



**HAL**  
open science

**La représentation des femmes vengeresses dans "Kill Bill" Vol. 1-2 (2003-2004) de Q. Tarantino, et "Millénium, les hommes qui n'aimaient pas les femmes" (2011) de D. Fincher**

Andrea Herrera

► **To cite this version:**

Andrea Herrera. La représentation des femmes vengeresses dans "Kill Bill" Vol. 1-2 (2003-2004) de Q. Tarantino, et "Millénium, les hommes qui n'aimaient pas les femmes" (2011) de D. Fincher. Sciences de l'Homme et Société. 2020. dumas-04597755

**HAL Id: dumas-04597755**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04597755>**

Submitted on 11 Jun 2024

**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 4.0 International License



**La représentation des femmes vengeresses dans *Kill Bill Vol. 1-2* (2003 - 2004) de Q. Tarantino, et *Millénium : Les Hommes qui n'aimaient pas les femmes* (2011) de D. Fincher.**

**Présenté par :  
Andrea HERRERA**

**Sous la direction de Mme. Macha Ovtchinnikova**

**Master 2 mention Cinéma  
Faculté des Arts  
Université de Picardie Jules Verne**

**Année universitaire 2019-2020**

## **Remerciements**

Je tiens à remercier spécialement ma directrice de mémoire, Madame Macha Ovtchinnikova, pour sa patience, sa disponibilité et surtout ses judicieux conseils, qui ont été indispensables à la conduite de cette recherche.

J'adresse mes sincères remerciements à tous les professeurs, intervenants et toutes les personnes de l'UPJV qui par leurs paroles, leurs écrits, leurs conseils et leurs critiques ont guidé mes réflexions.

Je remercie ma famille, qui a toujours été là pour moi.

À tous ces intervenants, je présente mes remerciements, mon respect et ma gratitude.

## Sommaire

Introduction .....	1
Présentation de la problématique .....	2
Approche méthodologique .....	4
<b>1. Théories féministes sur le cinéma.....</b>	<b>5</b>
1.1. Représentations de la femme déviante dans le cinéma hollywoodien .....	13
1.1.2 Représentations des femmes non-hétérosexuelles .....	13
1.1.3 Représentations de la femme violente .....	14
1.2 Le héroïnes d'action dans le cinéma hollywoodien .....	24
1.2.1 Genèses et évolution des héroïnes d'action hollywoodiennes.....	26
1.3 Le traitement du corps dans le cinéma d'action hollywoodien .....	30
1.4 Les archétypes féminins dans le cinéma d'action contemporain .....	35
1.5 La figure de <i>rape-avenger</i> dans le cinéma américain .....	39
<b>2. Analyse des personnages féminins dans <i>Kill Bill</i> et <i>Millénium</i></b>	
2.1 Analyse du personnage de Beatrix Kiddo de <i>Kill Bill</i>	
2.1.1 Les théories féministes et le regard masculin sur Beatrix Kiddo ...	48
2.1.2 La violence féminine dans <i>Kill Bill</i> .....	63
2.1.3 Le corps des héroïnes dans <i>Kill Bill</i> .....	74
2.1.4 Les archétypes des femmes d'action chez Beatrix Kiddo .....	87
2.1.5 La scène de viol dans <i>Kill Bill</i> .....	93
2.2 Analyse du personnage de Lisbeth Salander de <i>Millénium</i>	
2.2.1 Les traits transgressifs de Lisbeth Salander .....	97
2.2.2 Le regard masculin sur Lisbeth Salander .....	100
2.2.3 Les facettes de Salander .....	105
2.2.4 Les archétypes de l'héroïne d'action chez Lisbeth Salander .....	109
2.2.5 La représentation de l'abus sexuel dans <i>Millénium</i> .....	113
Conclusion.....	126
Bibliographie.....	129

## Introduction

La représentation visuelle des rôles féminins est souvent stéréotypée depuis l'apparition des différents médias et dispositifs de transmission. Plus concrètement, à partir de l'apogée de la société de consommation aux États-Unis dans les années 1920 et la conséquente expansion de l'accès aux médias audiovisuels, l'utilisation des rôles féminins stéréotypés est devenue largement exploitée pas seulement au cinéma mais aussi dans d'autres médias audiovisuels tels que les séries de télévision, la publicité, etc.

Au cours de l'histoire du cinéma, la figure féminine a été déléguée au second plan dans la majorité des productions cinématographiques. Les rôles féminins sont communément inscrits dans les stéréotypes créés dans le cinéma tels que la vierge, la mère, et la putain. Le premier des stéréotypes, la vierge, « apparaîtra sous les allures d'une belle jeune fille, douce, émotive et souvent offensée par les avances d'un homme un peu trop insistant<sup>1</sup> ». D'autre part, « la mère, mais aussi l'épouse, sera tantôt dépendante et soumise, tantôt laborieuse et dévouée, protectrice et maternelle, agressive et possessive. La mère est souvent représentée comme une personne qui accepte passivement son sort, malgré les conflits matrimoniaux, la violence conjugale, la pauvret<sup>2</sup> ». Finalement, « la figure de la putain contraste par son aspect éminemment sexué : elle véhicule des stéréotypes tels ceux de la femme aguicheuse, volage, séductrice<sup>3</sup> ». Ces trois archétypes cinématographiques, amplement utilisés au cinéma hollywoodien réduisent régulièrement les personnages féminins à des caractéristiques stéréotypés et à des rôles sociaux limités et parfois sexistes.

Dans ce contexte, ce mémoire propose l'analyse des personnages féminins du cinéma contemporain américain qui précisément ne s'inscrivent pas dans les stéréotypes

---

<sup>1</sup> Pierre CHEMARTIN et Nicolas DULAC. "La femme et le type : le stéréotype comme vecteur narratif dans le cinéma des attractions." *Cinémas*, volume 16, no. 1, automne 2005, p. 139–161.

<sup>2</sup> Ibid

<sup>3</sup> Ibid

classiques hollywoodiens. Dans les films choisis *Kill Bill Vol. 1-2* (2003-2004), et *Millénium : les hommes qui n'aimaient pas les femmes* (2011), les protagonistes sont des femmes avec un passé traumatique qui cherchent à faire justice elles-mêmes. Dans le premier cas, la protagoniste Beatrix Kiddo cherche à se venger de son ex-chef et ex-amant qui a commandité un attentat contre sa vie le jour de ses noces. Suite à la tentative d'assassinat, elle tombera dans un coma pendant quatre ans, après lequel elle fera payer à tous ses malfaiteurs avec leur mort. Dans *Millénium*, une jeune femme, Lisbeth Salander est considérée inapte à gérer ses propres finances et est assignée à un tuteur qui abuse sexuellement d'elle. Suite à cet abus, elle se venge de son tuteur. Ces personnages sont dotés de compétences physiques et mentales qui les différencient des représentations archétypiques des femmes au cinéma hollywoodien, et c'est précisément leur représentation non-conventionnelle et les questionnements autour des stéréotypes de genre que cela pose ce qui a motivé la réalisation de cette recherche.

## **Présentation de la problématique**

Le cinéma hollywoodien produit majoritairement des films grand public, pensés et dirigés pour les masses. Dans ces superproductions américaines, un pourcentage élevé d'entre elles offrent des histoires d'action avec de nombreuses scènes de violence faites presque dans sa totalité pour et par des hommes. En raison de cela, jusqu'à la fin du XXème siècle, dans ce genre cinématographique on ne trouvait que des hommes en incarnant les rôles principaux et même la majorité des rôles secondaires, en laissant peu d'espace pour les rôles féminins, qui normalement étaient délégués au personnage de l'amante ou de la femme fatale. Personnages qui s'inscrivent dans les archétypes féminins les plus conventionnels au cinéma hollywoodien. Cependant, à partir de la fin du XXème siècle, et spécialement dans le XXIème siècle, l'apparition des rôles féminins au sein des productions américaines a

sensiblement augmenté, plus précisément, des rôles principaux dans le cinéma d'action. Ces rôles dépeignent des femmes fortes, indépendantes et aussi violentes, qui font une démonstration des compétences autant physiques que mentales qui auparavant n'étaient dépeintes que dans les rôles masculins.

Ce mémoire a pour but d'étudier, analyser et comparer les personnages féminins des films *Kill Bill Vol. 1-2* (2003-2004) de Quentin Tarantino et *Millénium : Les Hommes qui n'aimaient pas les femmes* (2011) de David Fincher. Dans ce contexte, cette étude propose une analyse des rôles féminins dans ces trois films hollywoodiens du XXIème siècle dans lesquels les personnages principaux sont des femmes d'action, des femmes vengeresses qui cherchent à se faire justice elles-mêmes. À première vue il semble que ces films offrent un récit féministe grâce à la représentation non-conventionnelle et la puissance de la figure féminine. Néanmoins, au cours de ce mémoire nous analyserons comment l'image de la femme et l'attribution des pouvoirs liés au genre sont traités par les réalisateurs dans la filmographie choisie, et par conséquent déterminer s'il s'agit des récits féministes ou au contraire, s'ils utilisent la violence perpétrée par des femmes comme une stratégie rhétorique qui cache le regard masculin derrière cette représentation apparente de pouvoir féminin. Au cours de cette recherche, les questions suivantes seront traitées : Existe-t-il une différence entre la manière dont les personnages féminins sont dépeints dans la filmographie choisie et les représentations traditionnelles des femmes au cinéma hollywoodien par rapport à leur inscription aux stéréotypes de genre ? Cette nouvelle représentation des rôles féminins au cinéma déstabilise-t-elle les représentations conventionnelles des identités sexuées en termes narratifs, visuels et idéologiques ? Est-ce que ces films renforcent l'autonomisation des femmes ou au contraire, présentent-ils les rôles féminins depuis un point de vue masculin ?

## Méthodologie

Dans le cadre d'une analyse filmique des films proposés : *Kill Bill (2003-2004)* de Quentin Tarantino et *Millénium : les hommes qui n'aimaient pas les femmes (2011)* de David Fincher, la méthodologie de recherche choisie aura primordialement une approche sociologique associée aux études de genre en raison de la relation existante entre le sujet de la représentation des femmes au cinéma et les théories féministes. Dans ce domaine quelques textes fondamentaux autour de ce sujet seront étudiés au cours de la recherche, en lui donnant une approche de type sociologique qui permettra une structuration plus claire du thème et la compréhension des raisons culturelles qui renforcent la représentation de la figure féminine au cinéma hollywoodien.

D'autre part, l'étude de textes dédiés aux cinéastes et leurs œuvres est fondamentale pour la compréhension des films et la mise en scène. Dans ce cas, les ouvrages consacrés aux travaux cinématographiques de Quentin Tarantino et David Fincher constituent un élément significatif pour cette recherche. Dans ce contexte, des ouvrages tels que *Critiquer Quentin Tarantino, est-il raisonnable ?* écrit par Célia Sauvage et *Lisbeth Salander : une icône de l'en bas* de Jean-Louis Bischoff, nous permettront de mieux comprendre et d'analyser les personnages dépeints dans les récits.

De plus, les textes associés au sujet de la représentation de la figure féminine au cinéma tels que les ouvrages de Laura Mulvey *Au-delà du plaisir visuel : Féminisme, énigmes, cinéphilie* et les ouvrages de Raphaëlle Moine, tels que *Les femmes d'action au cinéma* aussi que l'ouvrage de Rikke Schubart *Action babes and super bitches*, qui ont comme objet d'étude la représentation des femmes d'action au cinéma hollywoodien et son évolution en termes narratifs et esthétiques. D'autre part, l'article de Jeffrey Brown intitulé *Gender and the action heroine : hard bodies and the point of*

*no return* constitue un élément clé dans l'analyse de la représentation des héroïnes d'action dans le cinéma américain contemporain et comment cette figure défie les canons de féminité établis par le système de genre dominant dans la société occidentale. Finalement, l'étude de genres ( non seulement associé au cinéma, mais de manière générale ) sera traitée dans cette recherche afin de mieux comprendre le rôle des femmes dans la culture occidentale et comment ce rôle a été dépeint par le septième art.

## 1. Théories féministes sur le cinéma

Le terme féminisme désigne un mouvement qui met en question l'idéologie hégémonique de la patriarchie. Les théoriciennes Griffin et Foss définissent la patriarchie comme « le système des relations de pouvoir qui privilégie et accorde le pouvoir à l'homme blanc hétérosexuel ; quiconque qui ne répond pas à cette catégorie est dévalorisé dans ce système<sup>4</sup> ». Ainsi, selon cette définition, les femmes, les homosexuels et les gens d'origine non-européenne ne sont pas récepteurs des privilèges du patriarcat et sont marginalisés dans le système de pouvoir établi.

Dans la société occidentale, la majorité des expressions culturelles dominantes ont été et continuent d'être créées sur la base des idéologies patriarcales. Bien évidemment, le cinéma hollywoodien en tant qu'expression artistique appartenant au courant dominant n'échappe pas à cette influence-là. À cet égard, la théoricienne féministe Laura Mulvey souligne l'existence du regard masculin prédominant au cinéma, lequel renforce le rôle traditionnellement actif de l'homme qui « fait progresser l'histoire<sup>5</sup> » et de l'autre côté le caractère passif de la femme qui est présentée en tant qu'objet érotique. Dans son

---

<sup>4</sup> Sonja K. FOSS, Cindy L. GRIFFIN et Karen A. FOS, «Transforming Rhetoric Through Feminist Reconstruction», *Women's studies in communication*, vol. 20:2, 117-136, 1997, p. 15.

<sup>5</sup> Laura MULVEY, *Au-delà du plaisir visuel : féminisme, énigmes, cinéphilie*. Traduit de l'anglais par Florent Lahache et Marlène Monteiro. Paris, Éditions Mimésis, 2017 [1975], p. 42.

ouvrage *Au-delà du plaisir visuel*, Mulvey soutient que « traditionnellement, l'exhibition de la femme fonctionne à deux niveaux : comme objet érotique pour les personnages à l'intérieur du scénario, et comme objet érotique pour le spectateur à l'intérieur de la salle de cinéma<sup>6</sup> ». Dans ce traitement, la beauté et l'attrance de la figure féminine est rehaussée et présentée au spectateur et aux personnages masculins en tant qu'objet de plaisir et de contemplation érotique et son rôle au sein du récit est dépouillé d'importance narrative. Ce n'est pas la femme mais les personnages masculins qui agissent et changent les événements dans l'histoire.

La théorie du regard masculin introduite par Mulvey se base sur la psychanalyse freudienne, selon laquelle la représentation érotique des femmes créée par les hommes est influencée par la découverte horrifique de l'absence de pénis chez leurs mères. À cet égard le personnage féminin pose un problème, car « la femme en tant qu'icône, offerte au regard et à la jouissance des hommes, eux-mêmes agents actifs de ce regard, menace-t-elle en permanence de réveiller l'angoisse que son absence de pénis représente originellement.<sup>7</sup> » Face à une telle menace, l'inconscient masculin oppose deux solutions : d'un côté, enquêter les mystères féminins, et d'autre côté, objectiver la figure féminine à travers la pulsion scopique fétichiste, ou en d'autres termes, le plaisir de regarder, qui rend la femme rassurante au lieu de dangereuse et simultanément sert à intensifier sa beauté physique, laquelle la transforme en objet attirant en soi. La première option, le voyeurisme, est associée au sadisme, car le plaisir réside dans l'affirmation du contrôle grâce à la soumission ou le châtiment. Selon la théorie du regard masculin de Mulvey, qui s'appuie sur les travaux de Sigmund Freud, la scopophilie fétichiste est née comme réponse au complexe de castration provenant de l'inconscient masculin<sup>8</sup>. Comme réponse, l'homme projette sur l'image érotique les remplacements symboliques du pénis absent, tels que des talons, un soutien-gorge en cuir ou un autre fétiche prend la place au niveau symbolique d'un ornement phallique<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> Ibid., p. 41.

<sup>7</sup> Ibid p. 44-45

<sup>8</sup> Carolina HEIN, *Laura Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Munich, GRIN Verlag, 2006, p.4.

<sup>9</sup> Jeffrey A. BROWN, « If looks could kill: power, revenge, and stripper movies ». *Reel knockouts : violent women in the movies*, édité par Neal KING et Martha McCaughey, Austin, University of Texas Press, 2001, p. 62.

En plus du rôle passif des femmes au sein du récit cinématographique, la fragmentation du corps féminin sert à l'objectification et l'érotisation des femmes. Les gros plans sur les parties du corps telles que les jambes ou le visage fonctionnent comme éléments visuellement érotiques en faveur du désir masculin. Ce choix en termes de cadrage donne à l'image un aspect superficiel, sans profondeur, plutôt proche d'une icône que d'un « espace vraisemblable <sup>10</sup> ».

À propos des implications de la scopophilie, Jon Stratton, cité par Jeffrey Brown dans son ouvrage *If looks could kill: power, revenge, and stripper movies*, définit un effet ambivalent autour de la fétichisation du corps féminin qui impacte les relations entre hommes et femmes: les héroïnes érotisées jouent un rôle en même temps « passif » et « actif » en tant que femmes phallicisées et source de plaisir visuel chez le spectateur. Ce contexte fétichiste rend les femmes simultanément plus désirables sexuellement et plus effroyables. Le corps féminin devient par conséquent le lieu de la terreur fétichiste qui complémente la peur provoquée par la reconnaissance de l'absence de pénis chez les femmes. Ainsi, la surdétermination culturelle autour du fétichisme résulte en deux constructions idéal-typiques des femmes : en premier, le spectacle de la femme phallicisée « passive » et l'exposition de son corps pour le plaisir des hommes. Et en deuxième lieu, le spectacle de la femme phallicisée « active », dont le pouvoir phallique est interprété d'une perspective masculine comme une menace contre leur propre sentiment, déjà manquant, de pouvoir phallique <sup>11</sup>.

Néanmoins, l'objectification de la femme ne se réduit pas uniquement à sa représentation visuelle, mais cet aspect est aussi présent en termes narratifs au sein du récit. À cet égard, Charlotte Brunsdon suggère que la représentation des femmes au cinéma peut être considérée normale d'un point de vue cinématographique quand la

---

<sup>10</sup> Laura MULVEY, *Au-delà du plaisir visuel : féminisme, énigmes, cinéphilie op. cit.*, p. 42.

<sup>11</sup> John STRATTON, *The Desirable Body, Cultural Fetishism And The Erotics Of Consumption*. University of Illinois Press, 2000, p. 144.

femme « est objet de désir et ne lance pas l'action<sup>12</sup> » et d'un point de vue idéologique quand elle est mariée et heureuse. Autrement dit, la normalité comportementale attendue des femmes au cinéma les présente d'une part en tant qu'objets de contemplation et sujets passifs et, d'autre part, inscrites dans les rôles sociaux conventionnels en tant que mère, épouse, fille, toujours délimités à l'espace familial. Une autre représentation de féminité en dehors de cette sphère sociale sera perçue comme perverse ou anormale. Ainsi, une femme qui ne suit pas ces conventions de genre et joue un rôle social actif, « sera amenée à renoncer aux bénéfices associés au féminin tels que les bonheurs d'une vie amoureuse, pour ne pas dire conjugale<sup>13</sup> ».

À cet égard, les théories psychanalytiques de Freud suggèrent que lorsque la femme questionne et n'accepte pas son rôle traditionnel au sein de la société, le rôle des hommes est par conséquent questionné. C'est la raison pour laquelle l'apparition des femmes en dehors de la sphère familiale et l'adoption de comportements non conventionnels sont considérées comme une déstabilisation du système de genre, car l'agressivité et le désir actif sont des éléments traditionnellement associés à la masculinité<sup>14</sup>.

Au XXIème siècle, la figure post-féministe de la « femme forte » est devenue de plus en plus présente au cinéma d'action. Maxime Cervulle, dans son article intitulé *Tarantino et le (post)féminisme* déclare que malgré l'apparent discours féministe, cette figure n'est qu'une représentation au masculin des femmes. C'est à dire, les femmes qui exercent le pouvoir sont représentées tout comme des personnages d'action masculins<sup>15</sup>. Il s'agit par la suite d'une masculinisation des héroïnes en faveur d'une dévalorisation de la féminité. Ces figures des femmes violentes et rebelles « s'inscrivent dans un univers

---

<sup>12</sup> Charlotte BRUNDSON, « A subject for the seventies ». *Screen Vol. 23*. No. 3-4, septembre- octobre 1982, traduit par Valérie Hebert.

<sup>13</sup> Penny STARFIELD, *Femmes et pouvoir*, Colombelles, Corlet Publications, 2008. p. 26.

<sup>14</sup> Hilary NEONI, *The Violent Woman : Femininity, Narrative, and Violence in Contemporary American Cinema*, New York, SUNY Press, 2012, p. 61.

<sup>15</sup> Maxime CERVULLE, « Quentin Tarantino et le (post)féminisme. Politiques du genre dans Boulevard de la mort ». *Nouvelles Questions Féministes*, <https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2009-1-page-35.htm>

fantasmatique masculin hétérosexuel où le pouvoir est sexualisé<sup>16</sup> » et le corps est érotisé. Selon l'auteur, cette « rébellion des femmes » pourrait être analysée comme une domestication du féminisme du fait que les discours féministes soient soutenus par une signification masculine qui se sert des « figures hypersexuelles dont la force d'action et la puissance d'agir sont limitées par ses propres désirs et besoins féminins »<sup>17</sup>. À ce titre, Rosalind Gill définit la subjectivation sexuelle comme « le procès à travers lequel les corps féminins cessent d'être utilisés comme des objets - imagerie sexiste - afin de présenter l'usage du corps en tant qu'outil d'émancipation - imagerie progressive. Par conséquent, cette représentation contemporaine du corps féminin est une construction qui se sert d'un discours de jouissance, de liberté, et surtout de choix. Les femmes ne sont pas présentées dans le besoin de l'approbation masculine, mais pourvues d'autosuffisance »<sup>18</sup>.

Liesbet van Zoonen, dans son article *Feminist perspectives on the media* suggère que, «les médias perpétuent les stéréotypes des rôles sexuels puisqu'ils réfléchissent les valeurs sociales dominantes et pareillement puisque les producteurs masculins des médias sont influencés par ces stéréotypes.»<sup>19</sup>. À cet égard, Harvey et Gill soutiennent que « les nouvelles subjectivités féminines sont formées en suivant un modèle d'hypersexualisation, un type d'impératif selon lequel les femmes doivent être toujours prêtes pour vivre leur sexualité en concordance avec le discours dominant »<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Ibid

<sup>18</sup> Rosalinda GILL, *Gender and the media*, John Wiley & Sons, 2015.

<sup>19</sup> Mary Celeste KEARNEY, *The gender and media reader*. Abingdon, Routledge. 2012, p. 27.

<sup>20</sup> Meg-John BARKER, Rosalind GILL et Laura HARVEY. *Mediated Intimacy: Sex Advice in Media Culture*. Wiley, 2018.

## 1.1. Représentations de la femme déviante dans le cinéma hollywoodien.

### 1.1.1 Les représentations non-hétérosexuelles dans le cinéma.

Les représentations lesbiennes ont été traditionnellement conçues comme l'opposé de l'imaginaire masculin – celui d'un homme blanc de classe moyenne. Cette conception a eu comme conséquence l'interdiction du lesbianisme, historiquement mise en place afin d'assurer la perpétuation du patriarcat blanc de classe moyenne. Le lesbianisme est donc considéré comme une déviation, et est devenu un tabou culturel créé autour d'une distinction entre les races et les divisions sociales. Au moment où le lesbianisme est considéré un sujet de préoccupation pour les hommes blancs européens de classe moyenne, il est devenu tabou. Nous pouvons retourner au XIXe siècle, lorsque le médecin anglais Havelock Ellis, dans son ouvrage *Sexual inversion in women* affirme que l'homosexualité féminine était contenue dans les « races inférieures », les classes ouvrières et les criminelles déviantes<sup>21</sup>. Une affirmation utilisée comme mécanisme de défense des valeurs culturelles européennes, mettant en évidence la peur générée autour du lesbianisme au sein de la société occidentale, où ce type de préférence sexuelle est associée aux sphères sociales marginales, c'est à dire, les races non-européennes, les pauvres et les criminels.

D'après Lynda Hart, les femmes lesbiennes dans les productions grand-public, d'abord assez rares, sont quasiment toujours représentées comme prédatrices, dangereuses et pathologiques, ou pas dépeintes du tout. Dans le cadre des idéologies patriarcales, l'agressivité et le désir sexuel appartiennent sans équivoque à l'univers masculin. Ainsi, le désir sur les écrans, basé sur la spectacularité, se trouve limité aux représentations soit hétérosexuelles soit homosexuelles masculines<sup>22</sup>. Par conséquent le désir féminin, spécialement envers une autre femme, ou autrement dit, le lesbianisme, est

---

<sup>21</sup> Lynda HART, *Fatal women: Lesbian Sexuality and the Mark of Aggression*, Abingdon, Routledge, 1994, p. 3.

<sup>22</sup> Ibid.

marginalisé, voire nié dans les représentations grand-public. À cet égard, lorsqu'une femme démontre des attitudes et des comportements plutôt masculins tels que la violence ou l'expression du désir sexuel, le récit s'assurera de l'inscrire de nouveau au système traditionnel de genre, c'est à dire, le régime hétérosexuel.

Dans le cadre du modèle hétérosexuel, la femme « normale » est l'opposé de l'homme et par la suite, l'inverse en tant qu'opposé de la femme normale, devient le double de l'homme. Cette idée a pour effet une rupture dans la différence sexuelle entre hommes et femmes et établit l'inverse féminin, c'est à dire la femme lesbienne, comme une menace puissante à la revendication de la masculinité chez les hommes. Ainsi, les femmes qui s'éloignent du cadre hétérosexuel, c'est à dire les lesbiennes, ont été historiquement considérées comme des « non-femmes », en occupant une position ambivalente dans cet ordre symbolique. Par ailleurs, en plus d'être dépourvue de son statut de femme face la société, l'agressivité féminine a été déplacée vers l'identité lesbienne, en impliquant qu'elles sont intrinsèquement proclives à effectuer des actes violents et criminels. Le crime et le désir sexuel constituent des éléments culturellement associés à la masculinité, par conséquent, les femmes criminelles sont immédiatement considérées comme des femmes masculinisées ou comme des lesbiennes. Par conséquent, les lesbiennes sont considérées comme usurpatrices des privilèges masculins.

En termes de représentation du lesbianisme sur les grands écrans, Lynda Hart, dans son ouvrage intitulé *Fatal women*, suggère que lorsque des lesbiennes apparaissent au cinéma, elles sont quasiment toujours représentées comme des femmes dangereuses, castratrices et sadiques. Cette représentation fonctionne aussi inversement, car les femmes dépeintes comme violentes, prédatrices et dangereuses portent souvent la présomption de lesbianisme<sup>23</sup>. Un exemple de telles représentations peut être trouvé dans le film *Monster* (2003), où la protagoniste, une prostituée lesbienne, devient une

---

<sup>23</sup> *Ibid*, p. 76.

tueuse en série. Un autre exemple est le film *Basic Instinct* (1992), où les trois personnages féminins, soupçonnées d'assassinat, sont soit lesbiennes, soit bisexuels ou au moins ont eu des relations lesbiennes dans le passé. Au sein de la culture occidentale ces représentations montrent les figures de la lesbienne et de la femme criminelle comme des figures interchangeable grâce au déplacement de l'agression féminine vers la femme sexuellement déviante.

Historiquement les lesbiennes ont été représentées comme des femmes agressives, voire criminelles au cinéma d'avant-garde, pornographique et série B. Par exemple dans des films tels que *Bad girls' dormitory* (1986) ou *99 women* (1969), la figure de la femme lesbienne, dans ces cas la gardienne de la prison, est dépeinte comme un personnage hautement violent, sadique et impitoyable. En revanche, les films contemporains dépeignent l'usage d'une violence érotisée perpétrée par des femmes qui cherchent à les hétérosexualiser. D'un point de vue historique, il y a un élément voyeuriste où le spectacle de la femme qui attaque ou tue un homme fait inconsciemment appel au lesbianisme et par conséquent, sert comme outil de perpétuation de la façon dont la présence des lesbiennes a été utilisée pour faciliter le plaisir hétérosexuel des spectateurs masculins. Lorsque deux femmes travaillent ensemble au sein du récit, leur agression prend quasi inévitablement une connotation lesbienne et par la suite, érotique<sup>24</sup>.

D'après Lynda Hart, le lesbianisme, dans le cadre du système patriarcal est considéré anti-naturel et anormal à cause de la menace que le sexe non-reproductif pose à la continuité de la race blanche. Selon les idéologies culturelles dominantes, une femme inscrite dans la normalité doit être hétérosexuelle et se reproduire, dans le cas contraire, elle sera considérée comme une « non-femme ». Par conséquent, une femme qui ne réussit pas à prouver sa féminité et sa normalité dans les deux catégories, sera soupçonnée de lesbianisme<sup>25</sup>. À propos de la menace que le

---

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 116.

lesbianisme pose vers la continuité de la race dominante, Carroll Smith Rosenberg affirme qu'en réponse à une baisse du taux de natalité qui menaçait le futur de la race blanche aux États-Unis, une rhétorique et imagerie furent construites pour dépeindre le lesbianisme comme anormale, monstrueuse et létale, qui menaçait l'ordre social et le futur bien-être de la race blanche. L'hétérosexualité est ainsi, une institution et une économie qui soutiennent la suprématie de la race européenne.

En termes narratifs, la figure de la femme lesbienne sert d'une part pour exposer cette partie du réel qui doit être exclue par le système patriarcal, mais aussi pour réfréner l'impératif hétérosexuel. D'autre part, en raison de sa « nature agressive », la figure de la lesbienne est souvent dépeinte comme figure criminelle. Un clair exemple de cette représentation au cinéma hollywoodien contemporain est le film *Basic Instinct* (1992), dans lequel Sharon Stone joue le rôle d'une assassine bisexuelle, dépeinte comme une prédatrice meurtrière. Dans ce film, les trois personnages féminins sont des lesbiennes ou au moins ont eu dans le passé une expérience lesbienne. Par conséquent, tenant compte les théories déjà citées, elles sont toutes soupçonnées d'assassinat. Deux d'entre elles meurent et la troisième est réintroduite dans le système hétérosexuel grâce à sa relation avec le protagoniste masculin. Un choix narratif qui met en évidence le traitement du lesbianisme par les médias. Face à une telle menace il ne reste que deux options : soit l'annihilation soit la réincorporation au cadre de l'hétérosexualité où elle ne pose pas un problème au système de genre.

Les héroïnes qui font partie de la filmographie étudiée dans ce mémoire correspondent pourtant à la figure de la femme déviante dans le sens qu'elles présentent de multiples traits qui les éloignent de la représentation conventionnelle des personnages féminins du cinéma hollywoodien. Ces femmes - Beatrix Kiddo et Lisbeth Salander - sont dotées de traits considérés comme masculins tels que l'agressivité et la violence avec laquelle elles agissent, ainsi que leur assertivité et leur sang-froid au moment d'affronter leurs ennemis. Par ailleurs, dans le cas de Lisbeth Salander, cette déviance est aussi

présente dans son apparence physique - plutôt androgyne - et sa bisexualité. Ainsi, ces héroïnes d'action s'inscrivent dans une représentation hors-norme des rôles féminins au cinéma.

### **1.1.2 Représentations de la femme violente dans le cinéma.**

La structure sociale dont tous les individus font partie est basée sur le concept de la famille en sa forme traditionnelle : un couple hétérosexuel formé par un homme et une femme qui se complètent à niveau physique et sexuel. C'est cette complémentarité qui permet la continuité de la société. En termes psychanalytiques, la femme constitue simultanément l'antithèse et le complément de l'homme : par exemple, elle a besoin d'être protégée tandis que l'homme offre protection à sa femme et sa famille. Cette notion de complémentarité est la base de la définition moderne occidentale de féminité et masculinité, car l'union des deux moitiés biologiquement complémentaires - homme et femme - représente l'unification de l'ensemble social; et en même temps, « la complémentarité nous permet de croire en l'ordre social précisément car l'opposition entre mâle et femelle remplace l'antagonisme social<sup>26</sup> ». Selon ces théories, la complémentarité homme-femme a d'une part une utilité biologique et sexuelle, et d'autre part elle agit comme mécanisme de cohésion sociale en allégeant l'aliénation et les antagonismes existant au sein de la société.

À travers l'usage de la violence, la femme violente se positionne en dehors des conventions binaires de genre et devient une expression métaphorique du pouvoir féminin. À cet égard, les interactions des genres, les dialogues et la présentation, peuvent être examinés. Les démonstrations de violence sur l'écran constituent une représentation des relations de pouvoir au sein de la société et en même temps dépeignent ce qui est conçu comme acceptable et interdit en termes socioculturels. Ces démonstrations possèdent une importance spéciale car elles invoquent des valeurs

---

<sup>26</sup> Hilary NERONI, *The Violent Woman : Femininity, Narrative, and Violence in Contemporary American Cinema*, New York, SUNY Press, 2012. p. 61.

centrales de la société, les paramètres de l'ordre social, et démarquent quelles actions sont considérées légitimes ou illégitimes. Par conséquent, les scènes de violence peuvent renforcer les normes sociales et dépeignent quels personnages se trouvent dans une position de pouvoir (ceux qui perpètrent les actes de violence) et lesquels sont subvertis (ceux qui par contre sont récepteurs ou victimes de la violence)<sup>27</sup>.

Dans la société occidentale, la masculinité est typiquement associée à de traits tels que l'agressivité, la force, la compétitivité, tandis que la féminité est associée à la soumission, la faiblesse et la délicatesse. Ces deux concepts sont opposés et complémentaires et constituent une construction culturelle qui est renforcée par les médias. Pour cette raison la violence est majoritairement perpétrée par les hommes et les figures héroïques sont traditionnellement interprétées par des hommes dans les divers médias. Les héros masculins au cinéma d'action et de guerre servent à renforcer la violence en tant que trait intrinsèquement masculin, et par conséquent, l'homme peut démontrer sa virilité à travers l'usage de la violence. Un clair exemple est la série de films *Rambo* (1982, 1985, 1988, 2008, 2019) où Sylvester Stallone joue le rôle d'un vétéran de guerre traumatisé et doté de grandes habiletés de combat grâce auxquelles il réussit toujours à survivre dans n'importe quelle circonstance. Un autre exemple est la saga *Die Hard* (1988, 1990, 1995, 2007, 2013) avec pour vedette Bruce Willis, qui raconte les dangereux défis que l'agent américain John McCaine doit affronter afin de sauver son pays des diverses attaques terroristes. En bref, la violence dans les films d'action équivaut au pouvoir et ce pouvoir définit la masculinité.

