



*Mad Max Fury Road*  
*Sur la double voie du genre*  
par Maureen Lepers

Lycéens et apprentis au cinéma  
Année scolaire 2025-2026  
Académie de Dijon

Publication : Artdam 2026

# ***Mad Max Fury Road - Sur la double voie du genre***

## **par Maureen Lepers**

Sorti trente ans après son prédécesseur (*Mad Max Beyond Thunderdom*, George Miller, 1985), *Mad Max: Fury Road* suit un groupe de femmes lancées dans une course folle pour échapper à l'armée testostéronée d'un tyran masculiniste. A priori féministe, le film pose en fait un regard ambigu sur les genres, que cet article se propose d'analyser.

### **Faire dérailler les conventions de genre du road-movie et du western**

Quatrième opus d'une franchise culte du cinéma d'action des années 1980, *Mad Max: Fury Road* tranche assez radicalement avec les premiers volets de la série, pour au moins deux raisons. La première concerne la place qu'occupe le personnage de **Max** dans l'économie narrative du film : absolument central dans les trois premiers *Mad Max* – il est le personnage principal –, il se voit ici relégué au rang de protagoniste secondaire, éclipsé par **Furiosa**, à la tête du convoi censé ravitailler la ville du tyran Immortan Joe en pétrole. Renversant les polarités genrées traditionnelles du cinéma d'action – un héros masculin, un side-kick féminin<sup>1</sup> (exemplairement : James Bond et les James Bond girls), cette redistribution des rôles n'est cependant pas une invention stricte de la franchise de George Miller. Dans l'histoire du cinéma, elle rappelle par exemple la surprise cachée derrière *Johnny Guitar*, western tardif de Nicholas Ray (1954), dont le titre laisse entendre qu'on va suivre les aventures d'un cow-boy solitaire quand ce dernier occupe en réalité un rôle très annexe dans le récit. Le personnage principal de *Johnny Guitar* est en fait Vera, la tenancière du saloon

où il vient de se faire embaucher, interprétée par Joan Crawford.

La rupture entre *Fury Road* et les précédents *Mad Max* tient ensuite au double héritage des genres cinématographiques que mobilise le film. Le film est d'une part construit comme un **road-movie** : il met en scène un trajet d'un point A à un point B, et met l'accent sur le déplacement des personnages davantage que sur leur point d'arrivée<sup>2</sup>. *Fury Road* peut également se lire comme un **western** : le découpage et le montage des différentes séquences de course poursuivent en effet la dernière partie de *La Chevauchée fantastique* (John Ford, 1939), dans laquelle une horde de guerriers natifs américains se lançait à l'assaut de la diligence des personnages principaux ([ext. 0](#)) : mêmes étendues désertiques, même alternance de points de vue (entre l'intérieur du véhicule poursuivi, et l'espace extérieur des poursuivants) ; mêmes types de cascades (les véhicules de Miller basculent comme les chevaux) ; même montage effréné pour donner à sentir la vitesse. La particularité de *Fury Road*, dès lors, est de tirer ce double ancrage générique, historiquement plutôt portés par des personnages masculins<sup>3</sup>, du côté de personnages féminins, via **la figure de Furiosa**, déjà, via **la révolte des épouses**

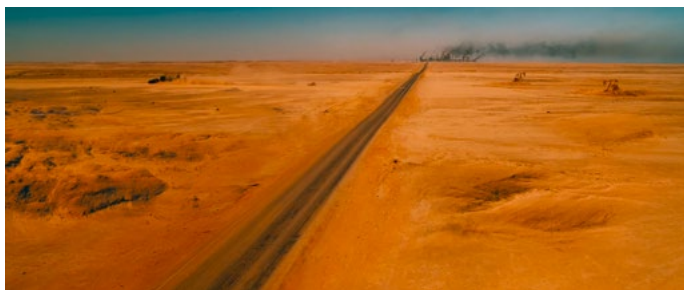
1 Raphaëlle Moine, *Les femmes d'action au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2010

2 Bertrand Benoliel et Jean-Baptiste Thoret, *Road Movie, USA*, Paris, Hoëbeke, 2011

3 Sur l'association du road-movie aux personnages masculins, voir Héloïse Van Appelghem, *La double peine. Formes et motifs de l'émancipation féminine dans les road movies du cinéma des grands espaces de 1960 à nos jours*, thèse de doctorat sous la direction de Laurent Jullier, Sorbonne Nouvelle, 2023

d'Immortan Joe ensuite, via **l'entrée en course des guerrières Vulvalinis** enfin.

Cette déviation est d'ailleurs explicitement mise en scène dans le premier quart du film (fig. 1) : alors que le trajet, très simple – aller à Pétroville, revenir de Pétroville – auquel on nous a préparés est suggéré par la ligne droite que trace la route dans le décor, Furiosa amorce un virage qui se lit visuellement comme une rupture (elle rompt avec la ligne qui coupe le champ dans la profondeur) et redirige sa caravane jusqu'à quitter le champ par la gauche. Le message est clair : le film veut raconter une histoire différente de celle qu'on attend.



