



**HAL**  
open science

**Société et Violence des femmes criminelles dans le  
cinéma coréen contemporain (2003-2012) : Lady  
Vengeance de Park Chan-wook, Princess Aurora de  
Bang Eun-jin, Mother de Bong Joon-ho et Helpless de  
Byun Young-joo**

Hye-In Kim

► **To cite this version:**

Hye-In Kim. Société et Violence des femmes criminelles dans le cinéma coréen contemporain (2003-2012) : Lady Vengeance de Park Chan-wook, Princess Aurora de Bang Eun-jin, Mother de Bong Joon-ho et Helpless de Byun Young-joo. Sciences de l'Homme et Société. 2020. dumas-02884900

**HAL Id: dumas-02884900**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02884900>**

Submitted on 30 Jun 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0  
International License



Université de Rennes 2  
UFR Arts, Lettres, Communication  
Département d'Arts du Spectacle

**Société et Violence des femmes criminelles  
dans le cinéma coréen contemporain (2003-2012) :**

*Lady Vengeance* de Park Chan-wook,  
*Princess Aurora* de Bang Eun-jin,  
*Mother* de Bong Joon-ho et *Helpless* de Byun Young-joo



KIM Hye-in

Master 2 Recherche d'études cinématographiques  
Sous la direction de Roxane Hamery et Simon Daniellou  
Année 2019-2020



**Société et Violence des femmes criminelles  
dans le cinéma coréen contemporain (2003-2012) :**  
*Lady Vengeance* de Park Chan-wook,  
*Princess Aurora* de Bang Eun-jin,  
*Mother* de Bong Joon-ho et *Helpless* de Byun Young-joo

KIM Hye-in

Master 2 Recherche d'études cinématographiques  
Sous la direction de Roxane Hamery et Simon Daniellou  
Année 2019-2020

# **Sommaire**

<b>Introduction</b> .....	6
<b>Partie I - Les motivations de la violence féminine</b> .....	16
<b>Chap. I Une mère et son enfant</b> .....	18
I-1 - Des drames liés à la maternité.....	19
I-2 - La mère monstrueuse .....	26
<b>Chap. II Une vengeance personnelle</b> .....	38
II-1 - Méfiance vis-à-vis du pouvoir étatique.....	38
II-2 - Le sentiment du <i>Han</i> : la folie des femmes coréennes.....	49
<b>Partie II – Une violence qui émane des femmes</b> .....	57
<b>Chap. III Préparation de la violence</b> .....	59
III-1 - Ses coopérateurs – une possibilité de la solidarité féminine.....	59
III-2 - Femme en masque – identités plurielles.....	64
<b>Chap. IV La violence féminine à l'écran</b> .....	72
IV-1 - Image laissée hors-champ.....	73
IV-2 - Les femmes qui ne crient pas.....	78
<b>Partie III - Le bilan de la violence féminine</b> .....	85
<b>Chap. V L'abjection en dehors de la société</b> .....	87
V-1 - Rejet de la société.....	87
V-2 - Dépolitisation de la violence féminine au cinéma et dans la société sud-coréenne....	95
<b>Chap. VI Diffusion et réception de la violence féminine représentée dans les films</b> ..	103
VI-1 - Analyse des affiches coréennes et internationales.....	103
VI-2 - Analyse des critiques coréennes.....	108
<b>Conclusion</b> .....	117
<b>Bibliographie</b> .....	119

## **Remerciements**

Je tiens à remercier très chaleureusement Roxane Hamery et Simon Daniellou, mes directeurs de mémoire, pour m'avoir accompagnée de façon bienveillante, compréhensive et attentionnée tout au long de ce projet.

Mes remerciements s'adressent également à tous mes amis francophones pour leur relecture attentive et leur correction très soignées.

Merci à mes amis féministes qui m'encouragent toujours.



Enfin toute ma gratitude va à ma famille pour son soutien constant pendant toutes ces longues années.

## Résumés de filmographies et les personnages

	Park Chan-wook	2005
<i>Lady Vengeance</i>	<p>Une belle femme, Geum-ja, est emprisonnée pendant 13 ans après avoir kidnappé et tué un enfant de 6 ans. Dans la prison, elle aide les autres prisonniers et a le surnom de « la gentille Geum-ja ». Mais sa gentillesse était pour sa vengeance. En fait, le vrai criminel était son professeur d'anglais au lycée : Baek. Elle était une jeune mère célibataire et vivait avec lui. Mais il a gagné de l'argent en kidnappant les enfants. Il a fait porter toute la responsabilité à Geum-ja en prenant sa fille en otage. Après être libérée, elle prépare sa vengeance avec l'aide de ses compagnons de cellule et se rend en Australie pour rencontrer sa fille adoptée. Elle réussit à attraper Baek. Elle recueille les familles d'enfants morts qu'il a kidnappés. Ils torturent et tuent cruellement Baek. Après la vengeance, Geum-ja rendra à la famille la rançon qu'il a prise.</p>	





	<p><b>Geum-ja</b></p> <p>Elle a été emprisonnée pendant 13 ans de prison à la place de Baek. Elle se venge de Baek..</p>		<p><b>Baek</b></p> <p>Il a kidnappé la fille de Geum-ja afin qu'elle se mette en prison toute seule. Après cela, il continue à kidnapper et tuer les enfants. Après avoir été attrapé par Geum-ja, il est brutalement assassiné par les parents des enfants qu'il avait tués.</p>
	<p><b>Détective Choi</b></p> <p>Détective responsable de Geum-ja. Il sait qu'elle n'est pas une vraie coupable. Il l'aide pour sa vengeance.</p>		<p><b>Jenny</b></p> <p>La fille de Geum-ja. Elle a été adoptée en Australie et grandit là-bas. Elle rentre en Corée avec Geum-ja. Elle lui en veut.</p>

	Bang Eun-jin	2005
<i>Princess Aurora</i>	Après trois meurtres consécutifs, la police trouve un autocollant de « Princess Aurora » sur les lieux du crime. Détective Oh pense que cette série de meurtres concerne son ex-femme, Sun-jung. Mais il ne trouve pas une preuve décisive. Sun-jung se venge de sa fille morte il y a un an. Les victimes de son crime sont toutes engagées dans la mort de sa fille. Pour sa cinquième victime, elle choisit un avocat qui a fait envoyer à l'hôpital psychiatrique au meurtrier de sa fille, pas à la prison. Sun-jung fait une prise d'otage à la décharge où sa fille a été retrouvée morte. Elle se fait arrêter par la police. Elle est enfermée à l'hôpital psychiatrique où le meurtrier de sa fille s'installe aussi. Elle fait sa dernière vengeance avec l'aide de détective Oh et ensuite elle met fin à sa vie elle-même.	

	<p><b>Sun-jeong</b></p> <p>Une mère qui veut venger la mort de sa fille qui avait été kidnappée et tué par un pédophile. Elle assassine tous les gens qui sont engagés dans la mort de sa fille. Après sa série de meurtres, elle est enfermée dans un hôpital psychiatrique. Elle tue la personne qui avait tué sa fille et elle se suicide aussi.</p>		<p><b>Détective Oh</b></p> <p>Il est l'ex-mari de Sun-jeong et un détective. Après la mort de sa fille, il veut devenir pasteur. Il pense que Sun-jeong est la meurtrière de série, mais il n'est pas sûr. Finalement, il l'arrête et il l'aide à tuer le pédophile dans l'hôpital.</p>
--	---	---	---



	Bong Joon-ho	2009
<i>Mother</i>	<p>Une veuve élève son fils unique Do-joon qui est sa seule raison d'être. A 28 ans, il est loin d'être indépendant et sa naïveté le conduit à se comporter parfois bêtement et dangereusement ce qui rend sa mère anxieuse. Un jour, une lycéenne, Ah-jung, est retrouvée morte et Do-joon est accusé de ce meurtre. Afin de sauver son fils, sa mère remue ciel et terre mais l'avocat incompetent qu'elle a choisi ne lui apporte guère d'aide. La police classe très vite l'affaire. Comptant sur son seul instinct maternel et ne se fiant à personne, la mère part elle-même à la recherche du meurtrier. La mère pense que l'ami de Do-joon, Jin-tae, est l'auteur du crime et elle trouve un club de golf sanglant dans sa maison, mais c'était juste une marque de rouge à lèvres. La mère apprend que Ah-jung s'est prostituée et a pris des photos des hommes avec qui elle avait couché. La mère suppose qu'un de ces hommes est coupable de sa mort. Do-joon dit à sa mère qu'il y avait un témoin le jour du crime. C'est un vieux qui a payé Ah-jung. La mère se rend chez lui. Mais elle apprend que c'est son fils qui a tué Ah-jung. Elle tue ce vieux et incendie sa maison. Finalement, l'autre homme d'Ah-jung, JP, est conduit au coupable, Do-joon est libéré.</p>	

	<p><b>Mère</b></p> <p>Une vieille mère célibataire qui élève toute seule son fils unique. Lorsque son fils est devenu le suspect du meurtre d'une lycéenne, elle part elle-même à la recherche du meurtrier. Mais elle découvre que son fils est le vrai coupable et elle tue le témoin.</p>		<p><b>Do-joon</b></p> <p>Le fils unique de la Mère C'est un adulte, mais il vit avec l'intelligence d'un enfant. Il a tué Ah-jung qui lui a dit "idiot". Mais il est libéré grâce à sa mère.</p> <p>“”</p>
	<p><b>Jin-tea</b></p> <p>L'ami de Do-joon. Mère doute de lui comme le meurtrier au départ. Il commet la violence à la place de mère.</p>		<p><b>Ah-jung</b></p> <p>La lycéenne morte. Elle vit avec sa grand-mère démente. Elle se prostitue pour vivre. Elle est assassinée par Do-joon.</p>

	Byun Young-joo	2012
<i>Helpless</i>	<p>Moon-ho essaie de retrouver sa fiancée, Sun-young, qui a soudainement disparu sur l'autoroute. Il prend conscience que toutes les informations qu'il connaissait sur elle sont fausses. Il demande à son cousin Kim Jong-geun, un ancien policier, de la retrouver. Jong-geun trouve que son vrai nom est Gyeong-sun, et elle vit avec l'identité de Sun-young, qui a disparue il y a quelques années. Gyeong-sun se prostituait à cause de la grosse dette de son père. Jong-geun pense qu'elle a tué Sun-young pour avoir son identité. Enfin, le corps de vraie Sun-young est retrouvé, la police la recherche. Moon-ho la retrouve à la gare et la libère. Mais elle est poursuivie par la police et Jong-geun, enfin elle se suicide sur la voie ferrée.</p>	

	<p><b>Kyung-sun</b> Elle vit avec l'identité de Sun-young qu'elle a volée et allait se marier avec Moon-ho pour vivre une vie normale. Mais elle est en danger de dévoiler sa vraie identité, elle s'enfuit. Elle tente encore de tuer et voler la vie d'autre personne mais elle se suicide à la fin.</p>		<p><b>Moon-ho</b> Il est fiancé de Sun-young(Kyung-sun). Il cherche sa fiancée disparue. Et il découvre sa vraie identité. Il la libère à la fin mais il la voit se suicider sous ses yeux.</p>
	<p><b>Jong-geun (Déetective Kim)</b> Ancien policier renvoyé pour pot-de-vin. Il recherche le passé de Sun-young à la demande de son cousin Moon-ho.</p>		<p><b>Sun-young</b> La femme tuée par Kyung-sun.</p>

## **Avis au lecteur**

Le titre de film coréen est présenté en titre français ou en titre anglais lorsque le film ne dispose pas d'un titre français.

La bibliographie coréenne est présentée en titre anglais. Lorsque un ouvrage ne dispose pas d'un titre anglais, j'ai traduit le titre coréen en français.

Les patronymes en coréen sont d'abord présentés par le nom de famille puis le prénom.

J'écrirai donc Park (nom) Chan-wook (prénom), plutôt que Chan-wook Park.

# Introduction

## La violence du cinéma coréen

Quand le cinématographe arrive en péninsule coréenne pour la première fois, la Corée est sous occupation japonaise. La première projection du cinématographe en public a lieu en 1903. D'après la publicité dans les journaux de l'époque, nous pouvons savoir que plusieurs films tournés dans les pays occidentaux, sans doute aux États-unis et en France, ainsi qu'en Corée sont présentés aux Coréens. Cependant, cela ne veut pas dire que ces derniers soient les premiers films coréens. Ce sont des films réalisés par les Occidentaux. La production du cinéma coréen commence plus tardivement. Contrairement au cas de la France, dont nous pouvons facilement regarder les films des premiers temps encore aujourd'hui, il est difficile de citer les premiers films coréens. Parce que, tout d'abord, beaucoup de pellicules ont disparues. Il existe deux films considérés comme les premiers films coréens. Il s'agit de *Fight For Justice* (1919) de Kim Do-san et *The Vow Made below the Moon* (1923) de Yoon Beak-nam. Le premier était une scène de représentation théâtrale. Le second a été un film financé par l'état japonais. De toute façon, ces deux films sont datés dans les années 1920, mais les salles du cinéma existent déjà pour projeter les films des pays étrangers avec *Byen-sa*<sup>1</sup>. Il y a un autre film important que l'on cite souvent pour parler de l'histoire du peuple coréen, c'est *Arirang* (1926) de Na Un-kyoo<sup>2</sup>. Le réalisateur jouait lui-même le rôle principal. C'est un film

---

1 Equivalent du *benshi* (bonimenteur) au Japon.

2 Le rôle de *Byen-sa* était très important dans la narration du film pendant la période du cinéma muet en Corée. Comparé au roman original d'*Arirang*, il existe une opinion selon laquelle le film est loin de résister au Japon. Cependant, Selon le *byen-sa* Sung Dong-ho qui travaillait à l'époque, il n'a pas décrit pourquoi le

qui raconte l'idéologie de la résistance contre l'occupation japonaise. La pellicule du film a disparu aujourd'hui, mais d'après le scénario concerné, on peut savoir qu'il y avait une scène de violence entre le personnage principal et le personnage « pro-japonais ». Le personnage pro-japonais tente de violer un personnage féminin, le personnage principal le tue et est arrêté par la police japonaise. La violence faite aux personnages féminins existe ainsi déjà dans le cinéma coréen des premiers temps. Les personnages féminins sont décrits en tant que mère ou soeurs protégées ou violées par les personnages masculins pour parler de la douleur du pays colonisé. Les femmes constituent un outil de narration pour les personnages masculins et ne se sont pas développées plus avant.

Après avoir passé l'époque de colonisation japonaise (1910-1945), la Corée est divisée en deux pays. Cependant, la souffrance en péninsule ne s'est pas arrêtée d'ici. La Corée du sud connaît une histoire très mouvementée. Pendant la guerre de Corée, le régime dictatorial et le régime militaire, le cinéma est soumis à la censure, et en même temps, il est développé avec l'esprit de la résistance. Surtout, la Corée du sud subit alors un rapide changement social et une modernisation : un conflit entre les valeurs modernes et la conception de la famille traditionnelle se produit. Dans le livre *The Remasculinization of Korean Cinema*<sup>3</sup>, Kim Kyung-hyun traite du masochisme, de l'émasculation et de l'aliénation des personnages masculins dans les films coréens entre 1970 et 2000. L'angoisse sociale et le traumatisme après la guerre de Corée (1950-1953) et le régime dictatorial (1962-1979) sont figurés par les personnages masculins et la violence dans le cinéma coréen. La crise de la société provoque le manque de masculinité et ceci est devenu un élément clé du cinéma coréen entre 1970 et 2000. Les personnages masculins sont souvent présentés « soit physiquement handicapés, soit psychologiquement traumatisés (parfois les deux)<sup>4</sup> ». Les films coréens de l'époque n'ont pas essayé de montrer une bonne image des personnages masculins. Ils sont souvent représentés comme des personnages inadaptés à la société. Le personnage féminin quant à lui est souvent violé par son mari ou son amant. Et cette violence faite aux femmes est implicitement justifiée parce que ces hommes sont des gens inadaptés à la société. Autrement dit, ils ne sont pas des gens bons, alors ils font de mauvaises choses, y compris la violence.

---

personnage principal est devenu fou quand les policiers japonais sont dans la salle de cinéma. En revanche, lorsque les japonais ne sont pas là, il a expliqué que le personnage principal est devenu fou à cause de la torture des japonais après le mouvement d'indépendance. Cette narration était un point qui pourrait susciter la brutalité des Japonais et la détermination d'indépendance aux Coréens à cette époque. Kang Yi-hyun, « Arirang n'était pas un film sur la résistance contre le Japon ? », *Pression*, mise en ligne le 14 janvier 2007, <http://www.pressian.com/news/article/?no=82807> [Date de dernière consultation: 27.06.2019].

3 KIM Kyung-hyun, *The Remasculinization of Korean Cinema*, Duke University Press Books, Durham, 2004.

4 *Ibid.*, [Traduction personnelle] p. 5.

Le mémoire de Jang Eun-seo<sup>5</sup> recherche sur la forme de la violence dans le cinéma coréen des années 1970 et jusqu'aux cinémas contemporains. Le sujet de la violence dans les films des années 1970 et jusqu'à aujourd'hui concerne toujours les personnages masculins. Ainsi on voit beaucoup d'hommes victimes de la violence jusque dans les années 1980. Ce résultat contredit celui de Kim Kyung-hyun qui explique que les personnages féminins sont souvent victimes dans le cinéma coréens de l'époque. C'est parce que le corpus de Kim Kyung-hyun se concentre sur le cinéma d'auteurs, contrairement à Jang Eun-seo qui analyse des films qui ont eu un grand succès public. Cependant, Jang Eun-seo revendique que les personnages de femmes victimes sont très apparents après les années 1990. De plus, la forme de la violence est devenue plus cruelle. C'est-à-dire que les films coréens jusque dans les années 1990, montrent souvent la violence physique entre le bien et le mal (souvent ce sont des personnages masculins) pour faire un héros. Néanmoins, après les années 1990, le personnage de la victime (normalement une femme) est tué par un outil (par exemple un marteau) du personnage masculin dans un état où elle ne peut pas combattre. Par conséquent, le temps d'apparition de la violence sur l'écran est devenu plus long dans les films coréens après les années 1990. Je peux citer ici quelques exemples : *Memory of Murder* (2003) de Bong Joon-ho, *The Chaser* (2009) de Na Hong-jin et *J'ai rencontré le Diable* (2010) de Kim Jee-woon. Dans ces trois films, on peut voir des scènes de violence où la victime féminine est ligotée avec une corde et est tuée par un personnage masculin. Les deux auteurs revendiquent tous que la violence masculine envers les personnages féminins apparaît plus fortement dans les films d'auteurs et les cinémas populaires d'aujourd'hui pour remasculiniser l'homme en temps de crise.

### **La place des femmes dans le cinéma criminel coréen des années 2000**

D'après les recherches de Kim Kyung-hyun et Jang Eun-seo, nous pouvons comprendre que la violence existe depuis longtemps dans le cinéma coréen. En 1986, lorsque le cinéma coréen était encore peu connu en France, *Le festival des trois continents* à Nantes a organisé un panorama du cinéma coréen. Treize films coréens<sup>6</sup> ont été présentés devant le public français

---

5 JANG Eun-seo, *A Study on the Expression of Violence Appeared in Korean Crime Thriller Film -Focused on Violence of Visual and Auditory*, Université de Hongik, 2012.

6 Treize films coréens ont été présentés pendant le festival des 3 continents en 1986 : *Vive la Liberté* (1946) de CHOI In-kyoo, *Argent* (1958) de KIM So-dong, *La Servante* (1960), *Femme Insecte* (1972) de KIM Ki-young, *Village de Pêcheurs* (1965) de KIM Soo-young, *Coucou chante-t-il La Nuit ?* (1980) de CHUNG Jin-woo, *Village of Haze* (1982), *La Sorcière* (1983) d'IM Kwon-teak, *Fleur Tropical* (1983) de BAE Chang-ho, *Le fils Aîné* (1984) de LEE Doo-young, *Soleil Eblouissant* (1984) de HAN Myung-joon, *Pöng* (1985) de LEE Doo-young et *O U Dong, Une Femme libre* (1985) de LEE Chang-ho.

pendant une semaine. Il y avait aussi des débats après la projection. La journaliste Yu Ji-na qui deviendra une des critiques féministes du cinéma coréen, rédigera un article sur ce débat dans la revue cinématographique coréenne *Screen*. Cet article commence par ce titre : « Pourquoi l'homme frappe-t-il tout le temps la femme<sup>7</sup>? ». Le titre de cet article reprend la question qui a été posée par un spectateur français pendant le débat. Elle décrit que le sujet de la violence faite aux femmes dans le cinéma coréen a occupé une grande place. À la fin de son article, elle conclut : « (...) Voici, c'est la conclusion de ce débat sur le cinéma coréen : le cinéma coréen traite d'une façon étrange la femme comme la victime de violence. Si cela continue, les spectateurs du cinéma coréen vont diminuer. Surtout sur le marché international, le cinéma coréen pourrait être considéré comme un reflet de la pornographie<sup>8</sup> ». Son article témoigne du fait que la violence faite aux femmes existe depuis longtemps dans le cinéma coréen. Pourtant, contrairement à sa prévision, la violence existe toujours dans le cinéma coréen et elle a été renouvelée dans un genre nouveau du cinéma coréen : le cinéma criminel. Après le succès du cinéma criminel d'aujourd'hui, le crime est décrit plus violent et plus varié à l'écran. Le personnage masculin viole le personnage féminin encore aujourd'hui.

Pour comprendre la violence envers les personnages féminins dans le cinéma criminel, il faut d'abord comprendre l'arrivée du cinéma criminel en Corée du sud. Le cinéma criminel est devenu soudainement à la mode sur le marché du cinéma coréen dans les années 2000. Et il y a deux raisons économique et sociale. D'abord, pour la même raison que le cinéma criminel dans les années 1950, le cinéma coréen a connu une crise au milieu des années 2000. Les films au budget moyen, moins de 10 milliards de wons<sup>9</sup>, ont rassemblé presque la moitié des bénéfices des films réalisés de l'année<sup>10</sup>. Or, le cinéma criminel est un genre qui peut être réalisé pour un budget moyen.

« L'industrie cinématographique coréenne, en croissance constante depuis 2003, a culminé à son sommet en 2006. Cependant, paradoxalement, en réalité, l'industrie du cinéma coréen était insuffisante pour grandir et peu substantielle afin d'avoir un statut stable. Avec la réduction du quota d'écrans, la stagnation du nombre de spectateurs, la difficulté de l'exportation et celui du marché secondaire, la production du cinéma coréen est déjà en crise en 2007. Il n'y avait plus de films qui réussissent à attirer dix millions de spectateurs. Et les bénéfices moyens ont chuté. Dans cette situation, l'industrie

---

7 YU Ji-na, « Pourquoi l'homme frappe-t-il tout le temps la femme ? », *Screen*, décembre, 1986, p. 98-99 (Traduction personnelle).

8 *Ibid*, p. 99.

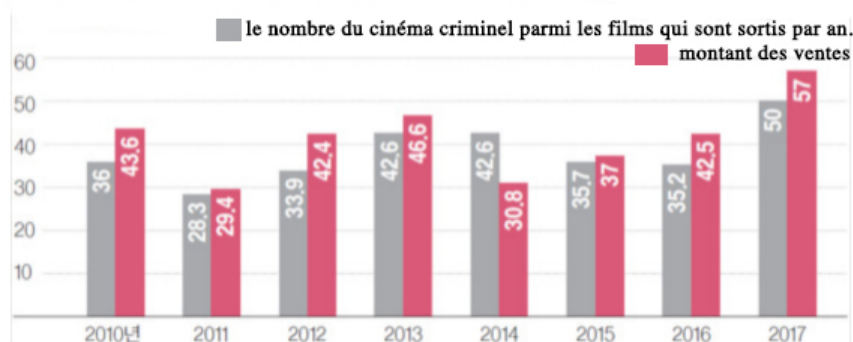
9 74 mille euros.

10 Les films à petit budget dont le coût de production était inférieur à 1 milliard de wons représentaient 53,2% du total en 2008 et 54,2% en 2009 source : <http://www.kofic.or.kr/kofic/>.

cinématographique coréenne accepte inévitablement la demande de changement afin de surmonter la crise. Il s'agit d'une gamme diversifiée de films de genre pouvant être facilement reçus par un public disposant d'un petit budget, en dehors de la production du film en gros budget. En réalité, en 2008, les films à petit budget, moins d'un milliard de wons [environ sept cent cinquante mille euros], ont représenté 53,2% du nombre total de films sortis et 54,2% en 2009. Le résultat est une réduction importante des bulles de production et de marketing. Plusieurs films de budget moyen peuvent être réalisés dans les années 2000<sup>11</sup>. »

Devant la crise du marché du cinéma coréen, la production des films de grand budget a disparu. Et les films de budget moyen les remplacent. Le cinéma criminel est un genre qui peut être réalisé avec un budget moyen. Certes, il y a plusieurs genres qui peuvent être produits avec un budget moyen, comme la comédie-romantique ou l'horreur. Mais en dehors de la raison économique, nous devons aussi voir le côté social. Dans la continuité de la crise économique, l'arrivée du néolibéralisme après la crise économique de 1997 a un grand impact sur la société coréenne. Le cinéma criminel coréen critique la société en montrant la justice décomposée. Le cinéma criminel est un genre qui peut raconter directement ces problèmes sociaux (je reparlerai du néolibéralisme dans le cinéma criminel dans la première partie). Ainsi, le cinéma tente de re-masculiniser le personnage masculin dans la classe prolétaire après la crise de l'idéologie patriarcale. Le tableau ci-dessous<sup>12</sup> montre la tendance du cinéma criminel de 2010 à 2017.

### cinéma criminel dans le cinéma coréen



source : kofic (Korean film Council)

La tendance du cinéma criminel de 2010 à 2017

Le bâton en gris montre le pourcentage de films réalisés par an qui racontent l'histoire du

11 KIM Sang-Eun, *A study on Justice in Korean crime films in the late 2000s focusing on <The chaser>, <Public Enemy Returns>, <The Man from Nowhere>* Dongguk University, p.17.

12 KIM Hyung-suk, « La réalité sans justice, l'enthousiasme pour l'encouragement au bien et répression du mal sur l'écran... », *Chung-ang Sunday*, mis en ligne le 5 novembre 2017, <https://news.joins.com/article/22083308> [Date consultation : 27.06.2019].



crime par an et celui en rouge montre la recette des ventes du cinéma criminel parmi tous les cinémas sortis par an. Nous pouvons comprendre que 30% des films sortis par an sont des films criminels, ainsi que la recette des ventes du cinéma criminel occupe presque 50%.

On retourne sur le sujet de la violence féminine à nouveau, quand on parle de cinéma criminel, la violence est un quasi nécessaire dans ce genre du cinéma. Dans ce cas, si la violence masculine existe toujours dans le cinéma coréen, comment elle est renouvelée dans ce genre dans la société coréenne ? Comment les femmes sont-elles représentées dans le cinéma criminel coréen ?

La crise économique en 1997 est un grand événement dans l'histoire moderne de la Corée du sud. Cette crise économique influence fortement les Coréens. Beaucoup de « pères » perdent leur travail et ainsi leur place de chef dans la famille. Le statut de la femme est de plus en plus amélioré dans la société, et les hommes commencent à ressentir la crise. Dans cette condition, le cinéma coréen tente de remasculiniser ces hommes castrés. La violence est toujours représentée, cependant les hommes criminels et les femmes victimes commencent à sortir de leur domicile. C'est-à-dire qu'une jeune femme est violée par un inconnu, pas son mari ni son amant. Et cet inconnu est un personnage masculin, étranger ou psychopathe. Et il existe encore un autre personnage masculin contre ce personnage « méchant ». C'est normalement un (ex) policier ou bien il a un statut similaire au policier. Le cinéma criminel coréen se déroule donc avec un personnage meurtrier et un personnage qui veut l'arrêter. La victime est une femme, elle est souvent la fille ou la femme du personnage principal (masculin)<sup>13</sup>. Je peux citer par exemple *Memories of Murder* (2003) de Bong Joon-ho, *The Chaser* (2008) de Na Hong-jin, *J'ai rencontré le Diable* (2010) de Kim Jee-woon, , *Confession of Murder* (2012) de Jeong Byeong-gil. Les affiches de ces films ne décrivent que deux hommes, un gentil et un méchant.



Ce sont des affiches de films que l'on peut trouver lorsque l'on cherche le cinéma criminel coréen sur le moteur de recherche de Google. La plupart des affiches montrent deux personnages masculins, un gentil et un méchant. De droite à gauche : *The Murderer* (2010) de Na Hong-jin, *A Dirty Carnival* (2006) de Yoo Ha, *The Unjust*

13 Cette narration ne se limite pas aux cinémas criminels. C'est un phénomène qui apparaît dans tous les cinémas coréens contemporains. On trouve cet élément dans le film *Dernier train pour Busan* (2016) d'Yeun Sang-ho. Les hommes se battent contre des zombies pour protéger des femmes : une femme enceinte, une lycéenne et une petite fille. Elles ne sont que des personnages faibles à protéger par les hommes.

(2010) de Ryoo Seung-wan, *The Outlaw* (2017) de Kang Yoon-sung, *Hard Day* (2014) de Kim Seung-hoon, *Old Boy* (2003) de Park Chan-wook, *J'ai rencontré le diable* (2010) de Kim Jee-woon et *Public Enemy Returns* (2008) de Kang Woo-suk.

Finalement, l'histoire se déroule autour de deux personnages masculins et le personnage féminin devient un objet à tuer ou à protéger par ces deux derniers. On peut considérer que ces films sont une manifestation de la colère des hommes qui perdent leur autorité et qui se sentent de moins en moins puissants après la crise économique. Autrement dit les spectateurs masculins vont se sentir de retrouver leur pouvoir de contrôle pour protéger ou blesser les femmes dans le cinéma. Enfin, la crise des hommes est surmontée par la violence très forte et le phallocentrisme ou le système patriarcal qui reprennent le pouvoir dans le film.

Depuis que le nouveau mouvement du féminisme est lancé en Corée du sud, cette représentation des personnages féminins et masculins dans le cinéma est fortement critiquée par les féministes. Par exemple, *V.I.P* (2017) de Park Hoon-jeong, aussi un film criminel, s'attire des reproches dès sa sortie. Ce film parle d'un meurtrier nord-coréen qui est le fils d'un haut-dirigeant et un inspecteur sud-coréen en Corée du sud. Au début du film, on voit une scène violente, que le réalisateur défend comme étant une scène obligatoire pour montrer le caractère diabolique du meurtrier<sup>14</sup>, dans laquelle une jeune fille nue est violée et assassinée. La caméra la montre en gros plan et en plan vertical. La souffrance de cette victime est projetée directement à l'écran. Ce film a provoqué sans doute une grande polémique. Les journaux se sont précipités pour faire leurs critiques sur ce film.

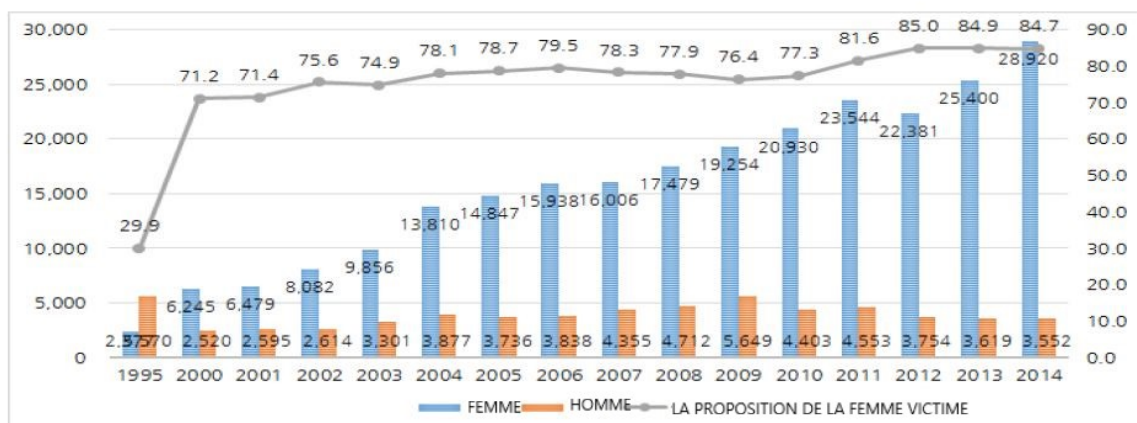
« Il est fréquent qu'une femme soit choisie comme victime dans un film noir ou criminel. Cela est lié aux taux de criminalité des femmes enlevées en réalité. Une femme n'a souvent pas assez de force physique contre un homme, elle est facilement traitée comme un objet sexuel, et de plus, il y a déjà beaucoup de violences sur les femmes dans la société. On peut bien considérer que c'est un choix assez banal que ce film *V.I.P* a choisi de montrer des personnages féminins en tant que victime de Kim Kwang-il, le meurtrier nord-coréen. Cependant, le film montre ses méfaits au lieu de les fragmenter. Pour montrer son caractère diabolique, ce film a pris la position du meurtrier qui observe méticuleusement une femme nue qui est en train de mourir, pas la position de la victime ou le personnage principal : un inspecteur sud-coréen, qui est furieux contre ce meurtrier. Cette façon de montrer la violence sur la femme rejoint la pornographie. La plupart des films pornographiques ne consomment de la pellicule que pour montrer une femme comme un objet dans une scène de sexe. Ainsi, les consommateurs de cette pornographies ne s'intéressent qu'à la façon de montrer la femme, à ce que lui fait l'homme dans la scène<sup>15</sup>. »

14 NA Won-jeong, « Le réalisateur Park Hoon-jeong de *V.I.P* dit : la scène que j'avais réfléchi, j'ignorais la femme. », *Joonangilbo*, mise en ligne le 29 août 2017, <http://news.joins.com/article/21885924>, [Date de dernière consultation: 12.01.2018] (Traduction personnelle).

15 LEE Eun-ji, « Les regards différents dans *Mad Max* et *V.I.P* » *Kukinews*, mise en ligne le 6 octobre 2017,

Dans cette citation, la journaliste critique la manière de montrer la victime dans la scène de la violence. Le film ne montre pas la rage de la femme victime, mais montre la violence du point de vue du meurtrier qui s’amuse à tuer une femme innocente. Au-delà de cette scène polémique, les personnages féminins dans ce film ne sont que décrits comme un corps violé par un homme. Et finalement c'est aussi un autre personnage masculin qui se bat contre le personnage criminel, pas une femme. En 2017, plusieurs films criminels coréens ont été critiqués pour la même raison. Cependant, malgré ces circonstances, encore plusieurs personnages féminins sont présentés pour être violés, être tués et être protégés à l’écran et aussi en réalité.

Depuis 2000, la misogynie se répand rapidement dans la société coréenne. Par la suite, les crimes contre les femmes ont commencé à augmenter rapidement. Le tableau<sup>16</sup> suivant montre que la proportion des femmes victimes de crime a rapidement augmenté depuis les années 2000.



la proportion des femmes victimes de crime a rapidement augmenté depuis les années 2000.

Par rapport à 1995, où le nombre d'hommes victimes était beaucoup plus élevé que des femmes, le nombre de femmes victimes a commencé à augmenter subitement en 2000 et a augmenté régulièrement jusqu'à récemment. L'augmentation de la violence faite aux femmes dans le cinéma coréen est le reflet de ce phénomène social.

<http://www.kukinews.com/news/article.html?no=485874>, [Date de dernière consultation le 12.01.2018] (Traduction personnelle).

16 Source : Bureau du procureur suprême de la Corée du sud « statistique de la criminalité : la victime de crime (homicide, incendie criminel, viol et cambriolage) ».

## Problématique

Jusqu'ici, nous avons regardé l'histoire du cinéma coréen, la violence masculine et la place des femmes dans le cinéma coréen après 2000. Le cinéma coréen, comme le cinéma dans les autres pays, est influencé par l'idéologie de la société et évolue en reflétant la société coréenne. Mais, d'un autre côté, la place des femmes dans le cinéma coréen n'est que limitée à la place des victimes à cause de l'idéologie patriarcale et de la misogynie de la société coréenne. Notamment, les personnages féminins sont décrits comme un objet par le regard masculin dans le cinéma criminel des années 2000. Le cinéma tente de remasculiniser les hommes en donnant le sujet de la violence aux personnages masculins. Les personnages féminins sont souvent des victimes ou bien des personnages à protéger par les personnages masculins. Cependant, cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas de violence féminine dans le cinéma coréen. En effet, quelques films coréens dans les années 2000 montrent les personnages de femme criminelle, par exemple, *Lady Vengeance* (2005) de Park Chan-wook, *Princess Aurora* (2005) de Bang Eun-jin, *Mother* (2008) de Bong Joon-ho, *Helpless* (2012) de Byun Young-joo, *Bedevilled* (2010) de Jang Cheol-soo, et *Don't Cry Mommy* (2012) de Kim Yong-han. Ce sont des films réalisés entre 2003 et 2012. Cette période est importante, parce que, tout d'abord, comme cela a déjà été expliqué, la misogynie pose des problèmes dans la société coréenne et, par conséquent, le nombre des crimes faits aux femmes est aussi argumenté. La Corée subit une crise économique, et c'est à ce moment-là que le taux de chômage commence à augmenter et que le décalage entre les riches et les pauvres s'accroît. Finalement, la Corée du sud connaît un changement politique en 2008 pour sortir de la crise, mais la situation ne s'améliore pas. Dans ce contexte, on va poser une question sur la place des femmes criminelles qui sont apparues dans le cinéma coréen où les femmes existent en tant qu'objets pour les personnages masculins. Est-ce que la violence féminine est aussi influencée par la société comme celle des hommes ? Si c'est le cas, quel sens ont ces femmes dangereuses dans la société patriarcale coréenne ? Je vais analyser les femmes-criminelles et leur violence féminine en faisant un lien avec la société coréenne dans ce mémoire.

J'ai choisi quatre films criminels qui sont sortis entre 2003 et 2012 en Corée du sud : *Lady vengeance* (2005) de Park Chan-wook, *Princess Aurora* (2005) de Bang Eun-jin, *Mother* (2009) de Bong Joon-ho et *Helpless* (2012) de Byun Young-joo. Ils racontent tous l'histoire d'une protagoniste féminine qui devient meurtrière dans la société coréenne d'aujourd'hui. Chaque film a également eu un succès commercial en Corée. *Lady Vengeance* est le dernier film de la trilogie de la vengeance de Park Chan-wook. C'est son premier film qui raconte une

protagoniste féminine. *Princess Aurora* est le premier film de Bang Eun-jin qui était actrice. Ces deux derniers sont tous sortis en 2005. Autrement dit que c'est le début de vague du cinéma criminel coréen. *Mother* est le quatrième long-métrage de Bong Joon-ho et son premier film avec une femme comme protagoniste. Enfin, *Helpless* de Byune Young-joo est son dernier film et son premier film criminel. Elle réalise souvent des films sur les femmes et le féminisme. J'ai choisi les quatre films ayant rencontré le plus de succès.