À partir de la fin des années soixante, et grâce à l'intégration massive des femmes au marché du travail, le rôle de l'homme en tant que protecteur et garant de la stabilité économique au sein du cercle familial et au sein de la société occidentale, commence à être mis en question. À cette époque-là, un pourcentage significatif de femmes, spécialement en Europe et en Amérique du Nord, sortent de leur foyer pour s'intégrer

---

<sup>27</sup> Leah Andrea KATONA, *The Use of Violence as Feminist Rhetoric: Third-wave Feminism in Tarantino's Kill Bill Films*, Long Beach, California State University, 2008. p. 2.

au marché du travail qui était auparavant un monde quasi entièrement masculin, et comme conséquence, les rôles de genre au sein de la structure familiale changent. Ce changement des rôles sociaux traditionnels est reflété par l'apparition sur l'écran de la femme violente, spécialement dans le cinéma de série B et les films WIP (*women in prison*), quelques exemples de ce genre cinématographique sont les films *So evil, so young* (1961), *99 women* (1969), et *Ilsa* (1977), où les protagonistes sont des femmes agressives, violentes et impitoyables. Ces personnages féminins incarnent le bouleversement et le malaise de la société qui traverse une époque de profondes transformations culturelles.

Au cours de l'histoire du cinéma, la violence a été utilisée pour privilégier le pouvoir masculin ou pour le réclamer lorsqu'il devient affaibli en raison des changements sociaux et politiques. Cette situation s'est présentée dans les années 1980, quand une augmentation des films de guerre et d'action a eu lieu comme réponse aux mouvements féministes et à l'insertion massive des femmes au marché du travail. Cette apparition massive de héros masculins sur les écrans de cinéma a servi comme outil de « re-masculinisation » et de réaffirmation du système de genre traditionnel aux États-Unis. À mesure que la brèche de pouvoir entre hommes et femmes diminue, l'augmentation de pouvoir chez les femmes équivaut à une perte de pouvoir chez les hommes, laquelle est perçue comme un affaiblissement social de la masculinité. Comme réponse à ce bouleversement idéologique et social, les grandes sociétés de production hollywoodiennes ont cherché à rétablir le pouvoir masculin en produisant des films d'action et de guerre tels que *Rambo* (1982, 1985, 1988, 2008, 2019), *Die hard* (1988, 1990, 1995, 2007) et *Piège en haute mer* (1992), où la violence perpétrée par les personnages masculins constitue un outil essentiel de renforcement visuel de la masculinité<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Leah Andrea KATONA, *op. cit.*, p. 10.

Traditionnellement dans la société occidentale, la violence a été considérée comme un trait associé à la masculinité. Dès lors que la société a été confrontée à l'apparition de la femme violente dans les médias, les définitions traditionnelles de féminité et masculinité sont mises en question, puisque la femme violente n'a pas besoin d'un homme pour la protéger, menaçant la continuité de la structure familiale et l'ordre social établi. Cette subversion des relations de pouvoir est de la représentation des femmes dans les médias audiovisuels sont un reflet des changements sociaux et une contestation des normes basées sur une idéologie patriarcale. À cet égard, Neroni affirme que « nous considérons la violence tellement anti-éthique à la féminité que lorsqu'une femme commet un assassinat, cela n'a pas de sens dans notre système symbolique<sup>29</sup> ». Pour cette raison, la violence perpétrée par les femmes est considérée dans la société occidentale comme un acte anormal, comme une antithèse de la féminité et comme un acte de transgression des rôles de genre, interprétée comme une menace pour la structure sociale traditionnelle et pour la place de l'homme en tant que possesseur et auteur de la force et du pouvoir. Par conséquent, une femme qui utilise la violence est considérée comme une « non-femme » à cause de l'éloignement de la complémentarité attendue par rapport à la figure masculine dans le cadre de l'idéologie patriarcale. La représentation violente des femmes sur l'écran, au lieu d'être analysée en profondeur par les médias et par la société en général comme l'expression des changements à niveau social, est traitée d'une manière idéologique, en essayant de la remettre dans un modèle conventionnel concordant avec les canons sociaux déjà établis.

Dans la culture occidentale, l'agressivité féminine est considérée comme indirecte et cachée en contraste avec l'agressivité masculine qui est dominante et malfaisante. Par conséquent, lorsqu'une femme fait usage de la violence, cette action doit être justifiée, excusée et rationalisée afin d'avoir du sens pour l'audience<sup>30</sup>. Cette justification est normalement créée par une victimisation antérieure, par exemple quand la femme

---

<sup>29</sup> Hilary NERONI, *The Violent Woman : Femininity, Narrative, and Violence in Contemporary American Cinema*, op. cit., p. 62.

<sup>30</sup> Leah A. KATONA, *The Use of Violence as Feminist Rhetoric: Third-wave Feminism in Tarantino's Kill Bill Films*, op. cit., p. 108.

violente a été victime d'une agression et cherche à se venger de ses oppresseurs. Une femme naturellement violente est par suite considérée comme anormale. D'autre part, certains auteurs comme la théoricienne Naomi Wolf suggèrent qu'un des courants du féminisme, le *power feminism*, manifeste que « la pulsion vers l'agression, la vengeance, la domination et la cruauté sont innés aux femmes aussi bien qu'aux hommes<sup>31</sup> ».

Les représentations médiatiques de la violence servent de métaphore pour illustrer les relations de pouvoir, autrement dit, elles montrent ce qui se trouve en haut et en bas de la pyramide du pouvoir social car la violence est un symbole de pouvoir<sup>32</sup>. Par la suite, les images au cinéma des femmes perpétrant des actes de violence, particulièrement envers les hommes, servent à mettre en question les relations de pouvoir entre genres traditionnellement imposées par le patriarcat. Cette image constitue une contestation du status quo de la domination et a été interprétée par certain(e)s théoricien(en)s comme une représentation du féminisme, c'est à dire, une réclamation du pouvoir qui est traditionnellement tenu par les hommes blancs hétérosexuels. En même temps, cette représentation sert en termes sociaux de catalyseur du changement et comme instrument de critique du *status quo* et du système patriarcal dominant dans la société occidentale dans lequel c'est l'homme qui traditionnellement détient le pouvoir dans toutes les sphères sociales<sup>33</sup>.

L'interprétation idéologique des femmes violentes faite par les médias est née de la confusion par rapport aux normes idéologiques traditionnelles qui considèrent la violence comme un trait qui appartient de manière exclusive au genre masculin. Dans ce cas, deux approches sont mises en place : d'un côté, la virilisation de la femme qui commet ces actes de violence en la transformant en une figure de-féminisée, une non-femme, avec des caractéristiques masculines, voire avec une orientation

---

<sup>31</sup> Ibid, p 317-318.

<sup>32</sup> Ibid, p. 3.

<sup>33</sup> Ibid, p. 24.

homosexuelle qui l'éloigne encore plus de la figure féminine hétérosexuelle traditionnellement conçue. La seconde approche, au contraire, exalte le sex-appeal de la femme de sorte que la violence qu'elle perpétue s'inscrit dans les fantasmes idéologiques et les fétiches créés par le spectateur et du plaisir visuel qu'il expérimente, en limitant toute menace que cette représentation hors-norme pourrait présenter pour la société<sup>34</sup>.

Au moment où la violence est perpétrée par une femme dans les médias audiovisuels, ce comportement doit être expliqué et justifié, par exemple grâce à un événement traumatisant comme un viol ou l'assassinat de ses proches. C'est justement le cas des films *rape-revenge*, où la protagoniste devient une femme vengeresse et violente après d'avoir été victime de viol. Dans la filmographie étudiée, même s'il ne s'agit pas strictement de films du genre *rape-revenge*, le viol sert comme catalyseur du parcours de vengeance suivi par les héroïnes. En revanche, le comportement violent masculin est considéré comme naturel et par conséquent ne nécessite pas de justification dans l'histoire. Afin de lui donner une place dans l'ordre social, la figure de la femme violente est traitée et interprétée souvent de façon symbolique, comme une victime qui n'avait pas d'autre option qu'utiliser la violence contre ses agresseurs<sup>35</sup>. Cette justification se trouve normalement inscrite dans un récit associé au désir de vengeance déclenché par la victimisation de la protagoniste. L'autre option en termes narratifs est la représentation de la femme violente comme un personnage manipulateur qui mène une vie sexuelle libertine et qui ne montre pas les moindres sentiments ni remords.

Dans son ouvrage *Fatal women: lesbian sexuality and the mark of aggression*, Lynda Hart manifeste que la représentation des femmes extrêmement agressives et violentes est associée, dans de multiples films, au caractère homosexuel du personnage. En réalité, les médias ont perpétué une perspective selon laquelle les individus qui ne se comportent pas conforme à leur sexe biologique sont anormales et par conséquent leur

---

<sup>34</sup> Hilary NERONI, *The Violent Woman : Femininity, Narrative, and Violence in Contemporary American Cinema*, op. cit., p. 65.

<sup>35</sup> Ibid.

comportement est considéré transgressif. Un exemple de cette « anomalie » est représenté dans le film *Boys don't cry* (1999), qui raconte l'histoire de Brandon Teena, une personne transgenre qui cache son identité féminine derrière une apparence masculine et qui devient victime de harcèlement et de viol et qui est finalement assassiné par deux hommes du village à cause de sa qualité de transgenre. À cet égard, Judith Butler dans son livre *Gender trouble* soutient que « Parfois l'ambiguïté de genre peut opérer précisément pour contenir les pratiques sexuelles non-normatives et par la suite elle fonctionne pour maintenir la normativité sexuelle. »<sup>36</sup>

Lisa Purse déclare dans son article *Return of the angry woman* que « les protagonistes féminines physiquement actives sont des figures dont les attaques violentes et le comportement non-féminin sont cadrés de manière à les éloigner de la vie réelle »<sup>37</sup>. À ce sujet, leur réinsertion dans les canons de féminité conventionnelle a comme objectif la réaffirmation des normes traditionnelles de comportement qui illustrent une différenciation entre la féminité et la perpétration d'agression physique typiquement associée à la masculinité. Afin de mettre en évidence le caractère fictif de l'agression féminine, le cinéma hollywoodien se sert d'une mise en scène exagérée et irréaliste qui a comme objectif nous rappeler l'in vraisemblance de ce qui est représenté sur l'écran. Une claire évidence de cette stratégie au cinéma d'action est la manière dont les actions réalisées par les héroïnes de *Kill Bill* (2003-2004) ou de *Charlie et ses drôles de dames* (2000) s'éloignent de telle façon de la réalité qu'elles échappent à toutes les lois physiques et physiologiques : les mouvements réalisés par les actrices ne suivent pas les effets de la gravité ou de l'impulsion, leurs corps battus dans le combat ne montrent pas les conséquences physiques attendues : des blessures, du sang, des contusions, de la sueur, ou d'os cassés sont pratiquement absents ou leur effet sur le corps de la protagoniste est diminué. Cette minimisation de l'impact physique de la violence sur le corps sert à souligner le caractère fictif de la situation et l'éloigner de la vie réelle.

---

<sup>36</sup> Judith BUTLER, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge Classics, 1999 [2011], p. xiv.

<sup>37</sup> Lisa PURSE, *Return of the angry woman*, *Women on Screen: Feminism and Femininity in Visual Culture*, édité par Mélanie Waters. New York, Springer, 2011, p. 190.

Dans ce contexte, la femme violente transgresse simultanément les concepts de féminité et masculinité. Ainsi, la perpétration de la violence par les femmes sur l'écran constitue une déstabilisation des rôles culturels et par conséquent elle présente un défi à la société à cause des questionnements par rapport à la définition de genres qu'elle pose, tels que : Une femme est-elle capable de perpétrer des actes violents ? Est-elle vraiment une femme ? Dans la majorité des représentations des femmes violentes au cinéma, les réalisateurs optent pour doter les figures féminines d'action des traditions masculines au lieu de les viriliser physiquement. Une de ces traditions est l'utilisation du sens de l'humour dans les moments de confrontation les plus violents. Ces moments d'humour au milieu d'une scène d'action ont pour objectif d'introduire un instant de soulagement comique qui allège la tension provoquée par l'intensité du combat et en même temps banalise la violence dont le spectateur vient d'être témoin. Il s'agit d'une tradition masculine largement utilisée dans les films d'action, où le héros démontre son sens de l'humour et sa condition héroïque en plaisantant juste avant ou après avoir donné le coup final.

L'enjeu de la représentation de la femme violente à l'écran est traité de plusieurs manières : soit à travers la mise-en-scène, soit à travers les actions au sein du récit, soit à travers les réactions d'autres personnages par rapport à la femme violente. Tous ces éléments servent à expliquer cette violence et à la transformer en un élément non-menaçant. Néanmoins, en termes narratifs, la femme violente est punie, « condamnée » à rester seule à la fin de l'histoire. En raison du caractère masculin qu'elle possède, et qui l'éloigne des standards de féminité, elle semble ne pas avoir le droit d'établir une relation amoureuse avec un partenaire masculin au bout du récit. Le cinéma dépeint souvent la femme violente comme quelqu'un qui a réussi dans les projets qu'elle se propose : soit sauver le monde d'une menace extraterrestre, soit accomplir ses désirs de vengeance, mais en aucun cas, elle ne sera récompensée à la fin avec l'amour d'un homme, car elle a détruit la fantaisie de la complémentarité sur

laquelle les relations romantiques hétérosexuelles se basent. Le traitement narratif donné à ce genre cinématographique s'oppose diamétralement à la narration hollywoodienne par excellence, où les héros sont récompensés à la fin de leurs odysées en trouvant l'amour. Pourtant, il ne s'agit pas d'un choix anodin. Contrairement, ce détour narratif nous rappelle l'anormalité du personnage féminin, et de manière plus significative, souligne qu'il n'y a pas de récompense pour cette anormalité dans la société.

La violence féminine est interprétée par certaines théoricien<sup>nes</sup> comme une réinsertion dans le système patriarcal car elle utilise les méthodes à travers lesquelles la majorité dominante exerce le pouvoir sur les femmes. Dans cette veine, les féministes les plus radicaux tels que Roth et Basow, considèrent qu'étant donné que « la force physique fonctionne pour opprimer les femmes, elle est une ressource patriarcale et oppressive »<sup>38</sup>. De manière symbolique, le pouvoir est illustré à travers la violence, et d'après Gill, dans ces nouvelles représentations médiatiques de la femme violente, « les femmes sont plus puissantes que les hommes et utilisent des moyens conventionnellement masculins afin d'articuler leur pouvoir et affirmer leur position<sup>39</sup> ». Néanmoins, le geste vengeur perpétré par la femme violente n'a aucune relation avec le pouvoir féminin-car celui-là ne change pas les situations qui ont généré l'abus, au contraire, il laisse intact le *status quo* des relations de genre. Par la suite, les femmes, même si elles se servent de la violence, ne peuvent pas avoir l'espoir de se libérer, car cela contribue uniquement à l'oppression.

Par rapport au traitement esthétique, les productions hollywoodiennes présentent deux approches complètement opposées : elles représentent les femmes violentes d'une manière glamour et hyper-féminisé<sup>e</sup> ou bien au contraire, elles sont dépeintes dépourvues de tout trait physique de féminité. Le premier cas représente une femme non-conventionnelle dans tous les sens : sa beauté et élégance sont tellement

---

<sup>38</sup> Leah A. KATONA, *The Use of Violence as Feminist Rhetoric: Third-wave Feminism in Tarantino's Kill Bill Films*, op. cit., p.5.

<sup>39</sup> Rosalind GILL, *Gender and the media*, op. cit., 2015.

extraordinaires et contradictoires par rapport à la violence qu'elle est capable de perpétrer, que cette combinaison de traits réaffirme au spectateur le caractère nettement fictionnel du personnage. En revanche, le second type de représentation, enlève les caractéristiques physiques qui sont associées à la féminité, en présentant une figure virilisée, une « non-femme ». Cette figure émerge comme une réponse aux idéologies et aux constructions culturelles selon lesquelles les femmes sont considérées incapables d'agir de façon violente et par conséquent, la seule manière de réconcilier ces concepts contradictoires est de les dépouiller de leur féminité. Une telle représentation peut être trouvée dans le film *Monster* (2003), où la protagoniste Aileen Wuornos, une prostituée lesbienne qui devient tueuse en série, est dépeinte comme une femme dépourvue de toute féminité et beauté physique. Son apparence et comportement sont virilisés, en lui donnant un aspect dur et masculin. Cet élément représentationnel est aussi présent dans *Millénium*, où Lisbeth Salander, une femme bisexuelle et violente, est dépeinte comme une figure déféminisée, hautement androgyne. Par contre Beatrix Kiddo, l'héroïne de *Kill Bill*, est interprétée par Uma Thurman, une blonde dotée d'un corps athlétique et d'une beauté exceptionnelle. Des traits qui servent à souligner le caractère fictionnel du personnage en mettant en valeur la contradiction invraisemblable d'une belle femme extraordinairement violente qui fait partie de la première catégorie.

McCaughey et Nill suggèrent dans leur ouvrage *Reel knockouts* que « maintenir les femmes éloignées de la violence, ou dénier l'agressivité potentielle en elles, préserve l'association entre violence et masculinité, et soutient une fausse similarité dans la catégorie 'femmes'<sup>40</sup> ». À ce titre, lorsqu'une femme devient sa propre protectrice, ce cycle est interrompu. C'est la raison pour laquelle dans les films d'action dont le personnage principal est une héroïne, les scènes dramatiques ne sont pas généralement jouées par des hommes mais ce sont les personnages féminins qui prennent le contrôle de la situation grâce à l'usage de la violence. Bien évidemment, il

---

<sup>40</sup> Martha McCaughey et Neal King, *Reel Knockouts: Violent Women in Film*, Austin, University of Texas Press, 2010.

s'agit d'un discours menaçant et transgressif en termes de comportements sexués traditionnels. Par conséquent, la plupart des rôles féminins continuent à s'inscrire dans le concept de complémentarité protecteur/protégée<sup>41</sup>.

L'importance des protagonistes féminines au cinéma hollywoodien contemporain pose un défi au rôle social des femmes et à la représentation de l'ordre symbolique au sein du cinéma. Les images cinématographiques des femmes qui utilisent des armes à feu, prennent le contrôle des voitures, des ordinateurs et d'autres types de technologies qui ont été associés au pouvoir et à la liberté au sein du monde hollywoodien, servent à mobiliser une iconographie transgressive qui rompt les codes traditionnels de la féminité<sup>42</sup>.

## **1.2 Les héroïnes d'action hollywoodiennes.**

Au cours de l'histoire de la culture occidentale, nous pouvons retrouver des figures féminines combattantes et guerrières tels que les Amazones, Diane chasseresse et Jeanne d'Arc parmi d'autres. Néanmoins, ces figures de type mythique ou historique peuvent être considérées comme exceptionnelles en raison de leur singularité, laquelle est hors-norme et signalée comme des anomalies par rapport aux rôles conventionnels de la femme dans la culture occidentale. Cette représentation classique des femmes a été héritée par le cinéma, mais c'est seulement à partir de la fin du XXe siècle que la figure féminine commence à avoir accès aux rôles principaux au cinéma d'action grand public. Ce renouvellement dans la représentation des rôles féminins au cinéma de fiction a impliqué une libération du caractère et de la distribution des pouvoirs liée au genre. Cependant, ce phénomène n'est pas anodin, puisque cette image de femmes fortes, combattantes et libérées inspire d'un côté de la fascination, et d'autre côté de

---

<sup>41</sup> Hilary NERONI, *Violent Woman, The: Femininity, Narrative, and Violence in Contemporary American Cinema*, op. cit., p.101.

<sup>42</sup> Yvonne TASKER, *Spectacular bodies: gender, genre and the action cinéma*, Londres, Psychology Press, 1993, p. 121-122.

l'inquiétude à cause de la relation que ces représentations ont avec le mouvement féministe<sup>43</sup>.

Le terme femmes d'action au cinéma fait référence aux personnages féminins qui au cours du récit traversent une série d'épreuves dans lesquelles elles doivent utiliser leurs ressources physiques, en démontrant des techniques de combat et/ou l'utilisation d'armes. Ce type de personnage se différencie d'autres rôles féminins tels que la femme de pouvoir (qui n'a pas forcément besoin d'utiliser la force) ou la femme intellectuelle, qui se sert strictement de son intelligence et non de ses compétences physiques. Ce rôle se différencie aussi des vamps ou des femmes fatales qui n'utilisent pas leur capacité physique ou leur intelligence, mais un autre type d'arme dans un sens métaphorique : leur pouvoir de séduction, lequel est lié à la sexualité.

En contraste avec les personnages d'action masculins, les personnages féminins ne sont pas dépeints comme des héros mythologiques. Au lieu de sauver la nation ou la planète comme leurs homologues masculins, leur mission est de sauver leurs enfants, ou leur famille, ou de se venger d'une injustice (comme dans le cas des films *rape-revenge*). Ces actes héroïques sont limités à un contexte personnel ou domestique qui ne demande pas de reconnaissance publique<sup>44</sup>. À ce titre, Basinger arrive à la conclusion que « quand un genre masculin est féminisé, ça donne aux femmes une chance de liberté et d'héroïsme, mais ça maintient aussi le status quo dans lequel elles ne peuvent pas par exemple gagner la guerre par elles-mêmes, mais attendre que les hommes la gagnent pour elles.<sup>45</sup> »

L'héroïne d'action au cinéma contemporain possède une autonomie qui lui permet de se transformer et adopter des comportements féminins ou masculins selon son objectif. Son corps est une arme qui combine sa force physique et le maniement des armes. Elle

---

<sup>43</sup> Raphaëlle MOINE, *Les femmes d'action au cinéma. op. cit.*, p. 4.

<sup>44</sup> Rikke SCHUBART, *Super Bitches and Action babes: The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006, op. cit.*, p. 157.

<sup>45</sup> Ibid, p. 250.

possède toute la puissance qui auparavant n'appartenait qu'aux héros masculins. Cette représentation cinématographique, d'après Brown, « confond l'essentialisme à travers sa performance de rôles traditionnellement masculins...elle a un contrôle total sur la narration, en déroulant l'action de manières qui était normalement réservées aux protagonistes masculins.<sup>46</sup> »

En termes narratifs, cependant, l'héroïne d'action contrairement à son homologue masculin, est toujours obligée de justifier l'usage de la violence et son choix de vie, à la différence des héros masculins, dont les actes violents ne nécessitent pas être justifiés tout simplement parce qu'ils sont perpétrés par un homme et la violence selon le système de genres est conçue comme un trait intrinsèquement masculin. Bien au contraire, dans le cas des héroïnes d'action, ce choix doit être justifié et cette justification narrative est toujours placée dans une sphère personnelle ou familiale comme un désir de vengeance, l'abandon de ses parents ou une enfance traumatique. Ainsi, l'héroïne d'action pose d'une part un défi aux représentations féminines traditionnelles créées par Hollywood, mais d'autre part et paradoxalement, cette figure est réinsérée aux cadres conventionnels de genre soit par la mise-en-scène et l'exploitation érotique du corps féminin, soit par l'inscription et la limitation de ses actes à une sphère plutôt personnelle ou familiale de manière que cela ne constitue pas une menace à l'ordre social.

### **1.2.1 Genèses et évolution du rôle féminin d'action au cinéma grand public.**

La figure de la femme d'action est devenue une icône du cinéma hollywoodien contemporain. Néanmoins, son apparition dans le cinéma grand public dans les années 1980 et 1990 et son développement conséquent n'aurait été possible que grâce aux représentations précédentes, présentes principalement dans le cinéma d'exploitation des années 1960 et 1970 qui a introduit à l'écran, même de manière marginale, des

---

<sup>46</sup> Ibid, p. 17.

femmes combattantes. Ce genre provenant du cinéma bis a dépeint des femmes violentes dans un paysage cinématographique où la représentation des femmes physiquement actives et agressives ne faisait pas partie de la narration cinématographique conventionnelle. Des sujets normalement niés par le cinéma grand public tels que la criminalité, la violence et le désir sexuel féminins, émergent au sein de ce genre filmique, et donnent la victoire aux femmes sur les forces de la violence masculine. Ces personnages féminins ont été souvent inscrits dans des récits de viol et vengeance accompagnés de nudité, de victimes de viol sexualisés et scènes de séduction pré-vengeance.

Par conséquent, le développement du cinéma d'exploitation a donné de l'espace aux représentations contemporaines telles que les films du genre *rape-revenge*, où une ou plusieurs femmes, qui ont été victimes de viol et torture, se vengent de leurs agresseurs. Un autre prédécesseur filmique est le genre *slasher*, où un tueur pourchasse et attaque un groupe composé majoritairement des jeunes femmes dont une seule d'entre elles survit pour être secourue ou bien éliminer l'assassin. Un exemple de ce genre cinématographique est la saga *Scream* (1996, 1997, 2000, 2011), inspiré du film culte d'horreur *Halloween* (1978), où un tueur en série pourvu d'un masque horrifique et d'un couteau poursuit un groupe de lycéens de la banlieue pour les assassiner un par un.

Jusqu'à la fin des années 1980, le cinéma d'action grand public n'avait pas de place pour les femmes dans les rôles principaux. Les protagonistes de ces films étaient majoritairement interprétés par des hommes dotés de corps virils et musclés, en opposition au corps « délicat » de la femme. Mais le corps n'est pas la seule différence entre ces deux figures, puisque de manière également importante, le comportement et la psychologie des hommes et des femmes au cinéma diffère significativement : les personnages masculins, en particulier au cinéma d'action vivent isolés ou dans un environnement masculin où les femmes sont pratiquement absentes. Le héros masculin

est généralement un homme solitaire ou un proscrit qui cherche à faire justice lui-même.

La première vague des femmes d'action au cinéma grand public Hollywoodien, est née à la fin des années 1970 grâce à l'apparition sur l'écran d'Ellen Ripley, l'héroïne du film *Alien* (1979). Dans cette histoire, la protagoniste est obligée de prendre la place de ses supérieurs, tous hommes, en raison de leur disparition, étant donné qu'elle est la seule survivante, elle affronte leur ennemi, le monstrueux Alien. Ripley est présentée comme une femme athlétique et forte, avec les cheveux courts et une image androgyne en général, sans attributs fortement féminins. Ce personnage par la suite a signifié l'irruption d'une nouvelle représentation des rôles féminins d'action à Hollywood telles que Sarah Connor de *Terminator* (1984, 1991), ou l'agent Clarice Starling de *Le silence des agneaux* (1991). Celles-ci sont des femmes d'action dotées d'habiletés qui auparavant avaient été niées aux personnages féminins et qui possèdent en plus une apparence physique qui s'éloigne des canons de féminité : Sarah Connor par exemple, est dotée d'un corps musclé, d'habiletés de combat et d'un parfait maniement des armes, des vêtements androgynes, et d'une expression dure et une absence de tendresse, ou d'attitudes de féminité attendues d'une mère. Dans le cas de Clarice Starling, il s'agit d'une agent du FBI qui a renoncé à avoir une vie « normale » en tant que mère ou épouse afin de poursuivre une carrière comme détective. Ce choix est déjà non-orthodoxe et inattendu de la part d'une femme. De plus, elle est une femme assertive, hautement intelligente et capable de résoudre le cas le plus complexe au sein du FBI.

Dans les années 1980, l'apparition de *Terminator* (1984) et *Terminator 2* (1991), réalisés par James Cameron établit un jalon au cinéma d'action, cette fois-ci interprété par une femme. Le personnage de Sarah Connor en Terminator est dépeint comme une combattante du futur, la mère du sauveur de l'humanité. Sa figure rompt tous les stéréotypes féminins car il s'agit d'une femme athlétique, avec une musculature

développée, et en plus, une guerrière qui manipule toute sorte d'armes à feu à la perfection. Cependant, la théoricienne Raphaëlle Moine soutient que cette virilisation des héroïnes n'est qu'une reproduction de l'image des héros d'action tels que Schwarzenegger et Stallone<sup>47</sup>. Cette représentation masculinisée du corps féminin au lieu d'être une revendication de la place féminine dans ce genre, marginalise les femmes en montrant qu'il faut être musclée et virile pour être une héroïne. Ainsi, « le cinéma emprunte des stéréotypes corporels et en crée d'autres<sup>48</sup> ».

Quelques caractéristiques psychologiques qui présentent les personnages de Sarah Connor et d'Ellen Ripley sont leur intelligence, lucidité et détermination. C'est la combinaison des capacités physiques et mentales, qui auparavant n'appartenaient qu'aux figures masculines, qui fait de Sarah Connor et Ripley des personnages cultes du cinéma d'action.

Deux décennies plus tard, dans les années 2000, une autre représentation des femmes d'action fait son apparition : il s'agit des *action babes*, une nouvelle figure féminine qui contrairement aux femmes fortes des années 1980 et 1990, présentent une apparence physique plus juvénile, hyper-féminine, glamour et *fashionista* semblable à celle des mannequins, en combinaison avec leurs prouesses de combat et leur maniement des arts martiaux et des armes<sup>49</sup>. Une combinaison de traits improbable et irréaliste, résultat d'une imagerie post-féministe orientée vers un public aussi masculin que féminin. Quelques personnages qui s'inscrivent dans cette représentation sont : Lara Croft de *Tomb Raider* (Simon West, 2001), les trois dames de *Charlie et ses drôles de dames* (Mc G, 2000 et 2003) et les personnages féminins de *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003 et 2004).

---

<sup>47</sup> Raphaëlle MOINE, *Les femmes d'action au cinéma, op. cit.*, p. 108.

<sup>48</sup> Andrea GRUNERT, *Cinémaction : Le corps filmé, op. cit.*, p. 165.

<sup>49</sup> Raphaëlle MOINE, *Les femmes d'action au cinéma, op. cit.*, p. 26.

Cependant, l'apparition de ce type de personnage au sein du cinéma hollywoodien du nouveau millénaire correspond au « recyclage » de films et genres cinématographiques qui auparavant étaient relégués au statut de « poubelle » ou de « basse culture ». Des films tels que les sagas de *Charlie et ses drôles de dames* (2000, 2003), *Lara Croft* (2001, 2003) et *Kill Bill* (2003, 2004), ont démontré le succès économique de cette pratique de réappropriation des produits du média de la culture « basse », tels que des jeux vidéo, d'anciennes séries de TV, des genres du cinéma d'exploitation, le cinéma asiatique, etc. dont les protagonistes sont des femmes.

Il y a trois éléments en commun dans les films d'*action babes* : il ne s'agit que de films de divertissement pour les masses et par conséquent, la narration ne constitue pas l'élément le plus important. La seule chose qui importe est l'héroïne d'action et son corps<sup>50</sup>. Et finalement, d'après Marc O'Day, la représentation de l'héroïne est associée à une autonomisation des femmes non-spécifié et non-politisé<sup>51</sup>. C'est à dire qu'au sein du récit il n'y pas nécessairement de dénonciations directes associées au système de genres puisqu'il ne s'agit que d'un produit de divertissement pour les masses. Afin de captiver le public féminin, les *actions babes* sont des figures hyper-féminisées. Elles possèdent des vêtements glamour, elles sont capables de plier leurs corps et les mettre en positions impossibles, elles défient la gravité, n'ont pas besoin d'un récit logique et souvent ne s'engagent pas sexuellement avec des autres personnages.

### **1.3. Le traitement du corps dans le cinéma d'action hollywoodien.**

Les films d'action des années 1980 présentent le corps masculin comme spectacle. La musculature et la performance liées au corps de l'acteur l'investissent d'une hyper-masculinité qui semble établir les limites de la représentation binaire des sexes de manière bien distincte : les hommes sont actifs tandis que les femmes ont besoin

---

<sup>50</sup> Rikke SCHUBART, *Super Bitches and Action babes: The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006*, op. cit., p. 306.

<sup>51</sup> Ibid., p. 341.

d'être sauvées ou font partie de l'histoire dans un rôle romantique afin de confirmer l'hétérosexualité du héros<sup>52</sup>. Selon Yvonne Tasker, le genre d'action est « un espace exclusivement masculin, où les questions liées à la sexualité et à l'identité sexuée peuvent être résolues sur le corps masculin<sup>53</sup> ». Néanmoins, au cours des années 90, grâce à la popularisation des figures d'action féminines, les héroïnes sont capables de se défendre par elles-mêmes et vaincre ses ennemis. L'apparition de ce nouveau rôle féminin au cinéma grand public est liée à l'acceptation des nouveaux rôles sociaux adoptés par les femmes dans la société occidentale et au questionnement des traits physiques et psychologiques définis traditionnellement par le système binaire masculin/féminin. Certains critiques comme Susan Bordo interprètent cette redéfinition de rôles comme une transformation symbolique de la femme en homme<sup>54</sup>. Cette idée de travestissement figuratif est basée sur la « *politique du corps* », une théorie développée par Bordo dans les années 60 et 70, selon laquelle « le modèle oppresseur/opprimé qui théorise les hommes en tant que possesseurs et détenteurs du pouvoir sur les femmes - lesquelles sont elles-mêmes perçues comme absolument impuissantes<sup>55</sup>. » Par conséquent, la nouvelle héroïne d'action met en question les frontières des rôles sociaux et est perçue comme le résultat d'un travestissement de genres. L'auteur Janine Basinger interprète ce rôle comme « des garçons qui portent des vêtements féminins<sup>56</sup> ». Selon Basinger, « les femmes dans des rôles d'action masculins, sans un changement psychologique, c'est juste un travestissement cinématique<sup>57</sup> ». Autrement dit, une héroïne d'action dotée de traits masculins qui ne laissent pas de place à l'expression de la féminité du personnage en termes psychologiques et comportementaux, ne représente qu'un héros traditionnel déguisé en femme. Cette relation déterministe entre rôle et sexe est interprétée par quelques théoriciens comme un frein aux idéologies féministes à cause du point de vue simplifié,

---

<sup>52</sup> Jeffrey A. BROWN, «Gender and the Action Heroine: Hardbodies and the 'Point of No Return.'», *loc. cit.*, pp. 52-71. p. 52.

<sup>53</sup> Ibid.

<sup>54</sup> Ibid., p. 53.

<sup>55</sup> James RICHARD, «Women of Substance». *Film Review*. (Janvier 1992). Traduit de l'anglais par Andrea Herrera. pp. 20-25.

<sup>56</sup> Jeffrey A. BROWN, «Gender and the Action Heroine: Hardbodies and the 'Point of No Return.'» *Cinema Journal*, vol. 35, no. 3, 1996, p. 52-71.

<sup>57</sup> Mandy JOHNSON, «Women as Action Heroes: Is Violence a Positive Direction for Females?» *Glamour* (March 1994). Traduit de l'anglais par Andrea Herrera. p. 153.

binaire, voire paranoïaque de subordination culturelle présenté par telle représentation. Néanmoins, la plupart des films d'action du XXI<sup>e</sup> siècle - de manière intentionnelle ou pas- « défient les assomptions culturelles et cinématiques autour de ce que constitue le comportement naturel ou approprié des femmes<sup>58</sup> ».

