

淡江大學法國語文學系碩士班

碩士論文

指導教授：徐鵬飛 博士

女性復仇電影中的女性形象轉變—
以《瘋狂女煞星》與《黑衣新娘》為例

De la femme victime à la femme vengeresse dans
La mariée était en noir et The lady avenger

研究生：黃敬淇 撰

中華民國 111 年 6 月

Université Tamkang

Faculté de la langue et la littérature française

**De la femme victime à la femme vengeresse dans
*La mariée était en noir et The lady avenger***

Présenté par : HUANG Jing-Ci

Sous la direction de :

Monsieur Gilles BOILEAU

Juin 2022

Remerciements

Trois années de master touchent enfin à leur fin. En regardant en arrière sur les trois années, chaque cours pendant ces années m'a rendu plus convaincu de mon choix de poursuivre mes études. La richesse des connaissances a approfondi ma curiosité et m'a amené à mieux me connaître et je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont apporté leur aide.

Tout d'abord, pour rendre mon plus profond respect à mon directeur de recherche, monsieur Gilles BOILEAU pour avoir répondu à tous mes doutes, et pour m'avoir encouragée quand j'étais désorienté.

Je remercie en outre Madame LIAO Jun-Pei et aussi Monsieur Huang Shi-Xian qui sont dans mon jury et me donnent des suggestions utiles et des remarques dans ma démarche de recherche. Je tiens également à remercier madame LIANG Zong, qui m'a guidé dans les cours, pour avoir toujours inspiré les étudiants et fait en sorte que nous ayons beaucoup d'enthousiasme pour la poursuite de nos recherches. Il y a aussi monsieur Simon LAUDRON et madame Marie-Julie Maître, avec lesquelles nous avons appris des théories et méthodes utilisées : merci pour votre gentillesse, votre patience et vos encouragements. Enfin, je tiens à remercier Monsieur Pierre VAUTHIER, votre enseignement dans le cours du cinéma, qui nous a donnés de nombreuses ressources utilise. De plus, je tiens également à remercier OR Ka-Yi, qui m'a accompagné tout au long de mes études de mastère. Il y a aussi des Manon, Alexandra, Inès, Éloïse, merci de votre aide, le temps de suivre les cours ensemble a été vraiment heureux.

Je tiens à remercier ma famille de m'avoir toujours soutenue et de toujours croire en mon choix. Enfin, je voudrais remercier la boulangerie HIP où j'ai travaillé, et qui m'a donné des opportunités d'emploi, et m'a accompagné tout au

long de ces trois ans, avec vous j'ai le moyen d'accomplir petit à petit mes études,
j'adresse mes plus sincères remerciements à vous tous.

中文摘要

論文名稱：女性復仇電影中的女性形象轉變—以《瘋狂女煞星》與《黑衣新娘》為例

頁數：89

校系(所)組別：淡江大學法國語文學系碩士班

畢業時間及提要別：110 學年度第 2 學期 學位論文提要

研究生：黃敬淇

指導教授：徐鵬飛

論文提要內容：

2019 年台灣國際女性影展策畫以「女性復仇」電影為主題的單元，挑選五部橫跨 1960 至 1980 年代初的亞洲電影，將數位修復版本的異色作品再度搬演。藉由數位修復工程喚起曾經紅極一時，卻在影史中不斷被忽略的剝削電影。女性復仇電影以女體裸露以及血腥暴力元素作為電影宣傳話題，並帶給觀眾無限視覺快感與想像，不僅成功在當時刮起一陣風潮，也捧紅不少飾演「復仇女主角」的女明星。

本論文針對女性復仇電影中的女性形象轉變作為研究主題，探討當中女性復仇角色從受害者到施暴者間的轉折。首先從社會背景及影像中女性所呈現的刻板印象切入研究，檢視該類型電影的興起，以及在各地發展的情況。接著，研究女體如何被暴露在該類型電影中。最後挑選台灣的《瘋狂女煞星》及法國的《黑衣新娘》作為研究文本，重點分析與比較兩部電影中女性復仇形象的特色與差異。

關鍵字：剝削電影、女性復仇電影、瘋狂女煞星、黑衣新娘

*依本校個人資料管理規範，本表單各項個人資料僅作為業務處理使用，並於保存期限屆滿後，逕行銷毀。

表單編號： ATRX-Q03-001-FM030-03

Abstract

Title of Thesis: From the victimized woman to the vengeful woman in *The bride wore black* and *The lady avenger*

Total pages: 89

Key word: Exploitation film, Female revenge movies, *The lady avenger*, *The Bride Wore Black*.

Name of Institute: Department of French, Master Program

Graduate date: June 2022

Degree conferred: Master of Arts

Name of student: Huang Jing-Ci 黃敬淇

Advisor: Gilles Boileau 徐鵬飛

Abstract:

Taiwan Women Make Waves International Film Festival curated a section themed on “Female Revenge” movies in 2019, selected five Asian films from the 1960s to the early 1980s, and rerun the digitally restored versions of these cult genre movies. Thanks to digital restoration projects, the exploitation films that were marginalized in the history of cinema for a long time could be accessed anew. The female revenge movie with female nudity and violent elements, brought the audience visual enjoyment and unlimited imagination, successfully making a wave at that time and more than one actress became famous as “heroines of revenge”.

This thesis focuses on the transformation of the female image in Female Revenge movies as a research theme, studies the metamorphosis of women: from victim to executioner. Starting from the social environment and the stereotypes of women in the image, we will examine the context of this type of film and its development in various places of the world. We also analyze how the female body is exposed to the images, in order to examine how this genre of film shows female nudity in the scene. Finally, we chose two films, one from Taiwan and another from France on the theme of “female revenge”, *The lady avenger* and *The Bride Wore Black* as a corpus to analyze them and compare the image of revenge feminine.

According to “TKU Personal Information Management Policy Declaration”, the personal information collected on this form is limited to this application only. This form will be destroyed directly over the deadline of reservations.

表單編號：ATRX-Q03-001-FM031-02

Table des matières

Introduction.....	1
Chapitre I : Les Films d'exploitation, origine des films de vengeance féminine.....	10
1.1 : Film d'exploitation.....	10
1.1.1 : Définition	11
1.1.2 : Les caractéristiques communes des films d'exploitation : problèmes sociaux, en lien avec la drogue et le sexe	15
1.1.3 : Types de films appartenant au genre d' « exploitation ».....	17
1.2 : Les films d'exploitation sur le thème de la vengeance des femmes et leur multiplication en Asie	20
1.2.1 : L'exemple japonais— la naissance des films dits « Pinku Eiga ».....	20
1.2.2 : L'exemple hongkongais— la naissance des films dit Fēng Yuè (風月片, films de catégorie III).....	23
1.2.3 : L'exemple taïwanais— la naissance des films dits « Taiwan Hēi Diàn Yǐng » (台灣黑電影).....	26
1.3 : L'émergence de l'image des femmes violentes et vengeresses dans les films noirs (Europe et Etats-Unis)	29
1.3.1 : Développement diversifié des films de vengeance féminine dans le cinéma en Europe et aux États-Unis aux années 1970-1990.....	31
1.3.2 : Quelques exemples récents de films de vengeance des femmes : une question de réalisateurs.....	33
Chapitre 2 : Images de la vengeance féminine	35
2.1 : Le corps féminin dans les images	36
2.1.1 : Corps féminin, plaisir et spectacle – désir et paradoxe du voyeur	38
2.2 : Femmes et violence : un conflit de représentation	41
2.2.1 : Les stéréotypes de genre au cinéma, femme faible et femme objet	41
2.2.2 : L'apparition de la violence féminine dans les films de genre : la rupture des stéréotypes.....	43
2.2.3 : Les motifs de la violence dans les films de vengeance féminine (historique).....	44

2.3 : Montée en puissance des femmes dans la société et motivation commerciale de l'exhibition des femmes dans les films de vengeance féminine	46
2.3.1 : La vengeance des femmes victimes	46
2.3.2 : Vengeance féminine et vengeance masculine : comparaison	50
2.3.3 : Représentation du corps féminin dans les films de vengeance féminine (Analyse des affiches de film, et stratégie Marketing)	52
Chapitre 3 : Analyse et comparaison deux films— <i>The lady avenger</i> & <i>La mariée était en noir</i>	57
3.1 : Schéma narratif	57
3.1.1 : Synopsis de deux films.....	59
3.1.2 : <i>The lady avenger</i>	60
3.1.3 : <i>La mariée était en noir</i>	62
3.2 : Le malheur des femmes – la figure de femmes dans les films.....	63
3.2.1 : Au point de départ de la vengeance : viol ou mort violente.....	65
3.2.2 : Les hommes objets de la vengeance.....	68
3.2.3 : Typologie des violences	70
3.3 : La figure des hommes.....	72
3.3.1 : L'homme en relation de proximité avec la protagoniste	72
3.3.2 : Le corps féminin comme moyen de la vengeance.....	75
3.3.3 : La métamorphose de la femme : De victime à bourreau	77
Conclusion	79
Annexes.....	82
Bibliographie	84

Introduction

Motivation

La vengeance féminine est un thème très présent dans les films asiatiques des années 60 aux années 80, le public asiatique ayant réservé à ce genre un très bon accueil. Ce type de film fait de la vengeance le ressort principal de sa narration. On peut dire que la combinaison des femmes, de la vengeance, de l'érotisme et de la violence a contribué à titiller la curiosité du public. Ces films, produits en série avec une réalisation rapide et à faible coût, ont rencontré un grand succès. Cependant, ils ont toujours été considérés par les critiques comme appartenant à la marge du cinéma plus « noble ». Ce paysage a été transformé à la suite d'évolutions sociales. En effet, dans les années 1970, le mouvement des droits de femmes a commencé en Europe et aux États-Unis, ce qui a affecté par la suite la transformation et l'expansion de l'industrie du cinéma et de la télévision. Le sous-genre des films dits d'exploitation, c'est-à-dire centré autour du viol et de la vengeance (en anglais « rape and revenge ») a émergé à ce moment-là, employant des images choc telles que la nudité du corps féminin et la violence sanglante pour assurer son succès commercial. Nous verrons que l'émergence de ce type de film reflète l'angoisse collective née de la montée de la conscience féministe et de l'élimination progressive des différences de sexe. La figure de la vengeance féminine a envahi tous les genres de films dans le monde entier, y compris le thriller, les films d'art martiaux, le réalisme et les films d'art. Nous pouvons surtout les trouver dans les films d'exploitation, le « pinku eiga » (les films « rose ») japonais et les films de Taïwan qu'on appelle les « film noirs » (en chinois « Hei Dianying »)¹ En observant les affiches de ce type de films, on peut voir qu'il y a de nombreux points communs. Les affiches montrent la plupart des femmes portant peu de vêtements avec des armes à la

¹Nous expliquerons plus loin l'origine de ce terme.

main et des expressions féroces mais la posture des actrices semble insister sur leur aspect sexy. Cela se reflète également dans le contenu du film. Cependant, si la vengeance réussit, la fin du film asiatique insiste toujours sur la moralité traditionnelle, au sens où les femmes vengeresses sont finalement arrêtées et jugées pour leurs crimes.

Une première réflexion sur ce type de film nous a conduit à une série de questions :

- Les films sur le thème de la vengeance féminine sont-ils un mode d'exploitation des femmes ou un signe de l'éveil de la conscience des femmes face à la violence masculine ?
- Y a-t-il des problèmes sociaux illustrés (et de quelle manière) dans ces films ?

Pour répondre à ces questions, nous allons explorer l'image de la femme dans certains films de vengeance féminine.

L'Objectif de la recherche

Nous nous sommes fixés comme objectif d'étudier les caractéristiques d'un sous-genre cinématographique, celui des films mettant en scène des vengeances féminines. Nous aborderons les questions de définition de ce genre, du contexte historique et social, des types d'héroïnes, enfin, nous examinerons plus précisément ce thème à travers l'analyse et la comparaison de deux films, l'un français, l'autre taïwanais.

Choix du corpus :

Ce mémoire a choisi deux films comme corpus principal : *The lady avenger* (1981) de Taïwan et *La mariée était en noir* (1968) de France.

The lady avenger a été tourné par Yang Chia-Yun, l'histoire est adaptée d'un fait divers.

De 1970 à 1980, il y a eu une vague de production des films appartenant au genre du

« réalisme social » (社會寫實片)² dans l'industrie cinématographique taïwanaise. Ces films montraient des images de violence et de pornographie. Bien que cela ait beaucoup attiré l'attention au public à l'époque, ces films n'ont pas reçu beaucoup d'attention académique en raison de leur appartenance à ce qui était considéré comme un sous-genre. De nombreux films de ce type ont pour thème la vengeance des femmes. Les actrices ont beaucoup de scènes de nu et de comportements audacieux, ce qui constitue un grand écart avec les héroïnes simples et bien élevées dans les films de la catégorie 'Qiong Yao' (瓊瑤片)³, qui étaient populaires à l'époque.

Le film *The lady avenger* décrit le processus de vengeance d'une journaliste qui enquêtait sur une affaire d'agression sexuelle au début ; après son viol par des inconnus au cours de l'investigation, elle a mis en œuvre une série de plans de vengeance sanglants et violents.

La mariée était en noir a été tourné par François Truffaut, et est adapté du roman de Cornell Woolrich (*The bride wore black*, 1940). De 1950 à 1960, l'industrie cinématographique française était marquée à l'époque par le mouvement de la nouvelle vague. Ce terme désigne un groupe de jeunes cinéastes qui promouvaient activement l'importance de la création personnelle et de l'originalité du réalisateur, ce qui a donné naissance au concept de « politique des auteurs ». François Truffaut est l'un des réalisateurs représentatifs de ce mouvement. Ce film est l'une de ses œuvres où il rend hommage à son réalisateur américain de thriller préféré Alfred Hitchcock.

²Le genre dit du réalisme social (社會寫實片) était répandu dans les années 1980 à Taïwan, employant les thèmes tournant autour du crime, de l'érotisme et de la violence. Ce genre de film est rarement mentionné dans l'histoire de cinéma à cause de son intrigue exagérée, sa structure de narration simple et sa réalisation rapide. Il est généralement considéré comme un type de cinéma populaire et de mauvais goût. Après la naissance de « la nouvelle vague » de film taiwanais (Taiwanese new wave) en 1982, ce genre de film a donc déperissé rapidement.

³Qiong Yao est le « nom de plume » d'une écrivaine de roman d'amour à Taïwan. Après que ses romans ont commencé à être adaptés au cinéma en 1965, ils ont été aimés par le public et ont été des réussites commerciales. Cela a immédiatement attiré les boîtes de distributions qui ont acheté les droits d'auteur des autres œuvres de l'auteur pour les adapter en film. Ce phénomène a fait que le nom de l'écrivaine a été utilisé pour désigner une catégorie du film, fort populaire à l'époque.

Le film raconte l'histoire d'une femme qui se venge à la suite du décès accidentel de son mari le jour même de son mariage. La mariée se venge alors méthodiquement des hommes qui ont tué son mari. L'image de la femme véhiculée par ce film est multiple et imprévisible.

Il existe de nombreuses similitudes et dissimilitude dans la représentation des femmes vengeresses dans les deux films : premièrement, les deux protagonistes ont souffert du malheur à cause d'un groupe d'hommes inconnus. Deuxièmement, elles se vengent individuellement de chaque homme de différentes manières. Troisièmement, les hommes inconnus sont morts de manière étrange, brutale. En bref, les points communs principaux sont la vengeance et son exécution.

Il existe aussi beaucoup de différence : premièrement, pour les motifs de vengeance, une protagoniste est victime indirecte, l'autre est une victime directe. Deuxièmement, les hommes qui commettent des crimes dans les deux films ont des motifs différents, les uns sont des meurtriers involontaires, les autres des violeurs. Troisièmement, pour la fin de films, l'un n'approfondit pas la responsabilité morale de la protagoniste en matière de vengeance ni ne fait la critique du comportement de vengeance, l'autre a été arrêtée par la police lors de son projet de vengeance à mi-chemin et a été emprisonnée par les autorités.

Revue de la littérature

Le thème de la vengeance féminine a été marginalisé dans l'histoire du cinéma depuis longtemps, il existe peu d'articles et d'études qui analysent l'image des personnages féminins de ce genre de film à Taïwan. Il n'y a qu'un article relativement complet sur ce sujet, qui s'intitule « Revenge of New Woman : Eroticism, Transgression, and Critique of Social Realist Film » (新女性的復仇 : 社會寫實電影中的色情、越界與

批判), qui a été publié par le département de l'art de l'Université nationale centrale (國立中央大學). En Chine, il existe également deux études comparatives sur l'image des femmes vengeresses. Le premier a été publié par le département des études théâtrales et cinématographiques de l'Université de finance et économie de Jingxi (江西財經大學), ce qui s'intitule « From Hero's Mothers to Violent Killers : Research on Female Avengers Images in Chinese Film and Korean Films in The Past Decade » (從英雄母親到暴力殺手：近十年中、韓電影中女性復仇者形象研究). Le deuxième est une analyse des rôles féminins de vengeresse dans les films européens et américains et a été publié par le département de cinéma de l'Université normale du Shandong (山東師範大學), qui s'intitule « Research on the image of female revenge in Europe and American Movies » (歐美電影中女性復仇形象研究). En France, il y a moins d'études sur les rôles de la vengeance féminine, la plupart des recherches vise à l'analyse de l'image des femmes fatales dans les films noir hollywoodiens, comme le mémoire de maîtrise de l'Université Sciences Humains et Art de Poitiers, « Les femmes criminelles dans le film noir américain de 1940-1960 ».

Nous constatons donc qu'il n'y a qu'un seul article de Taïwan qui analyse la figure de la vengeresse dans un film taïwanais. Deux articles en Chine se concentrent sur la comparaison et la recherche de films de vengeance féminine dans le cadre d'une comparaison entre la Chine et la Corée du sud, ainsi que l'Europe et les États-Unis. Le mémoire français analyse seulement l'image de la femme fatale, mais il existe de nombreuses différences essentielles avec les femmes vengeresses de notre étude.

