvaus*, autodestruction du roman », Actes (à paraître) du Colloque International de Montpellier, intitulé « Repenser le *Perlesvaus* ». La métaphore de la pierre tombale, pour suggérer l'irréductible unicité du roman, peut être élargie à *Kill Bill*, dans lequel l'image de la tombe solitaire donne son titre au chapitre VII de la seconde partie : « *The Lonely Grave of Paula Schultz* ».

⁴⁷ Le *western spaghetti*, ainsi nommé en raison de ses origines italiennes, réinvestit les bases du western traditionnel. Dans ce monde, le chaos et l'anarchie prévalent, les différends sont réglés par les armes, les règlements de compte abondent. Néanmoins, l'idéologie et la morale sont beaucoup moins marquées que dans le western traditionnel, genre auquel on peut rattacher également le *Haut Livre du Graal*, profondément nourri de ce schéma manichéen (les bons irréprochables d'un côté, les mauvais pourvus de tous les vices de l'autre). La violence est omniprésente dans les *westerns spaghetti*, qui montrent des scènes de duels et de rixes, des passages à tabac, des pendaisons et autres mutilations. La mise en scène très cinématographique du récit se rapproche fortement des angles de caméra privilégiés par le cinéma de Sergio Leone, par exemple (contre-plongées, gros plans...).

⁴⁸ Le cinéma *gore* se définit comme un sous-genre du cinéma d'horreur, caractérisé par des scènes particulièrement sanglantes, marquées par l'hyperréalisme jusqu'à la nausée. Depuis *Intolérance* de D. W. Griffith (1916), qui montre deux décapitations, un abdomen transpercé nu par une lance et plusieurs autres mutilations, ce cinéma n'a cessé de prospérer.