En ce sens, Judith Butler soutient que « les comportements, les gestes, les représentations corporels, généralement interprétés, sont performatifs en ce sens que l'essence ou l'identité qu'ils prétendent exprimer sont des fabrications produites et soutenues par des signes corporels et d'autres moyens discursifs<sup>59</sup> ». Le fait que le corps sexué est performatif suggère qu'il est défini par les diverses actions qu'il réalise. En plus, le corps « n'est pas un être, mais une frontière variable, une surface dont la perméabilité est politiquement régulée, une pratique significative à l'intérieur d'une hiérarchie des genres<sup>60</sup> » où l'hétérosexualité constitue le cadre normatif. Autrement dit, une personne n'est pas née « homme » ou « femme » mais se transforme grâce aux codes culturels qu'il ou elle apprend. Butler soutient en ce sens que « le sexe est la stylisation répétée du corps, un groupe d'actes répétés dans un cadre régulateur hautement rigide qui se solidifie au cours du temps afin de produire l'apparence de la substance d'une forme naturelle d'être<sup>61</sup> ». Selon les théories de Butler, le travestissement subvertit et déstabilise l'essentialisme des sexes à travers une performance sexuée, une imitation, qui n'est pas naturellement associée au sexe biologique du performeur, en constituant une « fluidité d'identités qui suggère une ouverture vers la resignification et la recontextualisation<sup>62</sup> ».

La figure de l'héroïne d'action moderne déstabilise et met en question la théorie de *la femme comme image* de Laura Mulvey selon laquelle les hommes assument un rôle actif subjectif et les femmes un rôle passif objectif. Comme mentionné précédemment,

---

<sup>58</sup> Jeffrey A. BROWN, «Gender and the Action Heroine: Hardbodies and the 'Point of No Return.'» *loc. cit.*, p. 54.

<sup>59</sup> Judith BUTLER, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, Routledge, 1990, Traduit de l'anglais par Andrea Herrera, p. 136.

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 138.

cette théorie est basée sur les portraits dépeints conventionnellement au cinéma, spécialement hollywoodien, où les hommes posent un regard voyeuriste sur les femmes, qui sont l'objet du désir masculin. Dans les films d'action des années 80, par exemple, les rôles féminins étaient limités à occuper la position de «dame en détresse», ou de partenaire romantique du héros. En revanche, l'héroïne moderne n'assume plus un rôle passif, tout au contraire, elle tire, tue, se bat contre ses ennemis. Elle est chargée de faire avancer l'histoire et passe à l'action tout comme les héros masculins.

Une caractéristique présente dans les héroïnes d'action est l'érotisation du corps, un lieu qui devient un « spectacle érotique<sup>63</sup> ». À ce titre Jeffrey Brown soutient qu'« à un niveau fondamental, toute héroïne d'action, pas seulement celles qui sont explicitement sexualisées, mobilisent le spectre de la dominatrice ». Néanmoins, ce n'est pas le seul usage qu'elles font de leurs corps, puisque le corps n'est pas seulement une arme de séduction mais il est simultanément une arme létale. À propos de cela Brown, suggère que « le travail déstabilisateur de genres réalisé par l'héroïne d'action moderne pose un défi direct sur une des perspectives clés de la théorie du cinéma... L'héroïne d'action tombe ainsi en contradiction avec la théorie de la-femme-comme-image typé par Laura Mulvey ». Cette combinaison de traits est selon Schubart un « contrôle sur les rôles de genre et sur le regard masculin<sup>64</sup> » en raison du fait que l'héroïne se construit elle-même en utilisant son corps soit comme arme de séduction soit comme arme de destruction pour aboutir ses objectifs. En contraposition à la théorie du regard masculin, dans cette nouvelle représentation des femmes au cinéma, elle n'est plus un sujet passif, car au contraire, elle agit et contribue au déroulement du récit en même temps qu'« elle contrôle ce que le spectateur regarde et comment il la regarde.<sup>65</sup> »

En termes esthétiques, il y a une différence entre la manière dont le corps des héroïnes est filmé. Il est accentué par rapport aux corps masculins, mais il n'est pas juste un

---

<sup>63</sup> Ibid, p. 159.

<sup>64</sup> Rikke SCHUBART, *Super Bitches and Action babes: The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006*, op.cit., p. 205.

<sup>65</sup> Ibid.

objet du désir, une source de plaisir visuel. Cette représentation corporelle d'une figure tonifiée, dure et musclée, qui dans la culture occidentale moderne constitue un idéal de beauté, est présenté comme un outil fonctionnel, comme une arme. Il est en même temps l'objet et le sujet. D'autre part, ce durcissement du corps féminin est interprété par certains critiques comme un « effacement de toute féminité<sup>66</sup> », un fait qui devient plus visible grâce à la possession et utilisation de l'icône ultime de masculinité : les muscles (hard body) et les armes à feu (hardware). Cette appropriation de symboles de masculinité sert à faciliter l'interprétation du personnage en tant qu'héroïne d'action afin de satisfaire sa fonction narrative. L'utilisation du mot hard (dur) par la presse cinématographique emphatise son opposition au mou, une description conventionnellement utilisée pour décrire la nature et le corps féminins, et sert aussi comme indication de la masculinisation symbolique des actrices. La maîtrise des pratiques et l'adoption d'attitudes masculines par les héroïnes d'action est interprété par certains théoriciens comme une usurpation des moyens du pouvoir particulièrement masculins<sup>67</sup>.

Il y a deux signes de la masculinisation des héroïnes d'action : d'une part, l'utilisation d'armes à feu, un symbole phallique du pouvoir masculin, et d'autre part le développement de la force physique, laquelle dans la plupart des films d'action, est représentée par l'expertise dans les arts martiaux, souvent accompagné d'un corps tonifié et une musculature développée. Ce dernier élément physique est essentiellement associé à l'identité masculine en termes biologiques. Par conséquent, cela constitue un élément encore plus déstabilisant par rapport à la différenciation sexuelle qui amène à apercevoir l'héroïne musclée comme un phénomène de travestissement sexué. En raison de cet effacement des frontières sexuelles établi par l'héroïne d'action, le récit associe les actions du personnage à son instinct maternel ou lui fournit un partenaire masculin afin de rétablir son identité hétérosexuelle.

---

<sup>66</sup> Jeffrey A. BROWN, «Gender and the Action Heroine: Hardbodies and the 'Point of No Return.'», *loc. cit.*, p. 59.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 61.

L'apparition accomplie de l'héroïne d'action expose le fait que les rôles sexués soient une construction sociale. Il s'agit d'un acte performatif, un comportement appris grâce à l'exposition des individus aux codes culturels. Ainsi, ce n'est pas une appartenance absolue à un sexe ou à l'autre. Autrement dit, de manière concrète ou dématérialisée, dans les deux cas le corps est une élaboration symbolique<sup>68</sup>.

#### **1.4. Les archétypes féminins dans le cinéma d'action contemporain**

Dans son ouvrage *Super bitches and action babes*, Schubart définit cinq archétypes de femmes d'action du cinéma hollywoodien : la mère, la fille, la vengeresse, la dominatrice et l'Amazone, lesquels seront expliqués et utilisés pour le classement des personnages à analyser dans ce mémoire.

Selon cette auteur, l'héroïne Amazone est une guerrière dont ses traits correspondent à ceux d'une Amazone en termes psychologiques, par rapport à son apparence (son costume, ses armes), ou à sa place dans la narration, laquelle se sert d'éléments associés à cette figure, par exemple ses sentiments de haine envers les hommes, son comportement belliqueux, etc<sup>69</sup>. Le mythe des Amazones provient de la Grèce antique et son origine est associée aux fantasmes masculins sur les femmes : selon l'ordre social en Grèce dans l'Antiquité, les hommes devaient aller à la guerre et les femmes devaient se marier et élever les enfants. Par la suite, à cette époque-là, les hommes étaient considérés comme « civilisés » tandis que les femmes représentaient le caractère bestial et sauvage de la nature. Le mythe de l'Amazone est structuré en opposition binaire à l'ordre mâle, en combinant des éléments masculins et féminins et en se comportant comme les hommes : elles vivent en dehors du foyer, utilisent des armes, sont dominantes et vont à la guerre, elles refusent de se marier et quand elles ont besoin de se reproduire, elles kidnappent et violent des hommes et élèvent leurs

---

<sup>68</sup> Nicole BRENEZ, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, op. cit., p. 4.

<sup>69</sup> Rikke SCHUBART, *Super Bitches and Action babes: The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006*, op. cit., p. 220.

enfants sans père<sup>70</sup>. Par conséquent, l'Amazone possède un caractère ambivalent : elle est bestiale comme les femmes puisqu'elle n'a pas été contrôlée par l'homme, et elle est masculine parce qu'elle se comporte comme un homme. Selon Tyrell, 1984 (cité dans Schubart, 2014), les Amazones sont des « androgynes - des apparitions composées d'éléments masculins et féminins qui confondent les distinctions entre les genres et les valeurs, et les catégories de pensée assignés à chacun ».

Le deuxième archétype identifié par Schubart est la dominatrice, qui a un caractère fondamental dans la construction de l'héroïne au cinéma contemporain. Dans le cadre des fantasmes masculins, la dominatrice est la réalisation des plaisirs sadomasochistes. La dominatrice est une belle femme sadique qui réussit à faire tout ce qu'elle veut avec ses victimes. Elle est la femme punisseuse des hommes. Cette figure a été dépeinte en plusieurs occasions au cinéma d'exploitation des années 1970, avec un usage répandu de scènes de castration. En réalité, cette figure n'est pas motivée par la cruauté, car il s'agit d'un échange de services où l'homme est « le client » et la dominatrice sert sa victime. À la différence de la femme castratrice, provenant de la mythologie, la dominatrice est un produit moderne du capitalisme, associée à la pornographie et au concept de vente de services sexuels. D'autre part, ce personnage sert à créer une distinction entre la « normalité », localisée au mariage, et la « perversion » associée à la prostitution. La figure de la dominatrice est par conséquent liée aux concepts de masochisme, capitalisme et prostitution<sup>71</sup>.

Le déplacement depuis le cinéma d'exploitation vers le cinéma grand public du personnage de la dominatrice deviendra caricatural. Dans ce type de rôle, l'héroïne peut se servir d'une mascarade auto-consciente, c'est à dire, construite et adoptée à volonté. Cette figure réapparaîtra dans les années 90, par exemple dans la représentation de *Catwoman* du film *Batman Returns* (1992), où son costume serré de latex et son fouet font référence à la figure de la dominatrice.

---

<sup>70</sup> Ibid, p. 221.

<sup>71</sup> Ibid, p. 24.

Le troisième archétype défini par Schubart est la mère. Il s'agit du rôle féminin le plus conventionnel : la mère est une femme reproductive et nourrissante qui constitue l'espace mentale de la famille. Elle représente la famille et c'est à travers d'elle et grâce à elle que la famille est née. Elle incarne le symbole culturel de la mère nature. Néanmoins, en plus de la bonne mère, il y a aussi la mauvaise mère, laquelle a métaphoriquement expurgé son ventre, a coupé le cordon ombilical et a abandonné sa famille. Une des représentations de cette figure est Sarah Connor dans *Terminator 2*, qui abandonne son fils à cause de son obsession pour sauver le monde. La mère dans les représentations contemporaines n'est pas mauvaise parce qu'elle maltraite ses enfants mais plutôt parce qu'elle veut être à la place d'un homme et avoir une carrière professionnelle, et ce choix est incompatible avec le rôle d'une bonne mère dans un sens traditionnel. Par la suite, elle doit choisir entre sa carrière et sa vie familiale. Son objectif est de compenser ses erreurs passées et devenir une bonne mère. La mère dans les films de genres masculins est une figure maternelle au sein du patriarcat qui fonctionne, juste comme les autres archétypes féminins, comme objet du désir masculin. Ces femmes sont toujours interprétées par des belles actrices, et dans l'histoire, elles sont dépendantes des hommes pour être éduquées, aidées et pour recevoir des conseils ou des instructions d'armement ou de combat.

Le rôle de la mère se déroule autour de la transformation. Elle réunit plusieurs éléments : les traits nourrissants de la bonne mère et les ambitions de la mauvaise mère, c'est-à-dire, son ambition d'entrer dans le monde masculin et d'avoir une carrière. La mauvaise mère présente des caractéristiques qui sont associées aux hommes dans notre culture : l'usage de la violence quand elle se sent menacée, le courage, la force, la résistance, l'ambition, l'intelligence. Ce personnage traverse trois phases au long de l'histoire : la bonne mère qui prend soin de sa famille, la mauvaise mère qui l'abandonne pour suivre ses ambitions, et la nouvelle mère qui cherche à se réintégrer au sein du foyer familial. La dernière réunit des traits féminins et masculins.

Le quatrième archétype féminin est la fille. Cette figure est investie de trois éléments : elle reçoit une éducation par son père (biologique ou symbolique), elle recourt au travestissement et il y a un élément de prostitution symbolique dans le récit. Il est important de souligner que l'héroïne d'action n'a pas de mère et par conséquent, la figure paternelle prend de l'importance. Dans *Kill Bill 2* (2004) par exemple, cette figure est représentée par le maître Pai Mei et par son amant Bill. L'objectif du père est de transformer cette jeune femme ordinaire en héroïne extraordinaire. Une partie importante de cette éducation consiste à apprendre à lutter comme un homme, mais en même temps elle doit apprendre à ressembler et se comporter comme une femme, comme la compagne parfaite pour un homme. Le maquillage, et son apparence désirable constituent un semblant de féminité qui lui permet de jouer son rôle. Elle est ainsi un produit de l'imaginaire et des fantasmes masculins créé pour plaire aux hommes. En outre, cette mascarade n'est pas uniquement physique mais psychologique puisqu'elle cache sa vraie personnalité douce et affectueuse derrière un personnage dur et agressif. La transformation subie par la fille a dans certains films un aspect de travestissement, où la jeune femme masculinise son apparence tout comme lorsque Beatrix Kiddo met son costume jaune et noir en rendant hommage au maître des arts martiaux Bruce Lee avant de commencer son parcours de vengeance. Ce travestissement peut aussi avoir lieu afin de camoufler la fille dans une autre position sociale ou un autre rôle social, comme la transformation de Lisbeth Salander d'une figure androgyne et gothique en femme d'affaires lorsqu'elle exécute son plan de fraude bancaire en Suisse. Il s'agit d'un déplacement entre la féminité et la masculinité aussi bien comportemental que physique.

Le cinquième et dernier archétype défini par Schubart est la vengeresse ou *rape-avenger*. Celle-ci est la protagoniste des films *rape-revenge*, qui subit une transformation au long de l'histoire. Avant d'être victime de viol, elle est une femme fragile et douce, physiquement ordinaire et souvent célibataire. Après le viol, elle se

trouve dans un état de choc pendant lequel elle récupère de l'attaque. Ensuite, sa transformation commence : elle devient une figure monstrueuse qui utilise sa féminité comme arme de séduction, et l'agressivité et les armes contre les hommes pour se venger. Les rôles s'inversent et les hommes sont punis, en devenant des victimes. Cette punition se trouve dans un contexte érotique et est précédée par une promesse de plaisir sexuel. La femme vengeresse se déguise en femme fatale pour attirer les hommes, spécialement ses agresseurs, en créant un jeu de rôle érotique où elle démontre son caractère double en tant que femme fatale et femme castratrice. La castration dans ce cas peut être symbolique, par exemple accrocher ou tirer sur la victime, ou littérale.

### **1.5. La figure de *rape-avenger* dans le cinéma américain.**

Le développement des films *rape-revenge* a commencé aux États-Unis après l'élimination du Motion Picture Production Code en 1968 qui avait été imposé à partir de 1930 afin de contrôler et réguler le contenu des films produits dans ce pays. Néanmoins, les allusions et représentations de viol étaient communes avant 1930, et à partir des années 60, ces représentations commenceront à ré-apparaître à l'écran en raison en partie du développement de l'autorégulation à Hollywood, laquelle a créé un espace pour la liberté d'expression, y compris les représentations d'abus sexuel<sup>72</sup>. Ainsi, le nouveau système de classement, le Motion Picture Association of America (MPAA), a donné aux réalisateurs plus de liberté pour inclure dans leurs œuvres des images de nudité, de sexe et de violence.

Dans les années 1970 le genre *rape-revenge* a fait partie des productions du cinéma d'exploitation, et pendant les années 1970 et 1980 ce genre a gagné de la popularité jusqu'à devenir grand-public. Par rapport à la popularisation du genre, Carol Clover

---

<sup>72</sup> David ANDREWS, «The Rape-Revenge Film: Biocultural Implications», *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*. Vol. 7, été 2014.

déclare dans son ouvrage *Men, Women, and Chainsaws : Gender in the Modern Horror Film* que :

Le centre gravitationnel de ces films se trouve plutôt dans la réaction (la vengeance) que dans l'acte (le viol), mais dans la mesure où le désir de vengeance obtient sa puissance d'un certain degré de la participation imaginaire dans l'acte en soi, dans la position de la victime. Ces films sont basés sur la participation des deux genres de la manière corporelle la plus extrême<sup>73</sup>.

D'autre part, David Andrews affirme que la cruauté réciproque exercée par la protagoniste féminine lui permet d'apprendre au violeur ce que c'est d'être torturé et/ou violé<sup>74</sup>. À cet égard, Clover soutient que le viol a lieu à cause des dynamiques de pouvoir entre les hommes et les femmes, lesquelles justifient la vengeance suite au viol<sup>75</sup>.

La figure de la *rape-avenger* est une femme qui cherche à se venger par ses propres moyens, et qui décide de ne pas se conformer mais de se transformer. Les films de *rape-revenge* traversent tous les genres cinématographiques : du western aux films d'horreur. Cette structure narrative est née à partir du croisement du viol comme motif avec les films de justiciers<sup>76</sup>. Un des films pionniers de ce genre est *I spit on your grave* (1978), qui raconte l'histoire de Camille Keaton, une jeune écrivain qui décide de voyager à la campagne à la recherche d'inspiration, et pendant sa retraite, est brutalement violée par quatre villageois qui l'abandonnent en pensant qu'elle est morte. Néanmoins, Camille survit à ces agressions et se venge des malfaiteurs. Les histoires transversales au genre *rape-revenge* présentent une femme qui est violée par un ou plusieurs hommes et lorsque personne ne veut ou n'est pas capable de l'aider, elle doit faire justice elle-même. Les protagonistes des films de *rape-revenge* sont des femmes tellement enrégées et traumatisées par leurs expériences antérieures qu'elles sont

---

<sup>73</sup> Carol CLOVER. *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*, traduit de l'anglais par Andrea Herrera. Princeton University Press, Princeton, 2015. p 154.

<sup>74</sup> David ANDREWS, «The Rape-Revenge Film: Biocultural Implications », *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*. Vol. 7, été 2014.

<sup>75</sup> Carol CLOVER, *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*, op. cit., p. 144.

<sup>76</sup> Rikke SCHUBART, *Super Bitches and Action babes: The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006*, op. cit., p. 84.

emmenées à tuer leurs agresseurs ou d'autres hommes qui représentent cette figure. Selon les théories de Lisa Purse, citées dans Schubart, cela constitue la raison de leurs désirs de vengeance et une justification de leur comportement violent. Cette justification doit être donnée au sein du récit pour confirmer que les femmes ne réalisent pas ce type d'actions, sauf lorsqu'il s'agit d'une réponse à un assaut dévastateur et physiquement invasif, une hypothèse qui supporte une conception binaire du comportement sexué<sup>77</sup>.

Selon la théoricienne Jacinda Read, les films « *rape-and-revenge* peuvent être interprétés comme la constitution d'une séquence d'événements narratifs (viol, transformation, vengeance) qui ont lieu dans un ordre spécifique, mélangée avec un ensemble de fonctions du personnage ou de sphères d'action (victime, violeur, vengeresse) »<sup>78</sup>. Dans ce sous-genre cinématographique, le viol perpétré contre une femme sert comme acte déclencheur du fil narratif. Ainsi, dans les films *rape-revenge* le viol n'a pas un caractère disciplinaire sur la femme, tout au contraire, la vengeance au sein des narrations de *rape-revenge* a un aspect transformateur : elle transforme une femme qui au début semblait complètement ordinaire en femme fatale séductrice et une meurtrière active et agressive. La victime subit une transformation de caractère, et souvent aussi physique, qui l'amène sur un parcours de vengeance contre son agresseur. Creed, dans son livre *Monstrous féminin* cité par Schubart, interprète ce personnage comme une représentation moderne de la figure archaïque de la femme castratrice : « La femme castratrice devient une figure ambiguë. Elle suscite la peur de la castration et la mort alors qu'elle joue simultanément sur un désir masochiste par la mort, le plaisir et l'oubli<sup>79</sup> ».

La femme vengeresse se caractérise par trois éléments : en tant que victime de viol, elle est victime d'un certain type de masculinité. En tant que vengeresse de viol, elle

---

<sup>77</sup> Ibid., p. 84.

<sup>78</sup> Ibid.

<sup>79</sup> Ibid., p. 29.

représente un certain type de fantasme masculin. Et en tant que femme vengeresse victime de la violence masculine, elle a un potentiel féministe. Dans ce contexte, la théoricienne Sue Lees, soutient dans son ouvrage *Ruling passions* que les violeurs participent à travers cet acte de la « hétérosexualité hégémonique dominante » dans la société. Par conséquent, le viol n'est pas principalement un sujet sur le sexe ou la gratification sexuelle mais plutôt une démonstration de pouvoir social masculin et de domination. Cette auteure explique que la victime de viol « n'est pas simplement une victime(...), mais une victime des relations sexuées de genre entre des hommes et des femmes<sup>80</sup> ». D'après Lees, le viol est un acte symbolique qui défend la masculinité contre tous que la menace : les femmes, l'homosexualité et les versions féminisées de la masculinité. C'est la raison pour laquelle la figure de l'héroïne vengeresse constitue une contestation à la domination masculine puisqu'elle donne du pouvoir à la femme au détriment de l'homme et comme opposition au pouvoir masculin.

Certains théoriciens comme Peter Lehman soutiennent qu'au moins dans un sens symbolique, ce sous-genre « suggère que ces femmes vengeresses sont en réalité des hommes<sup>81</sup> ». Dans cette veine, Carol Clover, cité par Schubart, soutient que les actes héroïques ne sont plus une attribution exclusive au genre masculin puisque dans les films slasher et rape-revenge la protagoniste devient symboliquement un homme à partir du moment où elle est agressée sexuellement. Cette transformation comportementale qui la transforme en un personnage performativement masculin : vengeur, violent et agressif. À ce titre, Clover suggère que :

La volonté des films slasher de re-représenter le héros masculin traditionnel en tant qu'anatomiquement féminin suggère qu'au moins un seul acte traditionnellement héroïque, l'autolibération triomphante, n'est plus strictement masculin [...] (Paradoxalement, c'est l'expérience d'être brutalement violée qui transforme la femme en 'homme'). Ce que je suggère encore une fois, c'est que les films de rape-revenge opèrent aussi sur les bases d'un corps d'un

---

<sup>80</sup> Ibid., p. 86.

<sup>81</sup> Martha McCAUGHEY, Neal KING, *Reel knockouts : violent women in film*, op. cit., p. 57.

sexe - la masculinité ou la féminité - de ce qui est performativement déterminé par l'attribution sexuée des actes subis ou entrepris.<sup>82</sup>

En termes représentatifs, «la masculinisation de l'héroïne moderne pourrait avoir plus de sens dans le cas des héroïnes telles que Sarah Connor de *Terminator 2* (1991) et Ripley de *Alien* (1979), qui incarnent la masculinité à travers leur apparence musculaire<sup>83</sup> » et virilisée.

Au contraire, l'auteur Barbara Creed, suggère que « parce que l'héroïne est représentée comme ingénieuse, intelligente et dangereuse, cela ne veut pas dire qu'elle doit être vue comme un pseudo-homme ». En fait, la féminité du personnage principal est absolument essentielle pour l'histoire. À ce titre Brown, déclare que c'est sa nature féminine que la rend en victime d'abus sexuels de la part des hommes, et au moment où elles s'arment contre leurs agresseurs, elles n'incarnent pas la masculinité. Au contraire, « l'exercice du pouvoir sur les hommes en termes physiques et visuels/sexuels, sert de validation au moins dans un sens sémiotique, de la possibilité de l'héroïsme féminin dans l'écran<sup>84</sup> ».

Du côté de l'agresseur, il y a des caractéristiques qui sont toujours présentes : d'un point de vue patriarcal, les violeurs ne sont pas des « vrais » hommes. Ils sont de-masculinisés ou féminisés physiquement ou psychologiquement. Ils possèdent des traits psychologiques stéréotypiquement associés aux femmes, tels que la manipulation, l'instabilité mentale, le nervosité<sup>85</sup>. Il s'agit d'un homme qui souvent n'est pas considéré comme attractif pour le sexe opposé, ni physiquement fort, sans statut social et qui ne présente pas une bonne santé mentale. Dans le contexte de la représentation binaire des rôles sexués, ce personnage n'est pas un « vrai » homme.

---

<sup>82</sup> Carol CLOVER, *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*, op. cit., p.154.

<sup>83</sup> Martha McCAUGHEY, Neal KING, *Reel knockouts : violent women in film*, op. cit., p. 58.

<sup>84</sup> Ibid.

<sup>85</sup> Rikke SCHUBART, *Super Bitches and Action babes: The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006*, op. cit., p. 90.

C'est pour cette raison que dans la structure des films rape-revenge, il essaie de revendiquer sa masculinité à travers l'acte de viol.

Dans le corpus de films étudiés : *Kill Bill* (2003-2004) et *Millénium* (2011), les violeurs possèdent tous ces traits : en termes sociaux ils sont des échecs. Ils ne sont pas riches ni reconnus professionnellement ni attractifs et en plus, ils présentent des paraphilies: dans *Kill Bill*, le violeur abuse d'une femme impuissante et inconsciente qui est dans le coma depuis quatre ans. Et d'autre part, dans *Millénium* le violeur est un pédophile qui profite des filles sans défense dont il est en charge en tant que gardien légal. Ces hommes psychologiquement malades satisfont leurs désirs sexuels avec des femmes dans une situation désavantageuse qui ne leur permet pas de se défendre.

Après avoir été victime de viol, la femme vengeresse expérimente une transformation, elle fixe un objectif, s'entraîne et se munit d'armes afin de réaliser son plan de vengeance à tout prix. Comme partie de son plan de vengeance, la femme vengeresse se munit d'un symbole de masculinité virile : dans *Kill Bill*, La Mariée voyage en Japon afin de rencontrer le légendaire forgeron de katanas Hattori Hanzo. Pendant son séjour au Japon, elle s'entraîne jour et nuit afin de se préparer pour sa vengeance. Une fois son parcours de transformation est fini elle a dans ses mains la dernière épée forgée par Hanzo, elle est prête à devenir la vengeresse ultime, une machine assassine et impitoyable. D'autre part, Lisbeth Salander dans *Millénium*, se sert d'un pistolet de tatouage pour laisser une marque indélébile sur le ventre de son agresseur et d'un bâton pour le sodomiser. Ainsi, l'appropriation d'armes d'agression représentent l'acquisition de pouvoir et de contrôle de la part de la femme agressée.

L'usage de la violence fonctionne dans le récit de vengeance en tant que métaphore de pouvoir. À ce titre Schubart suggère que « l'arme à feu représente le pénis, et le pénis représente la masculinité virile associé au pouvoir et au contrôle. Néanmoins, le pénis n'est pas un signe de pouvoir phallique. [...] Dans le cinéma de rape-revenge, la

métaphore pénis-pistolet est détachée des corps mâle et femelle et elle est plutôt associée aux notions abstraites de masculinité et féminité<sup>86</sup> ». À cet égard Clover soutient que c'est justement « l'homme qui est privé du phallus, c'est-à-dire du pouvoir, qui utilise son pénis comme arme contre les femmes<sup>87</sup> ». Selon ces théories, dans ce genre filmique la violence constitue un geste défensif qui apparaît en réponse aux attaques et menaces des femmes contre le foyer des hommes : dans ce contexte l'utilisation d'armes à feu, tout comme le viol, deviennent symboles de l'impuissance masculine.

Le récit *rape-revenge* a le potentiel de permettre aux personnages aussi bien qu'au spectateur, la compréhension de l'expérience et la psychologie du viol, les réponses émotionnelles et physiques, y compris la rage et la catharsis que cet acte peut provoquer à la victime<sup>88</sup>. La figure de la victime féminine en tant que *rape-avenger* est typiquement la plus accessible aux fins d'identification avec le spectateur, et le récit est construit de façon à permettre au spectateur l'exploration de l'affectation que cette expérience a sur la relation de la victime avec le monde qui l'entoure. D'après Claire Henry, auteur de *Rape-revenge films : a critical study*, cette identification comprend d'une part l'alignement - l'accès du spectateur au monde narratif à travers les actions, les pensées et les émotions du personnage -, et d'autre part l'empathie - une implication compatissante créée par la structure morale du film<sup>89</sup>. Autrement dit, le spectateur ne questionne pas les dilemmes moraux autour des actes de vengeance de la victime, mais plutôt l'encourage et se trouve en faveur de sa quête de justice. Par conséquent, le spectateur croit que les actions de la victime-vengeresse sont justifiées et justes parce qu'il est dans la position de savoir que ce que le violeur a fait est aberrant. À propos de cela, Henry introduit la notion de "l'allégeance perverse", selon laquelle le spectateur identifie la résistance aux contraintes sociales et morales, et ressent un désir vers les traits transgressifs de la victime-vengeresse. L'existence de ce

---

<sup>86</sup> Rikke SCHUBART, *Super Bitches and Action babes: The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006*, op. cit., p. 90.

<sup>87</sup> Ibid.

<sup>88</sup> Claire HENRY, *Revisionist Rape-Revenge: Redefining a Film Genre*. New York, Springer, 2014. p. 14.

<sup>89</sup> Ibid.

désir ne signifie pas que le spectateur s'identifie avec la nécessité de perpétrer ces actes. Plutôt, le désir provient de la tension qui se construit au cours du film et de la nécessité d'une libération cathartique provoquée par l'obtention de la vengeance et la punition des injustices<sup>90</sup>.

Il y a une variété de raisons pour lesquelles les films *rape-revenge* peuvent être distingués et classés comme un genre. Si on compare les thrillers érotiques avec les films *rape-revenge*, on peut argumenter que les premiers ne présentent pas une motivation (comme le viol) et par conséquent, les personnages ont un caractère psychotique injustifié<sup>91</sup>. À cet égard, Jacinta Read soutient que les plaisirs trouvés dans le cycle narratif de la femme fatale ont ses racines dans le récit *rape-revenge*. Selon cette théorie, ce plaisir provient de la manière dont la narration présente un renversement de rôles qui permet aux spectatrices d'explorer le déplacement d'être représenté en tant qu'objet de violence (victimisation) à être un sujet violent (agression)<sup>92</sup>. Ainsi, il est aisé pour le spectateur de s'identifier aux émotions du personnage et reconnaître les polarités extrêmes entre le(s) violeur(s) et la victime<sup>93</sup>.

Un des motifs les plus importants pour les rôles masculins au cinéma d'action est la torture et la capacité du héros à la supporter. Au cinéma d'action, les scènes de torture peuvent être dépeintes de manière parallèle aux représentations de torture masculine. Tout comme le héros d'action, les héroïnes résistent à la douleur et ne montrent que des grimaces d'inconfort, en manifestant leurs promesses de vengeance. Dans le cas des héroïnes d'action, la torture à l'écran présente souvent un élément de violence sexualisée. La violence (le viol) et le pouvoir lié au genre sont utilisés d'une façon différente dans les films avec des héros masculins, qui à travers l'utilisation des armes et de leur force physique, vainquent leurs ennemis<sup>94</sup>. Au contraire, quand il s'agit d'une

---

<sup>90</sup> Ibid., p. 18.

<sup>91</sup> Jacinda READ, *The New Avengers: Feminism, Femininity, and the Rape-Revenge Cycle*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p 43.

<sup>92</sup> Ibid., p. 49–50.

<sup>93</sup> Carol CLOVER, *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*, op. cit., p 120.

<sup>94</sup> Jeffrey BROWN, *Beyond Bombshells: The New Action Heroine in Popular Culture*, Jackson, University Press of Mississippi, 2015, p. 1.

héroïne d'action, les films risquent d'érotiser les scènes de violence contre les femmes à cause de l'image traditionnellement sexualisée du corps féminin dans les médias audiovisuels et au « to-be-looked-at-ness » implicite dans la figure féminine, qui a été toujours construite en tant que spectacle visuel et détentrice du regard masculin en termes de la théorie du regard masculin de Mulvey (1975). Ainsi, cela contribue au fait que les scènes de torture féminine peuvent être plus ouvertement interprétées comme sexualisées. En plus, la liaison culturelle entre vulnérabilité féminine et sexualité explique aussi ce phénomène. Un des exemples de torture érotisée se trouve dans le film *Avengers* où l'héroïne Black Widow, interprétée par Scarlett Johansson, une des actrices les plus attractives d'Hollywood et considérée comme un « icône de la sensualité », est vêtue d'une petite robe noire pendant la scène de torture.

Dans le cas de *Millénium*, des questionnements autour de la nature graphique des scènes de viol ont été posés. Ces scènes si explicites et de longue durée, correspondent-elles à une représentation misogyne ? Ou, sont-elles nécessaires pour révéler la brutalité d'un viol et justifier la vengeance future ? Ces représentations d'abus sexuel dans les médias audiovisuels contemporains servent à mettre en évidence les liaisons assumées dans notre société patriarcale entre les notions de pouvoir et impuissance, masculinité et féminité.

À mesure que les protagonistes féminines sont de plus en plus présentes dans le cinéma d'action, les actes de torture contre elles sont devenus plus communs. Dans *Millénium*, malgré que la torture physique contre Lisbeth Salander n'est pas perpétrée afin d'obtenir de l'information comme dans la plupart des films d'action, l'abus sexuel est un acte de torture, compte tenu du fait qu'elle est menottée, forcée et violée, provoquant une expérience de douleur physique et de désarroi émotionnel sur la victime. Dans le cas de *Kill Bill Vol. 1*, la séquence initiale en noir et blanc qui montre un gros plan de la mariée au bord de larmes, couverte de sang et de bleus, pendant que

Bill se moque d'elle, représente aussi une scène de torture qui sert à établir une liaison émotionnelle entre la protagoniste, victime de violence, et le spectateur.

## **2. Analyse des personnages féminins dans Kill Bill et Millénium**

### **2.1 Analyse du personnage de Beatrix Kiddo de *Kill Bill***

#### **2.1.1 Les théories féministes et le regard masculin sur Beatrix Kiddo**

Selon Mulvey, la peur masculine du corps féminin est évitée grâce à l'utilisation de stratégies narratives. Cela est fait de deux façons : la première est à travers le sadisme, où le corps de la femme doit être contrôlé et inséré dans l'ordre social. Dans *Kill Bill*, cette théorie pourrait expliquer l'insertion de Beatrix au sein du foyer en tant que mère à la fin du film. Ce nouveau rôle qui coïncide avec la fin du plan de vengeance de La Mariée, sert à souligner la fin de son parcours de violence. Sans ennemis et en jouant le rôle de mère, le récit implique que Beatrix est à partir de ce moment-ci une femme tout comme les autres qui ne présente plus une menace à la société. À partir de ce moment-là elle n'est plus Black Mamba, elle est juste Mommy, une mère. D'autre part, le sadisme est généralement présent dans la structure narrative du film. Le regard masculin est souvent suivi par des actes de violence tels que le viol ou l'assassinat. Cet élément narratif est tout à fait présent dans *Kill Bill* et *Millénium*, où des actes misogynes ont lieu au cours du film, y compris l'abus sexuel et des attentats meurtriers.