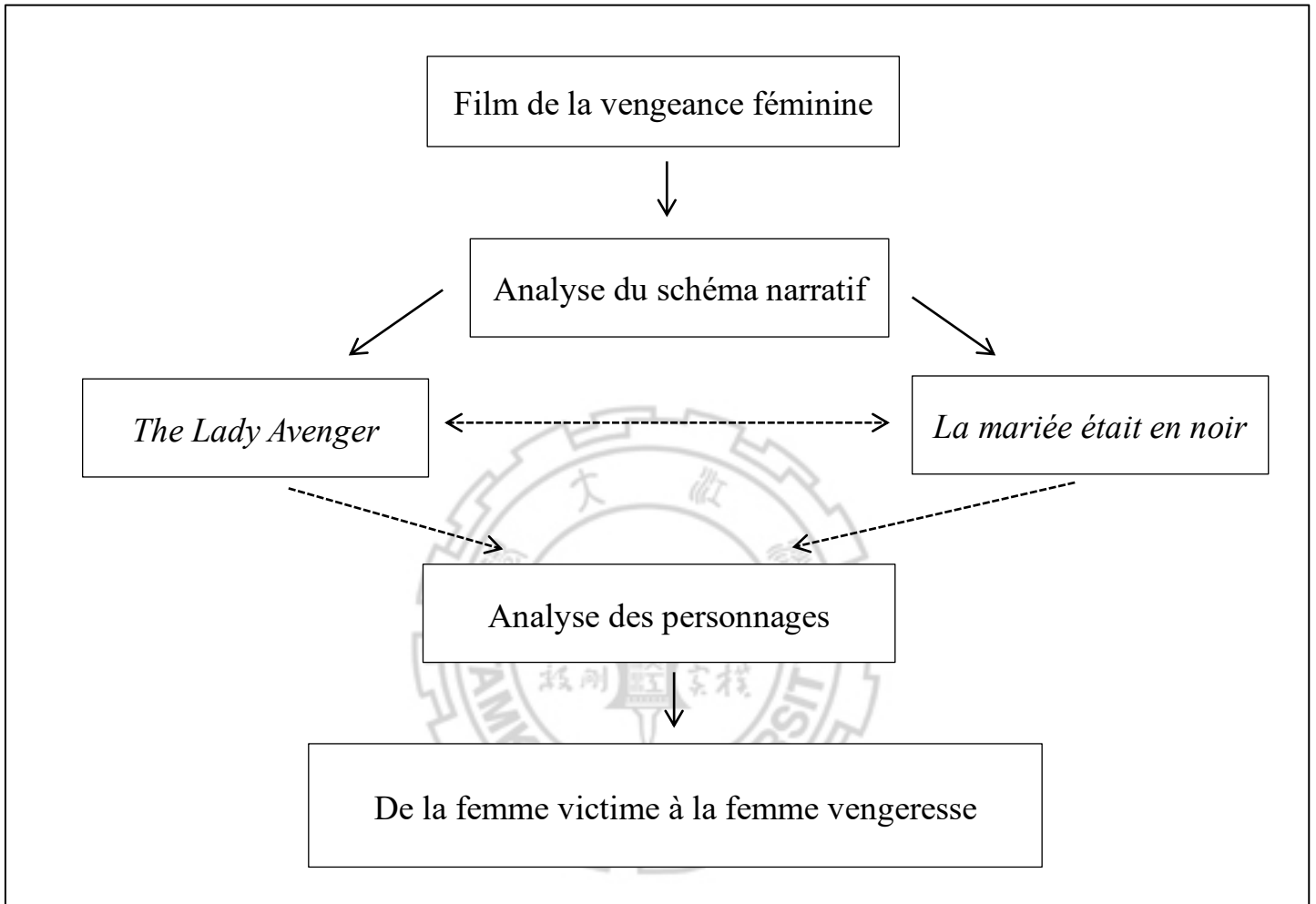
En raison de la rareté des recherches sur les films de vengeance féminine et du fait que la France a peu d'article et de mémoire sur ce domaine, ce mémoire a l'intention d'analyser deux films taïwanais et français pour étudier et comparer les motifs de vengeance, le but et les moyens pour comprendre la figure des vengeresses au cinéma

ainsi que les milieux et certains problèmes sociaux dans ce type de film. En plus, à travers la figure de vengeance féminine, nous nous sommes donné pour tâche d'explorer comment le corps et le pouvoir féminin sont présentés dans les films, et enfin d'analyser le processus de transformation de l'image de la vengeance féminine.



Méthode de recherche

Schéma d'analyse



————> Direction principale de la recherche

- - - - -> Comparaison de référence

Dans le premier chapitre, nous allons nous concentrer sur l'origine des films de vengeance des femmes, remontant à l'émergence des films d'exploitation aux États-Unis. D'abord, nous définirons la nature du film d'exploitation et puis en expliquerons le contexte historique et social. Ensuite, nous verrons comment il a influencé le développement ultérieur de divers sous-genres dans l'histoire du cinéma. Nous focaliserons l'étude sur un de ces sous-genres « viol et vengeance » (rape and revenge) et son évolution en Asie. Enfin, dans la dernière partie, nous explorerons la diversité de développement des films de vengeance féminine aux États-Unis et en Europe.

Dans le deuxième chapitre, nous viserons à analyser les images de la vengeance féminine. Nous explorerons d'abord la signification du corps des femmes dans ces images. Nous verrons ensuite le lien entre les femmes et la violence pour évoquer les stéréotypes de genre au cinéma. Enfin, nous aborderons le point de vue commercial pour analyser l'image des femmes vengeresses dans les films, en comparant les moyens et les motifs de la vengeance des hommes et des femmes. Nous analyserons également les affiches de films avec des femmes violentes comme protagonistes et les stratégies marketing des distributeurs.

Dans le dernier chapitre, nous analyserons et comparerons deux films de vengeance féminine, l'un est *La mariée était en noir* de François Truffaut, l'autre est *The lady avenger* de Yang Chia-yun. D'abord, nous en présenterons le schéma narratif. Puis nous analyserons la motivation de la vengeance, les caractéristiques de l'objet masculin de cette vengeance et les manières de la mettre en œuvre. Enfin, la dernière partie examinera la figure des protagonistes masculins du film. Nous verrons l'homme en relation de proximité avec la femme vengeresse pour analyser la relation entre les deux et la vision des hommes sur le comportement de la protagoniste. Nous analyserons de plus comment les protagonistes féminines emploient leur corps comme arme de

vengeance et le processus de transformation des femmes victimes en bourreaux en réaction à la société ou aux comportements odieux des hommes.



Chapitre I : Les Films d'exploitation, origine des films de vengeance féminine

1.1 : Film d'exploitation

Les origines des Films d'exploitation peuvent être retracées aussi loin qu'à la seconde moitié du XIXe siècle : la nudité féminine est montrée premièrement dans les œuvres de décompositions photographiques du mouvement d'Eadweard Muybridge.⁴ Ses œuvres photographiques les plus connues sont les séries des Woman Walking Down Stairs, Woman Setting Down Jug et Woman Kicking etc.

Après que le premier projecteur de film – kinétoscope a été inventé par Thomas Alva Edison en 1888, la technique de projection du film a fait une grande impression dans le monde entier. Dans son essai sur le *Hard-core pornographic film*, Joseph Slade montre que la projection publique d'images des femmes nues a commencé en 1899 ; après cela, la figure des nus masculins a été ajoutée à ce type de film pour montrer l'acte sexuel, apparu après 1902.⁵

Puis vient le stag film, qui a commencé à apparaître après 1907. « Stag » signifie en anglais « cerf » ou « chevreuil » et désigne par extension le mâle. Ce type de film désigne donc des films principalement présentés pour les hommes dans des lieux privés ou des maisons de prostitution. En termes simples, il est diffusé secrètement en dehors des canaux conventionnels. La particularité de ce type de film est que la durée est d'à peu-près dix minutes, avec un scénario presque inexistant et que c'est absolument illégal.⁶ Au contraire, bien que le film d'exploitation ait évolué à partir des films stag, il existe encore de nombreuses différences dans certains aspects importants. Tout d'abord, le film d'exploitation est apparu pour la première fois dans les années 1920,

⁴Lewis Jon, *Hollywood v. Hard Core: How the struggle over Censorship Saved the Modern Film Industry*, New York : New York University Press, 2002, p.195.

⁵Slade Joseph W., « Violence in the Hard-core Pornographic Film : A Historical Survey », dans *Journal of Communication*, Volume 34, February 2006, p.149.

⁶*Hollywood v. Hard Core: How the struggle over Censorship Saved the Modern Film Industry*, p.198.

avec de longues histoires mises en scène dans les lieux publics. Ensuite, bien que l'industrie de l'exploitation ait parfois des problèmes avec les autorités locales et des associations religieuses, tous ses aspects, de la distribution à la projection, sont légaux.⁷

1.1.1 : Définition

A partir de la description ci-dessus du processus historique ayant mené à l'apparition des films d'exploitation, nous pouvons constater que la plupart des contenus de films appelés d' « exploitation » ont un grand lien avec les femmes et le corps féminin. Ce mémoire se concentrera sur l'analyse détaillée des moyens par lesquels le nu féminin et les allusions sexuelles sont utilisés dans le film d'exploitation. Cette analyse sera précédée de l'étude du système de promotion commercial de ce genre de film.

En quoi consiste le film d'exploitation ? The Film Encyclopedia donne la définition suivante :

« Film réalisé avec peu ou fait pas d'attention à la qualité ou la valeur artistique, mais avec un objectif de profit rapide, généralement par des techniques de vente et de promotion à haute pression mettant l'accent sur un aspect sensationnel du produit »⁸.

Chez Eric Schaefer, la définition du film d'exploitation est la suivante :

« Le terme film d'exploitation est dérivé de la pratique des techniques d'exploitation, de publicité ou de promotion qui va au-delà des affiches,

⁷Hollywood v. Hard Core: How the struggle over Censorship Saved the Modern Film Industry, p.198.

⁸Ephraim Katz, *The Film Encyclopedia*, New York : Crowell, 2005, p. 396 : « Film made with little or no attention to quality or artistic merit but with an eye to a quick profit, usually via high-pressure sales and promotion techniques emphasizing some sensational aspect of the product ».

bandes-annonces et des petites annonces typiques dans les journaux »⁹.

Nous pouvons donc dire que les films d'exploitation sont des produits issus de considérations commerciales avec une production à faible coût, une réalisation rapide, et un système de publicité faisant appel à des éléments de titillation. Ce type de film rappelle la série B, qui est portée par le même modèle de production. Cependant, les contextes historiques dans lesquels les deux types ont été développés sont complètement différents.

La série B est un produit qui a émergé dans le contexte de la Grande Dépression des années 1930 aux États-Unis. À l'époque, les films hollywoodiens sont principalement dominés par cinq grands studios (Loew's, Inc. (Metro-Goldwyn-Mayer), Warner Bros., Paramount, 20th Century-Fox et RKO.) et trois petits studios (Columbia, Universal et United Artists) : Ils produisaient des films grand public dont la qualité n'était pas absente, et les commercialisaient dans le monde entier.¹⁰ Afin de résoudre le problème de la forte baisse du nombre d'audiences provoquée par la grande crise, ces studios ont mis en place une méthode de marketing appelée « le double programme » (Double bill), c'est-à-dire que l'audience achetait un billet pour regarder deux films. En générale, le studio vend au cinéma un ensemble de films : un film avec une grand vedette et une grande production (film dit de série A) et un film avec de plus faible qualité (série B), ou encore deux films à budget moyen, ou bien deux série B.¹¹ Pour les chaînes de cinéma auxquelles appartiennent ces grandes entreprises, ces séries constituent la majorité de leurs sources de revenus. Par conséquent, cette pratique peut non seulement

⁹Schaefer Eric, *Bold!Daring!Shocking!True!: a history of exploitation films, 1919-1959*, Durham : Duke University Press, 1999, p.4 : « The terme exploitation film is derived from the practice of exploitation, advertising or promotional techniques that went over and above typical posters, trailers, and newspaper ads ».

¹⁰Balio Tino, *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise 1930-1939*, California : University of California Press, 1996, p.5-8.

¹¹*Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise 1930-1939*, p.316.

conduire à la production d'un grand nombre de films, mais maintient également des revenus stables pour ces studios. Evidemment, la concurrence était vive entre eux.

Les films d'exploitation sont apparus aux États-Unis après 1919, souvent présenté dans des cinémas comme Grindhouse ou Cinéparc (Drive-in theater).¹² Dans les années 1910, il y avait un grand nombre de films à thème fortement sexuel avec par exemple les séries des esclaves blanches (white slave film) et d'hygiène sexuelle (sex hygiene film), destinés à l'éducation sexuelle du grand public ; c'est en tout cas le prétexte choisi pour mettre en scène la nudité féminine. Ce type de film a été plus tard considéré comme un pionnier du film d'exploitation. Il existait à l'époque un groupe de producteurs et de distributeurs indépendants qui en produisaient, mais ce n'était bien sûr pas accepté par l'autocensure de l'industrie cinématographique. Ce type de film présentait des images interdites et des sujets controversés ou tabou qui n'étaient pas disponibles dans les films grand public, tels que l'avortement, les mères célibataires, les maladies vénériennes, etc.¹³

Depuis le début des années 1920, ces films étaient clairement séparés des films grand public, parce que certains cinéastes et des groupes moraux pensaient que ses images vulgaires ne convenaient pas à la diffusion au grand public. Ils voulaient donc éliminer ce genre de film.¹⁴

De quelle censure s'agit-il pendant cette période ? En 1907, Chicago est devenue la première ville à adopter un ordre exécutif du gouvernement fédéral sur la censure cinématographique aux États-Unis, ce qui a délégué les droits de censure aux chefs des polices. D'autres États ont par la suite commencé à mettre en place cette ordre. Tout contenu jugé immoral et obscène par la police pouvait donc être interdit. De telles

¹²Roche David, « *Exploiting Exploitation Cinema : an Introduction* », Open Edition Journals en ligne, <http://journals.openedition.org/transatlantica/7846>, le 14/07/2016 mis en ligne, consulté le 08/02/2021.

¹³*Bold!Daring!Shocking!True! : a history of exploitation films, 1919-1959*, p.18.

¹⁴*Ibid.* p.2-9.

normes de censure ont également conduit à des règles incohérentes pour le contenu des représentations interdites entre les États : certains États étaient plus restrictifs que d'autres. Néanmoins, afin d'empêcher le gouvernement d'établir un système formel de censure, l'industrie cinématographique a formé l'Association américaine des producteurs et des distributeurs de films (Motion Picture Producers and Distributors of America) pour mettre en place un système l'autocensure des films avant la projection publique.¹⁵ Après 1930 est apparu le code de production des films (motion picture production code), aussi dite code Hays, système de règles propres à l'industrie cinématographique, qui a formulé et détaillé les contenus convenables et interdit certains autres.¹⁶ Ce règlement a été accepté entièrement par l'industrie cinématographique grâce en particulier à un certain nombre de pressions d'origine religieuse à l'époque. Ce code visait à interdire la représentation d'activités sexuelles, la nudité ou des gestes trop révélateurs, le crime, la religion etc. Par exemple il proscrit directement les scènes de passion amoureuse, de viol ou de séduction, d'hygiène sexuelle ou bien des scènes de nudité complète etc.¹⁷ Cependant, les films plus ou moins pornographiques de mauvaise qualité n'ont pas disparu et sont devenus populaires après que la censure a été assouplie dans les années 1950 et 1960. Une telle popularité s'est même étendue de l'Europe et des États-Unis au monde cinématographique asiatique, cela a créé une vague extraordinaire de production cinématographique érotique dans les années 1970 et 1980 en Asie.¹⁸

¹⁵ Raymond J. Haberski, Jr. « *Film Censorship* » Encyclopedia of Chicago en ligne, <http://www.encyclopedia.chicagohistory.org/pages/453.html>, 2004 mises en ligne, consulté le 18/04/2021.

¹⁶ « *Censored Films and Television I* », University of Virginia Library, texte en ligne, <https://explore.lib.virginia.edu/exhibits/show/censored/walkthrough/film1>, consulté le 18/04/2021.

¹⁷ Miller Frank, *Censored Hollywood*, Atlanta : Turner Publishing, 1994.

¹⁸ Les sensibilités du public asiatique ainsi qu'une forme de censure, ne permettaient cependant pas la réalisation (autre que clandestine) de films ouvertement pornographiques.

1.1.2 : Les caractéristiques communes des films d'exploitation : problèmes sociaux, en lien avec la drogue et le sexe

Dans une manière générale, les premiers films d'exploitation ont deux caractéristiques :

La première est que le sujet est socialement tabou, controversé ou choquant à l'époque.

La seconde est qu'ils abordent plus généralement des sujets sur la violence, le sexe, l'horreur (« sexploitation », « gore », « slasher », « rape and revenge »). Ces sujets faisaient de fait l'objet de fortes réticences sociales.

Cependant, les films d'exploitation illustraient généralement des sujets de préoccupation et de discussion dans la société. Lors de leur première apparition, les productions protestaient de leurs intentions de combattre les méfaits de la société à travers des enquêtes cinématographiques. Il s'agissait bien entendu d'un prétexte.

Toutefois, les différents thèmes et contenus explorés nous révèlent l'angoisse collective éprouvée par les gens face aux changements du milieu social à différentes époques.¹⁹

Patrick Peccatte dans son article portant sur l'exploitation de thème érotique lié au nazisme, a présenté une classification simple des sous-genres des films d'exploitation, qui font la satire de certaines cultures (« blackploitation », « Ozploitation », etc) et de thématique liées à des problèmes sociaux (« white slave », « sex hygiene »).²⁰

Par exemple, les films tournant autour du thème de la traite des blanches (en anglais « white slave film ») apparus en 1914 ont exploité une panique sociale, à partir des rumeurs disant que l'industrie du porno capturait des « esclaves sexuelles » blanches dans les grandes villes des États-Unis. Cela a été montré dans le film pour servir d'avertissement contre ce type d'industrie illégal.²¹ Ensuite, les films sur les maladies vénériennes ou

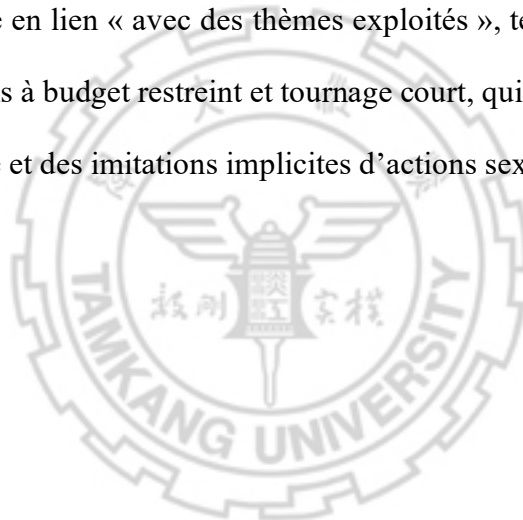
¹⁹*Bold!Daring!Shocking!True! : a history of exploitation films, 1919-1959*, p.19-20.

²⁰Peccatte Patrick, « Nazisme, sadisme, érotisme – les origines de la nazi sexploitation », Hypotheses en ligne, <https://dejavu.hypotheses.org/1225>, le 15/11/2012 mis en ligne, consulté le 30/04/2021.

²¹Lindsey Shelley Stamp, « *Is any girl safe? Female spectators at the white slave films* », dans *Screen*, Volume 37, March 1996, p1-2.

l'hygiène sexuelle (en anglais « sex hygiene film ») développé avant la Première Guerre mondiale montraient l'anxiété de la classe moyenne face aux maladies vénériennes. Cette situation panique s'est aggravée dans les années 1920, à cause du changement dans l'économie de consommation. Puis, des films anti-marijuana sont apparus en raison de reportages publics sur la marijuana après 1930. En plus, avec la discussion croissante sur les drogues dans la société, de plus en plus de films sur la drogue sont apparus après les années 1950.²²

Après la Seconde Guerre mondiale, les thèmes impliqués dans les films d'exploitation se sont élargis. Dans les années 1960 et 1970, la définition du film d'exploitation a été progressivement fixée en lien « avec des thèmes exploités », tels que les films dits de « exploitation », films à budget restreint et tournage court, qui montrent des situations sexuelles, de la nudité et des imitations implicites d'actions sexuelles.²³



²²*Bold!Daring!Shocking!True! : a history of exploitation films, 1919-1959*, p.25.

²³*Ibid.* p.292.

1.1.3 : Types de films appartenant au genre d' « exploitation »

Dans un contexte social où des groupes moraux et conservateurs se sont mis à intervenir dans l'industrie cinématographique américaine, nous pouvons dire que les thèmes des films d'exploitation emploient généralement des événements causés par des paniques morales de la société. Elles sont traitées à travers divers sous genres de ce type de film. Cette partie examinera les sous genres des films d'exploitation par rapport à la mise en scène du corps féminin et de la sexualité. Les repères chronologiques s'étendront de 1930 à 1980 et nous passerons de l'Occident à l'Extrême-Orient.