Alors qu'une nouvelle vague de féminisme a commencé à émerger en Corée du Sud au début des années 2010, les discours sur les films coréens des femmes sont apparus par des spectatrices. En particulier, diverses discussions ont été menées principalement sur le livre *The monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* de Barbara Creed<sup>17</sup>. On a beaucoup parlé des femmes dans le cinéma d'horreur coréen. Cependant, le cinéma d'horreur, qui était autrefois à la mode, a commencé à perdre sa place à la fin des années 2000, et le cinéma criminel commence à le remplacer. Nous avons besoin de nouvelles analyses sur ce monstrueux-féminin dans le cinéma criminel.

Ce mémoire se compose en trois grandes parties. Dans la première partie, je commence par l'analyse des motivations de la violence féminine. On peut voir deux grands éléments apparus en commun dans ces films du corpus. D'abord, c'est la motivation liée à la maternité. Et deuxième, c'est l'angoisse sociale et l'idéologie néolibéral de l'époque. Dans la deuxième partie, nous allons nous concentrer sur la représentation des scènes de violence (la violence physique et le crime). Je vais analyser ce que les protagonistes ont fait en se préparant au crime et comment le crime dans la narration et la violence de la femme criminelle sont représentées visuellement et auditivement. Enfin, dans la dernière partie, je finirai par le bilan de la violence. Ce sera l'analyse des fins des protagonistes dans le film après le crime et comment la société accepte et exprime ces femmes criminelles dans le film. Et nous allons sortir un peu du film et voir les réactions des spectateurs coréens face à ces femmes criminelles.

---

17 CREED Barbara, *The monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London, New-York, Routledge, 1993.

## **Première partie**

### **Les motivations de la violence féminine**

## **Introduction**

Les quatre films du corpus de ce mémoire montrent pourquoi leurs protagonistes ont dû devenir des femmes criminelles. Elles ne sont pas des psychopathes qui tuent les gens sans raison. Elles ont des motivations pour leur violence. Nous pouvons déterminer le point commun entre les quatre protagonistes : elles étaient déjà victimes d'autres crimes avant d'en commettre elle-même. Cependant, leurs crimes ne sont pas seulement des actes de vengeance, il y a bien une oppression sociale qui les rejette hors de la société. Ce n'est pas une coïncidence que ces films soient sortis presque en même temps, c'est bien un reflet de la société contemporaine coréenne. Pourquoi les femmes coréennes d'aujourd'hui sont-elles devenues des victimes et des criminelles ?

Je vais analyser la narration des films avant que les protagonistes ne commettent leurs crimes, pour voir les rapports entre la société coréenne et les femmes coréennes et enfin déterminer pourquoi ces femmes ont décidé de commettre un acte de violence.

Dans le premier chapitre, nous allons analyser l'identité de mère que les quatre protagonistes avaient toutes avant de devenir des femmes criminelles. Ensuite, dans le deuxième chapitre, nous allons examiner pourquoi la victime est devenue une criminelle en faisant le lien avec la société coréenne.

## Chapitre I ) Une mère et son enfant

Le personnage de mère dans *Le locataire et ma mère* (1960) de Shin Sang-ok est souvent cité comme le personnage de mère le plus connu et le plus impressionnant de l'histoire du cinéma coréen. Ce film est une adaptation du roman homonyme<sup>18</sup> très connu des Coréens. Il raconte l'histoire d'une mère célibataire du point de vue de sa petite fille. Le personnage de la mère élève toute seule sa fille après la mort de son mari. Elle rencontre un nouvel homme, qui est donc le personnage du locataire. Cependant, comme la société de l'époque exigeait la chasteté des femmes, il était difficile de se remarier pour une femme. Si elle rencontre un nouvel homme, elle et sa fille aussi seront blâmées. Finalement cette jeune mère célibataire abandonnera son désir pour s'occuper de sa fille. L'idéologie de la maternité de l'époque se montre clairement dans ce film. Cette idéologie maternelle, que j'expliquerai plus tard dans ce mémoire, correspond à une mère qui sacrifie tout pour son enfant. D'un autre côté, il y a un autre film intéressant qui raconte aussi l'histoire d'une mère dans les années 1960, c'est *La Servante* (1960) de Kim Ki-young. Ce film raconte de l'histoire d'une jeune fille venue de la campagne travaillant dans une maison d'une famille de la classe moyenne à Séoul. Il décrit le conflit des différentes classes sociales, en mettant en avant le lien du désir entre l'homme et la femme, dans une société coréenne qui est en train de passer par la voie de la modernisation. On voit deux personnages de mères dans ce film. Mais, contrairement au film de Shin Sang-ok, ce dernier représente un personnage de mère qui ne cache pas son désir. Ces deux personnages de mères n'hésitent pas à tuer l'enfant l'une de l'autre. Mais ces deux personnages de mère ne sont jamais banals dans le cinéma coréen.

La plupart des films coréens de l'époque décrivent la mère comme le film de Shin Sang-ok. L'image de la mère qui sacrifie tout pour son enfant est reproduite plusieurs fois dans les cinémas coréens jusqu'à aujourd'hui. Nous pouvons imaginer que l'apparition de la mère meurtrière qui se venge de la mort d'enfant dans le cinéma criminel est assez naturelle au moment où le cinéma criminel est à la mode en Corée.

Nous avons déjà vu le personnage de mère meurtrière dans la culture occidentale issue de la méthodologie grecque : Médée. Et le personnage de Médée en tant que personnage de mère meurtrière est représentée dans plusieurs films d'horreur comme *Psychose* (1960) d'Hitchcock, *Fanatic* (1965) de Silvio Narizzano et *Vendredi 13* (1980) de Sean S.

---

18 *Le locataire et ma mère 사랑방 손님과 어머니*, un roman coréen écrit par Ju Yo-seop, et publié en 1935 dans la revue littéraire *Joguang*.



Cunningham. On y voit des personnages de mère psychopathe. Cependant cela ne veut pas dire que le cinéma coréen a repris cette image de mère meurtrière du cinéma occidental. La représentation des femmes criminelles dans les années 2000 se concentre plutôt sur la maternité, pas sur la mère psychopathe comme dans le cinéma d'horreur occidental. En continuant la comparaison avec le cinéma occidental, même si on les appelle tous « des mères criminelles », il y a beaucoup de différences. D'abord, ces mères meurtrières coréennes sont des jeunes femmes, et leurs enfants sont aussi jeunes. L'histoire du film est centrée sur ces mères criminelles et l'enfant joue en fait un rôle secondaire. Cependant, le caractère d'une mère qui se sacrifie pour l'enfant est une motivation pour sa violence. Dans le premier chapitre, je vais analyser comment la relation entre la mère et l'enfant influence la violence de la protagoniste.

## I - 1 ) Des drames liés à la maternité

Quand on parle du genre du cinéma criminel, il y a des personnages qui sont indispensables à son développement. Ce sont le personnage de policier et celui de criminel. Certains films ont besoin des deux en même temps et certains n'ont besoin que d'un seul. Ces deux derniers sont tous apparus dans les films du corpus. De plus, il y a encore un personnage qui apparaît en commun. C'est le personnage de l'enfant. Ce dernier confère l'identité de mère à la protagoniste, la femme criminelle, en prenant une place importante dans l'histoire. Il devient une victime d'un crime et il est à l'origine de la motivation de la violence de la mère. Cependant, les motivations de la violence liées à l'enfant sont assez différents dans chaque film. Dans cette partie, on va voir les drames d'un enfant qui influencent la motivation de la violence de chaque film et l'objet de la violence de la mère à travers les drames liés à la maternité.

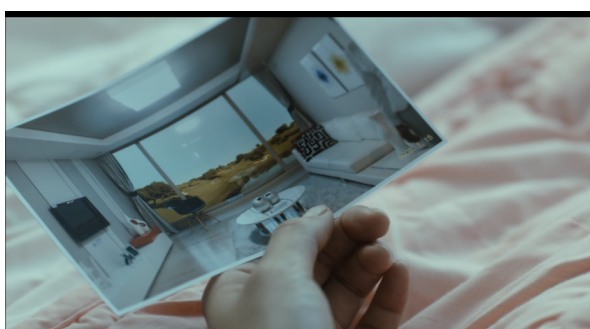
Dans trois films du corpus, les enfants sont en danger à cause d'un crime – *Lady Vengeance*, *Princess Aurora* et *Mother*. Cependant, la figure de l'enfant dans *Helpless* est assez particulière par rapport à ces derniers. L'enfant apparaît très tardivement dans le film et il décède à cause d'une maladie. Ainsi, la figure de l'enfant n'apparaît que dans les dialogues, on ne connaît même pas son nom. Il est difficile d'affirmer que la mort de l'enfant influence directement la violence du protagoniste. Mais on voit bien que cette mort et le début du crime se rejoignent. Lorsque Moon-ho, le fiancé de la protagoniste, et le détective Kim rencontrent au milieu du film une ancienne amie de Kyung-sun, la protagoniste, elle explique qu'elle avait

une petite fille qui est morte à l'âge d'un an. Or, c'était une information que le film a d'abord cachée aux spectateurs. Les spectateurs découvrent ensuite que la protagoniste a été hospitalisée sous le choc de la mort de sa fille. Cette scène est le moment où Kyung-sun n'est plus soupçonnée d'avoir tué la mère de Sun-young à cause de l'argent de l'assurance. C'est-à-dire que la protagoniste, présentée que comme simplement maléfique juste avant cette scène, gagne la sympathie des spectateurs après la découverte de son identité cachée – celle d'une mère qui a perdu son enfant. Le film montre alors en flash-back Kyung-sun prostrée dans un couloir d'hôpital.



Kyung-sun dans le couloir de l'hôpital. On la voit en gros plan dans le chagrin après avoir perdu sa fille.  
[ *Helpless* ]

Le plan oblique, la couleur grise et blanche très terne reflètent son état psychologique : le trouble et la tristesse. La voix-off de son amie explique sa situation après la mort de sa fille. Le film montre ensuite la protagoniste hospitalisée dans la scène suivante. Le dialogue entre Kyung-sun et son amie dans cette scène suggère son crime à venir.



Kyung-sun et son amie dans l'hôpital. Elle est en train de regarder la photo d'un appartement.  
[ *Helpless* ]

**Son ancienne amie :** C'est une belle maison ! C'est chez qui ?

**Kyung-sun :** (elle regarde la photo d'une maison) C'est chez moi. J'habiterai là-bas plus tard.

**Son ancienne amie :** D'accord... Je pourrais te rendre visite ?

**Kyung-sun** : Non, j'y habiterai toute seule. Tu ne pourras pas venir.



La photo de la maison était déjà apparue dans la scène précédente.  
C'était une clé importante pour retrouver la protagoniste.  
[ *Helpless* ]

Le film commence par la disparition de la protagoniste, et parle ainsi de son passé. La photo qu'elle regardait est un élément important pour suivre son crime. Et ainsi comme les spectateurs savent déjà qu'elle vivait sous la fausse identité de Sun-young, sa victime, d'après ce dialogue et la photo qu'elle regardait, on peut comprendre qu'elle a suggéré qu'elle allait vivre une nouvelle vie. Après cette scène, le film montre Kyung-sun qui est en train de préparer son crime. La violence d'une protagoniste, qui a survécu en tant que victime à cause de la dette du père, est révélée après la mort de l'enfant.

Ce film est une adaptation d'un roman japonais<sup>19</sup>. Lorsque ce roman japonais est adapté pour ce film coréen, de nombreux détails concernant la narration ont été ajoutés ou bien supprimés. La femme criminelle n'apparaît que dans les dialogues et est décrite comme véritablement maléfique dans le roman original. Mais dans la version adaptée, en ajoutant le récit sur la mort de sa fille, le film se concentre et se contente d'expliquer pourquoi la protagoniste a été contrainte de commettre un crime, plutôt que le raisonnement du crime par un personnage policier. L'histoire de la mort de sa fille qui n'existe pas dans le roman original, ajoute à nouveau dans le film et est devenu une des motivations de sa violence. Son hospitalisation après la mort de sa fille et le dialogue avec son amie qui suggère qu'elle prépare sa nouvelle vie, le crime, montrent l'importance de sa fille dans la vie de protagoniste qui était une mère. En même temps, la mort de son enfant lui donne une autre souffrance invoquant la pitié des spectateurs. Bien que l'objectif de son crime ne soit pas la vengeance de la mort de son enfant, on peut remarquer qu'il influence ses décisions et donc son crime.

Contrairement à *Helpless*, la motivation du crime dans *Princess Aurora* est directement liée

---

19 MIYABE Miyuki, *Une carte pour l'enfer*, Trad. Chiraru Tanaka et Aude Fieschi, Arles, P. Picquier, 2013  
Contrairement au roman original, qui était un roman policier dans le contexte de la crise économique des années 1990 au Japon, le film est centré autour de l'héroïne et son fiancé dans les années 2000 à Séoul.

au drame de l'enfant. La protagoniste est une meurtrière en série pour venger la mort de sa fille. Cette dernière a été kidnappée et tuée par un pédophile. La mère devient une meurtrière pour se venger des gens qui n'ont pas aidé sa fille en danger ainsi que le pédophile qui est en hôpital psychiatrique et non en prison. Le film ne donne pas d'information dès le début du récit. Ses deux premiers meurtres se passent rapidement au début du film sans explication. Mais c'est à partir de la troisième victime que les spectateurs commencent à prendre conscience des motivations de son crime. Parce qu'elle commence à évoquer les fautes à sa victime.

**Sun-jeong :**

(elle regarde sa victime qui est en train de mourir.)

Comment vous sentez-vous, vous vous sentez mieux maintenant ?

Tu as dit que nous partageons les mêmes sentiments ? Nous sommes totalement différents.

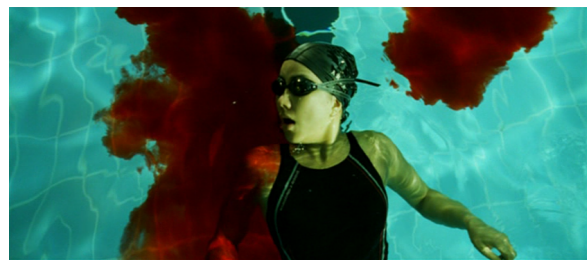
Ecoute ça avant de mourir. Est-ce que sa voix n'est pas adorable? C'était ça, mon bonheur.

Elle lui fait écouter le chant de sa fille enregistré en cassette et accepter ses fautes sous l'emprise de la voix de sa fille. Elle raconte que la chanson de sa fille était son bonheur. On peut voir que la motivation de son crime est liée à sa fille et que c'est une vengeance personnelle pour sa mort.

Le film montre que Sun-jeong pense tout le temps à sa fille. Lorsqu'elle regarde une vidéo de sa fille, ainsi qu'elle chante la chanson de sa fille dans une baignoire dans laquelle elle avait prit un bain avec sa fille. Ces images montrent qu'elle est traumatisée après sa mort. C'est une mère qui souffre encore de la mort de son enfant. Elle retient son souffle dans la baignoire en pensant à sa fille ou bien, elle voit l'illusion du sang dans la piscine. Quand elle est seule, elle ne pense qu'à sa fille et se prépare à se venger.



Elle retient son souffle dans la baignoire en pensant à sa fille



Elle voit l'illusion du sang dans la piscine.

[*Princess Aurora* ]

Elle laisse des autocollants de *Princesse Aurora* sur les scènes de crime et sur le corps des

victimes. *Princesse Aurora* est un personnage de dessin animé que sa fille aimait.



La police trouve qu'elle a laissé l'autocollant de Princess Aurora sur le corps de ses victimes.  
[*Princess Aurora* ]

Cet autocollant montre qu'elle punit les gens à la place de sa fille. Ainsi la raison pour laquelle elle laisse exprès l'autocollant, c'est pour faire remarquer sa série de meurtres aux policiers avec sa propre signature. Son but n'est pas de commettre un crime parfait. Mais bien au contraire, elle veut que son crime se fasse remarquer et fait donc écouter la voix de sa fille qui était ignorée par les gens. Ainsi, elle veut être arrêtée après son crime et être hospitalisée dans le même hôpital psychiatrique que le pédophile afin de pouvoir le tuer. Ses actes sont des autodestructions. Le film nous rappelle constamment que sa fille avait une place très importante dans la vie de protagoniste. C'est pour cela que la vengeance est devenue le seul objectif de la vie de Sun-jeong qui a perdu sa fille par un criminel. Surtout, la scène qui montre les moments heureux de Sun-jeong avec sa fille contraste fortement avec la scène de sa fille kidnappée et assassinée dans l'indifférence des gens. Cette dernière scène évoque la colère d'une mère et demande la compréhension aux spectateurs sur la raison pour laquelle cette mère est devenue une criminelle.

Les deux mères qui ont perdu leurs petites filles dans ces deux derniers films sont en voie de devenir des criminelles juste après la mort de leurs filles. Pour Kyung-sun dans *Helpless*, sa fille était le dernier pilier de sa vie alors qu'elle devait vivre fugitive à cause de la dette de son père. Lorsqu'elle perd sa fille, elle décide de voler la vie d'une autre femme en la tuant. *Princess Aurora* montre la colère et la folie d'une mère qui a perdu son enfant. Elle devient une tueuse en série afin de venger sa fille morte. Bien que l'objectif du crime soit différent pour les deux mères, leurs filles prennent une place très importante dans leur vie. C'est pour cela qu'elles subissent un traumatisme après les avoir perdues. Elles essaient de surmonter la mort de l'enfant par le crime.

Dans *Princesse Aurora* et *Helpless*, l'enfant reste un élément du passé après sa mort. Alors que la relation entre la mère et l'enfant est au présent dans *Lady Vengeance* et *Mother*, parce que les personnages d'enfants dans ces deux derniers films, Jenny et Do-joon, ne sont pas morts. Mais leurs dramaturgies sont aussi construites autour de la motivation du crime de la mère.

Le film *Mother* raconte l'histoire d'une femme âgée dont le fils est accusé du meurtre d'une lycéenne. La mère convaincue de l'innocence de son fils recherche le vrai coupable pour disculper ce dernier. Ce film se concentre à montrer la relation très proche entre la mère et Do-joon dès le début du film. Après le meurtre d'une lycéenne, les policiers arrêtent très rapidement son fils. La mère proclame son innocence. Mais les policiers incapables et l'avocat corrompu n'ont pas l'intention d'écouter la vieille mère. De plus, son fils est dans l'incapacité de comprendre la situation. La mère est donc la seule personne qui peut le sauver. Finalement, la protagoniste, une femme déjà âgée, cherche elle-même à résoudre l'enquête afin de prouver l'innocence de son fils. Cependant, son but était de prouver l'innocence de son fils et non de commettre un nouveau crime. C'est pour cela que le meurtre qu'elle commet se passe soudainement et est imprévu dans le film. Avant que son crime se passe, son fils lui avait expliqué qu'il avait vu un vieil homme quand il avait rencontré la lycéenne. La mère va chez ce vieil homme en se faisant passer pour une bénévole de la médecine traditionnelle. Malgré sa confiance quant à l'innocence de son fils, il lui confirme qu'il a vu un jeune homme, c'est-à-dire Do-joon, tuer la fille. Lorsqu'il s'apprête à appeler la police pour témoigner, la mère forcenée le tue. Elle est sous le choc lorsqu'elle prend conscience de ce qu'elle a fait. Mais, sans délai, elle met le feu à la maison du vieil homme pour détruire ses preuves. Son crime se produit donc afin d'éviter de mettre son fils en danger, c'est-à-dire au moment où la culpabilité de son fils, qu'elle croyait jusqu'à maintenant innocent, va être confirmée. Dans les autres films, *Princess Aurora* et *Lady Vengeance*, l'enfant est la victime d'un crime et la mère commet un crime par vengeance. Mais dans *Mother*, la mère tue un innocent pour protéger le criminel, qui est son fils. Cependant, dans ce dernier aussi, le dramaturgie de l'enfant est la motivation du crime de la mère.

Geum-ja, la protagoniste de *Lady Vengeance*, a quant à elle été en prison à la place de Baek, le vrai coupable de la mort d'un enfant, parce qu'il avait pris sa petite fille en otage et l'avait forcée à se dénoncer que c'était elle qui avait tué Won-mo, l'enfant victime. Et elle se venge de lui après sa sortie de prison. Dans le film, la protagoniste a accompli deux crimes : le premier, c'est le kidnapping et le second, la vengeance de Baek. Ce qui est intéressant, c'est

que les deux crimes sont causés par deux enfants : Jenny, la fille de Geum-ja, et Won-mo. Le premier crime est lié à sa fille. Lorsque la lycéenne Geum-ja est tombée enceinte, elle a appelé son ancien professeur d'anglais, Baek, pour lui demander de vivre chez lui. Ensuite, Geum-ja a participé au kidnapping de Baek afin de gagner de l'argent pour élever sa petite fille en tant que jeune mère célibataire dans la société coréenne<sup>20</sup>. La mère célibataire est considérée comme un tabou dans la société coréenne (je l'expliquerai dans le prochain chapitre) et on peut imaginer que ce serait difficile pour elle de trouver un travail en tant que jeune mère célibataire. Même si ce n'est pas elle qui a tué Won-mo, comme elle a aidé au kidnapping, par conséquent, le petit garçon a été tué par Baek. Un enfant est mort suite au mauvais choix d'une mère célibataire qui avait besoin d'argent pour sa petite fille. Son premier crime, le kidnapping, est devenu la motivation de son deuxième crime. Elle est bientôt arrêtée par la police, sans Baek. Parce qu'il a kidnappé sa petite fille afin de l'empêcher de dire la vérité. La jeune mère est emprisonnée pendant treize ans à la place du vrai coupable pour sauver sa fille. Le film raconte l'histoire de sa vengeance après sa sortie de prison. La motivation de son deuxième crime, la vengeance, se trouve contre Baek qui a kidnappé sa fille et l'a fait emprisonner pendant treize ans. Ainsi, c'est pour l'expiation de la mort de Won-mo qui a été tué à cause d'elle. Les deux enfants, Jenny et Won-mo, sont liés à ses deux crimes. Autrement dit la cause et la conséquence, le début et la fin du crime sont tous liés à deux enfants.

À partir des drames des enfants qui apparaissent dans les quatre films, on peut trouver plusieurs points communs. D'abord, ils ont tous une relation très forte avec leurs mères. Ainsi la figure de l'enfant prend une place très importante dans la vie des protagonistes. Les protagonistes sont sous le choc après les drames survenus aux enfants. Les mères deviennent des criminelles afin de sortir de cette situation critique et de sauver leurs enfants. La motivation du crime liée au drame des enfants est un élément qui rappelle le statut de mère des protagonistes. La maternité ou l'identité de « mère » est important pour la narration du film. Dans le chapitre suivant, je vais analyser la figure de la mère apparue dans les films.

---

20 PARK Chan-wook a ainsi expliqué aussi que : « En fait, elle a décidé de vivre avec Baek afin de bien élever sa fille. Finalement, à mon avis, elle participe au kidnapping de Won-mo, au crime de Baek. Parce qu'elle a besoin de payer du lait. » Jang Sung-il, *La Lecture attentive de l'effort désespéré*, Séoul, Bada Publishing, 2010, p. 280 [Traduction personnelle].

## I - 2 ) La mère monstrueuse<sup>21</sup>

Nous avons vu que le point de départ du crime de la mère est déclenché par rapport à la dramaturgie de l'enfant. L'image d'une mère qui a perdu un enfant inspire de la compassion pour les spectateurs. Ces films ne se contentent cependant pas de parler d'une mère victime qui reste à pleurer la mort de son enfant. Ils vont plus loin, en parlant d'une mère monstrueuse qui menace l'ordre de la société après la disparition de leurs enfants. Dans cette partie, nous allons voir ce qui met en danger l'enfant d'une mère célibataire et comment ces quatre films tentent donc, passivement ou activement, de renverser l'image de la mère en créant un lien avec l'idéologie patriarcale de la société coréenne.

La société coréenne a été influencée par l'idéologie confucianiste depuis longtemps. Afin de comprendre l'idéologie maternelle de la société coréenne, nous devons d'abord comprendre ce que c'est confucianisme. À la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, la dynastie Joseon<sup>22</sup> fut fondée sur la base de l'idéologie confucianiste<sup>23</sup>. On honore les personnes âgées et la place de la famille très importante dans la culture confucianiste. Il existe même une expression : « monarque, enseignant et père ne font qu'un<sup>24</sup> ». Cependant cette importance ne se limite qu'à la famille paternelle. La place du fils est plus importante que celle de la fille pour gérer des offrandes aux ancêtres<sup>25</sup>. Après le mariage, la forme de la famille change également, passant de « le mari habite avec la famille de la mariée » à « la mariée habite avec la famille du mari ». Les rôles des femmes et des hommes dans la famille sont strictement partagés. Pendant cette période, les femmes avaient ainsi pour rôle d'accoucher des enfants et de prendre soin des parents de leur mari. Au fil du temps, cette idéologie du confucianisme coréen a énormément influencé la vie et la culture des Coréens jusqu'à aujourd'hui. Surtout,

---

21 CREED Barbara , *The monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London, New-York, Routledge, 1993. Dans ce livre, l'auteur a analysé un *monstrueux féminin* dans le cinéma d'horreur occidental. Il ne s'agit pas tout simplement d'un monstre féminin qui est souvent décrit en termes de sexualité (par exemple, on voit un monstre féminin dans *La Fiancée de Frankenstein* en 1935 de James Whale). Creed utilise plutôt ce mot afin d'analyser la relation étroite entre la féminité et la monstruosité. Je nomme ce chapitre « mère monstrueuse » en adoptant la notion de Creed.

22 La dynastie Joseon (1392-1910) est la dernière dynastie coréenne incluant la Corée du sud et la Corée du nord. Le pays a été beaucoup influencé par le confucianisme.

23 Pour le statut des femmes dans le confucianisme, je conseille de consulter l'article suivant : KIM Heisook. « Confucianisme et féminisme en Corée », *Diogenes*, vol. 248, n°4, 2014, p.71-80.

24 군사부일체君師父一體 On doit le même respect au roi, au maître et au père.

25 남존여비男尊女卑 prédominance de l'homme sur la femme. 출가외인出嫁外人 la fille mariée appartient à une autre famille. 삼종지도三從之道 une femme doit obéir à son père avant le mariage, son mari après mariage et son fils après le décès de son mari. Ce sont des expressions de la règle morale pour les femmes dans la culture confucianiste. Elles prouvent que le confucianisme a été fondé sur la base de la misogynie profonde, limitant le statut social des femmes afin de maintenir l'ordre du patriarcat.



pendant le régime dictatorial des années 1960-1970<sup>26</sup>, L'État commence à contrôler l'accouchement des femmes<sup>27</sup> et ainsi l'idéologie patriarcale du confucianisme se renforce. En particulier, les films qui menacent l'ordre du patriarcat sont strictement censurés. Par exemple, on peut voir à la fin du film *La Servante* de Kim Ki-young que les protagonistes s'adressent directement aux spectateurs en regardant la caméra. Ils expliquent que l'histoire du film est une fiction et parlent de l'importance de la famille. Cela semblerait ridicule et casserait l'ambiance du film pour les spectateurs aujourd'hui. Cependant, cette scène manifeste l'intervention de la censure de l'époque. La représentation de la famille patriarcale se produit encore aujourd'hui dans la société coréenne. Les séries télévisées ou les films représentent normalement la famille avec trois générations, c'est-à-dire que les grands-parents paternels, les parents et les enfants habitent dans une même maison. Le père s'occupe du travail à l'extérieur – il a son travail et gagne de l'argent pour nourrir tous les membres de la famille – et la mère s'occupe du travail à l'intérieur – le ménage, prendre soin des grands parents et s'occuper des enfants. Signalons par exemple les séries *Le journal de la campagne calme* (1980-2002) ou *L'amour sur l'arbre des jujubiers* (1990-2007)<sup>28</sup>. De même, les séries qui sont diffusées le dimanche soir et sont très regardées, parlent souvent du conflit entre une jeune mariée et sa belle-mère. Les personnages féminins sont normalement décrits soit comme une femme mariée, soit comme une femme qui va se marier afin de devenir un membre de la famille patriarcale. Cela prouve que, depuis longtemps, le confucianisme patriarcal dans la société coréenne limite la place des femmes à la famille et lui donne le rôle de reproduction de la classe moyenne. Même si la forme de la famille coréenne a changé en réalité, passant de la grande famille de trois générations à la famille nucléaire de la société industrielle, le devoir d'accoucher et d'élever des enfants pour les femmes n'a pas changé<sup>29</sup>.

---

26 PARK Chung-hee qui avait pris la tête grâce à un coup d'état militaire en 1961, détient le pouvoir présidentiel entre 1963 et 1979.

27 « Dans les années 1960, lorsque la modernisation a commencé à l'échelle nationale, la fécondité, qui était un symbole de richesse jusque-là, commence à être décriée comme un élément dépassé. » SON Hee-jeong *The Korean Modernity and the Representation of Motherhood: Focused on the Horror Movies of Post-Korean New Wave Cinema*, Chung-Ang University, 2004, p. 30 [Traduction personnelle] « L'avortement était pratiqué sans discernement sous le nom de contrôle de la population par l'état. » LEE Jin-ok « Regardons la réalité de la planification familiale dans les années 1960 et 1970 : la logique de développement économique de Park Chung-hee et les droits de reproduction des femmes – 1 » *Ida*, mise en ligne le 8 août 2004, [http://www.ildaro.com/sub\\_read.html?uid=1630](http://www.ildaro.com/sub_read.html?uid=1630) [Date de dernière consultation le 14 avril 2019].

28 *Le journal de la campagne calme* *전원일기*(1980-2002) diffusé sur la chaîne MBC, *L'amour sur l'arbre des jujubiers* *대추나무사랑 걸렸네*(1990-2007) diffusé sur la chaîne KBS.

29 « Le patriarcat a extrêmement renforcé la division entre le domaine public et le domaine privé en conspirant avec le capitalisme. Le patriarcat capitaliste insiste sur la différence entre la femme et l'homme, non sur la discrimination entre la femme et l'homme. La maternité institutionnelle est devenue importante pour parler de cette différence. Un homme fort et riche est mis en évidence à la base du capitalisme. Les femmes se consacrent à évoluer dans l'échelle sociale en se mariant avec un homme et en éduquant les enfants. » SON Hee-jeong *op. cit.*, p. 31-32 [Traduction personnelle].

Encore après l'arrivée de la crise économique<sup>30</sup> à la fin des années 1990, cela donne un grand impact sur la famille coréenne. Beaucoup de « pères » perdent leur travail, alors la place du père, qui gagne de l'argent pour nourrir les membres de famille, est face à une situation critique. Beaucoup de femmes doivent sortir de leurs maisons et commencent à travailler pour la famille<sup>31</sup>. Les taux de divorce et de ménages d'une personne, ont augmenté. Les nouvelles familles de la société contemporaine coréenne - la famille monoparentale (surtout une mère et son enfant), le remariage, la famille d'une personne, la famille des orphelins sans parents - sont apparues. Mais la famille idéale représentée par les médias est toujours celle de deux parents hétérosexuels et des enfants. L'idéologie de la famille est alors à la place importante dans la société coréenne depuis longtemps. Cependant, la forme de la famille est limitée par la famille hétérosexuelle de l'idéologie patriarcale. La mère célibataire, c'est-à-dire une femme ayant un enfant en dehors de la famille patriarcale, est un personnage tabou dans la société coréenne depuis toujours.

Les familles que l'on peut retrouver dans les films du corpus sont aussi toutes des familles en dehors de cette famille patriarcale. Une mère et son enfant sont les seuls membres de la famille, sans père. Dans *Helpless*, *Lady Vengeance* et *Mother*, on ne sait pas qui est le père de l'enfant. Les films ne les mentionnent jamais. Seul *Princess Aurora* montre le personnage du détective Oh qui est aussi l'ex-mari de Sun-jeong. Mais elle avait déjà divorcé avant la mort de Mina. Néanmoins, cela ne veut pas dire qu'elles sont devenues des « mères monstrueuses », parce qu'elles sont simplement en dehors de la famille patriarcale. Bien qu'elles transgressent la règle en ayant un enfant en dehors du mariage et, divorce, sujet tabous dans la société patriarcale, elles tiennent toujours le rôle demandé aux femmes, celui du renouvellement des générations de la force de travail (l'accouchement des enfants). Elles

---

30 En 1997, La Corée du sud a ainsi pu bénéficier d'une aide internationale d'un montant record de 57 milliards de dollars face à la crise économique. Le pays put éviter la faillite. Cependant, plusieurs sociétés ont mis fin à leurs activités et le taux de chômage a augmenté pendant cette période.

31 Surtout, dans le genre de la comédie romantique qui était à la mode dans les années 1990 au marché du cinéma coréen, on peut y retrouver plusieurs personnages de « femme de carrière ». Cependant, les films tentent d'incorporer dans une famille patriarcale. « (...) on peut comprendre l'extension du droit des femmes de l'époque du point de vue du patriarcat public selon Sylvia Walby [Walby Sylvia, *Theorizing patriarchy*, Oxford, Blackwell, 1995]. Le patriarcat public de Walby est une nouvelle tournure du patriarcat qui incite la sujétion volontaire, ainsi que le contrôle de l'état sur la main-d'œuvre féminine [...] On peut voir que le patriarcat public de la Corée est représenté dans le cinéma de comédie romantique de la post nouvelle-vague après *The Marriage Life* (1992) de KIM Eui-suk. Les deux films de KANG Woo-suk : *Mister Mama* (1992), *How to Top my Wife* (1994), *Doctor Bong* (1995) de LEE Kwang-hoon, *Ghost Mamma* (1996) de HAN Ji-seung, représentent un personnage féminin comme une femme moderne employée dans le domaine public. Mais finalement, elles finissent toutes dans la famille patriarcale en ayant un lien avec l'enfant du personnage masculin sous le nom de maternité. » SON Hee-jeong, *op. cit.*, p.32 [Traduction personnelle] Pour les personnages dans la comédie romantique coréenne dans les années 1990, je conseille de consulter le chapitre III de COPPOLA Antoine, *Le cinéma sud-coréen: du confucianisme à l'avant-garde*, Paris, L'Harmattan, 1997.

restent des mères célibataires ordinaires dans la société coréenne, c'est-à-dire qu'elles n'ont pas tenté de perturber l'ordre des pères. Même Geum-ja dans *Lady Vengeance* fait une famille similaire au modèle patriarcal avec Baek qui n'a pas de capacité de reproduction.

Cependant comme on l'a vu précédemment, elles deviennent monstrueuses en menaçant la société patriarcale lorsque leurs enfants sont en danger. Pourquoi un enfant sans père est-il en danger ? C'est une question importante<sup>32</sup>. Ce n'est pas un enfant d'une famille patriarcale ni celui d'un père célibataire qui est la victime, mais c'est celui d'une mère célibataire. « L'absence de père dans ces films n'est pas un manque de pouvoir patriarcal. Mais c'est bien un silence social qui ignore la victime enfant et c'est aussi une bonne condition pour blâmer l'imperfection de la mère-célibataire qui met l'enfant en danger<sup>33</sup>. » Les deux petites filles dans *Helpless* et *Princess Aurora* sont toutes les deux mortes. Jenny dans *Lady Vengeance* a grandi dans un pays étranger. Do-joon dans *Mother* est le seul enfant qui soit arrivé à l'âge d'adulte, mais il est loin d'être utile dans la société patriarcale. Leurs enfants ne pourront pas vivre en tant que membre normal dans la société coréenne. C'est une punition aux femmes qui ont un enfant en dehors du patriarcat. Ces protagonistes<sup>34</sup> sont devenus des mères-monstrueuses parce qu'elles n'acceptent pas passivement cette punition. Elles menacent la société des pères en cassant des images des mères ordinaires.

Dans *Lady Vengeance*, la fille de Geum-ja a été kidnappée par Baek. Il la prend en otage et force Geum-ja à se dénoncer. Elle est emprisonnée à la place de Baek pour sauver la vie de sa fille. Elle est une jeune femme célibataire qui est tabou en Corée. Et Baek est le point départ de la malheur. Autrement dit, Geum-ja, qui avait cassé le règle réservée aux femmes dans la société patriarcale, a été punie d'avoir perdu son enfant et d'avoir été emprisonnée par Baek, un homme. Elle devient un monstre et se venge de Baek. Sa fille est adoptée par une famille australienne et reçoit un prénom anglais : Jenny. Elle a été kidnappée comme Mina de *Princess Aurora*, mais elle n'est pas morte. La relation entre Geum-ja et Jenny est au présent dans le film. Après la sortie de prison de Geum-ja, elle part en Australie pour revoir sa fille « une fois pour toute dans la vie ». Elle fait intrusion dans une agence d'adoption afin d'avoir son adresse et dépense l'avance de son salaire pour acheter le billet d'avion. Tout ce

---

32 L'histoire d'une fille d'une mère célibataire qui tombe en danger est reproduite plusieurs fois dans le cinéma coréen. Par exemple, je peux citer *Sweet Dream* (1936) de YANG Ju-nam et *Woman Requiem* (1985) de PARK Chul-soo. Surtout, ces personnages de mères sont présentés comme des femmes dépravées.

33 OH Younho, *The Madness of Motherhood and the Diaspora of Daughters*, « littérature comparée », n°51, juin 2010, Ewha University, 2010, p.76 [Traduction personnelle].

34 On ne voit pas vraiment une femme monstrueuse qui menace la société patriarcale dans *Helpless*. Il est vrai que son crime a commencé juste après la mort de sa fille. Mais son but criminel est de redevenir un membre dans la société patriarcale, pas de menacer la société.

qu'elle a fait nous semble très dramatique et émotionnel comme la première rencontre entre une mère et son enfant adopté décrite dans les médias<sup>35</sup>. Mais bien entendu, les retrouvailles de Geum-ja et Jenny sont assez différentes, voire même étranges.

<image 1>



Le point de vue de Jenny. « Tu n'a pas de mère »

<image 2>



Le point de vue de Jenny.

<image 3>



« Tu as une mère »

<image 4>



La première rencontre de Geum-ja et Jenny.

