

« Affemmée de viol-ence »

ou

« Délivre-nous du mâle »

Violence et féminité dans *La Mariée était en noir*

Martin Ricksand

Uppsats/examensarbete :	15 hp
Program och/eller kurs :	Franska – FR1300
Nivå :	Fördjupningsnivå
Termin/år :	VT/2016
Handledare :	Ugo Ruiz
Examinator :	Sonia Lagerwall
Rapport nr :	

Abstract

Ce mémoire est une étude sur la relation entre féminité et violence dans le sous-genre viol/vengeance. Nous étudions ce phénomène, par l'analyse du personnage principal du film *La Mariée était en noir*, de François Truffaut, et en nous servant de deux théories féministes : le féminisme « classique » de Simone de Beauvoir et le post-féminisme, tel que le développe Jeffrey Brown. Par l'étude de scènes du film, où l'interaction entre violence et féminité est manifeste, nous cherchons à comprendre comment la formule du genre a été changée dans ce film. Ainsi, nous déterminons quels effets a cette modification, aussi bien en ce qui concerne le déroulement de l'intrigue du film, que la perception du personnage principal et de ses actions violentes. Ainsi nous montrons comment la coexistence de la violence et de la féminité peut impliquer de nouveaux effets, et comment la relation entre féminité et violence peut être comprise selon les deux théories féministes, ce qui aide à comprendre, non seulement ce film, mais aussi le genre de viol/vengeance.

Mots-clés : Film, cinéma, François Truffaut, *La Mariée était en noir*, littérature, violence, féminité, féminisme, Simone de Beauvoir, viol, vengeance

This essay is a study of the relation between femininity and violence, in relation to the main character, in the subgenre rape/vengeance. I study this phenomenon – through an analysis of the main character in Truffaut's movie *The Bride Wore Black* – and I make use of two different feminist theories : the « classic » feminism of Simone de Beauvoir, and post-feminism, as it is developed by Jeffrey Brown. Through examination of scenes of the film, where the interaction between violence and femininity is manifest, I attempt to understand how the formula of the genre has been altered. Thus, I determine which effects that are entailed by this modification concerning e.g. the story as well as the perception of the main character and her violent acts. I show how the coexistence of violence and femininity may entail new effects in relation to the comprehension of the main character, and how the relation between femininity and violence can be understood by two different feminist theories, something which may contribute to the understanding of, not only this particular film, but also the genre of rape/vengeance.

Key words : Film, cinema, François Truffaut, *The Bride Wore Black*, literature, violence, femininity, feminism, Simone de Beauvoir, rape, revenge

Tables des matières

1. Introduction.....	4
1.1 But.....	4
1.2 Méthode et structure	5
1.3 Résumé du film.....	6
1.4 Notions.....	6
2. Théories.....	7
2.1 Viol/vengeance.....	7
2.2 Jeffrey Brown.....	8
2.3 Simone de Beauvoir.....	9
2.4 Recherche sur le film.....	10
2.4.1 Carole le Berre.....	10
2.4.2 Anne Gillain.....	11
3. Analyse du film.....	12
3.1 Premier meurtre : Bliss.....	12
3.1.1 Description de la scène.....	12
3.1.2 Analyse.....	12
3.2 Deuxieme meurtre : Coral.....	14
3.2.1 Description de la scène.....	14
3.2.2 Analyse.....	14
3.3 Troisième meurtre.....	16
3.3.1 Description de la scène.....	16
3.3.2 Analyse.....	16
3.4 Quatrième meurtre : Fergus.....	19
3.4.1 Description de scène.....	19
3.4.2Analyse.....	19
3.5 Cinquième meurtre : Delvaux.....	20
3.5.1 Description de la scène.....	20
3.5.2 Analyse.....	21
4. Conclusion.....	22
Bibliographie.....	24
Films cités.....	24

1. Introduction

Parmi les films de François Truffaut, *La Mariée était en noir* (1967) est peut-être le moins connu, ce qui n'est pas très étonnant dans la mesure où il s'agit du film dont il était le moins satisfait.¹ Ce film est cependant intéressant parce qu'il suit la structure du sous-genre « viol/vengeance »² fidèlement, avec quelques divergences pertinentes. Carol Clover³, pionnière en ce qui concerne l'étude des films viol/vengeance et slasher, ne mentionne pas le film dans ses discussions, ce qui n'est pas étonnant puisqu'elle se concentre uniquement sur les films américains ; mais il aurait paru naturel d'en parler, car ce film est sorti au début de la grande vague des films slasher et viol/vengeance dont elle parle. (Depuis le début du 20ème siècle, il y a eu plusieurs films avec des thèmes similaires,⁴ nous ne parlons que de la vague de viol/vengeance qui a commencé pendant les années 70.) Il y a cependant des éléments qui constituent une subversion de la forme traditionnelle de viol/vengeance, ce qui nous amènera à nous demander ce que ces changements entraînent sur la perception du genre. D'habitude, les films commencent par le viol du personnage principal, et la deuxième moitié du film raconte sa vengeance contre les agresseurs. Il s'agit de viol/vengeance même quand la victime est incapable de réaliser sa vengeance et que c'est sa famille (ou un tiers) qui le fait à sa place.⁵ Ici, c'est différent : le personnage principal n'est pas violé physiquement, c'est son mari qui est tué et c'est elle qui se venge par ses propres moyens.⁶ La formule a changé, quels sont ses effets sur la réception et notamment sur la perception du personnage féminin ?

1.1 But

Le but principal du mémoire est d'étudier le film *La Mariée était en noir* pour examiner le lien entre violence et féminité qui caractérise le personnage principal Julie Kohler. Pour cela, nous nous servirons de théories féministes différentes comme points de départ, plus précisément l'approche

1 Le Berre, Carole, (2004) *François Truffaut: au travail*, Paris : Cahiers du cinéma, 97

2 Nous traduisons ici le terme anglais « rape/reveng ».

3 Carol J. Clover (1940-), Américaine, professeur d'université en cinéma.

4 Read, Jacinda, (2000) *The new avengers: feminism, femininity and the rape-revenge cycle*, Manchester : Manchester Univ. Press, 77

5 Clover, Carol J (1992). *Men, women, and chain saws: gender in the modern horror film*, Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 137f

6 Ici nous parlons d'un sens plutôt abstrait de la notion « viol », d'une façon pareille à celle de Clover dans une de ses analyses (144:1992). Clover note que le viol reçoit peu d'attention dans certains films viol/vengeance – parfois il est montré brièvement ou même sous-entendu – tandis que la vengeance à son tour en reçoit plus, c'est la vengeance qui est le « centre » du récit (152, 154:1992). Elle dit aussi que des viols et des meurtres ont la même gravité, que le viol en tant que phénomène est devenu plutôt un acte de pouvoir qu'un acte sexuel. (152-3:1992). Elle dit aussi que le viol peut être, en premier lieu, associé aux hiérarchies et aux sports collectifs des hommes, puis au sexe, et que les deux peuvent être des versions « déplacées » de l'un l'autre (122, 147:1992) Ainsi, nous pensons qu'un viol ne doit pas forcément être un acte *sexuel*, de la même manière qu'un phallus (q.v.) ne doit pas forcément être un pénis, même pas quelque chose de biologique. Ici, nous pensons que le viol est plutôt symbolique, « remplacé » par une activité collective des hommes (la chasse, voir chapitre 2.4.2) et l'emphase est sur l'intrusion dans, et la destruction de, l'intégrité d'une femme par des hommes.

« classique » de Simone de Beauvoir et celle du post-féminisme de Jeffrey Brown. Cela nous permettra de déterminer les qualités du personnage et comment ce dernier ainsi que ses actions changent la perception du sous-genre viol/vengeance dans lequel on peut ranger le film. Nous allons nous concentrer sur l'action sans pour autant négliger l'aspect audiovisuel.