La deuxième façon de prévenir la peur masculine réside dans le fétichisme, une stratégie de désaveu masculine qui, selon les théories de Freud, sert comme mécanisme de défense qui transforme un objet (le fétiche) en substitut symbolique du

manque de pénis chez les femmes, en éradiquant la peur provoquée par la “castration” figurative féminine<sup>95</sup>. La protagoniste féminine est transformée en une beauté idéale, un fétiche doté d’une perfection sans défaut qui détourne le regard de ses différences, de son altérité. La caméra devient complice du spectateur masculin et « spectacularise » le corps féminin grâce au cadrage et au montage qui arrêtent l’action en permettant l’admiration de la figure féminine soulignée par l’utilisation de la lumière, la musique, le maquillage et les costumes glamour.

Selon Anneke Smelik, le film *Kill Bill* transforme en fétiche l’épée de Hattori Hanzo, une arme létale vénérée par tous les membres de l’escouade DiVAS qui constitue un symbole phallique de pouvoir utilisé dans les combats, lequel contribue à l’érotisation de la violence. D’après Smelik, *Kill Bill* évite le regard voyeuriste mais le regard narcissique nous est présenté à travers cet objet, utilisé par Beatrix en tant que surface réfléchissante qui lui permet de se regarder et regarder les autres, constituant ainsi un substitut du miroir largement utilisé par les personnages féminins.

D’après Jeanine Basinger, il y a des films d’hommes et des films de femmes. Les premiers servent à élever le protagoniste au statut de héros, lequel fonctionne à la manière d’un modèle de masculinité. Cependant, ce modèle ne se trouve pas inscrit dans les obligations sociales telles que le mariage, la famille et le travail. En revanche, les films de femmes cherchent à démonter le comportement socialement approprié des femmes afin de les socialiser comme des épouses et des mères : « Accepte que tu es une femme par rapport à l’amour, au mariage, aux hommes et à la maternité, ou souffre ou deviens paralysée ou meurs<sup>96</sup> ». Selon cette théorie, le récit de *Kill Bill*, s’inscrit plutôt dans les films de femmes puisque malgré le fait d’être un symbole d’indépendance et de puissance, à la fin du récit l’héroïne retourne à son statut conventionnel de féminité pour se retrouver avec sa fille et comme compensation finale, elle a finalement le droit

---

<sup>95</sup> Sigmund FREUD, “Fetischism”, *Miscellaneous Papers*, 1888-1938, Vol.5 of Collected Papers, London : Hogarth and Institute of Psycho-Analysis, 1924-1950, 198-204. p.1.

<sup>96</sup> Jeanine BASINGER, *A Woman’s View: How Hollywood Spoke to Women, 1930-1960*. Knopf Doubleday Publishing Group, 2013 p. 13.

de devenir une mère qui vient de rencontrer sa fille pour la première fois. Cela l'encadre dans le rôle le plus traditionnel des femmes : celui de la mère. Diane Negra déclare à ce sujet que ce recours narratif sert à « gérer une contradiction culturelle envahissante dans laquelle les revendications des victoires féministes nécessitent être encadrées dans un milieu pourvu de régressions féministes.<sup>97</sup> »

Dans ce contexte, l'ouvrage *A woman's view* de Jeanine Basinger décrit comment les films du genre masculin sont féminisés quand ils sont joués par une femme<sup>98</sup>. Dans ce cas il y a deux options en termes narratifs : premièrement, les deux genres décrits fusionnent en mettant en évidence les contraintes que la société crée pour les femmes. La deuxième option est l'insertion des femmes dans un contexte professionnel traditionnellement associé au genre masculin, qui sert à illustrer les capacités des femmes. Ce dernier cas est illustré dans *Kill Bill*, où l'héroïne est une tueuse professionnelle, un travail traditionnellement associé aux hommes. Et pourtant, elle excelle dans son métier. *Kill Bill* a marqué une tendance au sein de la culture des jeunes femmes qui sont de plus en plus confortables face aux comportements violents et agressifs perpétrés par des personnages féminins sur l'écran<sup>99</sup>. Autrement dit, les traits traditionnellement masculins sont devenus un outil pour l'identification des spectatrices avec les femmes violentes au cinéma.

Selon les théories de Mulvey, le personnage de Beatrix Kiddo peut être identifié comme un objet pour le divertissement du spectateur du fait qu'elle a été conçue comme un fétiche masculin : celle de la dominatrice dont la mission est de « satisfaire le masochisme masculin en jouant ses fantasmes tabous<sup>100</sup> ». Le rôle de la dominatrice a été fortement utilisé au cinéma d'exploitation des années 70. Celle-ci est précisément

---

<sup>97</sup> Katrina GLITRE, "Generations". *Women on Screen: Feminism and Femininity in Visual Culture*, édité par M. Waters. Traduit de l'anglais par A. Herrera, New York, Springer, 2011, p. 20.

<sup>98</sup> Jeanine BASINGER, *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women, 1930-1960*. Knopf Doubleday Publishing Group, 2013 p. 13.

<sup>99</sup> Leah Andrea KATONA, *The Use of Violence as Feminist Rhetoric: Third-wave Feminism in Tarantino's Kill Bill Films*, Long beach, California State University, 2008. p. 53.

<sup>100</sup> Rikke SCHUBART, *Super Bitches and Action Babes: The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006*, Jefferson, McFarland, 2014, p. 65.

une des grandes références exploitées par Tarantino dans ses films, lesquels jouent une double temporalité : d'abord, il présente des héroïnes contemporaines inscrites dans un univers culturel et esthétique des années 70 basé sur les films d'exploitation. Ce genre cinématographique présente des scènes de torture et de viol perpétrées par des hommes contre les femmes, lesquelles servent à justifier une ultérieure vengeance exercée par les victimes.

En 1916 Freud publie son ouvrage *Introduction à la psychanalyse*, une publication historique qui a précédé les théories féministes développées par Mulvey 60 ans plus tard. Dans cette publication, il introduit la définition du *contenu manifeste* des fantasmes masochistes, décrit comme « être moqué, lié, douloureusement battu, fouetté, maltraité de certaine manière, forcé à obéir inconditionnellement, souillé et dégradé ». Au contraire, le *contenu latent* « met le sujet dans une situation caractéristiquement féminine.<sup>101</sup> » Il y a par conséquent une opposition binaire entre la libido et l'instinct de mort, la masculinité et la féminité, le sadisme et le masochisme, l'activité et la passivité, les hommes et les femmes, la puissance et la faiblesse<sup>102</sup>. D'après les théories de Freud évoquées par Schubart, cela est l'ordre naturel des genres, et c'est précisément cet ordre qui devient subverti par le masochisme, puisque l'homme est mis dans le rôle que le sadisme normalement réserve aux femmes, c'est à dire, le rôle passif et soumis de la victime.

Beatrix Kiddo et les tueuses au service de Bill ont été construites à l'intérieur d'une structure cinématographique qui traditionnellement sert le plaisir visuel masculin. Il s'agit des figures féminines créées par un/des homme(s) pour le divertissement du public majoritairement masculin. Leur force et apparente indépendance sont encadrées dans un contexte patriarcal. Tous les membres féminins du squad DiVas sont des héroïnes fétichisées, des femmes dotées de beauté et de compétences de combat extraordinaires qui favorisent l'érotisation de la violence. Elle Drive, O-Ren Ishii, Vernita

---

<sup>101</sup> Ibid, p. 72.

<sup>102</sup> Ibid.

Green et bien sûr *La Mariée*, sont des femmes belles, avec un corps athlétique qui portent des vêtements sexy même pendant les combats : leurs corps sont un spectacle, une source de plaisir visuel. À cet égard, Grunert soutient que « le cinéma véhicule des images des corps-modèles et produit à son tour des modèles corporels au sein d'une société (occidentale) obsédée par le culte de la beauté<sup>103</sup>. » Elles possèdent des traits qui sont « désirables » dans la société occidentale postmoderne et incarnent simultanément les fantasmes sexuels des hommes hétérosexuels, tel que le fétichisme autour de la figure de la dominatrice.

Simultanément, cette représentation pose une menace au système patriarcal grâce aux actes de violence extrême qu'elles sont capables de perpétrer et qui ne correspondent pas aux canons de féminité définis par le système de genre. Cette violence perpétrée par des femmes, et principalement sans aucune justification -du fait qu'elles sont toutes des tueuses innées sans aucun traumatisme précédent qui pouvait expliquer leur choix de métier- s'éloigne de la normalité et par conséquent, elles sont des femmes socialement « anormales ». Béatrix Kiddo et les tueuses de l'escouade *Divas* représentent un fantasme sur des femmes hors de leur place naturelle au sein de la société, c'est à dire, le foyer familial et la sphère domestique où la majorité des personnages féminins ont été traditionnellement inscrits dans les productions hollywoodiennes grand public. Cependant, il y a une contradiction dans cette représentation, puisqu'elle rompt les conditionnements sociaux en termes de genre, et à la fin du récit, elle finit par les confirmer.

D'un point de vue théorique, les interprétations sont aussi ambivalentes : d'une part, l'usage de la violence et le récit dans lequel ce type de personnage s'inscrit semble être « progressiste » et libérateur grâce à la représentation active des rôles féminins qui s'oppose à la passivité traditionnellement associée au genre féminin. D'autre part, les traits physiques et la mise en scène correspondent à des figures féminisées et

---

<sup>103</sup> Andrea GRUNERT, *Cinémaction : Le corps filmé*, Paris, Charles Corlet, 2006. p. 14.

fétichisées qui inscrivent les rôles dans un discours « oppressif » à cause de leur objectification et leur représentation comme fantasme masculin.

À propos de ce point, la théoricienne Mulvey souligne que « traditionnellement, le rôle de la femme exposée a fonctionné sur deux niveaux : en tant qu'objet érotique pour les personnages dans le film et en tant qu'objet érotique pour le spectateur dans la salle, la fluctuation entre les regards de part et d'autre de l'écran produisant une tension<sup>104</sup> ». Cette théorie pourrait être appliquée aux figures féminines de *Kill Bill*, qui d'une part sont présentées d'une façon sexualisée et fétichisée par rapport à leur apparence attractive et désirable pour le spectateur masculin et aussi par rapport aux costumes que lesdits personnages portent et qui font partie des fantasmes masculins. La violence érotisée chez Tarantino vient en forme de tueuses en kimono (O-Ren), ou en uniformes de collégiens (comme dans le cas de Gogo), de belles blondes qui se battent à mort (Elle Drive et Beatrix Kiddo), des décapitations sur la table (O-Ren Ishii), et de la pédophilie et de l'assassinat (comme dans la séquence animée d'O-Ren lorsqu'elle assiste à l'assassinat de ses parents).

D'autre part ce regard masculin devient évident au sein de la narration, lorsque les personnages masculins regardent La Mariée d'une manière sexualisée à plusieurs occasions et font référence explicite à elle en tant qu'objet de désir sexuel. Mais le récit va encore plus loin, car ce regard devient meurtrier : au début du film *La Mariée*, qui est dans un coma, est vendue par l'infirmier à un pervers qui après l'avoir contemplée comme un objet sexuel, la viole. Cette fois-ci cependant, elle se réveille et tue les deux hommes. Le voyeurisme masculin du violeur et de l'infirmier est puni par leur propre mort.

Si *Kill Bill* était tout simplement une histoire de vengeance féminine ou un récit féministe, le film aurait été dépourvu du regard masculin. Cependant, le réalisateur

---

<sup>104</sup> Laura MULVEY, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *Screen* 16.3, 1975, p. 16-18.

construit ce regard à travers la construction des personnages masculins qui la traitent comme une femme passive qui mérite d'être punie juste et simplement pour être une femme, pour être belle, agressive ou pour ne pas obéir aux désirs des hommes. De plus, les ennemis de Beatrix sont principalement des femmes, et elles sont toutes annihilées. Cependant, son ennemi masculin Budd survit à son attaque. Troisièmement, l'antagoniste Bill a l'opportunité de se défendre, de justifier l'attentat perpétré contre Beatrix et est dépeint comme un père attentionné et affectueux. Finalement, la représentation visuelle des personnages féminins est pourvue de fixations du propre réalisateur, tels que les pieds nus et les cheveux blonds de Beatrix qui sont associées à l'image désirable des femmes du cinéma hollywoodien, ainsi que d'autres éléments fétiches : le costume jaune de Bruce Lee, des chaussures de geisha ou des talons, des motocyclettes, la *pussy wagon*, etc. Et ce n'est pas la première fois qu'il introduit sa fixation sur les pieds féminins. Dans *Kill Bill Vol. 1*, lorsque Beatrix réussit à s'échapper de sa chambre d'hôpital après avoir tué l'infirmière Buck et le camionneur violeur, elle prend les clés de la camionnette de Buck, la *Pussy Wagon*. Pourtant, après être restée quatre ans dans le coma, elle n'arrive pas à bouger ses pieds, donc elle reste à l'intérieur de la voiture en tentant de les bouger. Pendant cette scène, Tarantino alterne des gros plans des pieds et du visage de Beatrix. Une image qui semble être conçue pour donner du plaisir visuel aux spectateurs masculins qui partagent son apparente obsession pour les pieds féminins qu'on peut supposer grâce aux nombreux inserts sur les pieds nus dans presque toute sa filmographie.

Schubart suggère que « Tarantino a contribué au cinéma postmoderne avec l'esthétisation de l'hyper-violence et l'intégration d'une abondance de références inter et extra textuelles au cinéma de haute et de basse culture et un mélange d'éléments kitsch et du cinéma d'exploitation<sup>105</sup> ». La violence extrême et le maniement des arts martiaux rendent Beatrix Kiddo et les tueuses de l'escouade DiVAS en personnages cultes du cinéma d'action contemporain du fait qu'elles transgressent les normes de

---

<sup>105</sup> Rikke SCHUBART, *Super Bitches and Action Babes: The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006*, op. cit., p 296.

genre et se positionnent dans une place de pouvoir au sein du récit à travers l'usage de la violence. D'après une discussion avec Mim Udovitch, extraite de l'entretien avec Tarantino, celui-ci déclare que :

Ce que vous voulez dans une bagarre entre deux gars, c'est juste qu'ils se battent. Cela ne doit pas nécessairement concerner la chorégraphie, cela peut simplement être une bagarre dans un bar où un mec se fait casser la tête contre un mur. Mais si vous prenez ça et que vous mettez des femmes, plus elles sont brutales les unes envers les autres, plus vous grincez. Mais c'est une sorte de grimace étrange parce que vous vous amusez en même temps.<sup>106</sup>

À ce titre, dans un autre entretien avec le magazine *Rolling Stones*, Tarantino a déclaré que:

Regarder Uma battre le personnage de Vivica A. Fox, c'est sexy. Quand tu vois deux belles femmes, et elles se blessent... ça fait mal, plus qu'avec deux garçons. Il y a simplement un aspect coquin quand tu vois des femmes qui se battent<sup>107</sup>.

Ces déclarations faites par le réalisateur et scénariste du film illustrent l'aspect voyeuriste des scènes de combat entre des femmes. Il ne s'agit pas uniquement d'un affrontement entre deux lutteuses qui se battent, mais il y a aussi un aspect fétichiste lorsque les scènes sont jouées par des belles actrices avec des corps parfaits et des beaux visages qui malgré les coups reçus ne montrent pas des signes graves de violence et qui pourraient être les protagonistes des fantasmes sexuels de tout spectateur masculin. Elles incarnent simultanément la beauté et la violence, ou autrement dit, une violence érotisée. Dans cette veine, le corps de La Mariée est explicitement présenté comme un objet fétichisé du désir masculin lorsqu'elle est dans le coma et son corps est vendu par l'infirmier de l'hôpital Buck the Fuck à un violeur.

Dans ce contexte, au cours du film quelques personnages masculins font des commentaires sur la féminité et la beauté de Beatrix ou font référence à elle de façon

---

<sup>106</sup> Mim UDOVITCH, «FILM; Quentin Tarantino's Girlfights», *The New York Times*, 2003, oct. 5, <https://www.nytimes.com/2003/10/05/movies/film-quentin-tarantino-s-girlfights.html>. Page internet consulté le 15 mars 2019.

<sup>107</sup> Evan WRIGHT, «Quentin's Kung-fu grip», *Rolling Stone*, octobre 30 2003, p.43.

sexiste. Devant leurs yeux, elle est perçue comme un objet du désir qui néanmoins mérite une punition. Dans une des scènes initiales au début du premier volet, nous voyons la Mariée du point de vue de Bill. Ensuite, le point de vue d'un autre homme, cette fois-ci du shérif qui la regarde derrière ses lunettes de soleil et dit : «Le tueur doit être sacrément tordu pour avoir allumé une fille aussi belle. Regarde-la. Des cheveux dorés comme les blés... de grands yeux. Un petit ange maculé de sang<sup>108</sup> ». Ainsi, cette femme inconsciente et couverte de sang après avoir survécu à une attaque mortelle n'est qu'un objet désirable d'après le shérif qui fait appel à ses attributs physiques : ses cheveux blonds et ses grands yeux. Il pose sur elle un regard objectifiant. Autrement dit, elle constitue un bon objet selon la définition du regard masculin qui sert à rendre la figure féminine source de plaisir visuel et objet du désir masculin. Après, quand elle lui crache au visage, le shérif dit « cette grande enclée n'est pas morte<sup>109</sup> », faisant référence à la domination masculine et au caractère passif attendu de la part de la femme. En la définissant comme une «enclée», il la punit verbalement pour avoir agi violemment en lui crachant au visage. Dans une séquence du deuxième volet, Esteban, un personnage qui possède une maison de passe au Mexique, trouve Beatrix très belle lorsqu'il la voit pour la première fois. Il manifeste l'admiration de Bill pour les blondes et poursuit : « Si j'étais Bill, je vous couperais le visage au lieu de vous tirer une balle dans la tête<sup>110</sup> ». Un commentaire machiste qui exprime sa nature sadique vers les femmes et son désir de la punir à cause de sa beauté. Esteban admire la beauté de Beatrix mais en même temps il veut la punir à cause de cela.

Le regard masculin et l'objectification de Budd envers Beatrix devient aussi évident grâce à la façon dont il fait référence à son corps. Après d'avoir échappé à l'attentat que Beatrix avait préparé contre lui, Budd lui tire dans la poitrine et s'adresse à elle avec l'air satisfait et lui dit : « Ne pas avoir des seins aussi beaux ou aussi gros que les tiens ... Je ne peux même pas imaginer à quel point cette merde doit faire mal<sup>111</sup> », en faisant

---

<sup>108</sup> Quentin TARANTINO, *DVD Kill Bill : volume 1*, TF1 Vidéo, 2006, 112 mn.

<sup>109</sup> Ibid.

<sup>110</sup> Quentin TARANTINO, *DVD Kill Bill : volume 2*, TF1 Vidéo, 2006, 131 mn.

<sup>111</sup> Ibid.

référence à la blessure qu'il a infligé dans sa poitrine. À ce moment-là, Budd met en exergue son regard objectifiant sur Beatrix, qui ne la considère que comme une belle femme blonde avec des beaux seins. De plus, Budd manifeste la raison pour laquelle il punit Beatrix : il s'agit des représailles pour avoir brisé le cœur de son frère Bill. Cet homme, juste comme Bill considère qu'une femme doit être soumise et passive et, en tant qu'amante de Bill, elle n'aurait pas dû s'enfuir avec son enfant. Et maintenant elle doit payer ce soulèvement par sa mort.

Par la suite, Beatrix est enterrée vivante dans un cercueil. Dans cette scène, Budd demande au fossoyeur « Est-ce qu'elle est la plus petite chatte blonde que tu aies vue ? », et celui-ci lui répond : « J'ai vu mieux », puis Budd demande à Beatrix : « Tu as quelque chose à dire ? » Et en voyant sa réponse silencieuse, le fossoyeur dit : « Les Blanches appellent ça 'le silence méprisant'. Et nous, on les laisse croire que ça nous emmerde<sup>112</sup> ». C'est à dire que quand une femme ne répond pas à la question d'un homme, il la punit de telle façon qu'il devient évident qu'il n'apprécie pas le silence méprisant de Beatrix. Le fossoyeur parle de l'enterrer comme une manière de la punir pour son silence. Encore une fois, les hommes punissent Beatrix à cause de sa désobéissance, de ne pas agir selon leurs souhaits. Budd, tout comme Bill, Esteban et d'autres personnages masculins, considèrent que les femmes doivent avoir un rôle passif et ne pas se soulever ou contredire les hommes. Ces actions de rébellion ont toujours de lourdes conséquences.

Concernant les deux hommes à l'hôpital, Buck the Fuck et son client violeur, ces personnages représentent les exemples pervers du regard masculin car le fait de violer une femme inconsciente et sans défense leur donne du plaisir. Ces hommes regardent et prennent son corps pour satisfaire leurs plaisirs sexuels morbides. Buck the Fuck avertit son client de ne pas la frapper pour éviter de laisser des marques, en faisant référence aux pratiques sado-masochistes.

---

<sup>112</sup> Ibid.

En plus, il est aussi important de mentionner le regard du maître du kung-fu Pai Mei sur les femmes. Au début, il avait plein de préjugés sur Beatrix associés au genre féminin. À son avis, elle était faible et la seule chose qu'elle pourrait faire est de « commander dans les restaurants et de dépenser l'argent de son mari comme toutes les femmes américaines.<sup>113</sup> » Un commentaire sexiste et qui exprime le caractère passif et la dépendance financière attendus d'une femme occidentale. Néanmoins, à partir du moment où Beatrix commence à réussir dans sa formation en arts martiaux et à acquérir des compétences que selon lui uniquement un homme pourrait avoir, elle lui semble masculine car ses traits ne correspondent pas aux canons de féminité attendus. Il renonce à tous ses préjugés sur sa féminité et lui apprend une technique unique qu'il n'a jamais appris à personne : la technique mortelle des cinq points.

En analysant le regard des personnages masculins sur Beatrix, nous trouvons qu'elle a dû confronter leurs regards agressifs dans ses moments de faiblesse, impuissance et passivité. Mais en réalité, elle est construite comme une vengeresse forte, habile, en colère, sadique, dotée de traits clairement masculins. D'abord, elle est vêtue du costume sportif en jaune et noir, rendant hommage au légendaire acteur d'arts martiaux Bruce Lee. En outre, elle se bat parfaitement, connaît très bien les techniques de combat orientales car elle a été entraînée par le meilleur combattant de kung-fu, et possède un maniement parfait des armes, surtout les couteaux et les sabres samouraï, conduit tout type de véhicules, elle a la capacité de sortir d'un cercueil cloué dans une tombe, de tuer toute seule des dizaines de gardes d'O-Ren Ishii. En bref, elle incarne une tueuse et une vengeresse parfaites. Ce genre d'héroïnes d'action représente une disruption dans les conventions stéréotypées du cinéma hollywoodien. Pourtant, le regard masculin du réalisateur et scénariste Quentin Tarantino se révèle dans ses choix.

---

<sup>113</sup> Quentin TARANTINO, *DVD Kill Bill : volume 1*, TF1 Vidéo, 2006, 112 mn.

Premièrement, la majorité des ennemis de Beatrix ne sont pas des hommes, tout au contraire, trois de ses principales adversaires sont des femmes. La première est O-Ren Ishii et les dizaines de gardes qui la protègent, lesquels sont facilement annihilés par Beatrix. Ensuite, Vernita Green tente de la tromper et de l'attaquer lorsqu'elle est sans défense. Néanmoins, Beatrix réagit vite et habilement en repoussant cette attaque et tue Vernita. D'autre part, quand elle tente de tuer Budd, le frère de Bill, elle ne réussit pas, même en étant un personnage qui n'est pas à la hauteur des tueuses du gang, et encore moins à la hauteur de la Black Mamba, il est le seul membre du gang qui survit à ses attaques. Il sait pourtant qu'elle est une grande combattante et la définit comme « aussi intelligente qu'une femme blonde peut être<sup>114</sup> ». Dans ce commentaire Budd manifeste son mépris et ses préjugés envers les femmes, spécialement les blondes, qu'il considère non-intelligentes. Budd lui tire dans la poitrine, l'anesthésie et l'enterre vivante. Il réussit à faire ça parce qu'il a créé un contre-plan. Par conséquent, le deuxième personnage masculin le plus important échappe aux attaques de Beatrix. Plus tard, Beatrix réussit à sortir du cercueil où Budd l'a enfermée et se dirige vers la caravane d'Elle Driver, où après un intense combat, elle enlève son seul œil et la laisse toute seule et aveugle avec un serpent venimeux, un Black Mamba.

Finalement, c'est le tour de Bill. À ce point-là, il est nécessaire de retourner vers une des scènes initiales du premier volet quand Bill était sur le point de tirer dans la tête de Beatrix le jour de son mariage. À cet instant, il déclare être dans son moment le plus masochiste lorsqu'il est prêt à tirer sur la gâchette du pistolet. À ce moment-là, Bill nous est présenté comme l'antagoniste, un homme qui ne montre pas le moindre signe de pitié et en conséquence n'hésite pas à tuer une femme enceinte. Par conséquent, le spectateur ne croit pas ses mots jusqu'à la confrontation avec Beatrix qui a lieu dans la séquence finale du deuxième volet, où c'est Bill qui décrit Beatrix comme une tueuse impitoyable, incapable d'élever son enfant à cause de sa nature agressive. À partir de ce moment, la perspective du spectateur change et aussi les rôles des protagonistes,

---

<sup>114</sup> Quentin TARANTINO, *DVD Kill Bill : volume 2*, TF1 Vidéo, 2006, 131 mn.

voire l'intention du récit, car maintenant Beatrix est dépeinte par Bill comme une meurtrière froide, une méchante sans pitié. En conséquence, il y a un renversement des rôles : Bill devient le bon père affectueux qui prend soin de sa petite fille, prépare ses repas, écoute attentivement ses histoires et qui ne cherche qu'à la protéger de sa mère meurtrière. Tarantino met l'accent sur son dévouement en tant que père et insiste en illustrant l'amour que Bill ressent pour Beatrix et sa fille. Maintenant, il passe du méchant à la victime du rejet et de l'abandon de Beatrix. Il lui demande les raisons de son abandon et sa disparition et pourquoi elle a décidé de lui cacher son état de grossesse. À travers ce dialogue Tarantino cherche à changer l'avis du spectateur en expliquant pourquoi Bill était dans son moment le plus sadique lorsqu'il a tiré sur la femme qu'il aime. Bill fait avouer à Beatrix qu'elle est une tueuse innée, qui trouve de la satisfaction en tuant des gens. Il tente de la convaincre du fait qu'elle a fait une erreur en l'abandonnant dans un état de grossesse. Il agit comme un homme dominant en soulignant qu'elle n'aurait pas dû l'abandonner, comme si elle lui appartenait. Le réalisateur cherche à créer de l'empathie de la part du spectateur envers Bill grâce à la justification de ses actes. À ce titre, Bill, dit avoir la raison : « briser le cœur d'un connard assassin a des conséquences. Tu en as subi certaines. Ma réaction était-elle tellement surprenante ?<sup>115</sup> » Il tente de réduire Beatrix à la femme passive, qui vit sous son autorité, dévouée entièrement à lui et à sa fille. Il ne veut pas une femme qui prend des décisions sans lui demander, encore moins sans son autorisation. Il tente de lui dire qu'il est ce type d'homme et que c'est à cause de sa désobéissance qu'il a dû la punir. En conclusion, il tente de rendre Beatrix responsable de son propre malheur. Cette scène illustre ainsi les deux visages de la même histoire. Si chaque membre du couple est un tueur professionnel, qui a raison ? Bill, après avoir été trahi par son amante a le « droit » de lui tirer dessus, et Beatrix, en tant que victime d'un attentat mortel contre sa vie et celle de sa fille, mérite une vengeance.

---

<sup>115</sup> Ibid.

Pendant la conversation entre Bill et Beatrix qui a lieu dans le deuxième volet lorsqu'elle arrive chez Bill afin de mettre fin à son parcours de vengeance, celui-ci met en évidence qu'il considère qu'une femme violente, qui a comme métier assassiner des gens comme Beatrix, ne doit pas se charger d'un enfant : « Tu aurais été une grande mère, mais tu es une tueuse<sup>116</sup> ». Cette déclaration sert de justification pour la tentative de meurtre qu'il a commis contre elle, son fiancé et ses proches et pour l'enlèvement de sa fille. Tacitement, Bill soutient qu'une femme qui agit violemment ne peut pas jouer le rôle de mère. Selon Bill, qui incarne le patriarcat, ces deux rôles sont incompatibles. Une mère n'est pas censée être violente car ce type de comportement ne s'inscrit pas dans les canons comportementaux du système de genres, selon lequel une femme, et surtout une mère, doit être passive, tendre, nourrissante et pas agressive ni violente.

Au-delà d'avoir été au service de Bill en tant que tueuse de son escouade, Beatrix déclare lui avoir appartenu en tant qu'amante : « J'étais une femme, j'étais ta femme. J'étais une tueuse qui a tué pour toi. [...] J'aurais sauté d'une moto sur un train à grande vitesse pour toi ». Avec cette déclaration, Beatrix met en évidence son appartenance à Bill en tant qu'employée et partenaire amoureuse, et sa condition d'alter ego et sa soumission aux désirs de Bill. Beatrix, qui jusqu'alors a été dépeinte comme une femme indépendante et forte, avoue qu'avant sa vengeance, elle n'était qu'une femme soumise aux mandats de son patron et son amant.

Beatrix, dont a été nié le droit de devenir mère, avoue avoir caché son état de grossesse à Bill afin d'éviter qu'il réclame sa fille. Encore une fois, Bill démontre son caractère possessif en répondant à Beatrix que ce n'était pas à elle de prendre la décision d'éloigner sa fille de lui et qu'il avait le droit de garder sa fille même si une telle décision implique l'annihilation de Beatrix.

La Mariée : Tu l'aurais su, tu me l'aurais enlevée. Et ça, je ne voulais pas.

---

<sup>116</sup> Ibid.

Bill : Ce n'était pas à toi de choisir.<sup>117</sup>

Il devient évident que Bill agit selon ses propres désirs, sans prendre en compte le droit que Beatrix en tant que mère, a sur la garde de sa fille. Il considère avoir le droit en tant qu'homme, de disposer de la vie de son amante et de sa fille, comme si elles lui appartenaient, et qu'il est plus apte à prendre soin de son enfant que sa propre mère, compte tenu du fait qu'il n'est pas juste un assassin, mais le chef d'un gang de tueuses à gages. Cependant, du fait qu'il est un homme, le système de genre établi dans la société occidentale considère acceptable le comportement violent de la part d'un homme, mais pas d'une femme. Ainsi, Bill représente le patriarcat qui juge comme inapproprié le fait qu'une femme violente puisse s'inscrire au cercle familial et mener une vie « normale » en tant que mère, car il s'agit selon les idéologies patriarcales, d'une anormalité sociale.

Les dialogues sexistes, selon certain(es) critiques, semblaient refléter les pensées du réalisateur et scénariste Quentin Tarantino qui en multiples occasions a fait des déclarations contraires aux idéologies féministes. À titre d'exemple, il a déclaré dans un entretien que « si une patiente était dans le coma depuis quatre ans, une totale inconnue, que personne ne connaîtrait, dont tout le monde se ficherait, et qui ressemblerait à Uma Thurman, je vous parie que des gens la baiseraient ! Si tout le monde s'en fout d'elle ? Ouais, mec!<sup>118</sup> ». Un discours sexiste qui s'éloigne complètement des aspects féministes qui sont souvent attribués au film.

Malgré la transgression des rôles sociaux du personnage de Beatrix Kiddo, la fin du récit l'inscrit dans un environnement domestique, où elle retrouve sa fille et finalement devient mère. Cette narration suggère implicitement comme solution au bouleversement des rôles de genre la domestication du personnage et sa réinstallation

---

<sup>117</sup> Ibid.

<sup>118</sup> Célia SAUVAGE, *Critiquer Quentin Tarantino est-il raisonnable ?*, Paris, J. Vrin, Collection « Philosophie et cinéma », 2013.

au sein du cercle familial en tant que mère, où les identités conventionnelles de genre sont rétablies.

### **2.1.2 La violence féminine dans *Kill Bill***

Une des caractéristiques les plus notables dans *Kill Bill* est la nature violente de ses personnages féminins. Beatrix Kiddo et toutes les assassines de l'escouade DiVas sont des tueuses innées, qui tout comme les héros masculins d'action, n'ont pas besoin d'une explication ou d'une provocation pour déclencher ses instincts violents. Au contraire de la majorité des films qui dépeignent des femmes violentes, dans *Kill Bill* l'histoire est dépourvue d'une raison qui justifie le choix de métier des membres de l'escouade DiVAS, sauf O-Ren Ishii, qui lorsqu'elle était une enfant, a été témoin de l'assassinat de ses parents et décide de rejoindre le monde criminel pour venger leurs morts. À part cet épisode-ci, les membres du gang DiVas sont présentées comme des tueuses à gages sans aucune justification préalable. Dans le cas particulier de Beatrix Kiddo, même si elle a une motivation personnelle pour réaliser son plan de vengeance contre Bill et son escouade, elle était déjà une tueuse professionnelle et le récit ne dévoile pas les raisons pour lesquelles elle a choisi ce métier ou pourquoi elle intègre ce gang, sauf qu'elle est une combattante hors paire et sans compassion. En fait, dans une des scènes finales du film, Bill, son ex-chef, ex-amant et ennemi ultime, juste avant de mourir l'appelle « *tueuse née* ». C'est justement cet aspect mortel de Beatrix qui est utilisé pour Bill comme justification pour kidnapper sa fille et l'empêcher de jouer son rôle de mère.

De manière générale, les films qui présentent des héroïnes d'action donnent une explication pour ces actes, telles que la rage, le plaisir, l'argent et très souvent, le désir de vengeance déclenché par un abus ou un événement traumatisant. La violence motivée par la vengeance est une réminiscence des héros justiciers, et de la justice « œil pour œil » qu'ils rendent. Néanmoins, dans *Kill Bill* chaque offense mérite la mort, il

s'agit d'une punition non-négociable. Indépendamment de la nature de l'outrage, soit un viol, un massacre ou juste une erreur, toutes les blessures sont payées avec la mort de l'agresseur. La représentation des femmes violentes dans *Kill Bill* se sert de l'utilisation étendue et exagérée de sang dans les scènes d'action. Dans les représentations précédentes au cinéma hollywoodien, les femmes avaient rarement le même niveau d'agilité physique et maniement des armes que les hommes. Par exemple, les trois femmes de *Charlie et ses drôles de dames* (2000-2003) sont dépeintes comme des belles femmes sans autonomie ni indépendance qui ne font qu'obéir aux ordres de leur chef Charlie et qui laissent la justice aux mains des autorités. En revanche, les femmes dans *Kill Bill* n'ont pas peur de faire justice elles-mêmes et par leurs propres moyens. Ce film dépeint des personnages féminins pour qui la violence est juste un trait qui fait naturellement partie de leur caractère en contraste avec les représentations féminines plus légères et moins violentes qui sont communément connues comme « *action babes* » et qui font partie des films tels que *Charlie et ses drôles de dames* ou *Tomb Raider*. Dans *Kill Bill* au contraire, les femmes exercent le pouvoir tout comme les hommes, il ne s'agit pas d'une version légère ou apologétique des films d'action. En dépeignant ces femmes en tant que meurtrières professionnelles qui font usage de la violence sans aucune justification précédente. Ces femmes ne sont pas soumises ni obéissantes dans le sens traditionnel, tout au contraire, elles se caractérisent par leur indépendance et leur usage de la force physique qui représente l'exercice du pouvoir. En revanche, les hommes jouent dans le récit un rôle secondaire et ne possèdent pas le pouvoir ni la reconnaissance, ils ne démontrent pas non plus le même niveau de force physique que les femmes.