[ *Lady Vengeance* ]

Les images ci-dessus sont des plans de la scène de la première rencontre de Geum-ja et Jenny. Geum-ja est décrite comme un alien tombé du ciel (image 2) pour Jenny qui croyait qu'elle n'avait pas de mère (image 1). Elles se tiennent debout face à face comme deux personnages de western. Le lieu ressemble à un désert sec reflétant ces retrouvailles de Geum-ja et Jenny après treize ans de rupture. Dans la scène suivante, Geum-ja lit la lettre en anglais qu'elle adresse aux parents de Jenny avec un accent coréen très fort. Dans cette scène, elle est encore représentée comme un alien qui ne sait pas parler la langue de Jenny – l'anglais. Une visite soudaine de la mère biologique de Jenny bouleverse ses parents. Mais bientôt ils se soûlent et rient ensemble. Bien sûr, Geum-ja ne sait toujours pas parler l'anglais. Jenny est mécontente de voir ses parents adoptifs et sa mère biologique ensemble. On verra pourquoi à la scène suivante. Jusqu'à la nuit, aucun mot n'est échangé entre Jenny et Geum-ja. Elles se

<sup>35</sup> Entre les années 1990 et les années 2000, l'émission *Le Jardin du Matin 아침마당* (1991-, diffusé sur la chaîne KBS) a consacré la majorité de son temps d'antenne à montrer les retrouvailles des Coréens, qui avaient été adoptés à l'étranger, avec leurs parents coréens.

mettent dos à dos dans le lit de Jenny. Jenny parle à sa mère biologique pour la première fois : « Comment on dit maman en coréen ? ». Geum-ja lui répond dans son sommeil « Geum-ja si<sup>36</sup> ». Elle la laisse l'appeler par son prénom comme les autres personnages. Ce court dialogue reflète bien leur relation. Leurs retrouvailles, que Jenny attendait, devaient être plus émotionnelles. « Cependant, après treize ans de rupture, le bébé de Geum-ja est devenu une fille, un autre individu à part entière. Et c'est pour cela qu'elle lui parle comme aux autres personnes<sup>37</sup>. »

Au chapitre précédent, nous avons vu que la motivation de la violence est provoquée par deux enfants : Jenny et Won-mo. Après sa sortie de prison, elle rend visite aux parents de Won-mo afin de leur demander pardon. De la même façon, tout ce que Geum-ja avait fait pour voir Jenny était plutôt un acte pour demander pardon à sa victime, pas pour revoir sa fille, comme elle l'a fait aux parents de Won-mo. C'est pour cela qu'elle n'est pas contente d'habiter avec sa fille en Corée après le chantage du suicide de sa fille qui demande de l'emmenner en Corée. Cette étrange cohabitation conduit à leur solidarité en tant qu'individus, pas entre une mère et sa fille. Le film renverse l'image de la maternité sacrée du patriarcat<sup>38</sup>.

Dans *Helpless* et *Lady Vengeance*, les femmes qui perdent leurs enfants ne restent pas qu'une victime, exerçant soit la violence pour rétablir l'ordre du patriarcat (*Helpless*), soit pour menacer l'ordre du patriarcat (*Lady Vengeance*). Cependant, dans *Princesse Aurora* et *Mother*, la figure de mère archaïque qui menace la société est représentée plus fortement que dans les deux autres films. Freud explique que la mère archaïque est un parent singulier qui existe en dehors de l'ordre patriarcal. En citant Freud, Creed ajoute que « la mère archaïque est toujours décrite négativement dans la société patriarcale<sup>39</sup>. »

Même si ces deux films représentent la mère archaïque, chaque film renverse différemment l'idéologie de maternité. *Princess Aurora* est le seul film dans lequel la figure maternelle et paternelle sont apparues toutes les deux. Détective Oh est un personnage de policier et de père, donc l'ex-mari de Sun-jeong. Ces parents ont perdu leur fille seule et unique.

---

36 ㅁ On met ce suffixe après un nom ou prénom (quelques fois après nom et prénom) pour s'adresser ou désigner une personne sous la forme honorifique dans la langue coréenne. Cependant, on ne peut pas utiliser pour une personne supérieure, aînée. Il s'agit d'une civilité pour les pairs. Le titre coréen de ce film est également *La gentille Geum-ja Si* 친절한 금자씨.

37 JANG Sung-il, *op. cit.*, p, 281 [Traduction personnelle].

38 En outre, il renverse la dignité de la famille. Lorsqu'elle est allée tuer Baek, elle a appris qu'il avait tué d'autres enfants après les avoir kidnappés. Les familles des victimes qui sont aussi jetées en dehors de la famille patriarcale torturent Baek avec l'aide de Geum-ja. Mais finalement, ils « endommagent l'inviolabilité de la famille en étant remboursés pour la vie des enfants par de l'argent. » OH Younho, *op. cit.*, p.72 [Traduction personnelle].

39 Creed, Barbara *op. cit.*, p. 27

Cependant, ils ont choisi deux chemins différents. La mère se venge de la mort de sa fille et devient elle-même le sujet de la violence. Et le père, qui se sent coupable de ne pas avoir protégé sa fille en tant que père et policier, veut se rédimmer à nouveau par la religion. Autrement dit, mère est devenue la mère monstrueuse qui brise l'ordre de la société. Par contre, père veut être pardonné par Dieu « le père » en restant dans la société patriarcale<sup>40</sup>.

Sun-jeong est décrite plutôt comme une mère furieuse. Dès l'ouverture, le film révèle explicitement que sa violence venait de la maternité. Elle est en colère contre la première victime qui a maltraité sa belle fille dans les toilettes. L'apparence de Sun-jeong qui apaise une fille ressemble plus à une mère qu'à un personnage envisageant de tuer. Cependant, elle assassine brutalement la belle-mère de la fille. La fille témoigne ensuite aux policiers : « Ce n'est pas une mauvaise personne ». Cette phrase justifie son crime et lui donne l'image de justicière.

En dehors du fait que ces protagonistes soient décrites comme des personnages qui brisent l'ordre symbolique, la violence des mères est légitime aux yeux des spectateurs car c'est la mort de leur enfant qui est la motivation de leur crime. De plus, les spectateurs ont de la sympathie pour protagonistes.

Cependant, dans *Mother*, l'attachement excessif de la mère et sa maternité extrême évoquent une autre victime enfant. La mère de *Mother* est plus exceptionnelle que les autres mères. Les autres films parlent d'une famille avec une jeune mère et une petite fille. Ce film parle au contraire d'une famille composée d'une mère âgée et d'un fils adulte qui, finalement, sont tous les deux des criminels. Cette famille nous fait penser à d'autres fils meurtriers et à sa mère psychopathe dans le cinéma occidental, comme dans *Psychose* (1960) d'Alfred Hitchcock et *Vendredi 13* (1980) de Sean. S. Cunningham. Barbara Creed compare les films de mère-fille et de mère-fils :

« La relation dans le mélodrame maternel est souvent entre la mère et la fille. C'est bien vers le film d'horreur que nous devons nous tourner pour une exploration de la relation entre la mère et le fils. Le dernier est généralement représenté avec le thème de la répression du complexe œdipien, la peur de la mère castratrice et la psychose<sup>41</sup>. »

Il est vrai que l'on ne peut pas ignorer la narration mélodramatique apparue dans les autres

---

40 La narration sur un parent qui se venge de la mort de son enfant après le kidnapping a été déjà présentée dans *Sympathy for Mister Vengeance* (2002) de PARK Chan-wook. Dans ce dernier, c'est père qui se venge de la mort de sa fille. Le personnage de mère n'apparaît pas beaucoup sur l'écran. *Princess Aurora* cherche à échapper à la mère passive en changeant les rôles de mère et de père.

41 Creed Barbara, *Op. cit.*, p.139 [Traduction personnelle]

films (même dans *Helpless*, dans lequel la figure de l'enfant n'apparaît pas, on constate une narration mélodramatique entre Kyung-sun et sa fille morte). Par contre, on retrouve la répression du complexe œdipien dans *Mother*. Si on pense à *Psychose* de Hitchcock, le personnage de Madame Bates, la mère de Norman, contrôle le désir sexuel de son fils. Elle blâme son fils en comparant son désir sexuel à l'appétit<sup>42</sup>. Dans *Mother*, la mère prépare du poulet qu'elle a fait bouillir avec des racines de légumes qui sont bons pour la virilité de Do-joon, son fils, en parlant de sa vie sexuelle.

**La mère** : J'ai fait bouillir cela avec du deodeok et du gugija. C'est bon pour la virilité.

**Do-joon** : Vraiment ? La virilité ?

**La mère** : Pourquoi tu es si préoccupé par cela, mon fils ?

**Do-joon** : Une fille

**La mère** : ...Tu sors avec une fille ?

**Do-joon** : Bien sûr. Je vais dormir avec elle.

**La mère** : Comment tu oses dire dormir avec une fille ! C'est qui ?

**Do-joon** : Je vais dormir ... avec une fille...

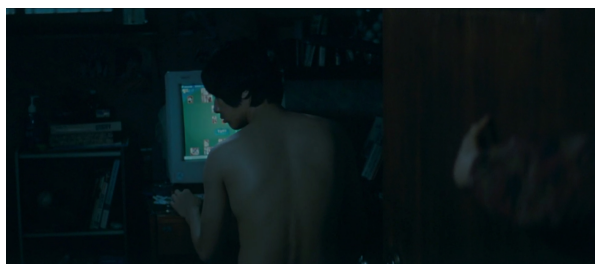
On peut voir qu'elle veut aussi contrôler le désir de son fils. Cependant, la mère dans *Mother* n'est pas agressive envers son fils comme Madame Bates (même si celle-ci était une mère castratrice dans l'imaginaire de son fils). *Mother* parle du complexe œdipien en montrant plusieurs scènes d'« inceste ». Les autres personnages masculins se moquent de Do-joon en lui demandant s'il a déjà couché avec une fille. Il répond toujours qu'il a déjà couché avec sa mère. Et littéralement, le film montre qu'il dort avec sa mère dans le même lit. Quand Do-joon est endormi au contact de sa poitrine, elle le serre naturellement dans ses bras. Même s'il est décrit comme un personnage loin d'être indépendant malgré son âge dès le début du film, cette scène entretient la confusion chez les spectateurs. Malgré le fait que *Mother* ait des éléments communs avec le cinéma d'horreur occidental, comme la relation entre mère et fils – une mère psychopathe et un fils meurtrier – et le désir œdipien, le film parle aussi d'une mère coréenne ordinaire. Si le cinéma d'horreur occidental s'arrête à montrer une mère qui contrôle le désir sexuel de son fils, *Mother* met la mère et le sexe dans le même plan afin de mettre mal à l'aise les spectateurs. D'après le texte de Laura Mulvey<sup>43</sup>, un des textes les plus célèbres et

---

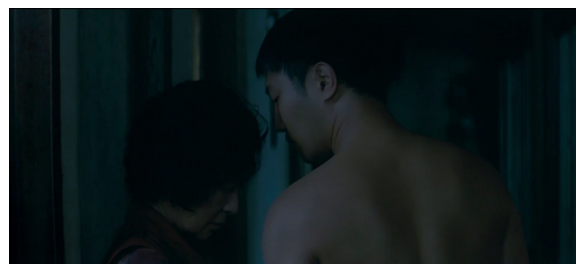
42 Lorsque Norman rentre chez lui en laissant Marion à l'hôtel, il se dispute avec sa mère. Marion entend la voix de Madame Bates qui crie : « Go on, go tell her she'll not be appeasing her ugly appetitie with my food or my son ! »

43 Mulvey Laura, « *Visual Pleasure and Narrative Cinema* » *Screen*, vol 16, n° 3, octobre 1975, p. 6- 18 .

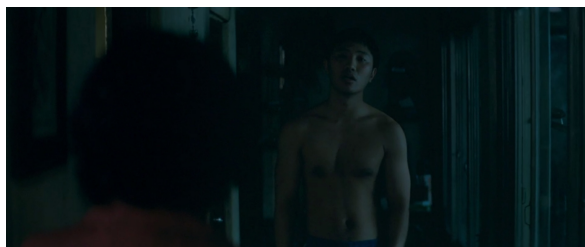
plus polémiques dans l'histoire du cinéma, on sait déjà qu'en tant que vieille femme, elle est décrite différemment des jeunes femmes qui participent ou vont participer à la reproduction de la classe moyenne. Les jeunes femmes sont souvent représentées comme un objet sexuel par le regard masculin dans le cinéma. La vieille femme qui n'est plus capable de reproduire, est un personnage se situant au-delà du sexe. Dans le cinéma occidental, la vieille mère contrôle le désir de son fils et elle représente la répression du désir œdipien. Mais *Mother* bouleverse l'image de la mère âgée en l'associant au sexe, qui est tabou pour la vieille femme. Par exemple, elle regarde la scène de sexe de Jin-tea et sa petite amie dans une situation de voyeurisme. De plus, elle achète des serviettes hygiéniques pour une lycéenne, ou bien elle va chercher l'avocat corrompu lorsqu'il est avec des prostitués. Le film tente de casser le tabou du sexe qui est interdit pour la vieille femme en les mettant régulièrement dans le même plan. Surtout, quand le film montre une tension sexuelle entre Mère et Jin-tea, ce dérangement devient maximum.



Le point de vu de Mère. Elle croyait que c'était son fils.



Il agit comme s'il était son mari violent.



Il lui demande de l'argent en grattant son entrejambe.



Mère lui donne de l'argent à genoux.

[ *Mother* ]

La mère, qui a soupçonné Jin-tea et tenté de l'accuser auprès de la police, le retrouve chez elle. Elle croit au début que c'était son fils, Do-joon. Elle le traite comme son fils et lui demande s'il a déjà mangé. Mais Jin-tea lui crie : « Comment tu as pu me faire ça<sup>44</sup> ? ». Son acte ressemble plus à celui d'un mari violent que d'un ami de son fils. Dans le plan suivant,

44 L'utilisation du mot « tu » dans le langage coréen ne peut être utilisé que entre des personnes du même âge ou plus jeunes que le locuteur. Jin-tae tutoie la mère, donc une personne plus âgée que lui, en la traitant avec dédain.



lorsqu'il lui demande de l'argent en grattant son entrejambe, il y a une grande tension sexuelle entre les deux personnages. La mère n'est plus une « mère forte », mais elle est devant le pouvoir masculin patriarcal en tant que femme. Cette scène nous laisse imaginer qu'il est peut-être possible que la mère et Jin-tea ont déjà couché ensemble.

Ce film est plus bouleversant lorsqu'il tente de casser l'image de la mère coréenne pour les spectateurs. Parce qu'il met d'abord en avant un dispositif pour la mère ordinaire. Les noms des personnages reprennent tous les noms des acteurs dans le film. Cependant, la protagoniste, mère, n'a pas de nom. Les autres personnages l'appellent mère ou maman. En Corée, les coréens appellent souvent « mère » les femmes d'âge moyen. Même si on ne la connaît pas très bien, c'est une dénomination respectueuse. Autrement dit, le statut social des femmes d'âge moyen ne peut pas sortir de la famille dans la société coréenne. Elles ne peuvent exister qu'en tant que mère. La mère dans *Mother* existe aussi en tant que « mère » comme si elle représentait toutes les femmes d'âge moyen. L'actrice Kim Hye-ja qui a incarné le rôle de cette mère, est aussi un symbole de maternité en Corée. Elle a plusieurs fois joué des « mères » dans les films et les séries télévisées. Surtout, elle a joué la mère dans une famille de trois générations dans la série à grand succès en Corée, *Le Journal de la campagne calme*. C'était un personnage qui rappelle la nostalgie pour la mère qui travaille dur et s'occupe d'une grande famille avant la société coréenne contemporaine. Après le succès de cette série, elle est devenue naturellement le symbole de la mère. Ce n'était donc pas la première fois qu'elle jouait une mère, mais elle joue pour la première fois une mère monstrueuse. À travers son titre, l'actrice qui symbolise à la fois la mère et un personnage anonyme, le film commence par montrer une mère ordinaire. mais ce n'est qu'un dispositif pour bouleverser ensuite l'image de la mère coréenne.

Nous reparlons de la relation entre Do-joon et la mère. Nous pouvons demander pourquoi Do-joon est survécu et a pu devenir l'adulte contre les filles des mères célibataires dans les autres films du corpus. Ces filles étaient en danger parce que c'était une punition contre les jeunes femmes qui ont eu un enfant en dehors de mariage. Alors, pourquoi Do-joon et sa mère ont pu éviter cette punition ? Ce film explique dès le début pourquoi Do-joon et sa mère ont pu survivre. Mère a été une mère qui obéissait à l'ordre du père. Elle fait tout ce qu'elle peut faire pour son fils en ne dépassant jamais la limite de la société patriarcale. Lorsque son fils est au commissariat après avoir cassé la voiture de quelqu'un (qui l'avait traité d'« idiot »), dès l'arrivée au commissariat, elle distribue naturellement des boissons aux policiers (la plupart sont des hommes) afin de leur demander pardon. Elle savait qu'elle devait céder à

l'ordre patriarcal et aux membre de la société pour survivre.

Mais lorsqu'elle tente de briser l'ordre de la société pour sauver son fils, elle devient un monstre. L'idéologie de la maternité veut que la mère sacrifie tout pour son enfant, mais en même temps, le patriarcat ne peut tolérer de briser l'ordre de la société. Par exemple, elle se rend à l'enterrement d'Ah-jung, la lycéenne morte, en vêtement rouge. Elle crie que « la jeune fille bloque le chemin de son fils ». Elle reçoit une gifle et se fait jeter. Ensuite, elle entre par effraction chez Jin-tea et vole son club de golf taché du sang (qui était finalement une tache de rouge à lèvres). Elle l'amène à la police. Lorsque les policiers regardent la mère qui croit que le club de golf est taché du sang de la lycéenne, ou lorsque elle insiste pour innocenter son fils à l'enterrement d'Ah-jung, le regard sur elle change de la pitié à la répulsion.



La mère qui innocente son fils à l'enterrement d'Ah-jung.



Elle est seule parmi le public et beaucoup de regards se tournent vers elle. Ces regards contiennent du mépris.

[ *Mother* ]

Ces scènes rappellent la misogynie et le dégoût contre la maternité actuellement très controversée par les Coréens. En Corée, le mot *Mum-chung* est fréquemment utilisé dans la société coréenne d'aujourd'hui. Au départ, ce mot, qui est fait en combinant les mots « mère » et « insecte nuisible », est utilisé pour une mère qui fait une demande déraisonnable aux gens pour son enfant. Mais aujourd'hui, il est utilisé pour reprocher aux mères qui ne sont pas les mères idéales demandées par la société<sup>45</sup>, c'est-à-dire que la société coréenne exige d'une

<sup>45</sup> La maternité dans la société coréenne est un mécanisme efficace pour réprimer les femmes afin de maintenir le capitalisme patriarcal par une attitude ambivalente et contradictoire entre la vénération et l'aversion. CHO Nam-ju, *Kim Ji-young née en 1982*, Séoul, Minumsa, coll. « Auteur d'aujourd'hui », 2016. C'est un roman, proche plutôt du reportage, qui explique ce phénomène de misogynie de la société coréenne d'aujourd'hui.

mère qu'elle s'occupe d'un enfant et d'un mari. Mais quand elle brise l'ordre social, elle devient un insecte nuisible.

Jusqu'ici j'ai analysé la place des femmes dans la société coréenne et la relation entre la mère et l'enfant apparue dans les films du corpus. Le fait que les protagonistes sont toutes mères célibataires et que leurs enfants sont en danger à cause d'une violence à l'extérieur sont des points communs importants. Cette remarque semble être la punition d'une femme « indécente » qui fait une famille sans père. La répression du désir des femmes et la punition des femmes en dehors de la famille patriarcale sont déjà reproduits plusieurs fois dans le cinéma coréen. Je peux citer par exemple *Sweet dream* (1936) de Yang Ju-nam, *The Widow* (1955) de Park Nam-ok et *Woman Requiem* (1985) de Park Chul-soo. Ce sont des films qui parlent d'un personnage de mère qui abandonne sa fille pour son désir. Mais elles finissent toutes mal à la fin par la mort de l'enfant. Les films du corpus n'ont pas pu sortir de cette idéologie qui opprime les femmes. Ils limitent la place des femmes à la maternité, en ignorant le désir des femmes. Mais en même temps, ces films tentent de renverser l'idéologie de la maternité en montrant le personnage de mère monstrueuse. Bien que *Princess Aurora* se soit arrêté avec un renversement passif, *Lady Vengeance* ne montre pas que les retrouvailles ordinaires de la mère et de la fille, mais la nouvelle famille solidaire avec deux personnes. Ainsi, *Mother* tente de renverser l'image de la mère réclamée par la société patriarcale confucianiste en montrant les ravages d'une maternité excessive.

## Chapitre II ) Une vengeance personnelle

Au premier chapitre, nous avons pu voir que les protagonistes sont soit une mère victime elle-même d'un crime, soit une mère dont l'enfant a été victime d'un crime. Ces femmes victimes choisissent de punir leurs agresseurs elles-mêmes. Autrement dit les films choisissent de montrer une victime qui devient un criminel pour sa vengeance personnelle au lieu de montrer le criminel arrêté par la police, donc le pouvoir public. La vengeance est un acte réservé aux victimes. Il faut d'abord être victime d'un crime afin de faire une vengeance violente. La vengeance personnelle de la victime est liée aux sentiments du *Ekgoul* et du *Han*<sup>46</sup> des peuples coréens. Ce sont des sentiments que l'on ressent face à une injustice. Les personnages féminins dans les légendes coréennes ou les contes coréens sont apparus en tant que fantôme après leur mort à cause de ce sentiment de *han*. C'est pour cela que quand les Coréens décrivent un fantôme, c'est souvent une femme en tenue blanche<sup>47</sup>. Le sentiment de *han* est très lié aux femmes coréennes depuis longtemps.

Dans la société coréenne contemporaine, après avoir passé le régime dictatorial, le régime militaire et l'arrivée du néolibéralisme, les Coréens ne font plus confiance au pouvoir étatique. Ils pensent que l'État ne protège plus les gens contre le crime ou, pire, que l'État n'a pas la volonté de punir les criminels. Dans ces conditions, des femmes qui sont situées dans la classe sociale la plus basse, sont devenues des victimes sans avoir la garantie de sécurité minimum par l'État. Les protagonistes dans les films du corpus choisissent finalement une vengeance personnelle en tant que victime d'un crime. Dans ce deuxième chapitre, je vais analyser la représentation de la méfiance envers le pouvoir étatique après l'arrivée du néolibéralisme et le sentiment de *han* lié au sentiment de victime et des femmes coréennes.

### II-1) Méfiance vis-à-vis du pouvoir étatique

Comme déjà souligné précédemment, le genre policier a été la grande tendance dans le cinéma coréen des années 2000. Ces films ont été présentés comme le cinéma criminel ou encore le film noir par les critiques. Ce genre était alors peu connu des spectateurs coréens de

---

46 *Ekgoul* 억울 et *Han* 한

47 Le blanc est la couleur du deuil en Corée.

l'époque et il est devenu très vite à la mode. Le terme du film noir a été utilisé pour la première fois par les critiques américains dans années 1940. À cette époque, la plupart des films noirs étaient des adaptations de romans policiers. Les décors et l'ambiance de ces films étaient très sombres. Il est évident que les cinémas coréens, qui ont le même caractère de mise en scène, reprennent ce nom. Toutefois, les films criminels coréens ont un caractère particulier par rapport aux films policiers occidentaux : on peut clairement y voir une critique et une méfiance vis-à-vis du pouvoir étatique. Cela ne signifie pas nécessairement qu'il n'y aucune critique dans les films criminels occidentaux. En effet, la figure policière est représentée soit juste soit corrompue. Par contre, dans le cinéma coréen, la figure policière est quasiment toujours représentée comme corrompue et incompétente, surtout dans les années 2000. À cette période, la plupart de films dénoncent la corruption des force de l'ordre. On peut citer par exemple *The Chaser* (2008) de Na Hong-jin, *Unbowed* (2012) de Chung Ji-young, *Silenced* (2011) de Hwang Dong-hyeok, *The Unjust* (2010) de Ryoo Seung-wan, et *No Mercy* (2010) de Kim Hyeong-jun. Ces films sont présentés dans les journaux coréens comme des films criminels ou des films sociaux-critiques. Ils traitent de la corruption du pouvoir et de l'inefficacité de celui-ci à protéger les citoyens. Parmi ces films, certaines histoires sont inspirées d'histoires vraies. Il est important de souligner que ces films ont tous été présentés en même temps.

Williams Raymond propose à ce sujet la théorie du *Structure of feeling* (structure de sentiment)<sup>48</sup>. Il explique que tous les membres d'une société partagent un large éventail d'émotions après avoir vécu des expériences communes. Dans cette logique, les expériences communes influencent la culture de toute une génération<sup>49</sup>. Plus précisément, cette théorie se fonde sur la communication<sup>50</sup>. La culture unique d'une génération repose sur la structure de

48 Williams Raymond, un écrivain anglais, initiateur du courant des Cultural Studies. Il est influencé par le marxisme. Il développe cette théorie plusieurs fois dans ces livres. Le mot est apparu pour la première fois dans son livre *Preface to Film* (Orrom Michel et Williams Raymond, *Preface to Film*, Londres, Film Drama, 1954). Ensuite, il développe sa théorie dans le livre *The Long Revolution* (Williams Raymond, *The Long Revolution*, Penguin, Harmondsworth, 1965) ainsi que dans *Marxism and Literature* (Williams Raymond, *Marxism and Literature*, Londres et New York, Oxford University Press, 1977).

49 « L'intérêt de la « structure of feeling », expression qui est un oxymore, et dont l'intérêt théorique est qu'elle est un oxymore, est de dépasser dialectiquement ce système d'oppositions, de lier l'expérience personnelle et la conception collective du monde. L'idéologie est un système de croyances fixes, tournées vers le passé : là réside son caractère social et collectif (elle est le lieu de la sédimentation). La structure de sentiments consiste en sentiments et valeurs activement vécus et ressentis, elle n'est pas un objet mais un procès, pas une fixité mais une émergence, l'émergence d'une conscience qui n'est pas seulement individuelle, mais sociale. » Williams Raymond, *Culture & matérialisme*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009, p.22.

50 « Toute réflexion sérieuse sur l'art doit prendre pour point de départ deux faits en apparence contradictoires : une œuvre importante est toujours irréductiblement individuelle ; en même temps, les œuvres d'art forment d'authentiques communautés, de genre, d'époque et de style [...]. Le dramaturge individuel a produit telle œuvre, mais, néanmoins, ce qu'il a produit fait partie de ce que nous pouvons ensuite savoir plus généralement d'une époque ou d'un style. C'est afin d'explorer ce rapport essentiel que j'utilise le terme

sentiments, qui est la somme des expériences collectives, des valeurs et des émotions ressenties par tous les membres d'une société à une époque définie. La majeure partie des films criminels coréens qui dénoncent la corruption du pouvoir sont réalisés en même temps. Ils reflètent les sentiments d'une société toute entière. C'est l'extériorisation de l'angoisse sociale. Ce qui est aussi intéressant, c'est qu'aucun de ces films ne se termine en proposant de solution par rapport au problème de corruption. Cela peut être vu que une angoisse sociale irrésolue qui continue en réalité.

Pourquoi les Coréens ressentent cette angoisse ? Plusieurs chercheurs d'études coréennes expliquent que la méfiance vis-à-vis du pouvoir étatique s'est accrue après la crise économique de la fin des années 1990. C'est notamment à cette période que le néolibéralisme a pris ses racines en Corée du Sud<sup>51</sup>. Lors de la crise économique de 1997, le gouvernement sud-coréen a reçu une aide financière internationale de 57 milliards de dollars. D'après les estimations du FMI (Fonds monétaire international) et du département du trésor des États-Unis, les crises économiques dans les pays en développement en Asie de l'Est seraient causées par l'intervention de l'Etat dans le domaine économique. « Par conséquent, le système néolibéral, qui se base sur la privatisation des entreprises et sur la libéralisation du commerce international et de la finance, a été imposé comme mesure de redressement en Corée du Sud en contrepartie des aides financières<sup>52</sup>. » La libéralisation du marché s'est faite en dépit des travailleurs, plus précisément des prolétaires. En effet, seules les grandes entreprises bénéficient des avantages de ce système économique induisant l'augmentation du chômage et l'écart de richesse entre les riches et les pauvres. C'est ce que l'on appelle le *Small Government*<sup>53</sup>. « Le système économique néolibéral renforce le monopole des grandes entreprises privées, favorisant ainsi de nouvelles crises financières et diminuant les droits des travailleurs<sup>54</sup>. » C'est dans cet environnement de crise sociale où les travailleurs ne sont plus

---

'structure de sentiment'. » Williams Raymond, *Drama from Ibsen to Brecht*, New-york, Random House, 2013, p. 8-9. [Traduction en ligne <http://revueperiode.net/introduction-a-raymond-williams/>].

51 « Le néolibéralisme est d'ordinaire défini comme un mode de gestion de la société, représenté par un ensemble de doctrines idéologiques. Il est notamment caractérisé par des programmes politico-économiques attribuant le rôle de répartition des ressources publiques exclusivement au marché, et aussi par une croyance généralisée en l'omnipotence de la logique marchande, même jusque dans l'intimité de la vie privée. Depuis les années 1980, le néolibéralisme s'est érigé, dans la plupart des pays développés, en « régime du social » ayant pour fonction et effet de reconfigurer la société actuelle en une société conforme à son idéal, tant au niveau institutionnel qu'organisationnel, c'est-à-dire une société sans social. » Kim Hong-Jung. « L'éthique chamannique et l'esprit du néolibéralisme coréen », *Sociétés*, vol. 122, n° 4, 2013, p. 44.

52 KIM Hyun-mi, *Ennemi intime: comment le néolibéralisme est-il devenu une routine ?*, Séoul, Ehuo, 2010. p. 32-33 [Traduction personnelle].

53 *Small Government*, En opposition au *Big Gouvernement* (gouvernement socialiste). Il a commencé à être utilisé aux États-Unis. Après la crise économique, le gouvernement Kim Young-sam a commencé à proclamer le *Small Government* en Corée du sud.

54 KIM Eui-soo, « Néolibéralisme et changements de comportement dans la culture quotidienne - Dans la société coréenne et dans la région de Chonbuk » *Communauté régionale*, 2000, L'Académie de la

protégés par l'Etat, que la méfiance vis-à-vis du pouvoir étatique s'est intensifiée provoquant en même temps une angoisse sociale.

« Cela signifie l'avènement d'une société de concurrence totale, société qui n'est plus conçue comme un ensemble d'individus moralement solidarisés, mais plutôt comme une arène où se produit, sous la loi de fer de la survie du plus fort, l'élimination des moins adaptés, ou, pour utiliser une expression à la mode en Corée, des losers, ceux qui ont raté leur vie. La néolibéralisation a mis en place les conditions nécessaires pour que surgisse un nouveau régime du cœur, le "survivalisme"<sup>55</sup>. »

L'État protège au minimum les individus. La sécurité devient alors la responsabilité de chacun. La vie est une compétition où les personnes doivent lutter pour survivre. La stabilité est alors remplacée par l'inquiétude dans le quotidien des Coréens.

On retrouve cette inquiétude et cette angoisse sociale dans les quatre films du corpus. La corruption du pouvoir étatique est généralement exprimée à travers les personnages de policiers. Le réalisateur Bong Joon-ho dénonce l'incompétence du pouvoir dans plusieurs de ses films. Par exemple, dans les films *Mother* et *Memories of Murder* (2003), les policiers sont représentés en foule désordonnée incapable d'arrêter le tueur. Dans le film *The Host* (2006), l'État est présenté comme impuissant face à un monstre qui menace les citoyens. Les films montrent que les femmes et les citoyens sont assassinés ou se voient obligés de lutter par leurs propres moyens pour survivre. Surtout, les personnages policiers qui représentent le pouvoir étatique dans les films sont souvent des hommes d'âges mûrs, incompétents et corrompus. *Memories of Murder* et *The Host* sont des films inspirés de faits réels qui se sont passés dans la société coréenne contemporaine. Le premier est inspiré d'une série de meurtres qui s'est passée de 1986 à 1991 dans la ville coréenne *Hwaseong*<sup>56</sup>. Le film *The Host* est inspiré d'une histoire vraie : en 2000, l'armée américaine stationnée en Corée du Sud a été accusée d'avoir déversé de grandes quantités de produits toxiques dans le fleuve Han<sup>57</sup>. Ces deux incidents sont plus que deux simples problèmes sociaux de meurtres terribles en série et de destruction de l'environnement de l'armée américaine stationnée en Corée du Sud. C'est plutôt deux incidents que les Coréens ressentaient que la police est incapable de protéger des citoyens innocents - principalement des femmes - contre le meurtrier et que le gouvernement

---

communauté régionale de la Corée, p. 125 [Traduction personnelle].

55 KIM Hong-Jung, *Op. cit.*, p. 47.

56 L'enquête a été non résolue pendant longtemps, le meurtrier a été arrêté au 18 septembre 2019 après la limitation de la prescription de l'enquête en 2006.

57 *The Host* est un film de monstre, donc de science-fiction, mais dans l'ouverture du film, on voit qu'un personnage de l'armée américaine fait déverser des liquides toxiques dans le fleuve Han. Et ce produit cause l'apparition d'un monstre. Cela peut être vu comme un film qui suit la narration traditionnelle du film de monstre. Par exemple, *Godzilla* (1998) de Roland Emmerich.

coréen ne peut pas tenter d'action judiciaire sous le gouvernement américain. Le pouvoir étatique qui protège les citoyens est alors absent dans les deux films. On peut imaginer que ces films ont reflété l'angoisse sociale de l'époque et d'aujourd'hui en mettant en scène deux événements réels, surtout, qui ne sont pas résolus.

Concernant le film *Mother*, l'histoire n'est pas inspirée de faits réels, mais on remarque la représentation de la même angoisse contre le pouvoir étatique dans les films précédents à travers les personnages de policiers. Dans *Memories of Murder* et *Mother*, les histoires se passent à la campagne, les policiers sont tous des hommes d'âge mûr et n'ont pas l'air de professionnels. Après le meurtre d'une femme, les policiers dans *Memories of Murder* arrêtent très rapidement Kwang-ho, le principal suspect, mais sans aucune preuve. Dans *Mother* également, les policiers arrêtent rapidement sans preuve concrètes Do-joon le principal suspect d'après eux. Do-joon et Kwang-ho sont tous les deux des personnages qui se trouvent être « l'idiot du village ».



Dans *Memories of Murder*, les policiers interrogent Kwang-ho.  
[ *Memories of Murder* ]



Dans *Mother*, on voit les éléments similaires à la scène d'interrogatoire de *Memories of Murder*. Les deux scènes se déroulent dans une cave en sous-sol. Kwang-ho et Do-joon enlèvent leur pantalon et les policiers sont violents contre eux. De plus, la composition des quatre policiers assis en face du personnages suspect est aussi similaire.  
[ *Mother* ]

Dans les films *Mother* et *Memories of Murder*, Bong Joon-ho tente de montrer l'incompétence policière à travers des scènes d'interrogatoires similaires. Les policiers croient que ces suspects considérés comme des « idiots » ont bel et bien tué ces femmes à cause de



leur sociabilité anormale. Ils se montrent violents envers les suspects pour les forcer à avouer un crime qu'ils n'ont pas commis. Mais ces deux suspects ne comprennent pas ce qui leur arrive et sont incapables de répondre aux questions des policiers<sup>58</sup>. Dans *Memories of Murder*, le suspect Kwang-ho traumatisé par la brutalité des policiers essaie de s'échapper et meurt accidentellement. La mort d'un innocent est causée par l'incompétence des forces policières. Dans *Mother* également, il semble que les policiers se sont trompés de coupable et accusent à tort un innocent. Parce que les spectateurs pensent que les policiers dans un film de Bong Joon-ho se sont encore trompés et arrêtent un innocent<sup>59</sup>. Le film dénonce l'incompétence et l'incapacité en montrant la mère qui demande de l'aide à ce pouvoir étatique. Elle supplie Jae-moon, un ami policier, de l'aider mais ce dernier, persuadé de la culpabilité de son fils, refuse et la traite de personne agaçante. Elle décide alors d'aller en ville trouver un avocat plus « compétent » qui saura l'aider. Elle le supplie encore une fois en le flattant, mais l'avocat croyant son fils coupable, refuse également de l'aider. Ce n'est que quand une personne de la classe faible ne les vexe pas qu'elle peut enfin demander une aide du pouvoir étatique. Dans une scène, soûl et en compagnie de prostituées et de ses collègues, l'avocat convoque la mère pour la convaincre de placer son fils dans un hôpital psychiatrique pendant quatre ans plutôt que de l'emprisonner quinze ans. Il ajoute, avec une attitude autoritaire, que « Ce sera une victoire moyenne ». Désespérée et impuissante, elle croyait pouvoir être entendue par les autorités policières et juridiques, mais par deux fois, elle essuie des refus et fait face au mépris des seules personnes capables de l'aider. Elle décide alors de renvoyer l'avocat et de sauver son fils elle-même, coûte que coûte. Quand son fils lui demande où est l'avocat, elle répond « Celui-là, je l'ai viré ». Sa réponse dédaigneuse contraste avec la manière respectueuse avec laquelle elle avait l'habitude d'appeler l'avocat « Monsieur l'avocat », avant qu'elle se sépare de lui. Son crime commence quand la confiance qu'elle avait envers les autorités policières et juridiques disparaît.

Le film *Helpless* parle plus directement de la victime du néolibéralisme. Les familles endettées se multiplient dans la société coréenne après la crise économique en 1997. Ce film raconte l'histoire d'une victime du néolibéralisme. Bien que ce film soit une adaptation d'un roman japonais, il montre davantage des aspects sombres du néolibéralisme que le roman

---

58 Kwang-ho répète que « Hang-sook (la femme victime) était jolie » aux questions des policiers. Ainsi quand les policiers demandent à Do-joon ce qu'il a fait la nuit où la lycéenne est assassinée, il répond qu'il a dormi avec sa mère.