### De l'ironie à l'essentialisation : approches contrastées du masculin et du féminin

Pour que cette déviation débouche réellement sur une nouvelle route, il faudrait que le film envisage les genres (au sens gender) sous un angle critique et réflexif. Son traitement de la masculinité semble à ce titre opérant. En dépit du casting de Tom Hardy, acteur très physique dont la musculature est souvent une caractéristique des personnages qu'il incarne<sup>4</sup>, **la mise en scène** de George Miller accorde peu d'importance au dévoilement des corps des hommes dans le film. En atteste par exemple la séquence où Nux (Nicolas Hoult) apparaît pour la première fois à l'écran ([ext. 1](#)) : un traveling descendant guide le regard depuis le bleeder suspendu au plafond jusqu'à Nux, voûté sur une corniche, que la caméra rattrape en plan épaule par un effet de

zoom avant ; le torse et le dos du personnage – deux des parties du corps masculin les plus facilement érotisées au cinéma<sup>5</sup> – sont donc relégués hors-champs.

Les seuls moments où le corps des hommes constitue un spectacle servent plutôt à souligner leur **monstruosité** : on pense notamment à la séquence d'habillage d'Immortan Joe, avant le départ du camion de Furiosa (fig. 2 et 3), dans laquelle le découpage isole en gros plan le dos purulent du tyran, puis son torse suintant, recouvert d'un plastron de plastique transparent où sont moulés de faux abdos.



Le plan suivant (fig. 4), qui cadre l'entrejambe de Joe ornée d'une relique de volant de voiture, fait basculer le spectacle de ce corps dans un **grotesque** assumé, auquel la religion des War Boys (ils vouent littéralement un culte aux moteurs V8), leurs rituels (ils se chroment la bouche avant de se sacrifier pour Immortan Joe), ou encore leur langage (les nombreux néologismes guerriers qui émaillent leurs dialogues) confèrent une dimension ironique.

L'hypermasculinité des hommes de Fury Road les rapproche en fait d'une esthétique **camp**, c'est-à-dire «une esthétique qui exagère les rôles sociaux à travers le recours à la théâtralité pour

4 Dario Llinares, « Punishing Bodies: British Prison Film and The Spectacle of Masculinity », *Journal of British Cinema and Television*, vol. 12, n°2, pp. 207-228

5 Yvonne Tasker, *Spectacular Bodies: gender, genre and the action cinema*, Londres, Routledge, 1993

mettre au jour le caractère artificiel des identités de genre et miner leur caractère supposément inné, naturel.<sup>6</sup>»



Efficace, le travail critique que le film accomplit sur la masculinité peine à se prolonger du côté des personnages féminins. La majorité des femmes qui traversent Fury Road sont en effet réduites à leurs fonctions **reproductives et nourricières** – les épouses d’Immortan Joe, les nourrices plus âgées, grosses et muettes, dont le lait est tiré en continu pour nourrir les fils du chef –, ce qu’exemplifie notamment le rapport qu’elles entretiennent à la nature<sup>7</sup>.

La grotte où sont détenues les épouses est ainsi baignée de verdure, tandis que les Vuvalinis (aussi appelées les « Many Mothers ») habitaient une terre fertile et verte, désormais en friche, dont elles protègent les derniers vestiges sous la forme de graines.

Loin de bénéficier du même type de mise à distance ironique que les hommes, cette association du féminin à la fertilité culmine avec le personnage d’**Angharad** dans la séquence où Max découvre les épouses au pied du camion de Furiosa ([ext. 2](#)). Si le regard que pose le personnage sur les femmes à ce moment n’est pas strictement sexualisant (les femmes sont filmées d’assez loin, Max les regarde moins elles que le tuyau qu’elle manipule), la caméra se

charge de prendre le relais de l’objectivation dans un plan complexe, qui renverse complètement la logique du plan sur Nux précédemment évoqué. Au moment où Angharad avance vers Max, la caméra la cadre en contre-plongée (du visage à la taille), avant de l’attraper en plan épaule, puis de panoter dans la diagonale droite pour cadrer son ventre enceint, saillant sous une robe blanche trempée. Là où le plan sur Nux occultait le corps pour aboutir au visage, la mise en scène souligne au contraire le genre d’Angharad en insistant d’avantage sur ses fonctions reproductives (le **baby bump**) que sur son identité – son visage passe hors-champ et ne revient que dans le plan suivant, dans le regard de Max. Cette logique sera reconduite à sa mort : dans la scène de la césarienne, seul le ventre vide d’Angharad est visible ; de son visage, on ne verra plus rien.

