

Université de Montréal

Corps à corps abject : les personnes en situation de handicap, la sexualité et l'handiphilie sous-jacente dans des films gothiques contemporains

Par

Patrick Desjardins

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de Ph. D.

en études cinématographiques

Juillet 2023

© Patrick Desjardins, 2023

Université de Montréal

Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée

**Corps à corps abject : les personnes en situation de handicap, la sexualité et l'handiphilie
sous-jacente dans des films gothiques contemporains**

Présenté par

Patrick Desjardins

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes

Marion Froger

Présidente-rapportrice

Bernard Perron

Directeur de recherche

Line Grenier

Membre du jury

Romain Chareyron

Examineur externe

Résumé

Que ce soit en littérature ou en cinéma, bon nombre d'études sur le gothique ont été menées au fil des années. Dans notre thèse, nous nous efforcerons de démontrer la corrélation entre le gothique et la nécessité de certaines formes de transgression, de radicalisme (artistique, esthétique et politique) lorsqu'un sujet (personnage) se retrouve en situation d'altérité. Ces formes de transgression se font par l'entremise du surnaturel que permet le genre du gothique. Ce dernier se voit entre autres marqué par la transgression des limites et des frontières. L'examen de ladite transgression représentera une part importante de notre étude. Les monstres que nous retrouvons dans les œuvres gothiques font fréquemment figure de traduction de bouleversements politiques ou d'inquiétudes sociales face aux divergences par rapport à la norme. Nous nous pencherons donc sur la notion du corps « monstrueux » comme site d'altérité et de menaces surnaturelles. Ce corps peut être individuel, mais aussi social.

Dans le cadre de nos analyses filmiques, nous adopterons une posture postmoderne et posthumaniste, voire transhumaniste. Ayant déterminé au préalable ce que nous entendons par gothique, altérité et transgression, cette posture constituera celle adoptée lors de notre première partie. Tout d'abord, nous ferons en sorte de bien définir ces différents concepts afin de mieux les utiliser dans notre étude de certains films gothiques contemporains et des personnages qu'ils mettent en scène. Dans notre deuxième partie, certains de ces personnages nous permettront de traiter de la question du handicap, notamment en lien avec le gothique du 19^e siècle et le corps « abject ». Le modèle médical du handicap sera capital dans l'établissement du rapport entre le

corps ayant des limitations fonctionnelles (handicapé) et celui qui est monstrueux, difforme, etc. Nous constaterons qu'il reste un vieux fond de religiosité dans le regard sur le handicap même si le milieu de la réadaptation a pris le relais des « bonnes œuvres » depuis plus d'une centaine d'années.

Incontestablement, certains tabous demeurent tenaces. L'un de ceux-ci concerne la sexualité, bien que ces derniers changent au cours des décennies et de l'évolution humaine. Comme nous le verrons dans notre thèse, il va sans dire que ce tabou concerne autant la sexualité en général que celle des personnes en situation de handicap lorsqu'elle n'est pas réduite au silence ou à des déviances. Conséquemment, des œuvres gothiques ont mis en lumière des préoccupations en lien avec le genre, l'âge, les classes sociales, la race, l'orientation sexuelle et la santé sexuelle. Nous nous jetterons plus précisément un éclairage sur l'handiphilie (une attirance sexuelle pour le handicap) en brossant un portrait d'autres paraphilies au préalable, dont le BDSM (bondage, discipline, domination, soumission, sadomasochisme). Jugeant que l'handiphilie est sous-jacente dans certaines œuvres de notre étude, nous proposerons une nouvelle lecture de films gothiques contemporains tels que *An American Werewolf in Paris* (1997) de Waller, *Underworld* (2003) de Wiseman, *Underworld : Rise of the Lycans* de Tatopoulos, *Kiss of the Damned* (2012) de Cassavetes et *The Shape of Water* (2017) de Del Toro.

Mots clés : abjection, corps, gothique, handicap, sexualité

Abstract

Whether in literature or cinema, many studies of the Gothic have been carried out over the years. In our thesis, we shall strive to demonstrate the correlation between the Gothic and the need for certain forms of transgression, of radicalism (artistic, aesthetic and political) when a subject (character) finds himself in a situation of otherness. These forms of transgression are achieved through the supernatural, which the Gothic genre makes possible. Among other things, the latter is marked by the transgression of limits and boundaries. Examining this transgression will be an important part of our study. The monsters we find in gothic works frequently represent the translation of political upheavals or social anxieties about deviations from the norm. We'll be looking at the notion of the "monstrous" body as a site of otherness and supernatural threats. This body can be individual, but also social.

For the purposes of our filmic analyses, we will adopt a postmodern and posthumanist, even transhumanist, stance. Having previously determined what we mean by gothic, otherness and transgression, this will be the stance adopted in our first section. We will begin by defining these concepts so as to be able to use them in our study of certain contemporary gothic films and the characters they portray. In our second part, we'll use some of these characters to address the issue of disability, particularly in relation to the 19th-century Gothic and the "abject" body. The medical model of disability will be crucial in establishing the relationship between the body with functional limitations (handicapped) and the body that is monstrous, deformed, etc. We'll see

that there's still an old-fashioned religiosity in the way we look at disability, even if the rehabilitation community has been taking over from "good works" for over a hundred years.

Unquestionably, certain taboos remain tenacious. One of these concerns sexuality, although this has changed over the decades as a result of human evolution. As we will see in our thesis, it goes without saying that this taboo concerns both sexuality in general and that of people with disabilities, when the latter is not reduced to silence or deviance. As a result, Gothic works have highlighted concerns about gender, age, social class, race, sexual orientation and sexual health. We'll take a closer look at devoteeism (a sexual attraction to disability), by looking at other paraphilias beforehand, including BDSM (bondage, discipline, domination, submission, sadomasochism). Judging that devoteeism underlies certain works in our study, we will propose a new reading of contemporary gothic films such as Waller's *An American Werewolf in Paris* (1997), Wiseman's *Underworld* (2003), Tatopoulos' *Underworld: Rise of the Lycans*, Cassavetes' *Kiss of the Damned* (2012) and Del Toro's *The Shape of Water* (2017).

Keywords: abjection, body, Gothic, disability, sexuality

Table des matières

Résumé	3
Abstract	5
Table des matières	7
Liste des tableaux	9
Liste des figures	10
Liste des sigles et abréviations	12
Remerciements	14
Introduction	15
Partie 1	24
Chapitre 1 : Qu'est-ce que le gothique au cinéma ?	24
1.1 Les caractéristiques génériques du genre gothique	25
Chapitre 2 : Le merveilleux noir	56
2.1 Rendez-vous plus ou moins doux avec l'étrange.....	58
2.2 Les différences entre le gothique et le fantastique.....	67
2.3 La séduction de l'horreur	72
Chapitre 3 : Les implications sociales et politiques dans le gothique	81
3.1 L'altérité et la transgression	84
3.2 Le postmodernisme	93
3.3 Le posthumanisme.....	112
Chapitre 4 : Le corps	128
4.1 Le corps « abject »	129
Chapitre 5 : Le traitement du corps	169
5.1 La transformation du corps.....	174
5.2 La transgression du corps.....	181
5.3 Le corps dans sa communauté	194
Partie 2	200
Chapitre 6 : Regard sur le corps et le handicap	200
6.1 L'interprétation ou l'appropriation du corps handicapé	204
Chapitre 7 : L'asexualisation ou l'hypersexualisation des personnes en situation de handicap	245
7.1 Le sexe des anges.....	245

7.2 La libido du Diable.....	273
7.3 Les corrélations entre les vampires et les personnes en situation de handicap.....	280
Chapitre 8 : Les corrélations entre les loups-garous ou d'autres êtres surnaturels et les personnes en situation de handicap	307
Chapitre 9 : L'apprivoisement de la différence	321
9.1 Le gothique et le darwinisme	327
9.2 Une relation aidant(e)-aidé(e) : le syndrome de l'infirmière.....	332
Chapitre 10 : La ou les sexualité(s) alternative(s)	336
10.1 BDSM (bondage, discipline, domination, soumission et sadomasochisme)	342
10.2 Les jeux de rôle dans le BDSM au sein des films gothiques.....	365
Chapitre 11 : L'handiphilie sous-jacente dans certains films gothiques contemporains	378
11.1 Les handiphiles (admirateurs et prédateurs).....	392
11.2 Les prétendants.....	411
11.3 Les transcapables.....	414
Conclusion	422
Filmographie	431
Bibliographie.....	432

Liste des tableaux

Tableau 1: La subdivision todorivienne du fantastique.....	70
Tableau 2: Déviations sexuelles et diverses formes de violence.....	341

Liste des figures

Figure 1 : Les soldats vampires se tiennent sur les remparts du château médiéval et attendent l'attaque des loups-garous sauvages dans <i>Underworld : Rise of the Lycans</i> (2009).	41
Figure 2 : Les soldats vampires visent un loup-garou sauvage avec une flèche géante du haut des remparts du château médiéval dans <i>Underworld : Rise of the Lycans</i> (2009).	42
Figure 3 : Les gargouilles de la cathédrale Notre-Dame de Paris durant une nuit d'averse dans <i>An American Werewolf in Paris</i> (1997).	46
Figure 4 : Draven en position de prédation dans <i>The Crow</i> (1994).	47
Figure 5 : Selena en position de prédation au début d' <i>Underworld</i> (2003).	48
Figure 6 : Le fantôme de la mère d'Édith dans <i>Crimson Peak</i> (2015).	155
Figure 7 : Lucille regardant Thomas briser le cœur d'Édith dans <i>Crimson Peak</i> (2015).	156
Figure 8 : Un fantôme translucide qui rampe sur le plancher dans <i>Crimson Peak</i> (2015).	161
Figure 9 : Le fantôme de la mère Sharp dans <i>Crimson Peak</i> (2015).	162
Figure 10 : Le meurtre du père d'Édith dans <i>Crimson Peak</i> (2015).	163
Figure 11 : Le toit brisé du manoir dans <i>Crimson Peak</i> (2015).	164
Figure 12: La flagellation de Lucian dans <i>Underworld : Rise of the Lycans</i> (2009).	182
Figure 13 : Les blessures infligées à Lucian lors de sa flagellation dans <i>Underworld : Rise of the Lycans</i> (2009).	182
Figure 14 : Michael ouvre la fermeture à glissière du costume de Selena au début de leur relation sexuelle dans <i>Underworld : Evolution</i> (2006).	183
Figure 15 : L'acte sexuel entre Selena et Michael dans <i>Underworld : Evolution</i> (2006).	183
Figure 16 : La relation sexuelle entre Sonja et Lucian dans <i>Underworld : Rise of the Lycans</i> (2009).	184
Figure 17 : Un moment tendre après l'acte sexuel entre Sonja et Lucian dans <i>Underworld : Rise of the Lycans</i> (2009).	184
Figure 18 : Un policier photographie le corps de la victime dans <i>Blink</i> (1993).	188
Figure 19 : La victime gît dans sa baignoire dans <i>Blink</i> (1993).	188
Figure 20 : Le contremaître/vampire esclavagiste surveille le travail des Lycans dans <i>Underworld : Rise of the Lycans</i> (2009).	212
Figure 21 : Un Lycan peine à fournir le rendement exigé dans <i>Underworld : Rise of the Lycans</i> (2009).	213
Figure 22 : <i>Putto</i> (1474) d'Andrea Mantegna.	246
Figure 23 : Un plan taille sur Emma durant son entrevue dans <i>Blink</i> (1993).	248
Figure 24 : Un plan rapproché sur la journaliste qui fait l'entrevue d'Emma dans <i>Blink</i> (1993).	248
Figure 25 : Un plan rapproché sur Emma dans <i>Blink</i> (1993).	252
Figure 26 : Un gros plan en caméra subjective du point de vue d'Emma sur la bouche de la journaliste dans <i>Blink</i> (1993).	252
Figure 27 : Les fesses d'Helena sont photographiées lorsque la jeune femme est dans son bain dans <i>Jennifer 8</i> (1992).	258
Figure 28 : Les seins d'Helena sont photographiés pendant que la jeune femme est dans son bain dans <i>Jennifer 8</i> (1992).	258
Figure 29 : La main et une partie du corps d'Helena sont photographiées alors qu'elle se lave dans <i>Jennifer 8</i> (1992).	259

Figure 30 : Emma et le détective Hallstrom commencent leur relation sexuelle dans <i>Blink</i> (1993).	262
Figure 31 : Emma et le détective Hallstrom durant l'acte sexuel dans <i>Blink</i> (1993).	263
Figure 32 : Michael se transforme dans <i>Underworld</i> (2003).	267
Figure 33 : Michael poursuit sa transformation dans <i>Underworld</i> (2003).	267
Figure 34 : Lucian se transforme dans <i>Underworld : Rise of the Lycans</i> (2009).	267
Figure 35 : Lucian se transforme lors de l'exécution de Sonja dans <i>Underworld : Rise of the Lycans</i> (2009).	268
Figure 36 : <i>Le cauchemar</i> (1781) de Johann Heinrich Füssli.	275
Figure 37 : Eliza apprend la langue des signes à la créature <i>The Shape of Water</i> (2017).	311
Figure 38 : Mimi a une relation sexuelle avec un jeune homme dans <i>Kiss of the Damned</i> (2012).	352
Figure 39 : Mimi mord son partenaire durant l'acte sexuel dans <i>Kiss of the Damned</i> (2012).	352
Figure 40 : Mimi tue son partenaire dans <i>Kiss of the Damned</i> (2012).	352
Figure 41 : Mimi arrive de façon impromptue chez Djuna dans <i>Kiss of the Damned</i> (2012).	353
Figure 42 : Mimi monte l'escalier chez Djuna dans <i>Kiss of the Damned</i> (2012).	354
Figure 43 : Djuna est enchaînée au lit pour faire l'amour dans <i>Kiiss of the Damned</i> (2012).	358
Figure 44 : Djuna est enchaînée au lit pour faire l'amour dans <i>Kiss of the Damned</i> (2012).	358
Figure 45 : Djuna prend les dessus dans la relation sexuelle et se prépare à mordre dans <i>Kiss of the Damned</i> (2012).	358
Figure 46 : Djuna mord Paolo durant leur relation sexuelle dans <i>Kiss of the Damned</i> (2012).	359
Figure 47 : La créature transforme les cicatrices d'Eliza en branchies dans <i>The Shape of Water</i> (2017).	373
Figure 48 : Lena est assise sur un bloc de béton dans <i>We Are the Night</i> (2010).	396

Liste des sigles et abréviations

APA : American Psychological Association

BDSM : bondage, discipline, domination, soumission et sadomasochisme

DSM-IV : Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux IV

LGBTQ+ : lesbiennes, gais, bisexuels(elles), trans, queer et plus

*À mes défunts père et frère
avec qui j'ai regardé de nombreux films d'horreur et de science-fiction.*

Remerciements

La rédaction d'une thèse peut être un long voyage périlleux, mais combien stimulant et satisfaisant. Je remercie tout d'abord mon directeur de recherche, Bernard Perron. Ses commentaires et ses conseils avisés m'ont énormément aidé dans ma rédaction. J'ai pu compter sur son soutien indéfectible tout au long de mon parcours doctoral qui a pu parfois représenter un défi physique, logistique, financier et psychologique. Je remercie également le département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques d'avoir trouvé des solutions qui m'ont permis d'aller jusqu'au bout de mes études doctorales malgré mes limitations fonctionnelles qui peuvent constituer des obstacles dans certaines circonstances. Je suis très reconnaissant pour le support et les adaptations que m'a fournis le bureau des étudiants en situation de handicap de l'Université de Montréal. Je remercie mes proches et mes amis qui m'ont toujours soutenu et encouragé, dont mes deux parents, Jean-Guy et Lauriane Desjardins. La liste est trop longue pour nommer tout le monde. Je suis sûr que les personnes concernées vont se reconnaître. Finalement, j'ai une petite pensée pour certaines institutions qui m'ont autant aidé que mis les bâtons dans les roues. Dans des contextes autres que sexuel, un NON peut devenir OUI.

Je ne peux pas terminer sans saluer mon fils Aymeric qui est très important pour moi. Papa t'aime de tout son cœur.

Introduction

Nous avons toujours aimé regarder des films fantastiques, étranges, gothiques, voire d'horreur. Qui plus est, nous nous passionnons pour l'architecture gothique qui est souvent associée à la diégèse de ceux-ci. Cela dit, nous nous sommes nous-mêmes commis en 2017 en écrivant et en réalisant une websérie fantastique avec de l'humour noir, qui s'intitule *Rolling Dead*. Celle-ci met en scène les péripéties d'un spectre en situation de handicap. C'est à la suite de cette création que nous avons eu l'idée d'une recherche doctorale. Nous voulions étudier le cinéma de ce genre, mais plus spécifiquement le gothique. Depuis ses débuts, le gothique et le corps sont interreliés. La décrépitude, le dysfonctionnement ou les deux à la fois de ce dernier font partie des thèmes. La première préoccupation dans notre thèse sera donc de brosser un court portrait des thèmes de prédilection du gothique. Ceux-ci offrent certains panoramas où se retrouvent l'inquiétante étrangeté, l'horreur et le surnaturel dans les œuvres dites gothiques. Bien que le genre voie le jour au niveau littéraire, c'est dans le cinéma qu'il peut paraître le plus évocateur grâce à son pouvoir d'expositions des corps attrayants ou repoussants et des situations de même acabit. De plus, le septième art est notre champ d'intérêt. Même si le corps occupe une place importante dans notre recherche, il n'est pas le seul élément des fictions gothiques à faire l'objet de manifestations surnaturelles. Nous pouvons en identifier qui sont reliées à des lieux, des décors, des époques de l'année ou des époques historiques quoiqu'il puisse y avoir des œuvres dystopiques. Comme nous le verrons, les aspects que nous venons de mentionner positionnent les œuvres dans la tradition du gothique et ils favorisent une atmosphère propre aux phénomènes inexplicables, du moins rationnellement. Étant donné que nous nous intéressons à certains films

gothiques contemporains, les héritages de ce genre feront partie de notre analyse, à l'instar des costumes et de l'apparence des personnages.

Nous tâcherons également de bien définir ce que nous entendons par gothique, car il s'agit selon nous d'un genre distinct du fantastique. Contrairement au gothique, ce dernier verse plus dans la psychologie et l'explication rationnelle des phénomènes étranges, telles qu'illustrées par Vax (1965), Todorov (1970), Lévi (1980), Bouvet (1998) et d'autres chercheurs de la tradition francophone. Nous adhérons davantage à la théorie anglophone, voire anglo-saxonne, sur le gothique et nous l'expliquerons dans notre première partie. D'entrée de jeu, nous établirons que ce genre est issu de la littérature des sensations et du sublime, qu'il est rattaché au radicalisme politique et aux événements historiques du 18^e siècle et qu'il assume pleinement l'intervention du surnaturel. Nous suivrons l'évolution du gothique jusqu'à nos jours afin de souligner l'appartenance des films de notre étude à ce genre. Pour ce faire, nous nous appuyerons sur différents auteurs comme Botting (1996), Hurley (1996), Hogle et ses collaborateurs ([2003] 2010), Spooner (2006) et autres. Nous tirerons des exemples dans le but d'illustrer notre propos, entre autres, dans *The Crow* (1994) et *Dark City* (1998) d'Alex Proyas, *Underworld* (2003) de Len Wiseman, *Underworld : Rise of the Lycans* (2009) de Patrick Tatopoulos, *Underworld : Awakening* (2012) de Mâns Mârlind et Björn Stein et *The Shape of Water* (2017) de Guillermo Del Toro.

Nous constaterons que le lien entre divers aspects politiques et le gothique est toujours d'actualité. Il nous semble pertinent d'étudier les films gothiques contemporains en procédant à l'analyse de l'altérité et la transgression, du postmodernisme et du posthumanisme qui émanent

de ceux-ci. Notamment avec l'aide de Boisvert (1995, 1997), Boulanger (2002), Derrida (1967, 1998), Hollinger (2009), Hunyadl (2018), Levinas (1983, 1995), Nayar (2014), Marion (2014), Scheaffer (2007) et Séguin (2012), nous nous efforcerons de faire ressortir de certains extraits des films concernés les différents éléments sociopolitiques que nous venons d'énumérer.

Ces analyses nous amèneront à la question du corps que nous avons évoquée en ouverture. C'est surtout celle du corps « abject » qui nous intéresse particulièrement. Nous nous pencherons sur la relation de ce dernier avec son environnement et les personnages dans les œuvres gothiques. À partir des films que nous étudierons tels que ceux que nous avons mentionnés ainsi qu'*Edward Scissorhands* (1990), nous nous attarderons aux vampires, aux loups-garous, aux créatures/monstres ou êtres magiques/surnaturels. Ceux-ci traduisent en quelque sorte les inquiétudes sociales qui se cachent derrière les œuvres gothiques à travers les âges. Mais ce sont davantage les implications contemporaines qui retiendront notre attention. Nous traiterons de même de la question de la transformation et de la transgression du corps.

Les recherches sur le genre du gothique ont fréquemment démontré qu'autant les préoccupations sociales que les maladies ou les limitations fonctionnelles passent par les personnages de monstre. Qui plus est, il est notable que ce qui était jugé comme des tares à l'époque ait servi de base aux créateurs pour construire leur protagoniste gothique au même titre que l'âge, le sexe, la classe, la race et l'orientation sexuelle. Les diverses situations de handicap ont des incidences personnelles, interpersonnelles, sociales, politiques et juridiques. Selon nous, ce serait une erreur, voire une faute, de les omettre dans l'analyse des films gothiques

contemporains et des personnages qui les peuplent. D'ailleurs, dans la deuxième partie, nous nous appuierons sur les études relatives au handicap dans cette perspective. Toutefois, il nous sera nécessaire de faire un détour par la réalité des vraies personnes en situation de handicap afin d'être en mesure de relever certaines concordances avec quelques personnages gothiques. Le caractère sous-jacent que nous décelons dans les films en question part de là, mais il ne s'y arrête pas. Nous regardons ces œuvres depuis plusieurs années et nous l'avons fait à maintes reprises, entre autres, avec la franchise d'*Underworld*. Notamment, nous y percevons une handiphilie sous-jacente alors que les films réalisés au même moment n'abordent que très peu la sexualité des personnes en situations de handicap et sous des angles restreints lorsqu'ils le font. Or, le gothique est genre idéal pour explorer différents fantasmes, dont l'amour du handicap.

La deuxième partie de notre thèse jettera donc un regard sur le handicap. Dans un premier temps, nous ferons la lumière sur la manière dont les personnes en situation de handicap sont infantilisées et les hommes féminisés. Pour ce faire, nous nous tournerons, entre autres, vers le film *Interview with the Vampire* (1994) de Neil Jordan tout en faisant des rapprochements avec les autres œuvres que nous analyserons. Par la suite, nous traiterons de l'asexualisation et l'hypersexualisation des personnes en situation de handicap. Dans un second temps, nous établirons des comparaisons avec les personnages de vampire et de loup-garou. Nous baserons notre argumentaire sur les théoriciens du gothique. Notre analyse préalable de ce genre nous permettra de démontrer que la corrélation entre les personnes en situation de handicap et les êtres surnaturels n'est pas si absurde, mais fort probable. Le gothique est le genre de l'anormalité par excellence, selon nous, et les personnages des films de notre étude serviront à notre

démonstration. De plus, nous nous baserons sur Freud ([1901] 1988, [1912] 1999, [1919] 2003), Lacan ([1950-1960] 1975), Korff-Sausse (1996), Stiker (2007, 2007, 2017) pour appuyer notre propos. Nous puiserons aussi dans les critiques féministes et *queer* de Freud et Lacan, ainsi que sur les études relatives au handicap pour faire notre parallèle entre les personnes en situation de handicap et les personnages surnaturels qui peuplent les œuvres gothiques. Fait intéressant : à l'instar des théories sur le gothique, nous abondons davantage dans le sens des théories anglophones sur le handicap et la participation sociale.

Précisons que nous avons une paralysie cérébrale depuis notre naissance à cause d'un manque d'oxygène à la suite d'une faute médicale et cela fait de nombreuses années que nous militons pour l'inclusion pleine et entière des personnes en situation de handicap. Malgré la prise de position dont nous avons fait preuve à quelques endroits dans notre thèse, nous avons tenté de demeurer scientifiques et de conserver une approche théorique digne d'un exercice de recherche doctorale. Dans une certaine mesure, nous nous sommes retrouvé dans une posture semblable à celle du « praticien-chercheur » que De Lavergne décrit de la façon suivante. Selon l'autrice :

L'expression de « praticien-chercheur » signifie qu'une double identité est revendiquée, sans que l'une des deux prenne le pas sur l'autre. C'est le trait d'union entre les deux termes qui signifie cette revendication d'une double appartenance à deux mondes. [...] Mais surtout, c'est la revendication d'une nouvelle identité constituée de l'interaction entre ces deux mondes : un praticien qui cherche, un chercheur qui pratique (De Lavergne, 2007 : p. 29).