59 Finalement, lorsque son crime est raconté par un vieil homme à la fin du film, on apprend que les policiers de *Mother* ont arrêté un vrai coupable, Do-joon. Cependant, le vieil homme est assassiné par la mère et les policiers arrêtent alors un autre innocent (encore un personnage d'idiot) JP. Ils vont donc rester toujours des figures d'incapables.

original. La protagoniste, Kyung-sun doit rembourser la dette de son père disparu, mais n'est pas capable. Les créanciers la menacent et essaient de l'intimider en utilisant la violence. Pour échapper à ces derniers, elle décide de fuir et d'aller s'installer dans un petit village de campagne où elle se marie et rêve d'une nouvelle vie. Mais les créanciers la retrouvent et saccagent le restaurant de son mari. Elle ne peut pas appeler la police, elle reste impuissante. Parce que c'est elle qui est responsable de la dette de son père. Elle prie seulement pour la mort de son père afin qu'elle puisse être libérée dans cette situation de misère. L'image du pouvoir public protégeant les citoyens est totalement absente dans ce film. Kyung-sun ne demande de l'aide à personne, elle n'y pense même pas. En effet, elle qui essaie d'échapper aux créanciers de son père, sait qu'il n'existe aucun moyen d'être protégée par les pouvoirs publics car elle est rendue coupable des dettes engendrées par son père. Une fois de plus, les créanciers la retrouvent à une gare routière alors qu'elle tentait de les semer. Alors qu'elle ne se débat pas, ils utilisent encore une fois la force pour qu'elle les suive. Elle ne résiste pas, ne demande pas d'aide et les gens ne la sauvent pas du danger. Dans cette société néolibérale où les pouvoirs publics se sont affaiblis, chacun est responsable de sa propre sécurité, les gens savent que l'État ne les protégera pas. C'est pour cette raison que les voyageurs à la gare, qui sont les témoins de la violence, ne font rien pour secourir Kyung-sun et décident de l'ignorer.



Kyung-sun est menacée par les créanciers et les autres personnages l'ignorent.  
[ *Helpless* ]

Kyung-sun est par la suite forcée de se prostituer pour rembourser les dettes de son père. Elle tente une nouvelle fois de s'échapper, mais cette fois-ci aussi ce n'est pas la police qu'elle va demander l'aide. Contrairement à la mère dans *Mother*, Kyung-sun accepte cet état de fait et dirige sa violence vers quelqu'un d'autre pour survivre. Elle tue une autre victime du système néolibéral, Sun-young. Sun-young, églament endettée, se prostitue pour rembourser sa dette, et perd sa mère au même moment. Sans famille, elle devient alors vulnérable et finit par se faire tuer par Kyung-sun. Les films *Mother* et *Helpless* parlent ainsi des victimes rejetées par

le pouvoir incompetent et corrompu. Le rejet est le moment déclencheur où les personnages basculent de l'autre côté et deviennent à leur tour des criminelles. Il est important de souligner que leurs victimes sont comme elles, des gens issus de la classe défavorisée ou pire. Les victimes, Ah-jung et JP dans *Mother* et Sun-young dans *Helpless*, n'ont pas de famille pour les sauver ou venger leur mort. Pour survivre, ceux issus de la classe défavorisée n'ont pas d'autres moyens que de s'entre-tuer.

Dans le film *Helpless*, suite à la disparition de Kyung-sun, le fiancé de cette dernière, Moon-ho et le détective Kim entreprennent des recherches pour la retrouver. La figure du détective Kim n'est pas une figure bienveillante et morale, bien au contraire, ce dernier est décrit comme un personnage opportuniste et grossier<sup>60</sup>. Dans la première scène où il apparaît, il se blesse en essayant d'arrêter un voleur dans un supermarché, le laissant s'échapper. Cette scène montre qu'il est un policier incapable. De fait, il est déjà destitué à cause d'un pot de vin. C'est un ancien policier corrompu et incompetent. Il se retrouve au chômage, un ancien collègue lui trouve alors un travail comme gardien dans un entrepôt. Il refuse le poste sous prétexte que le patron de l'entrepôt est impoli et immature. Finalement, c'est sa femme qui se retrouve seule à travailler pour subvenir aux besoins de leur famille. Le détective Kim est non seulement un ancien policier incompetent, mais il est également montré comme un chef de famille irresponsable. Il accepte d'aider Moon-ho à retrouver Kyung-sun pour raison personnelle et non pas par souci de justice : en effet, il a besoin d'un garant pour trouver un emploi. Son cousin Moon-ho lui propose de se porter garant à condition qu'il l'aide à retrouver sa fiancée disparue. Tous les autres policiers dans le film qui aident à retrouver la trace de Kyung-sun n'agissent pas par souci de justice, mais parce que le détective Kim, un ancien collègue à eux fait appel à leur aide.

Dans les films *Mother* et *Helpless*, les policiers sont donc montrés comme incompetents et incapables. Les deux protagonistes ne sont à aucun moment secourues par le pouvoir étatique, mais essaient de résoudre leur problème elle-mêmes en assassinant d'autres personnes également victimes de ce système néolibéral. Dans les films *Lady Vengeance* et *Princess Aurora*, les policiers sont présentés différemment. Ces derniers sont eux aussi incompetents, mais proches des protagonistes en tant que père castré et religieux.

Dans *Lady Vengeance*, détective Choi participe à l'arrestation de Geum-ja. Alors qu'il la sait innocente, il l'aide en rendant crédible la reconstitution de la scène de crime pour qu'elle soit

---

<sup>60</sup> La différence entre le film et le roman original se révèle à nouveau à travers ce personnage. Le détective Honma dans le roman est décrit comme un policier compétent et juste.

envoyée en prison à la place du vrai meurtrier. Même si ce n'est pas montré dans le film, on peut imaginer qu'elle lui a demandé de l'aider pour sauver sa fille. Après sa libération, il a l'air d'être à l'aise en aidant Geum-ja à se venger de Baek, le vrai coupable. En effet, on le voit toujours en arrière plan. Quand Geum-ja attrape Baek pour le torturer, il est également présent et quand elle réunit les familles des victimes, il est encore présent. Il distribue du café et du thé derrière elle. Le film justifie la vengeance personnelle à travers le personnage de détective Choi qui a l'air d'abandonner de punir le criminel par le pouvoir étatique. C'est plutôt Geum-ja qui montre le caractère de détective perspicace dans ce film. Par exemple, dans une scène où on le voit visionner les vidéos des meurtres de Baek en train de tuer les enfants, il essaie de se retenir en chantant un cantique, mais finit par vomir et arrête de regarder les vidéos. Cela contraste avec le Geum-ja restée impassible à côté de lui.

Dans ce film, la question du sacré et de la corruption de la religion est également soulevée. La corruption de la religion sous le néolibéralisme est critiquée plus directement par le biais de l'autre personnage : l'évangéliste. C'est un homme qui croit que Geum-ja a rencontré Dieu en prison et que son âme est enfin pardonnée par Dieu. Mais elle a fait semblant de croire en Dieu pour sortir de prison plus vite possible. C'est donc un mensonge. Si ce personnage avait disparu après la sortie de Geum-ja, il resterait un personnage qui croit en un dieu omnipotent. Cependant, il décide de se retourner contre elle en s'alliant avec Baek. Il est payé par Baek et tente d'interférer dans sa vengeance. Il dit à Baek « Je vais l'utiliser pour l'affaire de Jésus » en recevant son argent. Ce dialogue reflète la corruption de la religion sous la société néolibérale.

On retrouve aussi le personnage de religieux dans *Princess Aurora*. Le détective Oh est un personnage qui représente l'incompétence de policiers et également celui de la religion. Surtout ce personnage est un opposant de la protagoniste. La fille de Sun-jeong est kidnappée dans un lieu public (comme Kyung-sun dans *Helpless*) et est violée et tuée par un ravisseur dans l'indifférence des gens. Personne ne se sent concerné. Et leur indifférence les rend coupables au même titre que le ravisseur. Ce dernier est finalement interné en hôpital psychiatrique au lieu d'être envoyé en prison. Sun-jeong devient une meurtrière en série parce qu'elle développe une haine contre la société qui n'a pas su protéger sa fille du danger et contre le pouvoir juridique qui n'a pas su rendre justice équitablement. De plus, suite au meurtre de sa fille, en tant que membre de la société patriarcale, c'est-à-dire en tant que policier, il se tourne vers la religion et recherche le pardon auprès de Dieu « le père ». Il veut toujours rester dans l'ordre de père en ayant confiance en la société. Au contraire, Sun-jeong, se retourne elle contre l'ordre établi et contre cette société qu'elle estime responsable de la mort de sa fille. Elle veut faire la vengeance en brisant l'ordre de père. Dans ce film, le

protagoniste pose un regard cynique sur la confiance accordée au pouvoir étatique et sur le pardon de l'Église.

Dans le film, le détective Oh est présenté comme un croyant très fidèle. Il s'habille comme un prêtre. Ses collègues le surnomment « Monsieur le pasteur ». Quand il arrive sur la scène du premier crime au début du film, il fait d'abord une prière pour la victime. Sa foi en Dieu est absolue. Sun-jeong juge très sévèrement la foi qu'il a en Dieu. Dans les premières scènes d'ouverture du film, on les voit discuter et on devine les sentiments qu'elle éprouve concernant la foi de son ex-mari.

**Sun-jeong** : Tu étudies encore pour devenir pasteur?

**Détective Oh** : Oui. Mais je n'ai pas pu beaucoup étudier parce que j'ai été occupé.

**Sun-jeong** : C'est drôle que tu veuilles aider les autres alors que tu ne t'occupes pas de ta famille. Tu ne crois pas ?

**Détective Oh** : .....

**Sun-jeong** : Tu dois beaucoup prier. Tu pries de temps en temps pour Mina et moi?

**Détective Oh** : ...Souvent.

**Sun-jeong** : Quand tu deviendras pasteur, l'âme de Mina sera sauvée? Pourquoi tu es venu ici? Pour prier pour moi ?

Elle méprise la confiance de son ex-mari envers la religion. Détective Oh ne répond pas aux questions car lui aussi sait que la religion ne peut pas ramener leur fille décédée et apaiser leur souffrance. Elle pense que ce n'est que la vengeance qui pourra apporter le salut à l'âme de sa fille. C'est pour cela que même s'il suspecte son ex-femme, il ne peut pas l'arrêter parce qu'il connaît la raison de ses actes et il culpabilise de ne pas pouvoir (ou ne pas vouloir) faire quelque chose comme son ex-femme. À la fin du film, Sun-jeong finit internée dans un hôpital psychiatrique. À ce-moment, son ex-mari lui fait parvenir une Bible. Ce geste ne traduit pas une volonté de la sauver par le biais de la foi, mais c'est bien sa complicité dans le meurtre de l'assassin de leur fille. En effet, il dissimule un couteau dans la Bible. Sun-jeong tue l'assassin de leur fille avec ce couteau impliquant son ex-mari. De plus, le film fini en suggérant que le détective Oh va tuer l'avocat que Sun-jeong n'avait pas pu tuer. Finalement, détective Oh qui voulait être sauvé par la religion, finit par se venger comme Sun-jeong. Dans ce film, le personnage de détective Oh représente le père incompétent et ainsi la religion et le pouvoir étatique dénués de sens sous le néolibéralisme. Finalement, le film nous pose une question sur la présentation du pouvoir étatique et de la religion sous la société néolibérale en montrant que ce croyant sincère choisit la vengeance personnelle à la fin du film.

Le corruption du pouvoir étatique arrive à son comble avec l'apparition du personnage d'avocat dans ce film. Le personnage de l'avocat Kim avait défendu le meurtrier de la fille de Sun-jeong. Il dit à Sun-jeong à quel point la loi est insignifiante.

**Avocat Kim** : Tu sais le problème c'est que... le crime n'existe pas. La seule chose qui compte c'est de pouvoir être protégé par la loi. Le meurtre, le cambriolage, le viol... Cela se produit tous les jours depuis le début de l'Histoire de l'humanité. Lorsque nous appelons ça un crime, il le devient. Et il est tout aussi facile de le renverser. Ce que nous appelons la loi est quelque chose de très drôle.

Cette réplique prouve qu'il est loin de la morale et de la justice, bien qu'il soit l'une des professions d'avocat les plus importantes pour le pouvoir judiciaire. L'avocat Kim ne se souvient même pas que Sun-jeong est la mère d'une fille décédée par le meurtrier qu'il avait défendu. Sun-jeong enrage lorsque l'avocat lui dit ça. C'est à cause de ces lois érigées par les hommes et de la corruption du pouvoir que Sun-jeong et les autres protagonistes des autres films décident de se débrouiller seules.

Toutes les protagonistes de ces films sont elles-mêmes des victimes et choisissent de commettre des crimes parce que le pouvoir étatique ne les aide pas. Même après le procès, la justice n'a pas été rendue aux victimes. Avec l'arrivée du néolibéralisme, la compétition est devenue omniprésente au quotidien en causant une angoisse permanente. L'État se rend compte des inégalités, mais n'entreprend rien pour les changer. Dans cette situation, les prolétaires sont devenus des victimes du système car ils n'ont pas les moyens de se défendre. La religion a aussi été corrompue par le néolibéralisme. Le salut par la religion n'est pas possible à moins que le problème fondamental, celui des inégalités provoquées par le système néolibéral, ne soient d'abord résolues. Finalement, les protagonistes issus des prolétaires décident soit de se venger soit de sacrifier une autre victime de la société. Kyung-sun dans *Helpless* tue Sun-young qui est aussi victime de cette société néolibérale et lui vole son identité. Dans les trois autres films, *Lady Vengeance*, *Princesse Aurora* et *Mother*, ce sont les mères qui vengent leur enfant. Dans la société néolibérale, la famille reste la seule et dernière valeur sûre des prolétaires. Les gens sans famille, qui n'ont plus de mère, deviennent des victimes. Dans *Mother*, Ah-jung est tuée par Do-joon. Parce qu'elle n'a pas de parents pour venger sa mort. Et quand JP est accusé à tort à la place de Do-joon, la mère lui demande en pleurant s'il n'a pas de mère. Cette scène est forte en symbole : les gens qui n'ont pas de famille et donc pas de mère pour les protéger, sont vulnérables et deviennent alors des victimes collatérales.

## II-2) le sentiment du *Han* : la folie des femmes coréennes

Jusqu'ici, nous avons regardé les situations des protagonistes avant d'être devenues des femmes criminelles. D'abord, les protagonistes, ou leurs enfants, sont les victimes des crimes. Elles osent commettre un acte de violence parce que le pouvoir étatique est mis en péril et elles ne peuvent pas être protégées en tant que personnes de la classe faible. Enfin, elles cassent l'ordre de la société du père, en devenant une mère monstrueuse. Autrement dit, elles sont devenues monstrueuses, parce qu'elles sont des victimes. Cependant, leurs comportements semblent irrationnels et parfois même fous. En Corée, on appelle le sentiment de victimisation le *han*. Dans ce chapitre, je vais expliquer le *han* et la folie des femmes coréennes apparus dans les quatre films.

La Corée a subi de nombreuses invasions au cours de son histoire. De là, est né un sentiment de victimisation très fort chez les Coréens, c'est ce que l'on appelle le *han*. Le *han* est un mot difficile à traduire et pourtant il est très représentatif de la culture coréenne car il est utilisé fréquemment dans la vie quotidienne. Qu'est-ce que le *han* pour les Coréens ? Si ce n'était qu'un sentiment de victimisation lié à l'invasion de forces étrangères, le *han* ne serait pas si difficile à traduire. En effet, de nombreux pays ont subi le même sort ; le cas de la Corée n'est pas un cas isolé. Alors, pourquoi dit-on que le *han* est un sentiment typiquement coréen ? Quand les Coréens ressentent le sentiment de victimisation, ils ne parviennent pas à se défaire de ce sentiment, mais le gardent dans le cœur. C'est le sentiment que l'on ressent face à une injustice non réparée. Le *han* peut être traduit par « mélancolie » ou « colère ». Plus précisément, le *han* est le fait de garder en soi une rancœur profonde et de l'exprimer contre la personne responsable du préjudice.

Certains chercheurs d'études coréennes travaillent à décrire ce sentiment de *han* lié aux peuples coréens. Hyun Yonghak écrit que « Le *Han* est un sentiment de ressentiment non résolu à l'égard des injustices subies, un sentiment d'impuissance en raison des obstacles insurmontables, un sentiment d'abandon total, un sentiment de douleur aiguë de chagrin dans les entrailles faisant chavirer tout le corps et un désir obstiné de se venger et de redresser, tous ces sentiment mélangés<sup>61</sup> ». D'après cette citation, on peut comprendre que le *han* est un mélange de plusieurs sentiments négatifs. Kim Young-ae explique que le *han* est très probablement causé par l'oppression et la frustration qui en résulte. Lorsque la liberté individuelle est opprimée et que la condition même d'être humain est réprimée, les Coréens

---

61 HYUN Yonghak, « *Three talks on minjung theology* » [En ligne : <https://nirc.nanzan-u.ac.jp/nfile/3345>] consulté le 10 avril 2019 [Traduction personnelle].

disent qu'ils ressentent le *han*. Elle affirme également que ces répressions touchent plus grandement les femmes dans la société coréenne patriarcale ; de ce fait, les femmes coréennes sont plus étroitement liées au sentiment de *han*<sup>62</sup>. Parce que les femmes coréennes sont doublement annihilées. Tout d'abord en tant que Coréennes ; au même titre que les hommes coréens, elles aussi ont souffert des nombreuses crises tout au long de l'Histoire de la péninsule<sup>63</sup>. Ensuite, en tant que femme vivant dans une société patriarcale. Kim Young-ae nous donne un exemple des esclaves sexuelles de l'armée japonaise durant la colonisation japonaise.

« [Durant la colonisation japonaise,] contrairement aux hommes qui sont réquisitionnés par l'armée japonaise, les anciennes esclaves sexuelles, donc les femmes, doivent taire leur douleur à cause du précepte de chasteté établi dans la société coréenne patriarcale. Les femmes sont non seulement assujetties par les soldats japonais, mais elles sont également bafouées par leur pays à cause de ce précepte de chasteté de l'idéologie patriarcale<sup>64</sup>. »

Le premier témoignage de femmes victimes d'esclavage sexuel remonte à 1991, 46 ans après l'indépendance de la Corée qui a eu lieu en 1945. Les femmes victimes d'esclavage sexuel ont beaucoup hésité avant de témoigner par peur de déshonorer leurs familles<sup>65</sup>. On peut donc dire que le sentiment de répression des femmes vient aussi en partie de la société coréenne patriarcale. En effet, traditionnellement, dans la société coréenne, on privilégie le bien-être de la société d'ensemble plutôt que le bien-être personnel. Les Coréens cachent leurs émotions et devinent celles des autres. Ce principe s'applique nettement plus aux femmes qu'aux hommes<sup>66</sup>. Les femmes se doivent de préserver la réputation de leur famille et ainsi sauver les apparences en refoulant leurs émotions<sup>67</sup>.

Quand les Coréens parlent du sentiment de *han*, ils utilisent le verbe « s'incruster ». Le *han*

62 KIM Young-ae, « L'étude sur le Han des Femmes Coréennes (1) », *Pensée du christianisme*, décembre, 1992, The Christian Literature Society of Korea, p. 161-170.

63 Notamment la colonisation japonaise (de 1910 à 1945), la guerre de Corée (de 1950 à 1953), le régime dictatorial (les années 1960-1970), le régime militaire (les années 1980) et la crise économique (les années 1990).

64 KIM Young-ae, *op. cit.*, p. 163 [Traduction personnelle]

65 JEONG HONG Gi-hye « C'était la société coréenne qui bouche la bouche des victimes de l'esclavage sexuel, pas le Japon - [les yeux de la journaliste] 'Me too' en 1991 et 'Me too' en 2018 » Pressian, mise en ligne le 1 mars 2018, <http://www.pressian.com/news/article/?no=187587> [ Date de dernière Consultation : 10.04.2019] LEE Na-young, Le problème de l'esclavage sexuel de l'armée japonaise et son mouvement au point de vue du féminisme postcolonial, Disponible à l'adresse : <http://cauculture.net/archives/2307> [Date de dernière consultation 10.04.2019].

66 En particulier, après le mariage, la femme vivait avec la famille de son mari et éprouvait une double douleur des ménages et la relation avec la famille de son mari. En Corée, on l'appelle *시집살이* [*sizipsali*], cela signifie la souffrance de vivre avec la belle famille.

67 KIM Young-ae, « L'étude sur le Han des Femmes Coréennes (3) », *Pensée du christianisme*, février, 1993, The Christian Literature Society of Korea, p. 166-175 [Traduction personnelle].



s'incruste. On doit donc le dénouer<sup>68</sup>. Comme nous l'avons déjà vu précédemment, dans les contes ou les légendes coréennes, les fantômes sont souvent des femmes en qui le *han* s'est incrusté et qui doivent le dénouer en se vengeant de ceux qui les ont opprimées durant leur vie<sup>69</sup>. Cependant, ces femmes monstrueuses reviennent généralement en tant que fantômes, racontent leur *han* au protagoniste masculin et c'est bien ce protagoniste masculin qui dénoue le *han* des fantômes féminins à la fin. Ce qui est intéressant, cela prouve que les monstres sont normalement des femmes dans la culture coréenne depuis longtemps<sup>70</sup>. Dans le cinéma coréen moderne, le genre du film d'horreur est devenu populaire et de nombreux fantômes féminins (femmes monstrueuses) ont été reproduits dans les films. Par exemple, *A Public Cemetery of Wol-ha* (1967) de Gwon Cheol-hwi, *Cemetery of Beautiful Women* (1985) de Kim In-soo, *Public Cemetery of Grudges* (1983) de Kim In-soo, *Woman's Wail* (1986) de Lee Hyeok-su, *Resentment of Daughter-in-law* (1972) de Park Yun-gyo. Ces films, nous pouvons déjà le remarquer rien qu'en lisant leurs titres, racontent l'histoire de femmes opprimées par leur famille dans une société patriarcale ; après leur mort elles reviennent se venger de leur mari et leur belle-mère. « Ces fantômes sont des femmes qui, de leur vivant, n'ont pas pu avoir de fils ; les fils censés par la suite pouvoir subvenir aux besoins de la famille en succédant à leur père. Ou bien ce sont des femmes qui ont eu un enfant issu d'une relation extra-conjugale apportant ainsi le déshonneur sur la famille. Ce sont les images de femmes opprimées par l'ordre féodal<sup>71</sup> ». Robin Wood explique que les gens opprimés, y compris les femmes, deviennent des monstres dans le cinéma d'horreur<sup>72</sup>. En retournant aux protagonistes du

68 Le *han* s'incruste 한이 맺히다. Dénoûer le *han* 한을 풀다.

69 « Il y a plusieurs films coréens qui ont adapté ces légendes ou contes coréennes de fantôme féminin. Je peux citer ici : *Mok-Dan ghost story* (1945) de Kim So-don, *A Ghost Story* (1964) de Baek Ho-bin, *Madam white snake* (1960) de Shin Sang-ok, *A Bridegroom from a Grave* (1963), *A Bloodthirsty Killer* (1965), *A Neckless Beauty* (1966), les trois derniers étant réalisés par Lee Yong-min. Ou encore *The Story of Jang-hwa and Hong-ryeon* (1924) de Kim Yeong-hwan, *Story of Jang-hwa and Hong-ryeon* (1936) de Hong Gae-myong, *Jang-Hwa and Hong-Ryeon Story* (1956), *The Story of Jang-hwa and Hong-ryeon* (1962) réalisés par Chung Chang-wha, *Jang-Hwa and Hong-Ryeon : A story of two sisters* (1972) de Lee Yu-seop, *Yo-kwon Gwoi-kwon* (1982) de Park Yun-gyo et *Deux Sœurs* (2003) de Kim Jee-woon sont tous des films qui adaptent la même légende coréenne de deux sœurs. » LEE Kang-hwa, *op. cit.*, p. 120 [Traduction personnelle].

70 Le cinéma d'horreur occidental n'a lui pas échappé au discours du monstre masculin et de la femme victime depuis longtemps. Au contraire, les fantômes féminins apparaissent plus souvent que les monstres masculins dans le cinéma coréen. Mais, plus précisément, les fantômes féminins existent en tant que personnage dans lesquels se superposent une victime et un bourreau.

71 LEE Kang-hwa *Op. cit.*, p.120

72 WOOD Robin, *Hollywood from Vietnam to Reagan ... and Beyond: a Revised and Expanded Edition of the Classic Text.*, New York, Columbia University Press, 2012, p. 64-69. Il explique dans son livre qu'il y a deux répressions dans la société. La première répression, c'est la répression de base pour établir la civilisation (par exemple, l'interdiction du meurtre). La deuxième répression, c'est la répression excédentaire établie par l'idéologie de la société (par exemple, les rôles des femmes et des hommes dans l'idéologie patriarcale). La société fait subir la répression excédentaire aux autres : les autres personnes, les femmes, les prolétaires, les étrangers (l'autre culture qui vient d'un pays étranger), les groupes ethniques dans la culture, une idéologie alternative ou un système politique, les homosexuels et les enfants. Ces autres de la société sont ainsi apparus en monstres dans les films d'horreurs.

corpus, en tant que femmes coréennes, elles ont aussi été incrustées par le *han*. Mais elles veulent dénouer leur propre *han*, au lieu de le demander à un autre personnage masculin après la mort.

Il y a un proverbe sur le *han* des femmes en Corée : « Si une femme ressent le *han*, il neige en mai<sup>73</sup> ». Cela veut dire que si une femme ressent le *han*, il n'y a rien qu'elle ne puisse pas faire. En même temps, c'est un avertissement sur le *han* des femmes. Ce proverbe nous rappelle certaines scènes des films du corpus. Lorsqu'elles commencent à préparer leurs crimes, on voit que l'ambiance du protagoniste est totalement changée. Dans *Helpless*, quand Kyung-sun décide de commettre un crime, elle suit discrètement sa victime. Elle porte un vêtement noir et se maquille de couleurs sombres (image 2). Cette apparence est assez différente avec celle précédente (image 1).

<image 1>



<image 2>



On voit Kyung-sun à gauche, lorsqu'elle s'installe dans un petit village pour échapper aux créanciers et Kyung-sun à droite lorsqu'elle est en train de préparer son crime.

[ *Helpless* ]

Avant cette scène, la protagoniste ne s'est pas maquillée, ainsi la lumière de la scène était plutôt claire. Par contre, quand elle suit sa victime en préparant son meurtre, on a l'impression de voir un autre personnage. Elle suit sa victime avec un regard froid.

Dans *Lady Vengeance*, Geum-ja sort de la prison en hiver le jour où il neige. L'évangéliste et

---

73 여자가 한을 품으면 오뉴월에도 서리가 내린다.

les choeurs se déguisent en père Noël pour féliciter sa libération. On voit Geum-ja qui approche petit à petit en gros plan.



Geum-ja porte une robe d'été en plein hiver. On voit les autres prisonnières qui sont en train de manger du tofu.  
[ *Lady Vengeance* ]

Les choeurs chantent et l'évangéliste félicite sa libération avec un sourire très gentil. Il lui offre du tofu<sup>74</sup>, mais elle le renverse. Lorsqu'elle renverse le tofu, un des membres du choeur fait tomber sa cymbale. Un grand silence emplit la scène. L'évangéliste s'étonne par son attitude, parce qu'elle était une personne gentille en prison. Son apparence en robe d'été contraste avec la neige de l'hiver en arrière plan. Cette scène nous rappelle le proverbe « Si une femme ressent le han, il neige en mai ». Ces scènes de *Lady Vengeance* et *Helpless* sont impressionnantes parce que c'est le moment où les protagonistes commencent à préparer leur crime. Ainsi, leurs attitudes et leurs apparences sont complètement changées pour le crime. Elles refusent la vie d'opprimée et deviennent un être irrationnel, qui fait neiger en mai. Elles tentent de dénouer le *han* elles-mêmes.

Il existe un rituel du chamanisme qui s'appelle le « *gut* » en Corée. La chaman danse et chante pour contacter un autre monde. La grande majorité des chamanes sont des femmes. Et les Coréens l'appellent *mudang*<sup>75</sup>. Le *gut* est un événement traditionnel qui est transmis encore aujourd'hui.

« (...) le chamanisme ne se compose que de cérémonies, nommées « *kut* » [gut], commandées par un chamane qui s'appelle Mudang. Le « *kut* » peut se comparer à la mise en scène de l'exaucement du vœu, de la résolution du ressentiment et de la réconciliation avec l'ennemi. Il s'accompagne souvent d'une extase intense du chamane, mais aussi de l'irruption des passions refoulées des clients. Dans ce processus, les esprits jouent le rôle important d'intervenir dans les affaires humaines, par le truchement du chamane qui les invoque, les console, et les convainc d'accomplir ses souhaits<sup>76</sup>. »

74 En Corée, il est de coutume d'offrir du tofu aux anciens détenus à leur sortie de prison. En effet, le tofu blanc représente une vie immaculée et absente de tous péchés.

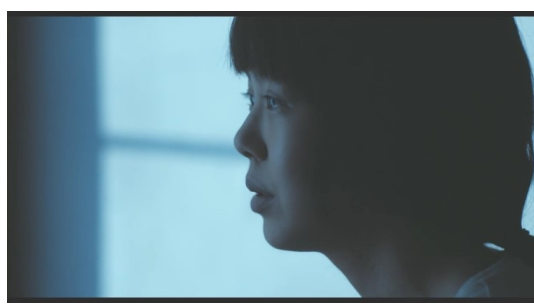
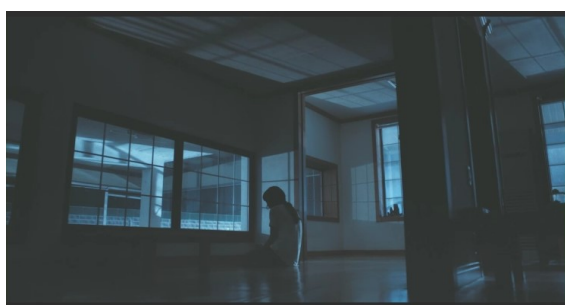
75 *Mudang* 무당 est une chamane. Pour les hommes chamans, on les appelle *paksu-mudang* 박수무당.

76 KIM Hong-Jung, *Op, cit.*, p. 52

Le *gut* n'est pas un événement rituel calme ou solennel, Bien au contraire, c'est un rituel du chamanisme qui a un caractère de folie dionysiaque<sup>77</sup>. Le travail de la chamane varie pendant le *gut* en fonction des régions et des types de *gut*. Cependant, elle existe toujours en tant que médiatrice entre le Dieu et l'homme. La chamane prouve que Dieu (ou l'âme des morts) intervient en soi en effectuant des actes qui transcendent les capacités humaines, tels que danser, chanter ou marcher sur une épée. Lorsque la chamane danse et chante durant le *gut*, les clients prient ainsi follement. Il existe plusieurs raisons pour lesquelles les gens font le *gut*, mais la plupart des *gut* ont pour objectif le bien-être des clients, ou bien pour objectif de dénouer le *han* des morts. On appelle *byung gut*, le *gut* qui guérit les maladies ou dénoue le *han*. Le *gut* n'est pas qu'un rituel, il a pour objectif la guérison des gens.

« Pendant le *gut*, on aura un moment de rencontre avec Dieu. À ce moment-là, les gens racontent leurs problèmes, leurs propres *han*, les chamanes deviennent Dieu et résolvent des problèmes. Les gens ont une expérience de rencontre avec Dieu tout en parlant de leurs problèmes. Cette expérience extraordinaire joue un rôle pour la résurrection et la guérison des gens<sup>78</sup>. »

Finalement, le *gut* est un rituel, voire un événement fou, mais il est considéré comme guérison pour dénouer le *han*. Dans ce cas, les protagonistes, en tant que femmes coréennes qui ressentent le *han*, peuvent être vues comme la *mudang* qui fait un acte de folie (le *gut*) afin de se guérir, dénouer son propre *han*. Dans les films, nous pouvons voir qu'elles agissent de manière irrationnelle. Kyung-sun prie en pleine nuit dans une chambre sans lumière. Elle prie pour tuer son père et montrer son cadavre devant elle. Sa prière semble à la fois désespérée et déraisonnable. Les images ressemblent à celle du client qui prie à côté de la chaman lors du *gut*.



Kyung-sun prie pour la mort de son père en pleine nuit.

[ *Helpless* ]

77 C'est une notion d'esthétique employée par le philosophe allemand Friedrich Nietzsche dans son livre *La Naissance de la tragédie*, en opposition à l'apollinien. Le dionysiaque représente que tout ce qui est émotionnel, improvisé et primitif. Nietzsche Friedrich *La Naissance de la tragédie*, trad. par Patrick Wotling, Paris, Le Livre de Poche, 2013.

78 BAEK Sunhee « A Study of the Healing Function in Korean Shamanism and Folk Dance » *Société de langue et littérature coréenne*, vol.74, 2010, p.248 [Traduction personnelle].

Sun-joeng dans *Princess Aurora* parle avec la voix de sa fille comme si elle devenait une *mudang* qui fait intervenir l'esprit de la mort. Un *gut* pour les morts s'appelle *Sitgim gut*. La *mudang* fait venir l'esprit de la mort en soi pour qu'il puisse raconter son *han* par la bouche de la *mudang*. Sun-jeong raconte aussi le *han* de sa fille devant les policiers et le détective Oh.

**Sun-jeong** (avec une voix d'enfant) : J'ai peur, papa.

**Détective Oh** : Ne pleure pas, Mina, ne pleure pas. Je suis désolé. Tu m'as aussi manqué. Tu vas bien. Tout va bien se passer. Je suis désolé pour toi et pour ta mère aussi.

**Sun-jeong** (avec une voix d'enfant) : Ne pleure pas. Si tu pleures, ça va me rendre triste. Maman sera triste aussi.

**Détective Oh** : Ça va aller. Ne t'inquiète pas.

Pendant le *gut*, L'esprit de mort peut dénouer son *han* en le racontant aux gens. D'après ce dialogue, entre Sun-jeong et le détective Oh (et donc sa fille), on voit que le *han* de la petite fille de Sun-jeong, qui est morte sans être aidée par les gens, et le *han* du détective Oh en tant que père qui n'a pas pu sauver sa fille, sont en train de guérir.

Enfin, dans l'ouverture de *Mother*, la mère danse dans un champ. Ce moment a lieu juste après son crime. On revoit cette scène à la fin du film. Elle regarde dans le vide et tout d'un coup commence à danser comme si son esprit était parti. Sa danse ressemble à celle d'une *mudang*.



Elle danse dans un champ avec le regard vide.

[ *Mother* ]

Elle danse irrationnellement comme une *mudang* qui se dénoue son propre *han*. La *mudang* tombe en extase en dansant pendant le *gut*. Nous pouvons revoir à la fin du film la mère qui danse encore, et cette fois-ci, elle danse avec les autres mères dans un car de touristes. Elles deviennent une grande masse.



La mère danse avec les autres femmes dans le car.  
[ *Mother* ]

La danse de la *mudang* n'est pas une belle danse esthétiquement. Parce que ce n'est qu'un moyen de tomber en extase. Et après être tombé en extase, les gens peuvent ressentir une catharsis et finalement le *han* peut être dénoué. Dans la langue coréenne, on utilise le même mot pour « tomber en extase » et « être joyeux grâce à la musique<sup>79</sup> ». Finalement, dans le film, la mère tente de dénouer son *han* en tombant en extase à travers la danse.

Dans la première partie, nous avons vu les motivations de la violence des protagonistes. Leurs motivations sont liées à la société coréenne. Surtout, il y a des oppressions qu'elles doivent subir parce qu'elles sont des femmes de la classe prolétarienne. Dans un premier temps, elles, ou leurs enfants, sont devenus des victimes de crime. Ensuite, elles sont encore rejetées par le pouvoir étatique. Ce qu'elles peuvent choisir, c'est de briser l'ordre patriarcal en tant que mère monstrueuse et dénouer leur propre *han*. Dans la deuxième partie, nous allons voir leur violence telle qu'elle apparaît sur l'écran.

---

79 신명나다

**Deuxième partie**  
**Une violence qui émane des femmes**

## Introduction

Dans la partie précédente, à travers les quatre films du corpus, nous avons abordé les motivations de la violence des femmes criminelles. En effet, c'est par la violence qu'elles arrivent à survivre dans la société en tant que victime et qu'elles parviennent à dénouer leur *han*. Mais comment la violence est représentée dans ces films ? Dans cette deuxième partie, je vais analyser l'apparition de la violence féminine au moment où les protagonistes commettent leur crime.

Ce qu'il faut comprendre, c'est que les personnages de femmes criminelles ne sont pas juste de simples copies de personnages masculins criminels qui auraient été castrés. En effet, ces personnages sont représentés différemment des hommes criminels ou des femmes victimes. Par exemple, avant de réaliser *Lady Vengeance*, Park Chan-wook a réalisé les deux films *Sympathy for Mr. Vengeance* et *Old Boy*, dans lesquels nous pouvons trouver facilement plusieurs scènes de violences. Bien que ces trois films soient réalisés en trilogie, on peut remarquer que la violence n'est pas présentée de la même façon selon les films. Dans *Sympathy for Mr. Vengeance*, la violence est omniprésente dans toutes les scènes. Concernant *Old Boy*, le film est connu pour son plan-séquence où le protagoniste engage le combat contre plusieurs autres personnages avec un marteau. On retrouve également la mutilation du corps et la torture physique présentes dans ces deux films. Dans *Lady Vengeance*, au contraire, les scènes de violence sont assez peu nombreuses alors que Geum-ja, le personnage principal est tout aussi agressive que les autres personnages principaux des deux films précédents.

Dans cette partie, nous allons dans un premier temps aborder la préparation de la violence des protagonistes et dans un deuxième temps, analyser comment cette violence est mise en œuvre.



## Chapitre III ) Préparation de la violence

Avant d'analyser les dites scènes de violence, je vais d'abord m'intéresser de plus près au processus mis en place avant l'éclatement de la violence et dans de leur crime.

On peut distinguer deux types de procédés : soit la protagoniste agit seule, soit elle obtient l'aide d'une autre personne. Dans le premier cas, la protagoniste s'approche de sa victime en se cachant derrière le masque d'une femme ordinaire dans une société patriarcale et en usant de ses charmes. Dans le deuxième cas, c'est le plus souvent grâce à l'aide d'autres femmes qu'elle parvient à réaliser son crime. Ces deux types de procédés nous rappellent les personnages de femmes fatales dans les films noirs et le discours sur la solidarité féminine auquel on fait souvent référence lorsqu'on parle des films féministes.

Dans la première partie, nous avons déjà vu que l'idéologie patriarcale était la cause du passage à l'acte de la violence (certes, ce chapitre ne concerne pas la question du féminisme). Ces films suivront le discours de la solidarité féminine et du personnage de femme fatale qui sont régulièrement reproduits dans le film criminel et en même temps tentent de les renverser. Je vais analyser comment ces éléments permettent le passage à l'acte et comment ils sont mis en lien avec la société coréenne patriarcale.