Les questions que va traiter ce mémoire sont :

- Comment la formule de viol/vengeance est-elle modifiée dans le film *La Mariée était en noir* ?
- Quels effets implique cette modification, en ce qui concerne la compréhension du personnage principal, défini par la féminité et la violence ?
- Comment la relation entre féminité et violence, personnifiée dans le personnage principal, peut-elle être comprise selon les théories féministes de Simone de Beauvoir et les théories post-féministes de Jeffrey Brown ?

Nous sommes convaincu qu'il serait réducteur de décontextualiser les actes, de ne pas voir comment ils sont illustrés, et que l'illustration de Julie peut offrir une clé à la compréhension totale de sa personnalité. Ses actes, sa motivation, sa personnalité, etc., font tous partie du personnage en entier, et aident à voir la relation complexe entre le genre, le sexe, et ce qui les unit. Or, le phénomène est rendu encore plus complexe quand le film est vu à travers de théories féministes différentes, et il est possible qu'une d'elles offre des méthodes plus avantageuse pour la compréhension, ou qu'il faut les faire se compléter en les combinant. Nous espérons que la juxtaposition entre les théories et le film, et la comparaison entre les deux théories féministes appliquées au film, pourront éclairer la relation entre féminité et violence dans des films viol/vengeance.

1.2 Méthode et structure

Comme la violence occupe une place importante dans notre étude, nous allons étudier les passages du film où le personnage principal Julie tue les meurtriers de son mari. Dans ces scènes, toutes ses qualités importantes sont présentes et visibles en même temps ; c'est alors que l'on voit les aspects de son caractère qui nous intéressent. Ces scènes ne seront pas étudiées toutes seules, nous allons les mettre en rapport avec celles où ressort le caractère du personnage principal aussi bien que celui des meurtriers. Les scènes seront étudiées avec les théories présentées ci-après, des théories qui seront comparées les unes aux autres pour l'analyse. Cela servira à une approche générique du sous-genre viol/vengeance et plus précisément à l'analyse des structures internes nécessaires pour voir comment le film (et peut-être même le sous-genre) peut être compris comme féministe ou non, et ainsi comprendre les particularités de ce film.

1.3 Résumé du film

Julie Kohler épouse l'homme qu'elle aime depuis son enfance, mais en sortant de l'église celui-ci est « descendu » par accident par un groupe de cinq hommes, qui se divertissent en jouant avec un fusil. D'abord elle essaye de se tuer, mais comme l'on ne la laisse pas faire, elle cherche les tueurs et les tue, un par un, de manières différentes. Elle fait tomber le premier d'un balcon pendant une fête ; elle empoisonne le deuxième dans son appartement pendant un rendez-vous romantique ; elle étouffe le troisième dans sa maison après lui avoir fait croire qu'elle était institutrice dans l'école de son fils; le quatrième est un peintre, elle lui tire dessus avec une fléchette dans son atelier après avoir travaillé comme modèle pour lui. Après le quatrième meurtre, elle se fait appréhender par la police et se fait placer dans la même prison que le cinquième tueur, qu'elle poignarde pendant son incarcération.

Les événements précédant le voyage de vengeance ne sont pas présentés dans un ordre chronologique, le film commence avec le premier meurtre ; ce n'est qu'après le deuxième que l'on apprend (par un flashback) que son mari a été tué, et juste avant le troisième meurtre, la victime raconte à Julie pourquoi ils ont tué son mari, puis elle lui raconte son histoire, comment elle a rencontré son mari quand ils étaient enfants.

Le film est inspiré par un livre Américain qui porte le même titre, mais ce n'est que le film qui sera examiné.

1.4 Notions

La distinction entre féminité et féminisme peut paraître complexe ; en effet, les deux notions ont des significations différentes. Quand nous parlons de féminité en général, il s'agit de qualités traditionnellement liées à une image clichée des femmes, par exemple de la faiblesse et la sensibilité émotionnelle. Ces qualités sont définies en opposition avec les qualités masculines, traditionnellement liées aux hommes, qui sont alors le courage et la rationalité.⁷

Nous allons adopter la terminologie de la psychanalyse, mais pas toute l'idéologie qui lui est associée. Des expressions comme « phallus », « phallique » et « fétichiser » ne devraient alors pas être comprises comme des phénomènes lacaniens ou freudiens liés à l'inconscient, mais plutôt dans un sens plus symbolique. Quand nous parlons du phallus, cela ne signifie pas forcément quelque chose de biologique, mais plutôt symbolique, lié au pouvoir. Comme il n'y a parfois pas d'équivalent français d'un mot anglais qui nous sera utile, nous allons en créer un pour faciliter la compréhension pour le lecteur moins versé dans la psychanalyse ; le terme établi pour le mot

⁷ Schubart, Rikke (2007). *Super Bitches and Action Babes: the female hero in popular cinema, 1970-2006* Jefferson, N.C. :McFarland & Co, 6

« phallogocentric » est, en français, « phallogocentrique », mais dans un passage qui suit nous allons parler de « regard » au lieu de « gaze » puisqu'une traduction convenable n'a pas été trouvée.

Un autre terme important pour cette étude est le terme féminisme. Quand nous utiliserons ce terme, nous parlons de la possibilité d'émancipation des femmes, que ce soit quelque chose de concret ou de plus abstrait. Un film féministe se concentre alors sur les « bonnes » qualités des femmes, en montrant une/des femme(s) d'un point de vue bienveillant, par exemple en illustrant leur capacité actuelle (ou potentielle, dans les cas où elle n'a pas encore eu la possibilité d'être réalisée à cause des structures patriarcales).

Nous utilisons la définition de post-féminisme⁸ expliquée et utilisée par Jeffrey Brown (q.v.) (il faut noter que sa définition paraît ancrée dans le domaine des études de la culture populaire). Les héroïnes post-féministes dont il parle combinent des intérêts stéréotypés des femmes et de l'héroïsme. Alors, elles peuvent se battre aussi bien que faire du shopping ; elles sont belles mais aussi des combattantes douées, elles peuvent faire tout ce qu'elles veulent et tout ce qu'elles font les rend plus fortes.⁹

2. Théories

2.1 Viol/vengeance

Comme Carol Clover est la première à identifier et définir de manière méthodique ce qu'elle appelle slasher et viol/vengeance, ses théories sont essentielles pour le mémoire. Nous n'allons pas nous y référer souvent dans l'analyse, mais elles constituent le point de départ, à partir duquel nous allons pouvoir développer notre réflexion.

Clover fait des analyses de films d'exploitation, surtout dans la catégorie slasher¹⁰ et viol/vengeance. Les deux sous-genres ne sont pas interchangeables, mais il y a tant de similarités en ce qui concerne les éléments discutés ici que ses théories sur slasher peuvent être appliquées sans problème elles aussi. Clover souligne elle-même les similarités entre les genres en ce qui concerne le thème de sexe et de genre illustré dans les deux sous-genres : un même degré de complexité caractériserait le protagoniste victime/héroïne dans les deux genres dont Clover souligne souvent les affinités dans son livre.¹¹

Elle propose que le personnage principal peut être considérée comme « mâle figuratif »

8 La notion « post-féminisme » peut être vaste et polysémique, mais signifie, en gros, un mouvement suivant le féminisme des années 1960, développant et/ou s'opposant aux féminismes précédents, surtout en ce qui concerne l'acceptation des idéaux masculins ou des aspects du rôle traditionnel de la femme. (Oxford English Dictionary, « post-feminism »)

9 Brown, 142, 148

10 Slasher: Sous-genre d'horreur, le plus souvent avec une femme comme protagoniste et un meurtrier, se servant d'une arme tranchante (par exemple un couteau), qui est finalement vaincu par le protagoniste (Clover, 21:1992).