D'abord vient le film nudiste (Nudist film), qui est apparu dans les années 1930 aux États-Unis. Le développement du nudisme s'est déroulé à la fin du XIXe siècle en Allemagne, en réponse à la situation de l'urbanisation et l'industrialisation rapides. Les nudistes recherchent la nature et la santé, ils soulignent l'importance de la guérison naturelle pour le corps humain.²⁴ Cette idée a progressivement attiré l'attention dans les années 1930 aux États-Unis.²⁵ Dans une certaine atmosphère sociale liée à la Grand Dépression, où le cinéma sonore a inventé une nouvelle époque cinématographique et le cinéma Hollywoodien « officiel » a fonctionné comme une « usine à rêve » à travers des comédies musicales mais aussi des films d'horreur. Les distributeurs et les producteurs des films d'exploitation trouvaient des opportunités commerciales apportées par les images des femmes nues sur le grand écran et ont adopté les thèmes de ce mouvement comme prétexte à cette époque. Ainsi, les scènes de nudité montraient principalement le corps féminin comme sujet érotique.²⁶ Évidemment, ces scènes ont été interdites et coupées pendant cette période par la censure (Code Hays). En ce qui concerne la représentation de la nudité, il est évident que ce que ce type de film présente

²⁴Hoffman Brian, *Naked: A cultural history of American nudism*, New York : New York university press, 2015, p.1-4.

²⁵*Bold!Daring!Shocking!True! : a history of exploitation films, 1919-1959*, p.292.

²⁶*Ibid.* p.295.

est complètement contraire au concept du mouvement. Pour les cinéastes exploitateurs, les images de nudité servaient d'abord à stimuler les désirs sexuels principalement de l'audience masculine ; pour les nudistes, au contraire, ils déclaraient que la nudité en groupe pouvait éliminer le désir sexuel.²⁷ Les États-Unis ont finalement acceptés de diffuser certaines images de la nudité, après la production du film *The Garden of Eden* (1954). Les scènes de nu ont été finalement jugées par la Cour d'appel de l'État de New York (The New York State Court of Appeals) comme ne relevant pas de l'obscénité, parce que la nudité dans le film n'est ni sexy ni sexuellement suggestive.²⁸ Ce verdict aura désormais un impact profond sur la représentation de la nudité sur le grand écran. Ensuite sont apparus des films de « exploitation » (sex-exploitation film) dans les années 1960. Ce sous-genre présente principalement de la nudité gratuite et des situations sexuelles non explicites. De plus, on peut dire que ce genre de film n'emballa plus une représentation des images à fort contenu suggestif dans un prétexte pédagogique.

Après 1970, ont émergé les films de viol et vengeance (rape and revenge). Ce sous genre est centré autour du thème des femmes violées par les hommes et des vengeances que ces victimes tirent finalement de leurs bourreaux. L'élément remarquable ici est que les femmes sont passés de victime à vengeresse, les changements extrêmes de leur statut ont été favorisés par le public.²⁹ L'émergence de ce type de film nous permet de découvrir que l'exploitation antérieure du corps féminin s'est progressivement tournée vers l'exploitation du renversement des traits féminins traditionnels, par exemple la timidité, la faiblesse, la soumission et autres stéréotypes de genres féminins. On peut dire qu'il s'agit d'un mouvement qui reflète, d'une certaine manière, le mouvement

²⁷*Bold!Daring!Shocking!True! : a history of exploitation films, 1919-1959*, p.297.

²⁸*Hollywood v. Hard Core: How the struggle over Censorship Saved the Modern Film Industry*, p.199-200.

²⁹*Super Bitches and Action Babes: The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006*, p.102.

féministe développé à partir des années 70. Ce sous genres s'est développé rapidement et est entré davantage sur le marché du cinéma grand public dans les années 1980 et 1990.³⁰

Du milieu à la seconde moitié du XXe siècle, ce type des films d'exploitation est également en vogue en Asie de l'Est. On peut citer comme les films roses (Pink film) de Japon, qui sont aussi nommés « le pinku eiga ». En japonais, « pinku » signifie « rose », « eiga » voulant dire « film ». Pendant les années 1960, un grand nombre de de film de ce genre est apparu : La poitrine et les fesses féminines sont souvent exposées, mais il est toujours interdit de représenter clairement les organes génitaux.³¹ Par conséquent, ils passaient sans difficulté la censure cinématographique japonaise, de sorte que ce genre de films pouvait être projeté publiquement à l'époque.

Dans les années 1970, l'industrie cinématographique à Hong Kong a également commencé à produire une vague de films érotiques. À cette époque, les gens les appelaient les films de « Fēng Yuè » (風月) ou de « Xián shī » (鹹濕). Certains d'entre eux sont adaptés d'œuvres de la littérature érotique classique chinoise, certains sont des films érotiques se déroulant à l'époque au début de la république de Chine pendant le règne des Seigneurs de la guerre chinois, et il y a aussi des films mettant en scène des prostituées.³² Pour analyser le développement des films d'exploitation en Asie de l'est, nous allons explorer plus détaillé de ses contextes historiques et ses caractéristiques diverses à la partie suivante, nous aborderons le sous genre du film de « viol et vengeance ».

³⁰ *Super Bitches and Action Babes: The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006*, p.102.

³¹ James R. Alexander, « *Obscenity, Pornography, and the Law in Japan: Reconsidering Oshima's In the Realm of the Senses* », *Asian-Pacific Law and Policy Journal*, 2003, p.156-157.

³² Ye Jun-Jie 葉俊傑 (1997), 《A 潮—情色電影大搜密》。台北：喜閱。

1.2 : Les films d'exploitation sur le thème de la vengeance des femmes et leur multiplication en Asie

Le cinéma asiatique comprend nombre d'œuvres qui illustrent le thème de la vengeance féminine. Ces films ont développé leurs propres styles et caractéristiques culturelles dans de nombreux pays d'Asie. Nous allons examiner ici le développement et le contexte sociale de ce type de film au Japon pendant les années 1960, puis nous aborderons chronologiquement ceux de Hong Kong et de Taïwan. Pendant les années 1960 jusqu'aux années 1980, les films de « exploitation » fleurissaient en Asie, cela a poussé divers sous-genres à apparaître en lien avec le thème de la vengeance féminine dans le cinéma asiatique.

1.2.1 : L'exemple japonais— la naissance des films dits « Pinku Eiga »

Les films roses, dit « Pinku Eiga »³³ au japonais sont le nom utilisé par des productions cinématographiques pour promouvoir les films de exploitation apparu dans les années 1960. Avant que le mot « pinku » ne soit utilisé, le public les appelait en générale « film sexuel » ou « érotique ». C'est un journaliste Murai Minoru, qui a publié en 1963 un article dans *Naigai Times* (le journal du sport), mentionnant ce terme pour désigner une forme des films érotiques³⁴; depuis le nom « pinku eiga » a commencé à se répandre. Le mot « pinku » désigne une couleur proche en nuance de celle de la pêche (momoiro), associée culturellement à l'érotisme.³⁵

On s'accorde à faire de *Flesh Market*, réalisé par Satoru Kobayashi, sorti en public en

³³Un autre terme « Eroda kushon » (eroduction qui combine le préfixe de l'érotisme et le suffixe de la production) a été également utilisé pour décrire ce type de film.

³⁴Zahlten Alexander, *The end of Japanese cinema: Industrial genres, national times, and media ecologies*, Durham : Duke university press, 2017, p.25-62.

³⁵Nornes Abé Mark, *The Pink Book: The Japanese Erodution and its Contexts*, Tokyo: A Kinema Club Book, 2014, p.28.

1962 le premier « pinku eiga ».³⁶ Un autre chercheur, John Berra, cite que *Daydream*, sorti en 1964 et réalisé par Tetsuji Takechi serait plutôt le premier³⁷. Cependant, l'auteur de *The Pink Book*, remarque qu'il y a des films antérieurs qui pourraient être également qualifiés de « pinku eiga ». Il déclare donc que c'est une histoire sans commencement.³⁸ A partir des années 1960, l'économie japonaise d'après la Deuxième Guerre mondiale s'est progressivement redressée. Les jeux olympiques d'été organisés en 1964 ont manifesté cette croissance économique rapide. Au cours de cette période, le revenu national brut a augmenté et les télévisions en couleur sont devenues de plus en plus banales. Cela a provoqué une crise dans l'industrie cinématographique, une forte baisse du nombre de spectateurs. Les cinéastes ont ainsi employé l'élément érotique pour attirer le public masculin. A l'époque, la norme d'édition des films reposait sur le système de l'auto censure de l'Eirin (Eiga Rinri Kanri Inkai), qui était similaire au système de norme d'autodiscipline de la MPAA aux États-Unis. Le comité était composé de membres appartenant à la profession. Il fallait que tous les films aient été examinés par Eirin, pour être diffusés publiquement. Le développement de la censure à cette époque est devenu plutôt tolérant aux mises en scène de la nudité, il évaluait s'il agissait d'une forme d'expression artistique ou d'une représentation purement érotique. La popularité du mot « pinku » reflète la pénétration progressivement de l'érotisme dans le domaine public.³⁹

A la fin des années 1960 et au début des années 1970, la société de production Toei (Toei film company) a produit une masse de films dites « pinky violence » qui combinaient l'érotisme et la violence au cinéma. Nous pouvons dire que la naissance

³⁶Yuriko Furuhata, *Japanese avant-garde filmmaking in the season of image politics*, Durham: Duke university press, 2013, p.93

³⁷Berra John, *Directory of world cinema: Japan*, Bristol: Intellect Ltd,2010, p.249.

³⁸*The Pink Book: The Japanese Eroducton and its Contexts*, p.27.

³⁹*The Pink Book: The Japanese Eroducton and its Contexts*, p.29.

de ce thème vient du phénomène social des bandes violentes des filles apparus dans les années 1960. Cela a apporté de l'inspiration et des opportunités commerciales aux productions cinématographiques. Ce type de films tournait autour de la figure de la vengeresse. La structure de l'histoire décrit principalement des jeunes femmes indisciplinées, résistantes aux conventions sociales et luttant contre le traitement d'homme brutaux.⁴⁰

Les films roses ont indirectement poussé le développement progressif de l'industrie pornographique (AV) dans les années 1980 et 1990. Cependant, la valeur artistique des films roses et ses messages implicites a attiré l'attention de nombre de chercheurs contemporains. A l'époque, de l'apparition des « pinku eiga » (films « roses », érotiques), de nombreux jeunes réalisateurs ambitieux ont commencé à leur carrière avec ce type de film à petit budget pour s'entraîner. Ils essayaient d'intégrer leurs idées politiques et leurs observations sociales dans des films roses, enregistrant ainsi la trace des transformations politiques et sociales de l'époque.

⁴⁰ Katherine Harrison et Cassandra A. Ogden, *Pornographies 2018: Critical Positions*, Chester : University of Chester Press, 2018, p.142.

1.2.2 : L'exemple hongkongais— la naissance des films dit Fēng Yuè (風月片, films de catégorie III)

En 1958, les frères Shaw (邵氏兄弟) ont créé une société de production cinématographique à Hong Kong. Sa stratégie opérationnelle prenait comme modèle « l'intégration verticale » de Hollywood : l'intégration de la production cinématographique, de la distribution à la projection. De plus, cette société a investi beaucoup d'argent et a développé activement les marchés locaux et asiatiques. Avec le succès des films des arts martiaux, du Kung Fu et les autres genres du film, il a occupé une place importante en Asie.⁴¹

Au cours des années 1960 aux années 1970, Hong Kong était encore une colonie du Royaume-Unis. Par rapport aux autres pays asiatique, l'atmosphère politique et sociale était relativement ouverte et libre. Un grand nombre de mouvements culturels européen et américains ont y également circulé, comme la culture Hippie, le concept de révolution sexuelle, etc.

A partir des années 1970, l'industrie manufacturière a progressivement diminué, l'immobilier a augmenté, un grand nombre de centres commerciaux sont apparus et l'économie de Hong Kong s'est considérablement développée. Avec la révolution économique et le commerce international, Hong Kong s'est transformé en un centre financier international.⁴² Dans un contexte de stabilité politique et économique, la création cinématographique était libre et compétitive. Par ailleurs, le cinéma de Hong Kong comme celui du Japon a dû faire face à la généralisation des télévisions en couleur. Il n'y avait pratiquement aucune subvention gouvernementale pour la production de l'industrie cinématographique de Hong Kong, et il n'y avait même pas de loi qui limitait

⁴¹Zhang Meng-Rui 張夢瑞, 〈流金歲月七十年——邵氏影業夢工廠〉, 台灣光華雜誌(Taiwan Panorama) <https://www.taiwan-panorama.com.tw/Articles/Details?Guid=d1e27f29-fb98-410d-a876-8a88c5b9ff9f>, le 07/2003 mis en ligne, consulté le 27/05/2021.

⁴²Chen Shang-Ying 陳尚盈, 〈香港商業電影中的香港印象〉, 《美育》, 第 171 期, 2009, 頁 55.

l'importation des films étrangers. Par conséquent, les films commerciaux ne pouvaient compter que sur le box-office.⁴³ A cette époque, influencé par la tendance du « soft-core » ou film érotique à travers du monde, Hong Kong a commencé à tourner avec les éléments d'exploitation, tel que le sexe et la violence comme thème, cela a rencontré un grand succès à l'époque. Afin d'attirer plus de spectateurs, les sociétés de production cinématographique ont renchéri sur la violence et l'érotisme mais en ajoutant des caractéristiques culturelles classiques chinoises. Elles ont également tourné sur des scénarios et des mises en scène baroques qui ont progressivement formé le style unique du film dit « Fēng Yuè »⁴⁴.

Il convient de mentionner ici que la loi de Hong Kong a officiellement imposé la monogamie en 1971. Avant cette date, les hommes pouvaient entretenir légalement des concubines. Les relations non hétérosexuelles et extraconjugales étaient donc exclues et marginalisées par la loi. Il est possible que cette loi ait fait partie des raisons pour lesquelles le public a accompagné le développement des films érotiques à Hong Kong.⁴⁵ Après 1990, ce type de film a progressivement dépassé les bornes et a mise en scène des histoires de plus en plus exagérées. Les chercheurs contemporains l'ont appelé généralement les films de « catégorie III ». Ce terme vient du système de classification des films introduit par le gouvernement britannique de Hong Kong en 1988. Ce nouveau règlement a été causé par la sortie d'un film, *Men Behind the Sun*, qui montrait beaucoup d'images brutales, violentes et perturbantes, ce qui a ensuite provoqué des controverses dans le public. Le gouvernement a donc établi un système de notation à trois catégories l'année suivante : la catégorie I est pour les films que tout le monde peut regarder ; la catégorie II pour les films que les enfants ne peuvent regarder

⁴³ 〈香港商業電影中的香港印象〉, 頁 53.

⁴⁴Dans la littérature classique chinoise, le terme « Fēng Yuè » est une litote désignant l'amour physique entre les hommes et les femmes.

⁴⁵You Jing 游靜, 〈風花雪月的顏色與利刃〉, 《色情無價：認真看待色情》, 桃園：中央大學性別研究室, 2008, 頁 197.

qu'accompagnées par des adultes ; la catégorie III est pour les films qui peuvent être regardé uniquement par les adultes à partir de 18 ans.⁴⁶ A part les images de la nudité et du sexe dans la catégorie III, cela comprend également la violence, le vulgarité et les images inappropriés pour les enfants et les adolescents.⁴⁷ Cependant, la production concernée par cette catégorie était en majorité des films érotiques, c'est la raison pour laquelle que ce terme évoque pour le public immédiatement l'érotisme. Après 1997, Hong Kong a été rétrocedée à la Chine, ce qui a ouvert son marché, les cinéastes de Hong Kong ont commencé à prendre en compte le public de Chine et les films de Catégorie III ont progressivement décliné.



⁴⁶Calum Waddell, *Category III: The Untold Story of Hong Kong Exploitation Cinema (Film)*, 2018, 1:52.

⁴⁷〈香港商業電影中的香港印象〉, 頁 58.

1.2.3 : L'exemple taïwanais— la naissance des films dits « Taiwan Hēi Diàn Yǐng » (台灣黑電影)

Depuis milieu des années 1970 jusqu'au début des années 1980, la société taïwanaise a fait face à une transformation économique et une industrialisation à marche forcée. En revanche, diplomatiquement, à partir de 1971, Taïwan se retire des Nations Unies et en 1979, la rupture des relations entre Taïwan et États-Unis ; la situation sociale et politique est entrée dans une phase d'instabilité, marquée par exemple par ce qu'on a appelé en 1979, l'incident de Formosa⁴⁸. De plus, le nombre de fait-divers et de scandales a augmenté considérablement.

C'est dans ce contexte social, qu'ont émergé les films dit de « réalisme social » (社會寫實片) avec les thèmes de la violence, de jeux d'argent, de la vengeance et du sexe. Ils étaient populaires auprès du public en raison de ses scénarios sensationnels et exagérés, ses images de la nudité féminine et sa production à bas prix. Le terme « réalisme social » souligne que ce type de films est en général adapté de vrais événements sociaux⁴⁹, toutefois il y a une forte contradiction entre l'intrigue excessive et le mot « réaliste ». Le réalisateur Hou Chi-Jan (侯季然), a corrigé le nom de ce type de film en faisant usage du terme « Taiwan Hēi Diàn Yǐng » (台灣黑電影 « films taïwanais noirs ») pour regrouper ces films d'exploitation dans un mémoire de maîtrise mais aussi dans un documentaire éponyme, *Taiwan black movies*. A partir des années 1970, l'industrie cinématographique de Hong Kong a atteint son apogée, la popularité des films hongkongais a augmenté la pression sur les cinéastes taïwanais qui ont été forcés de se mettre au diapason. Les réalisateurs et les maisons de production taïwanais ont également commencé à produire des films érotiques et violents avec des sujets

⁴⁸Un incident politique s'est passé à Kaohsiung. Avant l'incident, les intellectuels taïwanais se sont rassemblés pour lutter contre la domination du parti unique de KMT, ils ont organisé les mouvements pour demander la démocratie, la liberté et les droits de l'homme. Cependant, il y a eu un conflit majeur entre la police et le peuple en 1979.

⁴⁹Hou Chi-Jan, *Taiwan Black Movies*, 2005, 6:54/39:20.

sensationnels et une histoire violente.⁵⁰ En 1978, le film *Never Too Late to Repent* est sorti et a été considéré comme le pionnier de ce type de film. Il a inspiré une grande quantité de films de crimes violents qui ont été diffusés pendant une dizaine d'années après sa sortie. Les thématiques ont évolué et ont donné l'apparition du genre de « vengeance féminine », des films qui ont fait la renommée de quelques actrices représentatives : Lu Hsiao-Fen (陸小芬), Lu Yi-Chan(陸一嬋), Yang Hui-Shan (楊惠姍) etc.