### III-1 ) Ses coopérateurs – une possibilité de solidarité féminine

Dans *Princess Aurora* et *Helpless*, les deux protagonistes préparent seules leur crime. Dans ces deux films, à part les protagonistes, il n'y a pas d'autres personnages féminins et leurs amies ne sont à aucun moment évoquées. Dans *Helpless*, Kyung-sun a approché Sun-young comme si elle allait faire acte de solidarité en tant que victime du néolibéralisme, mais ce n'est qu'un stratagème utilisé pour se rapprocher de Sun-young et la tuer (je vais analyser le masque de la protagoniste au chapitre suivant). Concernant les autres films du corpus, il y a des camarades féminines à côté de deux protagonistes. Dans *Mother*, la mère a Mi-sun qui est la seule personnage qui s'inquiète pour elle et ne l'appelle jamais « mère ». Dans *Lady Vengeance*, Geum-ja obtient l'aide de ses anciennes compagnes de prison. En regard de cela, nous ne pouvons pas tout de suite conclure à une quelconque solidarité féminine qui se dresserait contre le système patriarcal. Dans ce chapitre, je vais analyser quelles relations les deux protagonistes Geum-ja et la mère entretiennent avec les autres femmes pour que ces dernières puissent les aider dans l'exécution de leur crime.

Mi-sun est le seul personnage qui vient en aide à la mère dans *Mother*. On la voit apparaître dès le début du film et elle est présente dans beaucoup de scènes jusqu'à la fin. Après l'ouverture du film, on la voit interpellé la mère de Do-joon qui court après son fils alors qu'elle saigne du doigt. Cette scène montre à quel point la mère est dévouée à son fils ; elle ne se rend même pas compte que son doigt saigne tellement son fils accapare toute son attention. Mi-sun aide spontanément la mère à prouver l'innocence de son fils alors que tout le monde le pense coupable. Elle distribue aux personnes présentants sur les lieux du crime des réclamations pour plaider l'innocence de Do-joon et pour dénoncer la violence des policiers. Elle tente également de retrouver le téléphone d'Ah-jung en se faisant passer pour une bénévole chez sa grand-mère atteinte d'alzheimer. Un journaliste lui demande si elle est de la famille de Do-joon lors de l'enquête. Elle a l'air embarrassée, elle répond : « Je ne suis pas de sa famille, mais... ». Mais elle est toujours aux côtés de la mère. On peut deviner qu'elle aide la mère non pas parce qu'elle croit en l'innocence de ce dernier, mais plutôt pour la soutenir dans sa bataille solitaire.

C'est pour ça que son aide diffère de celle de Jin-tea. Dans le cas de Jin-tae, la mère a besoin de sa force physique. Elle le paye pour commettre des délits violents à sa place. On pourrait le qualifier de mercenaire. Jin-tea est un ami de Do-joon, mais il n'est pas intéressé à prouver son innocence. Il n'exprime pas de solidarité envers la mère de Do-joon à l'instar de Mi-sun qui est très intime avec cette dernière et l'appelant *unni*<sup>80</sup>. *Unni* est un terme utilisé par une jeune femme qui s'adresse de façon amicale à une femme plus âgée qu'elle. Ce terme est la marque d'une certaine intimité entre deux femmes. Autrement dit, on peut dire que Mi-sun est la seule qui considère la mère, qui a toujours été une mère sans nom, comme un individu à part entière. Dans plusieurs scènes on voit cette relation intime qu'entretiennent les deux femmes. Dans une des scènes, la mère avoue à Mi-sun qu'elle avait tenté de se suicider avec son fils quand celui-ci était encore un enfant et qu'à cause de sa tentative ratée, son fils vit désormais comme un inadapté dans la société. Mi-sun est la seule personne à qui la mère peut se confier et sur qui elle peut vraiment compter. Mi-sun est l'amie sincère et l'oreille attentive pour la mère.

Ces deux personnages forment à nouveau des liens par le « fils ». La mère lui parle deux fois de sa grossesse. Elle lui dit que si elle prend ses médicaments, elle pourra avoir un fils comme Do-joon. Mi-sun semble attendre d'avoir un enfant. Cependant, son mari n'est pas mentionné dans le film, comme celui de mère. Nous ne savons même pas si elle s'est mariée ou non.

---

80 언니

Ensuite, quand elles regardent la photo de l'enfance de Do-joon, la mère lui demande si elle reprend régulièrement ses propres médicaments<sup>81</sup>.

Jodi Dean a analysé, dans son livre *Solidarity of Strangers*<sup>82</sup>, la façon dont les femmes tissent des liens de solidarité entre elles. Elle dénombre trois types de solidarité : la solidarité affective, la solidarité conventionnelle et la solidarité réflexive. La solidarité émotionnelle est une solidarité établie dans des relations personnelles telles que l'amour ou l'amitié. La solidarité conventionnelle est une solidarité basée sur des relations communautaires qui partagent des normes de profit ou de valeur<sup>83</sup>. Enfin, la solidarité réflexive est une solidarité créée par la compréhension, la communication entre plusieurs personnes. Dans le cas de Mi-sun et la mère, on voit que leurs rapports sont basés sur une solidarité affective. On peut ainsi dire que la solidarité affective repose sur une intimité émotionnelle entre des individus. Cependant, dans le cas de Mi-sun et la mère, leur solidarité semble menacée. En effet, pour comprendre pourquoi, on va s'intéresser à la relation (la solidarité) qu'entretient Do-joon et sa mère.

La mère est la raison pour laquelle son fils est devenu un monstre. La folie de la maternité et son fils monstre ont tué Ah-jung. La solidarité qui apparaît dans le premier temps est la solidarité affective entre Mi-sun et mère, mais la personne qui contribue réellement à son crime est son fils, Do-joon. On le voit pour la première fois s'occuper de sa mère à la gare routière. Il lui prépare avec soin un repas pour son voyage comme elle lui avait préparé le poulet pour le dîner. Par la suite, pour cacher son meurtre, en retournant à la maison du vieil homme qui a brûlé, on le voit ramasser et trouver la boîte d'aiguilles que sa mère a oublié sur le lieux de l'incendie. Il dit à sa mère « Je l'ai ramassé quand je suis allé sur les ruines de la friperie. Il faut pas égarer ces trucs-là, maman. ». En cachant cette preuve, il cesse d'exister dans l'ombre de sa mère et devient son alter ego criminel. Finalement, son coopérateur du crime, c'était bien son fils.

Revenons sur la solidarité entre Mi-sun et la mère de Do-joon. La mère de Do-joon voudrait que Mi-sun ait également un fils comme Do-joon. Cela laisse penser à une suite inquiétante. Parce que Do-joon est un monstre créé par sa mère. Nous pouvons imaginer que mère n'échappera pas à cette idéologie maternelle et, Mi-sun est prête à tout pour être enceinte et

81 Dans le scénario original, après que Do-joon est rentré de prison, Mi-sun propose à la mère de partir en voyage en groupe en n'oubliant pas d'ajouter qu'elle s'occupera Do-joon pendant son absence. Et elle annonce aussi sa grossesse.

82 DEAN Jodi, *Solidarity of strangers: feminism after identity politics*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 16.

83 Cependant, selon Dean, ces deux solidarité (la solidarité émotionnelle, la solidarité conventionnelle) sont limitatives. Parce qu'elles ignorent les gens en dehors de la relation ou en dehors de la collectivité.

son obsession pour la maternité et très proche de celle de la mère. On peut craindre au final que Mi-sun suive les traces de la mère.

De même, lorsque la mère a décidé de prouver l'innocence de son fils elle-même, elle a collé la photo d'Ah-jung sur le mur de sa chambre et a dit : « Tu es jolie. » Dans cette scène, nous avons l'impression qu'elle allait prouver l'innocence de son fils et ainsi se venge de la mort d'Ah-jung. Cette scène montre la possibilité de la solidarité entre la mère et Ah-jung. Ensuite, le film laisse aux spectateurs imaginer que la mère va punir les hommes qui exploitent sexuellement Ah-jung. Cependant, cela reste un macguffin.

Le titre coréen de *Lady Vengeance* est *La gentille Geum-ja*. C'est aussi le surnom de la protagoniste en prison. On l'a nommée ainsi parce qu'elle se montrait gentille envers toutes les autres détenues pendant ses années en prison. Mais sa gentillesse n'est pas désintéressée. En effet, alors qu'elle est en prison, Geum-ja projette déjà d'utiliser ses co-détenues pour mettre à exécution sa vengeance. Elle réussit à les manipuler et à sa sortie de prison, elle met tout en œuvre pour parvenir à ses fins. Il est difficile de dire qu'elle crée un lien solidaire avec les anciennes co-détenues puisqu'elle n'agit que dans son propre intérêt. Dans le film, Geum-ja obtient l'aide de ses anciennes co-détenues en les aidant d'abord en premier. Les aides qu'elle accorde à ses compagnes de cellule sont toutes répertoriées dans le tableau suivant.

Nom de personnages	L'aide de Geum-ja	L'aide des anciennes co-détenues
So-young	greffe de rein	Fabrique l'arme à feu
Su-hee	Tue la sorcière, une autre co-détenue en prison	Décore l'arme à feu
Yang-hee	Expie ses péchés et lui accorde le salut	Offre un appartement
Yi-jeong	Tue la sorcière, une autre co-détenue qui l'a violée	Se marie avec Baek et aide à l'attraper
Sun-seok	Prend soin d'elle en prison alors qu'elle a Alzheimer	Donne le plan de l'arme à feu

Les services que Geum-ja reçoit en retour de son aide sont tous différents tout comme l'aide qu'elle a accordé à ses anciennes camarades de cellule. Les personnages les plus ambigus sont Yang-hee et Yi-jeong. Geum-ja sauve Yang-hee en lui apprenant comment expier ses péchés<sup>84</sup>.

84 Voici le dialogue entre deux personnages en prison :

**Yang-hee** : C'était mon mec, quand je l'étranglais, je me sentais si bien. C'est moi qui aurais dû mourir.

**Geum-ja** : Alors, meurs, et reviens à la vie. Plusieurs fois, s'il le faut. La prière, c'est un gant exfoliant. Frotte ta peau très fort pour te débarrasser de tes péchés. Alors t'aura une peau de bébé. D'accord?

Après sa libération, Yang-hee travaille comme coiffeuse dans un salon et offre un logement à Geum-ja. Yang-hee dit à Geum-ja qui a complètement changé « Tu ne m'as jamais vraiment aimé, n'est-ce pas ? Tu faisais semblant, non ? ». On peut imaginer qu'il y avait un jeu de séduction entre les deux personnages ou juste un amour unilatéral de la part de Yang-hee. Cependant elle reste dévouée à Geum-ja. Même si Geum-ja paraît complètement changée, Yang-hee l'accepte et agit envers elle comme si elle avait des sentiments amoureux à son égard. Par contre, l'aide Yi-jeong est tout autre. En effet, c'est un personnage qui apporte une aide décisive à la vengeance de Geum-ja en se mariant avec Baek et en l'aidant à le capturer<sup>85</sup>. Son aide diffère totalement des autres co-détenues puisqu'elle sacrifie sa vie pour aider Geum-ja. Toutefois, contrairement à Yang-hee, qui l'aide de son plein gré, Yi-jeong semble agir sous la menace. Par exemple, dans un scène où elle dit à Geum-ja « Ça doit être ce soir, je n'en peux plus. Même pas pour toi. ». On peut comprendre que son aide n'est pas totalement choisie, mais forcée. De même, on peut dire qu'elle agit sous la menace de « la sorcière Lee Geum-ja » et ça depuis qu'elles sont en prison.

Baek est représenté comme un personnage diabolique. À l'époque où Geum-ja vivait avec lui on peut penser qu'elle a subi l'oppression patriarcale et la violence de ce dernier. Mais sa vengeance ne se dresse pas contre cette oppression patriarcale. C'est plutôt une vengeance personnelle contre Baek qu'il l'a fait accuser à sa place de ses crimes. Elle a passé 13 ans en prison à la place de Baek et sa petite fille a été envoyée à l'étranger. Dans la première apparition de Yi-jeong, on la voit prendre son repas avec Baek. Soudainement celui-ci la plaque violemment sur la table et la viole tout en continuant de mâcher sa nourriture. Yi-jeong a l'air habituée et ne se débat pas. Baek est brutal et est décrit comme le diable en personne. Si la collaboration entre Geum-ja et Yi-jeong était une vraie solidarité féminine contre le système patriarcal, Geum-ja n'aurait pas forcé Yi-jeong à épouser Baek. Au contraire, elle l'a exposée à la violence de Baek pour sa propre vengeance personnelle. De plus, dans la scène où elles se rencontrent, Geum-ja reste froide et distante comme si elle n'était pas désolée pour Yi-jeong.

La plupart des crimes commis par les anciennes camarades de cellules de Geum-ja sont des

---

**Yang-hee** : (voix-off) Geum-ja m'a appris à purifier ma vie passée.

85 Yi-jeong explique en voix-off comment elle a pu se marier avec Baek : « Après cela, Geum-ja a hérité du surnom de "sorcière". Mais on l'appelait encore "la gentille Geum-ja". Tout le monde voulait aider la gentille Geum-ja, et personne ne pouvait refuser de faveurs à la sorcière. Soo-kyung, une voleuse libérée avant moi, a trouvé où travaillait Baek. Seong-eun, une intelligente diplômée universitaire, a par la suite été libérée et a trouvé un emploi au même endroit. Elle m'a ensuite informé que Baek voulait acheter une nouvelle voiture. Plus tard, Baek a reçu une visite d'une jolie concessionnaire automobile, Park Yi-jeong. ». Nous pouvons comprendre que deux autres prisonniers l'ont aussi aidé pour qu'elle puisse se marier avec Baek.

crimes en rapport avec les hommes. En effet, certaines d'entre-elles ont tué des hommes. Toutefois, on voit dans le film que leur motivation n'était pas la rébellion contre le système patriarcal. Le film évite de montrer des femmes opprimées et la catharsis de ces femmes à travers la revanche. À l'inverse, à la fin du film on peut remarquer une certaine solidarité entre les familles des victimes. C'est à ce moment-là où la vengeance personnelle de Geum-ja devient une vengeance collective entre les familles. Comme je l'ai déjà expliqué précédemment, Geum-ja découvre plus tard qu'il y a d'autres enfants victimes de Baek. Elle rassemble alors les familles des victimes et leur propose de se venger de Baek. Elle décide de les laisser se venger et d'abandonner celle qu'elle avait soigneusement préparé durant ces 13 années passées en prison. En effet, c'est sans hésitation qu'elle prend cette décision. Seulement, Geum-ja ne se joint pas aux familles des autres victimes pour se venger, mais reste en retrait et joue le rôle de l'arbitre. Elle les fait se rassembler dans une vieille école abandonnée, là où elle a séquestré Baek. Les familles des victimes discutent entre elles comment procéder. Ils ont du mal à s'accorder. On peut les comparer à un groupe d'élèves en train de participer à une réunion de classe. Geum-ja propose des solutions et règle les conflits entre les membres comme le ferait une maîtresse dans une classe. Mais nous ne pouvons trouver aucune solidarité entre ces familles jusque là. C'est bien à partir du moment où ils torturent Baek qu'une entente se crée et qu'un sentiment de solidarité prend forme. Geum-ja ne fait qu'assister et ne prend pas part à la torture. À la fin, quand Baek meurt sous les multiples coups assésés par les familles des victimes, ces derniers nettoient ensemble la salle de classe souillée par le sang. À ce moment, ils ressemblent à des camarades qui sortiraient d'une même épreuve douloureuse et qui auraient survécu, mais sans Geum-ja.

En conclusion, la solidarité féminine n'est pas vraiment effective dans ces films. Elle est complètement ignorée voire même inexistante. Cependant, on peut voir d'autres formes de solidarité qui permettent aux protagonistes la réalisation de leur crime.

### **III-2 ) Femme en masque – identités plurielles**

Ces meurtres sont soigneusement préparés. Pour cela, ces femmes s'approchent d'abord de leurs victimes en cachant leur identité. Elle se font passer pour des femmes inoffensives et anodines. Au chapitre précédent, nous avons vu que la protagoniste dans *Lady Vengeance* se cache derrière le masque de « La gentille Geum-ja » en prison pour bénéficier d'une rémission de peine et plus tard, pouvoir recevoir l'aide de ses anciennes camarades de prison.

Dès sa sortie de prison, elle enlève ce masque et se montre sous sa vraie identité. Quand son amie, aussi ancienne détenue, lui demande pourquoi elle met du fard à paupière rouge, Geum-ja lui répond « Je ne veux pas avoir l'air gentil ». On peut comprendre à travers ce dialogue que la gentille Geum-ja était un masque pour parvenir à ses fins. Par exemple, en prison elle a tué une autre détenue qu'on appelait la sorcière. Elle a pu l'assassiner en se cachant sous son masque de la gentille Geum-ja. La sorcière tombe malade et la gentille Geum-ja prend soin d'elle. La sorcière touchée par son geste demande pardon pour tout le mal qu'elle a fait. Mais la gentillesse de Geum-ja n'était qu'un leurre pour pouvoir empoisonner la sorcière qui meurt sans savoir que c'est Geum-ja qui l'a tuée.



Geum-ja s'occupe de la sorcière.



Lorsque la sorcière meurt, elle lui dit "Allez, crève" en souriant.

[ *Lady Vengeance* ]

Les images ci-dessus montrent quand la sorcière meurt des suites de l'empoisonnement. Dès lors l'attitude de Geum-ja change radicalement. En effet, Geum-ja prend un autre surnom : la sorcière Lee Geum-ja. Et elle bénéficie de l'aide d'anciennes victimes de la sorcière morte.

Dans les trois films, les femmes criminelles cachent leur vraie identité afin de s'approcher de leur victime. Mais cela ne veut pas dire qu'elles changent radicalement leur apparence. Ce sont juste des femmes ordinaires dans la société coréenne patriarcale. C'est-à-dire des femmes gentilles et inoffensives. De plus, l'image sexuelle que renvoie la femme les aide grandement dans leur entreprise. Dans les films noirs hollywoodiens, il y a déjà eu des exemples de femmes criminelles qui se cachent derrière un masque. Dans ces films, les femmes fatales mettent la vie des hommes en péril en utilisant leur pouvoir de séduction. Marc Vernet

explique le caractère de la femme fatale apparaissant dans le film noir hollywoodien :

« Dans le film noir, la femme incarne une surenchère de féminité et de sensualité [...] suscitent le désir des hommes par une mise en avant de leurs atouts sexuels. Personnage chargé d'une énergie sexuelle forte, le danger potentiel qu'elle représente se mesure à l'éclat de ses charmes. [...] Elle est une séductrice au pouvoir maléfique, tentatrice et corruptrice, instrument de pouvoir sur l'homme qu'elle a choisi d'exploiter et de dominer : le privé apprend à lui résister [...], tandis que le loser se condamne parce qu'il lui cède. Son premier écart est la tentation de l'adultère, qui souvent l'amène à l'instigation de meurtres dont les conséquences seront tragiques pour elle-même ou pour ceux qui l'approchent. Elle forme avec l'homme un couple explosif, promis à un destin tragique<sup>86</sup>. »

L'auteur a cité plusieurs personnages de femmes fatales dans ce genre particulier de film : Phyllis dans *Assurance sur la mort* (1944) de Billy Wilder, Elsa dans *The Lady from Shanghai* (1946) d'Orson Welles et Cora dans *Le facteur sonne toujours deux fois* (1946) de Tay Garnett. Comme stipulé dans la citation, les personnages de « femme fatale » dans ces films ont une image sexualisée très forte et parmi les caractéristiques du film noir, le jeu de lumière sombre renforce cette image. La femme fatale profite des hommes pour son propre intérêt. Cependant la plupart d'entre elles finissent mal. Les trois protagonistes du corpus de films sont des jeunes femmes et la plupart de leurs victimes sont des hommes. La femme fatale coréenne séduit les hommes afin de commettre son crime. Mais pas seulement. La manière de représenter cette personnage est différente de celle du film noir. La femme fatale dans les films noirs hollywoodiens séduit les hommes grâce à sa sensualité, alors que la femme fatale du cinéma criminel coréen utilise son côté innocent. Les hommes victimes tombent dans leur piège les croyant inoffensives. Lorsqu'une femme fatale coréenne séduit sa future victime masculine, on peut y voir une mise-en-scène complètement différente de celle du film noir hollywoodien. La femme est sous un éclairage lumineux, généralement, vêtue de robes, souvent de couleur blanche. Le vêtement blanc représente sans doute une métaphore de l'image pure. Cependant, dans les scènes où le crime est commis, les lumières et les vêtements des personnages changent. C'est à ce moment que les spectateurs se rendent compte que l'image de femme innocente présentée antérieurement était en fait un masque que portait ces femmes afin de manipuler.

Sun-jeong dans *Princess Aurora* utilise volontairement cette image de femme inoffensive. Parmi ses six victimes, quatre sont des hommes. Elle les séduit afin de les attirer dans un

---

86 VERNET Marc, *Le film noir américain*, Paris, BIFI, Bibliothèque du film, 2005, p. 61-62.



piège. Les deux victimes féminines sont assassinées au début du film. Cependant lorsqu'elle assassine ces femmes, elle n'avait pas besoin de les séduire. Ainsi, ces meurtres apparaissent à l'écran de manière plus rapide que ceux des hommes victimes. Après les meurtres des deux femmes, on apprend que la criminelle est une vendeuse de voiture de luxe. Dans cette scène, elle présente une Porsche à ses clients masculins. Lorsqu'elle dit : « Un tel corps sensuel et une peau lisse », la caméra montre son corps qui est en train de représenter la voiture. C'est clairement une métaphore du physique de la protagoniste. Le film présente la protagoniste féminine d'un point de vue masculin. Comme si la réalisatrice voulait rassurer les spectateurs masculins en montrant en premier les meurtres des deux femmes et en hyper sexualisant le corps de la protagoniste. Le parti pris est de ne pas la rendre menaçante aux yeux des hommes. En effet, Sun-jeong se cache derrière le masque de femme inoffensive. Le film trompe les spectateurs masculins. Contrairement à ses deux victimes femmes, et à un chauffeur de taxi qu'elle n'a pas délibérément séduit, elle approche ses quatre autres victimes masculines en usant de ses charmes. Elle crée une relation de dépendance dans laquelle l'homme ne soupçonne aucun danger tellement il a succombé à son désir pour elle. Ce qui est important ici, c'est qu'elle commet ses crimes au moment où les hommes sont les plus vulnérables. La troisième victime est un vieil homme marié qui désire une relation sexuelle avec elle ; elle le tue alors qu'ils sont à l'hôtel. Elle castré littéralement sa cinquième victime alors que celui-ci tente de la violer. Quant à la sixième victime, la protagoniste était en couple avec et elle le séquestre chez lui. Ses trois crimes se déroulent au moment où les hommes tentent un rapprochement physique. La protagoniste se fait passer pour une immigrante sino-coréenne pour se rapprocher de sa cinquième victime. En effet, il y a une forte diaspora chinoise en Corée qu'on appelle *choseonjok*<sup>87</sup>. Leur présence en Corée ne cesse d'augmenter depuis les années 2000. La xénophobie envers les *choseonjoks* est un problème dans la société coréenne d'aujourd'hui. Dans la scène où elle est au restaurant de sa future victime, elle parle avec un accent très fort. Elle lui explique qu'elle est venue en Corée pour trouver du travail. Quand Chang, sa future victime, lui propose un travail contre des relations sexuelles, elle lui coupe le pénis. Il se fait castrer par une femme issue d'une minorité alors qu'il était sur le point de la violer. En effet, la communauté des *choseonjoks* est une des communautés les plus discriminées en Corée du sud. Les femmes issue de cette communauté sont plus facilement exposées à la criminalité. Elle ne peuvent bénéficier de la protection de l'Etat coréen. La protagoniste se fait passer pour une femme étrangère, sans emploi et issue de cette communauté. En effet, Sun-jeong utilise cette image de femme de *choseonjok* faible et

---

87 조선족

vulnérable pour piéger sa victime.

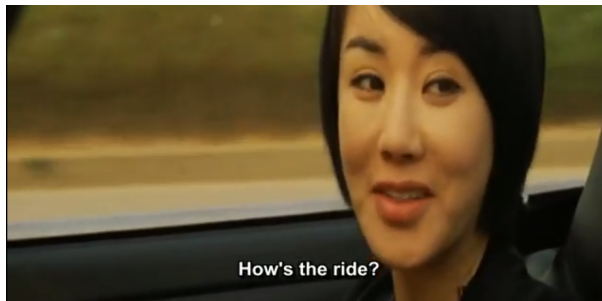
En tant que femme criminelle, Sun-jeong se cache derrière différents masques pour parvenir à ses fins. On peut notamment le voir sur l’affiche du film :



Sun-jeong cache son visage derrière un masque.  
[Princess Aurora ]

La mise en scène souligne le côté innocent de son personnage qui approche les victimes sous une fausse identité. Les images suivantes montrent la protagoniste avant et après les crimes.

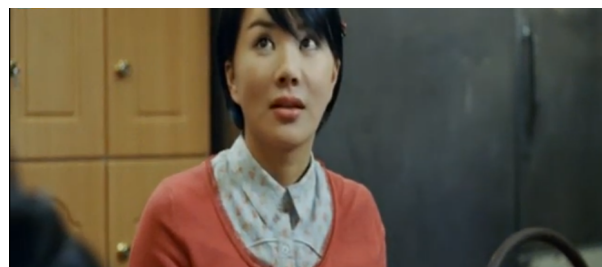
< Avant le crime >



< Pendant le crime >



Elle lui fait boire le poison



Elle se fait passer pour une jeune femme issue de la communauté des *chosunjok* qui vient d’arriver en Corée du sud



Juste avant de couper le pénis de sa victime avec une paire de ciseaux



Elle regarde l'avocat en souriant



Après un affrontement violent, elle saisit une bouteille de vin et assomme sa victime

[*Princess Aurora* ]

Les images de gauche qui se passent avant le passage à l'acte de violence, sont lumineuses. Le personnage porte des vêtements de couleur claire ce qui accentue sur côté innocent du personnage. De plus, on peut remarquer qu'elle est très souriante. Les images de droite sont des scènes tirées du moment du passage à l'acte. Les scènes sont plus sombres. Si on compare les deux dernières images, on remarque que Sun-jeong a retiré sa veste blanche pour ne garder que sa chemise noire. L'ambiance change radicalement. Les hommes qu'elle tue sont convaincus qu'elle ne représente aucune menace et elle profite de cette situation attendant le moment opportun pour passer à l'acte.

La mère dans *Mother* cache elle aussi sa vraie identité. Lorsqu'elle se rend chez le vieil homme, témoin du meurtre de la lycéenne, elle se présente à lui en tant que bénévole qui s'occupe des personnes âgées isolées. Elle a l'air apeurée au début. Bien que l'homme ait un certain âge, lui aussi, lui fait des avances sexuelles en lui disant « Prends tout ton temps. Si tu dormais ici, ce serait bien. ». Bien que cette dernière soit venue sans l'intention de le tuer, elle se sent menacée par cet homme qui lui tient des propos déplacés alors qu'elle est seule avec lui dans un endroit fermé. C'est dans ces circonstances qu'elle passe à l'acte et le tue. En effet, tout comme Sun-jeong, la mère est une femme qui semble à priori inoffensive et qui se retrouve seule enfermée dans une pièce face à un homme qui lui fait des avances sexuelles. Dans les deux films, les hommes sont assassinés par des femmes qu'ils n'estiment pas dangereuses. Autrement dit, ce sont des hommes « naïfs » qui tombe dans le piège de ces femmes meurtrières.

Le film *Helpless* raconte l'histoire d'une criminelle fugitive qui vit sous une fausse identité. Elle a pris l'identité de sa victime féminine. Elle cache d'abord son identité pour se rapprocher d'une femme qui se prénomme Sun-young, qu'elle veut assassiner. Dans ce film, c'est en effet une femme qui est tuée et non un homme. Kyung-sun s'approche d'elle en sachant que Sun-young est une femme vivant seule. Elle pense que si elle meurt, personne ne s'en souciera. Sun-young se prostitue pour rembourser ses dettes, comme Kyung-sun. Il y a

beaucoup d'éléments communs entre ces deux personnages. Cependant, à l'inverse de cette dernière, Sun-young aimait sa mère décédée. Lorsque sa mère meurt, elle insiste pour trouver un bon emplacement pour la tombe de sa mère. Lors de la première rencontre des deux femmes, Kyung-sun ment à Sun-young en lui disant qu'elle vient se recueillir sur la tombe de sa mère, et qu'elle n'a pas d'argent pour le moment. Elle ment dans le but d'émouvoir Sun-young et ainsi se rapprocher d'elle. Kyung-sun assassine Sun-young lors d'un voyage à deux. Sun-young, tout comme les autres victimes des films précédents tombe dans le piège que lui a tendu Kyung-sun en se fiant à ce que Kyung-sun lui montrait d'elle. Cependant, Sun-young se retrouve assassinée non pas parce qu'elle a tenté de violer Kyung-sun, mais au contraire, parce qu'elle a cru qu'elles étaient proches l'une de l'autre. Après avoir tué Sun-young, Kyung-sun usurpe son identité et aborde Moon-ho qui sera sa deuxième victime. Moon-ho ne sera pas tué par Kyung-sun, mais on peut dire que Moon-ho est aussi une victime de Kyung-sun, parce que celle-ci lui ment sur sa vraie identité et l'utilise à des fins personnelles. En effet, elle décide de s'installer avec Moon-ho parce qu'elle aspire à une vie simple. La protagoniste de *Helpless* est proche du personnage de femme fatale des films noirs hollywoodiens, en ce sens qu'elle utilise un homme pour son propre intérêt et que l'homme, fasciné, est au centre de l'histoire.

Cependant, contrairement aux images sexuelles de la femme fatale dans les films noirs hollywoodiens, on retrouve ces traits d'innocence tout comme dans les films précédents. Lorsque Moon-ho rencontre Kyung-sun pour la première fois, elle fait semblant de se méfier de lui. Alors qu'elle caressait les chiens devant sa clinique vétérinaire, il l'aperçoit et il tombe amoureux d'elle au premier regard. Quand il s'approche d'elle, elle lui dit « Qui êtes-vous ? On se connaît ? ». C'est Moon-ho qui fait le premier pas vers elle. Dans cette scène de la première rencontre entre Moon-ho et Kyung-sun, on remarque que les images sont plus lumineuses, que les vêtements portés sont clairs et que le cadrage de la caméra insiste sur l'air innocent de Kyung-sun.



Le point de vue de Moon-ho lors de leur première rencontre. On peut penser que leur rencontre est une coïncidence, mais c'est bien Kyung-sun l'a conspiré  
[ *Helpless* ]

Tout comme dans les films noirs hollywoodiens, le film *Helpless* choisit délibérément de laisser planer le mystère autour du véritable caractère de Kyung-sun. Les spectateurs découvrent peu à peu la vraie identité de la protagoniste. À la fin du film, on comprend qu'elle profite de Moon-ho et qu'il est sa victime. Mais même après avoir découvert que Kyung-sun était une meurtrière qui a tué une autre femme, il fait quand même le choix de la protéger. Quand il la retrouve à la fin du film, il lui dit:

**Moon-ho** : Est-ce que tu m'aimais vraiment ?

**Kyung-sun** : (*elle secoue la tête en signe de négation*)

**Moon-ho** : (*la déception marque son visage*)

Va-t'en. Je ne te chercherai plus. Mais, va vivre en tant que toi-même. Ne te fais jamais attraper.

D'après cette conversation, on peut comprendre que Kyung-sun n'est jamais tombée amoureuse de Moon-ho, mais qu'elle l'a simplement utilisé pour son propre intérêt. C'est à ce moment-là également que Moon-ho prend conscience qu'elle a profité de lui pour se protéger du crime qu'elle avait commis. Toutefois, il l'a laissée s'enfuir. Dans le film, c'est le seul personnage qui s'inquiète pour elle au moment où elle se suicide.

En conclusion, ces quatre criminelles abordent leurs victimes en se cachant derrière le masque d'une femme inoffensive et innocente. Elles font tomber leur victime dans leur piège et les tuent. Cacher son identité pour approcher un homme et le séduire fait penser au personnage de femme fatale des films noirs hollywoodiens. Les hommes s'enferment avec ces femmes avec l'idée de profiter d'elles, mais c'est sans savoir que c'est eux au final qui seront les victimes. En effet, ils se font assassiner par celles qui, au premier abord, ne semblaient représenter aucune menace.

## Chapitre IV) La violence féminine à l'écran

Jusque ici, nous avons analysé la violence féminine en mettant l'accent sur la narration, telles que les motivations de la violence et des actes des femmes-criminelles avant qu'elles ne commettent des crimes. Dans ce chapitre, je vais analyser les scènes dans lesquelles les crimes sont montrés. Le tableau suivant montre les scènes de violence dans les films.

<i>Lady Vengeance</i>
Geum-ja assassine une prisonnière en faisant boire un poison (de vernis).
Elle tue Baek qui devient un chien dans son rêve
Deux hommes incités par Baek tentent de kidnapper Jenny et Geum-ja. Un homme la frappe unilatéralement sans arrêt. Mais finalement, un homme est tué et l'autre perd sa main d'un coup fusil.
Elle coupe les cheveux de Baek qui a perdu connaissance (avec des ciseaux).
Elle essaye de tirer une balle dans la tête de Baek.
Elle tire une balle dans le visage de Baek mort
<i>Princess Aurora</i>
La protagoniste tue une femme avec une broche en fer aux toilettes dans un grand magasin.
Versant de l'eau plâtreuse sur le nez de sa victime, Sun-jung l'asphyxie au salon de beauté.
Elle fait boire un poison à un homme (l'amant de la deuxième victime) dans une chambre d'hôtel.
Elle rend inconscient le chauffeur du taxi avec un taser. Ensuite, elle le met dans le taxi et le fait tomber dans une rivière.
Elle attache un homme et coupe son pénis avec des ciseaux.
Sun-jung frappe la tête de l'avocat avec une lampe quand il est sans défense chez lui. Il y a un affrontement violent entre les deux personnages et finalement elle le prend en otage.
Elle tue le pédophile à l'hôpital.
<i>Mother</i>
Elle assassine un homme avec un marteau avec lequel elle le frappe plusieurs fois.
<i>Helpless</i>
Le film ne montre que la protagoniste en sous-vêtement recouverte de sang.

Si on limite la violence à un acte qui fait physiquement mal à un autre personnage, le nombre de scènes dans lesquelles la violence apparaît dans chaque film diffère. Dans ce chapitre, je vais analyser comment ces scènes de violence sont exprimées dans la narration. Tout d'abord, j'analyserai comment la violence des femmes s'exprime en images et enfin comment elle s'exprime en son.

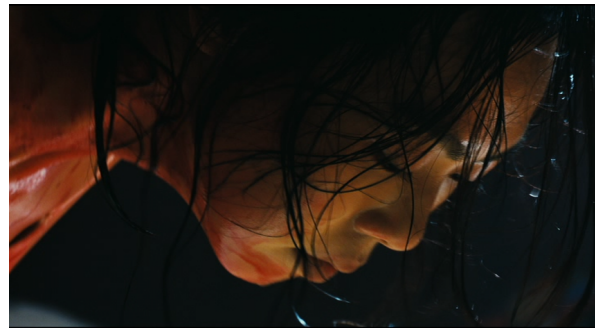
## IV-1 ) Une violence laissée hors-champ

Dans ce chapitre, nous allons analyser les scènes dans lesquelles la violence des protagonistes sont décrites. Depuis la naissance du cinéma, la grammaire du cinéma s'est développée et les spectateurs peuvent recevoir beaucoup d'informations par les images du film. Les échelles de plan ou le montage produisent des variations, même si on veut filmer le même objet. Dans cette partie, je me concentre sur les images qui représentent la violence physique des femmes-criminelles. Les scènes la violence peuvent être composées de plans, couleurs et temps. Les spectateurs peuvent ressentir un sentiment de stabilité ou être déstabilisé par rapport aux différents plans. La couleur peut être perçue comme un phénomène traduisant la psychologie des personnages dans telle ou telle situation. Pour exprimer la violence, les spectateurs peuvent ressentir le sentiment des personnages à travers la clarté/l'obscurité ou bien la saturation de la couleur. Ainsi, cela influence les sentiments des spectateurs. De plus, en comparant le temps de l'apparition de la victime et l'auteur de la violence, nous pouvons comprendre quel personnage apparaît comme étant le sujet de la violence.

Les scènes de violence féminine dans *Mother* et *Helpless* apparaissent pour un très court moment par rapport aux deux autres films. Ces deux films sont en dehors du cliché que l'on voit normalement dans la scène de violence, car on ne voit pas la victime. Il n'y a pas de combat entre la femme-criminelle et sa victime, et la violence se passe très rapidement dans le film. D'abord, le film *Mother* a essayé d'exprimer l'émotion de la mère à travers les gros plans. Sa folie est montrée en contre-plongée et en gros plan pendant son crime. La mère frappe la tête de la victime avec le clé anglaise très lourde. Le visage de la victime n'apparaît pas à l'écran pendant cette scène de violence. Il ne résiste pas, il est juste tué par la protagoniste. Mais le film laisse aux spectateurs imaginer le visage de la victime en montrant du sang rouge giclé sur le visage de la mère. *Helpless* est très pudique pour exposer la violence féminine. Il est le seul film qui ne montre pas directement son crime ni la violence du protagoniste ni la victime. Quand elle sort ensanglantée de la salle de bain, on peut déjà imaginer que sa violence est en cours et que sa victime est morte.



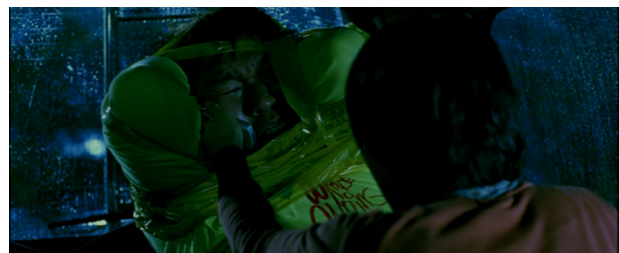
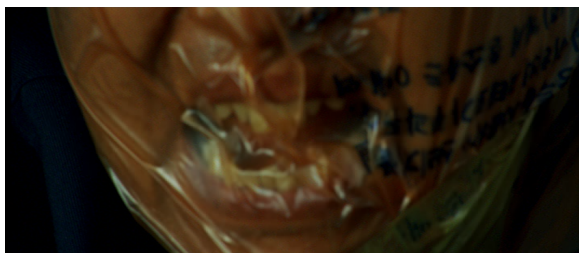
Le gros plan de mère dans *Mother*



Le gros plan de Kyung-sun dans *Helpless*

Le point commun de ces deux films, c'est que la violence est rapidement passée, et que le gros plan montre l'expression de folie des protagonistes. La violence n'est pas directement montrée dans le film, mais elle est montrée par le sang de la victime.