Avouons que cette définition qui fait état de deux mondes qui se côtoient s'approche de la description de certains personnages gothiques, notamment le loup-garou ainsi que Dr Jekyll et Mr Hyde. Nous y retrouvons également la question de deux mondes. Dans le cas du fantastique

et du gothique, il s'agit d'un monde réel dans lequel nous avons une explication rationnelle à des phénomènes étranges, d'une part, et un autre où l'intervention du surnaturel est assumée, d'autre part. Évidemment, nous avons opté pour le second pour faire nos analyses filmiques dans notre thèse. Qui plus est, à notre corps défendant, nous faisons partie en quelque sorte de deux mondes, c'est-à-dire la société composée de divers citoyens et le milieu des personnes ayant des limitations fonctionnelles. Dans la même veine, cela nous permet de relever des similitudes entre le corps du milieu médical et institutionnel et celui des personnes en situation de handicap ainsi que des implications qu'elles engendrent.

Dans le cadre de notre recherche, nous allons établir qu'il y a des points de convergence entre le renouveau gothique du dix-neuvième siècle et le modèle médical du handicap. Nous nous sommes basés, entre autres, sur l'émergence des nouvelles sciences et des pseudosciences soulevées par Hurley et les études relatives au handicap. Nous allons démontrer notre position enviable entre le monde de la théorie et la réalité des personnes ayant des incapacités pour mener à bien une telle analyse. Toutefois, nous pouvons nous tourner vers Hogle et son introduction à l'ouvrage collectif *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* pour appuyer davantage notre argumentaire. L'auteur indique :

Whatever threatens us with anything like this betwixt-and-between, even dead-and-alive, condition, Kristeva concludes, is what we throw off or « abject » into defamiliarized manifestations, which we henceforth fear and desire because they both threaten to reengulf us and promise to return us to our primal origins. Those othered figures reveal this deeply familiar foundation while « throwing it under » the cover of an outcast monster more vaguely archaic and filled with contradiction than supposedly normal human beings, as in the cadaverous creature of *Frankenstein*, the aristocratic vampire in *Dracula*, or the shrunken

and gnarled other-self-in-the-self of Robert Louise Stevenson's *Dr Jekyll and Mr. Hyde* [...]. (Hogle, [2003] 2010 : p. 7).

Bien que les choses aient heureusement changé, il reste un degré d'étrangeté lorsque des gens sans limitation fonctionnelle croisent une personne en situation de handicap pour une première fois. Ce degré peut augmenter selon l'importance des incapacités que présente l'individu. Par conséquent, nous soutenons qu'elles viennent questionner ce que nous aimerions appeler l'ontologie de l'être humain à l'instar de la créature de Frankenstein, Dracula et Dr Jekyll et Mr Hyde. Quant à lui, le modèle médical du handicap conçoit les incapacités physiques ou autres comme un problème à régler et tente de les pallier, voire de les éliminer, afin de parvenir à une normalisation des personnes en situation de handicap.

Cette conception s'accompagne de conséquences néfastes pour les individus concernés telles que leur infantilisation et la féminisation des hommes ayant des incapacités comme nous l'avons souligné dans notre thèse. Ces personnes sont jugées passives, incapables, victimes, déraisonnables et asexuées. Cela nous conduira aux scènes de sexualité dans *Underworld : Rise of the Lycans*, de *Kiss of the Damned* et celle où Joyce se fait repousser dans *Edward Scissorhands*.

Au cours de notre étude sur le gothique, nous aurons eu l'occasion d'illustrer que les œuvres de ce genre mettent souvent de l'avant les tabous et les inquiétudes, voire les angoisses des sociétés occidentales. La question de la sexualité est incontournable à ce niveau-là, surtout la sexualité alternative ou jugée déviante. Pour notre part, nous nous intéresserons particulièrement au BDSM (bondage, discipline, domination, soumission et sadomasochisme) en nous penchant

également sur le fétichisme. Il sera notable que les films que nous avons choisis baignent de près ou de loin dans cet univers, ne serait-ce que par l'entremise des costumes, qui sont rattachés à la mode punk/rock par la même occasion, et le positionnement des personnages dans différentes scènes. Dans cette partie de notre étude, nous ajouterons le film *Kiss of the Damned* (2012) de Xan Cassavetes parmi les œuvres abordées. D'autre part, nous soulignerons les jeux de rôle que contient le BDSM, tels que les jeux de l'infirmière, de la mère ou du père et des personnages de contes ou autres inventions, qui peuvent être ramenés à l'analyse des films que nous ferons.

Dans ce qui constitue la partie la plus originale de notre thèse, nous en viendrons à traiter de l'handiphilie (attirance sexuelle envers le handicap) sous-jacente dans certains films gothiques contemporains, dont ceux de notre étude. Bien que cela puisse paraître un phénomène récent, surtout avec l'émergence d'Internet, il y a des occurrences qui remontent jusqu'à Montaigne au 16^e siècle, sans oublier la « boîteuse » de Baudelaire. Le 19^e siècle nous semble être l'âge d'or de l'handiphilie, notamment à cause des amputations de soldats blessés au combat. Krafft-Ebing (1895) est l'un des premiers à s'être intéressé à ce fétiche. Les travaux de Freud feront encore une fois partie de notre analyse. Plus près de nous, bien qu'il y ait une version qui date de quelques années et qui ne change rien au sujet qui nous intéresse, le *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux IV (DSM-IV)* de l'American Psychiatric Association (2005) classe cette attirance sexuelle dans la paraphilie, du moins il l'aborde. Nous étudierons les différentes catégories d'handiphiles et les manières dont elles se déclinent à l'aide des recherches de Bruno (1997), Baril (2013, 2015), Baril et Trevenen (2014, 2016), Kolla et Zucker (2009), McRuer et Mollow (2012) pour n'énumérer que ces auteurs. Plus précisément, nous regarderons de près les

handiphiles (admirateurs et prédateurs), les prétendants et ceux que nous nommons les « transcapables ».

Partie 1

Chapitre 1 : Qu'est-ce que le gothique au cinéma ?

Dans ce premier chapitre, nous étudierons le genre du gothique au cinéma. Toutefois, nous devons faire un détour par la littérature pour amorcer notre analyse. Le genre a commencé avec le roman dit gothique et le roman noir qui sont apparus au 18^e siècle. Ils comportent des thèmes, des décors et des récits spécifiques. Le gothique s'est transformé à travers les années, voire les décennies, et le développement de la science au cours du 19^e siècle. Les recherches scientifiques et technologiques se sont poursuivies au 20^e siècle, l'influençant toujours. La venue du cinéma a donné une nouvelle vie à ce genre, bien que la majorité des scénarii des films gothiques aient été puisés dans les œuvres littéraires du même type. Nous montrerons que la modernité a joué un rôle important dans ce genre des sensations. Le 21^e siècle n'est pas en reste et il impose aussi sa marque sur le gothique. C'est ce qui nous amène aux films que nous avons choisis dans notre corpus pour traiter du cinéma gothique contemporain. Il s'agit, entre autres, de *The Crow*¹, la série de films *Underworld* et *The Shape of Water*².

¹ Eric Draven et Shelley Webster sont sur le point de se marier à la veille de l'Halloween. Malheureusement, des assaillants pénètrent de force dans leur appartement. Ils violent et tuent Shelley, puis ils assassinent ensuite Draven. Un an plus tard, ce dernier revient d'entre les morts pour exercer sa vengeance.

² Elisa, une femme de ménage muette, travaille dans un centre médical militaire aux États-Unis, à l'époque de la Guerre froide. Sa vie routinière, voire monotone, est chamboulée lorsqu'elle découvre une expérience secrète menée sur une créature de laquelle la jeune femme devient amoureuse.

1.1 Les caractéristiques génériques du genre gothique

Nous nous intéressons principalement au cinéma, mais déterminons en premier lieu les caractéristiques du gothique par l'entremise de la littérature. Le tout a commencé par un courant littéraire anglais qui semble étroitement lié aux événements politiques durant l'époque baroque³, bien qu'il soit délicat de parler de baroque étant donné que la notion est controversée et ses éléments constitutifs peuvent être difficiles à cerner. Les caractéristiques du roman gothique sont néanmoins facilement reconnaissables. Comme le soutient Miles dans son chapitre du *The Cambridge Companion to the Gothic* : « The marketing cues can be broken down into several categories: geographical features (the recess, ruins, the rock, Alps, black valley, black tower, haunted); architectural features (priory, castle, abbey, convent, nunnery, ancient house, cloister); generic pointers (historical romance, legends, tales, memoir, traditions); ghost and its cognates (apparition, spectre, phantom, the ghost-seer, sorcerer, magician, necromancer, weird sisters) » (Miles, [2003] 2010 : p. 41). Il s'avère que le décor et la temporalité des récits gothiques sont souvent situés à l'époque médiévale ou dans une ambiance moyenâgeuse : châteaux, couvents, maisons hantées, ruines, forêts mystérieuses, etc. Les secrets de famille et les histoires de vengeance, d'usurpation, d'héritage, d'humiliation, de viol, d'inceste et de meurtre sont des sujets récurrents. Hogle l'expose très bien dans l'introduction de *The Cambridge Companion to the Gothic* : « While high versus low and serious versus popular tend to blur in the malleable Gothic genre, so do all of the cultural distinctions it takes on thematically, whether these are based on gender, sexual orientation, race, class, stages of growth, level of existence, or even species »

³ Au niveau de l'Histoire, il y a une mésentente entre la notion de baroque et celle de classique. *Grosso modo*, l'époque baroque s'étend du 16^e siècle au 18^e siècle. Comme dans le cas de la Renaissance, celle-ci n'est pas homogène. Les divergences se situent notamment dans la religion, les Beaux-Arts et la littérature.

(Hogle, [2003] 2010 : p. 11-12). D'ailleurs, encore aujourd'hui, il faut une certaine audace pour traiter de superproductions plutôt grand public dans le cadre d'une thèse de doctorat. Du moins, on doit être bien outillé et avoir des arguments pour justifier un tel corpus. Dans les sections de ce premier chapitre, afin de bien illustrer notre propos, nous étudierons les thèmes abordés, les décors, ainsi que les apparences et les costumes présents dans le gothique en lien avec certains des films de notre étude. Nous devons brosser un portrait historique.

1.1.1 Les thèmes abordés

En littérature, le genre du gothique date du 18^e siècle et est issu particulièrement du roman noir anglais. Il s'agit d'une période trouble en Europe. Chez les Anglais, il y a la Réforme, un mouvement voulant revenir à la base de christianisme à la suite des écrits de Martin Luther et qui est à l'origine de la création des églises protestantes. Quant à eux, les Français préparent une révolution dans le but de mettre fin à la monarchie et d'établir une république. Les mouvements s'influencent l'un l'autre. L'inquiétude augmente chez les tenants du maintien du statu quo. D'autre part, la réponse autoritaire et violente pour mater la contestation ainsi que l'insurrection horrifie les partisans du changement. Le gothique est également associé au radicalisme politique comme l'indique Botting :

Terror, moreover, had an overwhelming political significance in the period. The decade of the French Revolution saw the most violent challenges to monarchical order. In Britain the Revolution and the political radicalism it inspired were represented as a tide of destruction threatening the complete dissolution of the social order. In Gothic images of violence and excessive passion, in villainous threats of proper domestic structures, there is a significant overlap in literary and political metaphors of fear and anxiety : metaphors that imply how much a culture, like the heroine and the family, sensed itself to be under attack both

from within, in the dissemination of radical ideas, and from without, in the shape of revolutionary mobs across the Channel (Botting, 1996 : p. 63).

Indéniablement, la famille sert de métaphore dans les œuvres gothiques pour illustrer les troubles sociaux qui sévissent en Angleterre. Nous jugeons que l'antépisode *Underworld : Rise of the Lycans*⁴ de Tatopoulos cadre dans cette description. Rappelons que ce film relate les origines de la guerre entre le clan des vampires et celui des Lycans. L'exclave Lucian, un Lycan amant de Sonja qui est la fille du chef des vampires (Viktor), prépare une révolution, entre autres, parce que Viktor et le conseil qu'il préside condamnent Sonja à mort pour haute trahison et l'exécutent. Il s'agit évidemment d'une tragédie shakespearienne digne de *Romeo and Juliet* (1596). Nous verrons plus loin qu'il y a d'autres implications au sujet d'*Underworld : Rise of the Lycans* et le premier film de la série, notamment à ce qui a trait à l'handiphilie. Mais contentons-nous de ce court résumé pour l'instant.

Concernant les romans gothiques du début, les différents aspects évoqués se passent en partie dans le subconscient des personnages, d'une part, et des lecteurs, d'autre part. La distinction se trouve au niveau du point de vue. Les œuvres de cette époque sont basées sur des histoires de secrets de famille, de crimes, de péchés cachés dans une communauté ou d'autres problèmes personnels et des problématiques qui entraînent une malédiction ou le déclenchement de forces paranormales. Notons que les déviances sexuelles (ou les crimes sexuels qu'il ne faut pas confondre avec les déviances) font partie intégrante des récits gothiques dès la première heure,

⁴ Dans une époque moyenâgeuse, l'équilibre entre le clan des vampires mené par Viktor, un chef autoritaire, et leurs esclaves Lycans est bouleversé lorsque la relation amoureuse entre Sonja, la fille de Viktor, et le Lycan Lucian est mise au grand jour. Une guerre sanglante se déclenche entre les clans et durera à travers les siècles à venir.

bien que ceux-ci se soient amplifiés et complexifiés avec la transformation du genre au fil des trois ou quatre derniers siècles. Il demeure que c'est l'un des thèmes abordés par les œuvres gothiques. Derechef, Hogle soutient :

Threats of and longings for gender crossing, homosexuality or bisexuality, racial mixture, class fluidity, the child in the adult, timeless timeliness, and simultaneous evolution and devolution (especially after the middle of the nineteenth century) : all these motifs, as possibly evil *and* desirable, circulate through Gothic works across the whole history of the form, differing mostly in degree of emphasis from example to example. Social and ideological tensions about all these « deviations » at different times thus find expression in the Gothic mode, which offers hyperbolic temptations toward these possibilities disguised in aberrant and regressive forms but also fashions means of othering them all so that standard, adult, middle-class identities can seem to stand out clearly against them (Hogle, [2003] 2010 : p. 12).

Le gothique est spécifiquement influencé par les découvertes, les changements sociaux, les avancées scientifiques et médicales remettant en question l'ordre établi. Ces changements génèrent de l'anxiété qui se reflète dans les œuvres du 19^e siècle. L'urbanisation et l'industrialisation des sociétés occidentales provoquent de nouveaux problèmes au sein de la population. Toutes ces modifications, voire ces perturbations, font en sorte que certains tabous sont de moins en moins cachés. D'ailleurs, Hurley écrit en introduction de son *Gothic Body* :

[...] I will situate the *fin-de-siècle* revival of the Gothic, in its new avatar as a genre centrally concerned with the horrific remaking of the human subject, within a general anxiety about the nature of human identity permeating late-Victorian and Edwardian culture, an anxiety generated by scientific discourses, biological and sociomedical, which served to dismantle conventional notions of « the human » as radically as did the Gothic which arose in response to them. Evolutionism, criminal anthropology, degeneration theory, sexology, pre-Freudian psychology – all articulated new models of the human as abhuman, as bodily ambiguated or otherwise discontinuous in identity (Hurley, 1996: p. 5).

Ici, l'anxiété passe de la sphère sociale et collective à la sphère individuelle et corporelle. Nous pourrions peut-être parler d'un « humanisme terrifié ». Le corps prend de plus en plus de place dans les œuvres comme l'indique le titre du livre de Hurley : *The Gothic Body : Sexuality, Materialism, and Degeneration of the Fin de siècle*. Il va sans dire que la rétrogradation de l'être créé à l'image de Dieu au niveau du règne animal perturbe plusieurs esprits. De plus, les différents siècles de colonialisme ont produit leur lot d'images d'êtres humains qui ne correspondent pas à celle de l'homme blanc occidental. Conséquemment, ces êtres ont peuplé plusieurs œuvres gothiques du 19^e siècle, ce qui met en lumière un racisme ambiant qui ne s'est pas encore tout à fait dissipé de nos jours. Ne négligeons pas l'antisémitisme qui est aussi présent dans les esprits et les récits gothiques. On commence déjà à comparer les Juifs à des animaux ou des dégénérés, et ce bien avant l'émergence du nazisme. Halberstram nous l'indique :

Race-thinking in the second half of the nineteenth century attempted to allay fears about degeneration and infection by establishing what Hannah Arendt has called « a natural aristocracy » based upon racial purity. As race-thinking gave way to full-fledged racism towards the turn of the century, the body became the setting for a drama of blood. Issues of inheritance, in other words, no longer solely focused on class but now came to rest upon biology and upon the racial body; and predisposition to diseases like syphilis or to the possibility of degeneration were ascribed to certain races (such as the Jews), to their genealogy, and their lifestyles, in order to give moral structure to the seemingly random process of infection [...] (Halberstram, 1995 : p. 78).

Dans cette perspective, nous pensons à l'essai *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson et nous ne pouvons pas nous empêcher de voir une illustration raciste des Juifs et d'autres races qui ne sont pas blanches dans la description du « double » du Dr Jekyll. Certes, la description physique de Hyde le rapproche de la physionomie du singe, mais il y a aussi

une concordance avec les traits des Noirs et des Juifs sous la plume de Stevenson. Les propos de Denis Lévy au sujet de Hyde appuient bien notre observation :

Le trait le plus saillant est l'usage des mains (qui jouent un rôle important dans le livre) : elles se couvrent de poils, les doigts crochus se crispent fébrilement sur le vide – ce n'est pas le simple serrement de poing haineux du *villain* ordinaire, plutôt l'expression d'une insatiable cupidité [...]. Pour le visage, reviennent souvent les yeux plissés et cernés de la bête lubrique, le regard fuyant, la mâchoire inférieure saillante, les dents en avant, comme pour mordre [...] » (Lévy, 2016 : p. 10).

Dracula (1897) de Bram Stoker adopte clairement la même posture dans le portrait du comte que brosse l'auteur. Le roman de Stoker est lui aussi teinté par l'antisémitisme. L'avarice de Dracula n'est qu'un exemple parmi d'autres. Comme nous l'avons soulevé, il y a quelques similitudes avec la description de Hyde. Kwan-Wai Yu remarque :

I shall not dwell on the various sources of late-Victorian cultural anxieties concerned. Reading the major periodicals of this period, Samir Elbarbary finds a discourse of « primitivism and degeneracy », which undermines dominant evolutionism and scientific progressivism (113). In addition to the fears of atavism, miscegenation, and reverse colonization, some critics find obvious anti-Semitic connotations in the descriptions of Count Dracula's hoarding of money and sanguinary parasitism [...] (Kwan-Wai Yu, 2006 : p. 145).

Il ne faut pas oublier le colonialisme dont fait preuve l'Angleterre, notamment au 19^e siècle. Nous n'avons qu'à nous référer aux réactions des autorités anglaises face à la révolte des Patriotes au Bas-Canada, ainsi que celle des Indiens dits de l'Inde pour les mater. Dans le cadre de notre étude, c'est surtout celle-ci qui nous intéresse parce que la différence raciale est plus marquée. Les Britanniques ont également des colonies en Afrique à cette époque. Cela fait donc en sorte que

le racisme se mêle à l'antisémitisme en Angleterre et cette réalité se reflète dans les œuvres de Stevenson et Stoker.

Tout ceci nous conduit aux promesses de progrès scientifique et technique du 20^e siècle. Bien qu'elle suive la Renaissance qui voit le jour au 14^e siècle, la modernité est fréquemment associée au siècle des deux Grandes Guerres mondiales. Il est vrai que le 20^e siècle est une période foisonnante d'avancées techniques, scientifiques et médicales, même si celles-ci ont débuté au siècle précédent. Elles se sont consolidées. Durant cette époque, l'humanité a foi dans le progrès. D'ailleurs, la science a littéralement supplanté la religion. N'est-ce pas à ce combat auquel nous assistons dans *Dracula* et les adaptations cinématographiques ou les films qui s'en sont inspirés.

Jann note :

In recent years *Dracula*, Bram Stoker's 1897 gothic thriller, has begun to receive critical attention from commentators who have detected the strain of late Victorian sexual, intellectual, and political tensions in this retelling of the vampire myth. Although many of these acknowledge the prominence of scientific ideas and scientific reasoning. [...] I shall argue that while *Dracula* clearly has a place among popular late Victorian reactions against materialist science, Stoker's narrative is also heavily invested in valorizing the rationalistic authority conventionally associated with scientific thought (Jann, 1989 : p. 273).

Nous constatons la confrontation entre la science et la religion à travers la relation entre le docteur Seward et le professeur Van Helsing. Le premier veut traiter les maux dont souffre Lucy, qui a été mordue par Dracula, par l'entremise des connaissances médicales et scientifiques. Le second juge qu'il est plus opportun de s'en remettre à la foi chrétienne et à certaines superstitions. Même si *Dracula* est publié à l'orée du 20^e siècle, c'est Van Helsing qui l'emporte et l'emportera encore longtemps.

D'autre part, ce n'est pas la seule œuvre gothique de cette époque ni la seule à faire intervenir les savoirs scientifiques dans son récit. Ici, nous pensons à *Frankenstein ; or, The Modern Prometheus* (1818) de Mary Shelly qui anticipait, entre autres, l'utilisation de l'électricité dans les soins médicaux et la transplantation d'organes. Malgré le fait qu'elle ne tienne pas toujours ses promesses de succès, plusieurs personnes maintiennent leur foi dans la science. Il peut aussi s'agir d'une manière de se reconforter lorsque la religion a de moins en moins de réponses à nous fournir. Selon Sariols Persson : « L'impossibilité de maîtriser [le temps] crée chez l'homme une angoisse primordiale. Cette peur n'est plus confortée par des certitudes religieuses, ce qui engendre un pessimisme existentiel et une course anxieuse vers le contrôle de la vie par des moyens scientifiques » (Sariols Persson, 2011 : p. 49). Il est vrai que la fin des grands récits, la remise en question de la religion ou des religions, les horreurs de la Deuxième Guerre mondiale ont ébranlé de nombreuses croyances. Les humains ont payé le prix fort pour cette désillusion et cela se reflète dans les œuvres des 20^e et 21^e siècles. C'est ce qu'indique Botting dans sa contribution à l'ouvrage collectif *The Cambridge Companion to the Gothic* : « In the context of a movement from a modernity associated with rational production to a *postmodernity* linked to accelerate technological consumption, Gothic images and horrors seem less able to restore boundaries by allowing the projection of a missing unifying (and paternal) figure. No single framework stabilizes social meanings and identities » (Botting, [2003] 2010 : p. 281).

Certes, les frontières sont de plus en plus floues au 21^e siècle. Cela vaut autant pour les frontières territoriales, géographiques, que corporelles. Plusieurs théoriciens, dont Hurley (1996), Botting

(1996) et Bouvet (1998), parlent d'outrepasser les frontières (celles des pays, des lois et aussi de la nature ou de la réalité). Mais c'est plus que cela selon nous. Certaines créations gothiques contemporaines comme *The Crow* (1994) d'Alex Proyas et la série de films *Underworld* tendent à abolir les frontières. À l'instar d'un héros romantique allemand, il y a un ou une protagoniste outragé(e) ou rejeté(e) par une communauté qui doit commettre l'irréparable tel le meurtre pour parvenir à l'autodétermination. Comme Spooner le stipule : « If Gothic in its eighteenth and early nineteenth-century phase has been seen by some as a 'dark side' to Romanticism, the space where Romanticism's darker urges could be indulged, its repressions divulged, then in the twenty-first century Romanticism seems to have become a kind of darker double to the Gothic » (Spooner, 2006 : p. 27-28). Bien que l'individu (personnage principal) prenne davantage de place dans les récits gothiques, il fait tout de même partie d'une communauté et d'un environnement. Ceux-ci ont indéniablement une influence sur le héros ou l'héroïne. L'inquiétude ou la révolte vient de l'impact négatif que peuvent avoir l'entourage, la communauté ou l'environnement sur le protagoniste. Botting écrit : « The city, a gloomy forest or dark labyrinth itself, became a site of nocturnal corruption and violence, a locus of real horror, the family became a place rendered threatening and uncanny by the haunting return of past transgression and attendant guilt on an everyday world shrouded in strangeness » (Botting, 1996 : p. 11). C'est ce que nous retrouvons dans l'un des films de notre étude, c'est-à-dire *Underworld*⁵ (2003) de Wiseman. Selena finit par découvrir que Viktor, le chef du clan des vampires qui fait figure de père adoptif depuis qu'elle est une jeune adulte, l'a trahie et lui a menti durant toute sa vie parce qu'il est le véritable assassin

⁵ La guerrière vampire Selena prend part à la guerre entre le clan de Viktor et celui des Lycans jusqu'au moment où elle s'éprend de Michael, un humain qui s'est fait mordre par l'un des loups-garous et qui est en processus de transformation. À ce moment-là, tout est remis en question.

de ses parents, alors qu'il a accusé les Lycans (lycanthropes) pour ce crime. Le vampire a mordu et vidé de leur sang les membres de cette famille avant d'apercevoir la jeune Selena qui ressemble à sa défunte fille, Sonja. Cette dernière l'a elle-même trahi lui et le clan des vampires avec Lucian, le chef des Lycans (ce que nous constatons dans *Underworld : Rise of the Lycans*). Viktor ne peut pas se résoudre à tuer Selena et il la prend sous son aile de vampire en la transformant en succube et en lui cachant la vérité sur les circonstances de la mort de sa famille. Même si le thème de la trahison est abordé depuis le début du gothique, l'action du premier *Underworld* se déroule dans un environnement urbain contemporain parce que la diégèse se déroule au 21^e siècle et les clans des vampires et des Lycans bénéficient de la technologie de cette époque.