Des années 1960 jusqu'aux années 1970, le gouvernement a soutenu des politiques visant à éliminer des idées classées en trois couleurs : le jaune, le noir et le rouge, représentant respectivement l'érotisme, la violence et le communisme. Le film *Never Too Late to Repent* (1978) raconte une histoire de crime et violence que la censure avait interdite. Cependant la fin de l'histoire a une signification positive et inspirante. Cette fin a donc conduit la censure à finalement autoriser sa projection. Il a donc été à l'origine de la multiplication des films violents décrivant des activités criminelles après les années 1980. Nous pouvons remarquer que la réalisatrice Yang Chia-Yun (楊家雲) a mentionné dans l'interview du documentaire que les morceaux du films qui ont été coupés lors de l'inspection de la censure à l'époque, ont été conservées par certains distributeurs et ont été secrètement récupérés après la sortie du film.⁵¹ Comme le chercheur du cinéma Chen Xiu-Ru (陳修儒) l'a évoqué, afin d'éviter la censure, les films ont supprimé intentionnellement les caractéristiques taïwanaises, de sorte qu'au début des films, l'histoire est présentée comme se passant dans d'autre pays, tels que Hong Kong ou Shanghai etc.⁵²

Dans les films dominés par le thème de la vengeance féminine, l'intrigue est répétitive.

⁵⁰Jiang Mei-Xuan 江美萱, 〈新女性的復仇：社會寫實電影中的色情、越界和批判〉。《藝術學研究》第 23 期，桃園：國立中央大學，2018 年 12 月，頁 102.

⁵¹*Taiwan Black Movies*, 2005, 23:14.

⁵²*Ibid.* 28:01.

Chen Xiu-Ru a même remarqué que ce type de film a une unité de la forme et du contenu de l'histoire : en commençant par des flashbacks, les femmes généralement en tant que victimes, racontent leurs propres expériences au début, puis reviennent à la motivation et au processus de la vengeance.⁵³ C'est justement la choses la plus important dans ce type de film.



⁵³Taiwan Black Movies, 2005, 29:34.

1.3 : L'émergence de l'image des femmes violentes et vengeresses dans les films noirs (Europe et Etats-Unis)

Au début de ce chapitre, nous avons brièvement présenté le contexte historique de l'apparition des films d'exploitations aux États-Unis, et nous avons ensuite montré comment les distributeurs asiatiques ont fait usage de la nudité et de l'érotisme comme argument commercial, ce qui a amené à la production de nombreux films de violence et de vengeance féminine au cinéma en extrême Orient. Nous allons explorer ici l'apparition du rôle de la violence et de la vengeance féminine dans les cinémas hollywoodiens et européens. En effet, ce type de rôle s'est développé dans un contexte historique franchement différent au cinéma oriental. Nous examinons tout d'abord les films noirs qui sont devenus populaires dans le cinéma occidental dans les années 1940-1950 pour montrer en particulier le rôle de « la femme fatale ».

Le terme « film noir » a été créé par une critique cinématographique Nino Frank en 1946 pour caractériser un style nouveau émergent à hollywoodien à l'époque ; il s'est inspiré du terme français « roman noir ». Beaucoup de chercheurs ont tenté de définir ce type de film, cependant il n'y a pas jusqu'aujourd'hui de définition sur laquelle tout le monde s'accorde. Toutefois, les chercheurs sont d'accord pour dire que le film noir n'appartient pas à un seul « genre ». Nous pouvons dire que le film noir est un mélange de thème de violence américaine, de style photographique expressionniste allemand et d'existentialisme français. Il tourne principalement autour de thèmes qui reflètent la criminalité sociale, ou une histoire pessimiste. Il est techniquement assorti à un éclairage expressionniste allemand à contraste fort, et le contenu narratif est présenté en flashback.⁵⁴ Ce type de film remet en question les films hollywoodiens précédents qui mettaient en scène des histoires optimistes conformes au rêve américain. Par rapport

⁵⁴ Taiwan film and audiovisual institute en ligne (國家電影及視聽文化中心), https://edumovie.culture.tw/activities_info.php?id=399, consulté le 30/05/2021.

aux films de crime émergeant des années 1930, le film noir a ajouté beaucoup plus de violence et de sexe.⁵⁵ En terme simple, il représente un style de film mêlé à des styles visuels, des techniques narratives et des personnages spécifiques.

Du point de vue du contexte historique, nous pouvons remarquer qu'à la Première Guerre mondiale, les femmes sont sorties de la famille et sont entrées dans la société pour remplacer les hommes recrutés par le gouvernement, jusqu'au déclenchement de la Seconde Guerre mondiale. Le rôle des femmes dans la société a subi un changement rapide au cours de cette période, elles ont progressivement réalisé que leurs capacités pourraient également leur faire gagner le respect social. Le mouvement féministe s'est développé en plusieurs étapes, avant et après la Seconde Guerre mondiale pour lutter activement pour le statut social et l'égalité des droits des femmes. De tels changements ont rendu le rôle des femmes dans la société moins liée à la famille et à la reproduction qu'auparavant.

Dans le film noir, nous pouvons découvrir l'ambiguïté de rôles féminins provoquant une certaine angoisse chez les spectateurs hommes. La femme fatale dans le film noir emploie bien les armes du charme féminin pour chercher à attirer les hommes. Non seulement elles sont belles et charmantes, mais elles utilisent également des intrigues et des stratégies pour manipuler la psychologie masculine et affecter leurs jugements pour atteindre leurs objectifs.⁵⁶ Par conséquent, les crimes commis par les hommes ou l'immoralité apparaissent tous causés par la manipulation des femmes. Du point de vue du public, le mal diabolique affiché par leurs visages angéliques menace non seulement les hommes du film, mais remet également en cause les concepts de genre des hommes et des femmes de valeurs traditionnelles.

⁵⁵Mayer Geoff et McDonnell Brian, *Encyclopedia of film noir*, California : Greenwood 2007, p.3.

⁵⁶Mark Cousins, *The Story of Film*, London : Pavilion, 2013, p.198.

1.3.1 : Développement diversifié des films de vengeance féminine dans le cinéma en Europe et aux États-Unis aux années 1970-1990

Avec la fin des années 1960 et le déclenchement du Mouvement de libération des femmes, apparaît la Deuxième vague féministe (The Second women's movement) aux États-Unis. En 1971, des groupes féministes ont réintroduits L'Equal Rights Amendment (Equal Rights Amendment) qui concerne la défense du droit des femmes à l'avortement et la lutte pour les droits des homosexuels etc. Cependant, le néo-conservatisme émergent aux États-Unis a également lancé un mouvement antiféministe à grande échelle.⁵⁷ Il a gravement frustré la promotion du mouvement des femmes. Malgré cela, le mouvement féministe a continué d'être très actif après 1970. Des journaux et des magazines féministes étaient diffusés partout, et beaucoup de femmes participaient également activement au mouvement de libération. Elles ont lutté pour l'égalité des droits dans le domaine de la politique, de l'éducation et du travail, etc. Cependant, les thèmes liés à la violence féminine n'étaient abordés que dans les films d'horreurs et les films de « blaxploitation ».⁵⁸

Les films mettant en scène la vengeance féminine et la femme violente apparus dans les films après 1970 sont classés comme films d'horreur dans les livres de recherche de Clover et Neroni.⁵⁹ Jacinda Read analyse les films avec la vengeance et la violence féminines comme relevant d'une simple structure narrative, construite par une séquence d'événements narratifs dans un ordre particulier (viol, transformation, vengeance), combiné avec les personnages et ses actions (victimes, violeurs, vengeresse).⁶⁰ Par

⁵⁷Yao Gui-Gui 姚桂桂, 〈是論 20 世紀後期美國反女權運動〉。《婦女研究論叢》第 2 期, 湖北 : 江漢大學, 2013 年 3 月, 頁 85.

⁵⁸Neroni Hilary, *The Violent Woman: Femininity, Narrative, And Violence In Contemporary American Cinema*, Albany : State University of New York Press, 2005, p.27.

⁵⁹Dans le livre *Men, Women, and chain saws* de Carol J. Clover et le livre *The Violent Woman* de Hilary Neroni.

⁶⁰Read, Jacinda, *The new avengers: feminism, femininity, and the rape revenge cycle*, Manchester : Manchester University Press, 2000, p.242.

conséquent, le film du viol et vengeance (rape-revenge) ne relève pour elle pas d'un seul genre mais peut être trouvé dans d'autres films, tels que le film du western avec le thème de viol et vengeance *Hannie Caulder* (1971) ; le film d'horreur avec le thème de viol et vengeance *I spit on your grave* (1976) ; le film de thriller avec le thème de viol et vengeance *Sans mobile apparent* (film français de 1971) et *Lipstick* (1976) etc.⁶¹ Je pense que cette interprétation basée sur le schéma narratif correspond mieux à une situation où le thème de la vengeance féminine apparaît dans des films de genres très différents.

De plus, les études de la femme violente dans les films d'horreur de Neroni font apparaître que même si le rôle de la femme violente a émergé avant les années 1970, les héroïnes n'utilisaient alors pas la violence extrême, par exemple le meurtre. Après 1970, la violence féminine a été présentée comme la réaction de victimes en réponse à la violence des hommes. Cela a conduit les femmes à se venger. Une telle violence était motivée par un instinct de légitime défense. Après 1980, la figure des femmes violentes a commencé à dépasser la frontière traditionnelle et a petit à petit fait son entrée plus largement dans divers genres de film au grand public, tels que des films d'action, des comédies ou des drames. Leur violence n'est pas seulement de la légitime défense, mais l'expression d'une menace féminine brutale. La réussite commerciale démontre bien que le rôle de femme violente a commencé à être appréciée par le public. Après 1990, le rôle de la vengeance féminine est en constante évolution, et on peut dire que ce thème a été adopté dans une multitude de genres différents. ⁶² Le type de film n'est donc plus le critère le plus pertinent.

⁶¹*Super Bitches and Action Babes: The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006*, p.103.

⁶²*The Violent Woman: Femininity, Narrative, And Violence In Contemporary American Cinema*, 2005, p.30-36.

1.3.2 : Quelques exemples récents de films de vengeance des femmes : une question de réalisateurs

La diversification de la création du genre cinématographique a fait la popularité des figures de vengeance féminine, de plus en plus de films l'ont montré. En général, un genre cinématographique comprend des événements et des narrations spécifiques, adaptant diverses méthodes pour raconter une histoire. Quand le public se familiarise avec le rôle de vengeance féminine, la transformation de la victime en bourreau (le processus narratif du faible au fort) et la diversité de moyens de vengeance forment « un contrat » entre les réalisateurs et le public, c'est-à-dire une attente du public.⁶³ On peut donc parler d'une formule, développant toutes sortes d'histoires dans diverses conditions. Les images de vengeance des femmes se sont épanouies désormais dans tous les types de films.

Les films de vengeance des femmes mettaient en scène, au moment de leur apparition dans les années 20 à 30, des caractères typiques de la mythologie ou de la Bible, par exemple ceux de Salomé et Médée. L'époque suivante est plutôt tournée vers le thème de la Femme Fatale. En 1975, un film *The Lost Honour of Katharina Blum* adapté d'un roman allemand de Heinrich Böll et en 1976, un film *Carrie* qui adapté par le roman américain de Stephen King, font date. Ces deux adaptations parlent de l'oppression et du préjugé de la société envers les protagonistes qui finissent par se venger. Au cours de la fin des années 1990 jusqu'à aujourd'hui, émergent beaucoup de rôles féminins avec divers motifs, moyens et résultats de vengeance au cinéma, elles représentent la modernisation de ces portraits. Par exemple un film *Thelma & Louise* (1991), raconte comment deux femmes se sont battues féroce et follement contre les hommes lors de leur voyage (il s'agit d'un road movie) ; un film *Dogville* (2003), montre une femme

⁶³Thomas Schatz, *Hollywood genre : formulas, filmmaking, and the studio system*, 李亞梅譯, 《好萊塢類型電影》, 台北: 遠流, 1999, 頁 40.

qui se venge d'avoir été intimidées et maltraitées par des villageois ; un film *Hard Candy* (2005), décrit les pièges des rencontres sur Internet et la vengeance brutale d'une adolescente ; un film *Control* (2007), parle de la relation de contrôle dans le mariage, l'héroïne emploie tous les moyens possibles afin de se venger de son mari infidèle. Nous pouvons donc constater que les modèles de vengeance des femmes sont en constante évolution et apparaissent dans toutes sortes de situations. La représentation de ces personnages contemporains est devenue de plus en plus vivante et diverse.



Chapitre 2 : Images de la vengeance féminine

Après avoir retracé l'histoire du cinéma d'exploitation et présenté les divers sous-genres développés aux États-Unis, en Europe et en Asie, nous nous sommes focalisées davantage sur la figure féminine de vengeance et de violence apparaissant dans ce type de film. Dans ce chapitre nous allons analyser certaines caractéristiques des images des figures de femmes dans d'autres médias que le cinéma, pour comprendre comment un certain nombre de stéréotypes ont été réutilisés au cinéma.

Le cinéma en tant qu'image dynamique montre des sens et des messages que le réalisateur aimerait transmettre. Cependant, il faut prendre garde au contexte du temps et de l'environnement pour pouvoir comprendre l'intention du réalisateur et la réception du public. En raison des deux facteurs mentionnés, la reproduction de l'image entraînerait une situation où sa signification ne correspond pas à l'interprétation du spectateur des années 2020 !

Dans ce cas-là, les images concernent de lien entre le réalisateur et le spectateur. Ses sens et ses messages ne sont qu'une simple image qu'on regarde, et dont la signification dépend pour sa réception du contexte historique.

Nous allons examiner la figure et le corps des femmes ainsi que, les stéréotypes de genre dans le cadre du thème de la femme vengeresse sur le grand écran.

2.1 : Le corps féminin dans les images

Après la Réforme en 1517, dans le monde protestant, les peintures religieuses ont été interdites dans les lieux de culte. La contre-Réforme au contraire, a fait de l'art un de ses principaux médias doctrinaux. La nudité féminine n'a pourtant pas disparu de la peinture mais a été réservée plutôt aux œuvres profanes.⁶⁴ Désormais, les femmes nues dans les peintures ne peuvent être séparées de l'art érotique, fort apprécié de la gent masculine. Aux 18^e siècles, les peintures érotiques montrant les scènes d'acte sexuel étaient même répandues.⁶⁵ Depuis le 19^e siècle, les peintures de femme nue ont déjà joué un grand rôle dans l'art. Les corps des femmes sont utilisés pour satisfaire les besoins et les désirs des hommes, soit pour les créateurs de peinture, soit pour les amateurs de l'époque.⁶⁶

Dans les œuvres littéraires françaises, les courtisanes font apparition : au cours des 19^e et 20^e siècles, la scène théâtrale leur a servi de marchepied. Les actrices de théâtre ont eu à cette époque la réputation d'être des femmes faciles.⁶⁷ Avec l'organisation de l'Exposition internationale à Paris en 1889, de nombreuses actrices et de danseuses se sont prostituées en complément de leurs métiers artistiques. Le commerce de sexe à Paris pendant cette période a atteint son sommet.⁶⁸ Nous pouvons trouver les portraits des plus célèbres courtisanes dans les œuvres artistiques, tel que les peintures d'Édouard Manet, de Vincent Van Gogh et de Pablo Picasso.

L'intervention de la photographie a mené à de plus en plus d'exploitation de la nudité féminine. Comme nous l'avons déjà souligné plus haut dans le chapitre I, les images

⁶⁴John Berger, *Ways of seeing*, London : Penguin Book, 1990, p.49.

⁶⁵*Ibid*, p.70.

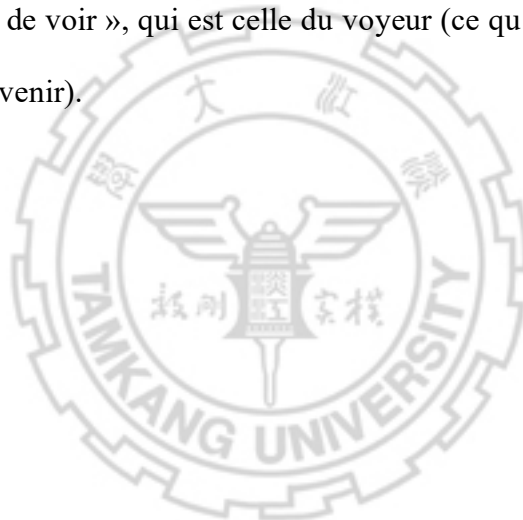
⁶⁶Yang Yang, *L'image du féminin : la partie du corps féminin*, Paris : art et sciences de l'Art, 2017. p.13.

⁶⁷Wang Chou-Chi(王秋琪), *Les prostituées dans le monde Maupassantien : Une étude typologique sur les prostituées dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant*, Taoyuan : Université nationale centrale du département de Français, 2005, p.46.

⁶⁸*Les prostituées dans le monde Maupassantien : Une étude typologique sur les prostituées dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant*, p.73-74.

dynamiques d'Eadweard Muybridge nous montraient une série de photos de femmes nues.

Pendant les années 1970, une photographe, Cindy Sherman, a publié son chef-d'œuvre « Untitled Film Stills » (1977-1980). Elle s'est costumée et a imité la posture des vedettes hollywoodiennes dans des montages photographiques, afin de critiquer le regard sur les femmes dans les films hollywoodiens. On doit noter que l'avènement du cinéma a encore accentué l'association entre les femmes et l'imagination érotique envers la figure de la femme. Ces représentations du corps féminin sont riches en signification culturelle. Pour mieux en comprendre la signification et la valeur, il faut examiner « une façon de voir », qui est celle du voyeur (ce qu'au fond tout spectateur d'images risque de devenir).



2.1.1 : Corps féminin, plaisir et spectacle – désir et paradoxe du voyeur

Lorsqu'on parle de l'art visuel, on ne peut pas ignorer l'importance d'« une façon de voir ». Cela a affecté la figure des femmes dans les images depuis quelques siècles. Dans son livre *Ways of seeing* (voir le voir), John Berger a cité beaucoup de peintures des femmes nues qui illustrent la relation de pouvoir entre hommes et femmes. Nous avons déjà évoqué l'art occidental et le développement des images érotiques émergeant au 19^e siècle, faites pour les besoins et les désirs des hommes. L'image du corps féminin est considérée comme l'objet du regard masculin. Les femmes nues dans la peinture montrent leurs seins, leurs fesses et des postures excitantes pour les hommes. Cette nudité révèle que la société patriarcale du regarde (gaze) masculin valorise l'aspect sexuel des relations homme-femme.⁶⁹ John Berger a souligné que ce regarde envers les femmes a été continué par les médias modernes.⁷⁰

Au commencement des années 1970, nombre de chercheurs en cinéma ont employé des concepts venus de la psychanalyse, tel que « Scopophilie » (Voyeurisme en français) de Sigmund Freud, et « Stade du miroir » de Jacques Lacan, par conduire leurs analyses cinématographiques.

Le livre « Trois essais sur la théorie sexuelle » de Freud a expliqué la théorie du voyeurisme. En termes simples, le voyeur d'abord curieux, est contraint par la suite de regarder secrètement le corps d'autrui pour obtenir sa propre satisfaction. C'est un instinct de la libido, qui pourrait provoquer le désir distinctif et la satisfaction à distance pour le voyeur, sans contact génital direct.⁷¹

Le « Stade du miroir » de Jacques Lacan décrit une des étapes du développement des enfants qui se connaissent à travers l'image d'un miroir. La réflexion de soi dans le

⁶⁹*L'image du féminin : la partie du corps féminin*, p.10-16.

⁷⁰*Ways of seeing*, p.79.