Contrairement aux deux films précédents, *Princess Aurora* est un film qui montre directement la douleur des victimes. Le crime de la protagoniste se passe dès l'ouverture du film. Les images du sang de la victime sur le mur blanc, de la main percée par une brochette en fer et du visage de la victime qui souffre passent très rapidement. Nous pouvons trouver plusieurs plans qui constituent le point de vue des victimes qui regardent la protagoniste et ainsi les visages des victimes en souffrance en gros plan.



La première, la troisième, la quatrième et la cinquième victimes de Sun-jeong. On voit les victimes qui sont en train de mourir en gros plan.  
[*Princess Aurora* ]

Le film montre directement la violence de la protagoniste en montrant le visage des victimes. Les spectateurs se rendent compte que ce qu'elle fait est un meurtre. La scène de violence est



la plus longue par rapport aux trois autres films et la protagoniste se bat avec les victimes en utilisant divers outils (la brochette, le poison, l'asphyxiant, le taser électrique et les ciseaux). Les scènes de violence du film se caractérisent par l'utilisation de transitions rapides et d'une musique tendue pour créer une tension. Surtout à la fin du film, lorsqu'elle a atteint son apogée, la bagarre entre l'avocat et la protagoniste se déroulent pendant deux minutes et 48 plans.

*Lady Vengeance*, contrairement aux autres films, tente de briser l'atmosphère violente. Au chapitre précédent, nous avons déjà vu que Geum-ja empoisonne le personnage de sorcière et la tue à la prison. Sa vie en prison est ironiquement représentée par les lumières claires et les couleurs rose ou jaune. Les images de la prison sont très douces. De plus, quand Geum-ja empoisonne la sorcière, on voit les mêmes claires lumières chaleureuses et les mêmes couleurs dans cette scène. Cela peut être vu comme un prolongement de la scène de la prison, qui s'exprimait avec des lumières claires. La scène suivante se déroule aussi dans la prison. Les autres prisonnières parlent de l'assassinat par Geum-ja avec un ton vivant. Elles vantent la gentillesse de Geum-ja qui assassine la sorcière<sup>88</sup>. Nous avons l'impression de voir une scène du *Magicien d'Oz* (1939) de Victor Fleming, quand Dorothy tue la méchante sorcière, les citoyens de la cité d'Émeraude sont contents de sa mort et Dorothy est devenue une héroïne. Geum-ja est aussi décrite comme une héroïne dans cette scène et l'impact de la violence se réduit. L'ambiance de la prison est complètement modifiée dès sa sortie, comme si la protagoniste enlevait son masque de gentille Geum-ja. Cependant, l'ironie de la mise-en-scène de la violence a toujours existé même après sa sortie. Par exemple, je peux citer les scènes du rêve de Geum-ja et de la maison des parents de Won-mo ou bien (même si la violence de protagoniste ne s'affiche pas directement) la scène des familles victimes, lorsqu'ils punissent Baek<sup>89</sup>. Les images ci-dessus montrent le rêve de Geum-ja. La scène représente son désir de la vengeance.

---

88 Les autres prisonnières échangent les mots suivants avec une musique vivante : « Elle l'avait mis de la Javel ? / Pendant combien de temps ? / Trois ans / Son ventre a dû devenir tout propre / Geum-ja au grand cœur ! / Elle a bien fait!! »

89 L'ambiance de tension de la vengeance des familles victimes, donc une violence collective, est renversée en utilisant le dialogue quotidien. Surtout, les familles de victimes sont représentées comme des meurtrières non vengeresses et Baek est décrit comme leurs victimes. Par exemple, ils parlent de problèmes réalistes plutôt que de la peur avant de tuer : « On n'est pas obligé de faire pareil. On n'est pas à la cantine. ». C'est un dialogue qui peut se passer dans la vie quotidienne. Cependant, ce dont ils parlent c'est bien du meurtre. Baek entend ce qu'ils disent à côté de la salle de classe. Il a l'air d'avoir très peur de sa mort à venir. Lorsque les familles attendent leur tour dans le couloir pour se venger de Baek, des dialogues quotidiens se déroulent entre eux. Un père de l'enfant victime parle au père de Se-hyun. : « Vous pensez que ça vous suffira ? Je vous le prête après ? » Ensuite, on voit le père de Se-hyun sortir un marteau dans son sac. Cette scène est assez comique et transforme l'ambiance de tension en une comédie noire.



On voit fondu enchaîné entre deux images : l'image de Geum-ja qui s'est endormie en priant et son rêve.



Elle amène un chien avec la tête de Baek sur au bord d'une falaise.



Le sang de Baek coule sur la neige blanche.



Geum-ja sourit comme dans son rêve.

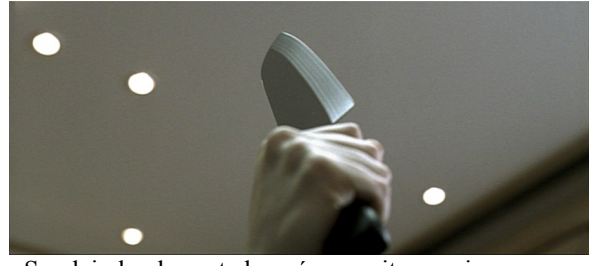
[ *Lady Vengeance* ]

Geum-ja s'endort en priant. Dans son rêve elle porte des vêtements noirs, contrairement à la robe blanche qu'elle porte en réalité. Elle emmène Baek qui devient un chien sur une falaise. Son visage est montré en contre-plongée dans le plan de son rêve qui contraste avec son visage allongé en réalité. La neige et le chien avec la tête de Baek donne une impression surréaliste. Elle murmure « Adieu » à Baek et sa main avec son arme à feu qu'elle dirige vers Baek est montré en gros plan. Ensuite, on voit la mort de Baek. Son sang rouge éclabousse la neige blanche. Cette scène donne un sentiment étrange et grotesque. Surtout, ses deux apparences sont très contrastés.

Le film montre ensuite Geum-ja qui se rend chez les parents de Won-mo. Elle a l'air très contente comme un enfant qui va au pique-nique. On voit également les deux enfants qui passent à côté d'elle. Ce plan est paisible. Cependant, cette paix est brisée dès la scène suivante.



Deux enfants passent à côté de Geum-ja qui marche d'un pas léger.



Soudain le plan est changé, on voit sa main avec un couteau.



Geum-ja et les parents de Won-mo dans un appartement paisible de la famille prolétaire.



Les parents de Won-mo cherchent le doigt coupé avec une tapette à mouches.

[ *Lady Vengeance* ]

Geum-ja dit qu'elle va couper tous ses doigts pour être pardonnée. Devant les parents de Won-mo qui sont effrayés, elle se coupe vraiment un doigt. La photo de Won-mo, le couteau et son doigt arrivent soudainement dans la scène. Les spectateurs découvrent la tension et le choc psychologique de la situation. Le film ne montre pas directement son doigt tranché. Cependant, on entend le bruit de couteau, le gémissement de Geum-ja et le cri de la famille. Les images du couteau en sang, le doigt coupé et les visages des personnages maximisent la situation de violence avec ces bruits. Geum-ja est dépeinte dans cette scène comme celle qui empêche la paix de la famille prolétaire. Mais à la fin de la scène, cette atmosphère violente est facilement brisée. La mère de Won-mo cherche son doigt coupé caché derrière le canapé avec une tapette à mouches et cette scène devient soudainement comique. La scène de violence située juste après la scène pacifique maximise l'atmosphère violente. Mais finalement, la scène se termine par une touche comique avec la narration quotidienne. Comme cet exemple, le film tente de briser l'ambiance violente en utilisant les scènes comiques et les dialogues du quotidien. Finalement, c'est à cause de ces éléments comiques les spectateurs

ressentent que la violence dans *Lady Vengeance* est montré sous une forme plus détendue que les deux autres films de Park Chan-wook.

*Lady Vengeance* est le seul film dans lequel la protagoniste utilise une arme à feu. Il prend une place importante pour représenter la violence féminine. Comme la Corée du sud interdit de posséder des armes à feu, le film explique aux spectateurs comment Geum-ja a pu se procurer une arme à feu<sup>90</sup>. Elle utilise son arme à feu cinq fois dans le film et trois parmi cinq se dirigent vers Baek. Cependant, l'arme à feu n'est utilisée qu'une fois sur lui et il s'agit juste de deux balles sur son visage qui est déjà mort. Elle utilise son arme à feu pour la première fois sur des hommes qui, payés par Baek, tentent de kidnapper Geum-ja et Jenny dans la ruelle. Il y a une échauffourée entre un homme et Geum-ja. Mais elle n'est que battue par cet homme. Puis, l'ambiance change avec la musique. Elle commence à combattre ces hommes. Elle prend la place de l'agresseur en utilisant son arme à feu. Dans le film, l'apparence de lésions corporelles causées par l'arme à feu est directement montrée. Nous pouvons voir dans cette scène, la tête percée ou la main coupée par la balle de Geum-ja. Son arme à feu prend une place importante dans le film. Mais, finalement, elle n'a pas pu tirer sur ce qu'elle voulait.

En conclusion, nous avons déjà vu la violence masculine au cinéma coréen dans l'introduction. La violence est très présentée sur les scènes et montraient directement la souffrance de la victimes dans le cinéma coréen de l'homme criminel. C'est-à-dire que les victimes sont représentées comme un objet. En revanche, dans le cas de la violence féminine des films du corpus, la victime est rarement montrée dans les scènes. Le temps de l'apparition de la violence est beaucoup plus court que celui de l'homme criminel. Les trois films, sauf *Princess Aurora*, montrent plutôt la situation de l'émotion des protagonistes que de la douleur de victimes. Bien que les quatre films montrent la violence de différentes manières, ils créent un sentiment de tension à travers le gros plan du visage des protagonistes et le sang est très représentés dans les quatre films.

#### **IV-2 ) Les femmes qui ne crient pas**

Au chapitre précédent, nous avons vu que la violence féminine est plutôt cachée dans les films du corpus. Dans le cinéma, les images sont sélectionnées pour être soit montrées soit cachées. Le son est utilisé de la même façon que l'image au cinéma. Si on entend certains

---

<sup>90</sup> Une vieille prisonnière, espionne nord-coréenne, lui donne le plan de l'arme à feu et une autre prisonnière, So-young, fabrique sa propre arme à feu avec son mari.

sons dans telle ou telle scène, c'est parce que le son a été choisi pour faire écouter aux spectateurs. Le son aide à faire une ambiance dans la scène du film. Quels sons entendons-nous lorsqu'une protagoniste commet la violence ?

Dans ce chapitre, nous allons analyser l'utilisation du son dans les scènes de violence, c'est-à-dire l'analyse des dialogues, des effets sonores et de la musique. Pour les dialogues, nous allons voir quels mots et quels tons sont utilisés, voire également constater l'utilisation d'injures pour souligner la violence commise par les protagonistes. De même, nous allons analyser la musique et les effets sonores qui sont utilisés dans les scènes de violences.

*Lady Vengeance* est le seul film dans lequel nous pouvons retrouver une voix-off tout au long du film. Cependant, les spectateurs ne savent pas à qui appartient la voix<sup>91</sup>. Cette dernière décrit la situation comme un témoin le ferait et renseigne sur les sentiments des personnages, notamment de Geum-ja.

Dans le livre *The Acoustic Mirror*<sup>92</sup> Kaja Silverman analyse le son dans le cinéma sous l'angle de la psychanalyse. Elle explique comment dans le cinéma, la voix des femmes est traditionnellement privée du discours d'autorité. Silverman explique d'abord la règle de synchronisation dans le cinéma hollywoodien et comment la voix des femmes a moins d'autorité dans la narration que celles des hommes.

« La voix des femmes est invariablement liée au spectacle corporel, présentée comme proche du corps. Par exemple, on entend souvent la voix des femmes sanglotante ou haletante. Fidèle à la règle de synchronisation qui associe la voix à l'image. Même si les femmes crient, pleurent ou parlent au cours d'un film, elles n'ont guère voire pas du tout de voix autoritaire dans la narration. Leurs discours est qualifié de non fiable. Soit contrarié ou acquiesçant<sup>93</sup>. »

Du côté des images (comme Mulvey l'a analysé), l'homme regarde et la femme est montrée. Du côté du son dans le cinéma, l'homme écoute et la femme est écoutée. Silverman a démontré que le son joue un rôle important. En effet, il aide les spectateurs à rentrer pleinement dans la fiction. Le son donne l'illusion que les personnages parlent directement aux spectateurs pour que les spectateurs puissent s'engager. Dans le cinéma hollywoodien

---

91 À la fin du film, la voix de Jenny et la voix-off se superposent. Cela laisse alors imaginer que c'est la voix de Jenny qui parlait en voix-off pendant le film.

92 SILVERMAN Kaja, *The Acoustic Mirror: the Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, coll « Theories of representation and difference », 1988.

93 SHOHINI Chaudhuri, *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*, London, New-York, Routledge, 2006. p. 45.

narratif classique, la voix des hommes et des femmes sont tous les deux synchronisées avec leurs corps. Pourtant, Silverman explique que la règle de synchronisation est appliquée de manière plus contraignante à la voix des femmes. Elle donne pour exemple la voix-off. Dans le cinéma, la voix-off existe séparée du corps. C'est donc une exception à la règle de synchronisation. La raison pour laquelle la voix-off, qui est séparée du corps, a plus d'autorité, c'est que la plupart des voix-off (en particulier la voix-off des personnages masculins) décrivent l'histoire de manière omnisciente. Autrement dit, elles occupent la même place que Dieu. Ainsi, la voix-off est un personnage à part entière que les spectateurs peuvent bien identifier et différencier des autres personnages. La voix-off fait autorité parce qu'elle est extra-diégétique. Cependant, les voix-off des personnages féminins n'ont pas exactement le même rôle que celles des personnages masculins<sup>94</sup>.

Si nous prenons l'exemple du film *Lady Vengeance*, nous voyons que la voix-off est utilisée tout au long de l'histoire. Du début à la fin, elle donne des informations sur les personnages et est plutôt objective. Cependant, son rôle ne se limite pas à la simple présentation des scènes, mais occupe une place prépondérante. En effet, elle donne également des informations sur les sentiments des personnages. Les spectateurs savent que c'est une femme qui parle avec une voix très sèche et dure. Mais on ne sait pas à qui appartient cette voix. Autrement dit, la voix-off de *Lady Vengeance* occupe la même place que celle des hommes dans les films hollywoodiens que Silverman a étudiés. Dans *Lady Vengeance*, on retrouve également la voix-off dans les scènes de violence. Elle explique les pensées de Geum-ja :

**La voix d'actrice<sup>95</sup>:**

Geum-ja arrêta sa respiration momentanément et elle tint jusqu'au bout. [...]

Même dans une situation d'urgence, elle n'a jamais oublié la portée efficace de son arme.

Dans cette scène à l'ambiance pesante, la voix-off décrit l'action de manière stoïque et détachée. Ainsi à l'instar de la voix-off, Geum-ja ne panique pas face à la situation et tente de s'en sortir calmement. Quand elle commet ses actes de violence contre les deux ravisseurs, nous pouvons voir la colère dans ses yeux, mais aucun cri ou gémissement n'est émis. Elle garde son sang froid. Dans cette scène, les seuls sons entendus sont sa respiration et le cri d'un des ravisseurs lorsque celui-ci perd sa main. Silverman démontre que le cri est un moyen

---

94 Silverman cite deux films de Billy Wilder, *Assurance sur la mort* (1944) et *Boulevard du crépuscule* (1950) pour illustrer la place des voix-off masculines et ainsi elle fait remarquer que *Chaînes conjugales* (1949) de Joseph L. Mankiewicz est le seul film hollywoodien où la voix-off féminine n'est pas liée au corps.

95 Dans le scénario original, elle est présentée comme « la voix d'actrice. »

de retirer toute autorité aux femmes. Nous pouvons dire que la voix de Geum-ja occupe une place d'autorité comme celle des voix masculines dans le cinéma hollywoodien classique que Silverman a étudiés. Dans *Lady Vengeance*, ce sont les hommes qui crient et qui gémissent.

Malgré l'absence de voix-off dans *Princess Aurora*, la théorie de Silverman est là encore inversée tout comme dans le film *Lady Vengeance*, c'est-à-dire par rapport à la place d'autorité entre la voix de la protagoniste et les voix des personnages masculins. Lorsque Sun-jeong séduit sa troisième victime, un vieil homme, une musique de tango démarre. La musique s'arrête lorsque le vieil homme fait tomber la bouteille de poison en verre qu'il vient de boire. Le son de la bouteille qui se brise et le bruit de l'homme qui vomit son sang au sol sont mis en exergue dans la scène. Ce sont généralement ses victimes masculines qui gémissent et crient dans les scènes où la violence féminine est apparue. Ainsi, les cris de Sun-jeong sont passés sous silence et les dialogues sont assez limités. Dans ce film, l'utilisation des insultes est plus fréquente que dans les autres films du corpus. Cependant, les insultes sont exclusivement utilisées par les personnages masculins, pas par la protagoniste. En effet, les victimes de Sun-jeong, le chauffeur de taxi, l'homme du restaurant et l'avocat utilisent tous des injures pour la menacer lorsque celle-ci se montre violente. Cependant Sun-jeong reste insensible aux injures et ne se sent pas du tout menacée. Au moment où les hommes se retrouvent en position d'extrême vulnérabilité, autrement dit lorsqu'ils sont dans un état où ils ne peuvent pas résister et qu'elle a une arme pour les tuer, ils changent de ton, la suppliant d'épargner leur vie<sup>96</sup>. C'est-à-dire qu'ils ont d'abord employé un langage non-honorifique, mais utilisent ensuite des tournures de phrases plus respectueuses<sup>97</sup>. Sun-jeong prend alors le dessus, elle leur demande leurs péchés avec un voix très en colère. Nous pouvons comprendre que c'est elle qui détient l'autorité de la violence. Les injures, les menaces et la moquerie (y compris le harcèlement sexuel) sont considérés comme les moyens les plus basiques et les plus efficaces pour exprimer la violence et la cruauté dans les dialogues. Cependant, dans ces quatre films, aucune des protagonistes n'a recours à ces procédés.

Dans *Mother*, la mère utilise des injures seulement au moment où elle tue le vieil homme. Nous avons déjà vu que cette dernière rentre dans un état d'hystérie quand le vieil homme lui confirme la culpabilité de son fils. Elle le tue dans un excès de rage, son acte n'étant pas prémédité. Les spectateurs peuvent voir le changement psychologique à travers les

---

96 L'homme au restaurant s'adresse à elle en sanglotant : « Pourquoi vous faites ça ? Je vous en supplie. »

97 En coréen le langage non-honorifique (반말) est une manière de parler qui peut être utilisée entre amis (entre les gens qui ont le même âge) et peut être également utilisé pour mépriser une personne. Le langage honorifique (존댓말) est utilisé pour exprimer le respect et la politesse (normalement envers les personnes plus âgées).

expressions de son visage montré en gros plan. De plus, le réalisateur utilise le son - le dialogue, la musique et les effets sonores, pour montrer le sentiment de la protagoniste dans cette scène. Lorsque le vieil homme confirme le crime de son fils, une musique tragique se met à retentir. La musique reflète le désespoir de la mère qui croyait en l'innocence de son fils. La mère crie d'une voix de folle, nie le crime de Do-joon et le vieil homme se fait surprendre. Cette dernière tue le vieil homme en clamant l'innocence de son fils. Elle parle de manière incohérente et mélange les deux styles de discours honorifique et non-honorifique<sup>98</sup>. Même si elle tente de se contenir et de retrouver son calme, elle devient de plus en plus folle à mesure où la musique de fond augmente. La musique se coupe soudainement lorsque la mère porte un premier coup à la tête de l'homme. Un son aigu remplit alors la scène soulignant l'ambiance tendue. La musique de fond s'arrête lorsque le vieil homme rend son dernier souffle laissant s'installer un long silence morbide et glacial. Le son de la connexion téléphonique renforce la tension dans la scène. À la fin, seul le son diégétique reste dans la scène. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, on ne voit pas le corps du vieil homme, mort sous les coups de la protagoniste. Cependant, on entend clairement les bruits qui laissent imaginer l'état de la victime. La mère insulte le vieil homme tout en lui assénant ses coups mortels : « Non, ce n'est pas lui. Non, espèce d'ordure ! Tu ne vaux même pas la crasse d'un ongle de mon fils ! ». Le but de ce dialogue n'est pas de menacer ou d'intimider la victime (qui est déjà mort), mais de montrer la folie de la mère. Au plan suivant, la mère retrouve ses esprits et prend conscience qu'elle vient de tuer un homme. Horrifiée par son geste, elle crie d'effroi. Le plan qui suit montre en flash-back Do-joon confus après avoir tué Ah-jung. Ce plan se superpose au son de la mère qui en train de crier d'effroi, reflétant la tragédie de la mère et du fils qui deviennent tous les deux des meurtriers.

Dans cette scène, la composition du son peut être divisée en deux parties : avant et après le moment où la mère frappe le vieil homme. Autrement dit, avant et après sa violence et son meurtre. Le tableau ci-dessous montre la composition du son dans la scène :


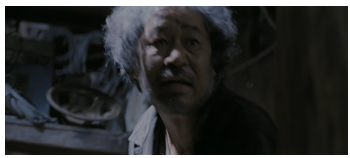

---




98 **Mère** : Non il faisait nuit ! Tu te trompes (en langage non-honorifique).

**Vieil homme** : Qu'est ce qui te prend ?

**Mère** : Vous devez vous tromper. On dit que ce n'est pas Do-joon, il sera bientôt libéré. L'enquête reprendra à zéro. (en langage honorifique)



			
	Le vieil homme et la mère	Il allait téléphoner à la police	Elle le frappe avec une marteau. On entend un grand bruit de coup.
Musique	Le volume de la musique augmente		
Effets sonores		Le bruit du premier coup porté à la tête à l'aide d'une clé anglaise en continu	la connexion téléphonique
Dialogues	Dialogue entre la mère et le vieil homme		

			
	Elle raccroche le téléphone.	Elle continue de frapper sa tête.	On voit Do-joon en flash-back avec le cri de la mère.
Musique			
Effets sonores		Le bruit des autres coups portés à la tête à l'aide d'une clé anglaise en continu	
Dialogues		Monologue de la mère, puis son cri d'effroi	

D'abord, lorsque la mère tue le vieil homme, la musique et la voix de l'homme disparaissent. Ensuite, lorsqu'elle raccroche le téléphone, les trois sons ( la musique, le bruit du vieil homme et le dialogue entre deux personnages ) qui remplissent la scène complètement disparaissent eux aussi. Cela nous donne l'impression qu'un grand silence s'installe et prend toute la place<sup>99</sup>. La scène est entièrement remplie par les bruits que fait la mère - son monologue et les bruits des coups lorsqu'elle frappe le vieil homme. Son monologue et le bruit des coups apportent une dimension silencieuse et terrifiante à la scène.

Dans la scène de violence de *Helpless*, même s'il y a de la musique, la protagoniste remplit l'espace sonore à elle seule. La figure de la victime est totalement absente dans cette scène.

<sup>99</sup> « De tous les arts, c'est le cinéma parlant qui pourra, pour la première fois, représenter le silence. [...] Le silence n'a de signification que là où il pourrait y avoir du bruit. Là où il est intentionnel. Soit que les choses se taisent soudain, soit que l'homme pénètre dans le silence comme dans une autre contrée. Le silence devient alors grand événement dramatique. [...] Mais il faut ensuite que le bruit reprenne comme avant. Voilà pourquoi le silence ne peut être représenté que dans le film parlant. » Béla Balazs, *L'Esprit du cinéma*, Paris, Payot, 1977, p. 242.

La scène s'ouvre sur le bruit de l'écoulement de l'eau et la musique. Cependant, cette musique est plutôt proche du son des instruments à cordes. Cette musique désagréable augmente la tension dans la scène. Le silence est brisé avec le cri de la protagoniste. Elle continue de crier et de gémir. Nous pouvons imaginer qu'elle se sent coupable de son geste – le meurtre.

En conclusion, tout d'abord, l'utilisation de la musique apparaît presque systématiquement dans les quatre films. La musique et le silence étant utilisé pour souligner l'ambiance d'angoisse dans la scène de violence. La violence verbale (l'utilisation des injures) n'est pas très utilisée dans les quatre films du corpus. Les femmes criminelles n'essaient pas d'intimider leur « victime » à travers des injures. Déjà, il y a peu de dialogues dans les scènes de violence. Et souvent, ce sont des personnages masculins qui utilisent volontairement la violence verbale pour les menacer. En particulier, les films ont montré un aspect différent de l'utilisation de la voix par rapport au personnage du sexe dans le film hollywoodien analysé par Silverman. Ce sont généralement ses victimes masculines qui gémissent et crient dans les scènes où la violence féminine est apparue et la voix des protagonistes féminines occupent une place d'autorité.

**Troisième partie**  
**Le bilan de la violence féminine**

## **Introduction**

Dans la troisième et la dernière partie, nous allons d'abord analyser la fin de la violence féminine dans ces films qui reflètent la société coréenne. Précédemment, nous avons vu la motivation des crimes, donc, la narration avant l'apparition de la violence féminine. Ensuite, comment la violence féminine et le crime des personnages féminins sont représentés sur les écrans. Ces quatre films ne finissent pas avec l'apparition de la violence, ils continuent à décrire la situation et la vie des femmes après cela. Quel genre de vie vivront les femmes victimes et criminelles dans la société coréenne ? Les fins de ces femmes sont liées à la façon dont la société accepte la violence des femmes.

Nous allons d'abord analyser comment ces films du corpus, qui reflètent la société en montrant la violence féminine, acceptent à nouveau la violence. Et enfin, dans le dernier chapitre de ce mémoire, nous allons sortir de la narration des films et voir les affiches des films et les réactions des spectateur et critiques.

## **Chapitre V ) L'abjection en dehors de la société**

Dans le premier chapitre, nous allons encore rester dans la narration des films. Nous terminerons par l'analyse des fins des protagonistes dans le film après le crime et comment la société accepte et représente ces femmes criminelles dans le film. L'analyse sur la narration cinématographique finira dans ce chapitre.

Ces films étaient particulièrement liés à la société coréenne et les histoires racontent la société coréenne d'aujourd'hui. Tant que ces femmes sont des criminelles, les spectateurs imaginent déjà que leurs fins seront loin d'une vie heureuse. Cependant, nous pouvons encore trouver que cette fin tragique est différente que celle de l'homme criminel.

D'abord, je vais analyser les points communs des fins de ces protagonistes et la différence entre la fin de la femme criminelle et celle de l'homme criminel. Ensuite, je vais finir par l'analyse de la limite du discours de la représentation de personnage de femme criminelle dans le cinéma.

### **V – 1 ) Rejet de la société**

Si nous pensons à la fin des films noirs ou des films criminels, ce sont plutôt loin d'être des fins heureuses ou plein d'espoir. Quelle que soit la réussite ou non du crime de la protagoniste, il est évident qu'un criminel ne puisse pas avoir une fin heureuse. Au moment où le personnage principal décide de commettre des violences, les spectateurs peuvent déjà imaginer la fin du film. De plus, pour nos protagonistes, ce n'est pas une simple violence qu'elles commettent. C'est une vengeance personnelle qui implique de la souffrance et non une vie heureuse. Après la fin du film, les spectateurs s'inquiètent sur l'avenir réservé à la protagoniste. Est-ce qu'elle peut retourner à une vie « normale » ? Est-ce que la société patriarcale et néolibérale qui l'avait l'abandonnée, l'acceptera de nouveau ? Malheureusement, on connaît déjà la réponse. Elle restera toujours dans les banlieues de la société, à l'écart. Cependant, cela ne veut pas dire qu'elles sont rejetées parce qu'elles sont des criminelles. En comparant avec les personnages d'hommes criminels, l'avenir de ces femmes criminelles que le film laisse imaginer est différent. Nous avons déjà vu à la partie précédente qu'elles sont des victimes et viennent de la classe défavorisée de la société coréenne : une mère célibataire qui a kidnappé et tué un enfant, une femme divorcée qui a perdu sa fille unique, une vieille

mère qui a un fils « idiot » et une jeune femme qui essaie d'échapper à ses créanciers. Elles étaient déjà en marge de la société et après leur crime, on peut imaginer qu'elles soient complètement rejetées en tant qu'être « abjects ». Ce qui est important, c'est que ces femmes criminelles sont déjà dans une différente classe sociale que celle des hommes criminels dès le début des films. De plus, malgré le fait que les deux soient des meurtriers (les femmes criminelles et les hommes criminels), les hommes, eux, resteront toujours dans la société après le crime, contrairement aux femmes.

Avant d'analyser l'origine de la classe sociale et la fin tragique des femmes criminelles, je vais d'abord expliquer la notion de l'abjection de Kristeva.

Nous avons déjà parlé rapidement de ce qu'est le monstrueux-féminin de Creed dans la partie précédente. Elle explique sa théorie en citant la notion d'abjection chez Kristeva. Je vais expliquer les fins tragiques des films dans ce corpus en les mettant en lien avec la théorie de l'abjection de Kristeva dans ce chapitre. Le terme « abjection » de Kristeva a été présenté particulièrement dans son travail de 1980, *Pouvoirs de l'horreur*<sup>100</sup>. Elle ré-approprie le stade du miroir de Lacan en se concentrant sur le rôle de la mère pour la constitution du sujet<sup>101</sup>. Tout d'abord, on doit savoir qu'abjection et abject sont les mots clés de sa théorie. Kristeva explique que l'abject désigne quelque chose de vil et sale tandis que l'abjection est un concept qui montre comment l'abject a été rejeté afin de former une subjectivité adéquate. Autrement dit, l'abjection est une action du sujet contre l'abject. L'abject est souvent représenté par l'expulsion, l'exclusion et l'autrui en raison du caractère de l'ambiguïté et le trait situé sur la frontière.

Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte<sup>102</sup>.

Frontière, sans doute, l'abjection est surtout ambiguïté. Parce que, tout en démarquant, elle ne détache pas radicalement le sujet de ce qui le menace – au contraire, elle l'avoue en perpétuel danger. Mais aussi parce que l'abjection elle-même est un mixte de jugement et d'affect, de condamnation et d'effusion, de signe et de pulsions<sup>103</sup>.

---

100 KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur Essai sur l'abjection*, Paris, Editions du Seuil, 1980

101 Un enfant qui n'a pas encore formé un sujet parfait considère la mère qui exerce l'influence absolue comme le même corps uni. Cependant, afin de se socialiser, l'enfant a le devoir de devenir un sujet indépendant en considérant le père représenté comme « normal » dans la société patriarcale comme l'idéal du sujet et doit se séparer de la mère. Afin de devenir un sujet intact, l'enfant expulse le corps maternel pour mettre la mère à l'abjection et en faire l'abject. Un enfant dans un état qu'il ne se distingue pas de sa mère et soi, et dans un état qu'il ne se distingue pas les excréments, ne sait pas avoir du dégoût et sale. Mais après l'entraînement, l'enfant apprend la saleté et a du dégoût. L'excrétion vient du corps, cependant après l'entraînement à la propreté, l'enfant considère que l'excrétion est sale et à rejeter.

102 KRISTEVA Julia, *op. cit.*, p. 12.

103 *Ibid*, p. 17.

Selon Kristeva, l'abject n'est pas un objet défini. L'abject ignore la limite, les statuts, les règles et perturbe l'identité, le système et l'ordre. C'est pour cela que le sujet doit le réprimer afin de se défendre. Pour les hommes en tant que sujets, les femmes qui ne se plient pas aux normes de la féminité et perturbent l'ordre du symbolique ne sont pas identifiables. Elles sont dégoûtantes et font peur aux hommes. Ce que nous devons souligner, c'est que l'abject existe en dehors, mais il n'est pas enfermé. Il peut aussi réintégrer le symbolique et menace constamment le sujet.

Il [l'abject] est dehors, hors de l'ensemble dont il semble ne pas reconnaître les règles du jeu. Pourtant, de cet exil, l'abject ne cesse de défier son maître. Sans (lui) faire signe, il sollicite une décharge, une convulsion, un cri<sup>104</sup>.

Cependant, le refoulé doit toujours revenir<sup>105</sup>. Ce qui est rejeté et devient l'abject menace l'ordre du symbolique. Kristeva explique qu'il y a une peur de retourner à l'état d'origine, de ne faire qu'un avec le corps maternel.

Lorsque l'on commence à utiliser du langage misogyne pour blâmer les femmes dans la société coréenne dès le début des années 2000, on blâme les femmes abjects (ni sujet, ni objet, donc les femmes qui ne se fondent pas dans l'idéal de la société coréenne) et on impose l'autocensure à ces femmes<sup>106</sup>. Autrement dit, produire un langage pour menacer les femmes et exiger une autocensure de ces dernières, signifie que la société patriarcale a peur que les femmes deviennent des être abjects. La société coréenne craint que les femmes qui deviennent des êtres abjectes envahissent et troublent l'enclos solide de la société.

Retournons donc à notre corpus. Ces protagonistes ne sont ni objet ni sujet, mais elles sont bien des êtres abjects pour la société patriarcale. Elles sont d'origine modeste, vivent en marge de la société et sont représentées comme des victimes. La société coréenne représente le monde symbolique, les protagonistes sont les êtres abjects qui la menacent.

---

104 *Ibid*, p. 9-10.

105 L'inquiétante étrangeté de Freud.

106 Les cadres des femmes idéales et de femmes abjectes sont liés au complexe de la prostituée et de Madone. Le comportement des femmes est limité par cette classification dichotomique de la prostituée et la Madonna dans l'idéologie patriarcale. Ici, nous pouvons comprendre "prostituée = abject" et "Madonna = objet".



La paix de la famille de Won-mo est menacé par Geum-ja (*Lady Vengeance*)



La mère est représentée comme une étrangère entrée par effraction au poste de police. (*Mother*)

Ces protagonistes sont souvent décrites comme étrangères, différentes des autres personnages.

Les protagonistes ne font partie d'aucun groupe, comme si elles étaient étrangères. Elles sont des êtres abjects. Dans ces films, il y a aussi des personnages qui incarnent les sujets qui sont menacés par ces protagonistes : Baek dans *Lady Vengeance*, détective Oh dans *Princess Aurora*, Jin-tae dans *Mother* et Moon-ho dans *Helpless*. Ce sont tous des personnages masculins qui ont des statuts sociaux élevés. Chaque personnage a une relation particulière avec la protagoniste dans les différents films ; ils sont tous en danger à cause de la protagoniste. Ainsi, comme Kristeva l'a expliqué, l'abject peut menacer le sujet, mais ne peut pas lui nuire. Ici, la menace signifie une tentative de faire l'abjection du sujet. Par exemple, dans *Lady Vengeance*, Baek est un enseignant d'anglais, marié avec une femme. C'est donc un personnage qui correspond au sujet du symbolique. Il est menacé d'être assassiné par Geum-ja, une femme abjecte. Mais il est finalement tué par les familles des victimes, et non par Geum-ja elle-même. Dans *Mother*, Jin-tae a dû se rendre lui-même à la police à cause de la mère qui le croyait coupable, mais cela ne le met pas en danger grave. De plus, on voit ces personnages masculins avoir des relations sexuelles, ou faire des allusions au sexe. Le dégoût contre ces femmes abjectes que l'on croyait objets, est exprimé à travers les personnages masculins représentés comme des sujets .



Après la disparition de Kyung-sun, Moon-ho découvre que c'est une meurtrière. Il hurle de colère à son appel. (*Helpless*)



Lorsque Ji-tea découvre que Mère l'a soupçonné d'être coupable, il lui lance un regard de dégoût. (*Mother*)



Cependant, les films choisissent un autre moyen plutôt que de continuer à exprimer cette répulsion à travers les personnages masculins seulement. Les protagonistes deviennent l'autrui absolu et sont rejetées en tant qu'êtres abjects. Ce qui est différent avec les films où l'homme est le criminel, c'est que les protagonistes femmes sont décrites comme abjectes dès le début du film. Elles finissent finalement soit à la même place, soit complètement rejetées en dehors de la société. Dans la plupart des films de l'homme criminel, c'est souvent l'histoire d'un homme, père de famille (en tant que sujet dans le symbolique), qui a perdu un des membres de sa famille à cause d'un autre, se venge de sa famille<sup>107</sup>. Ces films racontent l'affrontement entre cet homme sujet et l'autre. A la fin, le personnage masculin punit cet autre. Ces films se concentrent plutôt sur l'angoisse et la dépression de cet homme sujet qui devient un meurtrier malgré lui. La question de savoir si cet homme deviendra abject ou non n'est presque jamais évoquée. Par contre, les protagonistes du corpus sont considérées comme abjects dès le début du film et finissent abjectes. C'est pour cela que leurs classes sociales prennent une place importante dans la narration. Dans ces films, les autrui sont ces protagonistes – les femmes criminelles, de sorte que ces femmes comme autrui sont punies en étant rejetées. Dans les films du corpus, il y a la crainte de la disparition de l'ordre de la société patriarcale menacée par ces protagonistes. La violence de ces femmes abjectes menace les sujets et le symbolique. La fin des films rassurent les spectateurs (surtout les spectateurs masculins) en rejetant les femmes abjectes de la société.

Il y a deux possibilités de fin pour ces protagonistes : la première est le suicide ; et la seconde, c'est de devenir l'abject absolu de la société. D'abord, les violences de Sun-jeong et Kyung-sun se finissent par des suicides. Leurs morts se situent toutes à la fin des films. Kyung-sun est la seule protagoniste, différente des autres protagonistes, qui veut rentrer dans la société et elle commet d'ailleurs son crime pour cette raison. Le film montre son crime au milieu du film. Elle est couverte de sang après le meurtre.

---

<sup>107</sup> Je peux citer par exemple, *J'ai rencontré le diable* (2011) de Kim Ji-woon, *Sympathy for Mr.vengeance* (2002) de Park Chan-wook, *La voix d'un meurtrier* (2007) de Park Jin-pyo.