11 Clover., 19,162

(« figurative male »), étant donné qu'elle est le héros, mais jusqu'au combat final avec l'antagoniste elle se comporte de façon féminine, à la différence de l'auteur du crime qui adopte une manière d'être masculine.¹² Clover se rend compte que tout devient un peu compliqué avec le modèle binaire des positions/fonctions du sujet dans n'importe quel récit ; il y a deux personnages importants : celui qui est mobile avec la possibilité de transgresser des limites (le personnage principal), et celui qui est immobile et passif, qui doit être vaincu (le monstre/l'auteur du crime), qui sont – selon Teresa de Lauretis¹³ – masculin et féminin respectivement. Alors, le personnage principal doit être mâle en quelque sorte. Clover croit qu'il est possible que le rôle de victime ici ne peut être endossé que par une femme.¹⁴ Cela signifie que quelques aspects du protagoniste seraient masculins. Elle est suffisamment ingénieuse pour trouver une solution, à la différence des femmes dans d'autres films. Elle a ce que Clover appelle un « regard actif investigateur »¹⁵, pour lequel les femmes sont d'habitude punies ; dans d'autres genres il est réservé aux hommes. Les protagonistes de slasher et viol/vengeance cherchent activement elles-mêmes les tueurs, et après une réaction initiale passive (quand elles sont attaquées) elles retrouvent les tueurs et les vainquent avec le même type d'arme phallique dont ils se sont servi eux-mêmes, les « castrant », réalisant leur masculinité par « phallicisation » et en adoptant « le regard ». Il est important de noter que le regard reste masculin, même quand il est adopté par une femme.¹⁶

2.2 Jeffrey Brown

Jeffrey Brown¹⁷ écrit sur des films avec des héroïnes violentes. Brown essaye de faire la distinction entre l'image de l'héroïne sexualisée et l'héroïne forte. Il reconnaît le fait que l'héroïne est souvent sexualisée et belle, sans négliger sa force physique et intellectuelle, et qu'elle contrôle le récit et son propre destin ; elle n'est pas uniquement un idéal de beauté, mais aussi d'héroïsme.¹⁸

Or, ces deux qualités peuvent quand même se contredire, par exemple dans *Die Another Day* (Tamahori, 2002), où le personnage Jynx reste fétichisée par la caméra malgré son indépendance et son pouvoir. La scène où elle sort de l'eau de la mer met l'emphase sur ses traits physiques d'une manière qui n'est pas loin de celle des pin-up.¹⁹

Brown voit aussi une différence importante, en ce qui concerne la fétichisation entre l'héroïne « maître » et l'héroïne « adoratrice » du phallus, tandis qu'il clarifie le fait que les deux

12 Clover., 12f

13 Teresa de Lauretis (1938-), Italienne, chercheuse féministe dans plusieurs domaines, entre autre le cinéma.

14 Ibid., 18,

15 Ibid., 48 « active investigating gaze »

16 Ibid., 48ff, 60

17 Jeffrey Brown, professeur de culture populaire.

18 Brown, Jeffrey A (2011). *Dangerous curves: action heroines, gender, fetishism, and popular culture*, Jackson : University Press of Mississippi, 7

19 Ibid., 13

possibilités sont effectivement possibles, non seulement la première.²⁰ Par exemple, Barb Wire dans le film *Barb Wire* (Hogan, 1996), n'est pas forcément affaiblie par la sexualisation. La fétichisation peut être intentionnelle, lui donnant du pouvoir physique aussi bien que social.²¹ Elle combine la force masculine avec la beauté féminine, elle est une fusion entre les deux qualités, rendue forte par les deux. Quant au personnage de Julie dans le film de Truffaut, nous allons voir qu'elle utilise des outils qui peuvent être vus comme des phalli, mais il reste à voir si elle les maîtrise ou les admire.

Un des arguments les plus importants de Brown est de remettre en question la dichotomie qui voudrait que l'héroïne soit ou forte ou faible, montrant qu'une telle simplification ignore la complexité du phénomène.²²

2.3 Simone de Beauvoir

La citation (probablement) la plus connue de Beauvoir : « On ne naît pas femme : on le devient. »²³ résume une grande partie de sa philosophie. Elle dit qu'au début la différence entre les sexes n'est pas pertinente, « [...] c'est à travers les yeux, les mains, non par les parties sexuelles que [les enfants] appréhendent l'univers [---] du clitoris et du pénis ils tirent un même plaisir incertain [...] »²⁴. Plus tard, les filles ne pourront plus rivaliser avec les garçons ; quand ils atteignent un certain âge on exige plus d'eux que des filles, et la virilité des garçons devient un objet de fierté incarnée dans le pénis. Leurs phallus (dans ce cas le pénis) devient à son tour un « [...] petit jouet naturel, une sorte de poupée. On valorisera donc l'enfant en valorisant son double. »²⁵ Selon Beauvoir, cette image est renforcée par les possibilités de manipuler le pénis, par exemple en urinant debout, une omnipotence qui rend jalouses les filles. Comme l'organe des filles, par contre, est tabou, les filles ne peuvent pas les toucher comme les garçons touchent les leurs.²⁶ Le fait que le pénis peut être vu et saisi en fait un symbole de transcendance et d'autonomie, et ainsi il offre aux garçons une possibilité d'aliénation, il devient un *alter ego* qui le laisse assumer sa subjectivité. La fille, par contre, est renvoyée à l'aliénation avec sa poupée, un objet passif et immobile qui lui donne des rêves d'être dorlotée, ce qui l'encourage à se déguiser pour devenir encore plus belle et jolie.²⁷ Même quand l'intérêt pour les fonctions excrétoires des organes diminuent, le corps du garçon reste un outil de dominance quand il se bat, fait des sports ou quand il grimpe aux arbres, tandis que la fille doit se faire objet pour plaire aux autres, et ne peut ainsi pas s'affirmer comme

20 Brown., 12f

21 Ibid., 14

22 Ibid., 10

23 Beauvoir, Simone de (1949) *Le deuxième sexe*, Paris : Gallimard, tome 2, p 13

24 Ibid., 13

25 Ibid., 18

26 Ibid., 20f

27 Ibid., 25f

sujet et doit ainsi renoncer à son autonomie ; même quand une femme entre dans les activités des hommes on ne veut pas qu'elle perde sa féminité ; il faut qu'elle reste une femme.²⁸

Selon Beauvoir, la passivité de la femme constitue un obstacle qui empêche la transcendance de sa condition animale de la même façon que chez les hommes. L'invention des outils permet à l'homme d'être actif et de se lancer dans des projets, tandis que la femme ne crée rien de nouveau : « [...] dans la maternité la femme demeurerait rivée à son corps, comme l'animal. »²⁹ Il peut paraître bizarre de prétendre que la femme ne crée rien en engendrant des enfants, mais Beauvoir dit que cela n'est pas une activité, mais plutôt une fonction naturelle dans laquelle aucun projet n'est engagé ; c'est de subir passivement un destin biologique. La différence dans le cas de l'homme est qu'il « [...] nourrit la collectivité [...] par des actes » qui transcendent sa condition animale.³⁰

Beauvoir est très influencée par Hegel³¹, et explique qu'une raison de l'infériorité de la femme, c'est qu'elle n'est jamais entrée dans la dialectique hégélienne. Quand deux personnes se rencontrent en risquant leurs vies, le vainqueur et le perdant en sortent comme, ce qu'appelle Hegel, maître et esclave. En dépit de l'échec qu'éprouve le dernier, l'esclave a quand même connu le même risque, ce qui est essentiel ; le problème qu'identifie Beauvoir, c'est que la femme *donne* la vie au lieu de la risquer.³² Il n'y a jamais eu d'opposition entre l'homme et la femme, et ainsi elle ne s'est jamais opposée aux valeurs de l'homme, elle les reconnaît.