⁷¹Chang Chien Ching ling(張簡景鈴), 《「物化」與「反物化」女性身體影像之研究》, 國立屏東大學教育大學視覺藝術學系碩士論文, 2013, p.11-12.

miroir reflète deux relations contradictoires suivantes : d'un côté, les enfants croient que leur réflexion dans le miroir n'est pas distincte d'eux-mêmes, et de l'autre, les enfants s'identifient à sa propre réflexion dans le miroir au niveau imaginaire, ce qui forme un « ego-idéal » ; Lacan a désigné ce phénomène comme « aliénation ». Les théoriciens du cinéma Jean-Louis Baudry et Christian Metz ont utilisé analogiquement ce processus de développement sur l'autoconstruction des enfants afin d'analyser la relation entre le public et les images sur grand écran.⁷²

Laura Mulvey, dans un article intitulé « Visual and Other Pleasures » combine la psychanalyse et le féminisme, a mentionné que la condition de projection des films construit un environnement approprié pour le voyeur : dans la salle obscure, le grand écran est comme un trou de serrure ; l'histoire mise en scène est comme un monde secret. Dans une salle de cinéma, nous jetons un coup d'œil dans le monde des autres à travers un petit trou (l'écran), ce qui fait ressentir au spectateur le plaisir de voir.⁷³

Elle a posé l'hypothèse qu'il existe trois types de regard :

- a. Le regarde de la caméra : habituellement, les hommes contrôlent la caméra ;
- b. Le regarde entre les personnages. Dans les films classiques hollywoodiens, les personnages féminins sont souvent définis comme des objets de regard par les personnages masculins
- c. Le regarde des spectateurs également masculins.

Elle analyse l'expérience du plaisir lorsqu'on regarde un film comme étant de nature voyeuriste. Ces trois regards sont des avatars du regard masculin comme sujets, tandis que la figure féminine du film est l'objet du désir voyeuriste (male gaze). Pour appuyer ses thèses, elle a analysé le plaisir de voir en un mode d'opposition binaire, qui divise la relation entre le spectateur (la personne qui regarde) et les personnages sur l'écran

⁷²Marita Sturken et Lisa Cartwright, *Practices of looking: an introduction to visual culture*, Oxford: Oxford University Press, 2017, p.121.

⁷³Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, London: Palgrave Macmillan, 1989, p.17.

(la personne qui a été regardé) en sujet/objet, actif/passif et ego/autrui. Cette logique lui permet de souligner la position différente des hommes et des femmes que l'on regarde. Elle a finalement conclu que les femmes dans les films sont des objets passifs livrés au plaisir voyeuriste du public masculin.⁷⁴ Bien que cet article ait été remarqué à l'époque de sa parution, de nombreuses féministes ont remis en question le manque de discussion sur le plaisir de voir des spectateurs féminins.⁷⁵



⁷⁴*Visual and Other Pleasures*, p.16-26.

⁷⁵En 1981, Mulvey a publié un autre article « Afterthoughts on 'visual pleasure and narrative cinema' inspired by King Vidor's 'Duel in the sun' (1946) » examine la façon dont les spectatrices tirent leur plaisir dans l'acte de regarder. Selon cette chercheuse, les spectatrices peuvent aller et venir entre les principales positions des différentes identités de genre. Lorsque les spectatrices regardent des films hollywoodiens, elles peuvent passer de leur identité féminine à leur identité masculine pour obtenir un plaisir visuel. Cependant, les féministes (par exemple Mary Ann Doane, qui a publié en 1982 un article « Film and the Masquerade : Theorising the Female Spectator », et Jackie Stacey, qui a publié un autre article « Desperately Seeking Difference » en 1987) continuent de se demander si Mulvey présuppose que le visionnement du spectateur est fixé par le scénario. Elle aurait donc ignoré la fluidité de genre, à la fois dans le scénario, et dans les spectateurs.

2.2 : Femmes et violence : un conflit de représentation

Les films de vengeance féminine mettent en scène la relation entre femmes et violences. Nous allons aborder dans cette partie un phénomène de « croisement de genre » (gender crossing) dans les images cinématographiques.

2.2.1 : Les stéréotypes de genre au cinéma, femme faible et femme objet

Une étude sur les stéréotypes de genre au cinéma, « *La femme et le type : le stéréotype comme vecteur narratif dans le cinéma des attractions* », mentionne que le cinéma à ses débuts dépeint ses personnages en une manière très simple et unitaire. Nécessités bien sûr à l'époque par les contraintes techniques et les limitations du dispositif, les descriptions stéréotypées rendent la progression d'histoire plus efficace.⁷⁶

Selon le perspectif des cognitivistes, le phénomène de stéréotype n'est pas seulement simplificateur ou figé. Au contraire, cela permet plus facilement de recevoir les informations complexes, cette simplification nous permet de comprendre mieux le monde qui nous entoure.⁷⁷

Le cinéma muet a pleinement utilisé les stéréotypes de genre des personnages, surtout pour les personnages féminins. Il les a dépeints en type figé comme la mère dévouée, la femme fatale, la pucelle ingénue, etc.⁷⁸ Ce stéréotype sur les personnages féminins forme ainsi l'objectivation des femmes.

De plus, Laura Mulvey a remarqué qu'elles partageaient des caractéristiques similaires : douceur, attrait sexuel, hystérie, etc.⁷⁹ Ces deux thèses ci-dessus montrant comment les

⁷⁶Pierre Chemartin et Nicolas Dulac, « *La femme et le type : le stéréotype comme vecteur narratif dans le cinéma des attractions* », dans *femme et cinéma muet : nouvelles problématiques, nouvelles méthodologies*, volume 16, numéro 1, 2005, p.141.

⁷⁷*La femme et le type : le stéréotype comme vecteur narrative dans le cinéma*, p.142.

⁷⁸*Ibid.* p.143.

⁷⁹Li bing-yuan 李秉原, 〈「誰」看「誰」?—談藝術中的男性凝視〉, Hong's Foundation en ligne, <https://www.hfec.org.tw/content/16371>, le 14/12/2007 mis en ligne, consulté le 10/06/2021.

films hollywoodiens représentent le regard d'hommes (male gaze), où la femme était dépeinte en tant qu'un objet sexuel.⁸⁰



⁸⁰*La femme et le type : le stéréotype comme vecteur narrative dans le cinéma*, p.143.

2.2.2 : L'apparition de la violence féminine dans les films de genre : la rupture des stéréotypes

Avec le développement du mouvement féministe et de la révolution sexuelle après 1970, la masculinité a été remise en question. Le public acceptait de plus en plus de traits de genre multiples. Par exemple comme les chanteurs David Bowie et Boy George ont mis en scène l'ambiguïté entre la masculinité et la transfrontière du genre. Ce phénomène est lié à « la crise masculine » (Masculinity Crisis).⁸¹ Après les années 1980, les films hollywoodiens ont sorti nombre de films d'action, tel que *The Terminator*, *Die Hard*, *First Blood*, *Rocky* etc., qui ont popularisé des vedettes musclées comme Sylvester Stallone, Bruce Willis et Arnold Schwarzenegger. Leurs corps vigoureux et leurs traits violents et héroïques peuvent interpréter comme des tentatives de sauver les traits de genre traditionnels des hommes.⁸²

Les personnages féminins de vengeance apparaissent dans des films qui remettent en question ces stéréotypes de genre et tentent de briser les frontières de genre.

De ce point de vue, les formes de violences montrées par le rôle de vengeance féminine sont riches d'enseignements. Nous allons les examiner au cinéma en tenant compte des types violences différences utilisées par les hommes ou par les femmes.

⁸¹Dans le livre de Sally Robinson « Marked men : White masculinity in crisis », il est mentionné que l'histoire de la masculinité américaine révèle la vision dominante de la masculinité « en crise ». De la fin des années 1960 à nos jours, la masculinité dominante semble avoir traversé une crise après l'autre : le mouvement des femmes dans les années 1970, la lutte des universitaires contre l'autorité culturelle du « mâle blanc mort », et le mouvement « men's rights movement » de la fin des années 1980.

⁸²Jackson Katz, *Tough Guise: Violence, Media & the Crisis in Masculinity* (Film), 1999.

2.2.3 : Les motifs de la violence dans les films de vengeance féminine (historique)

La vengeance est une solution extrême à des situations où des personnes sont piétinées, brisées ou violées. Elle correspond à un fort désir de compensation de la perte ou de la blessure, réelle ou imaginaire. De tel comportement qui sont affectés par des motivations psychologiques est appelé des comportements de vengeance. La vengeance est considérée comme universelle et naturelle depuis longtemps et caractéristique des êtres humains. La définition de « vengeance » dans le dictionnaire de l'Académie française est la suivante : Peine causée à un offenseur pour la satisfaction personnelle de l'offensé. La vengeance est différente de la justice au sens où les actes qui en découlent peuvent dépasser la simple réparation de l'offense. Ce type de comportement peut se produire d'individu à individu, d'individu à groupe ou dans certains cas extrêmes s'exercer d'un individu à la société tout entière.

Depuis les temps anciens jusqu'à nos jours, de nombreuses femmes vengeresses ont été représentées dans la littérature, le théâtre et la peinture d'Orient et d'Occident. Le cinéma s'est également emparé de ce thème de la vengeance féminine et l'a illustré dans de nombreux films.

Dès la mythologie grecque, il existe des déesses vengeresses, les Érinyes : Alecto, Tisiphone et Mégère. On les appelle aussi déesses de l'agitation, de la vengeance et de la jalousie. Elles se vengent de ceux qui perturbent délibérément l'ordre social et ceux qui commettent des actes malfaisants. Selon un mémoire *Research on the image of female revenge in European and American movies*, dans les contextes passés, les motifs de vengeance des femmes sont nés souvent des problèmes conjugaux, qui ont finalement conduit à la destruction de la famille. Par exemple Médée a tué ses enfants et une amoureuse de son mari ; et Salomé a tué Jean le Baptiste, mais indirectement puisqu'elle devenait l'outil de la vengeance de sa mère. Beaucoup de pièces théâtrales

et de films ont adapté ces histoires, on a donc considéré que ces deux femmes sont la figure typique de la vengeance féminine. L'auteur divise les situations menant à la vengeance en trois catégories : premièrement, les victimes souffrent mentalement et physiquement ; deuxièmement, les victimes sont des proches ou des époux ; troisièmement, un certain groupe de femmes ou elles-mêmes ont été traité injustement ou soumis à des contraintes institutionnelles.⁸³

Le thème de la vengeance féminine existe aussi dans le contexte ancien oriental, surtout dans les contes fantastiques. Par exemple dans la dynastie Song en Chine, le roman de *Taiping guangji* (太平廣記) a parlé d'une concubine, Dou Ning (竇凝) qui a été tuée par son mari, elle est ensuite revenues au monde en tant que fantôme pour le tuer. Dans la dynastie Qing, le roman *Liaozhai zhiyi* (聊齋誌異) a mis en scène de nombreux fantômes féminins. La plupart sont dans le cadre d'histoire d'amour entre les fantômes féminins et des lettrés, mais il y a des contes sur la vengeance des fantômes féminins, tel que le conte de *mei nu* (梅女), qui s'est pendue après avoir été injustement accusée par des fonctionnaires. Après sa mort, son fantôme s'est vengé.⁸⁴

Dans ces exemples occidentaux et orientaux, on peut observer une contradiction : dans des sociétés patriarcales, la vengeance féminine forme un processus spécifique dans le récit : les femmes passent de la passivité à l'action, d'un état de faiblesse sociale à un autre en position de force. Un tel mode narratif attise la tension dramatique des récits. Les films font également usage d'un tel retournement de situation, ce retournement, dans les films que nous examinons, doit être vue dans le contexte de transformation sociale du siècle dernier.

⁸³Jia sheng-xiao(賈生曉), *Research on the image of female revenge in European and American movies*, Shandong: master de cinema,2012, p.1-7.

⁸⁴Huang Cheng-Wei(黃正葳), *The Study of the Variations of Ghosts in Strange Stories from a Chinese Studio*, Pingtung: master de la langue et le littérature chinoise, 2016, p.90-92.

2.3 : Montée en puissance des femmes dans la société et motivation commerciale de l'exhibition des femmes dans les films de vengeance féminine

Beaucoup de recherches et d'expérimentations sur la psychologie de la vengeance ont évoqué le plaisir de la vengeance : les gens se vengent parce qu'ils anticipent que cela apportera de la joie.⁸⁵ Au cinéma, la vengeance féminine accentue la tension dramatique mais également met en scène le plaisir du public (essentiellement masculin) à travers l'exhibition d'un corps féminin, à la fois objet de sadisme et de désir érotique. Il s'agit donc là d'une grande arme dans les opérations commerciales. Nous allons analyser comment les héroïnes vengeresses trouvent le moyen de leur vengeance contre les hommes et la façon dont le corps féminin est présenté sur les affiches de ce type de film.

2.3.1 : La vengeance des femmes victimes

Nous allons distinguer précisément des motifs de vengeance en quatre catégories⁸⁶ : la vengeance pour infidélité d'un époux ; la vengeance à la suite d'offenses ou de crimes commis contre la famille ou les amis ; la vengeance contre un système social injuste ; la vengeance pour l'honneur.

La première catégorie constitue le point de départ de la plupart des films adaptés des récits anciens, *Médée* (1969), constituant l'exemple le plus parlant. Pour les personnages originaux, non tirés de la littérature, les récits sont mis en scène dans beaucoup de films asiatiques des années 1960 aux années 1980. De nombreuses actrices sont devenues célèbres pour avoir joué ce type de rôle. On peut citer le film coréen *La*

⁸⁵Melissa Hogenboom, « *Revenge serves a very useful purpose – even the idea of seeking it gives us pleasure. Why is this?* », BBC en ligne, <https://www.bbc.com/future/article/20170403-the-hidden-upside-of-revenge>, le 03/04/2017 mis en ligne, consulté le 10/06/2021.

⁸⁶Ces motifs sont inspirés par *Research on the image of female revenge in European and American movies*, que j'ai modifié.

Servante (1960), qui parle d'une liaison extraconjugale entre une domestique et son maître, à partir d'un fait divers, où le réalisateur a imaginé que la servante avait tué la famille qu'elle servait. Ensuite, un autre film japonais, *La Femme scorpion* (1972), a été joué par Meiko Kaji (梶芽衣子), qui a joué une série de films du sujet de la vengeance féminine à l'époque. *La Femme scorpion* raconte l'histoire d'une héroïne qui a été piégée par son amant et a été condamnée à la prison, elle a ensuite décidé de s'échapper et de se venger. Enfin, on peut noter un film hongkongais *The Secret* (1979), débutant par un fait divers : la mort d'un couple sur la montagne. Après enquête, il a été finalement découvert qu'il s'agissait d'un meurtre amoureux dans lequel l'héroïne avait tué son fiancé et une maîtresse de son fiancé.

Pour la deuxième catégorie, la vengeance à la suite d'offenses ou de crimes commis contre la famille ou les amis : ce genre de vengeance se produit lorsque des parents ou des amis sont tués ou blessés, l'héroïne décidant alors de les venger. Un des meilleurs exemples est un film français *La mariée était en noir* (1968) de François Truffaut, racontant comment une nouvelle épouse venge son mari tué accidentellement par des inconnus.⁸⁷ Deux films japonais qui ont été joués par Meiko Kaji, *Blind Woman's Curse* (1970) et *Lady Snowblood* (1973), mettent aussi en scène une telle histoire. On peut aussi mentionner un film taïwanais *Queen Bee* (1981), décrivant l'héroïne qui a rejoint une organisation mafieuse pour venger sa sœur.

Pour la troisième catégorie : la vengeance contre un système injuste : les femmes sont défavorisées dans la société et résistent à un traitement cruel. On peut citer par exemple un film hongkongais *Big Bad Sis* (1976), qui décrit la résistance collective d'un groupe de travailleuses contre la pression de toute la société patriarcale. Le film *Monster* (2003), inspiré de l'histoire vraie d'une tueuse en série américaine Aileen Wuornos, appartient

⁸⁷Cette motivation de vengeance est similaire animant l'héroïne de *Kill Bill* (2003&2004), mais cette héroïne s'est vengée de la tentative de meurtre contre elle et pour retrouver sa fille.

à ce type. L'héroïne est une prostituée, elle rencontre des hommes anormaux et brutaux. Elle s'en est vengée.

Pour la quatrième catégorie : la vengeance pour l'honneur, il s'agit de femmes violées ou humiliées. Ce type de motif de vengeance est le plus courant, ce qui est devenu même un sous-genre dans les films d'exploitation : viol et vengeance (Rape and revenge film). La plupart des films de vengeance féminine tournés à Hong Kong dans les années 1970 et 1980 étaient des films d'horreur où l'héroïne est souvent revenue pour se venger après sa mort violente. On peut citer l'exemple du film *The Bride from Hell* (鬼新娘) (1972) et *Excuse Me, Please* (猛鬼山墳) (1989). Il y a également beaucoup de films bien connus dans le sous-genre du film de viol et vengeance, tel que *I Spit on Your Grave* (1978), *The Demon* (1979), *The lady avenger* (1981), *Dogville* (2003) et *Revenge* (sic 2017), film français. On peut aussi noter des films fantastiques sur la vengeance des femmes aux pouvoirs surnaturels, tels que *Carrie* (1976), mettant en scène une fille harcelée par ses camarades à l'école, persécutée par sa mère à la maison, qui utilise ses pouvoirs pour se venger.

Au cinéma, les méthodes de vengeance utilisées par les femmes sont en constante évolution. Au début⁸⁸, les films orientaux surtout représentés par les films hongkongais, mettent en scène la vengeance de fantômes féminins. Une fois qu'une femme est devenue un fantôme, elle a plus de pouvoir pour lutter contre ses persécuteurs. Il est par contraste assez rare que des fantômes féminins soient l'objet de films en Occident. On peut citer parmi les rares exemples, *The Crow* (film de 1994, tiré d'une bande dessinée) mais ce film est centré sur un fantôme masculin. Il est vrai que les films orientaux, en particulier dans la sphère chinoise, peuvent s'appuyer sur une large littérature, en particulier les anecdotes du *Liaozhai zhiyi* (聊齋誌異). La vengeance féminine dans

⁸⁸Nous avons cité au-dessus à Hong Kong, pendant des années 1970 et 1980 étaient, des films d'horreur où l'héroïne est souvent revenue pour se venger après sa mort violente.

les films occidentaux est donc plutôt incarnée sous les dehors de la séduction, ou encore, plus récemment dans des histoires où une femme entraînée aux arts martiaux se venge violemment de ceux qui lui ont fait du mal. On peut citer bien sûr le diptyque *Kill Bill* (2003 & 2004), analogue au film japonais *Blind Woman's Curse* (1970).⁸⁹

Cependant, ces films restent des exceptions puisque les femmes sont en général en grande difficulté si elles affrontent directement et physiquement des hommes. Les femmes vengeresses sont donc la plupart du temps obligées de faire usage d'autres moyens.



⁸⁹Nous pouvons observer que dans ces films, la vengeresse est généralement douée pour utiliser des « techniques » violents.

2.3.2 : Vengeance féminine et vengeance masculine : comparaison

Hilary Neroni, dans sa recherche sur la violence des femmes, considère que la violence joue un rôle particulier dans la création de l'identité personnelle et sociale.⁹⁰ Elle a étudié comment la violence et la masculinité s'expriment dans la culture pour analyser les comportements violents dans les films d'action hollywoodien.