Cependant, nous voyons une référence claire au nazisme et à l'Holocauste juif dans *Underworld*, même si nous pouvons déceler également une préoccupation entourant le VIH et autres maladies transmissibles par le sang et sexuellement. Personnellement, nous penchons plus du côté de la première lecture. Ce ne serait pas le premier film américain à aborder le sujet d'une manière ou d'une autre. Nous soutenons qu'il y a des aspects dénonçant le racisme et l'eugénisme dans le film de Wiseman qui seraient dignes d'une relecture du *Dracula* de Stoker. Nous appuyons notre affirmation sur les éléments suivants : la suprématie d'une race (les vampires) sur une autre (les Lycans), l'opposition entre le blanc et le noir que nous aborderons dans la section suivante, le refus, voire le rejet catégorique du métissage, les expériences médicales et scientifiques sur des cobayes et les décors victoriens et gothiques grandioses allant de pair avec les propos de Gaudreault-Lalande sur l'architecture de Nuremberg que nous étudierons dans la section se rapportant aux décors. Il est pertinent d'indiquer que la domination des vampires sur les Lycans

date de bien plus longtemps que l'existence du VIH à en croire l'antépisode de Tatopoulos, qui se déroule dans une diégèse moyenâgeuse. Nous ne sommes certes pas les seuls à voir une référence au nazisme dans certains films de vampires contemporains. Dans *Loving Vampires, Our Undead Obsession*, Pollard écrit : « Each group attempts to exterminate the other, evoking thoughts of the Jewish Holocaust and genocide wars against Native Americans. But elements of Nazism emanate from humans as well as vampires [...] » (Pollard, 2016 : p. 102). Contrairement à notre analyse eugéniste du film que nous poursuivrons dans les chapitres ultérieurs, Pollard juge qu'*Underworld* de Wiseman met en scène les inquiétudes au sujet du VIH.

1.1.2 L'architecture et les décors

Que ce soit au niveau littéraire ou cinématographique, les décors sont importants dans le genre gothique. En plus de situer les œuvres dans la tradition du genre, ils génèrent une atmosphère propice aux manifestations surnaturelles et à l'illustration de l'état d'âme ou d'esprit du personnage principal. Le grandiose et le sublime y occupent une place primordiale selon les codes établis par Burke. Dans l'ouvrage collectif *Cambridge Companions to the Gothic*, Clery en soulève quelques-uns : « The sublime is an apprehension of danger in nature or art without the immediate risk of destruction; it is a "state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror" and "the mind is so entirely filled with its object, that it cannot entertain any other" [...] » (Clery, [2003] 2010 : p. 28). En faisant un lien entre le « surnaturel gothique » et la religiosité, Durand souligne : « Il sera alors question des sentiments, analogues à ceux qu'engendre l'expérience du sacré, que le genre suscite et qui sont intrinsèquement liés à

l'expérience du surnaturel » (Durand, 2008 : p. 4). D'ailleurs, on fait souvent référence au sublime et à la sentimentalité pour traiter de la littérature du 18^e siècle. Nous songeons, entre autres, à Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) en France et Edmund Burke (1729-1797) en Angleterre. Ce dernier a notamment publié *A Philosophy Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), la bible de nombreux écrivains des sentiments et des sensations, dont Horace Walpole. Il y a eu néanmoins des réfractaires à la vision sentimentaliste du sublime, tels que Mary Wollstonecraft, William Godwin, Frances Burney et Ann Radcliffe, la pionnière du roman gothique et l'opposante de Burke la moins virulente. Ces adversaires ont utilisé le gothique pour mener une contre-offensive littéraire.

L'architecture et l'art gothique ont vu le jour au 12^e siècle et ils ont tranquillement remplacé l'art roman qui datait, quant à lui, du 10^e siècle. L'architecture gothique est un art urbain et ses principales constructions sont d'immenses cathédrales (la cathédrale Notre-Dame de Paris par exemple). Celles du Moyen-Âge ont de nombreuses gargouilles sur leurs façades. Les gargouilles sont des monstres animaux ou anthropomorphes, grotesques et fantastiques (ou gothiques). Il peut aussi s'agir de chimères. Elles sont souvent en hauteur et elles surplombent les personnes du regard. Ces dernières ont pour fonction d'évacuer l'eau de pluie des toitures. On peut les voir également sur des châteaux. Mais à l'époque du Moyen-Âge, les gargouilles et les chimères servent notamment à éloigner le Mal, le pire ennemi des chrétiens, et plus précisément le Diable. Elles sont curieusement des gardiennes du Bien et des églises. Elles sont terrifiantes dans le but de représenter ce qui est hérétique et qui est contraire à la chrétienté. L'immensité de ces bâtiments fait partie de ce qu'on entend par sublime chez les auteurs du 18^e siècle. Il est vrai que

ceux-ci font fréquemment référence aux montages, aux grandes forêts et autres éléments de la nature qui inspirent la réflexion et la méditation, mais les constructions humaines d'envergure le peuvent aussi. Leur immensité peut mener à la rêverie si l'on suit les considérations de Bachelard :

L'immensité est, pourrait-on dire, une catégorie philosophique de la rêverie. Sans doute, la rêverie se nourrit de spectacles variés, mais par une sorte d'inclination native, elle contemple la grandeur. Et la contemplation de la grandeur détermine une attitude si spéciale, un état d'âme si particulier que la rêverie met le rêveur en dehors du monde prochain, devant un monde qui porte le signe de l'infini (Bachelard, 1957 : p. 209).

Pourtant, l'origine du mot « gothique » vient du peuple barbare les Goths. Les intellectuels de la Renaissance, qui couvre le 14^e siècle jusqu'au 16^e siècle approximativement, s'efforcent de rejeter tout ce qui touche au Moyen-Âge en étant drapés dans leur humanisme. Mighall rejette le préjugé défavorable à l'endroit des Goths en se basant sur l'article « The Useful Myth of Gothic Ancestry » (1979) de Mark Madoff : « The Goths, [Madoff] eventually shows, are not so much strange, savage ancestors as alienated parts of the so-called normal personality » (Mighall, 1999 : p. XII). L'architecture gothique n'a aucun lien avec les peuples barbares ni leur culture.

L'architecture et l'art gothique visent plutôt à exprimer la spiritualité dans la matérialité. Malgré le fait que le Moyen-Âge a été étiqueté comme une période sombre par les humanistes, tous les bâtiments gothiques (cathédrales, églises et abbayes) laissent une large place à la lumière. D'autres éléments sont importants, tels que la hauteur et la redistribution de la pression due à celle-ci. Tous ces éléments s'accordent au sensualisme de l'époque des Lumières, bien que les auteurs gothiques les reprennent à leur compte. Au sujet de la construction des édifices

gothiques, Bechmann donne l'exemple d'une échelle sur laquelle on monte, ce qui conduit à un effet grandiose qui est si cher aux tenants du sublime au 18^e siècle :

Imaginons – ce qui n'est pas à conseiller – que l'on installe les pieds de l'échelle sur deux chaises ou deux caisses pour les surélever : tout ira bien s'il y a un tirant (ou si l'ouverture de l'échelle est suffisamment faible compte tenu du poids qu'elle supporte); s'il n'y a pas de tirant, cela pourra tenir si l'emplacement des pieds de l'échelle sur les supports – chaises ou caisses – est convenablement choisi et si le coefficient du frottement sur ces supports est suffisant. Mais si le dessus des supports est lisse, l'échelle sans tirant pourra glisser. Si le dessus de la caisse, ou le dossier de la chaise, s'opposent au glissement, la poussée de l'échelle peut aussi faire basculer ses supports : dans les deux cas, ce fragile édifice s'écroulera. [...] Mais une échelle double n'est en réalité comparable qu'à un arc [d'un édifice gothique] qui ne comporterait que deux pierres – deux « claveaux » – s'appuyant l'une sur l'autre : c'est ainsi que sont constitués les arcs de décharge de l'entrée du Trésor d'Atrée ou de la Porte des Lions à Mycènes et certains petits arcs élémentaires de constructions anciennes ou rurales (Bechmann, 1981 : p. 127-128).

Les façades des constructions gothiques deviennent de plus en plus élaborées au fil du temps. Nous avons droit à des arcs brisés un peu partout, des ouvertures de portes, des fenêtres et des rosaces. Les vitraux qui se sont accentués au cours des décennies représentent des personnages de l'Ancien Testament ou des scènes de la vie du Christ. Notons que la figure messianique est présente dans quelques films gothiques que nous avons sélectionnés pour notre étude. Par exemple, Lucian, l'exclave favori et déchu de Viktor dans *Underworld : Rise of the Lycans*, est une figure christique à l'instar de Draven dans *The Crow*. Après s'être fait flageller pour avoir enlevé son collier et s'être transformé en Lycan sans autorisation (pour protéger Sonja des loups-garous « sauvages »), Lucian est jeté dans un cachot. Raze, un homme noir qui fait partie des prisonniers, lui donne de l'eau en faisant fi des autres qui lui indiquent qu'il risque d'en être sanctionné. Nous

y voyons une inversion de la scène où Jésus fait boire un esclave malgré l'interdiction d'un garde romain dans le film *Jesus of Nazareth* (1977) de Franco Zeffirelli.

Cela dit, une des questions que nous nous posons est la suivante : pourquoi est-ce que l'architecture et l'art gothiques sont, pour la plupart du temps, associés au surnaturel comme c'est le cas avec les œuvres littéraires gothiques du 18^e siècle et le sublime, et ce même dans les films contemporains renfermant une diégèse moderne ou dystopique ou dont l'univers se situe soit au Moyen-Âge, soit à l'époque victorienne ? Hogle détient peut-être en partie la réponse :

The Gothic is founded on a quasi-antiquarian use of symbols that are quote obviously signs only of older signs; by the time of the Gothic revival in architecture of the eighteenth-century, there had already been « Gothic » revivals, even in the Middle Ages. The earlier signs had themselves been broken off from many of their past connections and now existed more as mere signifiers than as substantial points of reference or human bodies (Hogle, [2003] 2010 : p. 15).

Dans la littérature du 18^e siècle, les récits gothiques regorgent de châteaux, d'églises, de manoirs, de monastères, de couvents et de cryptes qui datent du Moyen-Âge. Les œuvres de Horace Walpole et Ann Radcliffe en sont de bons exemples. Cependant, le genre gothique a progressé au fil des décennies comme nous l'avons soutenu précédemment. Les découvertes techniques et technologiques ont permis leur essor au cinéma. Kavka, qui étudie spécifiquement les films gothiques, écrit :

For Gothic film add a specific dimension to earlier forms of the Gothic, one which could be said to provide, retrospectively of course, the connecting thread between eighteenth-century heroines in moldering castles, Romantic wanderers and seekers after truth, nineteenth-century ghosts and bloodsuckers, and more contemporary alien presences from slashers to

cyborgs. Gothic film brings a set of recognizable elements based on distinct *visual codes* (Kavka, [2003] 2010 : p. 209-210).

L'évolution du genre n'empêche en rien le fait qu'il puisse y avoir des châteaux, des manoirs et des églises gothiques de style moyenâgeux ou victorien dans les films, et ce même si la diégèse est contemporaine ou dystopique (futuriste ou utopique). La série de films *Underworld* nous offre un exemple avec le manoir néogothique, digne de l'époque victorienne, qui est le quartier général du clan des vampires (du moins dans le premier opus), malgré que de nombreux éléments qui relèvent de la modernité, de la science et de la technologie y soient présents. Au sujet de l'architecture néogothique victorienne, Leniaud affirme :

Aux yeux des gens du XIX^e siècle, les œuvres réalisées à cette époque doivent être étudiées, instrumentalisées comme modèles, dans l'objectif de purifier le goût, de le régénérer après la décadence de l'époque moderne. C'est l'ensemble de la production artistique qui se trouve concerné par cet objectif, l'architecture autant que les arts décoratifs, le civil aussi bien que le religieux. Mais il faut noter qu'en France, le néogothique civil n'a pas connu l'ampleur de ce qui s'est produit en Grande-Bretagne, en Belgique, voire en Hongrie, où l'on rencontre des édifices parlementaires, hospitaliers ou universitaires construits selon l'esthétique médiévale (Leniaud, 2005 : p. 122).

Nous jugeons le commentaire « dans l'objectif de purifier le goût, de le régénérer après la décadence de l'époque moderne [bien que la modernité se poursuive au 20^e siècle] » très pertinent étant donné notre angle d'analyse de la série de films *Underworld*, qui traite de la pureté du sang et de la domination d'une race sur une autre rappelant le nazisme au courant de la première moitié du 20^e siècle. Nous verrons plus loin qu'il y a d'autres implications par rapport au corps. Ces différentes notions vont aussi de pair avec le thème de dégénérescence propre au gothique victorien. Qui plus est, dans le premier film de la série *Underworld*, l'intérieur du manoir

comporte des draperies, des rideaux et certaines boiseries de style victorien, même s'il y a des éléments technologiques ou nous étant contemporains qui y sont associés. Et que dire du troisième *Underworld : Rise of the Lycans* (2009) dans lequel l'action se déroule littéralement au cours du Moyen-Âge ou d'une époque qui lui ressemble.

Dans ce film, le camp des vampires demeure dans un château gothique où les Lycans y sont réduits à l'esclavage. Le château a de grands escaliers, des cachots, des tours, des remparts, etc. (Figures 1 et 2).

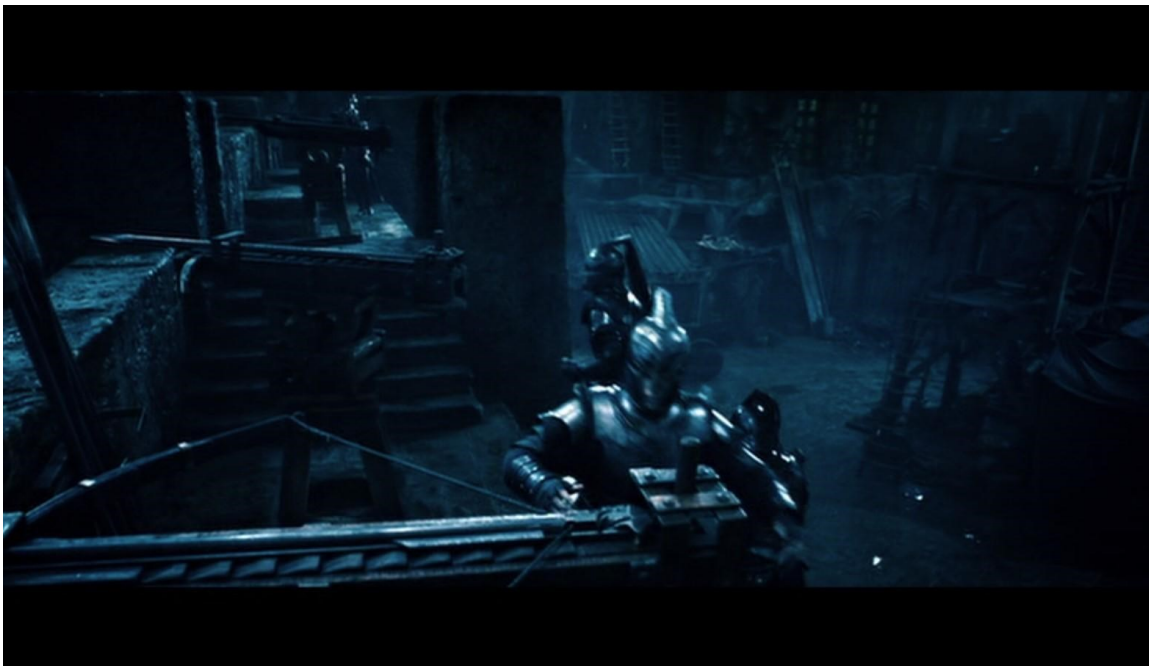


Figure 1 : Les soldats vampires se tiennent sur les remparts du château médiéval et attendent l'attaque des loups-garous sauvages dans *Underworld : Rise of the Lycans* (2009).



Figure 2 : Les soldats vampires visent un loup-garou sauvage avec une flèche géante du haut des remparts du château médiéval dans *Underworld : Rise of the Lycans* (2009).

Durant son enfance, afin qu'il développe ses habiletés et sa force, Lucian est entraîné selon la volonté de Viktor. L'enfant se trouve au milieu d'une arène, alors que Viktor et Sonja, enfant elle aussi, se tiennent sur une sorte de balcon, à un niveau supérieur. À ce moment-là, Viktor indique d'une certaine façon à Sonja que Lucian ne sera jamais des leurs parce qu'il est un esclave, plus exactement un Lycan; il dit : « Lucian will always be the first of the breed, the first of the Lycans ». Lucian devient le forgeron des vampires quand il est adulte. Nous analyserons l'extrait suivant dans cette section à cause du positionnement des principales personnes dans le décor qui donne des indices sur leur statut et les relations entre eux. Lucian sauve Sonja qui rentre au château au galop en ayant des loups-garous à ses trousses à la suite d'une patrouille nocturne non autorisée en forêt. Lucian les tue avec une arbalète du haut des remparts. Une fois que Sonja est à l'intérieur du château, Lucian rejoint l'attroupement au sol, là où gît le dernier loup-garou qui pourchassait Sonja. Elle est encore à cheval et Lucian se tient au sol. Il est donc toujours inférieur à elle dans un champ-contrechamp. Sonja lui lance son épée tachée de sang et elle lui dit, de façon

méprisante, de s'occuper son épée s'il veut jouer avec des armes : « Have you nothing better to do, blacksmith, than play with weapons of war? At least make yourself useful ». La femme vampire laisse Lucian sur place en s'éloignant sur son cheval. Nous comprenons plus tard que c'est une manière pour Sonja de cacher son amour envers Lucian aux yeux des autres vampires. Nous voyons dans cette dynamique une relation de dominant-dominé au niveau d'échanges interpersonnels, mais possiblement aussi sexuels. Indubitablement, à l'instar du fusil dans le premier opus, l'épée est un symbole phallique et elle préfigure la copulation à venir.

Lorsque les Lycans se révoltent et s'enfuient, l'immense forêt inhospitalière près du château est le seul endroit où ils peuvent se réfugier. Il va sans dire que la majorité de l'action se déroule durant la nuit, et ce autant dans les films de Wiseman que de Tatopoulos. Nous y voyons l'autre versant du gothique qui peut sembler contradictoire ou dichotomique. Autant ce genre met en *lumière* (même s'il est jugé sombre) le grandiose et le sublime, autant il renferme aussi le décrépi, les ruines, les souterrains, les caveaux, les donjons, les cimetières, etc. Il montre tout ce qui rappelle la nature éphémère des constructions humaines et de l'humain lui-même.

L'époque moderne comporte son lot d'éléments sombres qui peuvent aussi inspirer les créateurs. Nous savons que les Nazis se sont basés sur l'esthétique et de l'architecture (grandiose) gothiques au 20^e siècle. Comme l'indique Gaudreault-Lalande au sujet de la propagande nazie au niveau de l'image :

Les éléments notables de l'architecture de Nuremberg sont dans les images : les églises, les ponts, la gare, le tour du château, la place centrale avec ses fontaines, ainsi que de nombreux bâtiments anciens du centre de la ville. Plus

qu'un effort de récupération de symboles particuliers [...], c'est plutôt le caractère général de la mise en image de Nuremberg qui importe. Elle jouit, en Allemagne, d'un statut prestigieux [...]. Plus que les éléments singuliers de son architecture, c'est donc à la totalité de l'héritage historique et culturel de Nuremberg que les nazis veulent s'associer, dans le but de présenter le parti comme héritier légitime du passé allemand (Gaudreault-Lalande, 2011 : p. 75-76).

Néanmoins, nous aimerions préciser que les nazis voient le surgissement du passé de façon positive, tandis que celui-ci vient hanter les personnages dans les œuvres. C'est notre lecture de l'après-Holocauste qui rend la propagande nazie si horrible. Nous ne nous y trompons pas. Des films tels que *The Crow* et *Underworld* (2003) ne sont nullement cantonnés dans le passé. Il s'agit plutôt de dystopies de style futuriste.

Dans les films de Wiseman et de Proyas, nous apercevons des immeubles à logements, des rues, des voitures, des lampadaires, des métros, etc. Tous ces éléments font partie du monde moderne et ils ont une fonction dans la diégèse. Comme nous l'avons soulevé avec une précédente citation de Kafka, les films gothiques ont des éléments visuels facilement reconnaissables. Ceux-ci puisent leurs sources dans l'héritage culturel du gothique et ils sont désormais inséparables des films de ce genre tout au long du 20^e siècle. Dans le film de Wiseman, le métro et les souterrains sont liés aux lycanthropes, ce qui signale leur infériorité par rapport aux vampires. Ces derniers y descendent afin de pouvoir abattre des Lycans en sachant que c'est une partie de leur territoire. Par conséquent, le métro est une illustration de la frontière entre la vie et la mort qui est transgressée comme l'explique Bouvet en abordant la question du métro et des souterrains lorsqu'elle traite du court roman *Héloïse* d'Anne Hébert dans *Étranges récits, étranges lectures*.

Elle écrit :

Les vivants quittent momentanément leur domaine, situé au-dessus de l'écorce terrestre, pour envahir celui que les cadavres accaparent depuis des millénaires : les profondeurs de la terre. Cette brèche que le métro instaure entre deux espaces que les habitants funéraires ont contribué à fermer de façon matérielle et symbolique n'est somme toute pas même remarquée par les « habitants » du métro, qui se comporte dans ce lieu comme partout ailleurs (Bouvet, 1998 : p. 187).

Nous avons droit à une autre utilisation de souterrains par des loups-garous dans un film un peu plus âgé et qui est plus sur le mode humoristique, voire du grotesque, mais celui-ci appuie notre argument. Il s'agit d'*An American Werewolf in Paris*⁶ (1997) de Waller (qui est une suite du film de Landis, *An American Werewolf in London* réalisé en 1981).

Dans ce film, les loups-garous attaquent les humains notamment dans les souterrains et les égouts en les ayant attirés là grâce à des fêtes clandestines bien arrosées. Du même souffle, Serafine (une femme lycanthrope, dont Andy, le personnage principal, est amoureux) s'enferme dans une cellule au sous-sol de sa maison afin d'éviter de tuer des gens. Le père de Serafine, un médecin et un chercheur, s'y trouve également. Il est allongé dans un lit d'hôpital et il est amputé des deux jambes parce que Serafine l'a attaqué lorsqu'il tentait de la guérir de la lycanthropie grâce à un vaccin. Nous remarquons une divergence, voire une contradiction, dans la trame narrative et dans l'utilisation des décors d'*An American Werewolf in Paris*. Premièrement, le statut des loups-garous fluctue beaucoup dans cette comédie horrifique comparativement aux Lycans d'*Underworld*, c'est-à-dire qu'ils peuvent être bons ou méchants selon les circonstances.

⁶ Lors d'un voyage à Paris, Andy (Tom Everett Scott), un touriste américain, sauve Serafine (Julie Delpy) du suicide. Devenu amoureux fou de cette femme étrange et tentant de la conquérir, Andy se fait griffer par un loup-garou. Bien au fait de la lycanthropie, Serafine prend soin du jeune américain et gère sa transformation. Mais celle-ci entraînera des conséquences insoupçonnées.

Deuxièmement, le film de Waller ne manque pas de commencer par des prises de vue sur la cathédrale Notre-Dame de Paris durant une nuit d'orage (Figure 3).



Figure 3 : Les gargouilles de la cathédrale Notre-Dame de Paris durant une nuit d'averse dans *An American Werewolf in Paris* (1997).

Son architecture gothique avec, entre autres, ses gargouilles nous plonge immédiatement dans l'univers d'un film d'horreur. On enchaîne avec une caméra subjective qui suggère (nous le comprenons plus tard) la vision de Serafine qui est transformée en loup-garou et qui pourchasse son père dans les égouts. Nous passons des hauteurs aux soubassements, ce que nous voyons parfois dans les films gothiques tout comme dans *Underworld : Rise of the Lycans* lorsque Lucian quitte les remparts pour rejoindre Sonja et les autres vampires sur le sol, ainsi qu'au moment où Lucian et les prisonniers sont enfermés dans des cellules qui se trouvent au sous-sol du château des vampires. D'autre part, nous pouvons assister au processus inverse dans d'autres œuvres du même genre. Nous avons un exemple dans *The Crow* (1994) de Proyas au cours duquel une série de plans débute sur le tombeau de Draven pour se rendre jusqu'en haut, jusqu'aux toits où le

protagoniste observe ses meurtriers dans une position accroupie, donc celle du prédateur. Nous le retrouvons dans cette position à divers moments dans le film (Figure 4).



Figure 4 : Draven en position de prédation dans *The Crow* (1994).

Quant au premier opus de Wiseman, Selena est également accroupie et en mode prédation lorsqu'elle est sur le toit d'un bâtiment pour observer ce qu'il se passe dans la rue. Le film commence avec ce plan (Figure 5).



Figure 5 : Selena en position de prédation au début d'*Underworld* (2003).