Kyung-sun couverte de sang après le meurtre.  
[ *Helpless* ]

Kyung-sun veut rentrer et devenir l'objet dans le symbolique. Ironiquement, son apparence couverte de sang insiste sur son statut d'abject et laisse penser qu'elle représente une menace pour le symbolique et le sujet. Creed explique que le corps féminin mutilé ou couvert de sang, de sueur ou encore d'urine apparaît souvent dans les films d'horreur. Elle ajoute que cette image de l'abjection évoque une ambiance d'horreur et en même temps, menace l'ordre du symbolique<sup>108</sup>.

Kyung-sun a choisi Moon-ho pour incarner le symbolique. C'est un personnage masculin qui représente le sujet. Ainsi, il est le seul personnage qui tente de la sauver jusqu'à la fin du film en tant que membre du symbolique. Il a demandé de l'aide à Jong-geun pour la retrouver et la laisse s'enfuir, sachant qu'elle est une meurtrière. Il ressent de l'amour et du dégoût en même temps envers la protagoniste jusqu'à la fin. Ce qui est important à la fin du film, en montrant Kyung-sun qui se suicide devant Moon-ho, c'est que le film avertit les spectateurs (masculins) que les efforts pour sauver une femme abjecte sont vains. De plus, le suicide de Kyung-sun montre qu'une femme devenue abjecte ne peut plus revenir dans le symbolique.

Sun-jeong dans *Princesse Aurora* est un personnage assez différent de Kung-sun. C'est une mère qui a perdu sa fille à cause d'un pédophile. Elle travaille toujours et est présentée

108 « Pratiquement tous les textes d'horreur représentent le monstrueux-féminin que Kristeva explique de l'autorité maternelle et la cartographie du corps propre. L'image du sang, du vomit, de l'urine, des selles, etc., est au cœur de notre concept construit culturellement / socialement de l'horrible. Cela signifie une division entre deux ordres : l'autorité maternelle et la loi du père. D'une part, ces images de déchets corporels menacent un sujet qui est déjà constitué "entièrement et proprement" dans le symbolique. Par conséquent, ces images remplissent le sujet - à la fois le protagoniste du texte et les spectateurs du cinéma - de dégoût et de répugnance. D'autre part, elles rappellent également le moment où une « fusion entre mère et nature » existait ; lorsque les déchets corporels, bien que séparés du corps, n'étaient pas considérés comme des objets d'embarras et de honte. Ces images présentées dans le film d'horreur peuvent évoquer une sensation de dégoût des spectateurs se situant dans le symbolique, mais à un niveau plus archaïque, la représentation des déchets corporels peut évoquer le plaisir de briser le tabou - parfois décrit comme un plaisir pervers - sur la saleté et le plaisir de revenir à un moment où on joue avec le corps et ses déchets dans la relation mère-enfant. » CREED Barbara, *op. cit.*, p. 13 [Traduction personnelle].

comme une femme sans problèmes. C'est-à-dire qu'elle pourrait vivre dans la société – le symbolique, si elle voulait<sup>109</sup>. Cependant, elle n'hésite pas à devenir l'abjecte pour venger sa fille. Elle traverse la frontière en passant d'une simple vendeuse d'automobile dans l'ordre symbolique à une meurtrière. Cependant, le film se finit aussi par le suicide de la protagoniste.

La différence entre le suicide de Sun-jeong et celui de Kyung-sun, c'est que Kyung-sun se donne la mort après avoir perdu la raison dans une situation misérable et qu'elle ne peut plus rentrer dans le symbolique. Par contre, Sun-jeong menace plusieurs fois le symbolique et elle atteint son but et se suicide à la fin. Cependant, la vérité est qu'elle aussi est rejetée de la société. Ces deux films dénoncent les limites de la société patriarcale, donc le symbolique, et de la société néolibérale, mais finalement la mort de ces protagonistes montre la solidité de l'ordre de la société. Autrement dit, ces morts sont sans valeurs, loin d'un possible avenir optimiste, et cela n'implique aucun changement de la société.

Contrairement aux deux films précédents, les protagonistes de *Lady Vengeance* et *Mother* ne se donnent pas la mort. Cependant, les films laissent aux spectateurs la possibilité d'imaginer la vie des protagonistes dans le symbolique à la fin de l'histoire. L'avenir de Geum-ja et de la mère sont différents. D'abord, dans *Lady Vengeance*, on peut voir que Geum-ja perturbe les autres personnages en tant qu'abject. Elle agit comme si elle avait 19 ans, l'âge qu'elle avait quand elle s'est faite emprisonner. C'est-à-dire qu'elle fait les choses à sa façon en ignorant la règle de la société pour atteindre son but.



Comme dans la scène chez la famille de Won-mo, Geum-ja menace encore la paix de la famille de Jenny.

< *Lady Vengeance* >

Il est vrai que Geum-ja montre moins le caractère de la femme abjecte comparée aux autres femmes criminelles de notre corpus, mais les images ci-dessus prouvent qu'elle existe en tant

---

109 Au début du film, son corps est montré du point de vue masculin (*male gaze*) et cela suggère qu'elle existe en tant qu'objet dans le symbolique.

qu'abject ; elle n'est ni un sujet ni un objet du symbolique. Sa manière d'ignorer l'ordre du symbolique, plutôt que de le menacer activement, se poursuit jusqu'à la fin du film. Ce film propose une fin plus optimiste que les autres films. À la fin du film, on la voit avec sa fille, Jenny et son jeune amant. Ces trois personnages sont sous la neige dans une ruelle.



Jenny, Geum-ja et Geun-shik dans une ruelle à la fin du film.  
[ *Lady Vengeance* ]

Sa vengeance est terminée. Pendant la préparation de sa vengeance, elle a rencontré sa fille et son jeune amant. On peut imaginer que ces personnages incarnent une famille, mais ce serait une famille en dehors du modèle patriarcal symbolique.

Au chapitre précédent, nous avons déjà vu que la relation entre la mère et Do-joon n'est pas la même que celles des mères avec leurs filles dans les autres films du corpus. Ce film raconte surtout comment le sujet, Do-joon, fait l'abjection du corps maternel, la mère. Au début du film, on voit Do-joon qui n'est toujours pas séparé de sa mère<sup>110</sup>. Les images qui décrivent leur relation sont répétées plusieurs fois dans le film. Par exemple, lorsque Do-joon tente de se remémorer le soir où le crime a eu lieu en prison, la mère remue ciel et terre pour prouver l'innocence de son fils. On voit ces deux images l'une après l'autre et le film met en relief le parallélisme entre la mère et Do-joon. Même s'ils sont séparés, leur but est toujours le même. Cependant, ces deux personnages, en un seul corps, se séparent pour la première fois par une force qui vient de l'extérieur et la mère devient alors un être abject pour Do-joon. Il lui dit qu'il se souvient qu'elle lui faisait boire du poison pour se suicider ensemble. Il lui montre du dégoût pour la première fois. La mère est sous le choc et lui dit « Toi, c'est moi. Nous étions seuls au monde... ». On peut remarquer que la mère s'identifie à son fils. D'un autre côté, la

---

<sup>110</sup> Comme je l'ai déjà expliqué précédemment, la mère qui croit que son sang est le sang de Do-joon, ou bien la mère et Do-joon qui dort dans le même lit montrent qu'ils sont encore dans l'imaginaire.

cause pour laquelle Do-joon a tué la fille réside dans le fait que la mère lui disait tout le temps de répliquer quand quelqu'un le traitait d'« idiot »<sup>111</sup>. Alors, derrière le crime de Do-joon, la mère est aussi coupable. Finalement, elle se protège en tuant le vieux qui était le seul témoin<sup>112</sup>.

Après la séparation inattendue avec son corps maternel, Do-joon rentre pour la première fois dans le symbolique sans sa mère. Lorsque les policiers l'interrogent, ils lui demandent s'il a déjà eu des relations avec une femme, s'il sait lire. Do-joon répond très offensivement à leurs questions. On peut remarquer qu'il montre une envie très forte d'entrer dans le symbolique, donc le monde des pères où la mère doit être l'abject, en leur répondant. À la fin du film, on peut voir que la mère et Do-joon se séparent de leur propre volonté, et non pas par une force extérieure comme la première fois<sup>113</sup>. Do-joon met de la distance avec sa mère en lui rendant son étui à aiguilles qu'elle avait oublié chez le vieil homme. Cette action est assez parlante, parce que c'était toujours sa mère qui s'occupait de lui, et là c'est l'inverse. Par conséquent, la mère se rend également compte qu'elle est devenue l'abject. La mère se plante des aiguilles d'acupuncture dans les cuisses pour éliminer les mauvais souvenirs, ceux qu'elle seule connaît. Ensuite, elle danse avec les autres mères dans le bus. Comme Kristeva l'a expliqué, leurs silhouettes ressemblent à l'*abject* et ne peuvent pas se définir par des frontières.

Dans ce chapitre, nous avons vu comment les protagonistes sont représentées en tant qu'abject en citant la théorie de Kristeva et celle de Creed, et pourquoi leurs violences finissent par aboutir au rejet de la société. Contrairement aux films où l'homme est le criminel, les films du corpus se concentrent sur la classe sociale des protagonistes et les mettent en position de victimes vivant à la périphérie de la société. Ces femmes menacent l'ordre de la société, mais leur violence n'arrivent pas à changer cette dernière qui les rejettent et elles finissent en tant qu'abjects complètement exclues de la société.

## **V – 2 ) Dépolitisation de la violence féminine au cinéma et dans la société sud-coréenne**

Au chapitre précédent et dans la première partie, nous avons vu comment les protagonistes

111 Après la scène où Do-joon se bat avec un autre prisonnier qui lui disait « idiot », les dialogues suivants se tiennent entre lui et la mère :« Do-joon : Tu m'avais dit de cogner sur ceux qui me méprisaient./ Mère : Oui, si on te méprise... / Do-joon: Je cogne./ Mère : Si on te frappe.../ Do-joon : Je frappe deux fois. »

112 Plus précisément, la mère ne commet pas de meurtre pour son fils, mais le meurtre de la mère remplace son expiation en cachant la vérité sur son fils.

113 La mère part en voyage sans son fils.

étaient marginalisées et étudié leur place de victimes dans la société. Nous avons également vu ce qui les poussait à recourir à la violence, comment et pourquoi elles sont finalement passées du statut de victimes à celui de criminelles. En effet, à la fin de tous les films du corpus, les protagonistes sont systématiquement décrites comme abjectes et indignes de vivre au sein de la société.

Dans ce chapitre, nous allons nous concentrer à nouveau sur la façon dont la violence féminine est exprimée et représentée et plus précisément sur les limites de la représentation de cette violence.

Nous retournons donc aux raisons qui motivent la violence chez les protagonistes femmes au début de chacun des films. Nous avons constaté que ces quatre protagonistes sont toutes des mères et que leurs violences sont liées directement ou indirectement à leurs enfants. La mère en colère devenue une criminelle pour se venger de son enfant n'est pas un élément spécifique du cinéma coréen. La violence féminine, dans l'histoire du cinéma, est généralement associée à l'amour maternel. Il s'agit d'une narration légère et paresseuse pour justifier la violence des femmes. On constate la même chose dans la littérature. Raphaëlle Guidée critique ainsi la représentation de la violence dans la littérature.

Les interprétations critiques, comme les représentations littéraires, tendent ainsi à expliquer tout exercice féminin de la violence par des mobiles intimes traditionnellement associés au féminin – la maternité, le lien familial, la passion amoureuse, une sexualité dérégulée – ou à substituer aux revendications politiques des explications pathologiques. Dans ce contexte, il n'est guère étonnant que la violence politique des femmes soit un impensé dans l'impensé plus général de la violence féminine en littérature : alors qu'il existe indéniablement un imaginaire prolifique de la femme violente, une fascination répandue pour des pulsions et des actes supposés contre nature, et naturellement de nombreuses monographies sur telle ou telle figure mythique de la violence au féminin, la violence physique des femmes, particulièrement lorsqu'elle semble obéir à des motivations politiques, ne semble jamais posée par la critique et la théorie littéraire comme un objet spécifique à penser, ou comme un instrument pour penser, de façon plus générale, la littérature et son rapport à la violence<sup>114</sup>.

Guidée a souligné les limites de la violence des femmes dans la littérature. Cette violence est représentée comme quelque chose de contre nature ; de même les recherches psychologiques,

---

114 GUIDÉE Raphaëlle, « Unsex me ! - Littérature et violence politique des femmes » in Coline Cardi et Genevière Pruvost (dir.), *Penser la violence des femmes*, Paris, La Découverte/proche, 2017, p. 489.

sociologiques, criminologiques sur la violence des femmes ne sont pas très riches. Nous pouvons aussi retrouver le même problème sur la représentation de la violence féminine au cinéma, que Guidée a critiquée : la violence féminine est toujours liée à des mobiles intimes traditionnellement associés au féminin. Par exemple, dans *Lady Vengeance*, nous pouvons voir plusieurs personnages de prisonniers autour de Geum-ja. Les motivations du crime de ces personnages sont les suivantes : premièrement la sorcière, qui tue son mari coupable d'adultère et sa maîtresse; deuxièmement Yang-hee, une prostituée qui tue son client ; et enfin Su-hee, qui commet un adultère. Ceci est cohérent avec la liste de Guidée exposée ci-dessus : le lien familial, la passion amoureuse et la sexualité dérégulée. Nous pouvons donc nous demander ce qui a motivé ces femmes à passer à l'action et à commettre leur crime ; et si les films reflètent une réalité, les statistiques montrent que la grande majorité des femmes en Corée du Sud accusées de meurtre sont d'abord des victimes de violence domestique. C'est en essayant de survivre à leur mari violent, dans un acte désespéré, qu'elles deviennent des meurtrières<sup>115</sup>. Les débats sur ces femmes meurtrières qui ont survécu à ces violences domestiques en devenant des meurtrières : la peine qu'elles endurent et la question de légitime défense ou non, sont systématiquement évoqués dans ce genre d'affaires criminelles. Mais ce débat socio-politique n'apparaît pas dans le cinéma. En effet, peu de films coréens racontent l'histoire de femmes victimes de violences domestiques qui deviennent malgré elles des meurtrières. Les crimes des protagonistes ne reflètent pas une réalité, le discours politique sur les vraies motivations de ces femmes criminelles est ignoré. Ces films ne font que suivre le schéma du symbolique de la féminité.

Nous allons revenir sur le symbolique de la femme dans la société patriarcale, en particulier sur le lien maternel comme motivation de la violence féminine. La violence féminine liée au lien maternel ne fait que suivre la logique selon laquelle une mère doit se sacrifier corps et âme pour son enfant. Les films *Mother* et *Lady Vengeance* ont tenté d'inverser cette logique de la mère en colère. Toutefois, ils n'ont pas réussi à s'écarter de cette théorie du lien maternel comme motivation du crime. C'est pour cette raison que nous ne pouvons pas affirmer que les films du corpus montrent des changements majeurs du rôle des femmes dans la société.

Nous pouvons citer deux points qui montrent que la violence féminine est représentée comme étant contre nature. Premièrement, la violence féminine est devenue exceptionnelle et décrite

---

115 En 2004, d'après l'étude du conseil psychologique sur les détenues du Centre pénitentiaire de Cheongju en Corée du Sud, 33% des détenues étaient incarcérées suite au meurtre de leur mari. La plupart étaient victimes de violence domestique.

comme quelque chose d'anormal en montrant que ces protagonistes sont des gens en dehors de la société et de la morale. Deuxièmement, à cause de la première raison, la violence des femmes ordinaires est ignorée.

Tout d'abord, nous avons vu que ces femmes étaient loin d'être des femmes ordinaires dans la société patriarcale. Ce sont des femmes abjectes, loin de la femme idéale ou bien des femmes objets. Les films laissent la liberté aux spectateurs de juger si ces femmes sont « normales » dans une société patriarcale. Par exemple, Geum-ja tombe enceinte alors qu'elle est encore mineure. Elle contacte Baek, qui travaillait comme professeur d'anglais dans son lycée, pour lui demander de l'héberger. En effet, elle vivait avec lui juste avant d'être emprisonnée.



Geum-ja, la lycéenne, téléphone à Baek et lui explique naïvement sa situation<sup>116</sup>.  
< *Lady Vengeance* >

C'est un personnage féminin qui peut être considéré comme déviant dans une société patriarcale. La violence et le crime de Geum-ja sont donc ceux d'une femme socialement et moralement marginale. Autrement dit, c'est la violence de la femme abjecte. Non pas seulement Geum-ja, la mère-célibataire-lycéenne, mais Kyung-sun dans *Heplless* qui a un père endetté, et la mère dans *Mother* qui ne mentionne jamais son mari. Elles ont des problèmes pour vivre en tant que membre normal dans la société. Leur passé est découvert par les autres personnages et non pas par les protagonistes elles-mêmes. Comme si leur passé était quelque chose à cacher, comme si c'était mal vu.

---

116 Dans le film, on voit la scène dans laquelle la lycéenne Geum-ja téléphone à Baek. Elle lui demande de l'aide très naïvement. Le dialogue est le suivant: la voix de l'actrice : Je voudrais vous montrer Lee Geum-ja, 18 ans. Une jolie fille qui faisait tourner la tête à tout le monde, mais qui n'était pas du tout particulière. Mais, cette pauvre fille était sur le point de devenir folle. Elle essaye de clamer son innocence en disant que cela peut arriver à chaque femme tôt ou tard. Geum-ja : (Elle téléphone à Baek) "Mr. Baek? C'est Geum-ja, Lee Geum-ja. Je cirais vos chaussures quand vous étiez notre professeur stagiaire l'année dernière. Vous ne saviez pas que c'était moi? Vous me disiez que j'étais sexy. Oui, vous vous souvenez de moi, non? Pardon ? Eh bien, ce n'est pas grande chose... Vous voyez, je suis enceinte. Enceinte. Je vous dit que je suis enceinte! Oui. Puis-je venir vivre avec vous ? S'il vous plaît. Je ne peux pas aller chez ma mère et c'est encore pire chez mon père. Lui? C'est juste un grand enfant, pas prêt pour la paternité.





Les prisonnières parlent de Geum-ja, quand elle n'est pas là. < *Lady Vengeance* >



L'amie de Kyung-sun raconte son passé. < *Helpless* >

Les personnages dans les scènes ci-dessus ne racontent pas que des bonnes choses sur les protagonistes. En effet, elles évoquent leur passé quand ces dernières ne sont pas présentes. C'est dans ce genre de scènes que les spectateurs peuvent juger les protagonistes. L'immoralité paraît seule justifier la violence et le crime des protagonistes. Les films donnent l'impression que ces femmes sont moralement des mauvaises femmes, c'est pour cette raison qu'elles sont violentes et c'est pour cela qu'elles commettent des crimes. En mettant en avant l'immoralité d'une seule d'entre elles ces films décrivent la violence féminine comme quelque chose d'anormal.

Dans le même temps, la violence des femmes ordinaires est ignorée. Dans les films, la violence féminine est dénaturée, comme si une femme ordinaire, c'est-à-dire une femme-objet, la femme idéale sous l'idéologie patriarcale ne pouvait pas être violente. Le statut marginal des protagonistes dépeint la violence féminine comme un acte isolé et exceptionnel. Dans les films du corpus il y a beaucoup de passages narratifs sur ces femmes-criminelles. Ces passages sont là pour expliquer cette violence aux spectateurs : ce ne sont pas des femmes ordinaires, elles sont entraînées à cause de leur passé. Dans cette condition, la violence féminine est dépolitisée dans le cinéma. Raphaëlle Guidée a également critiqué la dépolitisation de la violence féminine dans la littérature.

Tout se passe également comme si, dans sa dimension individuelle et genrée, ce procès de la violence féminine ne permettait jamais véritablement de penser la dimension politique de l'action violente au féminin : non seulement il ne s'agit pas de savoir si la violence est juste ou justifiée, mais le trouble et la fascination que suscite la femme violente trouvent en littérature comme ailleurs des explications d'ordre

essentiellement clinique ou intime plutôt qu'historique ou social, reconduisant cette violence à son statut d'exception.

On observe particulièrement bien cette assignation à l'intime et au « hors norme » dans la fiction du monstre, qui traverse tous les grands genres littéraires de la représentation de la violence féminine. Si l'acte violent est monstrueux, c'est bien parce qu'il excède toujours les explications et les justifications politiques, amoureuses, ou même pathologiques qu'on pourrait lui prêter. Même lorsque l'exercice de la violence est compréhensible, aucune de ses déterminations apparentes ne suffit à l'intégrer dans une norme commune ou une chaîne d'événements rationnelle. En ce sens, l'élaboration du récit causal est finalement défaits par l'irrationalité fondamentale de la violence féminine, dont la monstruosité seule pourrait rendre raison<sup>117</sup>.

Les scènes qui montrent l'irrationalité des protagonistes ignorent finalement le discours politique qui est posé au début du film et limite la violence personnelle.

En résumé, la représentation de la violence féminine dans ces films n'échappe pas à la féminité symbolique (maternité), et en montrant ces femmes irrationnelles et marginales, la violence féminine est représentée comme un problème personnel. Finalement cela réduit la violence féminine à quelque chose d'anormal et contre nature.

La violence féminine n'est pas considérée comme normale dans la société coréenne. En revanche, la violence masculine est naturelle et acceptée. On peut par exemple voir des personnages masculins meurtriers qui s'opposent aux protagonistes : Baek qui s'oppose à Geum-ja dans *Lady Vengeance* et le pédophile qui s'oppose à Sun-jeong dans *Princesse Aurora*. Les deux films respectivement n'expliquent pas pourquoi Baek et le pédophile ont kidnappé et tué des enfants. Par exemple, Geum-ja explique aux familles des victimes que Baek détestait les enfants et prévoyait d'acheter un yacht avec l'argent de la rançon. Tandis que le mobile du crime du pédophile n'est pas mentionné. La violence des personnages masculins est ainsi facilement acceptée, se passant même de justification. Nul besoin d'expliquer pourquoi ils sont violents et commettent ces crimes.

Dans les articles de journaux on peut également constater la différence de points de vue des médias et du public sur les criminels masculins et féminins. En Corée du Sud, le sexe-ratio des criminels, y compris le meurtre, est beaucoup plus élevé chez les hommes que chez les femmes<sup>118</sup>. Lorsqu'ils commettent le même crime, les médias et le public ont des attitudes différentes en fonction du sexe. Dans le cas de l'homme criminel et de la femme victime, les

---

117 GUIDEE Raphaëlle, *op. cit.*, p.494-495.

118 Selon le Bureau de statistique national de la Corée du sud, 1376363 hommes et 344739 femmes étaient des criminels en 2018 (source : Korsis.kr).

médias accordent d'abord l'attention sur l'identité de la femme victime, se concentrent sur les raisons pour lesquelles le criminel a commis le crime et développent une empathie pour l'homme criminel. Dans le cas de la femme criminelle et de l'homme victime, en revanche, les médias diabolisent la femme et publient des articles qui mettent en évidence sa cruauté<sup>119</sup>. Par exemple, en 2019, en Corée du Sud, suite à l'assassinat d'un homme, la presse a principalement publié des articles mettant en avant la cruauté de son ex-femme. Ainsi, de nombreuses *fake news* se sont multipliées concernant cette affaire. C'était le scandale de l'année. En effet, l'attention du public a été captée parce que c'était une femme accusée d'homicide. En comparant aux autres affaires criminelles où l'homme est l'assassin, cette affaire a plus attiré l'attention et ce plus longtemps. Ainsi, les articles jugés trop précis et sanglants<sup>120</sup> ont été vivement critiqués. Cet exemple montre que le crime et la violence des hommes sont justifiés par les médias, tandis que les femmes victimes sont blâmées et les femmes criminelles diabolisées. À travers les articles des journaux, nous pouvons remarquer qu'il existe un regard différent sur la violence entre hommes et femmes dans la société coréenne. Ce regard se retrouve dans les films.

En conclusion, c'est un regard biaisé qui est posé sur la violence féminine dans la société coréenne. Cela influence la représentation de la violence féminine dans les films du corpus. Même si nous pouvons trouver la violence féminine et les motivations du crime liées au discours politique et social au début, les films réduisent la violence féminine à un individu en montrant leur anormalité et leur déviance morale. Finalement, le discours politique et social sur les femmes devenues victimes s'efface devant la fin tragique du personnage. Cette fin tragique empêche la possibilité de se rapporter au discours politique et social, et donc dépolitise la violence et le crime des femmes, c'est-à-dire que la violence de la femme se

---

119 LEE Jae-young a analysé des articles sur la violence contre les femmes entre 1990 et 2017 parus dans les journaux. D'après sa recherche, on remarque que les expressions de sympathie et d'excuses du crime sont destinées aux coupables, et les expressions qui soulignent les écarts sont utilisées pour les victimes. Ainsi, les expressions de blâme indirectes et directes sur les victimes ont beaucoup augmenté depuis 2014. Je renvoie également à l'article YU Seong-ae « Le problème réel des médias de ne pas pouvoir dire que l'individu violent est un homme », Oh my news, mise en ligne le 16 septembre 2015, [http://www.ohmynews.com/NWS\\_Web/View/at\\_pg.aspx?CNTN\\_CD=A0002144625](http://www.ohmynews.com/NWS_Web/View/at_pg.aspx?CNTN_CD=A0002144625) [Date de dernière consultation : 27.02.2020], Cet article a présenté le mouvement hashtag #뉴스기사\_남성성별\_표기\_운동, [Mouvement pour préciser le sexe masculin dans les journaux.] qui critique les titres des articles de journaux mettant uniquement l'accent sur les femmes, malgré la nature identique des crimes. Il cite un internaute disant : « Les personnages des articles sans marquage de genre sont généralement des hommes, De nombreux articles ne précisent pas l'inculpation de la violence contre les victimes féminines Les articles décrivent et photographient du point de vue de l'auteur. » Ces trois problèmes se retrouvent dans les médias coréens. De même, d'après la recherche de Korean Women Link en 2019, les femmes sont plus citées que les hommes dans les titres des articles, quand c'est le cas de la victime et aussi la criminelle.

120 « Le terrible crime de "Ko Yu-jeong", la règle de la presse était bien respectée ? », *Jeju sori*, mise en ligne le 17 juin 2019, <http://www.jejusori.net/news/articleView.html?idxno=303880>, [Date de dernière consultation : 27.02.2020]

limite finalement à un problème individuel d'une seule femme, et non pas aux problèmes politiques et sociaux représentés au début du film. De cette façon, les protagonistes sont devenus autrui en tant que femmes anormales et immorales au bas de l'échelle sociale. La violence féminine est alors exceptionnelle.

## **Chapitre VI ) Diffusion et réception de la violence féminine représentée dans les films**

Dans le dernier chapitre du mémoire, nous allons sortir de l'analyse des films comme œuvres audiovisuelles pour analyser leur promotion via leurs affiches des films et leur réception par la critique et les avis exprimés par les spectateurs. La notion de la représentation de la violence féminine est très influencée par l'idéologie du patriarcat. C'est pourquoi ces films ne sont pas libres de polémique du regard masculin. Cependant, la sortie de ces films a aussi suscité de nombreux discours féministes.

L'affiche de cinéma est un élément paratextuel par lequel le public rencontre un film bien souvent pour la première fois, participant grandement à la communication lors de la période de promotion. Nous pouvons généralement y voir la première image par laquelle le film veut s'adresser à ses futures spectateurs. Or, les affiches sont souvent adaptées ou refaites pour la distribution à l'étranger. Je vais d'abord commencer par analyser les différentes affiches produites pour les films du corpus.

Puis, je finirais le mémoire par l'analyse des critiques coréennes parues dans les journaux et les réactions des spectateurs de ce pays. J'analyserai particulièrement les réactions pour montrer comment les femmes criminelles et la violence féminine dans les films qui reflètent la société coréenne sont encore acceptées par cette société. Je reviendrais également sur la façon dont les spectateurs coréennes semblent recevoir ces films.

### **VI – 1 ) Analyse des affiches coréennes et internationales**

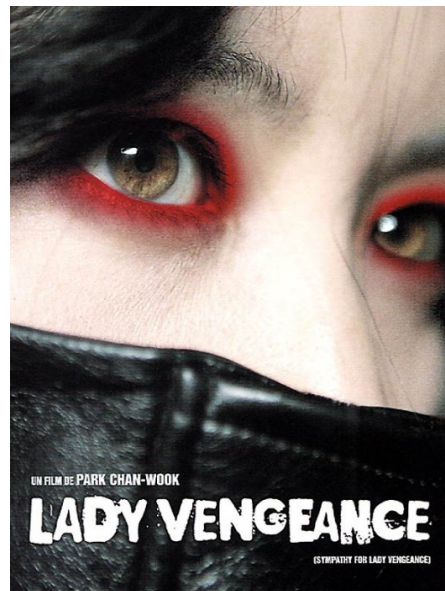
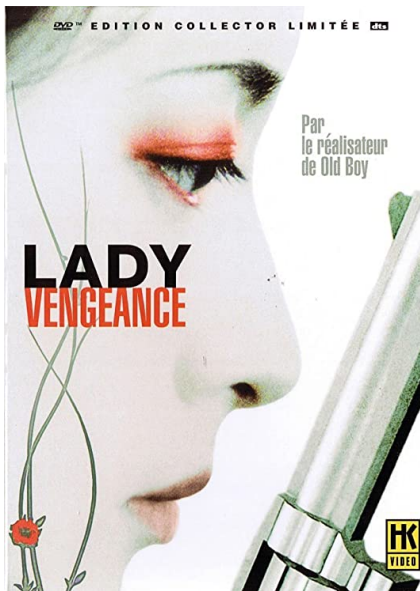
Dans cette partie, je vais analyser les affiches coréennes et internationales. *Lady Vengeance* et *Mother* sont sortis dans plusieurs pays occidentaux. Cependant, *Princesse Aurora* et *Helpless* n'ont été présentés que dans des festivals de films étrangers et n'ont jamais été officiellement distribués en salle dans les pays anglophones ou francophones.

Si on commence d'abord par *Lady Vengeance*, on peut trouver un point intéressant dans les critiques étrangères qui dressent souvent une comparaison avec d'autres films occidentaux, qu'on ne trouve pas dans les critiques coréennes. Dans sa critique du film pour la revue *Positif*, Pascal Sennequier cite également *Les dames de bois de Boulogne* (1945) de Robert Bresson et *Dogville* (2003) de Lars Von Trier pour parler de la vengeance de la femme. Dans

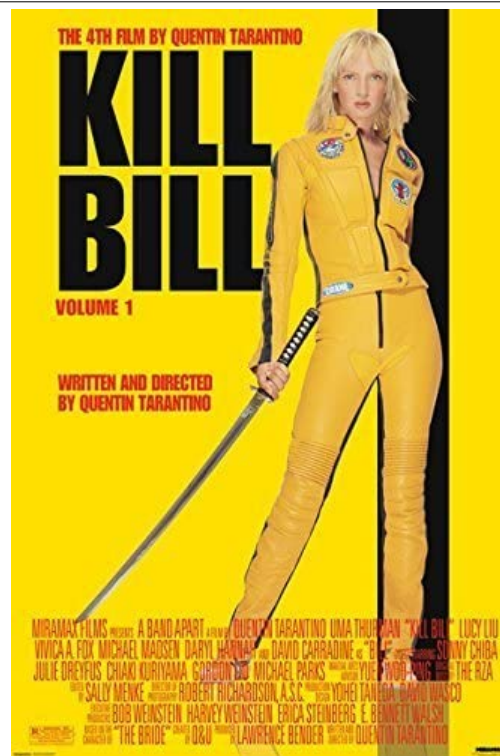
les critiques anglophones, il n'est pas difficile de trouver la comparaison avec *Kill Bill* de Quentin Tarantino. D'abord, ce sont deux films qui sont sortis au même moment (*Kill Bill* est sorti au cinéma en 2004 et *Lady Vengeance* est présenté à la Mostra de Venise en 2005, puis sort en 2005 en France et en 2006 aux États-Unis) et ils parlent tous de la vengeance d'une mère. Surtout, il semble évident pour les critiques étrangers de devoir donner un exemple de film hollywoodien similaire pour les spectateurs qui ne sont pas habitués au cinéma coréen. Ainsi, on peut retrouver facilement cette comparaison avec le film de Tarantino par les spectateurs occidentaux sur Internet. Pourtant, il est certain que les deux films sont différents. Mais, on peut supposer que cette comparaison est notamment liée à leurs affiches respectives qui se ressemblent, alors que les affiches promotionnelles de *Lady Vengeance* sont complètement différentes en Corée du sud.



Affiches coréennes de *Lady Vengeance*



Affiches françaises de *Lady Vengeance* pour la sortie en salles et en DVD



Affiche de *Kill Bill*

Les images ci-dessous montrent que plusieurs affiches coréennes et internationales de *Lady Vengeance* et également l'affiche de *Kill Bill*. Les affiches coréennes utilisent diverses couleurs pour donner une impression qui se retrouve pas pour les affiches destinées à

l'exportation internationale du film, qui mettent, quant à elles, l'accent sur le maquillage noir et rouge. Tout d'abord, si on regarde les affiches coréennes, les vêtements blancs, les cheveux noirs et surtout l'auréole derrière le personnage font penser à la Vierge Marie. Les textes sur les affiches peuvent être traduits par : « Je voulais vraiment vivre une bonne vie. » « Je vais vous donner autant que j'ai reçu. » « Dans son cœur le plus curieux de 2005 ». Soit des textes qui ne peuvent pas être considérés comme ceux d'un film criminel. Ces images nous rappellent la première partie du film, les scènes de la prison et la préparation de la vengeance. Cela donne également l'impression que le personnage parle aux spectateurs tout en regardant la caméra. Dans les affiches internationales, en revanche, on voit Geum-ja en gros plan, qui regarde en dehors du cadre. Plaçant une veste en cuir et une arme à feu juste devant le personnage, elles font fortement appel au genre du film, le cinéma criminel et le film noir.

Si la différence est moins grande, le film *Mother* s'est également vu présenté sous une affiche différente lors de sa sortie en France.

 <p>2009년 최고의 감독 신작</p> <p>아무도 믿지 마 엄마가 구해줄게</p> <p>이름</p> <p>2009년 5월 28일 개봉</p>	 <p>Par l'auteur de "The Host"</p> <p>FESTIVAL DE CANNES SÉLECTION OFFICIELLE UN CERTAIN REGARD</p> <p><b>MOTHER</b> Un film de Bong Joon-Ho</p>
<p>Affiche coréenne de <i>Mother</i></p>	<p>Affiche française de <i>Mother</i></p>

Sur l'affiche coréenne, on peut voir le personnage de mère mais aussi son fils Do-joon. Ils regardent la caméra avec des yeux suspects. Et on y trouve comme phrase d'accroche : « Ne crois personne, Maman te sauvera ». Cette affiche nous fait penser à une mère forte et sacrificielle. Par contre, l'affiche internationale montre le personnage de mère sous la pluie. Elle a l'air épuisée et vieille. voire un peu folle, ainsi seule sous la pluie, sans protection, le



regard un peu perdu. C'est à l'opposé de l'image forte que l'on peut trouver dans l'affiche coréenne.



Affiches coréennes de *Helpless*



Affiche de *Helpless* pour la sortie en salles et en DVD

Dans l'affiche coréenne de *Helpless*, la protagoniste regarde la caméra et ses yeux donnent l'impression de raconter son secret aux spectateurs. On voit également Moon-ho et Détective Kim à côté de Kyung-sun pour montrer la relation entre les trois personnages. Au contraire, lorsque *Helpless* est sorti en DVD dans les autres pays étrangers, on voit un seul personnage, Kyung-sun, qui regarde ailleurs. Elle a aussi un secret, mais cette fois-ci, elle a l'air fatiguée.

En conclusion, cette comparaison entre les affiches coréennes et françaises de *Lady Vengeance* et de *Mother*, permet de montrer que l'affiche coréenne suit l'image de l'idéologie patriarcale d'une femme sainte ou d'une mère forte et sacrificielle, tandis que l'affiche internationale présente les films en mettant l'accent sur le genre du cinéma.

## VI – 2 ) Analyse des critiques coréennes

Les critiques coréennes sont plus nombreuses que les critiques étrangères et regardent les films que nous étudions sous différentes perspectives. En particulier, il existe de nombreuses approches féministes que l'on retrouve rarement dans les critiques occidentales. De plus, à la fin des années 2010, lorsque le mouvement féministe a été très actif en Corée du Sud, ces films ont été revus par les féministes, ce qui a suscité la production de nouveaux discours.

*Lady Vengeance* a attiré l'attention dès sa sortie, notamment parce que c'est le premier film de Park Chan-wook à raconter une histoire avec un protagoniste féminin et qu'il a confessé la misogynie de ses films précédents. Ainsi, c'est le dernier film de sa trilogie de la vengeance. Si on regarde les réactions des spectateurs<sup>121</sup> au moment de sa sortie, on peut remarquer qu'il y a deux types de critiques qui sont clairement divisés. Surtout, les spectateurs qui se sont montrés sévères ont normalement cité *Old Boy*, son film précédent. Ces spectateurs ont principalement exprimé leur déception concernant le fait que *Lady Vengeance* ne repose pas sur une révélation comme la narration d'*Old Boy*<sup>122</sup>, mais aussi que la narration du film était difficile et longue, évoquant surtout la scène de violence sexuelle dans la prison.

Un journaliste du journal Internet *Oh my star*, qui a consacré une critique sur le film, a critiqué l'aspect absolument pervers du personnage de Baek. Il a expliqué que ce personnage masculin n'était pas réaliste, exprimant son mécontentement de voir Baek représenter la masculinité négative :

Le fait que le personnage représenté par le mal absolu n'apparaisse plus est devenu un code important dans la culture populaire comme le personnage dans *Old Boy*. *Lady Vengeance* s'oppose totalement à ce code. On se demande pourquoi. Ses actes prétendument féministes, serait-ce à cause de la volonté d'expiation des hommes intellectuels coréens pour faire plaisir aux femmes ?

Il est patriarcal, violent et hypocrite pour gagner son bien, sadique et pervers pour satisfaire ses désirs sexuels. Le personnage masculin peut recourir à la simplicité du meurtre pour acheter un yacht.

---

121 J'ai analysé les critiques des spectateurs en me référant au site coréen *Naver Movie* ( URL: <https://movie.naver.com/movie/bi/mi/basic.nhn?code=38766>).