En comparaison avec les protagonistes des films de *rape-revenge*, La Mariée se distingue de cette représentation archétypale car elle ne subit pas une transformation physique et psychologique après l'acte de viol qui la transforme en femme nouvelle, capable d'accomplir sa vengeance. Au contraire, La Mariée a été toujours une femme dure, la tueuse la plus mortelle de l'escouade DiVas et la meilleure élève du maître du

kung-fu Pai Mei. Elle ne nécessite pas une justification pour ses actes de violence, car en tant que tueuse à gages, la violence et la mort font partie de son métier et de sa nature. En fait, d'autres personnages à l'intérieur du récit comprennent sa vengeance comme naturelle. C'est la raison pour laquelle Hattori Hanzo, maître japonais forgeron de katanas, accepte la demande de La Mariée de fabriquer l'ultime arme létale qui lui servira comme instrument de vengeance. En outre, Budd, le frère de Bill, lorsqu'il réalise que Beatrix cherche à se venger, déclare que « cette femme mérite sa vengeance<sup>119</sup> ». Ainsi, la vengeance perpétrée par une femme nous est présentée comme un acte de violence justifiée.

Comme il a été précédemment noté, la violence est souvent utilisée afin d'illustrer les relations de pouvoir. La relation entre Bill et La Mariée sert de métaphore pour illustrer la bataille entre le féminisme et le patriarcat<sup>120</sup>. En évitant de faire des jugements sur la figure de la femme violente, l'usage de la violence sert à illustrer la puissance et la force des personnages féminins sur les autres. En particulier, Beatrix Kiddo, l'assassine la plus redoutable, est récompensée à la fin de l'histoire avec un nouveau mode de vie qui lui avait été défendu par son ex-amant Bill : la maternité et son intégration au foyer familial. Cette « récompense » sert paradoxalement de renversement en termes narratifs, car en déplaçant cette femme violente dans l'espace familial et en lui donnant un rôle maternel à jouer, elle est dépourvue de son aspect menaçant et bouleversant et se réinscrit dans le système de genres conventionnel.

En outre, à l'intérieur du récit, se présente un questionnement de façon explicite sur la compatibilité entre féminité et violence chez La Mariée. Cela devient évident lorsque Bill tente d'assassiner La Mariée afin d'enlever sa fille puisqu'il considère que son métier et sa nature violente l'empêchent d'être une bonne mère pour l'enfant qu'elle attend. Cette

---

<sup>119</sup> Quentin TARANTINO, *DVD Kill Bill : volume 2*, TF1 Vidéo, 2006, 112 mn.

<sup>120</sup> Leah Andrea KATONA, *The Use of Violence as Feminist Rhetoric: Third-wave Feminism in Tarantino's Kill Bill Films*, op. cit., p. 129.

combinaison de traits masculins et féminins est aussi mise en évidence lorsque La Mariée et Vernita Green discutent pendant leur combat à mort :

Vernita : Salope ! Tu comptes foutre le bordel devant ma petite fille ?

La Mariée : Relax, pour l'instant. Je ne vais pas te tuer devant elle, d'accord ?

Vernita : Tu es plus raisonnable que Bill ne le donnait à croire.

La Mariée : Je suis dénuée de miséricorde, de compassion et de pitié, pas de raison.

<sup>121</sup>

Cette conversation se déroule dans le foyer familial de Vernita. Juste au milieu d'un combat meurtrier, la fille de Vernita rentre à la maison et les deux combattantes arrêtent la lutte pour un instant et Vernita en profite pour demander à La Mariée de ne pas la tuer devant sa fille. Celle-ci en démontrant sa « rationalité », assure à Vernita que sa fille ne sera pas témoin de sa mort. En plus, La Mariée met en évidence que ce sont les traits psychologiques traditionnellement associés à la féminité qui lui manquent, tels que la pitié, la compassion et le pardon, mais pas la rationalité, un trait fortement associé à la masculinité. Ainsi, Beatrix agit juste comme un héros masculin d'action : rationnelle et impitoyable. Ses instincts maternels, la compassion et le pardon attendus d'une femme n'existent pas chez Beatrix, car c'est justement grâce à ces traits qu'elle est la tueuse la plus meurtrière. Et bien évidemment, comme on s'y attendait, La Mariée finit par annihiler son adversaire sans montrer le moindre signe de pitié.

Les éléments contradictoires chez Beatrix manifestent la problématique narrative posée par la figure de la femme violente. Cela devient évident à travers le souhait ultime de La mariée, qui poursuit un parcours de vengeance afin de se réintégrer au foyer et reprendre son statut de mère en rejoignant sa petite fille et rétablir ainsi l'ordre social naturel : la femme protectrice à l'intérieur du foyer familial. D'après Sauvage, il s'agit d'un discours hautement éloigné, voire contraire aux idéologies en faveur de l'indépendance et la libération féminines qui réduit la menace que la femme violente

---

<sup>121</sup> Tarantino Quentin, *Kill Bill : volume 1*, TF1 Vidéo, 2006, 112 mn.

représente en figure traditionnelle de féminité : la mère<sup>122</sup>. Dans ce contexte, les scènes initiale et finale du film résument ce discours conservateur : au début du récit, Bill interrompt les plans de Beatrix de devenir une femme dans le sens le plus traditionnel : une épouse avec une vie familiale conventionnelle, un choix qui implique sa retraite du monde du crime. Cependant, Bill interrompt violemment ses noces et par conséquent, il détruit son espace domestique. Une fois que Beatrix se rend compte que sa fille est vivante, elle ne s'arrête pas jusqu'à la retrouver et se retrouver elle-même dans son rôle de mère qui avait été arraché par Bill au début. À la fin, le film nous présente un discours de rédemption de l'espace familial et une victoire idéalisée de la maternité sur la violence féminine, où ces deux éléments sont contradictoires et mutuellement incompatibles selon le point de vue de Bill. La protagoniste doit choisir entre son métier de meurtrière et son rôle de mère. L'anomalie sociale que représente la femme violente est par la suite annulée par le rétablissement de l'ordre familial naturel. Dans cette veine, l'image de combattante forte est neutralisée par une représentation comportementale conventionnelle de la femme, qui au-delà de l'humanisation de l'héroïne, établit et confirme le caractère incontournable de sa nature féminine. La maternité comme but ultime annule les menaces que la violence féminine représente contre l'hégémonie masculine et le système patriarcal. En définitive, le film construit et perpétue les codes traditionnels de la féminité, et simultanément se sert de sa propre dépendance et manipulation desdits codes.

*Kill Bill* fait partie d'une tendance du cinéma américain contemporain qui met au premier plan des femmes d'action qui font usage de la violence extrême afin d'accomplir leurs objectifs. Grâce à cela, Beatrix Kiddo est perçue par une grande partie du public comme un icône de puissance féminine. Beatrix Kiddo, la Mariée, Black Mamba, Machiavelli, Kiddo, Mummy, ce sont tous des différents alias de la même femme. La fiancée, l'élève, l'amante, la mère, la tueuse à gages, la vengeresse sans pitié, ce sont des visages multiples à l'intérieur du même personnage. Black Mamba, qui a été

---

<sup>122</sup> Célia SAUVAGE, *Critiquer Quentin Tarantino est-il raisonnable?*, op. cit., p. 100.

entraînée par le maître le plus habile dans l'art du kung-fu, maîtrise aussi l'épée samouraï et les techniques de meurtre les plus mortelles. Nous sommes devant une femme impitoyable dont le métier est d'assassiner. En tant que sicaire professionnelle, un métier non-conventionnel, surtout pour une femme, Beatrix Kiddo se trouve aux marges de la société, et en accomplissant sa vengeance elle réaffirme son statut et sa nature violente. La preuve est qu'au moment où elle tente de sortir du monde criminel et de se marier pour devenir une femme conventionnelle, son passé la poursuit en l'amenant jusqu'au bord de la mort.

En outre, *Kill Bill* présente un défi au niveau visuel en s'éloignant d'autres représentations de la violence féminine utilisées précédemment au cinéma d'action grand public. Dans ce film, Tarantino ne fait pas uniquement un usage exagéré du sang, mais aussi de la grande habileté physique des actrices, en donnant au public un spectacle épique et sanglant sans précédent. Cette représentation de la force physique exercée par des personnages féminins met en relief le côté agressif, transgressif de la femme violente et montre l'usage de son corps en tant qu'outil de pouvoir et moyen de projection de sa puissance, en défiant les codes conventionnels de comportement adoptés par le cinéma grand public, qui transmet à travers l'écran les idéologies patriarcales dominantes.

Ainsi, les héroïnes d'action dans *Kill Bill* et *Millénium* posent un défi aux images archétypiques des femmes au cinéma grand public en montrant une représentation qui s'éloigne des conventions de genre. La démonstration de pouvoir, de force physique, d'assurance, d'intelligence, d'agressivité et de violence de la part des personnages féminins et leur réussite dans des métiers et des environnements traditionnellement masculins (l'assassinat à gage et le piratage informatique respectivement), défient l'idéologie patriarcale qui cherche à renforcer et perpétuer les conceptions de « normalité » de genres en termes comportementaux et physiques. Ces personnages féminins représentent une image qui diffère des idées traditionnelles autour de ce qui

est comportementalement approprié pour une femme et par conséquent posent un défi au système de genres.

Un exemple d'égalité de genres en termes de la violence exercée est présent au sein de l'escouade de tueurs « The Crazy 88 » qui travaille au service de la chef de la mafia japonaise O'Ren Ishii, où les tueuses luttent côte à côte avec les hommes, meurent comme les hommes, portent le même costume noir et sont dotées des mêmes armes que les hommes. Elles sont présentées comme des tueuses innées tout comme les hommes, et font usage d'épées, d'armes à feu, de boules et chaînes, et reçoivent le même entraînement que leurs camarades masculins. En plus, les tueuses ne sont pas uniquement présentées en termes égalitaires, mais elles surpassent même les hommes en termes d'agilité et de survie. Beatrix Kiddo surpasse tous ses adversaires en agilité et en armement, elle, la tueuse à gages la plus meurtrière, utilise l'arme la plus vénérée : la dernière épée japonaise forgée par le légendaire maître Hattori Hanzo. Il s'agit d'une femme qui a appris auprès des hommes à utiliser des armes masculines afin de lutter comme un homme et qui finit par les surpasser et par tuer ceux qui ont commandé son entraînement. Bill a créé une machine mortelle qui finit par exterminer son créateur. L'élève annihile son enseignant.

L'infériorité physique des hommes n'est pas seulement illustrée par leur annihilation de la part des meurtrières, mais aussi de manière verbale. Un exemple se trouve dans le dialogue entre Elle Drive et Bud lorsqu'elle l'assassine à l'intérieur de sa caravane :

En ce moment, le plus gros R que je ressens est le regret. Regret que peut-être la plus grande guerrière que j'ai jamais rencontrée est morte aux mains d'un [...] morceau de merde comme toi. Cette femme méritait mieux.<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup> Tarantino Quentin, *DVD Kill Bill : volume 2*, TF1 Vidéo, 2006, 112 mn.

Elle ne manifeste pas seulement l'infériorité qu'elle trouve chez Bud, un homme qui ne démontre jamais ses compétences de lutte dans le film. En plus, Elle utilise comme un hommage, la signature de Beatrix, la serpent Black Mamba pour le tuer.

Un autre exemple de la supériorité des femmes sur ses adversaires masculins est présent dans la prise du contrôle du monde criminel à Tokyo par O Ren Ishii. Dans cette scène, lorsqu'O Ren est interpellée par un des chefs de la mafia à propos de son origine chinoise-américaine, elle le décapite avec son katana en démontrant son pouvoir et sang-froid. À ce moment-là, les femmes qui se trouvent dans la salle sourient avec fierté. Ensuite, en levant la tête de sa victime, O Ren donne un discours. Cette scène met en relief la position de pouvoir d'une femme dans un environnement dominé par les hommes (le monde de la mafia japonaise), où elle exerce son pouvoir à travers la violence en assassinant son opposant.

Une autre particularité dans ce film en termes d'exercice de la violence est que la majorité des morts sont perpétrées par des femmes, et par conséquent ce sont elles qui font les démonstrations de pouvoir les plus extrêmes. Les femmes sont les seules à détenir la capacité de donner vie et simultanément de prendre la vie de quelqu'un. Elles représentent l'origine et la fin de la vie. La Mariée tue Vernita Green, Elle Drive, GoGo, O Ren Ishii et les membres de son escouade de tueurs « The Crazy 88 ». O Ren tue les assassins de ses parents et un des chefs de la mafia de Tokyo. Elle Drive pour sa part, tue le maître des arts martiaux Pai Mei et se sert d'un serpent Black Mamba (en faisant référence au pseudonyme de Beatrix) pour tuer Bud, le frère de Bill. Et finalement, La Mariée tue Bill, le chef des DiVas. En revanche, les hommes tentent de tuer mais sans réussite, sauf l'homme qui dans le passé, et illustré en forme de flashback, a tué les parents d'O Ren Ishii. Bill et Bud, pour sa part, même en étant impliqués dans le massacre qui a eu lieu pendant le mariage de Beatrix, ne sont jamais montrés en exerçant la violence pendant cet épisode. Par conséquent, les hommes ne tuent pas par eux-mêmes ni explicitement.

Un autre exemple d'émascation perpétré cette fois-ci par Beatrix, a lieu pendant la bataille dans la Villa des feuilles bleues : après avoir tué une multitude d'assassins au service d'O Ren Ishii, La Mariée se trouve face à face avec un homme qui tremble de terreur. Il tient son épée pointue de manière verticale dans un angle qui ressemble à un pénis érigé. La Mariée coupe la pointe de ladite épée avec la sienne, dans un geste qui essentiellement fait référence à une castration symbolique. Elle continue à couper son épée trois fois en plus, en la rendant plus courte à chaque coupe jusqu'à la transformer en une dague qui en comparaison avec la katana de La Mariée ne présente aucune menace. Maintenant, l'homme se trouve non seulement symboliquement castré mais aussi émasculé, dépourvu du pouvoir et de son outil d'agression. Sans avoir une autre option, il lève ses bras en signe de reddition. Ensuite, elle le fait s'agenouiller pour lui donner une fessée et le punir comme une mère pour son mauvais comportement. Un geste qui donne un aspect comique à la scène.

La Mariée cherche à rendre justice à sa manière et à être rétribuée à travers l'usage de la violence, c'est à dire, en utilisant le même moyen qui a été utilisé contre elle. L'injustice et les agressions dont elle a été victime et qui sont explicitement dépeintes pendant les premières séquences des deux volets, servent comme justification du parcours de vengeance et violence extrême qu'elle suit au cours du film. Afin d'obtenir justice, elle ne recourt pas aux institutions judiciaires ni attend pas des excuses de la part de ses agresseurs. En revanche, elle fait usage d'un moyen de résolution typiquement masculin : la violence. Chacun de ses agresseurs devra payer de sa vie les offenses commises contre elle jusqu'à ce qu'il ne reste plus qu'elle-même et sa fille. Ce moyen n'est pas seulement utilisé mais dépassé par les personnages féminins. La figure violente la plus prédominante est La Mariée et c'est justement elle le seul personnage qui survit et reste vivant après le bain de sang.

Les actes violents dans *Kill Bill* servent à illustrer le conflit et la domination. Par la suite, les morts qu'ils produisent deviennent l'illustration ultime du pouvoir sur un autre personnage : les personnages les plus puissants infligent du mal à ceux qui sont plus faibles et soumis. Les personnages féminins dans *Kill Bill* sont présentés dans une position égalitaire en termes de démonstration du pouvoir physique par rapport aux hommes. Ces tueuses sont dotées d'habiletés de combat et d'une force physique identique à celle des hommes, en faisant appel aux mêmes modèles de domination auparavant utilisés par les hommes au cinéma d'action. En fait, les femmes sont encore plus meurtrières et puissantes que les hommes, et c'est justement à travers l'usage de la violence que les déséquilibres de pouvoir entre genres sont mis en question, voire subvertis. Dans sa thèse intitulée *The use of violence as feminist rhetoric* Leah Katona suggère que l'usage de la violence dans ce film « fait une référence directe aux inégalités de genre et permet une représentation de résistance qui signale le *power feminism* en tant que moyen masculin approprié et utilisé par les femmes afin de gérer les conflits<sup>124</sup> ». Elle se base sur le fait qu'ici les femmes ont le droit de tuer tout comme les hommes et ont les mêmes opportunités (d'entraînement, d'armes, etc.). De fait, elles possèdent des compétences et un armement encore plus puissants. Et après le bain de sang qui a lieu au cours du film, les seuls personnages qui restent vivants sont des femmes : Beatrix et sa fille.

Les héroïnes de *Kill Bill* sont toutes fortes, agressives et violentes. D'autant que Bill et son frère Budd n'exercent pas le niveau de violence et d'agressivité exercé par les femmes. En plus, leur apparence physique est opposée à celle du héros d'action : d'une part Budd, un homme d'âge moyen, pas en forme, avec le ventre rond et les cheveux longs. Et d'autre part Bill, un vieil homme dédié au foyer familial qui prend soin de sa fille, joue la flûte et ne démontre jamais ses capacités de combat dans le film, est finalement surpassé et annihilé par son ex-élève Beatrix Kiddo. Les représentations décrites ci-dessus mettent en question le système binaire conventionnel dans le monde

---

<sup>124</sup> Leah Andrea KATONA, *The Use of Violence as Feminist Rhetoric: Third-wave Feminism in Tarantino's Kill Bill Films*, op. cit., p. 112.

moderne occidental, où la participation des femmes dans diverses sphères sociales qui auparavant appartenaient exclusivement aux hommes a transformé ces stéréotypes culturels. Mais simultanément, elles renforcent le binarisme sexuel et les notions culturelles de comportement sexué à travers le renversement de rôles : Bill assume le rôle féminin traditionnel alors que Beatrix assume le rôle masculin. Ces représentations contradictoires de la femme masculinisée sont exprimées par Grunert qui affirme que « avoir juste l'air d'être une femme ne signifie pas qu'elle est une femme et juste agir comme un homme ne signifie pas qu'elle est un homme<sup>125</sup> ».

La déstabilisation des rôles de genre introduite par l'héroïne d'action devient plus accentuée quand le personnage n'assume pas une apparence virilisée mais reste inscrit dans une représentation physiquement féminine, comme dans le cas des tueuses de *Kill Bill*, qui posent un défi à la logique narrative selon laquelle une femme violente et physiquement forte est lesbienne ou un garçon manqué. À ce point-ci, il faut se poser des questions telles que : Est-ce que l'apparition de plus en plus exploitée de l'héroïne au cinéma d'action pose une menace aux hommes ou contribue-t-elle aux fantasmes masculins à travers l'érotisation des armes et de la violence ? En ce sens, Jeffrey Brown soutient que cette représentation du corps des héroïnes d'action qui semble sortir d'une bande dessinée peut avoir un effet contre-productif<sup>126</sup>. Le corps stylisé, tonifié, musclé et doté d'armement, est souvent dépeint de manière fétichiste accentuant la forme féminine. Ainsi, la figure de Beatrix Kiddo et les tueuses au service de Bill incarnent une image féminine sexualisée qui contradictoirement emphatise la force physique (un trait traditionnellement masculin). Tout comme la figure musclée du héros masculin, la version des tueuses de *Kill Bill* empruntent la représentation parodique et exagérée de l'identité sexuée provenant des bandes-dessinées.

À cet égard, Yvonne Tasker soutient dans son ouvrage *Spectacular bodies* que

---

<sup>125</sup> Andrea GRUNERT. *Cinémaction : Le corps filmé, op. cit.*, pp. 164.

<sup>126</sup> Jeffrey A. BROWN, «Gender and the Action Heroine: Hardbodies and the 'Point of No Return.'» *Cinema Journal*, vol. 35, no. 3, 1996, pp. 52–71, p. 68.

l'émergence de l'héroïne d'action représente une réponse à un type de féminisme qui émerge d'un contexte politique changeant dans lequel les images d'identité sexuée ont été mises en question à travers quelques formes culturelles telles que les vidéoclips<sup>127</sup>.

### 2.1.3 Le corps des héroïnes dans *Kill Bill*

Dans *Kill Bill*, toutes les combattantes jouent un double rôle; à part leur métier de tueuses à gages elles s'inscrivent simultanément aux rôles traditionnellement féminins : Beatrix est la mariée, Vernita Green est la femme au foyer, et Elle Driver est l'amante du chef Bill. Le caractère transgressif et surtout fantastique du groupe de tueuses est souligné par les costumes qu'elles portent : des vêtements sportifs, la robe de mariée, le kimono de geisha, le costume d'infirmière, etc. Cette sexualisation des héroïnes sert une fonction double et simultanément contradictoire : d'un côté, elle sert à la neutralisation de l'impact que leur démonstration de violence a sur le spectateur en lui rappelant leur caractère fictif et leur statut en tant qu'objets fétichistes. Ainsi, cette représentation donne « une image gratifiante et satisfaisante de la femme puissante comme érotique et héroïque »<sup>128</sup>. À cet égard, Wendy Arons soutient que « le focus sur le corps féminin [...] atténue la menace que les femmes posent à la société en rassurant la position privilégiée du spectateur (masculin) en tant que possesseur du regard objectifiant »<sup>129</sup>.

D'après l'auteur Nicole Brenez, les corps des héros du cinéma d'action hollywoodien « endossent l'idéologie du corps jusqu'à la limite figurative de manière extrême<sup>130</sup> ». Selon ses théories, les personnages d'action travaillent souvent sur le double : l'être intérieur et sa projection, interprétée comme un alter-ego. Cette théorie peut être transposée à d'autres films d'action, comme ceux qui font partie de cette analyse. Dans

---

<sup>127</sup> Yvonne TASKER, «Spectacular bodies : gender, genre and the action cinema», Abingdon, Routledge, 2012, p. 15.

<sup>128</sup> Wendy ARONS, «If Her Stunning Beauty Doesn't Bring You To Your Knees, Her Deadly Drop Kick Will», *Reel Knockouts: Violent Women in the Movies*, édité par Martha McCaughey et Neal King, Austin, University of Texas Press, 2001, p. 41.

<sup>129</sup> Neal KING et Martha McCAUGHEY, «If looks could kill: power, revenge, and stripper movies», *loc.cit.*, p. 4.

<sup>130</sup> Ibid.

le cas de Beatrix Kiddo dans *Kill Bill* (2003-2004), le personnage est investi depuis le début du film d'une dualité inhérente et indivisible de lui-même. Cette multiplicité intérieure est exprimée par l'usage des différents costumes et pseudonymes : au début du film, nous nous trouvons face à Arlene Machiavelli, la première des façades ou des alias de Beatrix. Cette femme - une mariée enceinte - incarne le rôle féminin le plus traditionnel : celui de la mère, qui est sur le point de se marier afin de laisser derrière soi sa vie passée et sa profession de tueuse à gages.

Au cours du film Beatrix doit faire face à cette dualité intérieure et lutter pour rétablir l'ordre familial naturel. Contrairement aux personnages féminins traditionnellement dépeints à l'écran, le rôle de mère, qui est naturellement associé à la féminité, lui est dénié, et par conséquent, elle doit littéralement se battre afin de récupérer sa fille et remettre l'ordre social naturellement établi. En termes visuels, l'usage de costumes sert à incarner cette dualité : au moment où Beatrix met sa combinaison en jaune et noire, elle devient son alter ego meurtrière Black Mamba, un rôle complètement opposé à la mariée innocente Arlene Machiavelli, qui a été amenée au bord de la mort victime de la jalousie de son ex-amant. En plus, le corps de Beatrix est aussi en soi-même une représentation du changement psychologique et physique : Arlene, prête à devenir mère, en portant son costume de mariée et avec un ventre rond, est l'incarnation par excellence de féminité. Cette image s'oppose au corps masculinisé de la Black Mamba : athlétique, fort, élastique, stylisé, musclé, une machine meurtrière redoutable.

Les tueuses de Kill Bill sont semblables aux super-héros dans le sens où elles sont dotées d'une force et de capacités surhumaines mais en même temps elles présentent des faiblesses bien humaines, elles ont un côté obscur comme nous tous. De plus, en raison de leur profession hors-norme, elles se trouvent en marge de la société. Ces personnages présentent ainsi un aspect paradoxal : elles incarnent des figures quasi-immortelles qui ont des failles humaines.



Figure 1. Arlene Machiavelli comme symbole de féminité. Kill Bill Vol. 2 (Quentin Tarantino, 2004). Miramax, A Band Apart.



Figure 2. Beatrix Kiddo en tant que figure d'action se bat contre ses ennemis. Kill Bill Vol. 1 (Quentin Tarantino, 2003). Miramax, A Band Apart.

Le costume, d'après Yan Roblou, « constitue le corps marqué publiquement » afin de garantir le passage du corps « dans le champ du symbolique<sup>131</sup> ». En effet, Roblou soutient que « ce que les (super)héros incarnent ce sont les attitudes ambivalentes et changeantes envers la chair, l'identité et la société, et c'est grâce à ce vecteur que l'on peut saisir l'aspect paradoxal de ce type singulier de personnage (à la fois figure immortelle et humaine)<sup>132</sup> ». Dans cette veine, Beatrix manifeste cette dualité à travers

<sup>131</sup> Yan ROBLOU, «Le corps dans les films de super-héros américains», *Cinémaction : Le corps filmé, op. cit.*, p. 45.

<sup>132</sup> Ibid.

le changement d'identités externalisé par l'usage de costumes : lorsqu'elle met son costume noir et jaune, elle devient la tueuse redoutable Black Mamba. Celle-ci constitue son identité publique, en mettant en évidence sa profession en tant que tueuse à gages, ainsi que son caractère impitoyable et sa condition de combattante invincible dotée de capacités surhumaines. Ainsi, le costume est la représentation symbolique de la figure d'action : agile, meurtrière, invincible. Tandis que sa deuxième identité – Arlene Machiavelli, vêtue de sa robe de mariée – représente son côté féminin, doux et vulnérable en termes physiques. C'est au moment où Beatrix prend l'identité de la mariée Arlene, vêtue de blanc et au ventre rond, qu'elle se montre comme une femme comme les autres, et c'est aussi à ce moment de vulnérabilité où elle est victime de la jalousie aveugle de son ex-amant Bill. Ainsi, l'usage de différents costumes par Beatrix sert à illustrer les multiples facettes de l'héroïne, qui tout comme les héros masculins utilise des costumes pour faire face aux diverses sphères sociales dont elle fait partie et ses rôles sociaux en tant que mère, tueuse à gages, mariée et élève d'arts martiaux.

Beatrix Kiddo, tout comme les super-héros des bandes dessinées, incarne les facettes multiples qui s'opposent et se complètent en même temps. Selon Roblou, « [I]un des traits du personnage réside en effet dans les liens qu'il entretient avec la (sur)puissance corporelle, la capacité à exprimer physiquement ses frustrations, sa colère, sa rage aveugle [...] que ce soit à la suite d'un traumatisme ou parce que son côté animal [...] est difficile à réprimer<sup>133</sup> ». Ainsi, après sa sortie du coma, Beatrix fait usage de sa puissance et ses capacités physiques afin d'exprimer ses frustrations et sa colère contre les tueuses du gang DiVas et spécialement contre Bill, en poursuivant un parcours de violence qui l'amène et nous amène en tant que spectateurs vers une résolution cathartique.

La dualité chez Beatrix Kiddo est mise en évidence par Bill, lorsqu'à la fin du deuxième

---

<sup>133</sup> Ibid., p. 46.

volet il utilise une analogie avec Superman pour expliquer la vraie nature violente de Beatrix afin de justifier sa tentative de meurtre et le kidnapping de sa fille :

Superman n'a pas eu à devenir Superman : quand il est venu au monde il était Superman. Quand Superman se lève le matin, il est Superman. Son alter-ego c'est Clark Kent (...). Lorsque Kent met les lunettes et le costard, ça c'est un déguisement, ça c'est le costume que Superman met pour donner le change. (...) Un peu comme Beatrix Kiddo et madame A. Plympton... (...) Tu aurais porté le costume de Arlene Plympton, mais tu es née pour être Beatrix Kiddo, et tous les matins quand tu te lèves, tu ne peux être que Beatrix Kiddo... Tu es une tueuse. Une tueuse née. Tu l'as toujours été, et tu le seras toujours.<sup>134</sup>

Avec cet argument, Bill rend évident le fait que selon lui Beatrix ne peut pas être une bonne mère pour sa fille, à cause de sa nature violente. Elle est donc perçue comme une menace pour sa fille et pour la société. Dans cette perspective, Grunert soutient que « la représentation de la plupart des héroïnes du film d'action comme des femmes masculinisées défie la perception du spectateur du comportement sexuel, mais il est encore montré comme un acte naturel. Ceci signifie que l'héroïne masculine agit comme elle le fait parce que c'est dans sa nature<sup>135</sup> ».

Le corps de Beatrix Kiddo, tout comme ceux des super-héros, est signe de l'ambivalence : ces personnages « doivent composer avec leurs multiples statuts » et rôles sociaux. Au cours du film, son corps se transforme de femme enceinte avec un ventre rond sur le point de donner naissance, à un corps en état végétatif qui repose pendant quatre ans dans le lit d'hôpital, et finalement à tueuse impitoyable et invincible dont le corps au lieu de donner la vie, est transformé en arme létale. Ainsi, son corps et son costume constituent l'extériorisation de sa transformation intérieure, de la négation de sa vie en tant que tueuse à gages et sa propre ré-invention et l'acceptation de sa nature violente, qui est paradoxalement la seule manière de récupérer son rôle de mère. Au début de l'histoire, le ventre rond et le corps fertile et vulnérable de Beatrix

---

<sup>134</sup> Quentin TARANTINO, *Kill Bill Vol. 2*, 2004, Miramax, A Band Apart.

<sup>135</sup> Andrea GRUNERT *Cinémaction : Le corps filmé*, op. cit., p. 165.

représentent la maternité, symbole ultime de la féminité. Néanmoins, au cours de son parcours de vengeance, la Mariée devient Black Mamba et se transforme en arme létale : son corps est fort, élastique et invincible qui en opposition avec celui d'Arlene Machiavelli, incarne la masculinité du héros d'action : un corps d'acier préparé pour affronter les coups et les blessures infligés par ses ennemis. Malgré ces différences, dans les deux cas le corps ne constitue pas uniquement un lieu physique de transformation mais la surface sur laquelle la violence infligée laisse ses traces. Ainsi, le corps d'Arlene Machiavelli ainsi que celui de Black Mamba (représentant deux faces du même personnage) sert de toile aux affrontements violents et aux luttes épiques qu'elle doit affronter au cours de son parcours : le corps est donc le récepteur des coups, des blessures, des contusions. Mais il est à la fois une arme qui inflige douleur et annihile ses ennemis. À cet égard, l'auteur Nicolas Schmidt, en analysant les films de Jacques Rivette, soutient que « le corps, féminin en particulier, semble construire un principe actif<sup>136</sup> ». Il déclare que « le corps connaît en même temps toutes sortes de transformations, voire semble passer par différentes métamorphoses.<sup>137</sup> » Dans cette perspective, le corps de Beatrix est une surface révélatrice des transformations internes, de ses états émotionnels, il est l'externalisation de son esprit. Il incarne d'une part la douceur, la fragilité et la féminité de la mariée au ventre rond sur le point de mettre une nouvelle vie au monde. Mais il incarne aussi la dureté et la cruauté de la figure d'action, externalisé par le corps dur, tonifié de Black Mamba, une arme létale.

Dans ce contexte, Schmidt soutient que « le corps fait aussi partie d'une démarche créatrice, sa représentation étant un moyen d'accès à la révélation de l'être. En ce sens, l'apparence physique ne se réduit pas au seul visage (et aux gros plans qui y sont associés) ; et le corps ne saurait être filmé autrement que dans sa totalité<sup>138</sup> ». Ainsi, le corps de Beatrix Kiddo et des autres tueuses en action sont mis en valeur par les mouvements de caméra et le montage saccadé des séquences d'action. D'autre part,

---

<sup>136</sup> Nicolas SCHMIDT, «Intégrité et altérité des corps dans les films de Jacques Rivette», *Cinémaction : Le corps filmé, op. cit.*, p. 93.

<sup>137</sup> Ibid.

<sup>138</sup> Ibid

les corps agiles, durs et tonifiés des héroïnes ainsi que la précision de leurs mouvements dans les scènes d'arts martiaux, ne révèlent pas que leurs capacités et agilité, mais leur caractère : violent et impitoyable.

Dans une des séquences les plus mémorables de *Kill Bill Vol. 1*, La Mariée affronte le gang meurtrier « *Crazy 88* » composé par 88 tueurs professionnels experts en arts martiaux qui protègent leur chef O-Ren Ishii. La technique de *slow motion* ralentit les mouvements, étire le temps et le transforme en matière plastique, malléable, permettant l'absorption de l'espace par le temps. Ces techniques de montage en combinaison avec des effets de son et la musique qui accompagne et suit le rythme de la lutte, sont utilisées afin de souligner les prouesses martiales et transforment ces moments en une expérience visuellement extraordinaire qui cherche à amener le spectateur à l'extase. À cet égard, Eisenstein définit l'extase comme le résultat d'un montage d'attractions qui provoque le dépassement des limites rationnelles, exprimé à travers la déformation des figures, les postures impossibles, la plasticité exagérée, les attitudes forcées, ainsi que les compositions qui font usage de perspectives visuellement violentes et de couleurs anti-naturelles<sup>139</sup>. Dans le montage extatique « le bond définitif, l'éclatement de l'écran et de l'image enlèveraient donc l'aspect essentiel du contact, arrêtant le mouvement à travers l'expulsion de la tension dialectique, focalisant et cristallisant l'attention sur la seule phase, nécessaire, mais non séparable, de la césure<sup>140</sup> ». Ainsi, les postures forcées des lutteuses pendant les combats, la spectacularité des coups, la déchirure de la chair, l'utilisation excessive de sang, les couleurs hautement saturées font partie du genre de ressources visuelles dont Tarantino se sert afin de provoquer un sentiment d'extase chez le spectateur. On pourrait affirmer qu'une telle performance concorde avec l'idée extatique de « *sortir hors de soi-même* mais pas son esprit<sup>141</sup> ».