À l'instar des vampires d'*Underworld*, les loups-garous du film de Waller, qui sont d'acointance *Skin Heads* et fasciste, veulent créer une race supérieure (de lycanthropes) grâce aux recherches et au vaccin du père de Sérafine. Et c'est là que le bât blesse étant donné l'utilisation des décors, la sémiotique du film et de l'analyse que nous en tirons. D'une part, nous venons de dire que les loups-garous se trouvent souvent dans des souterrains, des égouts ou un sous-sol. D'autre part, les hommes lycanthropes emmènent Andy, qu'ils ont enlevé, dans une église en reconstruction, un autre élément qui témoigne de l'imperfection ou de l'infériorité des loups-garous selon nous. Ces décors ne font évidemment pas le poids face au manoir et au château gothiques des films *Underworld*. Avec d'autres films, *An American Werewolf in Paris* nous servira néanmoins plus loin dans notre thèse afin de traiter de l'handiphilie sous-jacente dans certains films gothiques contemporains. Cela dit, il n'y a pas juste les décors qui sont importants dans ceux-ci. L'apparence et les costumes le sont également et nous nous pencherons dessus dans la section qui suit.

1.1.3 Les apparences et les costumes

La mode gothique contemporaine date de la fin des années 1970 et du début des années 1980. Elle fait partie d'un mouvement post-punk. Les gothiques souhaitent illustrer la vanité de la vie à grands traits, remettent en question l'existence et jouent avec des aspects morbides. Bien qu'il s'attarde au genre musical, Mueller a un propos intéressant sur la mode gothique :

L'Encyclopédie de la Culture britannique contemporaine [...] définit le gothique comme une subculture dérivée du mouvement punk qui remplaça la rhétorique antisystème par « un intérêt pour toute chose macabre ». Cela impliquait l'adoption d'une mode vestimentaire menaçante qui imitait les groupes tels que Siouxsie and the Banshees et The Sisters of Mercy. D'après ma propre enquête ethnographique auprès de plus de quatre-vingt-dix personnes qui firent partie du mouvement goth en Angleterre pendant les années 1980 (Mueller, 2008), une nouvelle musique, obsédante et mélancolique, et venant du punk, donna l'élan à cette subculture en articulant les craintes et le pessimisme de l'époque (Mueller, 2010 : p. 109).

Il arrive que certains adeptes de la mode et du courant gothiques vont jusqu'à s'identifier au vampire, créature mythique et folklorique suceuse de sang qui a ses versions modernes. Du réel à la fiction, les gothiques peuvent être littéralement des vampires en adoptant autant les rituels ou coutumes que l'habillement. Au sujet des costumes, cette situation nous ramène donc à *Underworld* dans lequel nous estimons que Selena est plus gothique que Draven même si celui-ci n'en est pas très éloigné. Par exemple, lorsqu'il est sorti de sa tombe et qu'il déambule tant bien que mal dans la ruelle en route vers son appartement, Draven remet son manteau de cuir et il enfile des vêtements et des bottes qu'il trouve dans les poubelles, tandis que les bottes de Selena appartiennent vraiment à la mode gothique sans oublier, bien sûr, son costume moulant en latex noir.

Personnellement, nous jugeons que les gothiques sont un peu les héritiers de la danse macabre médiévale étant donné qu'ils jouent avec la vanité de la vie ou le combat entre *Eros* et *Thanatos*. Nous nous référons à l'immémoriale image de la jeune femme et de la mort, l'un des thèmes qui se retrouvent au cœur de notre thèse. Il n'est d'ailleurs pas anodin que l'on puisse voir des costumes en cuir et en latex dans le BDSM. Au sujet du cuir, le port de ces costumes a débuté chez les Dominants et les soumis gais pour ensuite s'étendre aux lesbiennes et aux hétérosexuels. Brame, Brame et Jacobs indiquent : « The gay leather scene traces its ancestry to two sources : the barracks of World War II and the motorcycle outlaws of the 1950s and 1960s. As the origin mythology describes it, leathermen derived their complex authoritarianism from the source while from the second they acquired an abiding fascination with black leather and bike clubs » (Brame, Brame et Jacobs, 1996 : p. 30). Pour ce qui est du latex, nous devons nous tourner vers Caruso qui est la seule des auteurs que nous avons lus à aborder le sujet en parlant du fétichisme, même si elle énumère aussi le cuir : « La plupart des fétichistes ont un fétiche prédominant, mais certains en ont plusieurs. Les plus fréquents dans le milieu semblent être le latex, le cuir, les pieds et le travestisme » (Caruso, 2016 : p. 67). Malgré le fait qu'il s'agisse d'univers surchargés en hétérosexualité, le cuir et le latex sont des matériaux de costumes que nous retrouvons chez les personnages de Draven dans *The Crow* et Selena dans *Underworld*. Notons que dans le film de Tatopoulos, les vampires portent des costumes victoriens. Quoique cela puisse paraître anachronique avec le décor moyenâgeux d'*Underworld : Rise of the Lycans*, ces costumes se marient quand même aisément avec l'univers du film. Par ailleurs, nous remarquons que les femmes succubes figurant dans les soirées et les fêtes au château des vampires sont habillées de

tenues qui relèvent du BDSM, ce qui ne choque pas non plus. Nous sommes au cœur d'un jeu de pouvoir. Les vampires dominent les humains (nobles) et les Lycans (esclaves, terme utilisé également pour signifier une pratique sexuelle alternative). Les vampires sont les maîtres dans tous les sens du terme. De plus, il y a de la sensualité, voire de la sexualité, qui transpire dans *Underworld* et *Undeworld : Rise of the Lycans*, avant même la monstration des actes sexuels.

Mentionnons aussi que Selena et Draven ont le teint pâle, voire blafard, comme de dignes gothiques. Même si ce n'est pas propre à *Underworld*, les vampires (qui représentent la race pure) ont ce même teint. Quant à eux, les Lycans (loups-garous) ont le poil sombre, sinon noir. Qui plus est, il y a Raze, un homme noir dans leur rang, ce qui renforce l'opposition entre les vampires blancs et les Lycans noirs. Il est vrai qu'on pourrait voir cette opposition comme manichéenne, mais elle reste pertinente dans le contexte d'*Underworld*. Évidemment, étant une vampire, Selena est une morte vivante qui peut rester éternellement dans le monde et elle a une couleur de peau de circonstance. Contrairement à cette dernière, Erika⁷, qui fait figure de boniche de Kraven (le lieutenant de Viktor si nous pouvons nous exprimer ainsi), souscrit davantage au rôle stéréotypé de la femme, c'est-à-dire qu'elle est aguichante pour plaire à l'homme fort. Elle illustre la figure classique de la Vamp des années 1940, ce qui contraste avec Selena qui est son antithèse. Conséquemment, la couleur est encore importante du fait qu'Erika est blonde et une autre femme qui suit Kraven plus tard dans le film l'est aussi, tandis que Selena a les cheveux noirs, étant également tout habillée de noir : symbole de contestation, de révolution et d'anarchie. Concernant Erika, elle a, notamment, les yeux bleu-vert, correspondant plus à l'idéal aryen.

⁷ Erika est une servante vampire qui cherche à s'élever socialement et aspire à devenir la conjointe de Kraven.

Selena a plutôt les yeux marron lorsqu'elle n'utilise pas son pouvoir vampirique. Nous constatons ce même détail dans *Underworld : Rise of the Lycans*, car Sonja a les yeux bruns ou marron tout comme Selena. Pour sa part, Viktor a les yeux d'un bleu « surnaturel » dans les deux films et cette couleur des yeux concorde avec notre analyse se rapportant au mythe aryen.

Dans *The Crow*, Draven a, quant à lui, un teint normal et les yeux bruns même s'il est un revenant. Contrairement aux vampires, c'est Draven qui choisit de s'altérer le visage en y appliquant un maquillage blanc lorsqu'il retourne à son ancien appartement là où les crimes ont eu lieu. Pour leur part, les vampires d'*Underworld* n'ont pas le choix d'avoir un teint blafard parce que celui-ci marque d'emblée leur état de mort-vivant et s'inscrit dans la tradition vampirique. Nous croyons également que la transformation (défiguration) du visage d'Eric Draven par l'entremise du maquillage, qui fait office de défiguration un peu à l'instar du Joker du film *Batman* (Tim Burton, 1989), mais dans le sens inverse, peut faire figure de handicap. Le maquillage *dé-figure* Draven au lieu de masquer des altérations du visage comme dans le cas du Joker. Nous écrivons *dé-figure* parce que Draven change de visage, l'altère, sans forcément le perdre. Un peu comme un vampire, il devient sans visage. Du moins, c'est ce qu'il tente de faire. Notons que le personnage du Joker tend à nous faire penser au roman *L'homme qui rit* (1869) de Victor Hugo, mais certaines caractéristiques du personnage principal peuvent aussi s'appliquer à Draven. Dans son analyse d'Hugo et de la déficience qui se trouve dans l'ouvrage collectif *Le handicap en images. Les représentations de la déficience*, Pessin soulève un point intéressant : « Mais *L'homme qui rit* est aussi le roman qui met en scène plus la question du stigmaté, de la déformation physique, son personnage principal étant un homme mutilé, enlaidi, condamné à porter pour toujours sur son

visage l'expression terrifiante d'un rire continu » (Pessin, 2003 : p. 73). C'est sensiblement le même phénomène qui se produit en ce qui concerne Draven et le Joker même si ce dernier n'est pas le personnage principal du film de Burton. Leur rire et leur sourire sont sinistres. Il s'agit donc d'un oxymore visuel. Les deux personnages appellent la mort avec leur sourire et ils sont morts de rire. D'ailleurs, c'est ce qui se produit avec le Joker à la fin de *Batman* lorsqu'il s'est écrasé sur le pavé et que son rire mécanique fonctionne en boucle. Ceci nous amène à la question du corps que nous aborderons plus loin, ce qui ne nous empêche pas de souligner le lien avec l'apparence. Cela dit, au-delà de l'orthographe de leur nom, nous remarquons tout de même certaines similitudes entre Draven et Kraven dans *Underworld*. Ils sont costauds tous les deux. Ils ont les cheveux de couleur foncé ou noir. Les deux personnages portent des vêtements sombres. Comme nous l'avons signifié, Draven opte pour la mode gothique ou punk/rock, tandis que Kraven adopte un style vestimentaire victorien. Cependant, nous pourrions en identifier un comme un héros et l'autre comme un anti-héros dans les différentes diégèses. Draven veut venger son meurtre et celui de sa fiancée (précédé de son viol) en s'inventant une « justice réparatrice » qui consiste à tuer les coupables. Pour sa part, Kraven trahit le clan des vampires avec celui des Lycans (ayant Lucian à sa tête) par pur arrivisme et le lieutenant de Viktor n'assume en aucun cas ses actes lorsqu'il est confondu par Selena.

Nous arrivons au terme de notre analyse de l'esthétique des films gothiques contemporains. Ce chapitre nous a permis d'établir que le gothique a des caractéristiques bien établies depuis ses débuts. Plusieurs théoriciens tels que Todorov (1970), Lévi (1980) et Bouvet (1998) dans une certaine mesure classent plutôt celles-ci dans le fantastique. Nous n'adhérons pas à cette

classification. Nous aurons l'occasion d'exposer notre point de vue à ce sujet plus loin dans notre thèse. Pour l'instant, nous nous contenterons de spécifier que les théoriciens ci-haut énumérés affirment que le fantastique se définit, entre autres, par une hésitation entre une explication rationnelle et une explication surnaturelle à des phénomènes inexplicables. Pour notre part, nous soutenons et montrerons au prochain chapitre que le genre du gothique assume totalement les explications surnaturelles que l'on pourrait qualifier d'irrationnelles. Par conséquent, nous revendiquons la possibilité de rêver même si nous cauchemardons quelques fois.

Dans le cas des deux *Underworld*, la question de la supériorité d'une race sur une autre et le métissage des deux occupent une place importante (nous démontrerons plus loin que ceux-ci cachent possiblement quelque chose de plus à l'instar d'autres films de notre étude). D'une part, nous portons une attention particulière à la tradition du gothique dans les films de Wiseman et Tatopoulos. D'autre part, la vengeance d'un mort accapare l'entièreté de *The Crow* de Proyas. Ces trois récits se déroulent dans des décors gothiques que ceux-ci soient moyenâgeux ou contemporains, voire dystopiques. Ces décors ont également un rôle à jouer dans la diégèse des films que nous venons d'analyser sous ces différents angles. Ils installent l'atmosphère et ils peuvent traduire l'état psychologique ou social des protagonistes. De plus, ils insèrent les films dans l'héritage du genre gothique. En dernier lieu, les apparences et les costumes nous ont permis d'établir des liens entre les longs-métrages et la mode gothique, le BDSM, ainsi que le nazisme. Il semble évident que l'idéal aryen entre en ligne de compte par l'entremise de personnages tels qu'Erika. Nous avons d'ailleurs droit à des costumes gothiques, punk/rock et victoriens. L'apparence, la couleur de peau ou du poil des Lycans, ainsi que la couleur des yeux ajoutent du

poids à nos différents rapprochements et il en ressort une sensualité, sinon une sexualité, qui émane de certains films. À tout prendre, le gothique a toujours été un genre attaché aux sensations et au sublime. Dans le second chapitre, nous exposerons comment et pourquoi le gothique peut-il être qualifié de merveilleux noir.

Chapitre 2 : Le merveilleux noir

La question que nous soulevons ici est la suivante : est-il possible de caractériser le genre du gothique comme un merveilleux noir ? Bien qu'il y ait des exceptions, le gothique assume de plain-pied l'intervention du surnaturel dans ses récits, intégrant parfois des détails scabreux. Bouvet soutient :

Si le roman gothique met généralement en scène des événements et des êtres surnaturels, s'il cherche à provoquer la peur, l'épouvante, la répulsion, l'horreur, il n'en reste pas moins qu'il est avant tout associé à un décor particulier, inspiré par l'architecture gothique. Les trames romanesques sont dans l'ensemble assez ordinaires : il y a des bons et des méchants, une jeune fille à secourir, un château devant être rendu à son héritier légitime, etc. Les effets de peur, de répulsion, d'horreur, sont moins dus à la saisie d'indéterminations qu'à la représentation explicite et détaillée de scènes sanguinolentes [...] (Bouvet, 1998 : p. 12).

Dans le merveilleux classique, nous ne sommes aucunement surpris qu'il y ait des animaux qui parlent, des faits extraordinaires et des manifestations magiques. Nous pouvons assister à la même chose dans les récits gothiques. Évidemment, il n'y a pas d'éléments scabreux dans les contes merveilleux, sinon ils sont atténués lorsqu'on en aperçoit. Une autre différence se retrouve, entre autres, dans la finale ou, du moins, dans un retournement de situation au cours du conte merveilleux où la morale est sauvée. Conséquemment, nous avons déjà constaté que les récits gothiques offrent un terrain fertile pour les transgressions et mettent fréquemment en scène des renégats, des traîtres ou des individus en marge. Dans son article « Au rendez-vous du merveilleux noir : vers une féerie néo-gothique ? » et au sujet de la fiction, Catsa stipule : « La présence des "transgenres" met en exergue les zones de souffrance, d'isolement, d'obscurité et

d'incompréhension, voire de culpabilité, ce qui les rend finalement attachants : des êtres dont la fatalité métamorphique représente le biotope, des exclus qui, tout en se détestant, s'entraident pour le bien » (2016, n.p.). Est-ce à dire qu'il y a un merveilleux noir et est-ce qu'il est un « transgenre », un genre métamorphe à l'instar des loups-garous ? L'idée est intéressante, voire stimulante et prometteuse. Aucun auteur que nous avons lu n'a soulevé l'hypothèse, mais nous l'effectuons étant donné que nous faisons référence à des « contes de fées gothiques » pour traiter des films *Underworld* et *The Crow*. Cela pourrait très bien correspondre à un « transgenre ».

Dans les récits gothiques, on rencontre notamment des déviances ou des comportements qui peuvent sembler déviants, ce qui remet en question les normes sociales. Nous n'avons qu'à repenser à Draven qui revient du monde des morts pour tuer ses assassins, aux vampires qui dominent les autres races, ainsi qu'à Selena et Sonja qui font l'amour avec des Lycans, mi-hommes, mi-loups-garous, et qui trahissent avec eux leur camp. Force est de constater que les déviances sexuelles font de toute évidence partie intégrante du gothique. Nous soutenons que l'handiphilie peut aussi être l'un de ces éléments et elle fera ultérieurement l'objet d'une étude au onzième chapitre.

Il y a plusieurs différences entre le merveilleux et le gothique. Mais si nous les creusons un peu plus loin, nous remarquons que le merveilleux et le gothique ont également des convergences. En nous attardant à *Underworld*, une sorte de *Beauty and the Beast* postmoderne, nous estimons que nous sommes justifiés de parler de merveilleux noir à la suite de Catsa. Cette dernière traite

du feuilleton télévisé de la fin des années 1980⁸ et son propos se rapproche de notre analyse de la série de films *Underworld* : « Donc, *Beauty and The Beast* obéit pleinement aux stratégies des dark fairy tales, puisque les “cœurs de cible” de cette récente adaptation mythémique espèrent à la fois le charme équivoque d’une magie agissante, et les terreurs modernes des splatter movies, les films à “éclaboussure” où mort, vie, amour, blessures et amnésie rétrograde se réagencent en séquences glamour et en affrontements sexy » (2016 n..p.). Il s’agit en quelque sorte d’une séduction de l’étrange, une notion que nous traiterons dans la section ci-après.

2.1 Rendez-vous plus ou moins doux avec l’étrange

La question de l’étrange peut être abordée de diverses façons. Bouvet le fait en s’appuyant sur les théories aristotéliennes :

Selon Aristote, la satisfaction prise dans la représentation d’objets a différentes sources, d’une part, il y a une jouissance esthétique au niveau du sens, dans le fait d’admirer dans l’objet une certaine technique (*aiesthesis*) et au niveau de l’intellect, dans le fait de reconnaître le modèle dans l’objet qui l’imite (*anamnesis*); d’autre part, il peut y avoir un plaisir cathartique, issu de l’identification avec les personnages et du soulagement des passions (Bouvet, 1998 : p. 68).

Avouons que nous sommes bien contents lorsque Draven assouvit sa vengeance envers ses assassins et que nous sommes touchés et émus par la relation amoureuse entre Selena et Michael (*Underworld*), et surtout par celle entre Sonja et Lucian (*Underworld : Rise of the Lycans*). Nous

⁸ Mettant en vedette Ron Perlman et Linda Hamilton, *Beauty and the Beast* (1987-1990) raconte les aventures et la romance d’un homme-lion sensible et cultivé avec une avocate de la couronne vivant à New York.

sommes séduits et peut-être même, dans certains cas, excités érotiquement sans que les scènes intimes outrepassent les limites de la censure en termes de représentation de la sexualité au cinéma, du moins pour les films grand public. Pourtant, ce sont des monstres au caractère très humain, c'est-à-dire des êtres mi-hommes, mi-Lycans (loups-garous). Qui plus est, Michael est un être hybride : il est un être mi-homme, mi-Lycans qui devient aussi vampire. Nous sommes vraiment au cœur de l'étrange selon nous. Catsa fait référence à une romance paranormale en se référant aux fantaisies noires et amours mortes dans le cadre de son analyse de la série *Beauty and the Beast* : « Typiquement ici, la romance paranormale tend à mettre systématiquement en scène des couples complexes dont les membres qui les composent sont à l'aphélie l'un de l'autre, notamment lorsqu'il s'agit du héros/de l'héroïne et de son "love interest". Ainsi, l'on trouve majoritairement des couples vampire/humain [...] » (2016, n.p.).

En plus des films et des téléseries qui reposent sur les histoires d'amour entre divers personnages, la sexualité et les relations interpersonnelles intéressent aussi les psychanalystes. D'ailleurs, nous pourrions nous poser la question suivante : pourquoi nous attachons-nous à ces personnages et éprouvons-nous de la sympathie ou de l'empathie pour eux s'ils sont des monstres ? Dans son *Inquiétante étrangeté*, Freud affirme : « [...] l'observation psychanalytique nous apprend : se blesser les yeux ou perdre la vue est une terrible peur infantile. Cette peur a persisté chez beaucoup d'adultes qui ne craignent aucune autre lésion organique autant que celle de l'œil. [...] L'étude des rêves, des fantasmes et des mythes nous a encore appris que la crainte pour les yeux, la peur de devenir aveugle, est un substitut fréquent de la peur de la castration » (Freud, [1919] 2020 : p. 22). Le monstre peut faire figure d'être castré et le fait de l'apercevoir (avec les yeux)

ramène les gens à leur propre angoisse de castration. Cette idée renvoie à l'image de la Gorgone et son regard pétrifiant. La crainte persistante de la castration explique possiblement l'aversion ou l'empathie envers les monstres. Dans le gothique, ces derniers peuvent être autant physiques que métaphysiques (ex. des fantômes), mais ceux-ci attirent les gens qui peuvent être rebutés en même temps. Bouvet et Catsa ont répondu en partie à notre question du début de ce chapitre, à savoir si le gothique peut entrer dans la catégorie du merveilleux noir. Quant à elle, en se basant sur les travaux de Freud et de Lacan et en se penchant sur la définition des mots allemands *heimlich* (familier, caché, dissimulé) et *unheimlich*, Menès indique : « Ce qui était sympathique se transforme en inquiétant, troublant... Lacan relèvera plus tard que "l'étranger est au cœur du sujet". Autrement dit le refoulement a transformé quelque chose de familier qui aurait dû demeurer caché, en autre chose. [...] Ce qui pétrifie le sujet, réduit à un regard à la fois séduit et horrifié, est la révélation du féminin derrière le maternel » (Menès, 2004 : p. 22). L'autrice débute sa réflexion à partir de l'étude de Freud du petit Hans qui débouche sur l'angoisse de la castration, d'une part, et de ses essais sur la sexualité jugeant que celle-ci est causée par l'absence de phallus chez la mère, d'autre part. Mais nous ne sommes pas d'accord avec la fin de l'affirmation de la psychanalyste. Pour reformuler la pensée de Menès et des deux psychiatres, bien qu'il y ait deux niveaux différents, nous pensons plutôt que ce qui pétrifie le sujet, c'est la révélation du même derrière le différent. Malgré qu'il y ait une altérité⁹, nous nous reconnaissons dans l'Autre et c'est ce qu'il y a d'effrayant lorsque celui-ci est un monstre. Ce que dit Freud au sujet des yeux et de l'aveuglement en lien avec la castration peut s'appliquer à d'autres parties du corps, notamment les membres amputés. Nous y reviendrons dans notre dernier chapitre. D'autre part, selon Freud,

⁹ Nous traiterons de l'altérité plus loin dans notre étude.

la plus grande étrangeté réside dans le fait que le jeune garçon réalise que la femme, en occurrence sa mère ou sa sœur, n'a pas de phallus et cette absence du membre déclenche la peur de la castration chez l'enfant. Freud écrit : « Sans aucun doute, ce concept est apparenté à ceux d'effroi, de peur, d'angoisse, et il est certain que le terme n'est pas toujours employé dans un sens strictement déterminé, si bien que le plus souvent il coïncide avec "ce qui provoque l'angoisse" » (Freud, [1919] 2020 : p. 8). Notons qu'une lecture psychanalytique est un passage obligé quand il est question de l'inquiétante étrangeté et de la crainte qu'elle engendre. Dans cette foulée, nous souhaitons souligner deux points intéressants. Premièrement, c'est avec les yeux que le garçon remarque que la femme n'a pas de phallus. Deuxièmement, nous nous servons de nos yeux en tant que cinéphiles. Le rapport à la vision a donc un rôle important dans les situations d'inquiétante étrangeté ainsi qu'au cinéma, ce qui nous mène jusqu'aux films gothiques.

Nous devons faire un retour en arrière par rapport au cinéma contemporain pour traiter de l'attrance et de la répulsion face aux monstres. Deux occurrences à leur sujet font surface. L'une vient des films d'horreur dans lesquels les monstres sont impurs et dangereux. Carroll les décrit ainsi : « Within the context of the horror narrative, the monsters are identified as impure and unclean. They are putrid or moldering things, or they hail from oozing places, or they are made of dead or rotting flesh, or chemical waste, or are associated with vermin, disease, or crawling things. They are not only quite dangerous but they also make one's skin creep » (Carroll, 1990 : p. 23). La deuxième occurrence qui nous intéresse concerne les monstres de foire ou des anciens cabinets de curiosité, ce qui peut expliquer pourquoi les gens sont autant attirés que révoltés par

eux. En s'attardant sur les portraits des membres de la famille Gonsalvus, Bromberger nous en donne un aperçu avec le syndrome d'Ambras : « En 1872, l'empereur François-Joseph (l'époux d'Élisabeth Sissi) donna des copies de ces portraits à la clinique dermatologique de Vienne. C'est à cette époque que le "syndrome d'Ambras" devint l'hypertrichose, une pathologie objet de recherches et spéculations médicales, alors que des "monstres" velus étaient exhibés dans les cirques et dans les foires » (Bromberger, 2017 : n.p.). On aura compris que l'hypertrichose s'apparente à une hyperpilosité.