Nous pensons que le féminisme présenté par Beauvoir sera avantageux pour notre étude, puisqu'elle l'applique (d'une manière pareille à celle de Brown) à des œuvres de fictions ; il y a une multitude de références à des œuvres littéraires dans plusieurs parties dans *Le Deuxième sexe*, surtout la partie « Mythes » qui traite, entre autre, des écrivains dont les personnages sont analysés par Beauvoir d'un point de vue féministe « classique ».³³

2.4 Recherche sur le film

2.4.1 Carole le Berre

Carole le Berre fait une étude de tous les films de Truffaut, et dans sa discussion sur *La Mariée était en noir* elle parle parfois de la différence entre le film et le livre qui l'a inspiré. Nous n'allons pas étudier le livre, mais les différences peuvent être intéressantes pour notre étude afin de souligner les qualités du protagoniste et les conclusions de le Berre aident à comprendre la signification de quelques éléments du film.

28 Beauvoir, t.2, 27, 29

29 Beauvoir, Simone de (1949) *Le deuxième sexe*, Paris : Gallimard, tome 1, 113

30 Ibid., 110

31 Friedrich Hegel (1770-1831), Allemand, philosophe.

32 Beauvoir t.1, 112

33 Ibid., 231-395

Truffaut voulait rendre Julie plus sympathique dans le film que dans le livre, sans noircir les personnages masculins (et bien qu'elle continue à les tuer après avoir appris que le meurtre n'était qu'un accident), et sans expliquer ses actes comme le résultat de la folie.³⁴ Cela se voit à différents niveaux : le mari, qui est un gangster dans le livre, est idéalisé, et c'est l'amour inconditionnel de Julie pour lui qui est central dans le récit. La raison pour la vendetta de Julie, la mort de son époux, originairement présentée dans l'avant-dernier chapitre, est décrite partiellement pendant le deuxième meurtre pour mettre le spectateur de son côté. Amoureuse, mais ni bête ni folle, Julie se fait prendre pour finir le « travail » en prison. Cela est fait exprès, le piège de la police dans le livre est ici une stratégie géniale et le spectateur ne s'en aperçoit que plus tard, se demandant au début pourquoi elle n'efface pas de traces qui vont aider la police à la retrouver.³⁵

2.4.2 Anne Gillain

Anne Gillain fait, elle aussi, une étude sur tous les films de Truffaut, mais elle étudie surtout les thèmes fréquents dans ses films. Dans *La mariée était en noir*, Gillain voit l'importance de la virginité de Julie. Au début elle va avec sa voisine, une petite fille, à la gare, et cette fille est, selon Gillain, un symbole de la virginité de Julie, et de son enfance. L'enfant est son *doppelgänger* qu'elle va venger.³⁶ (Il paraît que Gillain suppose que Julie reste toujours vierge, mais cette pensée n'est pas unique pour elle, le Berre fait une lecture semblable à ce sujet.)³⁷ Ainsi, la violence remplace la sexualité, « Le plaisir de tuer se substitue à celui de la sexualité. »³⁸

Gillain remarque que les cinq hommes ont en commun de ne jamais établir une relation adulte avec une femme. Julie se substitue à la femme de la vie de chacun des hommes et s'identifie avec leurs idéals. Leurs seules passions communes étaient les femmes et la chasse, et « [...] ils les ont associées en tuant le mari. »³⁹ Gillain voit aussi un trait caractéristique pour les films de Truffaut : la fragmentation du corps féminin ; pendant presque tous les meurtres la caméra sectionne son corps et se focalise sur les jambes.⁴⁰ Comme le Berre, Gillain explique que Julie n'est pas du tout folle, malgré ses crimes morbides. Il est évident qu'elle n'est pas devenue froide par la perte de son mari : quand elle s'occupe du fils de Morane, Cookie, elle sourit, rit et se comporte d'une manière très tendre envers lui.⁴¹ Elle reste capable d'ignorer ses sentiments quand il faut, pendant sa confession dans une église elle dit au prêtre que les meurtres sont un travail, pas une mission,

34 Le Berre, 91

35 Ibid., 91

36 Gillain, Anne (1991). *François Truffaut: le secret perdu*, Paris : Hatier, 147

37 Le Berre, 96

38 Gillain, 148

39 Ibid., 149

Cf. n6 et la relation entre des activités collectives des hommes.

40 Ibid., 150

41 Ibid., 151

puisque Truffaut voulait qu'elle soit compétente et obstinée plutôt qu'une déesse de la vengeance.

3. Analyse du film

3.1 Premier meurtre : Bliss

3.1.1 Description de la scène

Julie se rend à l'immeuble où habite monsieur Bliss, mais est informée par le concierge qu'il n'est pas là. Elle lui offre dix mille francs pour qu'il lui donne la clé de son appartement, et s'en va sans lui dire son nom quand il refuse de lui donner la clé. Bliss, de son côté, n'est pas inquieté quand il apprend qu'il a une admiratrice bizarre qu'il n'a probablement jamais rencontrée avant (le concierge donne exprès une description incorrecte de l'apparence de Bliss à Julie sans qu'elle réagisse).

Pendant la fête de fiançailles de Bliss, Julie reste dans un coin jusqu'à ce qu'il s'aperçoive de sa présence. Lui et son ami commencent à lui parler, et elle demande à son ami d'apporter un verre d'eau afin qu'elle et Bliss puissent continuer la conversation seuls, sur le balcon. Elle fait semblant de laisser tomber son écharpe et demande à Bliss de la rattraper avant qu'elle soit prise par le vent. Quand il étend le bras elle le pousse, et il chute mortellement.

3.1.2 Analyse

Le premier meurtre établit plusieurs éléments qui vont caractériser toutes les rencontres entre Julie et ses victimes, dont la plus importante est le déguisement. D'abord on dirait qu'elle suit fidèlement le modèle présenté par Beauvoir, qu'elle ressemble aux poupées offertes aux petites filles, mais elle cherche à cacher son identité et elle reste indifférente aux avances de Bliss. Il est évident qu'elle ne cherche pas son affection, elle ne veut que l'approcher. Sa beauté est admirée par Bliss et son ami, Holmes, mais elle ne se laisse pas séduire.

Pendant une conversation entre Bliss et Holmes, on comprend que Bliss a eu des liaisons avec beaucoup de femmes, et ses fiançailles ne vont pas lui faire changer de mentalité. Gillain note que le mariage est pour lui une retraite, quelque chose qu'il fait à cause de son âge et pas sa volonté, et le dialogue montre qu'il est toujours un séducteur infantile.⁴² Comme le souligne la théorie féministe de Beauvoir, l'estime montrée par la femme envers l'homme n'est pas réciproque, « [...] l'adolescent aussi rêve à la femme, il la désire ; mais elle ne sera jamais qu'un élément de sa vie : elle ne résume pas son destin ; depuis l'enfance la fillette [...] a attendu du mâle accomplissement [...] ».⁴³ Julie, par contre, ne se laisse pas inclure dans ce type de structure. Selon le féminisme de Beauvoir, elle devrait être considérée comme un bon exemple de femme qui évite de voir un homme comme le centre de sa vie.

42 Gillain, 149f

43 Beauvoir, t2, 80

Néanmoins, il n'est pas clair si elle entre dans la dialectique de Hegel ou non. Dans plusieurs films viol/vengeance l'identité de la femme est reconnue par ses victimes, puisqu'ils l'ont vue en la battant et la violant, et au moment de la deuxième rencontre, l'agresseur peut se douter des intentions violentes de sa victime ; par exemple, dans *Kill Bill* (Tarantino, 2003/4) les antagonistes comprennent immédiatement que le protagoniste veut les tuer. Dans cette scène, ce n'est que l'homme qui risque sa vie (lorsqu'il grimpe pour essayer de rattraper l'écharpe, sans se douter de ce que va faire Julie), mais il faut peut-être comprendre l'interprétation de Beauvoir comme quelque chose de plus symbolique, que l'on n'est pas obligé de risquer vraiment sa vie, qu'il s'agit plutôt d'une confrontation avec l'autre, ce que fait Julie. Comme Beauvoir ne discute pas le combat en détail, il est difficile de discerner exactement en quoi il consiste ; on peut considérer la poussée sur le balcon comme du combat en quelque sorte, étant donné que c'est une rencontre mortelle et qu'elle se démasque au dernier moment. En effet, le meurtre de Bliss peut constituer une victoire contre la force physique des hommes, puisque Beauvoir dit que le corps d'un garçon devient un outil de dominance qui lui permet, entre autre, de grimper aux arbres. Bliss grimpe et Julie le prive facilement du pouvoir de le faire, mais on peut également dire que le déguisement de Julie est une trace de sa volonté d'être dorlotée comme une poupée, en dépit de sa résistance aux avances des hommes.