D'après elle, les films américains s'appuient sur le lien entre masculinité et violence depuis leur naissance, et la violence est la base du concept de masculinité. Par exemple les films de gangsters, le Western, les films de guerre et les films d'action, sont construits autour de cette connexion.⁹¹ La présentation de la masculinité se manifeste généralement dans l'attitude calme et « cool » de l'acteur lorsqu'il emploie la violence. Une telle masculinité représente une masculinité idéale à l'écran. Le comportement violent est rationalisé dans ces genres de films, les héros utilisent la violence pour protéger l'héroïne. Cela révèle une identité de genre typiquement masculine-féminine : une femme a besoin de la protection des hommes ; un homme a besoin d'une femme à protéger.⁹² Dans ce cas, la violence masculine n'est plus un acte irrationnel instinctif ou un mauvais comportement. La protection offerte à la femme fait de la violence un symbole de justice. Ce faisant, la violence devient un signe de masculinité dans les domaines de la guerre, de la famille, de la criminalité etc. En revanche, lorsque les femmes emploient des actes de violence, on les appelle des femmes masculines. C'est la raison pour laquelle que les femmes violentes troublent la relation entre la masculinité et la violence, elles constituent une menace pour la masculinité.⁹³

Dans le cinéma de vengeance féminine, la violence féminine n'est pas en général mise en scène dans le même contexte de violence « légitime ». Dans les films qui dépeignent

⁹⁰*The Violent Woman: Femininity, Narrative, And Violence In Contemporary American Cinema*, p.41.

⁹¹*Ibid.* p.42.

⁹²*Ibid.* p.56.

⁹³*Ibid.* p.46.

la violence masculine, les hommes doivent prouver leur masculinité par un comportement violent, parfois, une telle violence est instinctive, agressive ou irrationnelle. Par conséquent, si la violence des femmes est également faite impulsivement, elle sera marquée du côté de la masculinité. C'est la raison pour laquelle la violence des femmes dans les films de la vengeance féminine diffère de la violence des hommes. Leur violence est généralement exercée dans le cadre d'un plan rationnel bien réfléchi, ce qui n'entre pas en conflit avec la relation symbolique directe entre la masculinité et la violence. Les analyses de Neroni laissent de côté ce que la vengeance féminine a de propre. Nous remarquons, dans les films de vengeance féminine, qu'en général, c'est l'intelligence et la ruse féminine qui devient l'instrument de la vengeance. Cette ruse s'appuie souvent sur l'emprise érotique que les femmes exercent sur les hommes.



2.3.3 : Représentation du corps féminin dans les films de vengeance féminine (Analyse des affiches de film, et stratégie Marketing)

Les affiches de film servent à la promotion commerciale, leur but est de transmettre les points-clés de l'histoire du film.⁹⁴ Dans ce chapitre, nous allons examiner, à travers les affiches des films avec le thème de la vengeance féminine, la stratégie de représentation utilisée. Nous avons sélectionné des films classiques de vengeance féminine de France, du Japon, des États-Unis et de Taïwan comme exemples. Chronologiquement, ils couvrent la période de la fin des années 60 jusqu'au début des années 80. Ils sont très représentatifs du thème de notre étude. Ces films sont *La mariée était en noir* (1968), *Lady Snowblood* (1973), *I spit on your grave* (1978) et *The lady avenger* (1981).



[Figure 1] *La mariée était en noir* (1968)

Premièrement, nous avons sélectionné l'affiche la plus spectaculaire du film *La mariée*

⁹⁴Les documents que nous utilisons ici sont tirés d'Internet. Il est difficile de trouver la référence exacte de provenance de ce type de document.

était en noir.⁹⁵ Elle présente l'héroïne habillée en robe de mariée, tenant fermement un pistolet dans sa main, penché en avant et prêt à tirer avec une expression déterminée. L'affiche entière est basée sur le noir, et certaines parties de la robe de mariée de l'héroïne sont mélangées avec le noir de l'arrière-plan, constatant ainsi la pureté de la nouvelle épouse avec le drame qui fait le thème du film.



[Figure 2] *Lady Snowblood* (1973)

Deuxièmement, l'affiche de *Lady Snowblood* montre l'héroïne vêtue d'un kimono tout blanc : l'héroïne, brandissant une épée courte, arbore une expression farouche, comme si elle s'apprêterait à frapper. Sur l'affiche, le kimono est de couleur blanche, ce qui symbolise généralement une grande famille de Yakuza (l'équivalent de la Mafia pour le Japon)⁹⁶ et un éventail à demi ouvert, qui couvre une partie du corps de la femme.

⁹⁵Il y a plusieurs affiches, plus classique, cette image est tirée de <https://www.unifrance.org/film/287/la-mariee-etait-en-noir>, consulté le 13 août 2021.

⁹⁶Dans la culture japonaise, les kimonos blancs sont non portés par les mariées (Shiromuku), mais également par les miko (prêtresses) du shintoïsme, avec des connotations solennelles, traditionnelles et sacrées. Les yakuza japonais appartenant à une famille yakuza puissant portent en certaines occasions un kimono masculin de couleur blanche. Au contraire, les femmes mariées à des yakuza portent un kimono

Ici, on peut dire que le personnage féminin est présenté à la fois comme une nouvelle épouse et comme le membre (masculin, ce qui constitue un retournement) d'une puissante famille Yakuza.



[Figure 3] *I spit on your grave* (1978)

Troisièmement, l'affiche de *I spit on your grave* représente l'héroïne en vêtements blancs déchirés, laissant apparaître la peau marquée de blessures sanglantes. Elle porte un short moulant qui donne une note érotique à l'image. On peut dire qu'il y a association d'une féminité sexualisée, de sadisme et enfin d'une sorte de retournement. Nous voulons dire que l'héroïne, loin d'être une victime passive, prend en même temps qu'un coutelas, son destin en main. L'affiche montre clairement l'expérience

noir.

douloureuse de l'héroïne et la colère de la vengeance.



[Figure 4] *The lady avenger* (1981)

Quatrièmement, l'affiche de *The lady avenger*, montre sur le registre principal l'héroïne enveloppée dans un drap de lit. Cette image représente l'association d'un acte de vengeance puisqu'elle, l'air déterminé, tient à la main un sabre avec lequel elle s'apprête à tuer un homme lui-même en petite tenue, a l'air effrayé. Cette scène est évoquée également par une autre photo dans le registre inférieur droit : la femme est à un genou devant l'homme, ce qui pourrait être une image de soumission. L'homme est penché sur elle mais l'acte sexuel est complètement renversé. En effet, ce n'est pas la femme qui est pénétrée mais l'homme qui va être percé par le sabre, équivalent du sexe masculin. On a donc là aussi un jeu entre la sexualité et la vengeance-mort, à travers un renversement des attentes. Les autres registres montrent au centre l'héroïne en train de frapper d'un couteau sa victime féminine alors que le registre inférieur gauche montre

la même femme entourée de ses persécuteurs. Il s'agit donc d'un résumé de la narration puisque la femme victime est représentée avec un couteau, ce qui n'apparaît pas dans les scènes du film proprement dit.

Les quatre affiches de film présentent quelques points communs. Tout d'abord, à part du film *I spit on your grave*, ce qui utilise la forêt comme l'arrière-plan de l'affiche, les trois autres utilisent tous le noir comme l'arrière-plan. Les héroïnes dans les quatre films portent des vêtements blancs.

De plus, dans les affiches de *I spit on your grave* et *The lady avenger*, les deux films dont les thèmes sont ceux du viol et de la vengeance, l'aspect érotique des héroïnes est accentué par la mise en valeur du corps à moitié dénudé de la femme.

Ensuite, elles tiennent toutes des armes et ont l'air féroces. Mais la plupart des armes en main sont des couteaux, des armes blanches dont on peut se demander si elles n'évoquent pas le retournement d'un acte de pénétration.

Enfin, trois affiches ont choisi de présenter le nom du film en rouge pour mettre en évidence l'aspect sanglant.

Dans tous les cas examinés, la stratégie vise à provoquer un choc visuel en associant des images appartenant à des domaines qui ne sont pas immédiatement liés dans l'imaginaire. C'est le cas de la femme plutôt associée à la douceur mais qui devient vectrice de violence.

Chapitre 3 : Analyse et comparaison deux films— *The lady avenger & La mariée était en noir*

Dans le chapitre II, nous avons exploré l'expression des valeurs traditionnelles dans les images féminines et comment les catégories de genre sont représentées dans les images picturales et cinématographiques. Ensuite, dans ce chapitre, nous allons analyser la figure des femmes vengeresses dans les deux films choisis. D'abord, nous ferons l'analyse du récit filmique, ensuite, nous examinerons les motifs et les moyens de vengeance de ces deux héroïnes. Le récit filmique par lequel nous commençons peut être analysé en termes de schéma narratif.

3.1 : Schéma narratif

La plus grande différence entre la narration cinématographique et la narration littéraire est que dans le cinéma les images concrétisent les mots. Le récit du film a deux éléments que le récit textuel ne possède pas : l'image et le son. Le récit filmique est basé sur la théorie de la narratologie et de la sémiotique, et utilise la structure héritée de la narratologie des romans pour étudier la relation entre les éléments et les structures du film. C'est une méthode analytique pour étudier le structuralisme cinématographique et l'esthétique de l'image cinématographique.⁹⁷

Selon la théorie de la narration cinématographique proposée par Chatman en 1989, la structure narrative était traditionnellement divisée en deux : le contenu et la forme. Cependant, les deux sont en fait une dualité, et ce n'est que lorsqu'ils sont intégrés que la fonction narrative peut être produite. ⁹⁸

En termes simples, le contenu est l'histoire elle-même (y compris les actions et les événements, ce qui anime l'histoire ; les personnages et les scènes, ce qui composent

⁹⁷Cheng Yu Cheng 程予誠,《電影敘事影像美學--剪接理論與實證》,台北:五南,2011,頁91.

⁹⁸Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, New York: Cornell University Press, 1980, p.11.

les conditions narratives). La forme est la méthode de « présentation » de l'histoire, ce qui est l'expression artistique dans le récit du film. Elle est exprimée à travers différentes combinaisons de temps et de techniques narratives. Nous allons donc analyser les deux films selon le contenu et la forme. En matière de contenu, nous nous concentrons principalement sur les événements (l'intrigue), les personnages et les dialogues ; tandis que pour l'aspect formel, nous nous concentrons sur les modes proprement cinématographiques de présentation, les mouvements de caméra, les techniques de montage, l'esthétique et le son utilisés pour représenter les héroïnes, personnages centraux du film, l'utilisation ou non d'un narrateur « indépendant », ainsi que le rythme du montage.



3.1.1 : Synopsis de deux films

Film	Synopsis
<i>The Lady Avenger</i> (瘋狂女煞星)	Une actrice JU KAI-LING (朱凱鈴) filme une publicité en extérieur, après une dispute avec le réalisateur elle quitte les lieux du tournage. Elle a ensuite fait du stop sur la route, mais elle a été violée par le propriétaire du véhicule, LI SHI-JIE (李世傑) contre lequel elle a porté plainte. Son violeur échappe cependant à la condamnation grâce à ses ressources familiales. Une journaliste, HSU WAN-CHING(徐婉清), enquête sur cette affaire, ce qui a suscité la rage de SHI-JIE. Une nuit, après le travail, WAN-CHING a été violée par cinq inconnus sur le chemin de son domicile. Après cet incident, le petit ami de WAN-CHING, l'a abandonnée. Plongeant dans la désolation, WAN-CHING a commencé à planifier ses projets de vengeance contre ses agresseurs.
<i>La mariée était en noir</i>	Un couple vient de sortir de l'église, le marié tombe. Les responsables sont cinq amis ivres dans un appartement non loin de l'église, qui ont fait usage d'une arme à feu qu'ils croyaient déchargée. La mariée, Julie retrouve l'identité de ces cinq personnes, pour s'en venger.

3.1.2 : *The lady avenger*

Situation initiale	Une journaliste connue pour ses enquêtes sociales audacieuses, veut révéler le viol d'une actrice de publicité.
Élément perturbateur	Un homme, visé par cette enquête, décide de détruire cette journaliste.
Péripéties	L'actrice a été violée. Elle a ensuite accusé cet homme. Elle a perdu son procès et s'est suicidée. La journaliste enquêtant sur la vérité, a été également violée par des inconnus ivres, elle a donc déclenché son projet de vengeance.
Élément de résolution	La journaliste a mis à exécution ses plans de vengeance.
Situation finale	Elle a été arrêtée par la police avant la fin de son projet de vengeance. Le protagoniste violeur échappe encore à la justice.

The lady avenger emploie une narration linéaire : un fait divers du viol d'une vedette – une série d'enquêtes de la journaliste – l'agresseur utilise son pouvoir pour nier les faits – procès gagné de l'agresseur – la journaliste a été violée – la journaliste se venge. Le contenu est structuré avec des dialogues et des monologues entre les personnages. L'évolution de l'histoire et de l'intrigue repose sur la discussion d'un viol, ce qui révèle les valeurs collectives de la société sous le système patriarcal et les préjugés de la société contre les femmes qui font carrière. De ce point de vue, il y a un contraste entre la journaliste au niveau d'instruction supérieure, la vedette au niveau d'instruction plus faible. En matière d'expression, la caméra enregistre principalement les actions et les dialogues des personnages du point de vue d'un spectateur unique, par exemple, lorsque l'héroïne revient du travail la nuit, la caméra la suit comme si s'agissait du point de vue d'un harceleur, avec une bande-son pleine de suspense, ce qui implique que l'héroïne est regardée comme une proie. La caméra pointe sur les corps féminins : la vedette tourne des publicités « déshabillées » alors que le corps de la journaliste est l'objet

focal lors de son viol. De plus, lorsque le projet de vengeance est lancé, la caméra présente une perspective à la première personne : le public voit alors l'objet de la vengeance du point de vue de l'héroïne, et participe en quelque sorte à la préparation des actes de violence posés par l'héroïne. En termes de technique de montage, le film se concentre sur l'action, avec rythme rapide.



3.1.3 : *La mariée était en noir*

Situation initiale	Julie et David, amis d'enfance, se marient.
Élément perturbateur	Le jour du mariage, le mari a été tué accidentellement par une arme à feu.
Péripéties	Quelques années après, Julie commence à se venger individuellement des cinq hommes impliqués dans la mort de son mari, cependant M. Delvaux (un des objets de vengeance) a été emprisonné par la police avant que Julie se venge.
Élément de résolution	Après avoir tué quatre hommes, Julie participe à l'enterrement de M. Fergus (un des objets de vengeance), elle est identifiée et arrêtée par la police. Elle avoue ensuite pleinement sa culpabilité.
Situation finale	Après avoir été mis en prison, Julie a achevé sa vengeance en tuant M. Delvaux dans la prison.

La mariée était en noir emploie le procédé du retour en arrière (flashback), le film commençant avec l'héroïne se lançant dans un plan de vengeance. Il est construit en suivant en quelque sorte les souvenirs de l'héroïne. Les motivations et la raison de cette vengeance n'apparaissent pas avant le meurtre de la troisième personne. Les dialogues entre les personnages sont concis et simples. L'histoire et l'intrigue suivent les actions de l'héroïne. En matière d'expression, la caméra se concentre sur l'héroïne d'un point de vue à la troisième personne, et l'image présente parfois objectivement ce qui s'est passé, par exemple le jour du mariage. En termes de technique de montage, le rythme est presque aussi clair et rapide que celui de *The lady avenger*.

3.2 : Le malheur des femmes – la figure de femmes dans les films

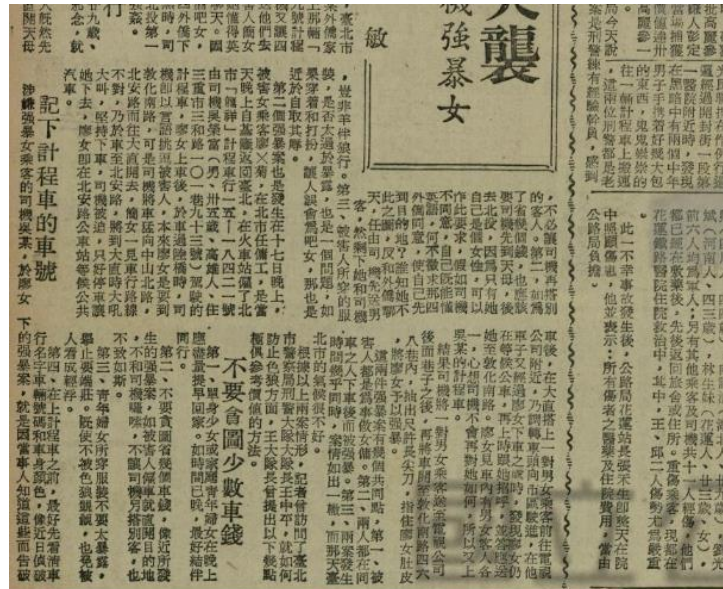
The lady avenger, avec une journaliste, WAN-CHING dans le rôle du personnage principal, dépeint la détermination de WAN-CHING à rendre la justice à la femme violée et son insistance à ne pas s'incliner en face du pouvoir masculin. Ce film se penche sur un fait divers du viol, souvent discuté à l'époque dans la société taïwanaise. La perspective adoptée est celle d'une femme. C'est à travers les dialogues entre les personnages que les opinions du public (ou bien la société) sur ce genre de fait divers sont exposées clairement. En tant que journaliste, l'héroïne a les caractéristiques d'une « nouvelle femme » : audacieuse, franche, refusant les valeurs sociales patriarcales traditionnelles et comptant sur ses propres efforts et talents pour s'assurer une place dans la société. KAI-LING, la vedette de publicité qui est également victime du viol, est présentée également comme audacieuse et sexy sur les médias : elle expose son corps et son visage. On peut dire que ces deux femmes sont en quelque sorte à la marge de la société, mais pour des raisons différentes ; de plus, elles ne sont pas considérées de la même manière puisque si la journaliste est présentée positivement, la vedette appartient à cette catégorie de « mauvaise femme ». Cependant les attitudes de deux femmes après avoir fait face au viol sont très différentes. Lorsque KAI-LING a fait face à son agresseur, SHI-JIE, qui a utilisé son pouvoir pour se blanchir, elle a été condamnée par l'opinion publique et calomniée (elle l'a bien cherché...), a ensuite perdu la raison et s'est finalement suicidée. Au contraire, WAN-CHING, après une période de dépression et d'effondrement, a élaboré un plan méticuleux de vengeance et a mené calmement une vengeance cruelle.

L'héroïne de *La mariée était en noir*, Julie, après avoir perdu son mari, a été déprimée pendant longtemps et a même eu des idées suicidaires à plusieurs reprises. Après quelques années d'enquêtes, à la recherche des noms de ces cinq hommes inconnus,

responsables de la mort de son mari, a commencé un plan de vengeance. Avant d'approcher ses objets de la vengeance, elle se rend d'abord seule à leurs résidences pour prendre des informations, mais les informations sont souvent incomplètes, et même parfois fausses. Ensuite, elle s'approchera des objets de vengeance d'une manière mystérieuse et charmante pour les attirer. On peut donc en parler comme d'une séductrice proche de la « femme fatale », mais littéralement !

Les trois femmes qui apparaissent dans les deux films ont des conditions sociales différentes, mais ont également subi un choc et ont un but de vengeance, et chacune s'approche des objets de vengeance avec des méthodes variées. Dans ce chapitre, nous analyserons les motifs, les objets et les méthodes de vengeance des femmes de ces films.