L'approche chorégraphique des luttes dans *Kill Bill* a principalement une fonction

---

<sup>139</sup> Sergei EISENSTEIN, *Cinématisme*, Dijon, Bruxelles, Les presses du réel, Kargo, 2009.

<sup>140</sup> Massimo OLIVERO, « Les limites de la représentation : l'extase d'Eisenstein comme réinvention de l'utopie de l'avant-garde russe », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 17, no. 1, 2016, p. 113-121.

<sup>141</sup> Ibid.

dramatique, car chaque déplacement ou changement de position dans la lutte représente aussi l'apparition d'un adversaire différent. La mise en scène de la chorégraphie de combat dans *Kill Bill* explore et utilise les trois dimensions spatiales afin de privilégier la spectacularité des mouvements de lutte et la représentation corporelle des combattants. Cette démonstration extraordinaire des habiletés de lutte fait partie de la caractérisation du personnage de Beatrix Kiddo en nous permettant de mieux comprendre sa nature et son histoire. En même temps, les mouvements chorégraphiés mettent en valeur la plasticité corporelle et les capacités physiques des personnages, tout en soulignant l'aspect létal du corps des combattants. À titre d'exemple, dans une des scènes de lutte du premier volet, lorsque La Mariée affronte le gang « The Crazy 88 » dans la villa des feuilles bleues, elle se trouve face à une dizaine de tueurs envoyés par O-Ren Ishii pour l'annihiler. Dans cette chambre, la lumière est éteinte et les corps de Beatrix et les autres tueurs sont montrés en contre-jour. Cette image (Figure 5), investie d'un fort impact visuel, met en valeur le corps des combattants et les transforme en spectacle. Le corps, transformé en silhouette, en figure dépourvue de profondeur, devient la cible du regard du spectateur. Il s'agit ainsi, d'un moment de contemplation visuelle conçu pour donner du plaisir au spectateur.

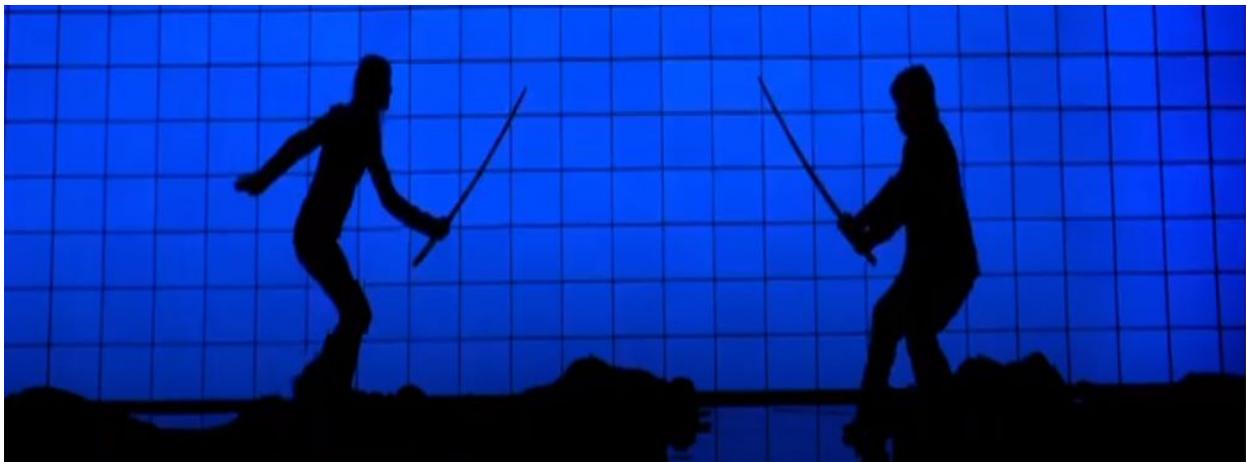


Figure 3. Combat en contre-jour . Kill Bill Vol. 1 (Quentin Tarantino, 2003). Miramax, A Band Apart.

Maxime Cervulle dans son article *Quentin Tarantino et le (post)fémisme*, déclare que ce type d'héroïne d'action contemporaine est dotée d'une « stylisation hyper-féminine

des corps, accompagnée d'une psychologie et d'affects typiquement codés comme masculins, le tout saupoudré de valeurs et ambitions sociales traditionnellement féminines<sup>142</sup> ». Malgré les caractéristiques non conventionnelles des personnages féminins dans *Kill Bill*, elles sont liées à des espaces familiaux : le combat entre Beatrix et Vernita se déroule à l'intérieur de son foyer, et pour souligner son rôle de mère, la lutte est interrompue par l'arrivée de sa petite fille. La confrontation entre Beatrix et Elle Drive a lieu dans sa caravane, où les coups s'entremêlent avec des mots de jalousie amoureuse concernant leur chef et amant Bill. Et finalement, juste au moment où Beatrix se rend compte de son état de grossesse, une meurtrière fait son apparition pour la tuer ; néanmoins elle décide de lui laisser sa vie à cause de son état. Dans tous ces cas, les scènes d'hyper-violence se juxtaposent avec des situations et des espaces protégés et intimes qui font référence à la féminité traditionnelle et à leur rôle des femmes ordinaires dotées d'habiletés extraordinaires.

Les traits dont le personnage de La Mariée est doté présentent un aspect contradictoire, car d'un côté elle est dépeinte comme une femme forte, indépendante, une combattante hors pair, et de l'autre côté, par rapport à son apparence physique, elle est encadrée par les désirs masculins et les stéréotypes de beauté féminine du monde occidental. Cet élément est suggéré par Wendy Arons dans son article *Violent women in the Hong Kong kung-fu film*, où elle exprime que cette représentation « fait appel aux stéréotypes misogynes traditionnels qui réduisent la féminité à une figure d'altérité entre fascinante et menaçante<sup>143</sup> ».

Un exemple claire de la fragmentation du corps féminin, qui d'après la théorie du regard masculin de Laura Mulvey confère à l'image féminine un aspect érotique, se trouve dans le traitement esthétique du personnage d'Elle Drive. Au moment où elle arrive à l'hôpital pour tuer Beatrix, son corps est découpé en gros plans de ses talons hauts et

---

<sup>142</sup> Wendy ARONS, « Violent Women in the Hong Kong Kung Fu Film », *Jukola Art Community*, Sept. 2018. <https://www.jukolart.us/genre-films/violent-women-in-the-hong-kong-kung-fu-film.html>. Page internet consulté le 1 février 2019

<sup>143</sup> Ibid.

de ses jambes lorsqu'elle met ses collants; des éléments associés à la sensualité féminine qui constitue aussi un fétiche érotique. À cet égard, Alain Brassart, en faisant référence à Serge Daney, manifeste que le découpage du corps féminin sur l'écran correspond à celui de l'anatomiste dont « la vision procède elle-même paradoxalement d'un fantasme : celui du désir le plus archaïque de voir et savoir le corps de l'autre, de l'ouvrir, le pénétrer, et le découper<sup>144</sup>. » Dans le plan suivant, nous voyons sa main gantée qui saisit un parapluie rouge, un autre élément phallique qui n'a aucune autre fonction dans ce contexte. Et finalement, nous voyons un plan taille d'Elle en contre-plongée. Un choix esthétique qui permet au spectateur de contempler la beauté du personnage. Ensuite, Elle entre dans une chambre pour changer ses costumes et se déguiser en infirmière. Cette fois-ci, en utilisant l'écran divisé, Tarantino nous montre à gauche un gros plan du visage de Beatrix qui reste immobile dans son lit, et à droite, des gros plans d'Elle Drive qui se prépare pour annihiler Beatrix. D'abord, Elle enlève ses gants, et se met des collants. Dans ce dernier plan, nous voyons comment elle monte doucement ses collants sur sa jambe, une image chargée d'érotisme visuel qui rend le personnage en source du plaisir visuel pour le spectateur masculin.



Figure 4. Découpage du corps d'Elle Drive. Kill Bill Vol. 1 (Quentin Tarantino, 2003). Miramax, A Band Apart.

---

<sup>144</sup> Alain BRASSART. « Et l'auteur 'pygmalionna' la femme...:le ceps féminin dans le cinéma français des années 60». *Cinémaction : Le corps filmé, op. cit.*, p. 142.

L'introduction du deuxième volet de *Kill Bill* est en termes esthétiques une sorte d'hommage aux films noirs. Dans cette scène en blanc et noir, Beatrix transformée en femme fatale, conduit sa voiture et s'adresse directement au spectateur avec une voix douce, séduisante. Le gros plan sur son visage sert à souligner la beauté physique du personnage et selon les théories du regard masculin de Mulvey, cette représentation « intègre à la narration un mode différent d'érotisme » et confère à l'image « les propriétés d'une icône » qui la transforme en source de plaisir visuel en enlevant sa vraisemblance. Ses cheveux, blonds et longs, qui bougent doucement grâce au vent, son beau visage et sa voix douce, nous montrent Beatrix Kiddo transformée en icône de sensualité, en femme fatale. Une femme belle et sensuelle qui séduit le public.



Figure 5. La Mariée conduit sa voiture. *Kill Bill* Vol. 2 (Quentin Tarantino, 2004). Miramax, A Band Apart.

Plus tard dans le film, durant le combat mortel entre Elle Drive et La Mariée, les plans choisis par le réalisateur servent à donner une image érotisée de la lutte. Dans cette scène, la plupart de plans sont rapprochés ou des gros plans sur les visages de combattantes. Pour reprendre la formulation de Nadia Meflah : « le cinéma fragmente. D'emblée, ce morcellement personnalise ce travail singulier de recadrage. Cela fétichise et c'est déjà du sexuel<sup>145</sup> ». Ce découpage du corps féminin, spécialement

<sup>145</sup> Nadia MEFLAH, « Le cinéma X et le corps conducteur de sensations », *Cinémaction : Le corps filmé*, op. cit., p. 40.

l'érotisation des beaux visages des actrices sert à souligner leur beauté, même durant un épisode hautement violent et sanglant. En ce sens, Raphaëlle Pache soutient que « les beaux visages fascinent, et le cinéma dans son ensemble n'a cessé manifester le magnétisme des physiques à la plastique parfaite<sup>146</sup> ».

Au moment où les combattantes tombent par terre durant l'affrontement, le cinéaste recourt à l'écran divisé pour montrer les deux femmes en plan américain qui restent par terre d'une façon hautement sexualisée. Dans ce plan, illustré dans la Figure 3, le visage des femmes n'est pas discernable. Néanmoins, leur corps sont mis en relief et deviennent érotisés grâce à la position dans laquelle ils sont montrés, qui ressemble à une position sexuelle. Dans cette scène, il y a une prédilection pour les plans rapprochés et les gros plans sur le visage d'Elle et de Beatrix et les plans moyens, qui posent l'action et les personnages de façon plus significative, mais qui en même temps, focalisent le regard du spectateur sur le corps des combattantes, qui constituent encore une fois une source de plaisir visuel pour le spectateur masculin.



Figure 6. La Mariée et Elle Drive sont tombées par terre durant l'affrontement. Kill Bill Vol. 2 (Quentin Tarantino, 2004). Miramax, A Band Apart.

<sup>146</sup> Raphaëlle PACHE, « Les corps hors norme chez Fellini », *Cinémaction : Le corps filmé*, op. cit., p. 28.



Figure 7. Gros plan du visage d'Elle Drive pendant le combat contre La Mariée. Kill Bill Vol. 2 (Quentin Tarantino, 2004). Miramax, A Band Apart.



Figure 8. Beatrix démontre ses compétences au maître Pai Mei. Kill Bill Vol. 2 (Quentin Tarantino, 2004). Miramax, A Band Apart.

Les choix de cadrage de Tarantino servent aussi à mettre en valeur la qualité de guerrière et à souligner le caractère belliqueux des héroïnes. Durant son entraînement sous la tutelle de Pai Mei, Beatrix est appelée à prendre une épée. Elle suit les instructions du maître et tente de le défier et de démontrer ses habiletés de combat. Dans cette scène l'héroïne est montrée en plan poitrine et en contre plongée. Grâce à l'échelle du plan et à l'angle de prise de vue choisis, cette image, chargée d'un grand impact visuel, donne du pouvoir au personnage, qui nous est présenté comme une

femme courageuse, forte et habile et en même temps renforce sa qualité d'Amazone et de dominatrice.

#### **2.1.4 Les archétypes des femmes d'action chez Beatrix Kiddo**

Comme il a été mentionné précédemment, Beatrix Kiddo est une femme à plusieurs visages et identités : la Mariée, Black Mamba, Arlene Machiavelli, Mommy (maman) ou simplement Kiddo (petit), le pseudonyme utilisé par Bill. Ce personnage s'inscrit dans une multiplicité d'archétypes : elle est en même temps une fille rebelle qui devient mère, une tueuse impitoyable victime de viol et bien évidemment, une femme vengeresse. La pluralité de traits contradictoires l'érige en un personnage hors norme et extraordinaire, et probablement le personnage féminin le plus mémorable au cinéma d'action post-millénaire. Elle est présentée au début du film comme une mariée innocente qui a été abattue par son ex-chef et ex-amant Bill. Néanmoins, elle est en même temps la tueuse la plus meurtrière de l'escouade, tout comme son emblème la Black Mamba : un serpent hautement venimeux et létal. Dans son article *A Caligula-like despot*, Ana Gething définit Béatrix Kiddo comme une héroïne d'action du cinéma contemporain qui mélange les traits violents des héros masculins avec sa séduction féminine, elle est à la fois « meurtrière et désirable », « en offrant une fusion de sexualité et de malveillance »<sup>147</sup> à l'intérieur d'une figure séduisante qui efface la division culturelle entre les archétypes de l'ange et la putain.

Les traits du personnage de Beatrix Kiddo révèlent une transgression des rôles traditionnels de genre et des archétypes féminins au cinéma hollywoodien. Néanmoins, les choix du réalisateur et scénariste ont été pris afin de le rendre délibérément ambigu. Dans le cinéma asiatique, en particulier dans l'industrie filmique hongkongaise, les femmes ont toujours eu une place spécifique dans le genre d'action. En plus, les guerrières asiatiques ont traditionnellement lutté avec ou contre les hommes comme

---

<sup>147</sup> Ana GETHING, «A Caligula-like despot». *Women on screen: Feminism and Femininity in Visual Culture*. Edité par M. Waters, New York, Springer, 2011.

égales. À titre d'exemple, dans le film culte *Come drink with me* (1966), Cheng Pei-pei est une tueuse à gages qui a été embauchée par le gouverneur afin de récupérer son fils qui a été kidnappé par un gang. Pei-pei, une guerrière hors pair, se bat et démontre ses compétences de lutte tout comme ses adversaires. Sa violence et ses aptitudes extraordinaires n'ont pas besoin d'être justifiées. Au contraire, le cinéma hollywoodien doit toujours justifier « l'anomalie » de présenter sur l'écran une femme dotée d'habiletés masculines à travers l'usage de stratégies narratives ou de l'érotisation de la violence féminine. La position ambiguë du personnage en termes de représentations de genre, est abordée par l'usage de stéréotypes. D'après la définition des cinq archétypes féminins identifiés par Schubart, le personnage de La Mariée s'inscrit simultanément dans tous les cinq : la mère qui unifie les qualités nourricières de la bonne mère et les ambitions de la mauvaise mère; la fille symbolique qui cherche à échapper de son métier afin d'avoir une vie domestique; la guerrière Amazone, indépendante et violente qui bat tous ses ennemis sans montrer le moindre signe de faiblesse ou de pitié; et la dominatrice qui punit les hommes et incarne les fantasmes sexuels du spectateur masculin grâce à l'érotisation de la violence dont *Kill Bill* se sert, et bien évidemment, la vengeresse qui ne s'arrête pas jusqu'à s'être vengée de tous ses malfaiteurs, un par un.

En effet, l'archétype de la *rape-avenger* ou femme vengeresse victime de viol, est le plus évident chez La Mariée. Celui-ci apparaît dès le début du film lorsque Beatrix se réveille d'un coma de quatre ans et réalise que son corps est vendu soixante-quinze dollars pour vingt minutes par l'infirmier Buck, qui devient la première victime de sa vengeance. Beatrix écrase la tête de Buck contre la porte, prend les clés de sa voiture et c'est à l'intérieur du véhicule où elle subit la transformation érotisée typique des *rape-avengers* : elle transforme son maquillage en appliquant du rouge à lèvres pendant que les souvenirs du viol lui reviennent. Dans les films de *rape-revenge* la vengeance est motivée par l'attaque contre la vie de la protagoniste ou contre ses êtres chers. Dans *Kill Bill*, La Mariée a les deux motifs : la mort de sa fille qu'elle portait dans

son ventre au moment du massacre perpétré par Bill et son gang, et les quatre ans de vie qu'elle a perdu à cause du coma dans lequel elle est tombée après la tentative de meurtre qui a eu lieu juste avant son mariage. Sa vengeance, pourtant, n'est pas une question maternelle mais plutôt personnelle, car au moment où elle décide se venger, elle ignore que sa fille est encore vivante et qu'elle se trouve aux mains de Bill.

Malgré les traits évidents de la femme vengeresse dont le personnage de La Mariée fut doté, il y a aussi une différenciation fondamentale : contrairement aux récits traditionnels du genre *rape-revenge*, Beatrix ne subit pas la transformation typique des femmes vengeresses. De manière conventionnelle, la *rape-avenger*, après avoir été victime d'un abus sexuel, se transforme en arme létale, elle subit une transformation physique et psychologique. Son corps et son visage deviennent une mascarade qui sert à attirer ses futures victimes. Néanmoins, Beatrix est déjà une arme létale ; avant de recevoir une balle dans la tête et d'être violée à l'hôpital où elle se trouve dans un coma, elle était la tueuse numéro 1 du gang DiVas. Il ne s'agit pas d'une femme fragile et naïve qui transforme son caractère et son apparence physique après une expérience traumatisante de viol, et les victimes de sa vengeance ne sont pas seulement les hommes qui l'ont violée. En revanche, pour Beatrix il s'agit d'une réappropriation de sa nature violente dont elle se sert afin de récupérer sa fille et son statut de mère. Cet acte de vengeance contre ses violeurs est juste le début d'un parcours de violence extrême qui finit avec l'annihilation de ses anciennes camarades, y compris son ex-patron et ex-amant Bill. Ainsi, la plupart des actes violents perpétrés par la protagoniste ne sont pas adressés envers les hommes, mais envers d'autres femmes, ses anciennes camarades. En plus, la vengeance après le viol n'est que le déclenchement du bain de sang qui aura lieu au cours des deux volets du film.

Revenons au deuxième archétype théorisé par Schubart, celui de la fille, investi de trois éléments : « premièrement, l'éducation est donnée par un homme plus âgé qui apprend à la jeune femme comment se comporter ; deuxièmement, la mascarade qui est

associée à sa performance en termes de masculinité et féminité ; et troisièmement, la prostitution figurative, représentée par sa relation avec son métier ou son patron »<sup>148</sup>. Par conséquent, la figure de la fille réunit des traits qui en général s'excluent mutuellement ou sont contradictoires dans un même personnage. Par exemple, elle est douce et violente en même temps, elle est intelligente et dotée d'une apparence féminisée. Cette combinaison contradictoire constitue un défi autour des traits traditionnellement associés à la féminité et du comportement considéré approprié ou naturellement féminin. Bill, de son côté, se comporte comme un père protecteur pour Beatrix. Dans une scène du deuxième volet, il lui joue de la flûte et lui raconte des histoires à la lumière du feu, et lui donne de conseils avant de partir à l'entraînement en arts martiaux par le maître Pai Mei.

Dans le cas de Beatrix, il ne s'agit pas d'une fille biologique mais d'une élève qui a suivi un parcours d'entraînement pour devenir le personnage meurtrier qu'elle est aujourd'hui. La transformation subie par la fille est irréversible, il n'y a pas un chemin de retour pour elle. L'entraînement la transforme en un nouveau « soi » en détruisant son ancien « soi »<sup>149</sup>. Beatrix Kiddo a été entraînée dans l'art martial du kung-fu par le maître chinois Pai Mei, et dans le métier de tueuse à gages par son ex-amant Bill. Ainsi, La Black Mamba est devenue leur fille adoptive et leur créature meurtrière. Grâce à Pai Mei elle devient experte dans l'art du kung-fu et par conséquent une arme létale, une meurtrière invincible. Une autre caractéristique de cet archétype est que la figure parentale symbolique guide sa fille dans les épreuves les plus difficiles. Cela est mis en évidence au moment où elle est enfermée dans un cercueil et enterrée par Budd, et la seule manière de s'en sortir est en appliquant la technique que son ancien maître lui a appris. D'ailleurs, Beatrix n'est pas une élève quelconque, mais l'élève la plus notable, à tel point que le légendaire maître Pai Mei décide de lui apprendre la technique la plus mortelle et que personne d'autre connaît sauf lui-même : la technique des cinq points. Dans le deuxième volet, Bill dit à Beatrix que Pai Mei est le seul homme qui connaît

---

<sup>148</sup> Rikke SCHUBART, *Super Bitches and Action babes: The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006*, op. cit., p. 196.

<sup>149</sup> Ibid., p. 213.

cette technique qui permet à la victime d'avancer cinq pas avant de mourir et qui n'a été enseignée à personne. Bill, en train de mourir, semble surpris par le fait que Pai Mei ait appris la technique des cinq points à Beatrix. Ainsi, elle a réussi à dépasser Bill dans la maîtrise des arts martiaux et l'annihile dépourvue d'armes en utilisant uniquement sa main. L'élève n'a pas seulement surpassé son ancien maître, elle l'extermine sans montrer le moindre signe de pitié.

L'archétype de la fille cherche à échapper de son travail pour avoir une vie « normale », ou autrement dit, une vie domestique. Cependant, son travail est sa vie, et dans ce métier la démission n'est pas une option. Dans *Kill Bill*, la tentative d'abandonner le gang DiVas conduira à l'assassinat de son fiancé et de ses proches par ses anciens collègues. Son père symbolique Bill ne la laissera pas échapper aisément à son travail sans affronter des lourdes conséquences. Elle est une fille rebelle qui tente de rompre les liaisons « incestueuses » avec son père symbolique et mentor. Cela peut être associé à une sorte de prostitution figurative qui fait partie de l'archétype de la fille décrit par Schubart : la fille, une jeune femme, réalise des services non-éthiques commandés par son père symbolique qui agit comme un proxénète qui veut garder sa fille dans son métier même contre sa propre volonté<sup>150</sup>. Après avoir échappé à son mentor-ex-amant, Beatrix récupère sa fille et devient une mère.

Quant au troisième archétype défini Schubart – la mère – « unifie les qualités nourricières de la bonne mère et les 'mauvaises' ambitions de la mauvaise mère (c'est-à-dire, le désir d'entrer dans le monde des hommes et d'avoir une profession) en intégrant des qualités que notre culture traditionnellement associe aux hommes<sup>151</sup> ». Dans le cadre de cette théorie, Beatrix Kiddo, une tueuse professionnelle, peut être identifiée comme une mauvaise mère à cause de son métier conventionnellement masculin et son appartenance au monde professionnel des hommes. Pourtant, à la fin du récit, elle devient une bonne mère en rejoignant sa fille et sa vie familiale. Du point

---

<sup>150</sup> Ibid., p. 32.

<sup>151</sup> Ibid.

de vue narratif, la nature maternelle de Beatrix constitue le déclenchement de son parcours de vengeance, car c'est à partir du moment où elle se rend compte de son état de grossesse qu'elle décide de quitter l'escouade d'assassins, et c'est à cause de cette décision que son patron et amant Bill se venge d'elle et ordonne à l'escouade Divas de tuer tous les participants de ses noces, y compris son fiancé. Beatrix reçoit une balle dans la tête et tombe dans un coma pendant quatre ans, à la fin desquels commence la vengeance épique perpétrée par la Mariée.

L'archétype de la mère ne se matérialise qu'à la fin du deuxième volet. Tout le parcours de vengeance suivi par La Mariée a deux objectifs : d'une part se venger du gang DIVAs pour avoir attenté contre sa vie et tué sa famille et son fiancé, et d'autre part, rejoindre sa fille qui se trouve aux mains de Bill. Après avoir exterminé une par une toutes les membres du gang, Beatrix se retrouve face à Bill, son ex-amant, le père de sa fille et son ennemi ultime. Pendant cette conversation, le discours de Bill semble vouloir nous convaincre de l'absence de traits maternelles chez Beatrix. Au cours du film elle nous est présentée comme l'assassine la plus meurtrière, et selon son ex-amant Bill, elle est une « tueuse née » incapable d'éradiquer cet aspect meurtrier de sa vie pour devenir une mère et avoir une vie conventionnelle. À la fin du récit, Beatrix finit par rejoindre sa fille et se réintégrer à la vie familiale souhaitée. Cela peut être interprété comme une revendication de l'espace familial et une victoire de la maternité sur la violence féminine, où ces deux éléments sont contradictoires et mutuellement incompatibles. La protagoniste a donné la priorité à son rôle de mère sur son travail. L'anomalie sociale qui représente la femme violente est par suite annulée par le rétablissement de l'ordre familial naturel.

Le quatrième archétype, celui de de l'Amazone, correspond à une figure féminine guerrière et indépendante des hommes. Il s'agit d'une femme qui lutte et qui sait se défendre sans l'aide d'un partenaire masculin. Elle présente un aspect androgyne et ambivalent car en termes autant psychologiques que physiques elle possède des traits

masculins et féminins. Dans ce contexte, la figure de Beatrix Kiddo possède les traits de cet archétype : elle présente un comportement belliqueux, elle est dotée de grandes compétences de combat et d'un excellent maniement d'armes et vit hors du foyer jusqu'à la fin du film quand elle rejoint sa fille, elle est dominante et indépendante, et en tant que mère, elle élimine son partenaire Bill et élève sa fille sans père, tout comme une Amazone. Cependant, les contradictions apparaissent toujours chez Beatrix Kiddo. Malgré le fait d'avoir tué son ex-amant et le père de sa fille pour prendre soin d'elle, au début du récit elle cherchait tout le contraire : laisser de côté le monde criminel afin de se marier et rejoindre un foyer familial traditionnel en tant que mère et épouse.

Finalement, l'incarnation des fantasmes sexuels masculins est mis en évidence à travers la figure de la dominatrice. Il s'agit d'une femme qui punit les hommes, en constituant la réalisation des plaisirs sadomasochistes des hommes à l'intérieur du récit et du spectateur qui regarde dans la salle de cinéma. Elle constitue ainsi un exemple par excellence de la théorie du regard masculin selon laquelle l'apparence physique et le rôle des personnages féminins sont créés pour satisfaire les fantasmes sexuels masculins. Dans ce contexte, la scène qui a lieu à l'hôpital où La Mariée, après être sortie du coma mord violemment la lèvre du violeur qui se préparait à abuser d'elle, peut être interprétée comme une représentation de sadomasochisme en raison du fait que le désir sexuel du violeur se transforme en acte mortel, et Beatrix qui était une source de plaisir pour cet homme finit par le punir et l'exterminer.

### **2.1.5 La scène de viol dans *Kill Bill***

Beatrix Kiddo est restée quatre ans dans le coma. Pendant cette période, Buck, un infirmier de l'hôpital, a loué son corps à de multiples violeurs au prix de 45 dollars le quart d'heure. La séquence commence par nous présenter Beatrix, immobile dans son lit, qui est en train d'être louée encore une fois par Buck. La lumière de la chambre d'hôpital, au lieu d'être blanche et aseptique, a une tonalité verdâtre qui ressemble à

celle des films d'horreur et nous avertit que quelque chose d'horrible est sur le point d'arriver. Au cours de la conversation entre l'infirmier et le nouveau client, Buck lui présente les règles : pas de bleus ni de contusions. En dehors de cela, tout est permis : « La plomberie en bas ne marche pas, donc tu peux jouir tout ce que tu veux » (Kill Bill Vol. 1, 2003). Finalement, afin de faciliter le rapport sexuel, Buck lui donne un pot de lubrifiant qui peut être utile en cas de sécheresse : « Des fois le vagin de ces meufs peut devenir plus sec qu'un seau de sable. Si elle est sèche, lubrifie-la avec ça, et c'est prêt. Bon appétit, mec! » (Kill Bill Vol. 1, 2003). Ce dialogue misogyne et objectifiant est censé provoquer un sentiment de dégoût chez le spectateur, qui à partir de ce moment-là crée un rapport d'empathie vers Beatrix.

Ensuite, Buck quitte la chambre et le client monte sur le lit de Beatrix en disant « Tu es la meilleure femme que j'ai eue aujourd'hui » (Kill Bill Vol. 1, 2003), suggérant que ce n'est pas la première fois que cela arrive à l'hôpital, lequel indique une situation d'abus continue envers les patientes dans le coma et le caractère aberrant du business de Buck. À ce point-ci, la caméra tourne vers l'autre côté de la chambre, en révélant deux autres femmes dans le coma qui probablement ont aussi été victimes de viol. Un cri de douleur émis par l'homme fait tourner la caméra rapidement vers le lit de Beatrix, qui s'est soudainement réveillée et qui mord violemment la lèvre de l'homme. Tout de suite, l'écran devient noir et le son du cri est coupé. À la place, une musique extra-diégétique est incorporée. Dans le plan suivant, Beatrix, tachée du sang du violeur, le pousse vers le sol, et en essayant d'échapper, tombe par terre, mais ses jambes ne bougent pas et elle est incapable de se lever. La caméra se trouve au même niveau que Beatrix, en transmettant au spectateur son angoisse face à son immobilité et lui permet de se mettre dans la peau du personnage. Le plan suivant, un gros plan du visage angoissé de Beatrix qui essaie de faire bouger ses jambes, met en évidence sa souffrance et son désarroi et nous permet d'établir une connexion empathique avec le personnage. En revanche, Buck, qui marche et siffle par les couloirs, à l'air arrogant, est filmé dans un

plan demi-ensemble, centré dans le cadre, en contrôle de la situation, mais éloigné de la caméra et du spectateur.

Un quart d'heure est déjà passé et Buck se dirige vers la chambre de Beatrix et la caméra le suit dans sa promenade par les couloirs de l'hôpital. La lumière blanche et l'aspect limpide des couloirs contrastent avec la teinte verdâtre de la chambre de Beatrix et le montage alterné, qui devient de plus en plus rapide, met en évidence la situation dangereuse dans laquelle se trouve Beatrix à cause de Buck qui s'approche, et crée de la tension chez le spectateur. Ensuite, elle prend le couteau du violeur et se prépare pour affronter Buck. Encore une fois, la caméra filme Beatrix au niveau du sol, en soulignant sa vulnérabilité, son désavantage physique et l'immense effort qu'elle doit faire pour se déplacer. Une fois Buck arrive à la chambre et trouve son client par terre, inconscient et couvert de sang, la musique s'intensifie et le temps semble s'étirer grâce à l'utilisation du slow-motion. La caméra descend très lentement en accentuant l'expression de stupéfaction de Buck. Cette fois-ci, Buck ne se trouve pas au centre du cadre, car il n'a plus le contrôle. La musique, de plus en plus intense et effrayante, accompagne la descente de la caméra en slow-motion jusqu'à révéler Beatrix qui, pourvue d'un couteau, se cache derrière Buck. Tout d'un coup, elle coupe le tendon d'Achilles de l'infirmier. Le montage saccadé de ces derniers plans, contraste avec le slow motion précédent et souligne l'agilité de Beatrix. Ensuite elle le traîne jusqu'à la porte, et frappe sa tête contre la porte à multiples reprises afin de savoir où se trouve Bill. La brutalité des coups et les gros plans sur le visage de Beatrix montrent ses sentiments de rage contre Buck. À ce moment-ci, des souvenirs de Buck en se préparant à la violer, viennent sous forme de flashback. « Je suis infirmier et je suis venu te fourrer ! ... Mon prénom est Buck, et je suis là pour baiser » (Kill Bill Vol. 1, 2003). Ce sont les derniers mots qui viennent à l'esprit de Beatrix, lesquels intensifient son sentiment de rage. Finalement Beatrix frappe violemment la tête de Buck avec la porte en lui faisant perdre connaissance. Une fois libérée de ses malfaiteurs, Beatrix prend les vêtements et les clés de la voiture de Buck, dont le porte-clés avec

l'inscription «Pussy wagon ». Cela, révèle encore une fois le caractère misogyne de Buck, qui sert à justifier la vengeance de Beatrix.

Malgré le fait que les viols ne soient pas illustrés dans le film, les aberrations qui ont eu lieu à l'hôpital pendant les quatre ans précédents sont clairement suggérées par les conversations entre Buck et son client, et les flashbacks de Beatrix qui ont comme objectif la victimisation du personnage et la création d'empathie de la part du spectateur. D'autre part, l'utilisation de techniques cinématographiques telles que les gros plans sur le visage de Beatrix et le positionnement de la caméra au niveau du personnage servent à souligner sa vulnérabilité et son désarroi, favorisant la création d'un rapport affectif avec le spectateur et d'un alignement avec les actes ultérieurs de vengeance.



Figure 11. Buck l'infirmier, au centre du cadre, est en contrôle de la situation. Kill Bill Vol. 1 (Quentin Tarantino, 2003). Miramax, A Band Apart.



Figure 12. La caméra filme Beatrix au niveau du sol afin de souligner sa vulnérabilité et sa position défavorisée. Kill Bill Vol. 1 (Quentin Tarantino, 2003). Miramax, A Band Apart.

Dans *Kill Bill* le viol dont Beatrix a été victime ne constitue pas un élément central du récit. Néanmoins, cette situation sert à déclencher la narration et crée un rapport affectif entre le personnage et le spectateur, et la met en position de victime. Contrairement aux films du genre *rape-revenge*, dans lesquels la victime de viol suit un parcours de transformation où elle planifie sa vengeance, Beatrix agit immédiatement suite à son éveil du coma en tuant ses malfaiteurs. Cette séquence constitue ainsi un indicateur de sa nature : sa réaction rapide et ses actes de violence démontrent qu'il ne s'agit pas d'une femme ordinaire. Tout au contraire, les coups meurtriers donnés à Buck l'infirmier et son client sont un révélateur de son passé et de sa profession, ainsi que de sa nature agressive et vengeresse. Au lieu de crier et se plaindre ou d'attendre l'intervention des autorités judiciaires, Beatrix fait justice par elle-même. Cela nous révèle son caractère indépendant, individualiste et vengeur et nous prépare pour le long parcours de vengeance qui aura lieu au cours du film.