Le déguisement peut être compris d'une autre façon, selon le post-féminisme. Comme a dit Brown, la sexualisation d'une femme ne veut pas nécessairement dire qu'elle est un idéal de beauté, sa beauté peut coexister avec une force physique et émotionnelle, ce que l'on voit ici. En outre, il ne faut peut-être pas supposer que la beauté doit être un inconvénient, Brown cite deux théoriciens (K. Davis et H. Radner respectivement) qui pensent que la chirurgie plastique et du maquillage peuvent renforcer les femmes.⁴⁴ Cela montre que l'on ne peut pas parler du maquillage comme un phénomène abstrait, il faut le voir dans un contexte. Beauvoir le considère uniquement comme un outil pour plaire aux hommes, elle ne voit pas l'apparence d'une femme comme un élément appartenant surtout à la femme elle-même, ou même une arme mortelle. Ici, c'est grâce à la beauté (et le déguisement) de Julie qu'elle réussit à s'approcher de Bliss pour le tuer.

Même si la beauté de Julie peut être à son avantage dans le récit, il est toujours possible que le spectateur la regarde comme un objet à désirer : Gillain dit que pendant chaque meurtre la caméra se focalise sur les jambes de Julie, dans cette scène cela arrive quand elle quitte l'appartement.⁴⁵ Brown admet qu'il est possible d'accentuer le corps d'une héroïne, mais sans que cela la transforme en objet sexuel. Dans le cas des héroïnes des films d'actions, leurs corps sont musclés et

44 Brown, 21

45 Gillain, 152

fonctionnels.⁴⁶ Cela est, malheureusement, moins pertinent dans le cas de Julie. On ne sait pas si Julie est forte ou non, le corps est ici surtout utilisé pour séduire. Néanmoins, cela ne veut pas forcément dire que Julie est une femme faible, incapable de se défendre. Brown cite plusieurs exemples d'héroïnes qui feignent la vulnérabilité pour que les hommes les sous-estiment, et elles prennent finalement le dessus sur eux.⁴⁷ C'est exactement ce que fait Julie : elle fait semblant d'être une femme faible pour atteindre une position plus avantageuse dans sa rencontre avec les hommes. Cela devient plus concret quand elle dit à Bliss qu'elle tient beaucoup à son écharpe : elle feint de faire preuve d'émotivité (qualité féminine) pour réussir à le pousser (acte masculin).

En plus, on voit Julie du point de vue de Bliss juste avant sa chute. Brown réfère à Laura Mulvey, qui prétend que l'homme possède le « regard voyeuriste » (« voyeuristic gaze »), dont l'objet est la femme.⁴⁸ En tant que spectateur on partage ce regard dégradant, mais Bliss en est puni ; Julie ne se laisse pas transformer en objet, elle est active et violente, pas l'objet passif appartenant à un homme. La musique non-diégétique⁴⁹ jouée, la marche nuptiale de la noce de Julie, montre que le film « prend son parti » finalement, elle sort comme vainqueur.

3.2 Deuxième meurtre : Coral

3.2.1 Description de la scène

Coral reçoit un billet pour un concert ; il s'y rend et rencontre Julie. Il parle avec elle après et insiste pour qu'ils se rencontrent. Julie propose de lui rendre visite le lendemain et Coral accepte, surpris et joyeux de l'attention d'une femme si belle, même s'il ne sait pas qui elle est.

Avant d'y aller, Julie achète une bouteille d'arak qu'elle empoisonne. Chez Coral ils prennent quelques verres d'arak (elle vide les siens en secret) et puis elle joue un disque – le même qu'elle a écouté avant d'aller à la fête de Bliss – et danse toute seule tandis que Coral parle avec elle, en expliquant sa situation triste et son intérêt pour elle. Au bout d'une minute il se sent mal. Elle explique qui elle est et il se souvient du jour où ils ont tué son mari.

3.2.2 Analyse

Encore une fois la musique joue un rôle important. Lorsque Julie tue Bliss, c'est la musique non-diégétique qui « montre » son contrôle, mais ici il s'agit de la musique qu'écoutent Julie et Coral ensemble. C'est le même morceau qu'écoute Julie avant de tuer Bliss, ce qui informe le spectateur

46 Brown, 25

47 Ibid., 38

48 Ibid., 25

49 Diégétique : ce que peuvent apercevoir les personnages du film, par exemple la musique d'une radio écoutée par un des personnages.

Non-diégétique : ce dont s'aperçoivent uniquement les spectateurs, par exemple la musique pendant un montage.

qu'elle va tuer quelqu'un (comme explique Gillain), sans que Coral le comprenne lui-même.⁵⁰ Elle contrôle la musique et, ainsi, la situation aussi. Alors, il y a encore un secret connu seulement par Julie (en plus de son identité) : son motif pour rencontrer Coral. Cela souligne l'ignorance de Coral, et rend ridicules ses compliments ; il devient de plus en plus pathétique pendant la soirée, sans se douter de ce qui va lui arriver.

Pour la première fois, Julie se sert d'une arme, la seringue pour injecter du poison dans la bouteille des spiritueux. Au début cela peut paraître une méthode « lâche » de tuer quelqu'un, car encore une fois elle évite une confrontation avec son ennemi sous des circonstances « justes » ; elle ne se démasque que juste avant la mort de la victime, comme quand elle tue Bliss. La méthode de tuer est pourtant importante : une seringue. Comme mentionné avant, Beauvoir pense que le pénis est pour le garçon un symbole de transcendance et d'autonomie qui lui laisse assumer sa subjectivité, et la possibilité de le manipuler rend jalouses les filles. Ici Julie l'utilise comme objet phallique d'aliénation au lieu d'une poupée, et le poison recrée en quelque sorte les fonctions excrétoires d'un pénis. Beauvoir dit que l'intérêt pour ces fonctions disparaît à un certain âge, alors Julie ne devrait plus avoir une telle admiration. Beauvoir ne croit pas en une valeur essentielle du pénis, elle dit qu'il est estimé par les enfants grâce à leur éducation et leur entourage.⁵¹ Alors, si Julie ressentait toujours une admiration pour le phallus – ce qui ne serait probablement pas avantageux selon Beauvoir – cela montrerait qu'elle (Julie) ne réussit pas à se libérer des valeurs imposées par la société, bien qu'elle entre dans la dialectique hégélienne.

Brown dit que l'usage d'un phallus est, au contraire, à l'avantage d'une femme. Il considère une arme phallique comme quelque chose de positif qui rend fort celui qui le possède, qu'il soit homme ou femme ; une femme qui maîtrise des armes maîtrise aussi la sphère masculine.⁵² Comme Beauvoir, il pense que ce pouvoir n'a pas d'origine biologique, mais il insiste quand même sur le fait que le phallus a une valeur qui peut être possédée par aussi bien les hommes que les femmes. Coral ne réussit pas à se servir de son phallus tandis que Julie utilise le sien, avec un résultat mortel ; ce n'est qu'elle qui possède un pouvoir phallique. Or, il y a quand même une différence entre son usage du phallus et celui des autres femmes de viol/vengeance, puisqu'elle tue Coral *indirectement* avec la seringue : elle n'injecte pas son phallus dans lui, et cela peut consister une preuve qu'elle n'a pas tout à fait maîtrisé le phallus, mais doit l'utiliser « en secret ».