[Figure 6] Extrait du 臺灣民聲日報 (Journal populaire de Taiwan), article du 26 juin 1969,

« Comment se défendre des prédateurs sexuels »

De plus, la carrière de KAI-LING a été qualifiée de frivole et d'impudique par le public, de sorte que lorsque le viol s'est produit, le public a généralement cru que c'était parce qu'elle avait choisi de présenter une telle image qui l'a conduit à cet incident. Dans le film, on voit en outre des hommes influents ou appartenant à de grandes familles utilisent leur pouvoir pour forcer les femmes à se taire. Par exemple, SHI-JIE, peut engager des avocats bien connus grâce à ses relations sociales, et faire pression sur les unités de police pour faire condamner les femmes victimes qui sont déjà dans une position faible, et incapables d'obtenir la justice de ce fait. Cela mène l'héroïne, WAN-CHING, à faire usage de la violence face à la violence institutionnelle de la société.

Dans *La mariée était en noir*, la vengeance de Julie semble plus improvisée que celle de WAN-CHING dans *The lady avenger*. Le motif de vengeance de Julie vient principalement de la perte. La vengeance est déclenchée par la possession originale de quelque chose d'important par les héroïnes qui en ont été privées violemment. Le mari de Julie est la personne avec qui elle rêve de vivre toute sa vie depuis l'enfance, sa mort

causée par un accident lui cause une atroce douleur. Au fil du temps, sa douleur ne s'est pas dissipée. Cela a renforcé sa détermination à se venger. Elle cherche l'équité et croit que les cinq hommes inconnus devraient être punis de la même manière. Par exemple, après que Julie est finalement emprisonnée, elle fait de son mieux pour se faufiler dans la cellule de M. Delvaux et le tue. Cependant, son plan de vengeance risque parfois d'impliquer des innocents. Par exemple, lorsqu'elle a tué M. Morane, la police a accidentellement arrêté l'enseignante de l'école parce que Julie s'était déguisée en enseignante pour approcher son objet de vengeance.



3.2.2 : Les hommes objets de la vengeance

Dans les deux films choisis, les victimes masculines sont au nombre de cinq. Il existe des traits communs ainsi que des traits différents entre ces hommes. Tout d'abord, lorsque ces groupes d'hommes se rassemblent, ils ont tous un point commun : la luxure. Dans *The lady avenger*, les cinq hommes se noient généralement dans le plaisir, fréquent souvent les pubs et les tripots et sont accros aux mauvaises habitudes. Les cinq hommes de *La mariée était en noir* mentionnent également dans le film qu'ils sont ensemble car ils ont des intérêts communs : la chasse et les femmes.

Cependant, les objets masculins de vengeance dans les deux films ont des différences de classe sociale. Les quatre ivrognes dans *The lady avenger* sont tous des gens de la classe ouvrière qui ont un mode de vie corrompu : ils ne travaillent que pour assouvir leurs vices. Ils sont présentés dans le film d'une façon caricaturale. Bien que SHI-JIE soit différent de ces hommes en termes de classe, il est essentiellement comme ces travailleurs, qui vivent une vie oisive. Les cinq hommes dans *La mariée était en noir* sont tous issus de différentes professions, y compris des marchands, des artistes et des contrebandiers illégaux. Ils sont financièrement aisés, socialement bien intégrés et bien unidimensionnels que les ouvriers de *The lady avenger*.

En matière de motifs criminels, les hommes dans *The lady avenger* sont ivres et ont commencé au hasard à harceler les femmes dans la rue. Les hommes de *La mariée était en noir*, quant à eux, ont commis un crime par inattention et négligence.

Après avoir commis le crime, les hommes dans *The lady avenger* n'ont aucun remords, et même l'oublient. Les hommes dans *La mariée était en noir*, après avoir commis le crime, ont réalisé immédiatement la gravité de cet accident. Ils ont donc décidé de ne plus entrer en contact les uns avec les autres. Il ne s'agit cependant pas de remords ou de scrupules moraux mais d'éviter simplement la justice.

De plus, dans *The lady avenger*, les méthodes de WAN-CHING sont également pleines d'ironie contre les hommes. Par exemple, dans un abattoir, le cadavre d'un homme est pendu avec des cochons, ce qui est une métaphore visuelle crue (les hommes sont des cochons). Elle se déguise en chasseuse et explique à une de ses victimes qu'elle va chasser les bêtes sauvages, pour ensuite tirer sur cet homme, assimilé alors aux bêtes sauvages. Nous pouvons constater que le début du film est une publicité de shampooing, qui décrit KAI-LING poursuivie par un homme armé (comme un chasseur poursuivant sa proie). Au contraire, dans le cas de WAN-CHING, les rôles sont inversés : les femmes deviennent des prédatrices et les hommes deviennent des proies.



3.2.3 : Typologie des violences

Dans les deux films, l'exécution du plan de vengeance par l'héroïne est totalement différente. Dans *The lady avenger*, la vengeance de l'héroïne est sanglante et brutale, tandis que l'héroïne de *La mariée était en noir* reste relativement calme et ses méthodes « classiques ». Nous avons mentionné dans le chapitre deux sur la violence, que la violence des femmes est généralement exercée dans le cadre d'un plan rationnel bien réfléchi et elles emploient l'intelligence et la ruse à se venger.

En ce qui concerne l'organisation du plan de vengeance, dans *The lady avenger*, l'héroïne planifie soigneusement chacun de ses meurtres. D'abord, elle envoie une boîte de cadeaux sanglants comme « avertissement » de la mort. Ensuite, lorsque ses victimes ne se méfient pas, elle exerce sur lui une vengeance cruelle et violente. Nous prenons le deuxième objet de vengeance, A-Pei comme exemple : l'héroïne lui envoie d'abord une boîte de cadeau, qui contient une grenouille morte avec des aiguilles sur tout le corps. Enfin, la mort d'A-Pei est similaire à celle de cette grenouille. Il est soulevé par un engin dans le bâtiment du chantier de construction, suspendu en l'air, puis est lâché lourdement. Tout son corps s'empale sur des barres d'acier. Quant à l'héroïne de *La mariée était en noir*, lors de l'organisation de plan de vengeance, on peut observer qu'il n'y a qu'une liste de noms des personnes objets de sa vengeance. Lorsqu'elle recueille des informations sur ses futurs victimes, elle recueille d'abord des informations auprès des proches tout en planifiant ses meurtres. Bien que l'héroïne soit suffisamment intelligente et agile pour s'échapper en toute sécurité face au danger, il est toujours inévitable que des situations soudaines se produisent. Ainsi la troisième victime a été arrêté par la police avant qu'elle ne puisse accomplir son projet.

En ce qui concerne l'exécution des vengeances, les héroïnes des deux films ont également des approches très différentes. L'héroïne de *The lady avenger* a tendance à

torturer ses victimes d'une manière physiquement violente, et représentée de façon expressionniste. En plus d'envoyer des boîtes de cadeaux sanglants comme menace, lorsqu'elle a tué sa première victime, elle lui a transpercé le cœur avec un crochet en fer de l'abattoir et l'a accroché avec un cochon. La méthode de vengeance chez *La mariée était en noir* ne fait pas usage de moyens aussi violents. Lorsque l'héroïne se faufile dans la maison de première victime, elle emploie sa beauté et son mystère pour éveiller la curiosité de l'homme, et sous prétexte de lui demander d'aller chercher son écharpe de soie suspendue sur le côté du balcon, elle le pousse dans le vide afin de créer une fausse apparence d'accident. La caméra ne se concentre pas délibérément sur la mort des victimes, contrairement à *The lady avenger*, mais nous montre uniquement l'héroïne fuyant après son forfait.

La violence liée au nom de la vengeance tend à rendre l'héroïne sympathique au public, mais en fin de compte, la vengeance est toujours légalement considérée comme un crime, et la morale sociale dans ces deux films est sauvée puisque les héroïnes sont à la fin punies par la loi, arrêtées et emprisonnées.

3.3 : La figure des hommes

La description des hommes dans ce type de film est également un point important à examiner. En plus des objets masculins de vengeance féminine mentionnés ci-dessus, les personnages masculins qui sont en relation de proximité avec les protagonistes dans les films influencent également directement et indirectement la décision des héroïnes de se venger. Par conséquent, dans ce chapitre, nous analyserons l'image féminine mise en valeur par les hommes en relation de proximité des l'héroïnes et comment le corps féminin est employé comme outil de vengeance. Enfin, nous examinerons le processus d'inversion des rôles et de la métamorphose de la femme de victime à bourreau.

3.3.1 : L'homme en relation de proximité avec la protagoniste

Neroni Hilary a mentionné que tout ce qui se passe autour des héroïnes est aussi important que la vengeance féminine elle-même.⁹⁹ Il nous faut donc analyser leurs caractéristiques liées à la motivation qui affecte le déroulement de la vengeance. Tout d'abord, dans *The lady avenger*, WAN-CHING et son amant, GUO-DONG, forment un couple s'aimant profondément l'un l'autre ; ils préparent même de se marier. Cependant, d'après le dialogue entre les deux, nous pouvons constater que leurs concepts de valeurs sont différents : WAN-CHING, en tant que représentant la femme moderne, intervient dans l'enquête avec indignation et exprime son admiration pour le courage de KAI-LING, qui porte témoignage publiquement pour elle-même ; au contraire, GUO-DONG représente la vision publique conservatrice dans cette affaire de viol, et il croit que si KAI-LING a porté ce viol déshonorant au public, c'est juste pour chercher à se faire connaître. De plus, il pense que cette affaire a également commencé à cause de la propre

⁹⁹*The Violent Woman: Femininity, Narrative, And Violence In Contemporary American Cinema*, 2005, p.16.

impudeur de KAI-LING et de sa frivolité. Puis, alors que les deux se disputent à ce sujet, GUO-DONG a essayé de changer de sujet ou a laissé entendre que les pensées du public étaient les mêmes que les siennes. Enfin, lorsque WAN-CHING a également été violée, non seulement son copain ne s'est pas soucié d'elle, mais a même évité de la voir. Lorsque WAN-CHING effectue son plan de vengeance, elle a par hasard vu GUO-DONG sort avec sa nouvelle copine.

En plus de GUO-DONG, l'attitude du directeur du journal en termes d'autorité a également affecté WAN-CHING. Le directeur du journal varie considérablement du début à la fin sur le viol de KAI-LING. Au début, parce que WAN-CHING s'est consacré au début et à la fin de l'enquête, elle a essayé de décrire cette affaire d'un point de vue différent et profondément, elle a été grandement appréciée par son directeur. Cependant, comme la situation devenait au fur et à mesure de plus en plus défavorable à KAI-LING, elle s'est suicidée. Le président du journal a subi des pressions de la part des avocats de SHI-JIE pour empêcher WAN-CHING de poursuivre l'enquête et l'a même suspendue de ses fonctions.

En contraste avec ces hommes machistes et sensibles aux pressions de la société, WAN-CHING qui ne craint pas le pouvoir masculin et qui ose exprimer sa propre opinion au public, apparaît comme un personnage positif et courageux.

Elle a le courage de défendre la justice devant le directeur ; même si elle a un point de vue différent de celui de son copain, elle ne se laisse pas faire. Après que l'héroïne a été devenue une victime, la fuite de son amant a rendu la vengeance de WAN-CHING plus déterminée et a transformé WAN-CHING en une femme vengeresse indifférente et cruelle.

Dans *La mariée était en noir*, il n'y a pas beaucoup de description de David, le mari de Julie, nous pouvons seulement apercevoir son image dans le souvenir de Julie, image idéalisée par la perte et la mort. Cette perte alimente une haine profonde en elle, la

transformant en vengeresse froide et impitoyable. En contraste avec *The lady avenger*, les personnages masculins non liés à la mort du mari n'apparaissent presque pas et finalement ne jouent aucun rôle.



3.3.2 : Le corps féminin comme moyen de la vengeance

Les héroïnes des deux films font usage de leur corps pour se venger, et dans le processus de vengeance, la caméra se concentre sur ce corps. Notons d'abord que le corps des femmes est mis en scène dans les films eux-mêmes et constitue un objet de désir et d'attraction pour les spectateurs masculins.

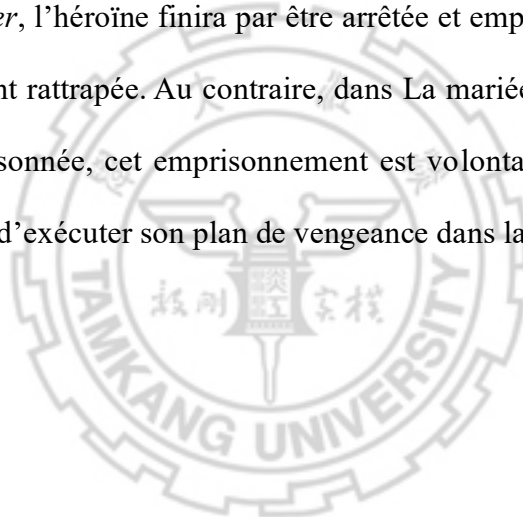
Dans *The lady avenger*, lorsque WAN-CHING se venge, nous observons qu'elle est de plus en plus dévêtue à mesure que le plan de vengeance est mis en œuvre. Et dans la vengeance dans le tripot, elle emploie directement son corps comme outil de vengeance. L'héroïne séduit sa victime et l'emmène au lit avant de l'attaquer avec une lame de rasoir cachée dans sa bouche ; en d'autres termes, le baiser est celui d'une tueuse. Lorsqu'ils se battent, WAN-CHING couvre son corps avec un drap de lit, et ses membres minces et blancs se laisse voir, titillant ainsi le voyeurisme des spectateurs. La scène est traitée dans une veine fantastique, puisque d'une part, la voix de la vengeresse fait écho et que d'autre part, qu'elle est revêtue d'un drap dont on peut penser que c'est comme un suaire. En d'autres termes, cette scène ressemble à de nombreux autres, dans des films chinois ou d'Hong-Kong, où c'est le fantôme d'une femme qui se venge : les effets sonores sont les mêmes ! Hormis les premières secondes, la caméra se concentre alors sur la victime masculine, ce qui correspond aussi aux films de fantôme puisque ces derniers sont supposés être invisibles.

Dans une autre scène, alors que l'héroïne s'attaque à SHI-JIE, sa chemise s'est déchirée et ses vêtements tachés de sang ont révélé alors un sein et une partie de sa silhouette. Le public est également plongé dans le plaisir visuel d'une combinaison du corps féminin et de la vengeance, dans une scène à la fois sexuelle et sadique.

Quant à Julie, dans *La mariée était en noir*, comprenant que toutes ses victimes sont fascinées par la luxure, elle les séduit avec son charme et son corps. Par exemple, dans

le cas de la quatrième proie, M. Fergus, nous pouvons observer son obsession pour le corps féminin depuis le tapis de seins dans sa salle de bain et le portrait nu de Julie qu'il a peint sur le mur. Julie a profité de cet avantage pour choisir un tenu plus sexy pour jouer son modèle. Prenant la pose, elle a réussi à attirer M. Fergus. Au fur et à mesure que M. Fergus devenait plus enthousiaste, Julie devenait de plus en plus froide, pour exciter son désir masculin. Notons alors la référence directe à la mythologie grecque, puisque Julie porte un vêtement à l'antique et a comme accessoire un arc¹⁰⁰. Elle est semblable alors à la déesse Artémis qui exécute les hommes qui auraient osé s'approcher d'elle.

Dans *The lady avenger*, l'héroïne finira par être arrêtée et emprisonnée ; la justice des hommes l'a finalement rattrapée. Au contraire, dans *La mariée était en noir*, même si l'héroïne a été emprisonnée, cet emprisonnement est volontaire puisqu'elle ne s'est rendue que pour finir d'exécuter son plan de vengeance dans la prison.



¹⁰⁰Cet accessoire est ici féminin en raison de la référence mythologique. Par contraste, WAN CHING a tendance à utiliser des outils masculins (machines, couteaux, etc.) pour tuer brutalement ses victimes. Elle retourne en quelque sorte l'apanage masculin de l'outil et de l'usine pour tuer ses proies.

3.3.3 : La métamorphose de la femme : De victime à bourreau

À travers les héroïnes des deux films, nous pouvons observer la métamorphose de la femme, de victime en bourreau.

Les deux héroïnes ont montré une forte détermination à se venger. Dans *The lady avenger*, la première image positive de la journaliste, WAN-CHING est celle d'une femme moderne, aimée par tout le monde, intelligente et qui a quelques succès au travail ; cependant, après une série de tragédie, elle semble avoir complètement perdu la tête. Par exemple, ses diverses méthodes de meurtre brutales et sanglantes ; de plus la mise en scène est expressionniste et exagérée¹⁰¹ Le contraste entre l'image de l'héroïne au début du film et à la fin ressemble au fond à celui qui sépare le docteur Jekyll et Mister Hyde : il s'agit de la transformation d'une femme en monstre bien que le côté hideux d'Hyde soit plutôt montré sous les dehors érotiques d'une séductrice. Le traumatisme du viol joue le même rôle que la potion dans le roman de Robert Louis Stevenson. WAN CHING après ses meurtres, soupçonnée et interrogée par la police, garde une attitude inhabituellement calme et fait face à toutes les questions de la police ; en d'autres termes, elle défie les attentes habituelles, où l'on attendrait plutôt d'une femme des réactions émotionnelles.

Une telle transformation affecte également Julie dans *La mariée était en noir*. Elle n'était à l'origine qu'une femme ordinaire qui espérait former une famille heureuse avec son mari-prince charmant, mais après la mort de son mari, elle devient multiple, au moins en apparence. Devenue caméléon, elle approche ses proies, camouflée sous l'apparence d'une femme se prêtant à leurs fantasmes.

¹⁰¹ Au contraire, Julie utilise sa beauté pour s'approcher de ses victimes. La mise en scène est elliptique et les meurtres sont le point invisible vers lequel converge une atmosphère équivoque de séduction. La présentation et le montage de l'image ne se concentrent pas sur le processus de meurtre, mais montrent simplement l'héroïne qui a réussi sa vengeance et qui n'est pas marquée physiquement par ses meurtres. WAN-CHING, au contraire, n'apparaît pas indemne de ses vengeances ; elle est non seulement marquée psychologiquement (ce qui est montré à travers ses grimaces) mais au moins dans un cas, ses vêtements sont tachés de sang.

Dans les deux cas, le monstre apparaît sous les dehors d'une femme meurtrière.

En matière d'image, les héroïnes des deux films sont passées de femmes suivant les normes sociales à vengeresses impitoyables. L'élément déclencheur, la violence dont elles ont fait l'objet, directement ou indirectement, transforme littéralement leur être. Il semble que la figure féminine originale de WAN-CHING soit plus dégradée que celle de Julie : la journaliste est montrée dans l'action avec un niveau de violence quasi-animal, alors que la veuve garde toujours son quant-à-soi.



Conclusion

Les films de la vengeance des femmes héritent des pratiques commerciales des films d'exploitations, au sens où ils sont également caractérisés par une production à faible coût, des tournages rapides et une publicité sensationnelle pour attirer l'attention de façon à gagner le plus d'argent possible. Explorant la représentation des femmes dans les images passées, nous avons analysé la représentation des stéréotypes des femmes dans divers médias, et comment la représentation du corps féminin satisfait les désirs des spectateurs masculins. Ensuite, à travers l'étude des relations entre les femmes et la violence, nous avons vu que la relation directe entre la masculinité et la violence dans les films classiques est en quelque sorte renversée. Nous pouvons dire qu'un tel choc brise la perception dérivée de l'expérience du cinéma telle qu'apportée (par exemple) dans les films précédant les années 60. Un tel renversement apporte ainsi excitation et fraîcheur, conformément à la stratégie commerciale des films d'exploitation. Grâce à une analyse approfondie et à la comparaison des deux films, nous avons cependant constaté que la violence dans le film de la vengeance féminine est différente de la violence des hommes. La violence masculine a généralement sa « légitimité », est instinctivement impulsive et violente dans l'action, et calme dans l'attitude. Cependant, dans les films de vengeance des femmes, la violence des femmes nécessite généralement une planification rationnelle à l'avance, puis utilise la séduction pour atteindre son but. Ce but n'est cependant pas légitime et la morale sociale doit rester intacte puisque l'héroïne finit généralement devant la justice.