## **2.2 Analyse du personnage de Lisbeth Salander de *Millénium***

### **2.2.1 Les traits transgressifs de Lisbeth Salander**

Lisbeth Salander est la protagoniste de la Trilogie *Millénium* écrite par Stieg Larsson sur laquelle le film *Millénium : les hommes qui n'aimaient pas les femmes* (2011) a été basé. L'histoire se déroule de nos jours en Suède où Lisbeth, une hackeuse hors paire, enquête sur une série de crimes. Du point de vue psychologique, Lisbeth Salander est une fille de 23 ans avec un passé traumatique et une personnalité antisociale. Elle est une marginale sociale qui se méfie de la justice institutionnelle, suit son propre code moral. Pour cette raison elle préfère se faire « justice » elle-même et à ses propres conditions sans attendre l'intervention des autorités judiciaires. Lisbeth représente ainsi une figure féminine dotée d'un esprit indépendant et rebelle, tout comme les personnages d'action masculins. À cause de son statut d'orpheline et son enfance traumatisante privée de l'amour et de soutien familial, elle a une grande difficulté pour

exprimer ses émotions ou se montrer vulnérable. Il s'agit d'une héroïne qui détruit les stéréotypes féminins au cinéma : elle est courageuse, agressive, antisociale, extrêmement intelligente et efficace dans un travail qui est majoritairement fait pour des hommes : la piraterie informatique.

Conventionnellement, le système binaire de genres désigne l'homme comme actif et fort et la femme comme passive et faible. Néanmoins, dans les deux films analysés ici, cette désignation est renversée. Dans *Millénium* Lisbeth est la figure d'action par excellence : intrépide, violente, agressive, pragmatique. Lisbeth démontre à plusieurs occasions son caractère agressif et sa capacité de se défendre par ses propres moyens. Par exemple, lorsqu'un voleur tente de voler son sac, elle, au lieu de rester immobile ou de demander l'aide des autorités ou d'autres personnes, elle poursuit le voleur jusqu'à le capturer. Ensuite elle le frappe violemment et récupère son sac. Dans une autre séquence d'action, c'est Lisbeth qui va à la rescousse de son collègue Mikael Blomkvist qui joue un rôle plutôt passif : elle conduit sa moto à toute vitesse afin de sauver la vie de son collègue lorsqu'il est attaché à une machine à torturer et sur le point d'être asphyxié. Plus tard vers la fin du film, Lisbeth sauve la réputation et la carrière de Blomkvist comme journaliste en mettant en évidence la corruption du monde bancaire qu'il avait précédemment dénoncée sans succès et qui lui avait coûté sa carrière. Ces actions violentes et autonomes ne sont pas attendues d'une jeune femme. Mais Lisbeth n'est pas une femme quelconque. Dépourvue de ses parents et de tout autre soutien familial, elle a dû apprendre à se défendre toute seule même si cela implique faire usage de la violence.

Au-delà de ses attitudes, Lisbeth n'a pas une apparence traditionnellement féminine avec ses cheveux extrêmement courts, plusieurs piercings dans son nez et ses sourcils, des gros tatouages, et son look punk-gothique. Tous ces éléments lui donnent une apparence non-conventionnelle, voire bourrue pour une femme selon les codes traditionnels de beauté. Au sein de notre culture, le système de genres définit certains

comportements qui sont considérés acceptables pour chaque genre; par exemple, une femme est censée avoir eu peu de partenaires sexuels, avoir des relations sexuelles uniquement à des fins amoureuses ou reproductives et être le sujet passif dans les activités sexuelles. Tout autre comportement sexuel hors de ces conventions est considéré inapproprié pour une femme. En termes de sexualité, à la différence des autres héroïnes d'action, Lisbeth est ouvertement bisexuelle et ses relations sont occasionnelles. Ce personnage, contrairement à ce qui est attendu d'une fille, ne suit pas ces règles de genre. Elle prend l'initiative pour initier une relation sexuelle, choisit ses partenaires sexuels et décide dans quelle situation et à quelles fins elle a des relations, et ses rencontres sexuelles sont établies avec des femmes et des hommes sans aucun attachement amoureux. À titre d'exemple, dans la scène d'amour avec Mikael, elle entre dans sa chambre en portant qu'une culotte et un t-shirt. Ensuite, elle se place devant lui et enlève ses vêtements, même quand il suggère que ce n'est pas une bonne idée en raison de leur relation professionnelle. Néanmoins, Lisbeth ignore ses suggestions, lui demande de se taire, le pousse sur le lit, tandis qu'il assume une attitude et une position soumise car c'est elle qui est dessus. Cette liberté sexuelle est une extension de son caractère rebelle, hors norme. En bref, Lisbeth Salander ne suit pas les dictats de genre culturellement établis.

Cependant, ceux-là ne sont pas les seuls éléments qui font de Lisbeth Salander un personnage qui échappe aux impositions de genre. De plus, elle se démarque par sa prouesse intellectuelle dans un environnement dominé par les hommes comme la technologie, et plus spécifiquement le piratage informatique. En outre, Lisbeth présente des traits psychologiques traditionnellement associés au genre masculin. Par exemple, au lieu de présenter des traits comportementaux associés au genre féminin tels que la sociabilité, et les habiletés relationnelles et communicatives, elle présente d'autres caractéristiques tels que l'absence de gestes de tendresse, sa force de caractère, sa confiance en soi, son absence d'émotivité et d'habiletés sociales, en plus de sa nature agressive, violente et vengeresse. Physiquement, Lisbeth opte pour donner une image

plutôt masculine et dure et sa constitution physique, petite et mince, cultive son apparence androgyne. Ces traits servent à renforcer l'ambiguïté de genre présente dans le personnage. Son apparence androgyne correspond aussi avec sa dualité en termes sexuels. Cette ambiguïté de genre est accompagnée par la bisexualité, une pratique sexuelle non-normative. Le lesbianisme est selon les théories d'études de genre, la représentation la plus menaçante et déviante de la violence féminine puisqu'elle déstabilise l'ordre social en usurpant les droits masculins préalablement établis : l'usage de la violence et le pouvoir, et surtout, les relations sexuelles avec des femmes<sup>152</sup>.

À cause de ses choix comportementaux, la figure de Lisbeth Salander pose un défi au status quo sous différents angles : elle défie le système de genres en rejetant les stéréotypes créés autour de la féminité et le système de pouvoir établi, en se défendant et en faisant justice elle-même. Elle rejette aussi l'idée d'appartenance du corps féminin aux désirs sexuels masculins et l'impunité du viol en se vengeant de son tuteur et agresseur.

### **2.2.2 Le regard masculin sur Lisbeth Salander**

Lisbeth Salander ne suit pas les normes sociales de genre. Son comportement, ses préférences sexuelles et son apparence dévient de celles-là, et par conséquent, elle devient une marginale dans le système social. Lors de son rendez-vous avec son nouveau tuteur, Lisbeth est interrogée sur son apparence physique. Cet homme, en attitude moqueuse lui demande : « Tu penses que ce truc dans ton sourcil te rend attirante ? » Cette question, en plus de la faire sentir mal à l'aise à cause de son apparence non-conventionnelle, met en évidence le regard masculin de M. Bjurman sur les femmes qui, en tant que représentant du système patriarcal dans le film, met en

---

<sup>152</sup> Neal KING et Martha McCaughey, *Reel knockouts: violent women in the movies*, op. cit., p. 37.

relief l'idée que les femmes doivent être jolies et avoir une apparence attirante, comme un objet pour le plaisir visuel des hommes.

Pendant le rendez-vous avec Lisbeth, M. Bjurman expose le passé judiciaire de sa nouvelle « protégée », en mentionnant qu'elle a continué à montrer des agressions violentes, elle n'a pas réussi à s'adapter à quatre familles d'accueil, elle a été arrêtée deux fois pour intoxication alcoolique, deux fois pour consommation de substances illicites, et une fois pour agression lorsqu'elle a cassé une bouteille sur le visage d'un homme. Après avoir exposé la liste d'actes violents et illégaux perpétrés par Lisbeth, M. Bjurman lui offre deux options : lui laisser en charge de ses finances en tant que tuteur légal, ou être internée dans un hôpital psychiatrique. L'attitude de M. Bjurman montre la condamnation dont Lisbeth est victime à cause de l'exercice d'un trait traditionnellement masculin : la violence. Une femme, et encore moins une jeune fille comme Lisbeth n'est pas censée se comporter violemment, attaquer les hommes ou consommer des substances illicites. Tous ces comportements sont fortement condamnés par M. Bjurman et d'après lui, Lisbeth mérite une punition pour se rebeller contre les normes et les rôles sociaux établis. Son gardien légal M. Bjurman représente ici le patriarcat institutionnel dont elle est victime.

La promiscuité sexuelle et la bisexualité de Lisbeth sont jugées par son nouveau tuteur, qui l'interroge sur son comportement sexuel et met en évidence les préjugés dont une femme bisexuelle est victime. Il la soumet à un interrogatoire qui a comme objectif la faire sentir mal à l'aise : « *Avez-vous eu des maladies sexuellement transmises ? Quand était la dernière fois que vous avez été testée pour le VIH ? Combien de partenaires avez-vous eu pendant le dernier mois ? Combien parmi eux ont été des hommes ?*<sup>153</sup> ». Toutes ces questions et l'attitude du tuteur représentent les préjugés sociaux autour des orientations sexuelles hors-norme. Lisbeth, en raison de sa bisexualité, doit faire face aux commentaires mal intentionnés de son tuteur, qui

---

<sup>153</sup> Steven ZAILLIAN. *Millénium - Les hommes qui n'aimaient pas les femmes* [scénario]. 2011.

représente le système patriarcal qui dicte ce qui est correct et ce qui se dévie des normes établies par les normes sociales de genre. Lisbeth pour sa part, en tant que figure déviante (agressive, violente, bisexuelle, androgyne), est réceptrice des jugements de la société et marginalisée même par les institutions gouvernementales. Cela est mis en évidence lorsqu'elle est considérée incapable par les autorités judiciaires de gérer ses propres finances, et par conséquent doit rester sous la tutelle de Bjurman malgré le fait qu'il s'agit d'une femme de 23 ans en pleine possession de ses facultés mentales et physiques.

Dans une scène ultérieure, lorsque Lisbeth demande M. Bjurman de l'argent pour remplacer son ordinateur, il lui offre de l'argent dont elle a besoin en échange d'une fellation. Cette attitude abusive et machiste sert d'exemple de l'objectification des femmes. Dans cette situation, Lisbeth, impuissante et dans une situation désavantageuse, se trouve obligée d'accepter les propositions abusives de son gardien, qui la considère comme un objet, une source de plaisir sexuel. Ainsi, son gardien M. Bjurman incarne le patriarcat institutionnel dont cette jeune femme est victime.

Le réalisateur David Fincher a déclaré à propos de la scène d'abus sexuel dépeinte dans *Millénium* :

J'assume une certaine responsabilité au moment de montrer ce genre de dégradation. [...] Le point est que le viol dans les films ne doit pas être émoustillant, il doit être offensant. [...] Je ne sais pas jusqu'à quel point cela était vrai, si Stieg Larsson était si bouleversé par un viol dont il a été témoin, et le fait qu'il n'a rien fait ... nous devons mettre le public dans sa peau. Et il ne s'agit pas de l'élément de la vengeance. Pour moi, c'est le problème et non la solution. Pour moi, la solution est que si vous allez aborder ce genre de sujet, il s'agit de le mettre dans la bonne perspective, qui pour moi se rapporte à la fois à sa subjugation et au traitement inhumain qu'elle subit entre les mains de cet homme<sup>154</sup>.

---

<sup>154</sup> Rodrigo PEREZ, «Interview: David Fincher Talks Violence, Unpleasant Revenge & The Odd, Perverse Relationship That Drew Him To 'The Girl With The Dragon Tattoo'». *Indiewire*. Traduit de l'anglais par Andrea Herrera, Déc 21, 2011.

Dans cette interview, Fincher justifie la représentation hautement explicite et violente des scènes d'abus sexuel en tant que moyen visuel et narratif afin de montrer le traitement abusif et dénigrant subi par le personnage. L'intention du réalisateur est par suite de bouleverser le public et le mettre dans la peau de la victime, en créant un rapport affectif avec elle et simultanément en dénonçant la corruption et l'abus existants dans notre société.

Au long de l'histoire cinématographique, la représentation de l'acte sexuel se focalise généralement sur le corps nu de la femme qui représente la source du désir masculin, du plaisir visuel. L'image de la femme nue a constitué le symbole d'exploitation visuelle des femmes sur l'écran, ou en termes féministes, un symbole du patriarcat qui s'approprie du corps féminin et l'utilise en tant que spectacle visuel. Tandis que l'homme (des deux côtés de l'écran) assume un rôle de voyeur, de spectateur. Sa figure est quasi complètement effacée, négligée par la mise-en-scène. C'est la femme, c'est son corps qui est au centre du spectacle, et à cet égard, *Millénium* n'est pas l'exception.

Au-delà des éléments narratifs cités précédemment, il y a aussi un élément purement visuel qui révèle le regard masculin dans *Millénium*. Malgré la représentation non-conventionnelle de Lisbeth Salander qui s'éloigne de la figure traditionnellement voluptueuse et sensuelle des actrices d'Hollywood, pendant la scène d'intimité entre Lisbeth et Mikael, c'est le corps féminin, celui de Lisbeth qui est complètement exposé, dépourvu de vêtements, d'artifices. En suivant la tradition filmique hollywoodienne dans les scènes de sexe, le corps féminin, tout nu, devient érotisé. À ce moment-là, c'est la femme qui dévoile son corps, en se transformant en focus visuel de l'acte sexuel, en objet regardé, en la source d'érotisme. Son corps devient découpé par les choix de cadrage, qui accentuent la figure féminine et mettent en valeur sa féminité, auparavant cachée. En ce sens, Nadia Meflah déclare que « Le cinéma fragmente. D'emblée, ce

morcellement personnalise ce travail singulier de recadrage. Cela fétichise et c'est déjà du sexuel.<sup>155</sup> »

Le corps de Lisbeth, d'une blancheur glaciale, contraste avec l'obscurité de la chambre, en reflétant toute la lumière. Ainsi, en tant que surface réfléchissante, son corps devient le focus visuel. Tandis que Mikael, à peine visible, ne montre que son dos et sa poitrine, et reste allongé sur le lit, en assumant un rôle passif, de voyeur, tout comme celui du spectateur. En contraste, Lisbeth, au centre du cadre, assume une position active, elle dirige l'acte sexuel et en même temps devient le centre d'attention. Totalement dénudée, dépourvue de maquillage et de costumes, elle nous est montrée d'une façon plus naturelle que d'habitude, cette représentation plus naturelle de Lisbeth sert à souligner sa féminité, normalement cachée, dissimulée derrière le maquillage lourd et les vêtements punk. En ce sens, Mary Ann Doane soutient que « l'essence de la féminité est très fréquemment attachée au corps au naturel en tant qu'indicateur immédiat des différences sexuelles.<sup>156</sup> » Dans le cas de *Salander*, une figure hautement androgyne, la révélation de sa féminité sert à assurer la masculinité de Mikael (un homme déchu) et inscrit Lisbeth pour la première fois dans le film dans une relation hétérosexuelle qui fait basculer son rôle de femme déviante vers la normalité en la rapprochant des comportements et préférences sexuelles plus normatifs tout comme la majorité des héroïnes hollywoodiennes.

À titre de conclusion, nous pouvons soutenir que même si les deux films présentent un regard masculin en termes narratifs et visuels, leur approche et leurs intentions sont bien différentes. Dans le cas de *Kill Bill*, son réalisateur se sert de la violence érotisée afin d'attirer le public et la misogynie présente dans les dialogues et les relations entre les héroïnes constituent une exposition injustifiée du regard masculin, sauf dans le cas des scènes d'abus sexuel qui servent comme catalyseur des actions de vengeance. En

---

<sup>155</sup> Nadia MEFLAH, «Le cinéma X et le corps conducteur de sensations» *Cinémaction : Le corps filmé*, édité par Andrea Grunert. Paris, Charles Corlet, 2006. p. 40.

<sup>156</sup> Mary Ann DOANE, «Woman's Stake: Filming the Female Body.» *The New Talkies*, vol. 17, 1981, pp. 23–36. Traduit de l'anglais par Andrea Herrera. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/778247](http://www.jstor.org/stable/778247).

revanche, la brutalité et la nature hautement explicite et réaliste des scènes de viol dans *Millénium* ont comme objectif provoquer un sentiment de bouleversement chez le spectateur afin de créer de l'empathie avec la protagoniste.

### **2.2.3 Les facettes de Lisbeth Salander**

Dans *Millénium*, la dualité de Lisbeth Salander est exprimée également en termes corporels mais d'une façon plus nuancée que dans *Kill Bill*. Les moments d'action du film servent à souligner les capacités physiques de Lisbeth : son agilité et ses capacités physiques se trouvent à égalité avec ceux d'un héros d'action. Elle poursuit les méchants jusqu'à les faire payer pour leurs actions, elle court, saute, conduit sa moto tout comme n'importe quelle autre figure d'action. Par exemple, dans la scène où Lisbeth poursuit Martin Vanger, elle conduit sa moto à grande vitesse en traversant une forêt dans l'obscurité de la nuit, jusqu'à arriver à l'autoroute où Vanger essaie d'échapper. Pendant cette persécution, Lisbeth démontre ses capacités au volant jusqu'à faire perdre Vanger le contrôle de sa voiture et provoquer l'accident. Le montage saccadé de cette séquence est accompagné d'une musique au rythme accéléré, propre aux séquences d'action, afin de provoquer une tension chez le spectateur, qui s'achève avec l'explosion de la voiture de Vanger et sa mort.

En revanche, les moments de vulnérabilité, où elle se montre plus féminine et douce, ont lieu à l'intérieur du foyer, quand elle se trouve avec Mikael au cours de l'enquête sur laquelle ils travaillent. À titre d'exemple, le lendemain de la nuit d'intimité entre Lisbeth et Mikael, elle prépare le petit-déjeuner pour Mikael et lui avoue qu'elle aime bien travailler avec lui, une attitude inusuelle de la part de quelqu'un qui n'a pas l'habitude d'exprimer ses sentiments. Son visage sans maquillage et ses cheveux décoiffés nous montrent une image plus naturelle que celle à laquelle nous sommes habitués, en exposant sa dualité et l'existence d'une autre facette plus douce du personnage. Dans ces brefs moments d'intimité, Lisbeth, dépourvue de maquillage et de ses costumes

gothiques, nous montre pendant quelques instants un autre aspect de sa nature, en révélant l'usage du maquillage et des vêtements comme un costume révélateur de ses différentes facettes : d'un côté, Lisbeth au naturel, gentille et douce, et d'autre côté, la fille gothique vêtue en noir, la figure vengeresse, indépendante, dure. Ainsi, l'usage du maquillage en tant que masque rend évident son passage d'un rôle à l'autre. Par exemple dans la scène de vengeance, Lisbeth couvre ses yeux avec fard à paupières, cela lui permet de cacher son identité et de prendre le rôle de *rape-avenger*. De l'autre côté, le style gothique-punk du quotidien est le costume dont elle se sert pour faire face au monde extérieur, c'est sa protection contre la dureté de l'environnement qui l'entoure. Et finalement, l'enlèvement du maquillage et de sa crête punk qui a lieu à l'intérieur du foyer, révèle sa nature délicate et douce.

La lumière et le rythme du montage jouent aussi un rôle fondamental dans les scènes intimes en contraste avec celles d'action. Dans les premières, la lumière naturelle qui entre par la fenêtre, est douce avec une légère teinte bleuâtre, une couleur associée à la tranquillité qui dans ce cas-ci représente le confort du foyer. Le rythme lent du montage et la musique extra-diégétique créent une atmosphère calme. De manière similaire, dans une deuxième séquence d'intimité, Lisbeth et Mikael se trouvent allongés sur le lit, plongés dans une lumière bleuâtre similaire à celle de la scène décrite précédemment. L'utilisation de gros plans sur le visage de Lisbeth, met en évidence son apparence plus naturelle que d'habitude, dépourvue de maquillage et sert à souligner ses sentiments exprimés à travers ses expressions faciales. La musique extra-diégétique et le rythme du montage accentuent ce moment de confort et d'intimité où Lisbeth en faisant confiance à Mikael lui raconte sa difficile histoire familiale. Ces choix cinématographiques contrastent avec ceux correspondants aux séquences d'action, qui ont lieu majoritairement dans l'obscurité de la nuit et qui présentent une esthétique "low-key" où la couleur noire prédomine ainsi que l'utilisation de plans plus larges : moyens, de demi-ensemble et d'ensemble, qui mettent en valeur les actions des personnages. D'autre part, le montage présente aussi une variation en termes de

rythme, lequel en contraste avec les scènes d'intimité, est plus saccadé, en présentant un changement rapide de plans.



Figure 9. Séquence d'intimité entre Lisbeth et Mikael. *Millénium* (2008), D. Fincher.

Lisbeth Salander est une figure androgyne dotée de traits traditionnellement masculins pour laquelle la féminité apparaît comme une forme de travestissement au moment où elle se déguise en femme d'affaires pour transférer des fonds bancaires en Suisse et aider son ami Mikael Blomkvist. Dans le reste du film Lisbeth nous est présentée comme une jeune fille mince à l'air androgyne et sombre, toujours vêtue de noir au style punk-gothique. Son attitude dépréciative envers la société, son rôle d'individu inadapté et marginal la rapprochent des rôles masculins des films d'action, ainsi que son allure raide, son agressivité et son attitude silencieuse. Elle est ainsi pourvue des traits qui ont traditionnellement une connotation virile et qui l'inscrivent dans la ligne des héroïnes masculinisées du film d'action. En plus de ses attitudes, le code vestimentaire des protagonistes met en évidence ce renversement de rôles : malgré le fait d'être une jeune femme, Lisbeth a une apparence beaucoup moins glamour que celle de Mikael, qui a toujours l'air soigné et sophistiqué, portant des costumes élégants et qui contrairement à Lisbeth, a des gestes et des attitudes plus souples et doux, voire plus féminins. En ce sens, Andrea Grunert affirme que « les vêtements aussi bien que les aspects physiques et leur mise en scène renvoient à la construction culturelle du corps

et à celle de l'identité sexuelle à laquelle ils participent<sup>157</sup> ».

Malgré l'utilisation de symboles masculins associés aux héros d'action, tels que le maillot noir et le pistolet de tatouage et le bâton dont elle se sert pour punir son malfaiteur dans la scène de vengeance, la constitution physique de Lisbeth reste dans la catégorie de l'androgynie : un corps petit, maigre, sans tonification musculaire, dépourvu de la voluptuosité associée à la féminité et qui ressemble moins à une femme qu'à un adolescent. L'utilisation de symboles de féminité et masculinité par Lisbeth Salander met en question la catégorisation stricte de l'absolutisme de genres. Vers la fin du film, Lisbeth met en évidence encore une fois que la masculinité et la féminité ne constituent pas d'identités mutuellement exclusives en se déguisant comme femme d'affaires. Vêtue élégamment, portant des talons, du maquillage et une perruque blonde elle incarne un modèle de féminité accepté et idéalisé dans la société occidentale. Ce jeu de rôles joué par Lisbeth au cours du film défie les perceptions de l'identité biologiquement déterminée et les rôles comme déterminants de la biologie d'un individu. Elle passe de la féminité à la masculinité en changeant ses vêtements et son comportement sans adopter ni l'un ni l'autre de manière permanente. Il s'agit juste d'une performance, d'une mascarade qui met en évidence la nature performative des rôles de genre. Dans ce sens, une femme peut incarner simultanément des stéréotypes masculins et féminins.

---

<sup>157</sup> Andrea GRUNERT. *Cinémaction : Le corps filmé. op. cit.*, p. 164.



Figure 10. À gauche, Lisbeth incarne la femme vengeresse pourvue d'une arme symbolique. À droite, elle se déguise en femme d'affaires.

#### **2.2.4 Les archétypes de l'héroïne d'action chez Lisbeth Salander**

Selon la classification des héroïnes d'action proposée par Schubart, Lisbeth Salander s'inscrit également dans les cinq archétypes. Premièrement, elle incarne la fille symbolique : Lisbeth Salander, victime d'un passé traumatisant, est une orpheline de 23 ans qui a tenté de tuer son père quand elle avait 12 ans. À partir de ce moment-là, elle a été internée dans de diverses institutions et a été assignée à un tuteur qui a le droit de garde de Lisbeth. Néanmoins, au début du film, son tuteur subit un accident vasculaire cérébral qui le rend incapable d'exécuter les fonctions les plus simples tels que parler, marcher, voire manger par ses propres moyens, et bien évidemment, il n'est plus capable d'agir comme tuteur de Lisbeth. Malgré cette situation, elle se comporte comme une fille pour lui, elle démontre son attachement affectif à l'égard de son ancien tuteur en lui rendant visite, et le nourrissant. Une année après cet incident, elle continue de le voir en démontrant son affection envers lui et l'importance que ce personnage a eue dans sa vie en tant que père « adoptif ». Pendant ce dernier rendez-vous, elle manifeste que leurs conversations lui manquent et qu'elle a maintenant un ami qui lui ferait se sentir fier d'elle. Lisbeth, en tant qu'orpheline, compte sur son tuteur comme

figure paternelle et malgré sa difficulté pour établir des relations affectives, elle démontre pendant ses rencontres qu'elle a créé un fort lien affectif avec son tuteur.

Lisbeth travaille comme hackeuse freelance pour une entreprise de sécurité depuis quelques années. Son patron Armanski se comporte aussi comme un père protecteur pour elle. En contraste avec la majorité des personnes autour d'elle, il la comprend et tente de la protéger. Au début du film, il explique à M. Frode, qui a été envoyé par Henrik Vanger, qu'elle est spéciale dans tous les sens. Il le fait pour la protéger des possibles préjugés qu'il pourrait avoir face à son apparence non-conventionnelle. Dans une scène suivante, lorsque Mikael Blomkvist visite M. Armanski pour avoir des informations sur la personne qui a fait l'enquête sur lui, Armanski demande à M. Blomkvist de ne pas faire les choses encore plus difficiles pour Lisbeth, en sachant qu'elle a déjà eu des problèmes judiciaires et qu'une éventuelle plainte portée contre elle pourrait compliquer sa situation légale. Malgré son apparence peu appropriée pour un environnement professionnel et son manque de sociabilité, il comprend sa manière d'être, ne la questionne pas et a confiance en ses aptitudes pour les travaux les plus difficiles. Ce comportement protecteur le met dans la position d'un père figuratif qui cherche les meilleurs intérêts pour Lisbeth.

D'autre part, Mikael Blomkvist, qui est en même temps son patron et qui deviendra son amant, joue aussi le rôle du père symbolique. Ce personnage l'accompagne et l'instruit au cours de l'enquête sur laquelle ils travaillent, et à la fin pour le remercier, Lisbeth intervient pour dévoiler les secrets les plus obscurs de Wennerstrom, l'ennemi public de Mikael Blomkvist, un acte qui reflète son sens de justice. Pendant cette mission elle incarne l'archétype de la fille, qui en faisant usage d'un travestissement, réalise une mission secrète et dangereuse pour son père symbolique. Lisbeth se transforme, se déguise en femme d'affaires pour l'aider à révéler à l'opinion publique les entreprises illégales de Wennerstrom. Ainsi, Mikael pourra blanchir sa réputation. Cette transformation en femme d'affaires, même si c'est temporaire, peut être interprétée

comme l'extériorisation d'un changement intérieur, car après avoir eu une relation professionnelle, sexuelle et affective avec Blomkvist, Lisbeth subit une transformation dans sa manière d'être. Cette fille dure, impénétrable et antisociale démontre son affection pour Mikael, le protège, l'aide à sortir de ses problèmes judiciaires et lui fait un cadeau de Noël. Ces actions démontrent un changement qui n'aurait pas pu être possible sans l'intervention de Mikael. Le couple formé par Lisbeth Salander et Mikael Blomkvist est une relation complémentaire entre une femme agressive et un homme non-violent. Selon Neroni, ce type de relation « crée un sens de complémentarité et par la suite peut être interprété comme un mécanisme de défense qui assure que la violence de la femme n'interrompt pas la complémentarité de la relation amoureuse<sup>158</sup> ».

Le personnage de Lisbeth Salander semble se cacher toujours derrière son déguisement. Le maquillage lourd et son style androgyne ne nous permet pas de voir son « vrai » soi et peut être interprété comme l'extériorisation de la peur que sa vraie nature soit découverte et exposée au monde qui l'entoure, en la rendant vulnérable. Son maquillage et ses vêtements constituent un déguisement : le fard à paupières, les piercings sur son visage, sa coiffure style punk et ses vêtements gothiques ; tout fait partie de son costume quotidien, lequel est remplacé pendant sa mission à Zurich pour un costume, des talons, un maquillage féminin et une perruque blonde. Cette transformation en figure féminisée correspond à une inscription du personnage, même si elle est temporaire, dans un comportement et une apparence conventionnels en termes de genre, c'est-à-dire plus féminins, qui s'inscrit dans la description de l'archétype de la fille. Cette mascarade féminine constitue un outil pour passer inaperçue pendant sa mission et atteindre ses objectifs. Cependant, la transformation la plus importante n'est pas extérieure mais intérieure : c'est grâce à sa relation avec Blomkvist qu'elle est « réformée » et devient une personne plus empathique, voire plus féminine en termes comportementaux. Ainsi Mikael, en tant que père symbolique a un

---

<sup>158</sup> Hilary NERONI, *The Violent Woman : Femininity, Narrative, and Violence in Contemporary American Cinema*, op. cit., p. 121.

effet sur le comportement de Lisbeth et ce changement est plus tard mis en évidence par la faveur qu'elle fait pour lui de façon désintéressée et qui montre un aspect généreux de sa personnalité.

En plus de s'inscrire dans l'archétype de la fille, elle présente aussi des caractéristiques qui permettent de la classer comme dominatrice. Comme il a été souligné précédemment, Lisbeth Salander est une femme qui prend l'initiative dans ses relations sexuelles, et pendant la première rencontre avec son camarade Mikael Blomkvist, qui l'embauche afin de l'aider à résoudre les énigmes autour de la disparition d'Harriet Vanger, ce n'est pas l'exception. Juste après avoir subi un attentat, Mikael rentre au chalet où il habite temporairement avec Lisbeth. Elle prend soin de lui et se dirige vers la chambre de Mikael en ne portant qu'un t-shirt et lui demande d'enlever ses vêtements. Initialement, Mikael considère que ce n'est pas une bonne idée, mais pour Lisbeth, il n'y a pas de négociation possible. Quand elle désire quelqu'un, elle satisfait ses désirs sexuels à n'importe quel prix. Tout simplement, elle enlève son t-shirt, ordonne Mikael d'arrêter de parler et le pousse vers le lit. Dans une rencontre sexuelle ultérieure, Lisbeth montre encore une fois sa domination dans la relation en termes sexuels. Au milieu de cette rencontre, Mikael essaie de lui parler sur l'enquête, mais Lisbeth lui demande de se taire jusqu'au moment d'atteindre l'orgasme. Au cours des relations sexuelles entre Lisbeth et Mikael, elle exprime sans peur ses désirs sexuels et maintient le contrôle. Et en plus, c'est elle qui prend l'initiative et qui domine la situation, en incarnant l'archétype de la dominatrice.

Lisbeth et Mikael travaillent ensemble afin de dévoiler les mystères qui entourent la disparition d'Harriet. Lorsque Lisbeth découvre que Mikael est en danger, elle suit les pistes qui l'amènent chez Martin Vanger pour sauver son ami. En faisant usage de son astuce, Lisbeth frappe Martin en le rendant inconscient et libère Mikael, qui se trouve prisonnier de Martin et sur le point d'être annihilé. Plus tard, quand Martin essaie d'échapper, Lisbeth le poursuit dans sa motocyclette. Pendant cette poursuite, Martin

subit un accident de voiture mortel. Dans cette scène d'action Lisbeth met en évidence son intelligence, son astuce et ses habiletés physiques et en plus, elle démontre qu'elle n'a pas peur d'affronter les ennemis toute seule. Elle est une guerrière, une Amazone moderne, qui manifeste ses sentiments de haine envers les hommes qui n'aiment pas les femmes et se sert de la violence pour les punir. Vu que la justice institutionnelle ne les punit pas, Lisbeth Salander suit son propre code moral, et se venge en son nom propre et en nom des victimes sans défense.

L'autre archétype incarné par Lisbeth Salander est celui de la mère. Même s'il ne s'agit pas du rôle littéral de la mère, elle se comporte comme telle avec son patron et amant Mikael Blomkvist. Après l'attentat contre la vie de celui-ci, Lisbeth prend soin de lui et recoud la blessure sur son visage. Ce comportement protecteur reflète son affection envers lui. Dans une autre scène, le lendemain de leur rencontre sexuelle, elle lui prépare le petit-déjeuner. Un geste qui, compte tenu de son comportement habituel considéré comme antisocial permet de connaître le côté nourricier, attentionné et le lien affectif existant entre les deux personnages en dehors de leur relation professionnelle.