Le regard est pertinent pour une interprétation post-féministe, pour les mêmes raisons que celles déjà discutées par rapport à Bliss. Lorsque Julie danse, Coral reste assis en la regardant et en

50 Gillain, 150

51 Beauvoir t. 2, 26

52 Brown, 30f

parlant. La caméra partage son point de vue – comme elle le fait quand Julie pousse Bliss – et focalise sûr, entre autre, les jambes de Julie ; comme noté par Gillain, la caméra « [...] sectionne son corps à la taille. »⁵³ Initialement on dirait que Julie est objetisée par des forces patriarcales (Coral aussi bien que la caméra), mais le regard montré change assez vite. Coral commence à ressentir les effets du poison et tombe par terre, et après quelques secondes il dit qu'il ne peut plus rien voir. Ainsi, il réclame le regard voyeuriste mais en est puni par une femme utilisant un phallus ; Julie finit par reprendre la masculinité.

3.3 Troisième meurtre

3.3.1 Description de la scène

Julie rencontre le garçon Cookie, fils de la troisième victime (Morane), et lui pose des questions sur sa famille. Le lendemain la femme de Morane reçoit un message (évidemment écrit par Julie) prétendant que sa mère est malade ; elle s'en va pour la visiter. Julie arrive et dit qu'elle est l'institutrice de Cookie, et qu'elle veut les aider dans l'absence de son épouse. Morane le croit, en dépit des objections de son fils. Julie s'occupe de Cookie, elle cuisine et joue avec lui en souriant et en riant beaucoup. Quand Cookie est couché elle fait entrer Morane dans un placard qu'elle ferme à clé. En apprenant sa vraie identité, Morane explique à Julie ce qui s'est passé le jour qu'est mort David, son mari. Puis elle raconte son enfance, qu'elle avait connu David toute sa vie et qu'elle avait rêvé de l'épouser pendant des années. Finalement elle utilise du scotch pour isoler le placard afin de l'étouffer.

3.3.2 Analyse

Le flashback est essentiel pour la compréhension du rôle de Julie, puisque sa motivation de vengeance diffère de la convention du genre : ce n'est pas elle qui a été attaquée, même pas une femme, mais son mari. Or, il est possible que ce soit cet élément qui fait apparaître une différence fondamentale entre le féminisme et le post-féminisme.

À en juger par les théories de Beauvoir, il est difficile de savoir quel serait son avis, concernant la raison pour laquelle Julie tue. Elle admet que le mariage a évolué, il peut être « [...] une union librement consentie par deux individualités autonomes [...] »⁵⁴, mais ajoute qu'il signifie des choses différentes pour les deux sexes. Pour une femme, le mariage est souvent « [...] son seul gagne-pain et la seule justification sociale de son existence. [...] [L]e mariage est le seul moyen d'être intégrée à la collectivité [...] »⁵⁵ Cela veut dire, explique Beauvoir, que le mariage n'a pas la

53 Gillain, 150

54 Beauvoir t. 2, 195

55 Ibid., 197

même importance pour un homme, le mariage ne constitue pas son droit d'exister, ni son projet fondamental ; pour une femme, c'est une mode de vie plus confortable, mieux « payée » que les travaux qui lui sont accessibles.⁵⁶ Or, Julie se marie volontairement sans aucun indice que le mariage lui serait imposé. Pourtant, sa nostalgie n'est pas suffisante comme explication, selon la théorie féministe de Beauvoir : comme la femme est condamnée à ce destin, elle peut l'assumer librement, lui donner l'expression de sa liberté, en exaltant l'être aimé « [...] comme la valeur et la réalité suprême [...] ».⁵⁷ Elle s'attend aussi à une exaltation de son propre égo et de la justification.⁵⁸ Il est difficile de savoir exactement laquelle des raisons (présentées par Beauvoir) qui convainc Julie à tuer les hommes, mais il est alors plausible, selon notre interprétation des théories de Beauvoir, que Julie en veut aux cinq hommes de l'avoir privée de son seul accès à cette exaltation, ce qui rendrait son travail beaucoup moins féministe : elle voulait s'intégrer à la collectivité, mais maintenant elle a perdu la seule chose qui justifiait son existence. On peut objecter que même Beauvoir admet la possibilité d'un mariage où l'intérêt est réciproque, mais cela paraît être plutôt une exception rare. Comme Julie ne trouve pas de manière de vivre sans son mari, on a l'impression qu'il est son projet fondamental, la justification de son existence, ce qui veut dire qu'elle est toujours contrôlée par un pouvoir patriarcal, bien que son mari soit décédé. Normalement, dans les films viol/vengeance, c'est une femme qui est assaillie, et elle s'oppose aux pouvoirs patriarcaux en les battant ; ici, la motivation de Julie n'est pas forcément une opposition, Julie peut être influencée par le patriarcat. En fait, cet aspect peut rendre le film moins féministe que d'autres films viol/vengeance, si on applique les théories de Beauvoir, puisque la vengeance des autres protagonistes est motivée par une offense personnelle, tandis que celle de Julie pourrait servir à soutenir des structures patriarcales. Comme elle tue ses agresseurs, on dirait qu'elle serait un symbole féministe, une femme forte et indépendante, mais il s'est avéré que sa vengeance pourrait soutenir les mêmes structures qui sont opposées dans d'autres films du même genre ; alors Julie ne personnifierait pas de progrès pour un mouvement féministe « classique », plutôt le contraire.

Or, en ce qui concerne le post-féminisme, il y a une différence importante entre Julie et d'autres femmes qui rêvent d'être mariées (selon la description de Beauvoir) : c'est que Julie ne reste pas passive. Au début elle voulait se tuer, n'ayant pas de raison pour vivre ; puis elle cesse de s'affliger et devient active. Selon Brown la combinaison des qualités féminines et masculines dans la même femme, et son alternance entre les deux catégories, sapent l'idée qu'un état serait plus naturel que l'autre.⁵⁹ Julie peut adorer et tuer des hommes avec la même facilité, l'une des activités

56 Beauvoir t. 2, 199f

57 Ibid., 478

58 Ibid., 482

59 Brown, 40

n'est pas plus naturelle que l'autre.

Une qualité féminine peut aussi être, dit Brown, un moyen pour une femme de devenir encore plus forte.⁶⁰ Ainsi, même si on suppose que Julie voulait épouser David pour bénéficier des avantages d'un mariage, cela serait, selon les théories de Brown, une façon d'abuser du système, ce qui est un signe de la force de Julie. Cela ne veut pas dire qu'elle est incorporée dans une société patriarcale contre son gré, qu'elle accepte un destin qu'elle ne désire pas ; une interprétation post-féministe pourrait être que Julie ne se marie pas en dernier recours, au contraire : si elle le fait uniquement à cause de l'amour, elle adopte des valeurs féminines, un signe d'une femme forte selon le post-féminisme. À part de la dimension romantique, le mariage peut être le moyen le plus efficace d'améliorer sa situation en tant que femme dans une société patriarcale.⁶¹ Cela veut dire qu'elle reste active tout le temps : d'abord elle choisit le mariage pour en bénéficier (choix actif), puis elle punit les hommes responsables pour son échec. D'autres protagonistes des films viol/vengeance sont passifs au début, pendant le viol, et actifs pendant la vengeance, mais Julie est active tout le temps. Clover dit que le viol est l'expérience la plus féminine qu'il y ait.⁶² Ainsi Julie n'éprouve pas elle-même l'expérience qui lance toujours le projet violent d'un film viol/vengeance, elle n'est pas humiliée comme d'autres protagonistes, et réussit à être forte (c'est-à-dire masculine) même pendant le viol symbolique (le meurtre de son époux). En plus, le « viol » est ici un accident, ce qui crée un contraste entre une femme calculatrice, tuant au total cinq hommes toute seule, et cinq hommes maladroits qui ensemble en tuent un par hasard.