La peinture n'est pas le seul médium à travers lequel on expose des corps différents, voire difformes, et le septième art est tout désigné pour le faire grâce à sa grande capacité de monstration. En ce sens, lorsqu'on parle de monstres de foire ou de cirque au cinéma, il n'est pas rare que l'on songe, entre autres, à *Freaks* (1932) de Tod Browning, bien que le film mette en scène des êtres humains. Celui-ci est plus étrange que gothique. Il s'agit malgré tout d'êtres humains en-dehors de la norme et qui sont de réelles personnes en situation de handicap. Les êtres difformes et les personnes en situation de handicap font notamment craindre la castration si l'on suit Korff-Sausse : « Le garçon perçoit le handicap comme un manque, signe, affirmation, réactivation ou redoublement de la castration, ce qui aura pour résultat de l'encourager soit dans une position passive féminine, soit vers des conduites d'exhibition [*freaks show*] » (Korff-Sausse, 1996 : p. 290). Les êtres difformes et les personnes en situation de handicap ont longtemps ébranlé l'entendement des gens et les ont plongés dans une sensation d'étrangeté, sinon un sentiment d'inquiétante étrangeté. Menès rappelle ce qu'en dit Freud : « L'inquiétante étrangeté, c'est quand l'intime surgit comme étranger, inconnu, autre absolu, au point d'en être effrayant »

(Menès, 2004 : p. 22). À l'époque de *Freaks*, les États-Unis sont en pleine crise économique à la suite de la grande dépression de 1929. Les studios Universal et Metro-Goldwin-Mayer se lancent alors dans l'adaptation de romans gothiques tels que *Dracula*, *Frankenstein; or The Modern Prometheus* au grand écran. C'est dans ce contexte que *Freaks* a vu le jour. D'après Grim :

Réalisé en 1932 par Tod Browning, ce film, conçu dans une perspective où il s'agit par la surenchère de capter un public friand de fantastique [ou de gothique disons-nous aussi], ira trop loin pour les canons de l'époque et s'avèrera dès sa sortie un échec commercial et culturel retentissant. Dès lors, enveloppé d'une aura sulfureuse, il connaîtra pendant trente ans une carrière chaotique pour, en fin de compte, s'inscrire à la fin des années soixante comme film culte au Panthéon cinématographique (Grim, 2007 : p. 101).

Il n'en demeure pas moins que les gens vont tout de même vers l'étrange, et ce depuis toujours.

Cependant, c'est comme un enfant qui s'approche trop près de l'objet de sa curiosité et qui s'enfuit ensuite parce qu'il a peur de celui-ci. Dans un premier temps, il a fallu évidemment du temps aux gens pour s'habituer aux *monstres* et une dose d'anthropomorphisme à l'endroit des personnages animaliers en ce qui concerne les œuvres merveilleuses. Nous appuierons nos arguments sur les propos de Bromberger. Celui-ci s'attarde sur le portrait d'Antonietta, fille de Petrus, aide-porteur de pain d'Henri II et Catherine Raffelin, une bourgeoise imberbe et son frère Arrigo. Petrus est un indigène Guanche des Îles Canaries. Ces dernières ont été conquises par les Espagnols et cédées au roi Henri II. Bien qu'il soit un esclave, Petrus est formé aux humanités et au latin. On observe un regard bienveillant dans le tableau *Portrait d'Antonietta Gonzalez* (1595) peint par Lavinia Fontana. Bromberger se penche sur l'effet que produisent les deux enfants de Petrus, c'est-à-dire Antonietta et Arrigo :

Antonietta et, dans une moindre mesure, Arrigo nous invitent à nous interroger sur la manière dont sont perçues les singularités physiques, hors norme, selon les lieux et l'époque. Si ces êtres « extraordinaires », témoignant de « l'infinité des œuvres de Dieu et des formes qu'il y a comprises », selon les propos de Montaigne, suscitent un étonnement admiratif à la Renaissance, une époque où on prise le merveilleux, les découvertes, les légendes sur les « peuples sauvages », les attitudes avant et après le siècle sont bien différentes. Rejetés hors de l'humanité et provoquant un sentiment d'horreur au Moyen Âge, perçus comme des répliques des « chaînons manquants » entre le singe et l'homme par les préhistoriens d'hier et par beaucoup de nos contemporains, objets de recherches naturalistes et médicales au XIX^e siècle, suscitant le rire supérieur des fêtes foraines ou la compassion pour les handicapés, les velus [les monstres] sont, à travers les réactions qu'ils provoquent, les représentations que l'on en donne, comme des baromètres des sensibilités à travers le temps (Bromberger, 2017 : n.p.).

En quelque sorte, l'analyse de Bromberger alimente notre argumentaire voulant qu'il y ait certains rapprochements à faire entre les monstres de foire, les personnages d'œuvres gothiques et les personnes en situation de handicap. Dans le cas qui nous intéresse, c'est-à-dire le cinéma, et toujours au sujet de l'acclimatation face aux *monstres* ou, du moins, aux êtres hors norme, le choix des acteurs pour tenir les principaux rôles dans les films a une importance capitale pour s'assurer l'adhésion du public depuis bien longtemps si on se fie au *Star System*. Nous nous référons à Moureau pour expliquer ce phénomène :

[...] les différences de notoriété artistique associées à une technologie de production permissive s'avèrent insuffisantes pour justifier l'émergence des stars. [Borghans et Groot] montrent, que pour être complet, le raisonnement nécessite d'introduire le concept de droit de propriété. Les hauts salariés résultent d'une extrême rareté des positions, mais ils sont aussi le produit de l'attachement que les individus manifestent à la voix et à l'apparence de la star (Moureau, 2006 : p. 186).

Il n'est donc pas anodin que des stars telles que Brandon Lee interprète Draven dans *The Crow*, que Kate Beckinsale et Scott Speedman jouent respectivement Selena et Michael dans le premier *Underworld*, tandis que Rhona Mitra et Michael Sheen campent les rôles de Sonja et de Lucian dans *Underworld : Rise of the Lycans*. Ces choix de casting poussent les spectateurs à s'attacher aux personnages et à éprouver l'empathie, voire de l'affection et du désir pour eux. Il ne faut pas non plus négliger le *sex appeal* que dégagent ces stars et qui fait en sorte qu'elles ont été choisies pour jouer leur rôle. De plus, il est à noter que les relations intimes et sexuelles ne se déroulent pas au moment où Michael (Scott Speedman) et Lucian (Michael Sheen) sont transformés. Cela permet de préserver l'adhésion du public et d'éviter, en prime, de verser dans la zoophilie. Nous avons néanmoins un contre-exemple, qui n'a pas causé un scandale contrairement au film *Planet of the Apes* (2001) de Burton¹⁰, censuré par les producteurs, et c'est la créature dans *The Shape of Water* (2017) de Guillermo Del Toro. Du fait de l'intervention du surnaturel, nous incluons ce film parmi les œuvres gothiques. Bien que la diégèse se situe aux États-Unis durant la Guerre froide (donc pas une période contemporaine), une autre période traumatisante pour les États-Unis, l'œuvre de Del Toro fait partie de notre étude. La créature, qui reste ce qu'elle est tout au long du film, a une relation amoureuse et sexuelle avec Eliza, une femme de ménage muette dans un centre de recherches médicales et militaires. La plupart des spectateurs continuent malgré tout d'adhérer au film même si l'acteur qui joue la créature ne se « montre » pas dans la

¹⁰ La boîte de production Century Fox et le comité de la censure auraient forcé Tim Burton à abandonner son idée préalable d'insérer des relations amoureuses entre des humains et des singes dans le film *Planet of the Apes* afin qu'il conserve son caractère grand public et éviter de choquer l'auditoire. (*The Guardian*, « Tim Burton's simian sex scene too hot for censors », avril 2001, [En ligne], <<https://www.theguardian.com/film/2001/apr/10/news2>>, consulté le 5 juillet 2023).

monstration, étant donné que c'est le corps de la créature (le monstre) que les spectateurs voient, ce qui ne les choque pourtant pas.

Conséquemment, cette dynamique nous fait un peu penser aux *Freak shows* qui donnent accès aux « monstres » craints et désirés à la fois. Vax écrit au sujet de la réaction du lecteur, qui est aussi valable pour le spectateur qui réagit, pour sa part, à l'image et au son : « [...] il faut que le monstre le séduise, endorme peu à peu son esprit critique, qu'il plonge dans l'atmosphère magique [...] » (Vax, [1965] 1987 : p. 29). À certains égards, nous constatons qu'il y a des similitudes avec ce que nous retrouvons dans la littérature des sensations et du sublime, plus exactement le roman gothique. Il y a aussi une suspension momentanée de l'incrédulité. Tout ce que nous venons d'évoquer s'applique au cinéma.

Dans cette section, nous avons mis l'accent sur le lien entre l'étrangeté et le « monstre ». La raison en est que nous nous attardons majoritairement au corps dans notre étude. Dans cette optique, nous avons eu recours à l'étude sur l'inquiétante étrangeté de Freud dans laquelle l'auteur indique qu'elle est due à la rencontre entre l'étranger et le familier. C'est notamment le cas avec l'automate et la poupée de cire. Toujours selon Freud, l'inquiétante étrangeté serait concomitante avec l'angoisse de la castration, ce que nous avons montré plus tôt. Ces différents enjeux font en sorte que les gens sont à la fois attirés et repoussés par les « monstres ». Nous avons soulevé la possibilité d'observer ce phénomène dans les *Freak Shows*. Nous sommes d'avis que c'est aussi l'effet qu'ont les films gothiques, dont ceux de notre étude, sur les spectateurs.

De plus, c'est également là que notre conception du gothique se démarque de celle du fantastique sur laquelle nous nous pencherons désormais.

2.2 Les différences entre le gothique et le fantastique

Tel que nous le soulevions, Todorov et d'autres théoriciens stipulent que le fantastique se distingue, entre autres, par l'hésitation entre une explication rationnelle et une explication surnaturelle à des phénomènes inexplicables. Dans sa fondamentale étude sur le fantastique, Todorov affirme : « Le fantastique occupe le temps de cette incertitude : dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel » (Todorov, 1970 : p. 29). L'oscillation entre l'explication rationnelle (naturelle) et celle qui est surnaturelle s'obtient par des procédés littéraires (ex. : le passage de la narration interne à la narration externe qui fait hésiter entre le rêve et la réalité autant du point de vue du personnage-narrateur que de celui du lecteur) et par des procédés filmiques au niveau du cinéma (ex. : le hors-champ où on ne sait pas vraiment ce qui s'y trouve, mais des sons ou des bruits peuvent être entendus).

L'un des exemples contemporains, cinématographiques et incontournables de l'oscillation entre l'explication rationnelle et l'explication surnaturelle se trouve dans le film *The Blair Witch*

*Project*¹¹ (1999) de Myrick et Sánchez. *The Blair Witch Project* repose essentiellement sur l'utilisation du hors-champ et des réactions des personnages en gros plans, ce qui le rapproche de ce que nous estimons être du fantastique cinématographique. De plus, il y a des images subjectives tremblantes d'une caméra à l'épaule d'un faux documentaire en cinéma direct. La prémisse du film est basée sur la légende d'une sorcière qui habite ou a habité dans une forêt près de la petite ville de Burkittville, initialement appelée Blair. Trois étudiants y sont allés pour faire un documentaire sur cette sorcière et ils ont disparu. On a retrouvé leur matériel un an plus tard et le film constitue donc un visionnement de ce que les trois étudiants ont tourné. Cependant, nous ne « voyons » rien. Comme l'indique Turner au sujet du tournage réalisé par les trois étudiants : « It is unsurprising that Lisa and her friends capture more proof given their arsenal of camera technology that includes clip-on cameras, a drone and a DSLR camera. While *The Blair Witch Project* is more restrained, then, offering footage that fails to provide concrete proof of the supernatural, there are shots in *Blair Witch* that appear to capture confirmation of supernatural occurrences » (Turner, 2020 : p. 131-132). C'est la raison laquelle *The Blair Witch Project* est classé dans les films fantastiques¹² parce qu'il y a une hésitation jusqu'à la fin sur la présence ou non de la sorcière. Le faux documentaire consiste majoritairement à observer les réactions des trois protagonistes à ce qui se passe en hors-champ. Le son joue un rôle prépondérant dans le film de Myrick et Sánchez et le principe des réalisateurs est de frustrer la pulsion scopique des spectateurs. Nous pourrions affirmer qu'il s'agit d'un fantastique

¹¹ À l'automne 1994, trois étudiants en cinéma se rendent dans la forêt de Black Hills qui se trouve au Maryland. Leur objectif est de réaliser un documentaire sur une légende locale, c'est-à-dire la sorcière de Blair. Leur caméra et les images qu'elle contient sont retrouvées un an plus tard, mais les trois étudiants sont disparus.

¹² Les suites particulièrement mauvaises tendent à nous donner raison, bien qu'il y ait une tentative de verser dans le merveilleux en nous montrant la créature à la fin du film 2016.

psychologique même si le long-métrage est classé dans les films d'horreur. Nous croyons que Todorov aurait apprécié ce film. D'aucuns rangeraient *The Blair Witch Project* dans la catégorie du fantastique pur, d'une part, et d'autres le classeraient dans celle du fantastique-merveilleux du fait de l'arrivée de la sorcière à la fin du film, d'autre part. Nous restons perplexes face à cette classification, bien que nous devions nous ranger à cette analyse faute d'argument autre que le suivant : nous jugeons qu'il y a trop d'hésitation au cours du film et on sort très peu du cadre réaliste (documentaire) dans celui-ci hormis à la fin. Reste que ce n'est pas ce type de films qui nous intéresse dans notre thèse. Nous ne voulons pas trop nous y attarder.

Réitérons que le gothique est graphique, foisonne d'éléments scabreux/subversifs et que le surnaturel est visible ou tangible. D'autre part, les théoriciens du fantastique s'inspirent des recherches en psychanalyse menées par Freud et des œuvres écrites par Poe, Maupassant et autres. Selon les chercheurs, dont Todorov et Bouvet, l'inquiétante étrangeté, l'onirisme et la folie sont aussi des éléments constitutifs du fantastique même si l'intervention du surnaturel est souvent expliquée de manière rationnelle en fin de course. Différents auteurs tels que Vax (1965), Lem (1974), Bouvet (1998), Catsa (2004, 2007, 2016), Villeneuve (2004) et Gauvin (2011) ont souligné des traits récurrents et ils ont indiqué, entre autres, qu'il est fréquent qu'un auteur de fantastique joue avec les attentes du lecteur. Il en va de même pour le cinéaste avec celles du spectateur comme nous l'avons soulevé avec *The Blair Witch Project*. Selon Bouvet, qui se base sur l'herméneutique de Barthes pour traiter du code énigmatique : « Les trois premiers éléments (indétermination, position, formulation de l'énigme) correspondent à la question et le dernier (dévoilement ou déchiffrement) à la réponse. Entre ces deux extrêmes, de nombreux éléments

ont pour fonction de retarder la réponse, de faire en sorte que le lecteur soit de plus en plus pressé de connaître le mot de la fin (promesse de réponse, équivoque, blocage, réponse suspendue, réponse partielle) » (Bouvet, 1998 : p. 28). De notre point de vue, et contrairement au gothique, le fantastique ne semble pas aller jusqu'au bout de ce qu'il entreprend et il ne tient pas ses promesses si nous pouvons nous exprimer ainsi, empêchant d'entrer complètement dans l'univers qu'il propose et d'en profiter pleinement. Il reste souvent des zones d'ombre et d'indétermination dont parle Bouvet. C'est un genre du flou, dépendamment comment on l'« apprête ». Todorov a établi un tableau pour subdiviser le fantastique (1970, p. 49 – tableau 1) :

Étrange pur	Fantastique-étrange	Fantastique-merveilleux	Merveilleux pur
-------------	---------------------	-------------------------	-----------------

Tableau 1: La subdivision todorovienne du fantastique.

Bouvet l'explique ainsi :

Celui-ci est défini par opposition avec deux autres genres : le merveilleux et l'étrange, le premier étant caractérisé par l'acceptation de l'explication surnaturelle et le second par l'explication rationnelle de phénomènes insolites. Cette subdivision des récits en trois genres : merveilleux, fantastique, étrange, se double d'une subdivision, permettant de créer des catégories telles que « étrange pur », caractérisé par la présence de faits insolites et non naturels face auxquels les personnages réagissent fortement, le « fantastique-étrange » où les faits en apparence surnaturels reçoivent une explication naturelle; le « fantastique pur », qui provoque [...] une hésitation entre une explication naturelle et une explication surnaturelle; le « fantastique-merveilleux », où les faits surnaturels reçoivent une explication surnaturelle; et enfin, le « merveilleux pur », caractérisé par l'existence des faits surnaturels et l'absence de réaction des personnes à ces faits (Bouvet, 1998 : p. 54-55).

La catégorie du fantastique-merveilleux a tout l'air de tenter d'entrer de force du surnaturel dans un genre qui ne semble pas en contenir. Bouvet va en partie dans ce sens en s'attardant à cette catégorie en lien avec la tradition anglo-saxonne, sur laquelle nous nous sommes penchés au chapitre précédent, entraînant une confusion à cause du terme *fantasy*. Elle écrit :

Cette confusion entre les termes « fantastique » et « fantasy » se retrouve souvent. En est témoin l'ouvrage *Visions d'un autre monde. La littérature fantastique et de science-fiction canadienne*, où l'adjectif fantastique apparaît comme synonyme de *fantasy*. [...] En fait, la *fantasy* rassemble des productions très hétérogènes, comme le montre à sa manière l'ouvrage de Rosemary Jackson, *Fantasy : The Literature of Subversion*, qui étudie conjointement des récits gothiques, fantastiques et merveilleux (Bouvet, 1998 : p. 13).

Selon Lem, qui analyse les catégories établies par Todorov et plus précisément celle de l'« étrange pur », et qui se rapproche dans sa description de ce que nous considérons comme gothique : « The "pure" uncanny amazes, shocks, terrifies, but does not give a rise to indecision (of the kind which we would call ontological). This is the place of horror story which presents occurrences that are frightful, extraordinary, but nevertheless rationally possible » (Lem, 1974 : p. 229). Nous ne sommes pas plus convaincus que cette autre catégorie convient davantage aux films de notre étude. Dans une certaine mesure, Lem est aussi perplexe que nous par rapport à la classification du fantastique de Todorov :

The coexistence in apperception of states of affairs which exclude one Ir both empirically and logically is, consequently, a double regularity – cultural and psychological – on which structuralism finally breaks every bone in all its « axes ». Thus the whole literary-critical procrustics or catalog of adulterations, errors and oversimplifications formed by this *Introduction à la littérature fantastique* is of value only as an object lesson illustrating the downfall of a precise conceptual apparatus outside its proper domain (Lem, 1974 : p. 235).

Dans la critique de Lem, nous percevons un écho à notre autre argument voulant qu'il y ait une sorte de falsification des faits extraordinaires ou surnaturels dans le fantastique afin de préserver la primauté de la rationalité. Pour sa part, nous l'avons vu, Catsa parle de merveilleux noir ou de *dark fantasy* (2016), ce qui perpétue la confusion qui serait due à un problème de traduction du mot « fantastique ». Nous insistons sur l'hypothèse stipulant que, selon nous, le gothique, en tant que contrepoids possible au rationalisme, souscrit à l'intervention du surnaturel. De plus, il n'est pas destiné aux âmes sensibles avec ses nombreux détails scabreux, voire scandaleux, pour certains, ce qui ne concorde pas vraiment avec le merveilleux. Nous le remarquons aisément dans les films *Underworld* et *The Crow*. À ces égards, les films gothiques ont des affinités avec l'horreur.

2.3 La séduction de l'horreur

Une des popularités qui ne se dément pas au cinéma au cours de son histoire, c'est l'attrait pour les films d'horreur. Chaque année apporte son lot d'épouvante sur les grands et les petits écrans. Jusqu'à un certain point, cela nous rappelle ce qui se passait avec les romans noirs et les œuvres gothiques du 18^e siècle. Nous ne sommes pas les premiers à établir un lien entre le gothique et l'horreur. Dans son étude incontournable sur le genre, Carroll indique : « Following the lead of many commentators on horror, I will presume that horror is, first and foremost, a modern genre, one that begins to appear in the eighteenth century. The immediate source of the horror genre was the English gothic novel, the German *Schauer-roman*, and French *roman noir* » (Carroll, 1990 : p. 4). Pour lui, l'élément central des films d'horreur est le monstre et celui-ci est forcément constitué d'un corps. Depuis l'apogée de ce genre cinématographique dans le milieu des années

1980, c'est davantage le corps qui est hanté et non plus seulement la maison. Badley rappelle : « In 1986, horror was the most popular of the mass media genres [...]. The text here was not fear of death in any traditional sense but fear and loathing of life, existence perceived as terminal disease. The haunted house was the human body itself – threatened at every turn, covered with tubes, cannibalized for cells, fluids, tissues, and parts, tortured and reconstructed on the procrustean bed of biotechnology » (Badley, 1995 : p. 6). On pourrait dire que cet intérêt pour le corps poignardé, éviscéré ou démembré traduit une inquiétude au sujet de la corporalité. Mais il n'y a pas que cela. Comme le note encore Badley, on y trouve un plaisir sadique : « [...] as in pornography, plot was superfluous and character was initialized only to be discarded. The gore, the reward for relatively tame adolescent sex, seemed to be the film's *raison d'être* » (Badley, 1995 : p. 7). Nous retrouvons cette tendance dans *The Crow* et les deux *Underworld*. Dans le film de Proyas, Draven se fait massacrer avant que ne vienne son tour de le faire à ses assassins. Dans les films de Wiseman et de Tatopoulos, la transformation des Lycans offre des scènes crues où les corps deviennent hideux jusqu'au moment où la métamorphose est complétée. Les différentes scènes de combat proposent des images d'une grande violence dans lesquelles des têtes sont arrachées ou coupées et des corps sont tailladés, griffés, mordus, transpercés, fusillés, ainsi de suite.

De toute évidence, l'horreur est corporalisée. Linda Williams l'a démontré bien avant nous avec son article « Film Bodies : Gender, Genre, and Excess ». Au sujet de la pornographie et de l'horreur, l'autrice indique : « First, there is the spectacle of a body caught in the grip of intense sensation or emotion. Carol Clover, speaking primarily of horror films and pornography, has called

films which privilege the sensational “body” genres [...] » (Williams, 1991 : p. 4). Il est vrai qu’il y a parfois un mélange des deux genres. Les exemples qui nous viennent à l’esprit sont *The Hunger*¹³ (1983) de Scott, *From Dusk Till Dawn*¹⁴ (1996) de Rodriguez et *Jennifer’s Body*¹⁵ (2009) de Kusama parce que nous les avons vus. Toutefois, nous nous concentrons sur l’horreur ici et la menace ne vient plus toujours de l’extérieur, mais bien de l’intérieur. Comme nous le démontrerons dans le chapitre 3, la perte de repères et le déboulonnement des grands récits poussent l’être humain à se replier sur lui-même, d’une part, et à chercher des explications en-dehors des institutions, d’autre part. D’après Botting dans son ouvrage *The Gothic* :

The loss of human Identity and the alienation of self from both itself and the social bearings in which a sense of reality is secured are presented in the threatening shapes of increasingly dehumanised environments, machinic doubles and violent, psychotic fragmentation. [...] In this ‘postmodern condition’ the breakdown of modernity’s metanarratives discloses a horror that identity, reality, truth and meaning are not only effects of narratives but subject to a dispersion and multiplication of meanings [...] (Botting, 1996 : p. 157).

La peur de l’Autre subsiste et elle est bel et bien intégrée. Certes, les films d’horreur versent dans la trame psychologique. Cela ne signifie toutefois pas que le corps disparaît complètement du radar. Les films cyberpunks et de science-fiction se mêlant à l’horreur en font foi. Le danger vient notamment de corps différents et de l’extérieur de notre monde à l’inverse des menaces

¹³ Étant née en Égypte il y a 4 000 ans, Miriam est une vampire qui a le don de l’immortalité et une éternelle jeunesse. Elle vit à New York avec John, son conjoint, depuis 300 ans. Celui-ci fait soudainement l’objet d’un vieillissement accéléré. Dans le but de le sauver, Miriam rencontre la docteure Sarah Roberts, qui est spécialiste dans le mécanisme de vieillissement. Cette femme est séduisante et elle ne laisse pas Miriam indifférente.

¹⁴ Les frères Gecko sont poursuivis par la police parce qu’ils ont commis un vol à main armée durant lequel il y a eu des victimes. Les deux frères passent la frontière mexicaine en prenant des otages. Le point de rendez-vous est le bar *Titty Twister* et celui-ci est infesté de vampires.

¹⁵ La séduisante Jennifer est sous l’emprise du Diable qui la possède et elle n’accepte pas que les garçons du collège où elle va ne tentent leur chance avec elle.

intérieures que nous venons d'étudier. Nous nous référons, entre autres, à *Alien*¹⁶ (1979) de Ridley Scott, *Aliens*¹⁷ (1986) de James Cameron et *Predator*¹⁸ (1987) de John Mctiernan. Par contre, nous serions tentés d'inclure *The Crow* et *Dark City*¹⁹ (1998) d'Alex Proyas parmi les films cyberpunks et de science-fiction qui se préoccupent du corps même si le premier relève du gothique. Dans celui-ci, Draven vient forcément d'un autre monde puisqu'il est mort et son corps ne répond plus aux lois de la nature ni de la réalité. Draven vient menacer et tuer ses ennemis. Nous convenons qu'il s'agit du protagoniste. Cependant, le principe demeure le même : un être ayant un corps différent et issu d'un autre monde s'en prend à la vie d'individus. Quant à lui, *Dark City* réunit le gothique/horreur, le cyberpunk et la science-fiction. Dans une nuit perpétuelle, les habitants d'une ville des années 1960 sont endormis à une heure précise chaque jour, afin que la configuration de la ville et les immeubles puissent se transformer. Par la même occasion, des hommes en habits noirs et ayant le teint blafard, à l'instar de nombreux personnages de vampires, injectent de nouveaux souvenirs avec l'aide d'un docteur qui est à leur solde et ils les changent d'endroit, ainsi que de vie. Il s'avère que la ville est fausse. C'est un « décor » sur un vaisseau spatial où des extraterrestres mènent une expérience sur des êtres humains. Un problème survient lorsque l'expérience connaît des ratés avec Murdoch et que celui-ci retrouve la mémoire.