### **Le cas Furiosa : l’exception cyborg**

Cette approche essentialiste du **féminin** est compensée, à l’échelle du film, par la centralité du personnage de Furiosa. Crâne rasé, amputée d’un bras et vêtue d’un uniforme pratique (pantalon, bottes cuirassées) qui la distingue des épouses d’Immortan Joe, elle renvoie aux héroïnes d’action d’autres franchises inaugurées au tournant des années 1980 (Ripley dans *Alien* (1979-1997), Sarah Connor dans *Terminator* (1984-2019), dont la «**musculinité**» vient « brouiller les frontières du genre.<sup>9</sup> » Là encore, la première apparition du personnage à l’écran est éclairante ([ext. 3](#)).

Juste après le prologue (centré sur la capture de Max) et le carton titre, surgit un très gros plan de nuque tondue, marquée au fer, dont rien ne

---

6 Barbara Mennel, *Le Cinéma queer : écolières, vampires et cow boys gays*, Paris, L’Arche, 2013, p. 27

7 Emily Rowson, « “We Are Not Things”: Infertility, Reproduction, and Rhetoric of Control in Avengers : Age of Ultron and Mad Max/ Fury Road », *Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network*, vol. 10, n°3, pp. 57-69

8 Yvonne Tasker, op. cit. chap. 7, pp. 132-152

9 Raphaëlle Moine, op. cit., p. 111

permet d'affirmer qu'elle appartient à un homme ou à une femme.

Cette **indétermination** se prolonge dans la suite du plan – d'abord collée aux basques du personnage qui avance, la caméra s'arrête en plan taille pour le laisser partir –, et dans les plans suivants – le personnage monte dans son camion ; on distingue le torse bandé, un poignet et des doigts fins qui fixent un volant sur le tableau de bord, mais pas de visage.



Si les spectateurices savent bien sûr qu'ils-elles regardent Charlize Theron – les affiches promotionnelles ont largement capitalisé sur Furiosa et la **transformation physique** de l'actrice pour le rôle –, rien dans la **mise en scène**, ne permet objectivement de trancher avec certitude en faveur d'un genre ou d'autre. L'entrée en scène de Furiosa renvoie ainsi à la notion de performance ou de **performativité de genre**, telle qu'elle est envisagée par Judith Butler dans *Trouble dans le genre*<sup>10</sup> en 1990 : le genre est ici **construit**, performé au sens où l'assignation de Furiosa au féminin est moins le fait de son corps que de ce que les spectateurices reconnaissent ou anticipent de lui en raison du paratexte. Autrement dit, Furiosa est une femme car les spectateurices reconnaissent une femme. La portée critique du personnage de Furiosa est d'autant plus efficace que son bras amputé et sa prothèse la rapprochent de la figure queer et féministe de la cyborg, théorisée dans les années 1980 par la philosophe Donna Haraway comme un potentiel au-delà du sexe et du genre

car détaché de la biologie et de la sexualité reproductive<sup>11</sup> – symptomatiquement, Furiosa n'est pas associée à la sexualité. Loin d'être un simple trait distinctif, cette prothèse installe d'ailleurs une relation de proximité, voire de **continuité** entre le personnage et les véhicules motorisés, à laquelle aucun homme ne peut prétendre dans le film. De mon point de vue, cependant, c'est aussi ce qui la condamne : la staticité à laquelle Furiosa se trouve contrainte du fait de sa position de conductrice en cheffe en fait un personnage finalement assez **peu agissant** dans les deux premiers tiers du film, ou, en tous cas, peu agissant pour les **conventions** d'un film d'action et de cascades comme celui-ci.

En un sens, le paradoxe de *Mad Max Fury Road* est là. D'un côté, le film défend un discours (éco)féministe explicite, n'élude pas la violence du patriarcat et repose sur les épaules d'un personnage féminin très fort ; de l'autre, il réserve aux hommes le droit de porter l'essentiel de sa valeur spectaculaire : aucune femme parmi les hordes de mercenaires qui virevoltent autour du camion que pilote Furiosa, aucune femme non plus parmi les perchistes, encore moins parmi les War Boys eux-mêmes qui sont, comme l'indiquent leur nom, des hommes, rien que des hommes.

Si Furiosa est exceptionnelle, c'est donc avant tout au sens propre : elle est une exception, une anomalie, dans le désert de la diégèse comme dans le corpus du film d'action anglo-saxon. *Mad Max Fury Road*, ainsi, n'ouvre pas réellement la route nouvelle qu'il promet dans son premier quart. Il relève au contraire plutôt du double discours et de « l'ambiguïté tendancielle » qu'analyse Noël Burch à propos du cinéma hollywoodien<sup>12</sup> : un scénario ouvertement féministe d'un côté, des modalités de mise en scène plus conservatrices

10 Judith Butler, *Trouble dans le genre* [1990], Paris, La Découverte, 2005

11 Donna Haraway, *Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century* » [1985], University of Minnesota Press, 2016

12 Noël Burch, « Double Speak. De l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien », *Réseaux*, n°99, 2000, pp. 99-130

de l'autre, et, entre ces deux voies parallèles, les spectateurices, à qui il revient de choisir la route interprétative qui leur sied le mieux.