122 On peut trouver les réactions des spectateurs qui font la comparaison avec *Old Boy* sur le site *Naver Movie*. Surtout, un spectateur écrit : « Pas aussi choquant, ni expérimental qu'*Old Boy*. Je pense que le film est très banal. De plus, la narration est simple. » yese\*\*\*\* [pseudonyme], « Je ne peux m'empêcher d'écrire une critique (spoiler) » , *Naver Movie*, mis en ligne le 29 juillet 2005, <https://movie.naver.com/movie/bi/mi/reviewread.nhn?nid=120612&code=38766&order=#tab> [dernière consultation le 05/03/20].

Finalement, c'est le personnage du mal absolu qui combine les aspects négatifs des hommes. Plus le personnage est mauvais, plus la vengeance est valide. Cependant, la représentation de ce personnage irréaliste émousse le couteau de la vengeance. Ce personnage ne peut exister que dans le film. À tout le moins, le réalisateur aurait du réfléchir à ce qui fait le charme d'un personnage comme Oh Dae-soo [dans *Old boy*]. Plus il essaye de devenir un féministe, plus les personnages masculins du mal absolu s'agrègent et moins les spectateurs sont d'accord<sup>123</sup>.

Ce journaliste a aussi comparé *Lady Vengeance* avec *Old Boy*. Surtout, il a insisté sur le fait que le réalisateur prétend être un féministe à travers le personnage de Baek, un mal absolu qui recueille les aspects négatifs des hommes en comparant Baek et Oh Dae-soo. En conséquence, il estime que même les spectatrices se sont détournées du film. Cependant, un autre article dans un journal féministe, *Ilda*, explique qu'il plait surtout aux spectatrices en soulignant que son histoire raconte une vengeance en faisant preuve d'une solidarité féminine.

La deuxième partie où la vengeance est finalement en marche, fait passer de l'ambiance joueuse de la première partie à une ambiance sérieuse. Les spectateurs qui attendent quelque chose de spécial dans la combinaison entre "Une protagoniste féminine" et "La vengeance" semblent satisfaits. La vengeance des femmes peuvent limiter la possibilité que la femme remplace le rôle de la vengeance, mais ce n'est pas le cas de *Lady Vengeance*.

Le personnage de Baek qui est un objet de sa vengeance est un "macho" normal. Il ouvre la porte en montrant ses poils de poitrine après le bain à Geum-ja qui lui avait demandé de l'aide. C'est aussi un homme animal qui viole sa femme sur la table à manger en mâchant. Ainsi, avant même de mourir de la main de Geum-ja, il sait s'excuser en disant : "Tous les êtres humains ne sont pas parfaits". Le personnage de Baek est un véritable mal qui semble être une combinaison des aspects désagréables des hommes rassemblés dans l'expérience féminine<sup>124</sup>.

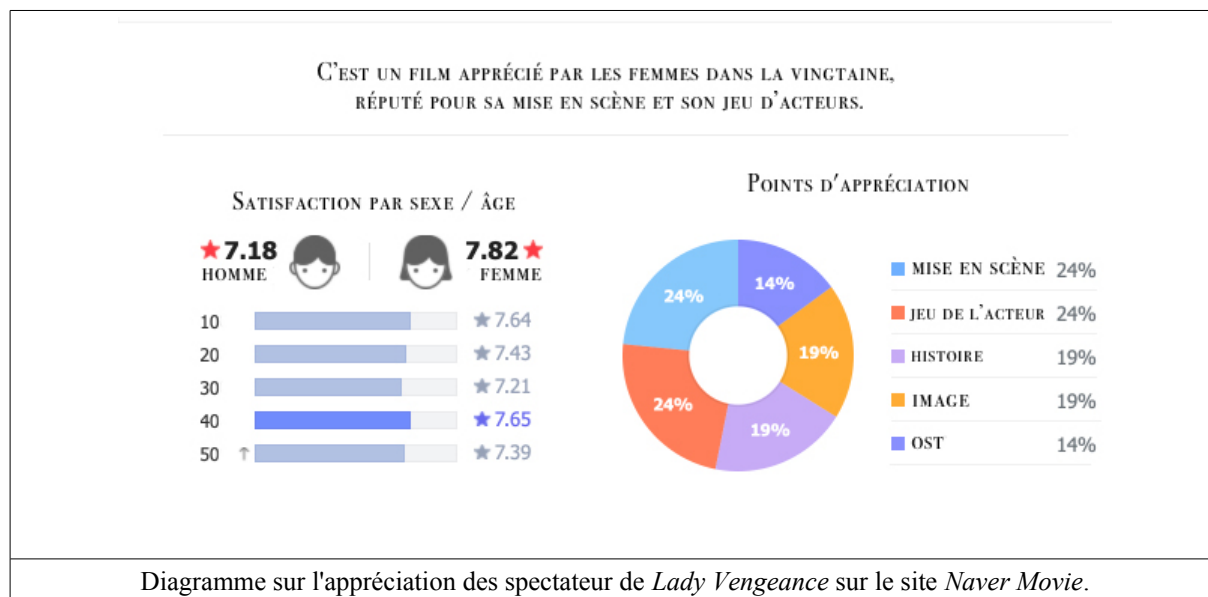
Cette critique a apprécié *Lady Vengeance* en disant que c'est une héroïne qui surmonte les limites des autres personnages dans le cinéma criminel. Ce qui est intéressant, c'est que le critique masculin a expliqué que Baek est un personnage irréel. Au contraire, la femme critique considère que c'est un personnage qui combine les aspects négatifs des hommes que beaucoup de femmes peuvent comprendre d'après leurs expériences. Alors, dans ce cas,

---

123 KIM Hyun-sik, « *Lady Vengeance*, les photos du film sont déjà parfaites - pourquoi Geum-ja est grotesque - », *Oh my star*, mise en ligne le 6 août 2005, [http://star.ohmynews.com/NWS\\_Web/OhmyStar/at\\_pg.aspx?CNTN\\_CD=A0000272865](http://star.ohmynews.com/NWS_Web/OhmyStar/at_pg.aspx?CNTN_CD=A0000272865), [Date de dernière consultation : 27.02.2020]

124 KIM YOON Eun-mi, « *Comment Geum-ja nous attire* », *Ilda*, mise en ligne le 1 août 2005, <http://m.ildaro.com/2508>, [Date de dernière consultation : 27.02.2020]

comment les spectatrices ont-elles réellement réagi au film ?



Le diagramme ci-dessus montre la réaction des spectateurs coréens face à ce film. D'après ce diagramme, on peut comprendre que les spectatrices l'ont davantage apprécié que les spectateurs masculins, surtout celles d'une vingtaine d'années.

Intéressons-nous à présent à *Princess Aurora* qui parle aussi d'une mère qui se venge et est sorti trois mois plus tard que *Lady Vengeance*, dont le succès commercial s'est illustré par trois millions de spectateurs. On peut trouver facilement des critiques qui parlent de ces deux films en parallèle. Il est frappant de constater qu'au moment de la sortie, de nombreux spectateurs ont plus apprécié *Princesse Aurora* que *Lady Vengeance*. Ils ont sympathisé avec l'utilisation plus active de la maternité dans l'écriture du personnage, alors que le rôle de mère est relativement faible dans le personnage Geum-ja.

Cependant, d'un autre côté, un article paru en décembre 2005 soulignait que les films avec des protagonistes féminins, qui sont apparus lorsque le cinéma criminel a commencé à devenir à la mode, ne sortent pas du cadre maternel.

Les femmes qui sont apparues sur l'écran cette année, tentent de justifier leurs vengeances au nom de la maternité. Comme tous les crimes ne peuvent être pardonnés au nom de la maternité, toutes les actrices n'ont pas besoin d'être considérées au nom de la maternité. Cependant, « l'amour maternel » est toujours souligné à la fin de leur vengeance. Ces films n'auraient-ils pas gagné davantage en choisissant simplement des femmes ? Car, la maternité ne peut pas définir la femme. Déjà, les femmes dans les films étrangers comme *Thelma et Louise* [(1991) de Ridley Scott] et *Monster* [(2003) de Patty Jenkins]

ouvrent la possibilité en montrant diverses voies de colère et de résistance contre l'absurdité et l'irrationalité de la société. Les films ne doivent pas se satisfaire du fait que les femmes soient devenues des héroïnes fortes et subjectives. Je veux regarder les histoires des femmes racontées par ces femmes afin qu'elles trouvent une autre source dans leur crime de vengeance. Ce sera aussi bien que ce ne soit pas une manière extrême comme Sun-jeong ou Geum-ja<sup>125</sup>.

Comme le montre cette citation, le film criminel des femmes limite la violence féminine à la question de la maternité au moment de la sortie de *Lady Vengeance* et *Princesse Aurora*. Cependant, les films coréens ne peuvent pas échapper au cadre « violence féminine = maternité », et sont critiqués encore pour la même raison lorsque *Mother* de Bong Joon-ho sort.

*Women news* a cité l'interview de Bong Joon-ho dans la revue, critiquant les limites de la représentation de la violence féminine par ce réalisateur masculin.

« Maternité », un mot souvent identifié avec le mot « mère ». L'idéologie maternelle traditionnelle présentée comme un symbole du sacrifice de la mère et des larmes ou du sublime est, bien sûr, une question à renverser. Mais pour les hommes qui ne peuvent pas accoucher, la maternité est un domaine qui ne peut jamais être vécu. Le réalisateur montre la folie et l'obsession de la maternité et la punit à la fin, plutôt que de la renverser. Cette tentative de réalisateur semble blâmer les mères dans le monde. Le réalisateur a dit : « Je voulais tester jusqu'où elle pouvait conduire témérairement dans le monde du cinéma. » pour exprimer l'hystérie d'une mère. Sa parole semble être gênée<sup>126</sup>.

De plus, en 2019, lorsque un autre film de Bong Joon-ho, *Parasite*, a remporté la Palme d'or au Festival de Cannes, un dossier spécial sur ce film a été publié sur plusieurs pages dans le magazine *Cine21*. Dans celui-ci, la critique coréenne Son Hee-jeong a écrit un article donnant le point de vue de ce réalisateur sur les personnages féminins. Elle a aussi parlé de la mère dans *Mother*.

Compte tenu du genre de Bong Joon-ho et des questions de sexe, *Mother* est clairement dans une position unique. Juste avant de sauter de la spécificité du « miracle de Han » de *The Host* à l'universalité

---

125 KIM Hye-eun, « Fait voir la vengeance des femmes, pas celle des mères - la nouvelle mode au cinéma, c'est une femme avec une arme », *Oh my star*, mise en ligne le 6 août 2005, [http://star.ohmynews.com/NWS\\_Web/OhmyStar/at\\_pg.aspx?CNTN\\_CD=A0000297453](http://star.ohmynews.com/NWS_Web/OhmyStar/at_pg.aspx?CNTN_CD=A0000297453), [Date de dernière consultation : 27.02.2020]

126 « Folie, obsession, maternité et condamnation inconfortable », *Women news*, mise en ligne le 6 juin 2009, <https://www.womennews.co.kr/news/articleView.html?idxno=40268>, [Date de dernière consultation : 27.02.2020]

de « la destruction du monde » du *Transperceneige*, Bong Joon-ho a tourné les yeux vers une histoire très secrète. Bong Joon-ho renverse le portrait de la mère qui est construit par l'actrice Kim Hye-ja et la société comme s'il portait un regard rétrospectif sur la réduction de la place des femmes à un statut de victimes omniprésentes, des mères absentes et des médiateurs disparus dans *Memores of Murder* et *The Host*. Cependant, la mère honorée et la mère folle ne sont que deux visages du Janus du mythe maternel. En conséquence, l'histoire de la Mère (Kim Hye-ja) est devenue une partie du discours mystique de la maternité. Surtout, contrairement aux hommes de Bong Joon-ho qui luttent contre la catastrophe qui a émergé de l'histoire coréenne, la souffrance de la Mère n'a pas de contexte au-delà des circonstances personnelles. Dans le monde de Bong Joon-ho, l'histoire du père parle toujours de structure sociale et d'histoire, l'histoire de la mère reste dans l'image primitive et est déshistoricisée. Le problème le plus fondamental lié au genre de Bong Joon-ho émerge de cet arrangement de sexe<sup>127</sup>.

En examinant les critiques de *Women new* et de Son Hee-jeong, *Mother* de Bong Joon-ho a eu moins d'attention des spectatrices que ses autres films, même s'il était son premier film sur une femme. Un article sur le journal *Joong-ang Ilbo*, a mentionné que ce film a été ignoré par les spectatrices d'une vingtaine d'années qui occupent une grande place dans l'industrie du cinéma coréen en disant : « [...] Mais le problème était les opinions discordantes au sujet du film. Les critiques et les médias ont apprécié le film, mais les spectateurs se plaignent de la fin du film. En particulier, de nombreuses voix ont été déçues parmi les spectatrices dans la vingtaine, qui constitue une grosse part du public. On peut se demander pourquoi. La maternité horrifiée qui protège le fils meurtrier a échoué à obtenir l'accord des spectateurs. Le mot clé "la vérité maladroite" qui traverse le film n'a pas pu les persuader<sup>128</sup>. » En fait, la note des spectateurs de *Mother* sur la page *Naver Movie* montre que les trois autres films ont reçu une meilleure note de la part des femmes dans la vingtaine, tandis que *Mother* est le seul film que les hommes dans la vingtaine préfèrent.

---

127 SON Hee-jeong, « [Critique de *Parasite 2*] Sur la question de la reproduction d'images féminines dans les films de Bong Joon-ho », mise en ligne le 20 juin 2019, [http://www.cine21.com/news/view/?mag\\_id=93249](http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=93249), [Date de dernière consultation le 27 février 2020]

128 KIM Bum-suk, « [ Rétroviseur extérieur de Kim Bum Suk ] Pourquoi Bong Joon-ho a-t-il échoué pour atteindre un gros succès ? », *Joong-ang Ilbo*, mise en ligne le 8 juillet 2009, <https://news.joins.com/article/3678617>, [Date de dernière consultation : le 27 février 2020].

C'EST UN FILM APPRÉCIÉ DES HOMMES DANS LA VINGTAINE,  
EN PARTICULIER POUR LE JEU D'ACTEUR.

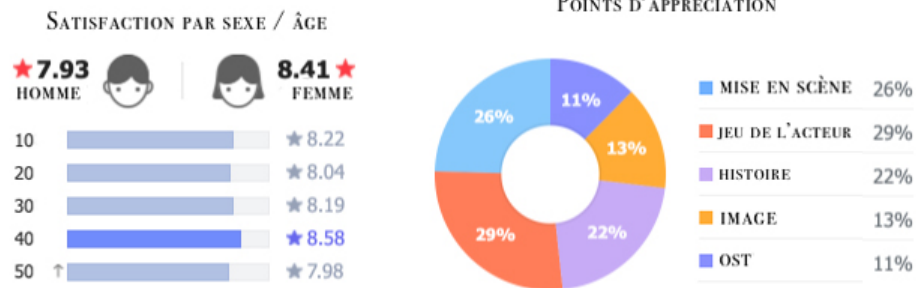


Diagramme sur l'appréciation des spectateur de *Mother* sur le site de *Naver Movie*.

Le cinéma criminel et le cinéma de la vengeance des femmes ont attiré de nombreux spectateurs au début, et ont eu en particulier du succès après des spectatrices dans la vingtaine. Cependant, elles ont commencé à se lasser dans le cadre continu de la violence féminine en lien avec la maternité. Dès lors, que pensent-elles de *Helpless*, le film qui sort le plus du cadre de la violence féminine et de la maternité ?

La réalisatrice Byun Young-ju a depuis longtemps tenu de nombreux discours féministes dans ses films. On peut en trouver dès son premier film documentaire sur les victimes de l'esclavage sexuel par l'armée japonaise pendant la Seconde Guerre mondiale<sup>129</sup>. Autrement dit, les spectateurs (surtout les spectatrices) avaient déjà des attentes pour le film qu'elle réalise. Cependant, *Helpless* est le film le plus commercial et le plus éloigné du féminisme de sa carrière. En fait, la plupart des critiques mentionnent ses films précédents en parlant du fait qu'elle est féministe, mais les critiques sont plutôt liées au discours sur la société coréenne à l'époque néolibérale. Ce qui est intéressant, c'est que les réactions des spectateurs masculins et féminins face à ce film sont plus divisées que pour les autres. Sur le site de *Naver movie*, un spectateur masculin écrit que le meurtre est pardonné parce qu'il est commis par une femme. Il ajoute que le personnage le plus misérable du film est Moon-ho, pas Kyung-sun. Bien que son ton soit assez furieux, beaucoup de personnes semblent d'accord avec son opinion. Dans une autre critique, un spectateur masculin écrit que beaucoup de femmes pleuraient dans la salle et qu'il pense que c'était l'expression d'une compassion envers la protagoniste. Mais il ajoute qu'il ne comprend pas parce qu'il est un homme.

<sup>129</sup> *The Murmuring 1* (1995). C'est un film dans la trilogie sur les victimes des esclavages sexuelles à l'armée japonaise pendant la seconde guerre mondiale. On peut également trouver *The Murmuring 2* (1997) et *The Murmuring 3* (2000)

Les critiques et les réactions des spectateurs des films du corpus sont donc différents en fonction de leur sexe. Est-ce que les spectatrices aiment toujours les films de femme ? Les aiment-elles parce qu'elles peuvent s'identifier aux protagonistes féminins ?

Les quatre films que j'ai choisis pour le corpus ont tous eu un grand succès commercial en Corée. De plus, *Princess Aurora* et *Helpless* sont réalisés par des réalisatrices et ont connu le succès commercial le plus important par rapport à leurs autres films. Dans ces films aussi, les jeunes spectatrices jouent un rôle important. Les quatre films parlent de femmes d'une vingtaine et d'une trentaine d'années dans la société coréenne d'aujourd'hui. C'est-à-dire qu'elles ont le même âge que les jeunes spectatrices. Ainsi ce qui est important, c'est que ces femmes agressives sont aussi des victimes de la société patriarcale. L'intérêt des spectatrices pour ce cinéma de femmes criminelles peut-il être défini comme la catharsis des femmes opprimées sous le patriarcat? Pour le sujet de la vengeance féminine dans le cinéma, Barbara Creed a traité la question de la catharsis des spectatrices.

Quel est l'attrait du film d'horreur pour la spectatrice? Elle se découvre elle-même dans la figure du monstrueux-féminin? Dans quelle mesure la spectatrice peut-elle se sentir autonome lorsqu'elle s'identifie à la femme castratrice? Va-t-elle avoir un plaisir sadique en la voyant sexuellement humiliée et punie? Les réponses à ces questions sont complexes et varient par rapport au texte. Par exemple, la spectatrice peut se sentir plus autonome en s'identifiant à l'héroïne castratrice du film slasher lorsque celui-ci finit par détruire un tueur masculin. Elle peut aussi s'identifier au personnage féminin castrateur du film *rape-revenge*, quand celle-ci se venge du violeur masculin. Mais le personnage féminin castrateur psychotique des films comme *Sœurs de sang* [(1973) Brian de Palma] n'encourage pas à l'identification du spectateur quand elle est dépeinte comme folle. La figure castratrice de *Psychose* [(1960) d'Hitchcock] ou *Vendredi 13* [(1980) de Sean S. Cunningham] n'encouragent pas non plus à l'identification sympathique - en particulier quand ses victimes sont des femmes. Cela ne veut pas pour autant dire que la spectatrice ne s'identifie pas à ces figures d'horreur féminine. Étant donné que le film d'horreur parle de nos peurs les plus profondes et de nos fantasmes les plus terrifiants, il est très probable que les processus d'identifications sont extrêmement fluides et permettent au spectateur de changer d'identification entre la victime et le monstre selon le désir du spectateur, être terrifié et/ou terrifier dépendant de la puissance des différents codes filmiques (caméra subjective, images rapprochées, musique) destinés à favoriser certains modes d'identifications au-dessus des autres<sup>130</sup>.

Dans cette citation, Creed explique que l'identification des spectatrices avec les personnages

---

130 CREED Barbara, *The Monstrous-feminine Film Feminism Psychoanalysis*, op. cit., p. 155 [Traduction personnelle].



féminins ne fonctionne pas si simplement. Il faut que ce personnage de femme criminelle soit une victime de la société patriarcale qui peut exister dans la réalité et que sa violence soit destinée aux hommes. Autrement dit les spectatrices s'identifient à un personnage criminel qui est loin du regard masculin et de l'idéologie patriarcale. Par exemple, en 2017, les spectatrices tournent le dos à deux films criminels coréens avec un protagoniste de femme criminelle : *A Special Lady* (2017) de Lee An-gyu et *The Villainess* (2017) de Jeong Byoung-gil. Ces deux films avaient reçu de l'attention lors de la sortie de leurs bandes-annonces. Les spectateurs, surtout les spectatrices, ont attendu des scènes d'action différentes, mais aussi un protagoniste féminin en dehors du regard masculin. Mais, ces deux films représentent le personnage féminin exactement de la même façon que l'on peut le trouver dans les films criminels coréens. La violence féminine n'est pas définie par le désir du personnage, mais juste par la maternité qui ne peut pas persuader les spectateurs (qui attendent une narration féministe). Dans *The Villainess*, le personnage de Sook-hee est élevée comme une machine à tuer par un homme et elle tombe enceinte de son enfant. Après sa conception, elle suit passivement l'ordre de son patron pour son enfant. Hyun-Jeong dans *A Special Lady*, gagne de l'argent en prostituant d'autres femmes. Mais quand elle retrouve au hasard son fils qu'elle a abandonné dès sa naissance, toute sa violence se transforme en défense de son fils. La maternité d'une femme portant l'enfant de son ennemi et une femme qui exploite les autres femmes et reçoit tout d'un coup de l'amour de son fils qu'elle avait ignoré n'a pas semblé très convaincant pour les spectatrices. En conséquence, les spectatrices n'ont pas pu s'identifier à ces personnages féminins parce qu'elles ne sont pas libres du regard masculin. Cela ne veut pas dire que toutes les narrations reposant sur la maternité soient misogynes. Par contre, dans la plupart des films, la violence des femmes ne peut que se définir dans la maternité. Et ainsi plusieurs producteurs de film abusent paresseusement de cet « instant maternel » et qui semble-t-il est assez convaincant pour les spectatrices. Je peux citer ici comme contre-exemple, un film criminel réalisé par une réalisatrice, *The Truth Beneath* (2016) de Lee Kyoung-mi qui présente aussi une narration reposant sur la question de la maternité. Cependant, ce film ne s'arrête pas là puisqu'il montre plutôt un personnage féminin contre le monde corrompu de la politique. De plus, la violence de ce film est plus persuasive pour les spectatrices que dans les deux autres films. Lorsque les spectatrices choisissent un film d'un protagoniste féminin, elle semblent préférer un protagoniste féminin libre de l'idéologie patriarcal à un protagoniste féminin prisonnier du regard masculin. Dans ce cas, les spectatrices peuvent s'identifier au personnage.

En conclusion, si on en revient aux films de notre corpus, on constate que lorsque *Lady*

*Vengeance* et *Princess Aurora* sont sortis, le cinéma criminel était à la mode sur le marché du cinéma coréen, mais, les films avec les protagonistes féminins occupaient très peu de place, et c'est pour cela que les spectatrices ont dans un premier temps apprécié l'apparition de ces deux protagonistes. Cependant, lorsque ces films ont limité la question de la violence des femmes à celle de la maternité, les spectatrices ont été déçues et, en conséquence, *Mother* de Bong Joon-ho n'a pas autant attiré les spectatrices. Cependant, le dernier film sorti, *Helpless*, était celui qui proposait le moins d'association entre la violence des femmes et la maternité, et il a ainsi obtenu une réaction positive de la part des spectatrices.

## Conclusion

En 2019, vingt films criminels sont sortis en Corée du sud. Parmi ces films, il y avait quatre personnages féminins représentés. Le film criminel est encore un genre très populaire sur le marché du cinéma coréen. Le personnage de femme criminelle apparaît avec une certaine régularité sur l'écran, même si leur place est toujours assez restreinte.

Dans ce mémoire, nous avons étudié la représentation de la violence féminine dans quatre films criminels coréens qui sont sortis entre 2004 et 2012. Les caractéristiques des femmes criminelles et de la violence féminine dans ces quatre films sont les suivantes.

Le début des années 2000 est une période où la société coréenne sort tout juste de la crise économique de 1998 et où le néolibéralisme commence à avoir une forte influence. Les protagonistes féminins dans les films du corpus commencent par être à la place de la victime du néolibéralisme. Cette narration affecte leur motivation pour la violence. On peut également trouver la méfiance vis-à-vis du pouvoir étatique à travers les personnages de policier qui apparaissent dans tous les quatre films. En outre, la maternité est le point commun des protagonistes les plus importants. Les quatre protagonistes sont des mères avant ou au cours de leur vengeance, et leurs enfants, morts ou vivants, sont fortement liés à leur motivation violente. Dans les scènes de tension où la violence (le crime) se manifeste, la violence féminine est passivement et très brièvement montrée. Il y a très peu de scènes de blessures directement sur le corps de la victime. D'un autre côté, on peut trouver une possibilité de solidarité féminine qui peut être développée en lien avec un discours féministe, mais cela reste très léger. Enfin, la fin de la violence dans le film a révélé le point de vue de la société coréenne sur la violence féminine. La violence à l'égard des femmes est dépolitisée dans la mesure où les protagonistes féminins ne s'installent finalement pas dans la société et leur

violence ne se transforme pas en discours social. Surtout, la représentation de la violence féminine a une limitation qui ne s'écarte pas de l'idéologie patriarcale se résumant à l'équation « femmes = mères ».

Ces films sont sortis en Corée avant que les mouvements féministes et que le ciné-féminisme ne soient activement conduits en Corée. C'était bien avant que le terme « misogynie » ne soit utilisé par les Coréens. Cependant, même si le mouvement féministe était passif à l'époque, ces films étaient plus vus par les spectatrices que par les spectateurs masculins. Plus tard, les femmes ont de plus en plus commencé à ne plus supporter les films dans lesquels les crimes des femmes ne sont définis que par la maternité.

Malheureusement, la violence féminine n'a pas encore beaucoup dévié de l'idéologie patriarcale fondamentale des femmes-mères. Ainsi le nombre de film qui décrit la violence féminine est encore assez peu élevé. Cependant, on peut trouver le renversement de la maternité dans le cinéma criminel coréen d'aujourd'hui. Je peux citer par exemple, *Missing* (2016) de Lee Eon-hee et *The Truth Beneath* (2016) de Lee Kyung-mi. Pendant ce temps, alors que le discours sur le ciné-féminisme était beaucoup discuté, non seulement des films criminels, mais aussi divers personnages féminins et réalisatrices sont apparus sur le marché du cinéma coréen<sup>131</sup>. D'un autre côté, les spectateurs masculins qui éprouvent un sentiment de rejet contre ces mouvements féministes actifs ont également montré des réactions malveillantes vis-à-vis des films de femmes. Par exemple, de nombreux spectateurs masculins ont laissé une opinion malveillante avant et après la sortie des films *KIM Ji-young: Born 1982* (2019) de Kim Do-yeong, basé sur un roman féministe et *Miss & Mrs. Cops* (2019) de Jung Da-won sur l'histoire de deux femmes policiers.

La société coréenne de 2020 est déjà très différente de celle de 2002 et 2012. Mais de nombreuses femmes sont toujours en train d'être tuées et la première victime du néolibéralisme est toujours la femme. Cependant, le ciné-féminisme est étudié en Corée plus activement que jamais, et l'intérêt des spectatrices augmente. J'espère qu'il y aura plus de films qui parleront des femmes dans la vraie vie.

---

<sup>131</sup>*The House of Us* (2019) de Yoon Ga eun, *House of Hummingbird* (2019) de Kim Bo-ra, *Maggi* (2019) de Lee Okseop et *Our Body* (2019) de Han ka-ram. Ce sont des films réalisés par des réalisatrices qui sont sortis en 2019 en Corée et ont été bien accueillis par les spectatrices.

# Bibliographie

\*références en Coréen

## Féminisme et société coréenne.

- CHO, Nam-ju, *Kim Ji-Young née en 1982*, Paris, Éditions Nil, 2019.
- Kim Hong-Jung. « L'éthique chamanique et l'esprit du néolibéralisme coréen », *Sociétés*, vol. 122, n° 4, 2013.
- \*KIM Hyun-mi, *Ennemi intime: comment le néolibéralisme est-il devenu une routine?*, Séoul, Ehuo, 2010. [김현미, 친밀한 적: 신자유주의는 어떻게 일상이 되었나, 서울, 이후, 2010].
- \*KIM, Jong-mi, *L'Origine de la Femme de l'Asie de l'Est : étude féministe sur La Femme fidèle*, Séoul, Ewha Womans University Press, 2002 [김종미, 동아시아 여성의 기원: 열녀전, 서울, 이화여자대학출판부, 2002].
- \*KIM Young-ae, « L'étude sur le Han des Femmes Coréennes (1) », *Pensée du christianisme*, décembre, 1992, The Christian Literature Society of Korea [김영애, 한국 여성의 한에 대한 연구 (1), 크리스천 생각, 12 월, 1992, 기독교 문학과 한국사회].
- \*LEE, Jin-ok « Regardons la réalité de la planification familiale dans les années 1960 et 1970 : la logique de développement économique de Park Chung-hee et les droits de reproduction des femmes – 1 » [이진옥, « 1960, 1970년대 가족계획의 실체를 보자 - 박정희 경제발전논리와 여성 재생산권-1 »] *Iida*, mise en ligne le 8 août 2004, [http://www.ildaro.com/sub\\_read.html?uid=1630](http://www.ildaro.com/sub_read.html?uid=1630) [Date de dernière consultation le 14 avril 2019] .
- MIYOSHI JAGER, Sheila, *Narratives of Nation Building in Korea. A Genealogy of Patriotism*, Armonk, Sharpe, 2003.
- \*OH, Younho, *The Madness of Motherhood and the Diaspora of Daughters*, Ewha University, 2010 [오윤호, 모성의 광기와 딸들의 디아스포라, 이화여대, 2010].

## Féminisme et violence féminine.

- DEAN, Jodi, *Solidarity of strangers: feminism after identity politics*, Berkeley, University of California Press, 1996.
- GUIDEE, Raphaëlle, « *Unsexe me ! : littérature et violence politique des femmes* », dans CARDI Coline, PRUVOST Geneviève (dir.), *Penser la violence des femmes*, Paris, La Découverte, 2012.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Editions du Seuil, 1980.

### **Théories féministes du cinéma**

- BARBARA, Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London, New-York, Routledge, Popular Fictions Series, 1993.
- BUTLER, Alison, *Women's cinema: the Contested Screen*, London, Wallflower Press, coll.« Short cuts », 2005
- HASKELL, Molly, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, Chicago, New English Library, 1987.
- MUVEY, Laura, « *Visual Pleasure and Narrative Cinema* » *Screen*, vol 16, n° 3, octobre 1975, p. 6-18.
- \*SEO, In-sook, *La théorie et la critique du ciné-féminisme : depuis la psychanalyse jusqu'au post-féminisme*, Séoul, Livre et chemin, 2003 [서인숙, *씨네 페미니즘의 이론과 비평 : 정신 분석학에서 포스트 페미니즘까지*, 서울, 책과길, 2003].
- SILVERMAN Kaja, *The Acoustic Mirror: the Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, coll « Theories of representation and difference », 1988.
- SHOHINI, Chaudhuri, *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*, London, New-York, Routledge, 2006.
- \*SON, Hee-jeong *The Korean Modernity and the Representation of Motherhood : Focused on the Horror Movies of Post-Korean New Wave Cinema*, Chung-Ang University, 2004, [손희정, *한국의 근대성과 모성재현의 문제 : 포스트 뉴 웨이브의 공포영화를 중심으로*, 중앙대학교, 2004].
- \*YU, Ji-na, « Pourquoi l'homme frappe-t-il tout le temps la femme ? », *Screen*, décembre 1986 [유지나, « 왜 늘 여자를 때리는가? » 스크린, 12 월, 1986]

- \*YU, Ji-na et Byun Jea-ran, *Le féminisme, le cinéma, la femme*, Séoul, Société de la femme, 1993 [유지나, 변재란, 페미니즘, 영화, 여성, 서울특별시, 여성사, 1993].

### **Esthétique et théorie du cinéma**

- BAUDRY, Jean-Louis, *L'Effet cinéma*, Paris, Éditions Albatros, 1978.
- BALÁZS, Béla, *L'Esprit du cinéma*, Paris, Payot, 1977,
- CASETTI, Francesco, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan, 1999.
- ELASAESSER, Thomas et HAGENER, MALTE, *Le cinéma et les sens théorie du film*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.
- MOINE, Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Paris, A. Colin, 2010.

### **Cinéma coréen**

- COPPOLA, Antoine, *Le cinéma sud-coréen : du confucianisme à l'avant-garde*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- GOMBEAUD, Adrien, *Séoul cinéma: les origines du nouveau cinéma coréen*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- JOINAU, Benjamin, « Strangers (than Paradise). Les étrangers dans le cinéma sud-coréen », *Positif*, n° 672, février 2017, p. 32-36.
- JOINAU, Benjamin. « Soi-même comme un autre. Identité et altérité dans le cinéma sud-coréen populaire », *Critique*, vol. 848-849, n°1, 2018, p. 123-134.
- KIM, Kyung-hyun, *The Remasculinization of Korean Cinema*, Duke University Press Books, 2004.
- \*LEE, Hyo-in, *Les servantes se révoltent : le cinéaste KIM Ki-young*, Icheon, sous le ciel, 2002 [이효인, 하녀들봉기하다: 영화감독김기영, 경기도 이천시, 하늘아래, 2002].

### **Personnages criminels au cinéma**

- BEDDIAR, Fathi, *Tolérance zéro : la justice expéditive au cinéma*, Paris, Bazaar & co, coll.« Cinexploitation », 2008.
- HELLIER-NICHOLAS, Alexandra, *Rape-revenge Films a Critical Study*, Jefferson, N.C, McFarland & Company Inc, Publishers, 2011.

- KAPLAN, E.Anne (dir), *Women in Film Noir*, new ed., London, BFI Pub, 1998.
- MODEKESKI, Tania , *Hitchcock et la théorie féministe*, Paris, Ed. l'Harmattan, coll.« Champs visuels étrangers », 2002.
- SJOBERG, Laura et GENTRY, Caron, *Mothers, Monsters, Whores: Women's Violence in Global Politics* , London, New-York, Zed book, 2007.
- VERNET, Marc, *Le film noir américain*, Paris, BIFI, Bibliothèque du film.
- WOOD, Robin, *Hollywood from Vietnam to Reagan ... and Beyond: a Revised and Expanded Edition of the Classic Text.*, New York, Columbia University Press, 2012,

## Sur les films du corpus

### *Lady Vengeance*

- \*JANG, Sung-il, *La lecture attentive de l'effort désespéré*, Séoul, Bada Publishing , 2010 [장성일, *필사의 탐독*, 서울, 바다출판, 2010].
- \*KIM Hyun-sik, « *Lady Vengeance*, les photos du film sont déjà parfaites - pourquoi Geum-ja est grotesque - », *Oh my star*, [김현식, 스틸컷 영화로 훌륭한 <친절한 금자씨> '금자씨'가 그로데스크한 이유 , *오마이스타*] mise en ligne le 6 août 2005, [http://star.ohmynews.com/NWS\\_Web/OhmyStar/at\\_pg.aspx?CNTN\\_CD=A0000272865](http://star.ohmynews.com/NWS_Web/OhmyStar/at_pg.aspx?CNTN_CD=A0000272865), [Date de dernière consultation : 27.02.2020]
- \*KIM YOON Eun-mi, « *Comment Geum-ja nous attire* », *Ilda*, [김윤은미, 금자씨가 우리에게 어필하는 것, 일다,] mise en ligne le 1 août 2005, [http://www.ildaro.com/sub\\_read.html?uid=2508](http://www.ildaro.com/sub_read.html?uid=2508) [Date de dernière consultation : 27.02.2020]
- \*PARK, Chan-wook, *Le Montage de Park Chan-wook*, Séoul, La Balade de l'intérieur, 2006 [박찬욱, *박찬욱의 몽타주*, 서울, 마음산책, 2006].
- SENNEQUIER, Pascal, « *Lady Vengeance - Purger sa peine* », *Positif*, n° 537, novembre 2005, p. 47-48.

### *Mother*



- \*BONG, Joon-ho, *L'histoire de Mother : comment l'histoire est faite, le story-board du film Mother et le scénario*, Séoul, La Balade de l'intérieur, 2009 [봉준호, *마더 이야기: 이야기는 어떻게 만들어지는가 영화 <마더> 스토리보드와 시나리오*, 서울, 마음산책, 2009].
- CODELLI, Lorenzo, « Entretien avec Bong Joon-ho – plus de morale, plus de bien ou de mal, du pur instinct », *Positif*, n° 588, février 2010, p. 30-33.
- \*JEON, Han-seok, *La lutte des non-reconnus* [정한석, *인정받지 못한 자들의 투쟁*], mis en ligne le 25 juin 2009, [http://www.cine21.com/news/view/?mag\\_id=56747](http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=56747), dernière consultation le 29 janvier 2020.
- KAUSCH, Franck, « Mother – La mégère inapprivoisée », *Positif*, n° 588, février 2010, p. 28-29.
- SON Hee-jeong, « [Critique de *Parasite* † ] Sur la question de la reproduction d'images féminines dans les films de Bong Joon-ho », [손희정, [*<기생충> 비평②*] 봉준호의 영화들에서 보여진 여성 이미지 재현의 문제에 대하여 <기생충>을 중심으로] mise en ligne le 20 juin 2019, [http://www.cine21.com/news/view/?mag\\_id=93249](http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=93249), [Date de dernière consultation le 27 février 2020]

### ***Helpless***

- \* PARK, Sang-mi, *La société à qui l'on doit sans arrêt demander la raison : Byun Young-joo et Miyabe Miyuki* [박상미, *집요하게 이유를 물어야 하는 사회 -변영주와 미야베 미유키*], mis en ligne le 5 janvier 2016, <http://weekly.khan.co.kr/khnm.html?mode=view&code=116&artid=201512291527321>, dernier consultation le 17 mars 2018.
- MIYABE Miyuki, *Une carte pour l'enfer*, Trad. Chiraru Tanaka et Aude Fieschi, Arles, P. Picquier, 2013

### ***Princess Aurora***

- \* KIM, So-young, *Qu'est-ce que sa vengeance veut ?* [김소영, *그녀의 복수극이 원하는 것은 ?*], mis en ligne le 30 novembre 2005, [http://www.cine21.com/news/view/?mag\\_id=35162](http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=35162), dernière consultation le 17 avril 2018.