¹⁶ Cinq hommes et deux femmes reviennent d'un voyage de routine dans l'espace aux commandes d'un immense cargo spatial. Ces derniers sont en hibernation, mais l'ordinateur de bord appelé Mère (Mother) les réveille dix mois à l'avance. Celui-ci a reçu des signaux d'une autre planète. Une fois à destination, l'un des membres de l'équipage se fait attaquer par une mystérieuse créature. On s'aperçoit bien vite que ce n'est pas la fin, mais le début d'une nouvelle vie.

¹⁷ Après une dérive spatiale qui a duré 57 ans, Ripley est finalement retrouvée par la corporation Weyland-Yutani. Bien qu'elle fasse un rapport détaillé, les militaires ne la croient pas concernant la présence d'êtres xénomorphes sur la planète LV-426 où il y a une colonie. Ayant eu vent de la disparition des membres de celle-ci, Ripley s'engage dans une opération de sauvetage avec une escouade militaire et retourne affronter l'extraterrestre belliqueux.

¹⁸ Expert dans les opérations de commando, le major Dutch Schaeffer dirige une équipe dont l'objectif est de libérer trois civils américains capturés en Amérique latine. Cependant, l'ennemi n'est pas celui auquel on s'attendait.

¹⁹ Amnésique, John Murdoch se réveille tout près du cadavre d'une jeune femme et il ignore s'il en est le meurtrier. En se fiant aux papiers qu'il a sur lui, Murdoch retrouve son épouse, Emma et un mystérieux docteur tentent de l'aider.

Les hommes en noir veulent l'éliminer avant qu'il découvre la vérité et l'expose au grand jour. C'est peine perdue. Les extraterrestres sont battus et l'expérience est révélée. Nous estimons donc que nous retrouvons dans cet exemple toute l'interprétation de Botting que nous avons citée précédemment, et nous y adhérons.

Dans un autre ordre d'idées, les films d'horreur de l'époque 1980-1990 peuvent paraître plus conservateurs et réactionnaires. Comme nous l'avons souligné, ils mettent en scène la peur de l'Autre et l'anxiété causée par les changements politiques et sociaux. Or, ce ne sont pas tous les chercheurs qui arrivent à cette conclusion. Carroll écrit : « I also question whether its service to the dominant ideology is utterly pervasive, not because I think the majority of horror fictions are emancipatory but because my hunch is that many of them may be politically vague or trivial. But, in any case, the question of which and how many or what proportion of horror fictions are reactionary cannot be settled a priori [...] » (Carroll, 1990 : p. 204). Il est néanmoins indéniable qu'il y a des inquiétudes en trame de fond de certains films d'horreur. Rappelons la peur liée au Sida que nous avons déjà soulevée, les conflits internationaux, les luttes de divers groupes et de différentes classes, etc. Bref, le monstre et, surtout, le danger peuvent avoir plusieurs visages.

Nous maintenons qu'il y a une part de prises de position politiques dans les films gothiques contemporains et les films d'horreur n'y échappent pas. Bien qu'il ne s'agisse pas spécifiquement d'horreur, l'étude de quelques films de notre étude que nous avons entamée nous en offre quelques illustrations. La série de films *Underworld* nous présente une lutte de clans dans laquelle un groupe domine l'autre et *The Shape of Water* nous ramène à l'époque de la Guerre froide.

Malgré que les films de Wiseman, de Tatopoulos et de Del Toro aient été réalisés dans les années 2000, le propos de Botting s’y applique selon nous. L’auteur soutient :

Many of the anxieties articulated in Gothic terms in the nineteenth century reappear in the twentieth century. Their appearance, however, is more diverse, a diffusion of Gothic traces among a multiplicity of different genres and media. Science fiction, the adventure novel, modernist literature, romantic fiction and popular horror writing often resonate with Gothic motifs that been transformed and displaced by different cultural anxieties. Terror and horror are diversely located in alienating bureaucratic and technological reality, in psychiatric hospitals and criminal subcultures, in scientific, future and intergalactic worlds, in fantasy and the occult (Botting, 1996 : p. 13).

Badley abonde sensiblement dans le même sens que Botting en parlant de sous-genres qu’on retrouve dans les variations du gothique/horreur (Badley, 1995 : p. 7). Comme nous le verrons un peu plus loin, ces œuvres gothiques contemporaines nous offrent une vision postmoderne des relations au pouvoir ainsi que des relations interpersonnelles, voire intimes. De plus, le gothique et l’horreur viennent inquiéter la sexualité dite normale. En se penchant sur le travail de Jones²⁰, Carroll affirme : « That is, for Jones the nightmare and figures of the nightmare like the vampire – i.e., the very stuff of horror fiction – attract because they manifest wishes, notably sexual wishes. However, these wishes are forbidden or repressed » (Carroll, 1990, p. 170). Il ne s’agit plus de pulsions sexuelles refoulées comme à l’époque victorienne. La diversité sexuelle ainsi que les scandales sexuels sont mis en lumière avec la postmodernité. À partir des années 1990, il n’est plus question de désirs cachés. Ils sont plutôt exposés. Les femmes commencent à prendre leur

²⁰ Ernest Jones est psychanalyste d’origines galloises. Il est l’ami et biographe de Freud. Jones a été grandement influencé par les travaux de ce dernier sur le rêve.

place avec une vie sexuelle active, quoique cela ne soit pas toujours montré de façon positive dans les films. Badley stipule :

Eros as embodiment, Eros as mortality. In [the] profusion of alternatives, oppositions, and anxieties, of constantly scrambled (yet always entrapping or dysfunctional) gender codes, sex is not the shadow or « dirty secret » (as it was for the Victorians) but rather its extroverted alter ego – sexual panic. It is the latter that made *Fatal Attraction* (1987) and *Basic Instinct* (1992) blockbusters [...]. The horror genre as traditionally defined, as the expression of repressed sexuality, is defunct, and postmodern horror has been energized by something else. Sexual terror has become part of a much larger anxiety about gender, identity, mortality, power, and loss of control, and Eros is coupled with sadism, masochism, and Thanatos in ways that Freud's « family romance », with its focus on the child and presumption of a male model, overlooked (Badley, 1995 : p. 13-14).

Nous nous devons de faire remarquer que ce n'est pas seulement la sexualité de la femme qui fait peur ici, mais bien le changement de paradigme. Même si nous sommes loin de la coupe aux lèvres, les femmes s'affirment de plus en plus et exercent davantage de pouvoir. D'ailleurs, c'est ce que nous voyons dans *Underworld* et *Underworld : Rise of the Lycans* avec Selena et Sonja et, dans une certaine mesure, *The Shape of Water* en ce qui concerne Eliza. Cette réalité pousse les hommes à repenser leur place et à redéfinir les rôles. Nous croyons que le bouleversement de la place de l'homme et de leurs acquis se traduit dans plusieurs films d'horreur et suspenses postmodernes.

Dans ce chapitre, nous nous sommes appliqués à démontrer que nous pouvons rapprocher certains films gothiques de notre étude, dont les deux *Underworld*, de ce que nous nommons le merveilleux noir à l'instar de *Catsa*. Nous nous appuyons sur la romance et les éléments scabreux présents dans ces films. Il va sans dire qu'il y a une part d'éléments étranges dans les œuvres

gothiques. Il est impossible de traiter d'étrangeté sans passer par les travaux de Freud et de Lacan. D'après ceux-ci, la peur et le sentiment d'étrangeté débutent lorsque le familier devient inconnu, voire anxiogène. Contrairement au neurologue autrichien, nous ne faisons pas de fixation sur l'angoisse de la castration. Ce n'est pas le corps de la femme qui déclenche le sentiment d'inquiétante étrangeté à notre avis. Peu importe lequel, c'est le corps différent qui en est responsable. Les personnes se retrouvent à la fois confrontées au semblable et au dissemblable dans le cadre d'une relation à l'Autre séduisante, divergente et effrayante.

Il reste que les travaux psychanalytiques sont utiles pour aborder le gothique et le fantastique, dont nous soutenons que ce sont deux genres distincts. Quant à lui, le fantastique pur todorovien expose une hésitation entre une explication rationnelle et une explication surnaturelle à des phénomènes étranges. La plupart du temps, les récits fantastiques se terminent par une résolution rationnelle des phénomènes en apparence inexplicables. Nous réitérons que l'intérêt du gothique, pour sa part, réside dans le fait qu'il assume pleinement l'intervention du surnaturel pour l'analyse de nos objets d'étude que sont les films gothiques contemporains. Ces derniers ont certaines similarités avec les films d'horreur. Les œuvres modernes sont surtout centrées sur le corps à l'image de la pornographie. Toutefois, le plaisir est plus sadique ou masochiste qu'érotique même si la frontière peut être ténue. Plusieurs traitements horribles sont réservés au corps, qui subit des transformations, des mutilations, de la décomposition, etc. Les films d'horreur/gothiques modernes s'attardent aussi à la sexualité. Nous avons vu que celle-ci n'est plus autant cachée qu'à l'époque victorienne. Du même souffle, nous avons constaté que le rôle et la sexualité des femmes ainsi que des groupes minoritaires ont ébranlé les schèmes

hégémoniques. Nous le remarquons dans quelques films d'horreur comme dans certaines œuvres gothiques. Cela nous amène à notre troisième chapitre dans lequel nous identifierons les implications politiques et sociales que contiennent ces créations.

Chapitre 3 : Les implications sociales et politiques dans le gothique

Le gothique a, depuis ses origines, des ramifications avec des luttes politiques. Bien qu'il y ait des divergences d'opinions au sujet de la portée positive ou négative de celles-ci, il s'agit d'une sublimation des aspirations des opposants au Régime en place. Cela se traduit souvent par des images d'horreur destinées, d'une part, à provoquer des sensations fortes chez le lecteur et, d'autre part, à représenter les ennemis politiques de façon défavorable, voire horrifiante. Bon nombre de chercheurs s'entendent cependant sur le fait que ce choix artistique et esthétique que représente le genre des sensations est radical, dont Hurley avec son ouvrage *The Gothic Body : Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Siècle* (1996 : p. 161, 165), Botting qui a écrit *Gothic* (1996 : p. 5, 12, 22, 63, 157), ainsi que Spooner dans son livre *Contemporary Gothic* (2006 : p. 14, 22, 23). Certes, il y avait les radicaux politiques tels Godwin, Wollstonecraft²¹ et le cercle d'intellectuels britanniques auquel ils appartenaient au 18^e siècle, la période de naissance du gothique, et les deux vont de pair. Cela n'empêche pas le lien entre le gothique et le radicalisme politique de perdurer. Pour notre part, nous estimons que ce radicalisme est même nécessaire afin d'obtenir de véritables changements sociaux. Nous avons donc affaire à un radicalisme artistique et social. C'est là, entre autres, que nous remarquons les premières corrélations entre le gothique et l'altérité, ainsi que la transgression. Selon Botting, qui traite de

²¹ William Godwin (1756-1836) est un philosophe, un théoricien politique et un écrivain anglais du 18^e siècle. Il est plus spécifiquement romancier et historiographe. Selon Adair (1992 : p. 1008), il milite pour le libéralisme et l'utilitarisme intransigeant menant à des changements radicaux dans la société. Godwin est l'époux et l'éditeur de Mary Wollstonecraft (1759-1797). Wollstonecraft est successivement gouvernante, professeure/directrice d'école et autrice anglaise féministe. Elle a longtemps lutté pour les droits des femmes et pour un changement des rôles entre les hommes et les femmes. Il y a un autre fait à noter : Godwin et Wollstonecraft sont les parents de Mary Shelley (1797-1851) qui a écrit *Frankenstein* ([1818] 1831). Wollstonecraft est morte quelques jours après l'accouchement, un peu comme la mère de Victor Frankenstein.

la course au progrès durant la modernité en lien avec les valeurs humanistes héritées de l'époque des Lumières : « Gothic condenses the many perceived threats to those values, threats associated with supernatural and natural forces, imaginative excesses and delusions, religious and human evil, social transgression, mental disintegration and spiritual corruption » (Botting, 1996 : p. 2). Même si Les Lumières et la modernité ont conduit à l'individualisme, il y a tout de même un aspect collectif à ces menaces. Dans le cadre de la fiction gothique, les images d'horreur peuvent représenter les changements en cours pour les uns ou le maintien de l'ordre établi pour les autres. Il n'en demeure pas moins que c'est une traduction au sein des œuvres gothiques de ce qu'il se passe dans le subconscient ou l'inconscient des créateurs, de la collectivité ou les deux options à la fois.

En matière d'inconscient collectif, il peut notamment s'agir de secrets de famille, de crimes, de péchés cachés dans une communauté ou autres événements personnels et problématiques qui entraînent une malédiction ou le déclenchement de forces paranormales. Les œuvres de ce genre demeurent néanmoins de leur temps. Notre pouvons passer du micro au macro, c'est-à-dire de l'inconscient individuel au collectif, et vice versa. D'autre part, le surnaturel devient un moyen détourné de transgresser les limites et les conventions. Plusieurs théoriciens, dont ceux que nous avons nommés précédemment, parlent d'outrepasser les frontières (celles des pays, des lois et aussi de la réalité ou de la nature). Certaines créations gothiques comme *The Crow* et la série de films *Underworld* qui sont contemporaines peuvent tendre à abolir ces mêmes frontières. À l'instar d'un héros romantique allemand, il y a un protagoniste outragé ou rejeté par une communauté qui doit commettre l'irréparable, tel le meurtre pour parvenir à une

autodétermination. Comme Spooner l'affirme : « If Gothic in its eighteenth and early nineteenth-century phase has been seen by some as a 'dark side' to Romanticism, the space where Romanticism's darker urges could be indulged, its repressions divulged, then in the twenty-first century Romanticism seems to have become a kind of shadow double to the Gothic » (Spooner, 2006 : p. 27-28). Or, c'est par cette voie que l'on observe ce que nous pouvons appeler une criminalité surnaturelle²² et romantique; tel que les personnages de Selena et Sonja dans les *Underworld* qui vont à l'encontre des décisions de leur père et de leur clan, en aimant un être hybride ou un Lycan et en tuant des vampires. Par ailleurs, nous concevons cette criminalité comme une transgression des lois, mais aussi des normes, des mœurs et de la morale. De plus, le gothique ouvre la porte aux désirs ainsi qu'aux pulsions inavouées et inassouvies. Ce sont effectivement les fameux secrets enfuis qui refont surface.

Certains(es) héros(ines) gothiques osent laisser libre cours à leurs désirs pour le meilleur et pour le pire. Cela varie selon les situations. Selena et Sonja sont de bons exemples. Conséquemment, une relation à l'autre est inéluctablement en cause dans tous les cas. Il y a une confrontation entre le désir/intérêt du protagoniste et ceux d'un autre ou d'un groupe. En fait, ces héros(ines) doivent transgresser les règles, imposées par le groupe le plus homogène possible. Ils et elles n'ont pas le choix d'être criminels parce que, de toute façon, la société les juge d'emblée ainsi.

²² Rappelons que les images d'horreur peuvent représenter les opinions ou les actes des différents opposants politiques dans le cadre de la fiction gothique. Le but est, entre autres, de discréditer les adversaires politiques à travers les œuvres gothiques. La lutte jacobite en est un exemple, car les personnages catholiques ou protestants sont dépeints de façon horrible selon l'allégeance des auteurs. Nous pensons au roman *The Monk* (1796) de Lewis dans lequel le moine, Ambrosio, s'éprend de Matilda, une femme qui s'est déguisée en moine pour entrer au monastère. Notons que le surnaturel sert notamment à sublimer les choses même s'il peut y avoir des éléments scabreux et nous y relevons fréquemment des actes de transgression. Il demeure que c'est une traduction au sein des œuvres gothiques de ce qu'il se passe dans le subconscient. C'est pour ces raisons que nous parlons de criminalité surnaturelle.

Quelques-uns d'entre eux sont nés avec cette étiquette et ils doivent prouver qu'ils peuvent faire partie de la société qui les rejette. Le ou la protagoniste est inapte ou coupable jusqu'à preuve du contraire. Force est de constater que l'altérité et la transgression peuvent être interreliées dans les œuvres gothiques.

3.1 L'altérité et la transgression

3.1.1 L'altérité

Au premier sens, l'altérité²³ est le caractère de ce qui est autre. Il s'agit de ce qui n'est pas soi. Nous nous intéressons particulièrement à la relation à l'Autre, mais également à celle avec les règles établies par la majorité comme nous le faisons dans l'analyse des personnages de Selena et Sonja dans l'univers d'*Underworld*, sans oublier Draven dans *The Crow*. L'un des problèmes que cause et génère à la fois l'altérité est la catégorisation. Derrida s'attarde à celle-ci :

Traiter l'être et le même comme catégorie ou bien la « relation à l'être », comme une relation à une catégorie qui pourrait être elle-même (par « inversion des termes » [...]) postposée ou subordonnée à une relation déterminée (relation éthique par exemple), n'est-ce pas s'interdire d'entrée de jeu toute détermination (éthique par exemple) ? Toute détermination présuppose en effet la pensée de l'être. Sans elle, comment donner un sens à l'être comme autre, comme soi, à l'irréductibilité de l'existence et de l'essence de l'autre, à la responsabilité qui s'ensuit, etc. ? « Le privilège d'être responsable de comprendre l'être » [...] (Derrida, 1967 : p. 206-207).

²³ Tout en les reformulant, nous reprenons en grande partie nos propos de notre mémoire de maîtrise *L'image qui parle : comment traduire l'altérité par l'adaptation de la poésie au cinéma ?* (2012) pour traiter de l'altérité parce que nous les jugeons pertinents. Toutefois, nous tentons d'approfondir notre réflexion dans le cadre de notre analyse filmique.

La catégorisation est un moyen parmi d'autres de « régulariser » l'Autre : celui qui déroge (qui dérange). Dans les films de notre étude, il s'agit de la créature par rapport aux humains dans *The Shape of Water* et des Lycans et des humains versus le clan de vampires dans *Underworld*. Cela dit, on pourrait assister au même genre de séparation entre les personnes en situation de handicap et celles qui ne le sont pas. Dans le but de se sécuriser, la catégorisation sert à rationaliser, objectiver, voire réifier cet « étranger » à l'ordre établi. Ultiment, ce réflexe nous aide à mieux classer l'Autre et, au demeurant, le neutraliser. Conséquemment, ce processus est sécurisant pour le groupe majoritaire. Qu'est-ce que fait le corps médical par exemple ? Il problématise l'Autre : il lui pose un diagnostic et il le classe dans une catégorie comme un papillon qui est épinglé dans une collection. C'est ce que nous voyons dans le film de Del Toro avec la créature qui est enfermée dans un centre militaire et médical où on fait une batterie de tests, voire des expériences sur elle. Quelque part, les vampires font sensiblement la même chose aux Lycans dans *Underworld*, bien que les loups-garous mènent leurs propres recherches médicales et scientifiques dans les premier et quatrième²⁴ films. Par la suite et de façon générale, les sphères politiques, idéologiques, sociales et autres reprennent ce « classement ». Cela revient à faire violence à l'Autre. La violence infligée à ce dernier peut être symbolique comme l'indique Castillo Durante :

Sémiocratie désigne ici le pouvoir bâti sur le contrôle de la circulation des signes dans les sphères du social, du politique, de l'économie et de la culture. Tous les pouvoirs d'un *État sémiocratique* tendent vers une iconologie destinée à confisquer les libertés d'interprétation de la société civile. C'est d'ailleurs cette activité herméneutique que l'on peut considérer comme la dernière marge qui reste à préserver dans des sociétés où les *sémiocraties* rongent de plus en plus d'espace de liberté (Castillo Durante, 2004 : p. 100).

²⁴ Nous analyserons *Underworld : Awakening* dans la section se rapportant au posthumanisme.

Or, le seul moyen pour l'Autre de se protéger et se défendre est de déroger davantage. Altérer ou détruire une image peut être l'une des solutions pour y parvenir. Par exemple, rappelons la fonction du maquillage de Draven dans *The Crow*. Une autre solution serait de subvertir une image. Revenons à l'attrance d'Elisa pour la créature dans *The Shape of Water*, ainsi que celle de Selena et Sonja pour des lycanthropes. Certes, on les voit avoir des relations sexuelles en humains de façon très classique. Il n'en demeure pas moins que Michael et Lucian sont porteurs d'une « anomalie » et les deux femmes vampires les ont vus se transformer. Habituellement, ceux-ci repoussent, ils ne séduisent pas. Pourtant, Selena et Sonja passent outre et s'accrochent à ce que nous pourrions nommer leur humanité. Cela va dans le sens de la subversion du handicap dans l'handiphilie sous-jacente dans certains films gothiques contemporains dont nous ferons l'analyse plus loin dans notre thèse.

Suivant les propos de Ponzio, il semble notamment y avoir une corrélation entre l'altérité et l'injustice. Celui-ci stipule : « La relation d'altérité se définit ainsi comme une relation avec un surplus d'étrangeté [c'est nous qui insistons sur le terme] à la totalité; un rapport d'inadéquation, un processus de dépassement, de transcendance, d'infinition » (Ponzio, 2009 : p. 64). D'une part, il y a de fortes chances qu'il y ait de l'inégalité s'il y a de l'inadéquation. Il est fréquent que les inégalités mènent à l'injustice, ne serait-ce que sociale, ce à quoi nous assistons dans certains films que nous étudions. D'autre part, le « surplus d'étrangeté » dont il est question ici peut très bien se rapporter au gothique.

L'altérité provoque toujours certains réflexes de la modernité,²⁵ même si celle-ci est derrière nous. S'inspirant de la raison kantienne et de la phénoménologie de l'esprit hégélienne, Ricoeur s'attarde à la morale et à la rationalité qui ont leur apogée dans la modernité et qui ont affecté du même coup ce qui relève de l'altérité :

C'est sur le chemin de cette reconnaissance [de l'un et de l'autre] que prend place la critique de la vision morale du monde. Il est remarquable que cette critique acerbe s'attaque à des « postulats » entièrement construits pour le besoin de la cause, et dans lesquels il est difficile de reconnaître non seulement ce que Kant appelle postulat dans la *Dialectique de la Raison*, mais plus encore les traits du formalisme kantien, ramené [...] à la mise en œuvre de l'épreuve d'universalisation. Il ne faut pourtant pas regretter l'artifice de la construction hégélienne de cette figure : artifice qui prend place parmi les excès, transgressions, hyperboles de toutes sortes dont se nourrit la réflexion morale et peut-être la réflexion philosophique en général (Ricoeur, 1990 : p. 395).

Non seulement faut-il que l'Autre se sorte d'une espèce de « rationalisation », voire de l'homogénéisation, pour pouvoir exister de son plein droit, il doit aussi remettre en question la morale imposée par une minorité qui se prétend majoritaire; c'est du moins la façon dont nous interprétons l'analyse de Ricoeur. Il s'agit, selon nous, d'une affirmation de soi radicale en passant par les excès, les transgressions et les hyperboles (comme le soulève Ricoeur) afin de contrer cette fameuse homogénéisation qui tend à effacer l'Autre. Sans oublier que ce dernier fait face à deux sortes de tyrannie; soit celle du même et de la catégorisation, soit celle du progrès technique, scientifique, médical, etc. De plus, nos sociétés capitalistes (et *capacitistes*)²⁶ marchandent tout jusqu'aux individus et leur corps. Fanielle le démontre bien :

²⁵ Nous nous référons aux dérives scientifiques, afin de changer (améliorer) l'être humain. D'ailleurs, le gothique, qui est au centre de nos recherches, s'est entre autres construit à partir des avancées industrielles, scientifiques, médicales, criminelles, anthropologiques, etc.

²⁶ Les termes « capacitisme » et « capacitiste » ne sont pas vraiment reconnus en langue française. Il en va de même pour les termes « validisme » et « validiste ». Il s'agit en quelque sorte de différentes traductions des mots anglais

Loisir, art, science, recherche, formation, communication, croyance, sentiment, plaisir, le mercantilisme pénètre peu à peu toutes les sphères de la vie, des plus collectives au plus intime. Le corps lui-même n'échappe plus à cette mise à l'encan généralisée. Cette marchandisation galopante aboutit nécessairement à la chosification et à la réification du sujet dans une société de convoitise où l'autre devient l'ennemi (Fanielle, 2006 : p. 9).

Dans les films *Underworld*, nous estimons que le clan de vampires a instauré un régime qui repose sur l'exploitation des autres, que ce soit les humains ou les Lycans. Cela nous rappelle les propos de Karl Marx qui comparaient les capitalistes à des vampires qui viennent aspirer les forces vives des travailleurs (Auerbach, 1995 : p. 31-32). Nous pouvons y voir les entreprises qui dépouillent les gens de leurs moyens financiers et bien d'autres exemples. Une fois de plus, l'une des manières de se préserver de la catégorisation, de la réification, de la marchandisation est de revendiquer sa différence, quitte à devenir l'ennemi du groupe hégémonique. Il faut enfreindre les règles. Nous en venons donc à la transgression.