### **2.2.5 La représentation de l'abus sexuel dans *Millénium*.**

À l'âge de vingt-trois ans, Lisbeth est sous la garde de son nouveau tuteur M. Bjurman, qui est chargé de gérer ses finances et qui la menace sous prétexte de l'interner dans une institution psychiatrique s'il le considère nécessaire. La première fois que Lisbeth a besoin d'argent pour remplacer son ordinateur, M. Burman l'invite dans son bureau sous prétexte d'en discuter. Cette séquence commence avec une voix-off de l'avocat Bjurman qui pose des questions sur la vie sexuelle de Lisbeth. Cette voix-off est accompagnée par un plan général en contre plongée du bâtiment de Bjurman, lequel occupe tout le cadre et donne une image de la puissance des institutions gouvernementales. Ensuite, Lisbeth qui se dirige vers le bureau de Bjurman, est filmée

en plan poitrine au centre du cadre, en contrôle de la situation. Autour d'elle, les murs et la lumière blancs donnent une image de sécurité, qui terminera par n'être qu'une façade. Le plan suivant montre une attitude gardée de la part de Lisbeth, qui jette un œil et avance lentement vers le bureau de Bjurman. À partir de cet instant, l'éclairage change et devient beaucoup plus sombre. Les murs, ne sont plus blancs, mais couleur marron obscure, tout comme la veste de Bjurman, lequel suggère la relation intrinsèque entre lui et l'institution dont il fait partie. Au moment où Lisbeth est montrée assise au bureau, face à Bjurman, les questions qu'il pose deviennent plus intimes et inconfortables : « Combien de partenaires avez-vous eu le dernier mois ? Combien d'entre eux ont été des hommes ? ». Questions auxquelles Lisbeth répond avec un geste d'étonnement. Par la suite, Bjurman justifie ses questions en disant qu'il s'agit d'une régulation de santé. À ce moment-là, Salander et Bjurman se trouvent face à face, assis des côtés opposés du bureau : Bjurman incarne ainsi les institutions du patriarcat, tandis que Lisbeth représente l'individu marginalisé. Cet échange entre les deux personnages est illustré dans un champ-contrechamp où les deux personnages sont filmés en plan poitrine. Cette équivalence dans la valeur des plans suggère l'égalité des pouvoirs entre les deux. Néanmoins, dans le plan suivant, Bjurman se lève de sa chaise et marche vers Salander. À partir de cet instant le champ-contrechamp qui suggérait un échange égalitaire est interrompu et Salander est filmée en plongée, qui renvoie au point de vue de Bjurman. Dans ce plan, l'espace occupé par Salander est réduit à un quart du cadre, et l'espace restant correspond au bureau de Bjurman, qui dévient un endroit étouffant et dominant, en suggérant le changement des relations de pouvoir, et prépare le spectateur à l'acte qui est sur le point d'arriver. Salander de son côté, se montre intimidée, maintient le regard vers le sol et ses mains saisissent son sac avec tension. Ensuite, Bjurman s'approche pour s'asseoir en face d'elle, en démontrant sa position avantageuse et le pouvoir qu'il exerce dans son espace. Lisbeth tourne sa tête vers le côté opposé et la caméra, placée derrière elle, filme Bjurman en plan poitrine en contre-plongée, en soulignant sa position dominante et menaçante. À ce point-ci, les choix cinématographiques en termes de cadrage suggèrent que c'est

Bjurman qui détient le pouvoir. En revanche, Lisbeth est montrée toujours en plongée, immergée dans l'espace, prise au piège dans une situation de laquelle elle ne peut pas échapper. Cette image d'impuissance est intensifiée par la musique extradiégétique, un son industriel profond et inconfortable semblable à celui d'une perceuse et qui devient de plus en plus fort et aigu à mesure que la situation devient insupportable pour Lisbeth, en permettant au spectateur de ressentir l'angoisse et le malaise subis par la protagoniste. Salander, consciente des intentions de Bjurman ne maintient aucun contact visuel avec son tuteur qui essaie de gagner sa confiance. Néanmoins, il prend sa main et la force à ouvrir la fermeture de son pantalon. Ce dernier ordre "ouvre-le" démontre le contrôle total de Bjurman, qui est filmé en gros plan et en contre-plongée. Lisbeth suit les ordres de Bjurman et à partir de ce moment-là, elle est filmée en gros plan de dos. Bjurman prend la tête de Lisbeth avec sa main gauche et la force vers son entre-jambes. Le plan suivant, un plan large avec une vue frontale de Bjurman, où le corps de Lisbeth accroupie et dissimulée dans le fauteuil est à peine visible, met en évidence sa position défavorisée et sa perte de contrôle et de pouvoir. La musique, semblable au son d'une perceuse, devient plus présente et s'intensifie à mesure que des sifflements et des coups sont incorporés afin de provoquer une sensation d'inconfort, telle qu'elle est ressentie par Lisbeth. Ensuite, un gros plan en contre-plongée sur le visage de Bjurman montre une grimace de plaisir de l'homme en suscitant le dégoût du spectateur renforcé par la scène suivante où Lisbeth nettoie sa bouche au lavabo et met ses doigts dans sa bouche afin de se faire vomir. Plantinga, cité par Astrom déclare à cet égard que « le dégoût est un dispositif rhétorique utile dans les narrations de vengeance ; le dégoût physique et socio-moral est associé et exagéré afin de justifier l'exécution du crime<sup>159</sup> ». La durée et le rythme de cette scène d'abus sexuel incite un sentiment d'empathie chez le spectateur avec la victime du supplice, et le fait que le moment du climax sexuel est coupé et enchaîné à la scène où Lisbeth nettoie sa bouche réduit le caractère explicite de la scène et met en évidence qu'il ne s'agit pas d'une scène d'exploitation pornographique et intensifie le sentiment

---

<sup>159</sup> Berit ÅSTROM, Katarina GREGERSDOTTER, Tania HORECK, *Rape in Stieg Larsson's Millennium Trilogy and Beyond: Contemporary Scandinavian and Anglophone Crime Fiction*, Londres, Palgrave Macmillan, 2012, p. 179.

de dégoût provoqué chez le spectateur, qui est censé réfléchir sur l'attitude révoltante et immorale de Bjurman envers sa protégée. Cette empathie a aussi comme effet l'ultérieure justification des actes de vengeance commis par Salander. D'autre part, le fait que Lisbeth nettoie sa bouche après l'acte sexuel, en effaçant la preuve physique, souligne son attitude individualiste et sa décision à faire justice elle-même en raison de sa méfiance envers les institutions gouvernementales, du fait qu'un des membres de ces organismes a été le malfaiteur. Après avoir reçu l'argent de sa pension, Lisbeth sort du bureau et marche toute seule par les couloirs du bâtiment, où il n'y a personne, sauf le concierge qui nettoie le sol. Une image qui sert à contraster la façade propre des institutions gouvernementales avec la corruption qui a lieu à l'intérieur.



Figure 13. À gauche, Lisbeth filmée en plongée afin de souligner sa perte de contrôle. À droite, un gros plan de Bjurman en contre-plongée qui sert à souligner sa position de pouvoir.



Figure 14. Scène d'abus sexuel où le préparateur domine l'espace tandis que la victime devient presque invisible.

La seconde scène d'abus sexuel, cette fois-ci chez Bjurman, souligne la victimisation de Salander en augmentant le sentiment d'empathie de la part du spectateur envers la victime et en même temps crée une motivation affective pour la vengeance. En termes de langage filmique, les mêmes techniques et les choix de cadrage et échelles de plans sont utilisées afin de mettre l'accent sur les changements des positions de pouvoir entre les deux personnages : au début de cette scène-ci, Lisbeth entre dans le bâtiment résidentiel de Bjurman pour recevoir sa pension alimentaire. L'éclairage, tout comme dans la séquence décrite précédemment, est sombre avec une teinte jaunâtre qui fait référence à celui du bureau de Bjurman. Au moment où Lisbeth monte les escaliers, sa silhouette noire semble être déjà attrapée, immergée dans le décor, entourée des grilles qui symbolisent le piège dans lequel elle est en train de tomber. La musique, tout comme dans la première séquence d'abus, présente une qualité métallique et inconfortable qui sert à prévenir le spectateur sur ce qui va arriver par la suite. Lorsque Lisbeth entre dans l'appartement de Bjurman, les deux personnages sont filmés en plan taille de manière frontale, mais ils sont des côtés opposés pendant les premiers secondes de leur conversation (Bjurman à droite, Lisbeth à gauche). Une image qui évoque le champ-contrechamp de l'entretien qui a eu lieu au bureau de Bjurman dans la première scène d'abus sexuel. Au moment où Lisbeth entre dans la chambre de Bjurman, l'échelle des plans change. Elle se situe tout d'abord au pied du lit, et un plan moyen des deux personnages illustre les différences de taille entre eux : Lisbeth à droite, maigre et petite, et Bjurman à gauche, gros et grand. Ensuite, Bjurman est filmé en contre-plongée afin de souligner le contrôle qu'il détient, tandis que Lisbeth est filmée en plongée. Tout comme au bureau, Bjurman prend la main de Salander dans un geste qui cherche à gagner sa confiance ; mais cette fois-ci, il s'agit d'une ruse pour la menotter contre son gré. Soudainement, Bjurman passe les menottes à Lisbeth, et en essayant d'échapper, la porte se ferme derrière elle. Des sons étouffés provenant de la chambre s'entendent légèrement et la caméra fait un zoom arrière afin de mettre en évidence le fait que Lisbeth est toute seule dans l'appartement de Bjurman et qu'il n'y a

personne autour d'eux pour venir à sa rescousse. Tout de suite, l'écran devient noir et n'entend que la musique extra-diégétique qui s'intensifie, accompagnée de coups métalliques et graves qui rendent le son plus effrayant, voire fantasmagorique, et nous prévient de ce qui est sur le point d'arriver. Dans le plan suivant, un plan taille de Lisbeth, la caméra est positionnée au même niveau que la protagoniste qui se trouve bâillonnée et menottée au lit de Bjurman. Ce choix de cadrage permet de voir les expressions faciales de Salander et permet au spectateur de se mettre dans la peau du personnage et ressentir son angoisse et désarroi. En revanche, Bjurman est filmé en contre-plongée afin de souligner son contrôle de la situation. Ensuite, il enlève le pantalon de Lisbeth, et à mesure qu'il se prépare pour la violer, la musique devient de plus en plus présente, en se mêlant avec les cris de désespoir émis par Salander. La position physique et l'espace occupé par les personnages reflètent aussi leur position dans la situation : Lisbeth, en position horizontale occupe un espace réduit du cadre, tandis que Bjurman, debout, occupe tout l'espace vertical. Encore une fois, le langage visuel et les choix de cadrage soulignent l'impuissance et la perte de contrôle de la part de Lisbeth. Ces éléments cinématographiques, ainsi que le motif musical et les gestes des acteurs permettent au spectateur de prévoir l'abus sexuel qui est sur le point de se répéter. L'usage de ces répétitions sert à accentuer la victimisation continue de Lisbeth de la part de son tuteur légal. Le choc sensoriel et émotionnel provoqué par ces séquences cherche à créer un sentiment de dégoût et une perturbation chez le spectateur qui à ce point du film se trouve identifié de manière affective avec la victime traumatisée par l'abus continu et la méritant envers la justice.



Figure 15. Scène de viol. Bjurman, qui occupe la plupart du cadre, contrôle la situation. Tandis que Lisbeth est soumise et presque invisible.

Cet alignement affectif est obtenu grâce à l'utilisation de techniques filmiques telles que des gros plans frontaux du visage de Lisbeth qui montre à travers ses grimaces la douleur et l'effroi qu'elle ressent pendant cette situation, accompagnés par les cris d'angoisse atténués par le bâillon dans sa bouche et la vue frontale de la porte de la chambre de Bjurman qui se ferme derrière eux et montre la solitude du couloir, mettant l'accent sur le fait qu'elle ne pourrait pas échapper des mains du malfaiteur. Sur ce dernier point, Carl Parlinga soutient que « les expressions faciales dans les films ne servent pas qu'à communiquer des émotions, mais aussi suscitent, clarifient et renforcent la réponse affective - spécialement la réponse empathique<sup>160</sup> » du spectateur. Le gros plan correspondant au cri étouffé de Lisbeth est un exemple de la « scène d'empathie » décrite par Parlinga, où le rythme de la narration se ralentit afin de diriger l'attention vers les expériences émotionnelles du personnage. Dans ce contexte, le cri silencieux de Lisbeth peut être interprété comme la récapitulation du cycle narratif de victimisation et vengeance<sup>161</sup>.

---

<sup>160</sup> Claire HENRY, *Revisionist Rape-Revenge: Redefining a Film Genre*. New York, Springer, 2014, p. 184.

<sup>161</sup> Ibid.



Figure 16. Scène de viol dans Millénium. L'échelle du plan permet voir les gestes d'angoisse sur le visage de Lisbeth.

À la suite du climax émotionnel de la scène, en résonance avec les procédés de la première scène de viol, le visionnage de l'acte sexuel est interrompu avant d'arriver au climax sexuel. Dans la scène suivante, Lisbeth marche toute seule dans les rues désertes de Stockholm. Sa silhouette au centre du cadre dans un plan d'ensemble est encadrée par les poteaux autour d'elle, hauts et inamovibles, qui contrastent avec sa petite figure en soulignant sa solitude et sa marginalisation face à la société. Une fois chez elle, Lisbeth dépose le chèque de sa pension alimentaire et prend un analgésique. La lumière chez Lisbeth est douce avec une teinte bleuâtre associée au confort du foyer. Ensuite, elle prend une douche et se plie sur elle-même évidemment endolorie pendant qu'un fil de sang descend par ses jambes. Dans le dernier plan, filmée de dos et repliée sur elle-même, Lisbeth se montre vulnérable et impuissante. L'image inversée, devient un reflet de l'inversement de son monde intérieur après l'expérience traumatique qu'elle a subie.

En réponse à ce viol, Lisbeth planifie sa vengeance, elle appelle encore une fois M. Bjurman sous prétexte d'avoir besoin d'argent, et une fois à l'intérieur de son appartement, elle l'immobilise grâce aux chocs électriques d'un pistolet taser et l'attache au lit. Au moment où M. Bjurman reprend conscience, il se trouve enchaîné et immobilisé face à Lisbeth, sauf que cette fois-ci, il s'agit d'une nouvelle Lisbeth : en

incarnant l'archétype de la *rape-avenger*, elle se déguise, met du maquillage sur son visage en couvrant ses yeux avec d'ombre noir à paupières. C'est son déguisement de justicière qui lui donne un aspect effrayant. Mais cette transformation n'est pas seulement physique. Maintenant, elle parle avec confiance en soi. Elle n'est plus effrayée car c'est elle qui a le contrôle de la situation. Lisbeth est transformée en une vengeresse sans pitié, et les rôles sont inversés : la victime est devenue l'agresseur et vice versa. En cet instant, l'héroïne fait chanter M. Bjurman afin de récupérer l'indépendance financière qui lui a nié et le force à recommander que les restrictions légales qui lui sont imposées soient levées. Ainsi, Lisbeth reprend le contrôle de sa vie. Cependant, le chantage ne suffit pas. L'abus commis par M. Bjurman sera payé œil pour œil, il devra souffrir dans sa chair les mêmes abus qu'il a commis contre Lisbeth : il est sodomisé avec un bâton et ensuite, elle le soumet à la souffrance physique en laissant un tatouage sur son ventre : « JE SUIS UN PORC VIOLEUR ».

Dans la scène décrite précédemment, Salander s'inscrit simultanément dans deux des archétypes décrits par Schubart : celui de la femme dominatrice et celui de la femme vengeresse. Le premier incarne, selon les théories de Freud, la menace la plus grande posée par la femme violente : la castration. D'autre part, Lisbeth est bien évidemment une femme dure, indépendante et vengeresse qui en faisant justice elle-même n'a pas peur d'utiliser les moyens nécessaires pour atteindre ses objectifs, dans ce cas-ci, pour se venger de son malfaiteur. Elle planifie méticuleusement sa vengeance, acquiert tous les éléments nécessaires pour effectuer son plan et au moment définitif, agit sans montrer le moindre signe de faiblesse ou de pitié. Lorsque Salander décide de réaliser sa vengeance contre son tuteur, elle cache son visage avec du maquillage noir. En adoptant ce masque qui cache et dissimule son visage, Lisbeth prévient qu'elle va commettre un acte hors-la-loi qui néanmoins est nécessaire pour elle en tant que femme vengeresse et justicière. En portant un tel masque, elle se transforme en quelqu'un d'autre, elle n'est plus Lisbeth Salander l'hackeuse de génie, mais une femme d'action qui fait justice elle-même selon ses propres canons et sans attendre

l'intervention de la justice institutionnelle dont elle est victime, puisqu'elle ne suit pas les parcours conventionnels ni s'abrite sous les règles créées par la société ou ses institutions.

Le camouflage de son visage derrière ce masque sert à cacher son identité. Il s'agit d'une pratique traditionnellement adoptée par plusieurs héros d'action. Cette action leur permet non seulement de protéger leurs identités mais leur donne le courage pour commettre des actes qui sont souvent hors-la-loi ou non-éthiques. Dans ce cas en particulier, Lisbeth en tant que victime d'abus sexuel de la part de son tuteur légal, décide d'agir et de jouer le rôle de justicière en se servant de ce déguisement qui la dévisage et la transforme en icône de vengeance, effrayante et impitoyable. La couleur noire n'est pas un choix anodin, car elle représente le mystère, la puissance, la force de Lisbeth, ainsi que son côté agressif, rebelle et téméraire. Cette couleur, aussi associée au mal, aux actes criminels et à la mort investissent Lisbeth d'une apparence terrifiante qui nous prévient de l'agression qu'elle va perpétrer sur sa victime. Elle agit ici comme un ange noir vengeur qui rend la justice.

Dans la scène de vengeance, Lisbeth apparaît vêtue avec un maillot de corps noir qui constitue le costume standard dans le genre d'action et qui a été traditionnellement porté par les héroïnes d'action telles que Sarah Connor dans *Terminator 2 (1991)*, ou Rachel McIish dans *Aces : Iron Eagle III (1992)*. L'association entre le maillot de corps noir et le corps du héros d'action est un signifiant clé de genre qui facilite l'interprétation de l'héroïne comme masculine<sup>162</sup>. La relation entre costume et personnage est exprimée par Jaine Gaines, qui soutient que « le vêtement doit placer le personnage de manière rapide et efficace, permettant immédiatement son identification symbolique<sup>163</sup> ». Ainsi, le maillot de corps soutient le comportement agressif de Lisbeth, symbolise son travestissement, et la situe en relation avec d'autres personnages masculins et féminins du genre d'action. En plus, dans cette séquence, Lisbeth est pourvue d'un pistolet de

---

<sup>162</sup> Jeffrey A. BROWN, «Gender and the Action Heroine: Hardbodies and the 'Point of No Return.'», *loc. cit.*, p. 64.

<sup>163</sup>Ibid.

tatouage et d'un bâton qui représentent l'arme à feu utilisé par les héros d'action et symbolise le pouvoir phallique et la violence qu'elle exerce sur sa victime.

Les actes de violence perpétrés par Lisbeth ne sont pas seulement une expression de ses sentiments de colère vers son agresseur, mais aussi un symptôme de sa souffrance intérieure et de son désir de quitter cet état émotionnel. Elle a été violée autant physiquement que moralement. À part le viol, Lisbeth est dépourvue de ses droits civiques et est considérée comme une adulte incapable, raison pour laquelle son tuteur prend charge de ses ressources économiques. De plus, elle est calomniée en tant qu'atteinte de schizophrénie à tendance paranoïaque. Elle a été victime du dédain, de la vexation et de l'outrage. Ces agressions ont créé chez Lisbeth un sentiment de colère qui s'inscrit dans son intention de revendication de la justice. Cette revendication est en même temps un bien personnel et un bien commun. À travers la punition du malfaiteur, elle cherche à rétablir la justice, donc sa vengeance semble être raisonnable et justifiée. La vengeance fonctionne sur le mode d'expérience cathartique et de libération de la souffrance. Cela explique la décision prise par Lisbeth de faire justice elle-même. En conséquence, les multiples abus dont Lisbeth a été victime et l'effet qu'ils ont dans son esprit se manifeste à travers les débordements de violence commis par elle. Ses sentiments de colère demandent que les outrages qui lui ont été faits soient réparés. Le tatouage que Lisbeth a fait au feu rouge sur le ventre de son tuteur et la sodomisation à laquelle elle le soumet sont un symbole de la justice rendue.

La vengeance de Salander est effective, et en même temps, pose une question éthique, spécialement parce qu'elle réplique les techniques utilisées par le violeur. Dans son plan de vengeance, Salander menace Bjurman par le chantage utilisant un DVD avec la vidéo du viol. Le chantage maintient Bjurman sous le contrôle de Lisbeth et le menace de commettre un autre acte d'abus sexuel.

Dans cette scène de vengeance, les positions de Bjurman et Lisbeth sont inversées : Bjurman, menotté et violé, se transforme en victime. En plus, le visionnage du DVD le met dans une position encore plus vulnérable en raison du fait qu'il est forcé à ressentir cette expérience du point de vue de la victime. D'autre part, le tatouage fait par Lisbeth sur le ventre de Bjurman est un acte de rétribution de justice et en même temps est une métaphore de viol à cause des marques qui laisse sur le corps et à sa nature violente et forcée. Avant de passer à l'acte, Lisbeth attache Bjurman au sol, tout comme il l'a attaché au lit dans la séquence du viol, et se prépare en mettant les gants de latex, en faisant un parallélisme avec le moment où Bjurman se met un préservatif juste avant de violer Lisbeth. Les valeurs des plans sont aussi interchangées : maintenant c'est Lisbeth qui est filmée en contre-plongée, tandis que Bjurman, impuissant, est filmé en plongée. Le gros plan sur son visage en sueur ressemble à celui de Lisbeth dans la seconde scène de viol, où le positionnement de la caméra au niveau du visage de Bjurman, sert à souligner la douleur physique et l'angoisse ressenties par la victime. Néanmoins, au lieu de provoquer de l'empathie envers Bjurman chez le spectateur, cette scène nous rappelle le trauma vécu par Lisbeth grâce à la reprise et résonance de plans similaires, et l'engagement affectif du spectateur avec Lisbeth n'est pas renversé malgré le questionnement moral que cet acte de vengeance pourrait poser. À la fin de la séquence, le plan de la porte qui se ferme derrière eux nous rappelle la scène de viol de Lisbeth où personne n'était dans les alentours pour écouter ses cris d'angoisse. De manière similaire, le zoom arrière sur la porte de la chambre de Bjurman accompagné par ses cris étouffés nous rappelle la situation sans échappatoire dans laquelle il se trouve. Poursuivant dans cette veine<sup>164</sup>, Claire Henry déclare que dans ce type d'engagement, la poursuite du plaisir est plus importante pour le spectateur que les questionnements éthiques ; c'est le plaisir de la restauration de la loi morale qui est exigé. Ainsi, « la vengeance devient un impératif éthique et moral face à l'injustice systématique<sup>165</sup> » perpétrée contre Salander.

---

<sup>164</sup> Claire HENRY, *Revisionist Rape-Revenge: Redefining a Film Genre*, op. cit., p. 189.

<sup>165</sup> Ibid., p.190.

Tout comme dans *Kill Bill*, dans *Millénium* le viol n'est pas l'élément central du récit malgré son indubitable importance thématique. Néanmoins, il sert à déclencher le parcours de vengeance des héroïnes. D'autre part, la relation de Lisbeth Salander avec les hommes est différente que celle d'autres personnages féminins au cinéma rape-revenge. Contrairement aux victimes de viol dans d'autres films du genre rape-revenge, après avoir été violée, Lisbeth ne considère pas que tous les hommes représentent une menace contre sa vie ou son intégrité physique ou émotionnelle, par contre elle a la capacité d'établir des relations affectives avec d'autres hommes et femmes. Lisbeth ne se venge que de son malfaiteur, l'avocat Bjurman, mais le trauma vécu ne l'empêche pas d'établir vers la fin du film une relation romantique avec Mikael Blomkvist, même si jusqu'à ce moment du film les seules partenaires qu'elle avait eues étaient des filles. C'est-à-dire, l'expérience traumatique subie par Lisbeth en tant que victime de viol, ne l'empêche pas de profiter d'une vie sexuelle libre, et au lieu de chercher à se venger d'autres hommes, Lisbeth attaque le système institutionnalisé du pouvoir masculin dont elle a été victime pendant la plus grande partie de sa vie, afin de récupérer la liberté et le contrôle sur sa propre vie. Le fait que son malfaiteur Nils Bjurman soit son gardien légal, qui a le contrôle sur les finances de Lisbeth, lui permet d'exercer l'abus de pouvoir d'une manière plus facile et créer une situation de "*quid pro quo*" en profitant de la position défavorisée de Lisbeth.

Au lieu de crier ou se plaindre après le viol, Lisbeth Salander prend une attitude individualiste et n'expose jamais à son cercle social la situation qu'elle a affronté. Dans le genre rape-avenger, « le statut de victime est un état transitoire duquel les victimes sont censées sortir<sup>166</sup> ». Salander réagit pour venger son propre viol et devenir une justicière en combattant des injustices commises contre d'autres femmes.

---

<sup>166</sup>Berit ÅSTROM, Katarina GREGERSDOTTER, Tania HORECK, *Rape in Stieg Larsson's Millennium Trilogy and Beyond: Contemporary Scandinavian and Anglophone Crime Fiction*. Londres, Palgrave Macmillan, 2012, p. 179.

## Conclusion

Depuis le début des années 2000, une nouvelle figure est apparue dans le cinéma d'action grand public. Il s'agit d'un nouveau type d'héroïne qui rompt les schémas de représentation des rôles féminins traditionnels présents au cinéma hollywoodien. Cette représentation se caractérise par l'utilisation de traits masculins et féminins dans le même personnage, doté de caractéristiques qu'auparavant n'appartenaient qu'aux héros masculins d'action. Des traits tels que la force de caractère, l'agressivité, l'usage de la violence, et un haut degré d'intelligence font actuellement partie des rôles féminins d'action.

L'objectif de cette étude est de réaliser une analyse d'un rôle particulier parmi ces nouvelles représentations des femmes d'action : la femme vengeresse, un archétype féminin apparu dans les années 70 et auquel appartiennent les protagonistes de la filmographie choisie comme objet d'étude dans le présent mémoire. Les personnages de Beatrix Kiddo de *Kill Bill* (2003-2004) et Lisbeth Salander de *Millénium* (2011) se distinguent d'autres rôles féminins par la présence d'éléments transgressifs dans leurs caractères. Ce sont des femmes disposées à aller jusqu'au bout afin de satisfaire leur soif de vengeance et à faire usage de tous les moyens qu'elles ont à leur disposition pour accomplir leur mission. De plus, elles sont dotées d'habiletés extraordinaires de combat, d'une grande intelligence et ne suivent pas les canons comportementaux dictés par le système de genres établi dans la société occidentale, selon lesquels les femmes sont censées jouer un rôle social passif inscrit au sein du foyer familial. Ces personnages, contrairement aux représentations féminines traditionnelles dépeintes dans le cinéma hollywoodien, s'éloignent des attentes sociales et pour cela, elles incarnent un nouvel archétype cinématographique.

À la lumière des théories féministes au cinéma, qui ont fait leur apparition à partir des années 60, cette analyse cherche à établir une différenciation entre les stéréotypes féminins présents au cinéma grand public et les nouvelles représentations des femmes vengeresses. En nous servant des théories du regard masculin, ainsi que d'autres théories sociologiques, voire psychanalytiques, nous cherchons à établir les éléments différenciateurs des personnages correspondant à notre objet d'étude afin de déterminer si ces représentations constituent une altération du système de genres en termes narratifs, visuels et/ou idéologiques, et d'autre part, découvrir jusqu'à quel point ces films s'appuient sur des idéologies d'autonomisation des femmes ou au contraire, s'ils dépeignent les rôles féminins depuis un regard masculin.

Au cours de ce travail de recherche nous nous sommes basés sur diverses théories afin d'analyser les personnages féminins dans la filmographie sélectionnée et déterminer comment ceux-ci déstabilisent ou renforcent les idéologies de genres dominantes dans le cinéma hollywoodien. Un des textes sur lesquels nous avons fondé cette analyse est l'ouvrage *Action babes and super bitches* de Rikke Schubart, lequel définit cinq archétypes de l'héroïne d'action au cinéma américain contemporain : la mère, la fille, la dominatrice, l'Amazone, et la vengeresse. Après avoir analysé cet ouvrage, nous avons conclu que Beatrix Kiddo et Lisbeth Salander s'inscrivent dans les cinq archétypes décrits par Schubart. Cela démontre la complexité de ces personnages et leur caractère unique au cinéma d'action.

En analysant les films sous le prisme du regard masculin, nous avons trouvé dans les récits, des personnages masculins qui incarnent les idéologies patriarcales et qui manifestent du mépris envers les femmes ou qui tout simplement se comportent de façon sadique contre elles. D'autre part, il y a des éléments contradictoires dans *Kill Bill* qui malgré la représentation des femmes indépendantes, fortes et violentes que le film dépeint, servent à renforcer les stéréotypes féminins et à contraindre la figure de la femme violente soit à travers l'agression physique ou verbale contre eux, soit à travers

leur inscription au foyer familial sous la forme de récompense à la fin de la narration. De plus, le film se sert de la beauté des actrices et de l'érotisation de la violence, qui est soulignée grâce au cadrage et au montage et les transforment en spectacle visuel, en objets de contemplation et en source de plaisir visuel pour le spectateur principalement masculin.

Ainsi, la représentation des héroïnes d'action vengeresses dans *Kill Bill* et *Millénium* présente un défi au système de genres en dépeignant des figures féminines dotées de traits traditionnellement masculins. Cependant dans *Kill Bill*, la représentation physique des combattantes et la fin du récit sont des éléments ambivalents qui ne permettent pas l'interprétation du film dépourvu du regard masculin et par conséquent les rendent ambiguës dans cet aspect.

À propos de cette nouvelle figure cinématographique, un corpus de films hollywoodiens apparu très récemment a dépeint l'héroïne vengeresse sur l'écran encore une fois. Des films tels que *Peppermint* (2018), avec Jennifer Garner qui joue le rôle d'une jeune veuve qui après avoir survécu un attentat mortel contre sa famille se transforme en vengeresse ultime afin de faire justice elle-même, et *The girl in the spider's web* (2018), le deuxième volet du saga *Millénium*, qui cette fois-ci change complètement de casting et de réalisateur, et poursuit l'histoire de Lisbeth Salander qui dans cet épisode du saga doit affronter son passé familial. Ces films s'inscrivent dans le sous-genre cinématographique analysé au cours de ce mémoire et démontrent qu'il s'agit d'une représentation très contemporaine de femmes combattantes, indépendantes et en général hors-norme qui est devenue de plus en plus présente sur l'écran. En envisageant une continuation de cette recherche, il serait pertinent d'analyser ces nouveaux films et d'établir des relations et des éléments différenciateurs sur la filmographie traitée ici afin de formuler des définitions et théories qui nous permettront approfondir cette étude sur la représentation des femmes dans le cinéma contemporain.

## Bibliographie

### Ouvrages et articles sur *Kill Bill* vol. 1 & vol. 2 (2003-2004)

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

DOI : 10.3917/nqf.281.0035. URL :

<https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2009-1-page-35.htm>

Charyn Jérôme, *Tarantino*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Cécile Nelson, Denoël, collection « Denoël & d'ailleurs » , 2009.

Goksel Demiray, Basak, «The Avenging Females: A Comparative Analysis of Kill Bill Vol.1-2, Death Proof and Sympathy for Lady Vengeance». *Cinej Cinema Journal*, 2012, <https://cinej.pitt.edu/ojs/index.php/cinej/article/view/40>. Page internet consulté le 23 sept. 2018.

Katona Leah Andrea, *The Use of Violence as Feminist Rhetoric: Third-wave Feminism in Tarantino's Kill Bill Films*, Long Beach, California State University, 2008.

Miller Richard, *Tarantino Unlimited*. Paris, Hémisphères Éditions, collection «Ciné Cinéma», 2018.

«Quentin's Kung-fu grip» (2003, oct 30), *Rolling Stone*, p.43.

Sauvage Célia, *Critiquer Quentin Tarantino est-il raisonnable?*. Paris, J. Vrin, collection «Philosophie et cinéma », 2013.

Udovitch Mim, «FILM; Quentin Tarantino's Girlfights» (2003, oct. 5), *The New York Times*.

<https://www.nytimes.com/2003/10/05/movies/film-quentin-tarantino-s-girlfights.html>.

Page internet consulté le 10 février 2019.

### Ouvrages et articles sur *Millenium* (2011)

Astrom Berit, Gregersdotter Katarina, Horeck Tania, *Rape in Stieg Larsson's Millennium Trilogy and Beyond: Contemporary Scandinavian and Anglophone Crime Fiction*.

Londres, Palgrave Macmillan, 2012

Bischoff Jean-Louis, «Lisbeth Salander: Une icône de l'en-bas», Paris, L'Harmattan, 2011.

### **Ouvrages généraux sur l'esthétique du cinéma**

Brenez, Nicole. *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 1998.

Eisenstein Sergei, *Cinématisme*, Dijon, Bruxelles, Les presses du réel, Kargo, 2009.

Grunert Andrea, «Le corps dans les films de super-héros américains». *Cinémaction : Le corps filmé*, Paris, Charles Corlet, 2006.

Olivero Massimo, « Les limites de la représentation : l'extase d'Eisenstein comme réinvention de l'utopie de l'avant-garde russe », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 17, no. 1, 2016, p. 113-121.

### **Ouvrages et articles sur les théories féministes dans le cinéma**

Barker Meg-John, Gill Rosalind, Harvey Laura. *Mediated Intimacy: Sex Advice in Media Culture*. New Jersey, Wiley, 2018.

Butler Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Abingdon, Routledge Classics, 1999 [2011].

Brunsdon Charlotte, «A subject for the seventies». *Screen Vol. 23*. No. 3-4 septembre-octobre 1982 traduit par Valérie Hebert.

Foss Sonja K., Griffin Cindy L. et Foss Karen A. (1997) *Transforming Rhetoric Through Feminist Reconstruction*, 20:2,117-136, DOI: 10.1080/07491409.1997.10162406

Gill Rosalinda, *Gender and the media*, John Wiley & Sons, 2015.

Kearney Mary Celeste, *The gender and media reader*. Abingdon, Routledge. 2012.

Mulvey Laura, *Au-delà du plaisir visuel: féminisme, énigmes, cinéphilie*. Traduit de l'anglais par Florent Lahache et Marlène Monteiro. Paris, Éditions Mimésis, 2017 [1975].

Mulvey Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif. », *Screen* 16.3 (1975) 6-18.

Stratton John, *The Desirable Body, Cultural Fetishism And The Erotics Of Consumption*. University of Illinois Press, 2000.

Waters Melanie, *Women on Screen : Feminism and Femininity in Visual Culture*. Londres, Palgrave Macmillan UK, 2011.

### **Ouvrages et articles sur les archétypes féminins dans le cinéma**

Arons Wendy, « Violent Women in the Hong Kong Kung Fu Film », *Jukola Art Community*, Sept. 2018.

<https://www.jukolart.us/genre-films/violent-women-in-the-hong-kong-kung-fu-film.html>.

Page internet consulté le 1 février 2019.

Brown Jeffrey A., « Gender and the Action Heroine: Hardbodies and the 'Point of No Return.' » *Cinema Journal*, vol. 35, no. 3, 1996, pp. 52–71.

Chemartin Pierre et Dulac Nicolas. « La femme et le type : le stéréotype comme vecteur narratif dans le cinéma des attractions ». *Cinemas*, vol. 16, no. 1, automne 2005, p. 139–161. DOI : <https://doi.org/10.7202/013054ar>

Hart Lynda, *Fatal women: Lesbian Sexuality and the Mark of Aggression*. Abingdon, Routledge, 1994.

Mc Caugney Martha et King Neal. *Reel knockouts : violent women in the movies*, Austin, University of Texas Press, 2001.

Moine Raphaëlle, *Les femmes d'action au cinéma*, Paris, Armand Colin, collection « Albums Cinéma », 2010.

Neroni Hilary, *The Violent Woman : Femininity, Narrative, and Violence in Contemporary American Cinema*, New York, SUNY Press, 2012.

Schubart Rikke, *Super Bitches and Action babes: The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006*, Jefferson, McFarland, 2014.

Starfield Penny, *Femmes et pouvoir*, Condé-sur-Noireau, Corlet Publications, 2008.

Tasker Yvonne, *Spectacular bodies: gender, genre and the action cinéma*, Londres, Psychology Press, 1993.

## **Ouvrages sur les films rape-revenge**

Heller-Nicholas Alexandra. *Rape-Revenge Films: A Critical Study*, Jefferson, McFarland, 2011.

Henry Claire, *Revisionist Rape-Revenge: Redefining a Film Genre*, New York, Springer, 2014.

## **Filmographie**

Fincher David, *Millénium : les hommes qui n'aimaient pas les femmes*. MGM Pictures, 2011. 158 mn.

Tarantino Quentin, *DVD Kill Bill : volume 1*, TF1 Vidéo, 2006, 112 mn.

Tarantino Quentin, *DVD Kill Bill : volume 2*, TF1 Vidéo, 2006, 131 mn.