D'ailleurs, le flashback montre que Julie n'est pas exposée au regard des hommes de la même façon que d'autres femmes de viol/vengeance, puisque c'est en fait son *mari* qui en est l'objet au début. Elle ne se venge pas parce qu'elle a été soumise au regard, mais parce qu'ils ont eu l'audace de le diriger vers son mari, sa « propriété ». Brown est d'accord avec Carol que le regard signifie pouvoir, et qu'il est d'habitude réservé aux hommes ; les femmes sont punies quand elles essaient de l'utiliser. Il ajoute un exemple intéressant : Dans *La mort dans la peau* (*The Bourne Supremacy*, Greengrass, 2004), Jason Bourne exerce son pouvoir en regardant des gens avec l'aide d'une lunette télescopique.⁶³ C'est tout à fait ce qu'ont fait les cinq tueurs, ils ont regardé le mari, pas Julie, avec la lunette télescopique du fusil. Plus tard deux d'entre eux essaient d'exercer le

60 Brown., 40

61 Jusqu'ici nous n'avons pas parlé de la dimension romantique du mariage. Ni le féminisme « classique », ni le post-féminisme ne prétendent que le mariage comme phénomène doit forcément être misogyne, institué comme un outil du patriarcat pour contrôler les femmes (même si Beauvoir est portée à trancher en favorisant cette possibilité, comme nous l'avons constaté sur la page précédente), et dans un tel cas le résultat serait probablement le même selon les deux théories, c'est-à-dire qu'il est bon qu'une femme fasse ce qu'elle veut ; il faut cependant noter que ni Beauvoir, ni Brown ne présentent explicitement des possibilités d'émancipation liées au mariage.

62 Clover, 154

63 Brown, 209ff

regard dans leurs rencontres avec Julie (Bliss et Coral, comme décrit au-dessus), mais meurent aussitôt.

3.4 Quatrième meurtre : Fergus

3.4.1 Description de scène

Julie rencontre Fergus, l'artiste, et prétend qu'elle est modèle. Il dit qu'elle serait parfaite pour ses images de Diane, la déesse de chasse. Il commence à peindre Julie, qui est vêtue d'un costume de Diane, avec un arc à flèche. Après une journée de travail Julie devient fatiguée et tire une flèche, par accident, qui n'est pas loin de frapper Fergus. Elle s'en va, et puis il peint une image d'elle sur le mur.

Julie revient le lendemain pour assister à la fête de Fergus et reste avec lui un moment quand les autres invités s'en vont au restaurant. Quelques minutes plus tard Fergus est allongé par terre avec une flèche dans le dos. Julie inspecte toutes les images d'elle et les détruit, mais avant d'effacer celle sur le mur elle hésite, et la quitte sans l'avoir touchée.

3.4.2Analyse

Le début de ce meurtre est très intéressant pour une analyse post-féministe : quand Julie entre dans l'appartement de Fergus, on le voit de son point de vue à elle. Les deux premiers meurtres ont fini par montrer le point de vue d'un homme, ici la scène commence en montrant celui d'une femme ; dès le début, on comprend que c'est Julie qui a le pouvoir. Cela crée un contraste intéressant, puisque Fergus passe beaucoup de temps à admirer et essayer de saisir sa beauté quand il peint, sans jamais obtenir le regard.

Dans cette scène, on a l'impression que Julie souffre d'une régression à son état avant le meurtre de son mari. Elle commence d'hésiter et de tomber amoureuse de Fergus ; cela est prouvé par le fait qu'elle lui laisse garder la bague de son mari, ce qui symbolise probablement qu'elle est prête à ne plus vivre uniquement pour venger son mari mort. Beauvoir dit que la femme « [...] ne peut donc prendre qu'en se faisant proie [...] »⁶⁴ et qu'elle peut se retrouver sujet si elle réussit, mais qu'elle court le risque d'être figée dans cet état sans en sortir. Jusqu'à maintenant elle a réussi, en séduisant les autres hommes, mais ici elle a des problèmes de ne pas rester dans un rôle pareil à celui d'une poupée. Finalement elle en sort comme vainqueur, mais il est sans doute un signe de faiblesse, selon le féminisme de Beauvoir, qu'elle soit si proche d'en être absorbée. En tombant amoureuse de lui elle abandonne le rôle autoritaire en se faisant objet pour lui, assez concrètement en voulant être modèle. En plus, Clover ne mentionne aucun film où le protagoniste tombe

64 Beauvoir t. 2, 532

amoureuse de son agresseur ; comme Julie se laisse être séduite elle est sans doute une exception moins féministe que ses homologues dans d'autres films.

Par contre, un post-féministe considérerait probablement cette scène comme positive, encore une fois grâce au regard. Comme mentionné au-dessus, Clover montre que les femmes de viol/vengeance peuvent se servir du regard sans punition, ce qui est le cas ici. Au début elle punit Bliss et Coral pour revendiquer un regard objetisant, et ici c'est finalement Julie qui s'en sert elle-même, sans être punie ; elle a conquis un des traits les plus masculins.

À propos du fait qu'elle commence de tomber amoureuse de Fergus, cela peut aussi être à son avantage selon Brown. Il dit que dans *Le Silence des agneaux* (*The Silence of the lambs*, Demme, 1991) on insiste sur le fait que le personnage principal, Clarisse, est un outsider dans une organisation des hommes. Alors, quand elle réussit à résoudre le cas, elle paraît encore plus forte, étant donné qu'elle le fait en dépit (entre autre) d'être femme.⁶⁵ Un homme stéréotypé ne court pas le même risque de tomber amoureux, alors une victoire dans une pareille situation ne serait pas aussi impressionnante, mais Julie cède presque à son émotivité, une faiblesse féminine, et paraît ainsi encore plus forte quand elle réussit à y résister.

Selon la théorie de Brown, il n'est probablement pas un problème que Julie travaille comme modèle. Il n'accepte pas la dichotomie entre sujet et objet et la théorie que l'héroïne vacille entre les deux. Au contraire, il dit que ces deux qualités peuvent coexister : les corps musclés des héroïnes des films d'action sont codés comme ceux des héros, sujet principalement et objet deuxièmement, les deux en même temps.⁶⁶ Le corps de Julie n'étant pas très musclé, il lui manque la fonctionnalité physique de celui d'une héroïne d'un film d'action, mais il reste un outil utile. Brown dit que les femmes sont dangereuses, non seulement parce qu'elles peuvent se battre, mais parce qu'elles sont attirantes, elles ont un avantage que n'auront jamais les hommes.⁶⁷ Ainsi, Julie utilise une puissance inaccessible à un homme dans la même position pour infiltrer les domiciles de ses victimes afin d'atteindre une position plus avantageuse avant de les tuer. Elle est un bon exemple d'une combinaison des attributs féminins et masculins, la flèche dans le dos de Fergus agissant comme preuve finale de cela : elle commence par séduire d'une manière féminine afin de finir la tâche en pénétrant sa victime avec un objet phallique (acte violent, alors masculin).

3.5 Cinquième meurtre : Delvaux

3.5.1 Description de la scène

Le cinquième meurtre commence, en effet, avant le quatrième. Julie visite la décharge des voitures

65 Brown, 214f

66 Ibid., 25

67 Ibid., 57

où travail Delvaux, habillée comme une prostituée, et demande à son collègue de le rencontrer. Quand Delvaux s'approche d'elle, elle est prête à lui tirer dessus avec un revolver qu'elle cache, mais soudain la police vient d'arrêter l'homme. Julie le suit dans un taxi, mais le quitte finalement, et s'en va à Fergus. Après le quatrième meurtre Julie se fait arrêter par la police. Elle confesse avoir commis les meurtres, mais refuse d'expliquer pourquoi. En prison elle aide à distribuer la nourriture, et dans la cuisine elle prend un couteau qu'elle cache. Lorsqu'elle arrive dans la cellule de Delvaux, la caméra ne la suit plus. Delvaux hurle, la marche nuptiale commence et le film finit.