3.1.2 La transgression

Le simple fait d'exister peut être une transgression, surtout si l'on déroge à la norme. Rappelons que Derrida fait référence au « privilège d'être responsable de soi-même comme étant, en un mot, d'exister, implique lui-même la nécessité de comprendre l'être » (Derrida, 1967 : p. 207). À la suite de Heidegger, il vise la déconstruction dans les différents domaines qu'il étudie et celle-ci influence sa vision de l'être, d'une part, et de l'Autre, d'autre part. Cependant, le privilège d'être

ableism et *ableist* qui désignent une oppression basée sur les capacités physiques, sensorielles, intellectuelles ou mentales. Nous trouvons que « capacitiste » forme un bon jeu de mots avec « capitaliste » tout en soulevant l'idée que les sociétés sont faites d'abord et avant tout pour les personnes valides.

responsable de soi-même, voire d'exister (dont parle Derrida) peut se voir retirer, par l'évocation de diverses raisons, en arrêtant, en enfermant ou même tuant un individu. Étant donné que nous nous intéressons à la transgression, nous pensons qu'il est pertinent de nous tourner vers Foucault qui, quant à lui, a une approche plus anthropologique dans ses recherches et analyses. En se demandant s'il faut donner les mêmes pouvoirs que le prince à l'État, Foucault mentionne : « De toute façon, le droit de vie ou de mort, sous cette forme moderne, relative et limitée, comme sous sa forme ancienne et absolue, est un droit dissymétrique » (Foucault, 1976 : p. 178). Pourtant, l'inverse peut être possible. Pour assurer son bien-être et sa survie, l'Autre, celui qui déroge, peut être amené à commettre des gestes lourds de conséquences. Dans cette perspective, nous pensons aux Lycans dans *Underworld : Rise of the Lycans* et la créature dans *The Shape of Water* qui tue Strikeland²⁷ même si elle le fait avant tout pour protéger et sauver Eliza. Ou à l'opposé, l'Autre doit faire des transgressions afin d'obtenir justice et réparation en l'absence d'autres solutions. Draven dans *The Crow* en est un exemple et, dans une certaine mesure, nous pouvons ajouter Selena et Sonja des films *Underworld*. Évidemment, nous devons définir ce que nous entendons par transgression dans le cadre de notre analyse filmique.

Tel que nous l'avons située précédemment, la différence fait peur et la crainte de l'Autre, de l'inconnu s'inscrit dans cette peur. La réification dont nous parlions plus tôt mène inlassablement au contrôle et à la mise en marge de l'Autre. Cela peut aller jusqu'à son altération qui engendre le viol ou le meurtre ou les deux à la fois comme c'est le cas avec la fiancée de Draven. Il nous

²⁷ Strikeland est un haut-gradé militaire chargé de mener à bien les expériences sur la créature, notamment l'une de ses tâches est de superviser l'équipe de scientifiques affectée à celles-ci.

semble que les agressions sexuelles et le viol sont commis majoritairement à l'endroit des femmes. Nous retrouvons sensiblement la même conception de la transgression par le truchement de la psychologie chez Séguin :

La transgression désigne l'ensemble d'actions qui sont en contradiction avec les règles (lois, règlements intérieurs) ou la norme (« méta-règles » souvent tacites). La transgression présuppose donc l'existence d'une norme et d'un comportement de transgression de cette norme. Néanmoins, la notion reste relative dans la mesure où il n'y a pas d'unité de comportements, c'est-à-dire qu'on ne peut établir de rapports directs, ou comparer sur le même plan, le viol, le meurtre, le manque de politesse, l'habillement excentrique ou la consommation de drogue (Séguin, 2012).

Nous pourrions ajouter les attirances sexuelles « hors normes ».

Concernant l'altérité et la transgression, un autre moyen de reléguer l'Autre dans la marge et d'en prendre le contrôle est de l'antagoniser, voire de le démoniser, en utilisant fréquemment la religion et les tabous. C'est en somme une question de pulsions : pulsion de vie (*Eros*) et pulsion de mort (*Thanatos*), qui sont en soi deux altérités l'une pour l'autre. Séguin souligne :

La transgression porte en effet la limite jusqu'à la limite de son être, la transgression permet de localiser les frontières qui existent entre le niveau individuel et le niveau collectif. [...] La transgression nous indique donc une frontière plus profonde, un conflit qui imprègne la relation entre l'individuel et le collectif [...]. En toute hypothèse, la transgression proviendrait de l'inadéquation entre système et social. Si la transgression est un besoin [une nécessité (c'est nous qui ajoutons le terme)], c'est parce qu'elle représente une certaine structure du Moi, pris dans les déterminations sociales; un Moi qui accumule les ressentis, les affects, une charge émotionnelle propre et éminemment subjective (Séguin, 2012).

Nous retrouvons des aspects importants dans cette conception. On se réfère encore à l'inadéquation. Séguin la situe entre les systèmes psychique et social. Nous, nous la situons entre l'Autre et la majorité (collectivité hégémonique). Dans les deux cas, l'inadéquation conduit à l'inégalité et à l'injustice; or, la transgression devient la seule réponse valable, du moins offerte. Par ailleurs, Séguin soulève les questions de limite et de frontières. Dans son approche anthropologique, Foucault fait étalage des réactions face aux tabous sexuels (qui constituent des limites et des frontières à ne pas franchir pour une frange de la population) en se référant, de toute évidence, aux religieux, criminologues, médecins, psychologues, etc., de l'Occident. Il spécifie que ces tabous remontent jusqu'à deux ou trois cents ans :

À travers tant de discours, on a multiplié les condamnations judiciaires des petites perversions; on a annexé l'irrégularité sexuelle à la maladie mentale; de l'enfance à la vieillesse, on a défini une norme du développement sexuel et caractérisé avec soin toutes les déviations possibles; on a organisé des contrôles pédagogiques et des cures médicales; autour des moindres fantaisies, les moralistes, mais aussi et surtout les médecins ont rameuté tout le vocabulaire emphatique de l'abomination : n'est-ce pas autant de moyens mis en œuvre pour résorber, au profit d'une sexualité génitalement centrée, tant de plaisirs sans fruit ? (Foucault, 1976 : p. 50-51).

À la fin de la citation, Foucault fait référence aux relations sexuelles sans intention de procréer. Notons que la procréation fait évidemment partie de la pulsion de vie. Mais celle-ci peut représenter une transgression si l'enfant est conçu en dehors des règles d'un groupe, ce à quoi nous assistons dans *Underworld : Rise of the Lycans*. Sonja, une vampire, est enceinte de Lucian, un Lycan. La situation sème la consternation dans le clan des vampires et Sonja devra en subir les conséquences (comme nous le verrons dans le chapitre sur l'handiphilie). Les propos de Freud dans *Totem et tabou*, alors que l'auteur reprend les observations de James George Frazer dans

Totemism and Exogamy Vol. 1 ([1887] 1910), cadrent bien avec le contexte de la transgression de

Sonja :

Voici une citation empruntée à Frazer et qui montre avec quelle sévérité les sauvages traitent ces violations, incontestablement immorales, même [de] notre point de vue : « En Australie, les rapports sexuels avec une personne d'un clan prohibé sont régulièrement punis de mort. Peu importe que la femme fasse partie du même groupe local ou que, faisant partie d'une autre tribu, elle ait été capturée au cours d'une guerre; un homme du clan coupable, qui se sert d'elle comme de sa femme, est pourchassé et tué par les hommes de son clan, et la femme partage le même sort. [...] » (Freud, [1912] 2013 : p. 12).

D'autre part, le fait d'avoir des relations sexuelles dans le but unique d'avoir du plaisir était un péché pour l'Église catholique et était au nombre des tabous à l'époque où celle-ci avait encore un grand pouvoir. Nous n'en avons toutefois pas vraiment fini avec les tabous, bien qu'ils soient maintenant plus moraux et sociaux. En cette matière, l'« amour du handicap », que nous évoquons plus haut, est généralement vu comme une déviance sexuelle, surtout s'il y a un risque supposé d'infertilité ou d'engendrement d'abomination : un être aberrant. Cet « amour » vient inquiéter la procréation que sous-entend Foucault en parlant de « sexualité génitalement centrée ». L'handiphilie est donc transgressive. Par conséquent, la sexualité « déviante », qui est un jugement de valeur à l'égard des préférences d'une personne ou d'un groupe de personnes, et le meurtre, qui est un acte criminel envers autrui, sont des voies que l'on destine à ceux que l'on antagonise. Nous plaçons la première dans la catégorie de pulsions de vie et la seconde dans la catégorie de pulsions de mort. Notons que nous mettons l'adjectif « *déviante* » entre guillemets parce que la déviance sexuelle peut être une question de mœurs. Certaines d'entre elles, telles que le viol, l'inceste, etc., sont socialement et moralement répréhensibles, voire criminelles. D'autres comme l'homosexualité, le polyamour, le BDSM ont trait à l'acceptabilité sociale, aux

tabous que nous qualifierons de *légaux*, ainsi qu'aux préjugés. Précisons que nous nous basons sur les sociétés occidentales contemporaines, bien que nous traitions également des 18^e et 19^e siècles avec le roman noir.

Il va de soi que les tabous et les déviances mènent à l'altérité. Effectivement, ils marginalisent les personnes qui les transgressent, d'une part, et les pratiquent, d'autre part. Or, la relation à l'Autre n'est pas toujours de tout repos, surtout pour celui qui est autre, différent. Il doit éviter le piège de la catégorisation et de la réification, voire de la chosification. On craint ce qu'on ignore. Par conséquent, on veut saisir l'Autre, c'est-à-dire l'immobiliser, l'empêcher de bouger ou même d'exister. Dans cette perspective, le sujet devient objet dans une inquiétante étrangeté. Le choix qui s'offre à l'Autre est simple : périr ou transgresser. La transgression peut être simplement le fait de s'affirmer en tant qu'Autre, de refuser de s'effacer. Comme nous l'avons vu, la transgression consiste aussi à enfreindre les règles sociales, morales et légales. Maintenant, il serait intéressant d'étudier la posture postmoderne face à l'altérité et à la transgression, ainsi que sa traduction dans des œuvres gothiques contemporaines.

3.2 Le postmodernisme

3.2.1 Corps et science

Il est vrai que les progrès de la science au cours du dix-neuvième siècle ont une incidence certaine sur la problématisation de l'être humain (a)normal et permettent à la fois des métaphores de

troubles ou défis individuels et sociaux²⁸. Cette inquiétude face à la différence se poursuit au vingtième siècle durant lequel on tente d'éliminer toute aspérité grâce aux recherches scientifiques et technologiques. Par contre, la postmodernité amène une nouvelle donne, bien que tout ne soit pas joué et que l'Homme garde ses réflexes de la modernité. Selon Boulanger :

La sagesse de l'incertitude mène le sujet postmoderne à douter de sa plénitude et de la possibilité de vraiment se connaître; il le fait se tourner vers la figure de l'Autre pour une tentative de compréhension. Le sujet se rend compte qu'il est traversé par de nombreux Autres, méconnaissables dans la mesure où ils interagissent continuellement. Les Autres peuvent s'entendre au sens général de l'Étranger, figure de la différence traditionnellement extérieure au sujet. Cette prise de conscience se manifeste par l'émergence de discours sur l'altérité dans des domaines aussi variés que l'ethnologie, la géographie, la philosophie, la critique et la sociologie (Boulanger, 2002 : p. 35).

Il s'avère que ce postmodernisme a certaines similitudes avec le genre gothique du dix-neuvième siècle, voire du vingtième siècle. Nous y percevons une préoccupation au sujet du corps, de son altérité. Cela se projette dans les œuvres gothiques comme le roman *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) de Stevenson, *The Island of Doctor Moreau* (1896) de Wells et, beaucoup plus près de nous, mais dans la même veine parce que l'impact de la science sur les êtres (a)normaux se poursuit au vingtième siècle, le film *The Shape of Water* (2017) de Del Toro. Hurley écrit en introduction de son *Gothic Body* :

I [...] situate the *fin-de-siècle* revival of the Gothic, in its new avatars a genre centrally concerned with the horrific remaking of the human subject, within a general anxiety about the nature of human identity permeating late-Victorian and Edwardian culture, an anxiety generated by scientific discourses, biological and sociomedical, which served to dismantle conventional notions of « the

²⁸ Nous avons un dilemme avec notre section sur le postmodernisme, car elle traite du corps et elle pourrait aussi se retrouver dans la section des créatures et des revenants dans le chapitre sur le corps. Cependant, notre analyse est menée dans l'optique du postmodernisme et toute notre argumentation repose là-dessus. C'est pourquoi nous plaçons cette section ici.

human » as radically as did the Gothic which arose in response to them. Evolutionism, criminal anthropology²⁹, degeneration theory, sexology, pre-Freudian psychology – all articulated new models of the abhuman, as bodily ambiguated or otherwise discontinuous in identity (Hurley, 1996 : p. 5).

Cette anxiété causée par les avancées scientifiques est toujours d'actualité aujourd'hui et se retrouve au cœur même du gothique, à l'instar du renouveau gothique de la *fin-de-siècle*. Elle remet tout en question et fait vaciller l'édifice rationnel de la science, ainsi que les certitudes qu'il apporte. Balutet abonde dans le même sens en analysant la théorie de Lyotard : « Pour Jean-François Lyotard, la pensée moderne, qui naît des Lumières, repose sur des "métarécits" qui entendent donner une explication totalisante de l'histoire humaine, de son expérience et de son savoir » (Balutet, 2019 : n.p.). Au vingtième siècle, l'Homme met tous ses espoirs dans le progrès et la science. Il pense changer le monde par des outils et des découvertes scientifiques. Mais le film de Del Toro remet cette prétention en question, car malgré l'étalage de la technologie et la recherche, l'Homme n'arrive pas à traiter tous les maux. Pourtant, la créature parvient à guérir des plaies et à inverser le processus du vieillissement³⁰, ce qui ébranle la foi en la science et la technologie. D'ailleurs, les scientifiques n'ont qu'un but : c'est de tuer la créature pour la disséquer et savoir comment son organisme fonctionne. Comme écrit Boisvert : « Les développements scientifique et technique ont pris de l'ampleur au cours du XX^e siècle, au point de submerger les promesses d'émancipation moderne qui devaient les guider » (Boisvert, 1995 : p. 24). Nous en avons une belle illustration dans le film de Del Toro puisqu'autant les scientifiques

²⁹ Il y aurait un lien possible à faire avec la criminalité surnaturelle dont nous parlions en y ajoutant les notions de tabous, de corps et du corps « abject ».

³⁰ En effet, la créature guérit des plaies, en l'occurrence des griffures de chat, lorsqu'elle se trouve chez le voisin homosexuel d'Eliza. Par la même occasion, elle fait repousser les cheveux de ce dernier.

américains que les Russes souhaitent faire des expériences plus que discutables sur la créature afin de faire des découvertes qui leur permettraient d'avoir le dessus sur leurs adversaires à l'époque de la Guerre froide. Le lien est très fort entre le savoir et le pouvoir et nous pensons que c'est encore le cas à notre époque. Ce fait pourrait expliquer le choix diégétique entourant la Guerre froide de la part du cinéaste. Le surnaturel est tout de même présent dans *The Shape of Water* et le film contient des éléments propres au gothique. Cependant, comme toute œuvre postmoderne, l'œuvre de Del Toro interroge la primauté de la science. Tout se joue dans les fentes, les failles, les marges de cette nouvelle « religion » qu'est la science. Le surnaturel et le paranormal sont en quelque sorte les émissaires de l'anormal, de ce qui déroge, de ce qui dérange. Et la peur augmente lorsqu'il y a une possibilité que le tout se reproduise. Néanmoins, la peur n'est pas le seul sentiment qui intervient. À l'autre bout du spectre, nous retrouvons la séduction.

3.2.2 Corps et limites

Le « hors-norme » et le « non-naturel » (le « hors-la-loi » naturel) sont toujours condamnés. Les tenants de la règle et de la norme cherchent à les mater et à les enfermer. Ils souhaitent réduire leur impact et sa prolifération, afin de maintenir une fois de plus l'ordre établi. Il arrive que l'autorité devienne injuste et criminelle pour y parvenir comme le fait M. Strickland dans *The Shape of Water*. Il est vrai que la diégèse du film est située dans les années 1960 où il y avait plus de préjugés, mais il demeure que le film nous est contemporain. Il faudrait nous pencher sur les aboutissants de tels choix à notre époque durant laquelle nous assistons à une résurgence d'idées

conservatrices, sinon d'extrême droite un peu partout en Occident. Cela dit, M. Strickland martyrise la créature. Lors d'une séance de torture, ce dernier se compare à Dieu, à l'instar des médecins et des scientifiques. Et il se fait un devoir de préserver l'image parfaite de l'Homme pour un moment. La créature en vient à mordre la main de Strickland et à lui arracher des doigts. On lui recoud, mais la guérison peine à se faire. Les doigts du responsable de la sécurité finissent par pourrir, un peu comme l'édification de l'homme moderne. Pour Strickland, la créature est une abomination, tout comme les personnes qui ne correspondent pas à la normalité pour les scientifiques et les religieux. Remarquons que Strickland n'hésite pas à torturer le scientifique-espion d'origines russes pour avoir des informations comme il le fait avec la créature. Ceux et celles qui ne ressemblent pas à l'homme blanc, hétérosexuel, valide et nord-américain a droit au même traitement. Botting a une lecture pertinente au sujet du gothique et de la postmodernité. Celui-ci écrit :

The twentieth century's escalating anxiety regarding modernity as a combination of civilisation progress and rationality has become focused on the way that social, historical and individual formations are bound up with the organising effects of narratives. Perceived as a condensation of grand narratives, the legitimacy, universality, and unity of modernity is put in question. Part of the challenge to modernity's assumptions, meanings, exclusions and suppressions had emerged in fictions that juxtapose, and thereby reorganise, narrative styles and relations (Botting, 1996 : p. 169).

C'est exactement ce à quoi nous assistons dans *The Shape of Water*. Dans un premier temps, les grands mythes capitaliste et communiste sont déboulonnés, ce qui terrifie littéralement ceux qui s'y accrochent. M. Strickland et les supérieurs de l'espion russe sont d'excellents exemples. Dans un deuxième temps, la nature des relations interpersonnelles et civiles est en pleine transformation entre les hommes et les femmes, les Afro-Américains et les homosexuels. Tous

ces bouleversements sont rattachés aux aspects surnaturels de la créature dans le film de Del Toro et cela abonde dans le sens de l'analyse de Botting au sujet du gothique, de la modernité et du postmodernisme.

Par ailleurs, l'anormalité peut se trouver autant dans le comportement qu'au niveau du corps. Celui-ci est évidemment un élément important dans notre vision du gothique, de l'altérité et de la transgression. Il est à la fois un site et une représentation pour ceux-ci. Par conséquent, le contrôle du corps, ou du moins la tentative de le contrôler, n'y est pas étranger. On veut aussi bien contrôler celui qui est individuel que celui qui est social. Il faut absolument minimiser son influence lorsqu'il ne correspond pas à la norme et le rentrer de force dans le moule. Mais un corps abject n'est pas forcément laid : il est simplement différent. Le beau est le laid comme disaient les décadents. Hurley stipule :

Abjection begins when this proto-subject, very tentatively, begins to clear out a space on which the ego will be constructed and from which an « I » will emerge. The moment is a terrifying one, recalling the trauma of birth, « the immemorial violence with which a body becomes separated from another body in order to be » [...]. Nor does the ambivalent proto-subject, though impelled towards self-differentiation, wish to relinquish the state of being purely constituted by the fierce, directionless energies of the id (Hurley, 1996 : p. 43).

L'altérité et le corps abject deviennent donc un moyen d'affirmation et d'identification malgré la violence qu'il peut subir. D'ailleurs, nous étudierons plus loin l'impact du corps dit « abject » sur les relations avec les autres et celui de son environnement, notamment à travers des personnages de vampire et de loups-garous.

3.2.3 Le corps dans The Shape of Water

Bien que l'œuvre de Del Toro soit classée parmi les drames, les propos de Campion sur l'horreur proposent un éclairage particulier qui nous permet de l'intégrer dans la catégorie des films gothiques : « [...] il faut bien savoir que le cinéma d'horreur surnaturelle ouvre la voie à une exploration et une indulgence sécuritaire non seulement des tabous, mais également des peurs » (Campion, 2012 : p. 109). Cela peut tout aussi bien être le fantôme ou la peur du corps « abject », d'être en présence de ce corps et d'être vu avec celui-ci. Il faut comprendre encore une fois l'abjection comme une caractéristique de ce qui est différent de la norme. Toujours en lien avec le corps et l'abjection, nous nous tournons vers Falardeau qui a fait une étude sur le *gore* et la pornographie. Il écrit : « Le *gore* et la pornographie s'adressent à la chair du spectateur par l'entremise d'affects variés (peur, dégoût, désir, envie, etc.). Pour ce faire, ils s'abattent sur un corps imaginaire, car le corps filmé doit demeurer point d'ancrage, référent sensuel, pour le spectateur » (Falardeau, 2019 : p. 109). Comme nous le verrons plus loin, le corps est mis en scène autant dans le film d'horreur que dans la pornographie. Il est livré en pâture au spectateur tout comme au monstre dans le cas du gothique. Mais, au sujet du film de Del Toro, le véritable monstre n'est pas nécessairement celui que l'on croit.

Eliza, la femme muette qui est le personnage principal, est une orpheline retrouvée au bord d'un lac. Ce n'est pas un détail anodin puisque le rapport à l'eau est important dans le film de Del Toro, car l'être humain a un lointain ancêtre marin que les recherches sur l'évolution de notre espèce, entre autres darwiniennes, ont permis de découvrir. En effet, Darwin a démontré que l'espèce

humaine a pu évoluer grâce à sa capacité d'adaptation à son environnement. Cela dit, l'auteur de *L'origine des espèces par la voie de la sélection naturelle* (1859) a indiqué que tous les mammifères dont l'être humain fait partie ont un ancêtre marin en commun. Celui-ci a fini par quitter l'eau et il a engendré diverses espèces au fil de nombreuses années, notamment celle de l'être humain qui est censée être la plus évoluée. Nous estimons qu'il est possible que *The Shape of Water* soit, en partie, basé sur ces théories dans le but de démontrer que l'Homme n'est peut-être pas aussi évolué qu'on le prétend. La créature anthropomorphe retrouvée est mise successivement dans un réservoir rempli d'eau et une piscine tous deux de couleur verte évoquant les murs et certains éléments du matériel d'hôpital. En ce qui concerne le réservoir rempli d'eau et où se trouve la créature au début du film, nous y décelons également une référence à un incubateur, voire une symbolique de l'utérus. Il y a somme toute quelque chose en lien avec l'évolution humaine et les différences qui s'y opèrent. *The Shape of Water* soulève la question : doit-on laisser les êtres différents en vie ou les laisser mourir ? Le film interroge, de surcroît, la place des différences à l'époque de la Guerre froide. L'hégémonie de l'homme américain, blanc, hétérosexuel et valide, se retrouve ébranlée, ainsi que ses certitudes et ses supposés droits acquis. Ce sont les marginaux, voire les opprimés, qui mettent en œuvre cette remise en question dans le film de Del Toro. Dans son étude sur le postmodernisme, Hutcheon traite des marginaux qui se « décentralisent » du modèle masculin en vigueur et son analyse entre en résonance avec la lecture que nous faisons de *The Shape of Water* :

The centre no longer completely holds. And, from the decentered perspective, the « marginal » and what I will be calling [...] the « ex-centric » (be it in class, race, gender, sexual orientation, or ethnicity) take on new significance in the light of the implied recognition that our culture is not really the homogenous monolith (that is middle-class, male, heterosexual, white, western) we might

have assumed. The concept of alienated otherness (based on binary oppositions that conceal hierarchies) gives way, as I have argued, to that of differences, that is to the assertion, not of centralized sameness, but of decentralized community – another postmodern paradox (Hutcheon, 1997 : p. 277).

Qui plus est, les images de la télévision du voisin homosexuel d'Eliza prennent la peine de montrer qu'ils sont à l'époque de la lutte des droits des Afro-Américains, quoique le voisin ait tôt fait de changer de poste pour lui éviter de voir la violence faite aux manifestants noirs et les *Black Panthers* qui ripostent. La créature, quant à elle, représente une minorité, parmi d'autres, qui sont opprimés, comme les Noirs, les homosexuels et les gens ayant des limitations fonctionnelles.