Dans ce genre de film, les vengeresses montrent leur corps et suivent la « formule » narrative du processus de la femme victime à la femme vengeresse dans les scénarios. Cette circulation a fait de la protagoniste comme un produit culturel érotisé dans les films. Bien que le développement de ce type des films soit très lié à la montée

progressive de la conscience féminine dans la société, les résultats obtenus dans notre travail nous poussent à nuancer leur engagement social : en effet, les femmes vengeresses au cinéma, à travers les deux exemples choisis, ne semblent pas être autre chose que de « jolis monstres ». En d'autres termes, la racine de l'oppression envers les femmes continue à exister sous une autre forme dans le schéma narratif. Les vengeresses ont toujours été présentées comme des objets de consommation érotiques dans ce schéma et sont forcées d'agir d'une seule manière (par la violence) dans ce type des films. Elles sont donc présentées comme des exceptions singulières à la règle générale du silence habituel des femmes confrontées à la violence (en particulière sexuelle) dans la société.

Les films de la vengeance féminine ou de figures féminines violentes après les années 1970 et 1980 ne se limitent plus aux films d'exploitation : non seulement ce thème apparaît dans divers types de films, mais se diversifie. On peut constater (les exemples de *Thelma et Louise*, la scène finale de *Death proof* ou encore, du même Tarantino, *Kill Bill*) que le recours à la nudité n'est plus indispensable : l'argument de vente en quelque sorte a fait son temps. De plus, lorsque les femmes emploient la violence, elles ne sont pas nécessairement arrêtées par la police dans les films. On constate également, dans ces films que les symboles de la masculinité violente sont en quelque sorte transférées chez les femmes violentes : muscles solides, comportement violent impulsif, attitudes froides, etc. La vengeance des femmes qui ont effacé leurs qualités féminines traditionnelles semble être directement assimilée à la masculinité.

On peut alors se poser la question de savoir si un tel transfert ne renforce pas, *a contrario* le lien direct entre la masculinité et la violence souligné dans la majorité des films, tant en Occident qu'en Asie ? Bien entendu, on ne peut faire l'économie de la prévalence de l'ironie et du second degré mais s'agit-il d'autre chose que d'une masculinisation des héroïnes au nom de l'égalité des sexes ? Les films plus récents

(ceux de Tarantino par exemple ou de Ridley Scott – G.I. Jane) semblent dépasser ce genre d'ironie et invertissent directement leurs héroïnes, en tant que femmes, de la violence. On peut penser alors que cette violence n'est plus alors exactement genrée mais cette hypothèse doit encore être précisée à travers l'analyse du cinéma des années 90 et au-delà. C'est le sujet d'une autre recherche.



Annexes

Liste des films cités dans le mémoire :

1954 *The Garden of Eden*

1960 *La Servante*

1962 *Flesh Market*

1964 *Daydream*

1968 *La mariée était en noir*

1970 *Blind Woman's Curse*

1971 *Hannie Caulder*

1971 *Sans Mobile Apparent*

1972 *La Femme Scorpion*

1972 *The Bride from Hell*

1973 *Lady Snowblood*

1976 *I Spit on Your Grave*

1976 *Lipstick*

1976 *Carrie*

1976 *Big Bad Sis*

1978 *Never Too Late to Repent*

1979 *The Secret*

1979 *The Demon*

1981 *Queen Bee*

1981 *The Lady Avenger*

1989 *Excuse Me, please*

1991 *Thelma & Louise*

1994 *The Crow*

2003 *Dogville*

2003 *Monster*

2003 & 2004 *Kill Bill*

2005 *Hard Candy*

2007 *Control*

2017 *Revenge*



Affiches de film

[Figure 1] *La mariée était en noir* (1968)

[Figure 2] *Lady Snowblood* (1973)

[Figure 3] *I spit on your grave* (1978)

[Figure 4] *The lady avenger* (1981)

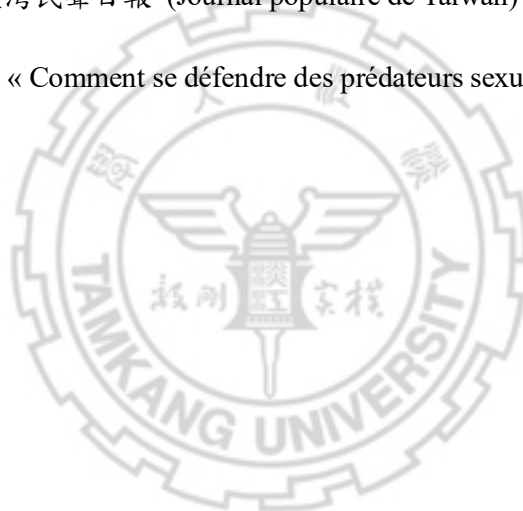
Extrait du journal

[Figure 5] Extrait du 臺灣民聲日報 (Journal populaire de Taiwan)

Article du 26 juin 1969, « Comment se défendre des prédateurs sexuels »

[Figure 6] Extrait du 臺灣民聲日報 (Journal populaire de Taiwan)

Article du 26 juin 1969, « Comment se défendre des prédateurs sexuels »



Bibliographie

1. Ouvrages généraux en anglais

- Balio Tino, *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise 1930-1939*, California : University of California Press, 1996, 483 pages.
- Berra John, *Directory of world cinema: Japan*, Bristol : Intellect Ltd, 2010, 297 pages.
- Clover Carol J., *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, New Jersey : Princeton University Press, 1993, 280 pages.
- Ephraim Katz, *The Film Encyclopedia*, New York : Crowell, 2005, 1266 pages.
- Fu Poshek et Desser David, *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*. Cambridge, Cambridge : Cambridge University Press, 2002, 348 pages.
- Gates Philippa et Funnell Lisa, *Transnational Asian Identities in Pan-Pacific Cinemas: The Reel Asian Exchange*, Oxford : Routledge, 2012, 260 pages.
- Hoffman Brian, *Naked: A cultural history of American nudism*, New York : New York university press, 2015, 336 pages.
- Hunter Jack, *Eros in Hell: Sex, Blood and Madness in Japanese Cinema*, London : Creation Books, 1998, 232 pages.
- Katherine Harrison et Cassandra A. Ogden, *Pornographies 2018: Critical Positions*, Chester : University of Chester Press, 2018, 314 pages.
- Langford Barry, *Film Genre: Hollywood and Beyond*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2005, 320 pages.
- Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, London: Palgrave Macmillan, 1989, 231 pages.
- Lewis Jon, *Hollywood v. Hard Core: How the struggle over Censorship Saved the Modern Film Industry*, New York : New York University Press, 2002, 391 pages.
- Lord Susan et Burfoot Annette, *Killing Women: The Visual Culture of Gender and Violence*, Waterloo : Wilfrid Laurier University Press, 2006, 354 pages.
- Marita Sturken et Lisa Cartwright, *Practices of looking: an introduction to visual culture*, Oxford : Oxford University Press, 2017, 504 pages.
- Mark Cousins, *The Story of Film*, London : Pavilion 2013, 544 pages.
- Mathijs Ernest et Mendick Xavier, *The Cult Film Reader*, Maidenhead : Open University Press, 2008, 549 pages.
- Mayer Geoff et McDonnell Brian, *Encyclopedia of film noir*, California : Greenwood 2007, 477 pages.
- Miller Frank, *Censored Hollywood*, Atlanta : Turner Publishing, 1994, 312 pages.
- Neroni Hilary, *The Violent Woman: Femininity, Narrative, And Violence in Contemporary American Cinema*, Albany : State University of New York Press,

- 2005, 218 pages.
- Nornes Abé Mark, *The Pink Book: The Japanese Eroducton and its Contexts*, Tokyo : A Kinema Club Book, 2014, 452 pages.
- Piselli Stefano, Morrocchi Riccardo, Aguilar Carlos et Aguilar Daniel, *Japanese Ero Gro Pinku Eiga 1956-1979 (Bizarre Sinema)*, California : Gingko Press, 2011, 107 pages.
- Read Jacinda, *The New Avengers: Feminism, Femininity and the RapeRevenge Cycle*, Manchester : Manchester University Press, 2000, 304 pages.
- Richie Donald, *A Hundred Years of Japanese Film*, Tokyo : Kodansha, 2012, 320 pages.
- Sally Robinson, *Marked men : White masculinity in crisis*, New York : Columbia university press, 2000, 288 pages.
- Schaefer Eric, *Bold!Daring!Shocking!True! : a history of exploitation films, 1919-1959*, Durham : Duke University Press, 1999, 488 pages.
- Schubart Rikke, *Super Bitches and Action Babes: The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006*, Jefferson : McFarland Publishing, 2007, 360 pages.
- Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, New York: Cornell University Press, 1980, 288 pages.
- Sharp Jasper, *Behind the Pink Curtain*, Godalming : Fab Press, 2008, 415 pages.
- Standish Isolde, *A new history of Japanese cinema: a century of narrative film*, NewYork : Continuum, 2006, 414 pages.
- Standish Isolde, *Politics, porn and protest: Japanese avant-garde cinema in the 1960s and 1970s*, New York : Continuum, 2011, 216 pages.
- Thorp Margaret Farrand, *America at the Movies*, London : Yale University Press, 1939, 206 pages.
- Willis Sharon, *High Contrast: Race and Gender in Contemporary Hollywood Films*, Durham : Duke University Press, 1997, 280 pages.
- Yuriko Furuhashi, *Japanese avant-garde filmmaking in the season of image politics*, Durham : Duke university press, 2013, 280 pages.
- Zahlten Alexander, *The end of Japanese cinema: Industrial genres, national times, and media ecologies*, Durham : Duke university press, 2017, 320 pages.

2. Articles en anglais

- Darrell W. Davis et YEH Yueh-Yu, « Warning! Category III: The Other Hong Kong Cinema », dans *Film Quarterly*, Volume 54, Summer, 2001, Pages 12–26.
- Jackie Stacey, « Desperately Seeking Difference », dans *Screen*, Volume 28, Issue 1, Winter 1987, Pages 48–61.
- James R. Alexander, « Obscenity, Pornography, and the Law in Japan: Reconsidering

Oshima's In the Realm of the Senses », dans *Asian-Pacific Law and Policy Journal*, 2003, pages 148-168.

Lindsey Shelley Stamp, « Is any girl safe? Female spectators at the white slave films », dans *Screen*, Volume 37, March 1996, Pages 1–15.

Mary Ann Doane, « Film and the Masquerade : Theorising the Female Spectator », dans *Screen*, Volume 23, Issue 3-4, Sep/Oct 1982, Pages 74–88.

Slade Joseph W., « Violence in the Hard-core Pornographic Film: A Historical Survey », dans *Journal of Communication*, Volume 34, February 2006, Pages 148–163.

Payne Robert M., « Beyond the Pale: Nudism, Race, and Resistance in The Unashamed », dans *Film Quarterly*, Volume 54, December 2000, Pages 27–40.

3. Ouvrages généraux en français

Aumont Jacques et MARIE Michel, *L'analyse des films*, Paris : Armand Colin, 2004, 233 pages.

Bataille Georges, *L'érotisme*, Paris : Editions de Minuit, 2011, 286 pages.

Gilles Deleuze, *Cinéma, tome 1, L'Image-mouvement*, Paris : Editions de Minuit, 1983, 297 pages.

Sévéon Julien, *Category III, Sexe, Sang et Politique à Hong Kong*, Paris : Bazaar & Compagnie, 2009, 335 pages.

4. Articles en français

Pierre Chemartin et Nicolas Dulac, « *La femme et le type : le stéréotype comme vecteur narratif dans le cinéma des attractions* », dans *femme et cinéma muet : nouvelles problématiques, nouvelles méthodologies*, volume 16, numéro 1, 2005, p.139-161.

5. Mémoires en français

Pira Fanny, *Les femmes criminelles dans le film noir américain de 1940 à 1960*, Poitiers : Master histoire contemporaine, 2007.

Wang Chou-Chi(王秋琪), *Les prostituées dans le monde Maupassantien : Une étude typologique sur les prostituées dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant*, Taoyuan : Université nationale centrale du département de Français, 2005.

6. Ouvrages généraux en chinois

Jiao Xiong-Ping(焦雄屏), 《焦雄屏看电影·港台系列》, 台北：三三書坊，1985，

263 頁.

Huang Jian-Ye (ed.) (黃建業) 編,《跨世紀台灣電影實錄 1898-1984》,台北:國家電影資料館,2005,1424 頁.

Huang Ren, Wang wei(黃仁,王唯),《台灣電影百年史話》,台北:視覺映像,2004,352 頁.

Li Tian-Duo(李天鐸),《台灣電影、社會與歷史》,台北:亞太,1997,280 頁.

Li Xian-Jie(李顯杰),《電影敘事學:理論和實例》,北京:中國電影,2000,445 頁.

Li Yong-Quan(李泳泉),《台灣電影閱覽》,台北:吳氏圖書,2003,110 頁.

Lu Fei-Yi(盧非易),《台灣電影政治、經濟、美學(1949-1994)》,台北:遠流,1998,480 頁.

Sun Wei-Chuan(孫慰川),《當代台灣電影 1949-2007》,北京:中國廣播電視出版社,2008,339 頁.

Thomas Schatz, *Hollywood genre: formulas, filmmaking, and the studio system*, 李亞梅譯,《好萊塢類型電影》,台北:遠流,1999,448 頁.

Wu Hao (ed.) (吳昊)編,《邵氏光影系列:第三類型電影》,香港:三聯,2005,396 頁.

Ye Jun-Jie(葉俊傑),《A 潮—情色電影大搜密》。台北:喜閱,1997,289 頁.

7. Articles en chinois

Chen Shang-Ying(陳尚盈),〈香港商業電影中的香港印象〉。《美育》,第 171 期,2009 年,頁 50-64.

Fu Min(傅敏),〈如何預防色狼突擊:從最近兩件計程車司機強暴女乘客說起〉。《台灣民聲日報》,第 3 版,1969 年 6 月 28 日.

Jiang Mei-Xuan(江美萱),〈新女性的復仇:社會寫實電影中的色情、越界和批判〉。《藝術學研究》第 23 期,桃園:國立中央大學,2018 年 12 月,頁 99-125.

Huang Ren(黃仁),〈專論:最近社會犯罪案件增多:國產社會寫實片究竟有多少罪?〉。《今日電影》第 131 期,台北:今日電影雜誌社,1982 年 5 月 20 日,頁 12.

Liang Liang(梁良),〈社會寫實片真的毫無價值嗎?—從港片《靚妹仔》談起〉。《今日電影》第 134 期,台北:今日電影雜誌社,1982 年,頁 10-13.

Ni You-Chun(倪有純),〈人物特寫:<女王蜂復仇>導演王峰〉。《今日電影》第 125 期,1982 年 1 月 5 日,頁 58.

You Jing(游靜),〈風花雪月的顏色與利刃〉。《色情無價:認真看待色情》,桃園:中央大學性別研究室,2008,頁 191-224.

Yao Gui-Gui(姚桂桂),〈論 20 世紀後期美國反女權運動〉。《婦女研究論叢》第 2 期,湖北:江漢大學,2013 年 3 月,頁 84-101.

Zhang Yi-Zhong(張藝鐘),〈臺灣社會寫實片之初探: 談《凌晨六點的槍聲》、《漂ノ七糞郎》、《憤怒的玫瑰》的暴力元素〉。《世新大學人文社會學報》第 11 期, 台北: 世新大學社會發展研究所, 2010 年 9 月, 頁 163-196.

8. Mémoires en chinois

Chang Chien Ching ling(張簡景鈴),《「物化」與「反物化」女性身體影像之研究》, 國立屏東大學教育大學視覺藝術學系碩士論文, 2013.

Jia Sheng-Xiao(賈生曉),《歐美電影中女性復仇形象研究》, 山東師範大學電影碩士學位論文, 2012.

Han Xiao-Yu(韓笑雨),《從英雄母親到暴力殺手: 近十年中、韓電影中女性復仇者形象研究》, 江西財經大學戲劇電影與影視藝術碩士學位論文, 2018.

Huang Cheng-Wei(黃正葳),《聊齋誌異中鬼性變異及其意涵之研究》, 國立屏東大學中國語文學系碩士學位, 2018.

Wang Zi-Yi(王姿懿),《「慾樂園」—初探香港九〇年代至今(1990~2008)古裝情色電影類型的演變》, 淡江大學大眾傳播研究所碩士學位論文, 2011.

Zhang, Yi-Zhong(張藝鐘),《東亞情色暴力電影中之多元人性: 日本、香港、台灣》, 輔仁大學跨文化研究所比較文學博士班學位論文, 2015.

Sitographie

Peccotte Patrick, « *Nazisme, sadisme, érotisme – les origines de la nazi exploitation* », Hypotheses en ligne, <https://dejavu.hypotheses.org/1225>, le 15/11/2012 mis en ligne, consulté le 30/04/2021.

Li Bing-yuan 李秉原,〈「誰」看「誰」?—談藝術中的男性凝視〉, Hong's Foundation en ligne, <https://www.hfec.org.tw/content/16371>, le 14/12/2007 mis en ligne, consulté le 10/06/2021.

Melissa Hogenboom, « *Revenge serves a very useful purpose – even the idea of seeking it gives us pleasure. Why is this?* », BBC en ligne, <https://www.bbc.com/future/article/20170403-the-hidden-upside-of-revenge>, le 03/04/2017 mis en ligne, consulté le 10/06/2021.

Roche David, « *Exploiting Exploitation Cinema : an Introduction* », Open Edition Journals en ligne, <http://journals.openedition.org/transatlantica/7846>, le 14/07/2016 mis en ligne, consulté le 08/02/2021.

Raymond J. Haberski, Jr. « *Film Censorship* » Encyclopedia of Chicago en ligne, <http://www.encyclopedia.chicagohistory.org/pages/453.html>, 2004 mises en ligne,

consulté le 18/04/2021.

Taiwan film and audiovisual institute en ligne (國家電影及視聽文化中心),
https://edumovie.culture.tw/activities_info.php?id=399 , consulté le 30/05/2021.

University of Virginia Library en ligne,
<https://explore.lib.virginia.edu/exhibits/show/censored/walkthrough/film1> ,
consulté le 10/05/2021.

Zhang Meng-Rui 張夢瑞,〈流金歲月七十年——邵氏影業夢工廠〉,台灣光華雜誌
(Taiwan Panorama) <https://www.taiwan-panorama.com.tw/Articles/Details?Guid=d1e27f29-fb98-410d-a876-8a88c5b9ff9f>, le 07/2003 mis en ligne, consulté le 27/05/2021.

Film

Calum Waddell, *Category III: The Untold Story of Hong Kong Exploitation Cinema*, 2018.

Hou Chi-Jan(侯季然), *Taiwan Black Movies*, 2005.

Jackson Katz, *Tough Guise: Violence, Media & the Crisis in Masculinity*, 1999.