3.5.2 Analyse

Le dernier meurtre accentue ce qui a déjà été établi : encore une fois Julie se fait proie, pour être arrêtée par la police, afin d'atteindre la dernière victime, Delvaux. Ce qui est important de noter est comment ce meurtre sert à montrer la fin de son évolution pendant son voyage « spirituel » en tant que protagoniste de viol/vengeance. Au début elle hésite de se servir d'une arme phallique (chez Coral, Morane et Fergus) mais ici elle en utilise un sans hésitation, sans remord, dans une confrontation « directe ».

Cela veut dire que Julie entre, sans doute, dans la dialectique hégélienne. La flèche dans le dos de Fergus indique qu'elle n'a pas osé l'affronter, mais a préféré tirer quand il ne la voyait pas. Ici on peut supposer qu'elle entre dans un duel bref ; elle risque finalement sa vie sans doute, en entrant dans la dialectique hégélienne et en sortant comme maître. Le seul « défaut », c'est qu'elle le fasse pour une raison féminine en confirmant les valeurs masculines, comme constaté avant. Or, le déroulement de l'action diffère des idées de Beauvoir. Le problème, si on applique la théorie de Beauvoir telle que nous la comprenons, c'est que les femmes ne se sont jamais opposées aux valeurs de l'homme, mais comme Julie a tué cinq hommes, possiblement motivée par son affection pour l'idéal matrimonial en utilisant un phallus, elle entre dans la dialectique non pour s'opposer aux valeurs de l'homme, mais indirectement pour les confirmer, pour les défendre. Finalement, même si elle ose attaquer des hommes, on ne peut pas être sûr qu'elle se libère des valeurs patriarcales.

Brown, par contre, ne s'y opposerait probablement pas. Finalement Julie revendique le phallus sans hésiter et l'utilise dans une rencontre directe. Poignarder quelqu'un exige une force physique et une audace que Julie n'a pas montrées pendant les autres meurtres, mais maintenant il est évident qu'elle maîtrise tous les aspects du genre et peut les utiliser à son avantage. Bien qu'elle ne soit pas très musclée, elle n'a pas peur d'attaquer un homme plus grand et plus robuste qu'elle. Le film montre qu'il est possible pour une femme d'avoir recours à la violence, que la féminité peut même être dans une relation causale avec la violence, et que les deux peuvent profiter l'un de l'autre. Peut-être que son nom est un jeu de mot de Truffaut illustrant son identité : la prononciation de

Kohler ressemble à « colère », comme si elle était une femme remplie d'un des sentiments les plus masculins.

4. Conclusion

Dans ce mémoire, nous avons discuté comment la formule viol/vengeance a été modifiée dans le film *La Mariée était en noir*. Nous avons montré quels effets a cette modification, sur la perception du personnage principal, défini par la féminité et la violence. Pour étudier cette relation entre violence et féminité dans le film (et, ainsi, dans le genre de viol/vengeance) nous nous sommes servis des théories féministes de Beauvoir et des théories post-féministes de Jeffrey Brown. Dans le mémoire, nous avons choisi d'analyser des scènes contenant les meurtres commis par le protagoniste en comparant les théories féministes l'une avec l'autre, ce qui nous a permis d'explorer différentes facettes de la relation féminité/violence dans le film.

Nous avons montré que – selon le féminisme de Beauvoir – bien que Julie paraisse entrer dans la dialectique hégélienne en affrontant ses agresseurs, elle se distingue des protagonistes des autres films du genre, puisque son personnage peut être compris comme confirmant les valeurs patriarcales. Il est bon qu'une femme fasse ce que n'ont jamais fait les femmes avant, mais si elle est motivée par l'attachement à son mari, sa vengeance n'est qu'une affirmation des structures contrôlées par des hommes (surtout le mariage), un monde auquel Julie paraît très attachée ; ses déguisements semblent devenir des signes de sa volonté d'être dorlotée comme une poupée. Elle prétend que son mariage était un choix totalement libre, mais nous avons montré qu'il est toujours possible que ce n'était pas vraiment le cas, et qu'elle serait déçue d'être privée de sa seule raison d'être et de sa source d'affirmation en tant que femme, c'est-à-dire son mari. Selon une telle lecture, la situation serait aggravée par le fait qu'elle tombe probablement amoureuse encore une fois, d'une de ses victimes. En plus, ses armes phalliques peuvent montrer une jalousie du phallus imposée aux femmes, une valeur patriarcale. Alors, nous prétendons que sa lutte contre les cinq hommes n'est pas nécessairement une opposition au patriarcat, mais il est possible que son comportement vient au contraire le renforcer ; dans ce cas elle ne les attaque pas du tout, elle les conforte.

Nous avons cependant pu nuancer cette constatation en nous servant d'une approche post-féministe, selon laquelle Julie paraît plus forte que selon le féminisme de Beauvoir. Julie utilise sa féminité comme arme : grâce à ses déguisements ses victimes la sous-estiment, et elle peut atteindre une position plus avantageuse avant de les tuer. Ainsi, la féminité n'est pas une faiblesse mais un outil puissant dont elle se sert. L'amour pour le mari décédé peut toujours être vu comme le désir de s'incorporer à un monde patriarcal, mais sans la soumission supposée par le féminisme de Beauvoir. Il est possible pour Julie de se détacher du système patriarcal (dans le sens qu'elle n'en est plus

contrôlée) et nous défendons la pensée que dans un monde contrôlé par les hommes, il peut être plus avantageux de « feindre la féminité » pour obtenir des avantages plus facilement, de la même façon que le fait Julie en séduisant ses victimes : elle abuse de la crédulité des hommes infantiles. Ses méthodes pour tuer sont encore des signes de sa victoire sur le patriarcat : selon le post-féminisme, il n'est pas forcément un désavantage que Julie se serve des armes phalliques au fur et à mesure ; au contraire cela montre qu'elle maîtrise des qualités masculines aussi bien que féminines. En plus elle réussit à s'approprier « le regard » dominateur appartenant aux hommes d'habitude ; les victimes qui s'en servent sont punies, elle ne se laisse pas être objetisée.

Nous avons montré que les deux théories apportent une perspective différente sur certains aspects du film et du personnage, et par la comparaison des deux théories la structure devient plus claire ; ce qui permet d'avoir une meilleure compréhension de viol/vengeance. Il serait intéressant pour des futures études de voir si cette méthode – qui s'est avérée pertinente pour l'étude de ce film – donnerait des résultats avec d'autres films du genre.

Bibliographie

Beauvoir, Simone de (1949) *Le deuxième sexe*, Paris : Gallimard, tome 1 et 2

Le Berre, Carole, (2004) *François Truffaut: au travail*, Paris : Cahiers du cinéma

Brown, Jeffrey A (2011). *Dangerous curves: action heroines, gender, fetishism, and popular culture*, Jackson : University Press of Mississippi

Clover, Carol J (1992). *Men, women, and chain saws: gender in the modern horror film*, Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press

Gillain, Anne (1991). *François Truffaut: le secret perdu*, Paris : Hatier

Oxford English Dictionary Oxford : Oxford University Press

Read, Jacinda, (2000) *The new avengers: feminism, femininity and the rape-revenge cycle*, Manchester : Manchester Univ. Press

Schubart, Rikke (2007). *Super Bitches and Action Babes: the female hero in popular cinema, 1970-2006* Jefferson, N.C. :McFarland & Co

Films cités

Barb Wire (Hogan, 1996)

Die Another Day (Tamahori, 2002)

Kill Bill (Tarantino, 2003/4)

Mariée était en noir, La (Truffaut, 1967)

Mort dans la peau, La (*The Bourne Supremacy*, Greengrass, 2004)

Silence des agneaux, Le (*The Silence of the lambs*, Demme, 1991)