Comme nous l'avons évoqué, l'époque de la diégèse du film étant la Guerre froide, autant les États-Unis que la Russie – qui a un espion dans le laboratoire gouvernemental américain – veulent éliminer la créature en la disséquant pour l'étudier, ce qui entraînera forcément sa mort (une sorte d'aide médicale à mourir sans consentement). Le postmodernisme, tout comme le gothique, ébranle l'idée de frontières. Ici, il y a plusieurs frontières qui tombent ou qui risquent de tomber. Nous avons celles des États-Unis et du centre militaire de recherches scientifiques, celle du corps de la créature, celle de l'entendement et celle des institutions humaines ou sociales. Réitérons que nous entrons *The Shape of Water* dans la catégorie des films gothiques à cause de son traitement du corps, de l'altérité, de la transgression et de l'intervention du surnaturel. De plus, l'œuvre de Del Toro contient des illustrations de certaines théories avancées par les chercheurs postmodernistes que nous avons cités précédemment. D'ailleurs, Botting soutient : « Gothic shadows flicker among representations of cultural, familial and individual fragmentation, in uncanny disruptions of the boundaries between inner being, social values and

concrete reality and in modern forms of barbarism and monstrosity » (Botting, 1996 : p. 156). Il n'est pas innocent qu'un espion russe scientifique aide Eliza et Zelda (une femme noire), qui sont des femmes de ménage, à enlever la créature, surtout que nous avons évoqué l'ébranlement du statut de l'homme américain ou occidental blanc, hétérosexuel et valide. Selon nous, Del Toro critique la séparation des classes, des clans et des races. Dans cette foulée, nous nous appuyons sur les propos de Boisvert : « La postmodernité est [...] l'ère où se mettent en place des conditions sociales facilitant la possibilité pour chacun de prendre en main sa destinée » (Boisvert, 1995 : p. 42). C'est exactement ce que fait Eliza.

Penchons-nous quelques instants sur l'aspect social du film. Eliza est malgré tout une femme moderne et libérée dans certaines sphères de sa vie (emploi, vie sexuelle et vie sociale à un certain niveau). L'acte sexuel n'est pas seulement un moyen de reproduction; il est aussi un moyen d'éprouver du plaisir. Eliza se donne du plaisir et, à notre avis, c'est pour cette raison que la caméra se tourne vers le miroir. C'est donc un « cadeau » d'Eliza à elle-même; or, nous la voyons jouir dans le miroir. Celui-ci peut aussi représenter l'écran de cinéma autant que l'accès à une identité. Le miroir sera un élément important plus loin dans notre étude. D'autre part, Eliza serait évidemment classée parmi les dégénérés par les scientifiques du dix-neuvième siècle et les religieux de tous les temps. Certes, la diégèse est située au vingtième siècle, mais le récit se déroule dans une époque durant laquelle les femmes ne sont pas tout à fait émancipées et les institutions ont néanmoins toujours une grande emprise. Il y a encore des relents du siècle passé. Comme le soutient Hurley en traitant de la femme étrange, voire abjecte : « Her sexual appetite in particular calls attention to the embodiedness of (ad)human beings, imperfectly evolved and

imperfectly acculturated subjects disrupted by drives and desires that testify to the tenuousness of a “civilized” human identity » (Hurley, 1996 : p. 142). Notons que la même chose pourrait être dite au sujet de son voisin gai et de sa collègue noire.

La protagoniste est muette. Cette limitation fonctionnelle pourrait représenter son statut dans la société. Eliza n’aurait pas accès à la parole, elle n’a pas voix au chapitre. La scène dans laquelle elle se retrouve seule avec M. Strickland, dont le nom est révélateur de la rectitude qui doit régner, en est une illustration. M. Strickland ayant volontairement renversé son verre d’eau, il demande que l’on appelle Eliza pour qu’elle nettoie. Alors qu’elle est agenouillée pour ramasser les dégâts, la caméra se trouve plutôt à sa hauteur. M. Strickland s’accroupit vers elle, mais il prend bien soin de rester au-dessus d’elle afin de marquer sa supériorité. Il affirme qu’il déteste les muets qui couinent en faisant référence à la créature, mais il ajoute que le fait qu’Eliza soit muette ne le dérange pas et il va jusqu’à dire que cela l’excite. Nous nous retrouvons éminemment devant un cas d’abus de pouvoir et de harcèlement. De plus, ce responsable de la sécurité rabaisse Eliza au rang de la créature qu’il juge être une abomination et à celui d’un objet sexuel qu’il désire consommer. Mentionnons aussi que M. Strickland ne veut pas que sa femme lui parle et il lui dit « Silence ! » lorsqu’il lui met la main sur la bouche pendant leur relation sexuelle en position du missionnaire (position normale et stéréotypée pour les personnes « normales »). Nous remarquons qu’il y a une différence de position dans les différents actes sexuels dans *The Shape of Water*. Strickland domine en adoptant la position du missionnaire avec son épouse. Quant à Eliza, elle se masturbe, emmène la créature chez elle et inonde sa salle de bain pour parvenir à faire l’amour avec la créature, en étant debout au lieu d’être couchés. Eliza

assume sa sexualité et son attirance jugée déviante à une époque où la femme doit être encore soumise et effacée comme nous l'avons évoqué plus tôt. Même si nous assistons dans le film de Del Toro au début de la lutte pour les différents droits civils aux États-Unis, la droite conservatrice et raciste, du moins xénophobe, reste forte. Eliza est étiquetée comme étant anormale, voire dégénérée, au même titre que les Noirs et les homosexuels. Ceux-ci sont encore aux prises avec une vision rétrograde à leur sujet. Le fait qu'elle soit attirée par la créature, figure d'altérité en soi, amplifie sa propre différence et la ramène à son animalité, à l'instar de ses désirs sexuels. Dans le cas d'Eliza et à l'opposé Strickland – digne représentant de la droite américaine des années 1960 –, c'est la femme qui entreprend la relation sexuelle, ce qui nous fait penser à ce qu'affirme Hurley au sujet du gothique victorien :

The nineteenth-century perception of women as « the sex » – fully constrained within a sexualized identity, and so both corporeal and animalistic – stands in sharp contradistinction to Victorian celebrations of woman as a domestic angel, an essentially disembodied creature. Thus, as any number of cultural critics have noted, Victorian representations of women tend to polar extremes : women are saintly or demonic, spiritual or bodily, asexual or ravenously sexed, guardians of domestic happiness or unnatural monsters (Hurley, 1996 : p 121).

Qui plus est, rappelons qu'Eliza est muette, ce qui va de pair avec la femme effacée dont nous parlions précédemment. Néanmoins, c'est aussi une autre façon de déroger de la norme. Cependant, Eliza n'est vraiment pas sans paroles, car elle connaît la langue des signes. Cet atout et cette « voix » alternative lui permettent de communiquer avec la créature et de l'« apprivoiser » en lui apprenant la langue des signes. L'un fait taire et l'autre donne la parole. Eliza communique également avec d'autres personnes marginalisées avec la langue des signes,

c'est-à-dire son voisin gai et âgé, ainsi que sa collègue de travail noire. Mentionnons que la langue des signes est une invention moderne destinée à pallier l'incapacité de parler verbalement.

The Shape of Water n'est pas le seul film à mettre en scène des actes sexuels contestables, voire condamnables. Shelley Webster est victime de viols en réunion et de meurtre dans *The Crow*. Le viol fait figure d'une autre transgression des frontières, celle du corps. Cela fait d'ailleurs partie de la prémisse du film avec le meurtre de Draven. La femme est réduite au rôle de victime, alors que l'homme est le redresseur de torts. Cela constitue une divergence d'avec le film de Del Toro et les deux *Underworld*, au niveau de la représentation de la femme par l'entremise d'Eliza, Selena et Sonja. Mais *The Crow* demeure un film postmoderne, comme nous le constaterons un peu plus loin. Ce ne sont pas là les seules transgressions dans le film et celles qui nous intéressent tendent vers l'altérité. Précisons que nous voyons la transgression (des règles) comme une seconde naissance, à l'instar du personnage de Draven dans le film de Proyas, qui outrepassa la frontière entre la vie et la mort en sortant de sa tombe. Toutefois, les capacités de Draven lui viennent du Corbeau, qui est censé amener les âmes au royaume des morts. Draven sort de la terre comme un oisillon sort de sa coquille. D'autre part, la transgression de la frontière entre la vie et la mort permet au personnage principal de prendre le contrôle de sa « nouvelle vie » et de réparer une injustice passée en vengeant son meurtre et le viol suivi de l'assassinat de sa fiancée. Et son état de revenant, marginal, lui procure un pouvoir et une liberté. Certes, ceux-ci sont surnaturels, mais ils ne sont pas moins tangibles et efficaces. L'une des scènes probantes à ce sujet est le moment où Draven se fait tirer une balle de revolver dans la main par l'un des meurtriers, qui voit

littéralement un revenant. Draven regarde le tireur à travers le trou laissé par la balle³¹. Rapidement, le trou se referme comme par magie. Draven attrape le meurtrier, le bat et le tue. Justice est faite dans le cadre de la diégèse. D'une part, d'aucuns voient le gothique comme une sorte de catharsis au sens moderne du terme, un exutoire. C'est cette catharsis que peut ressentir ou exercer le spectateur lorsqu'il assiste au règlement de compte opéré par Draven. D'autre part, le gothique propose, entre autres, un ordre social différent dans lequel il est possible de se faire justice soi-même, ce qui est interdit dans la réalité. Selon Botting :

Transgression, like excess, is not simply lightly undertaken in Gothic fiction, but ambivalent in its aims and effects. Not only a way of producing excessive emotion, a celebration of transgression for its own sake. Gothic terror activates a sense of the unknown and project an uncontrollable and an overwhelming power which is threatening not only the loss of sanity, honour, property or social standing but the very order which supports and is regulated by the coherence of those terms (Botting, 1996 : p. 7).

Dans *The Crow*, les inventions de l'Homme sont aussi impuissantes à percer un phénomène étrange; pis encore, elles se retournent contre lui. Par exemple, les criminels sont incapables de tuer Draven en lui tirant dessus, car il se régénère par lui-même. Précisons que nous avons le même phénomène avec la créature dans *The Shape of Water*, au moment où Strickland tente de l'abattre au bord de l'océan. De son côté, Draven utilise les couteaux, les seringues et la voiture pour assassiner les meurtriers. Dans un certain sens, ces objets, qui devraient représenter les progrès techniques chez l'Homme, mènent ceux qui en font un mauvais usage à leur perte.

³¹ De plus, nous pouvons voir une référence aux trous laissés par les clous dans les mains et les pieds de Jésus-Christ, par suite de sa résurrection. D'ailleurs, Saint-Thomas a dû mettre son doigt dans le trou d'une main du Christ pour s'assurer qu'il n'avait pas une vision. Comme l'assassin dans *The Crow*, il n'en croyait pas ses yeux.

3.2.4 The Crow : le corps du Christ renversé

Comme nous l'avons soutenu, il y a une image christique dans le personnage de Draven. Ce dernier revient du monde des morts et pose des gestes extraordinaires. La scène de revolver qui laisse un trou dans la main de Draven et qui se referme est un exemple de ce que nous soulevons. Nous en relèverons d'autres dans cette sous-section. En fait, nous percevons une certaine reformulation de la religion chrétienne dans *The Crow*. Selon la Bible, Jésus est venu sur terre accomplir des miracles et laver les péchés des personnes en mourant sur la croix et en ressuscitant. Draven revient d'entre les morts pour assouvir sa vengeance et distribuer la justice à sa façon. On passe de l'universel au particulier, voire à une vendetta. Ce passage d'éléments macros vers ceux qui sont micros ressemble à certains traits de la postmodernité. Maffesoli soutient : « Les "grands récits de référence" se particularisent, s'incarnent, se limitent à la dimension d'un territoire donné. [...] La vérité absolue, qu'il faut atteindre, se fragmente en vérités partielles qu'il convient de vivre. Ce qui dessine bien les contours de la structure mythologique. Chaque territoire, réel ou symbolique, secrète en quelque sorte son mode de représentation [...] » (Maffesoli, 1998 : p. 17). Conséquemment, Draven accomplit des prodiges qu'on pourrait rapprocher à des miracles. Mentionnons que ce ne sont pas seulement les méchants qui échouent dans ce qu'ils entreprennent dans *The Crow*. De leur côté, les autorités n'arrivent pas à élucider le viol et le double meurtre de Shelley et Draven, ce qui donne une raison supplémentaire à celui-ci d'assouvir sa vengeance.

Un élément qui soutient le lien entre *The Crow* et la religion chrétienne est le nom du chat de Draven et Shelley, c'est-à-dire Gabriel. Or, c'est le nom de l'archange qui est le messager de Dieu. Draven a sa première vision du passé (retour en arrière) en touchant justement Gabriel, lorsqu'il retourne chez lui. L'archange Gabriel est aussi un ange gardien et le messager qui annonce le rôle de mère à Marie, sans oublier qu'il fait également partie des anges qui sonneront des cors pour annoncer l'apocalypse. Quant à lui, Draven joue un peu le rôle d'ange gardien envers Sarah, une préadolescente que Shelley et lui avaient prise sous leurs ailes. Mais au lieu d'être un ange vêtu tout de blanc, Draven est habillé en cuir noir. L'inversion des éléments fait partie autant du gothique que de la postmodernité. D'autre part, le seul policier dans *The Crow* qui parvient à avancer dans l'enquête est celui qui ne respecte pas la hiérarchie et les règles. Et c'est un policier noir entouré de patrons et de collègues blancs. Nous interprétons cette situation à la lumière de la crise des institutions dont traite Boisvert. Celui-ci affirme :

Comme si les théories traditionnelles des sciences sociales n'arrivaient plus à saisir les fondements de ce bouleversement généralisé [lié aux crises des valeurs, crise économique, crise de l'État, crise de la culture, crise de l'ordre mondial, etc.] ou, du moins, ne parvenaient plus à convaincre que leurs explications étaient porteuses de cette vérité qui devait donner accès à la transparence de notre monde. Ainsi, on pourrait prétendre que les difficultés qui frappent actuellement les sciences sociales prouvent bien que toutes les promesses n'étaient que des chimères. On pourrait également parler de la vétusté de certains des instruments d'analyse qui sont utilisés dans ces disciplines. C'est en s'appuyant sur cette deuxième hypothèse que la présente étude va porter sur le possible développement d'une nouvelle grille d'analyse qui pourrait être plus efficace dans l'étude du monde complexe et turbulent qui nous entoure. Pour ce faire, il s'avère important que cette grille analyse les problèmes sociopolitiques contemporains, non plus en référence avec des critères métaphysiques issus d'une autre époque, mais plutôt à partir des données spécifiques concrètes qui caractérisent notre nouvel environnement socioculturel (une ère communicationnelle, technoscientifique, mercantile, etc.) (Boisvert, 1997 : p. 1).

Dans le postmodernisme, il y a également une remise en question des institutions et l'Église fait partie de celles-ci. Pour sa part, Proyas semble avoir une relecture bien particulière et postmoderne de l'histoire sainte. Toutefois, par la même occasion, il illustre à sa façon les limites de la science et du progrès. Notons que la morale et la science sont aussi ébranlées dans le postmodernisme. L'Homme moderne s'étant construit des certitudes sur celles-ci voit ce en quoi il croyait voler en éclats dans certains domaines, notamment la course effrénée vers le progrès. En ce qui les concerne, la morale et la religion perdent de la crédibilité au fur et à mesure des avancées scientifiques. Mais les changements sociaux démantèlent du même coup leurs fondements en outrepassant leurs dogmes, ce qui nous ramène à l'idée de transgression. Rappelons que *The Crow* est autant un film gothique que postmoderne dans lequel nous assistons à diverses transgressions. Botting étudie le traitement de celles-ci au sein du gothique en faisant un rapprochement avec les changements dont nous venons de parler :

Antitheses made visible in Gothic transgressions, allowed proper limits and values to be asserted at the closure of narratives in which mysteries were explained and moral resolutions advanced. In an age that developed philosophical, scientific and psychological systems to define and classify the nature of the external world, the parameters of human organisation and their relation to the workings of the mind, transgression is important not only as an interrogation of received rules and values, but in the identification, reconstitution or transformation of limits (Botting, 1996 : p. 8).

Néanmoins, nous n'en avons pas fini avec notre interprétation « religieuse » du film de Proyas, bien qu'elle déroge de l'Histoire sainte officielle. En touchant Darla qui se drogue, Draven fait sortir l'héroïne de ses bras. Il lui intime d'aller s'occuper de sa fille, ce qui nous rappelle la scène où Jésus-Christ dit à Marie-Madelaine de s'en aller et d'arrêter de pécher. Pourtant, la prémisse du film repose sur une légende païenne voulant qu'un corbeau transporte les âmes au pays des

morts. Cette légende ajoute un élément vernaculaire dans une relecture d'une Histoire qui est le Christianisme et qui se veut officielle. Le fait de faire ressurgir de vieilles croyances est aussi une posture postmoderne. En ce sens, Boulanger note que : « [...] l'architecture et les arts visuels des années 1960 entendaient le postmodernisme comme la tendance à s'éloigner des formes pures des œuvres autoréférentielles (propre au Bauhaus, en architecture) et à retourner à la représentation et à l'intégration d'éléments vernaculaires, historiques du vécu humain, contre le formalisme moderne » (Boulanger, 2002 : p. 9). C'est encore le cas dans les années 1980 et 1990 et Proyas procède à un collage entre l'Histoire sainte et une légende païenne selon nous.

3.2.5 Corps à corps

Comme nous l'avons déjà établi, la sexualité et les tabous sont des thèmes qui sont souvent exploités dans les œuvres gothiques. À ce qui a trait aux tabous, nous les avons cependant séparés rapidement en deux catégories dans la sous-section sur la transgression. D'une part, il y a les tabous que nous qualifions de *légaux* et qui sont en lien avec l'acceptabilité sociale et les préjugés. D'autre part, nous avons ceux qui sont moralement et socialement répréhensibles, voire criminels. Parmi ceux-ci, nous retrouvons le meurtre, le viol et l'inceste. Freud a étudié le tabou chez ceux qu'il nomme les primitifs en se basant sur sa position d'occidental et de privilégié un peu à la manière de Viktor à l'endroit des Lycans dans *Underworld* et M. Strickland par rapport à la créature dans *The Shape of Water*. Il écrit : « Mais le maintien du tabou a eu pour effet que le désir primitif de faire ce qui est tabou a persisté chez ces peuples. Ceux-ci ont donc adopté à l'égard de leurs prohibitions taboues une *attitude ambivalente*; leur inconscient serait heureux

d'enfreindre ces prohibitions, mais ils craignent de le faire; et ils le craignent parce qu'ils voudraient le faire, et la crainte est plus forte que le désir » (Freud, [1912] 2013 : p. 43). Mais ce n'est pas tout le monde qui craint d'enfreindre les tabous. Bien que ce soit subtil, dans *The Crow*, nous remarquons une relation incestueuse entre Top Dollar, le chef de la bande, et sa demi-sœur Myca. Ces derniers versent aussi dans le meurtre, ce qui est dans la logique du début du film. Ce sont traditionnellement des aspects qui font partie du gothique tout en étant deux tabous à ne pas transgresser. Néanmoins, il peut y avoir aussi une référence à la remise en question des institutions traditionnelles et la famille est l'une d'entre elles. Les relations incestueuses détruisent le caractère sacré de la famille en plus de déséquilibrer les interactions entre ses membres. L'idée ici n'est pas de faire l'apologie de l'inceste, bien au contraire, mais celui-ci demeure un ébranlement de l'institution familiale et c'est sous cet angle également que nous l'analysons dans le cadre du postmodernisme. Comme le fait remarquer Boulanger : « C'est dorénavant le contrat temporaire qui sert de liant entre les partenaires d'une société et non plus les prescriptions de l'institution permanente (l'Église, la Patrie, l'Érudition) dans la vie professionnelle, affective, sexuelle, culturelle et familiale d'une personne. La dynamique des petits récits propres à l'épistémè postmoderne se caractérise par son instabilité, son imprévisibilité et son effervescence inépuisable » (Boulanger, 2002 : p. 22). Ce lien est encore plus pertinent face à Strickland dans *The Shape of Water*, qui voit sa vision traditionnelle des rôles et des divisions sociales voler en éclats. Dans les deux films, l'autorité est mise à mal. Strickland observe ses ordres outrepassés et finit assassiné par la créature dans *The Shape of Water*. Dans *The Crow*, les autorités sont incapables d'élucider le meurtre et le viol de Shelley ainsi que l'assassinat de Draven. Seul un policier rebelle y parvient, tel que nous l'avons déjà mentionné.

Force est de constater que *The Shape of Water* a tendance à renverser la distribution des rôles sociaux, alors que *The Crow* conserve plutôt la séparation généralement observée dans le monde moderne. Le postmodernisme dans le film de Proyas est plus en lien avec le traitement des institutions et des grands récits, ce que nous retrouvons aussi dans *Dark City*. Mais cet autre film de Proyas se rapproche davantage du posthumanisme à l'instar du quatrième *Underworld* (2012) de Mârlind et Stein. C'est ce que nous analyserons dans la prochaine section.

3.3 Le posthumanisme

Le posthumanisme est un courant de pensée de la fin du vingtième et du début du vingt-et-unième siècles. Selon nous, il va plus loin du postmodernisme de quelques degrés. Bien que les deux visent des aspects semblables, le posthumanisme s'attarde davantage au corps et aux outils technologiques, voire scientifiques, qui peuvent l'aider. Rappelons que celui-ci engendre la remise en question du statut des grandes institutions, plongeant du même coup l'individu dans une dynamique relativiste, particulariste et éclectique. Nous constatons une crise des valeurs dans le postmodernisme. À cette occasion, la différence prend davantage de place dans les sociétés occidentales et on réfléchit de plus en plus sur l'altérité dans les études dites savantes. Nous ne faisons pas exception. Nous aurions tendance à affirmer que le postmodernisme a deux visages : celui de l'éclectisme et du particularisme et celui du traumatisme. Au sujet de ce second visage, nous tournons vers le propos de Sloterdijk qui se questionne, entre autres, sur le statut et l'avenir de l'éducation et de la littérature dans un modèle issu des Lumières :

Ceux qui reçoivent encore une formation humaniste ont pu prendre connaissance, au plus tard depuis la Première Guerre mondiale, de cette désillusion. Elle a une histoire singulièrement étendue et fragmentée, marquée par les revirements et les contorsions. Car c'est précisément avec la fin éclatante de l'ère national-humaniste, dans les années tellement ténébreuses qui ont suivi 1945, que le modèle humaniste allait connaître une nouvelle période de floraison tardive; il s'agissait d'une renaissance par réflexe; elle a fourni le modèle de toutes les petites réanimations de l'humanisme que l'on a connues depuis (Sloterdijk, 2010 : p. 17).

Incontestablement, les deux premiers conflits mondiaux ont laissé des traces et ont miné la foi moderne dans le progrès humain et technique. Einstein lui-même ne s'est pas pardonné d'avoir trouvé le moyen de fabriquer la bombe atomique lorsqu'il a pris connaissance de la dévastation qu'elle a causée à Hiroshima et Nagasaki. De plus, la bombe est un des éléments qui mettent en lumière l'industrialisation de la guerre au 20^e siècle, et ce autant en Amérique qu'en Europe. Bien sûr, l'industrialisation et les avancées techniques, voire technologiques, ne concernent pas seulement la guerre, mais tous les pans de la société. Même le corps humain y passe. Devant ces changements ou ces bouleversements, les chercheurs en viennent à étudier la nature du posthumanisme. L'un de ceux-ci est Hunyadi et il pose le problème ainsi :

On peut se demander si le post- de « posthumanisme » désigne la *posthumanité*, c'est-à-dire le dépassement biologique de l'espèce humaine elle-même vers des êtres de nature différente, ou s'il désigne, effectivement, le *posthumanisme*, c'est-à-dire le dépassement d'un certain idéal de culture lettrée vers un interventionnisme technologique qui remplace tendanciellement la perfectibilité de l'esprit par la manipulation directe de sa base matérielle (gènes, corps, cerveau) (Hunyadi, 2018 : p. 18).

Nous pourrions y voir une contradiction avec les leçons tirées de l'ère moderne par les postmodernistes et de la dérive naziste dans la recherche de l'Homme parfait. Par contre, l'idéal

du posthumanisme est, entre autres, la perfectibilité de l'être humain par l'entremise de la technologie et des avancées scientifiques. Les visées posthumanistes ne sont pas mauvaises. Ultérieurement, c'est l'instrumentalisation qu'on pourrait en faire qui peut devenir un problème.

Il est donc normal selon nous que le posthumanisme, qui suit tout de même de près le postmodernisme, parte d'une certaine façon de l'individu et de ses capacités. Les « promoteurs » de ce courant tels que Hottois revisitent quelques espoirs de l'époque des Lumières. Dans sa réflexion, Hottois se rend jusqu'à la notion du transhumanisme³² : « Le trans/posthumanisme constitue l'horizon et l'enjeu implicites de nombreuses discussions théoriques et pratiques de bioéthique. On peut y lire aussi les éléments d'une philosophie générale appropriée à notre époque et à l'avenir » (Hottois, 2015 : p. 157). Les posthumanistes tels que Hottois veulent non seulement repenser les institutions, ils visent à dépasser le corps humain et à s'émanciper grâce à la science et la technologie. Certains chercheurs tels que Hunyadi les targuent d'être des utopistes (2018 : p. 20) même si ce dernier relativise la nature utopique du projet posthumaniste. La vérité se trouve probablement entre les deux visions.

Mais si nous optons pour une version catastrophique du posthumanisme, *Underworld : Awakening*³³ est tout désigné pour en faire l'illustration. Le film de Mârlind et Stein commence

³² Selon le dictionnaire Larousse, le transhumanisme est un courant qui vise l'amélioration des capacités intellectuelles, physiques et psychiques de l'être humain grâce à la science et la technologie. Il va sans dire que le posthumanisme et le transhumanisme sont proches parents. Il y a parfois une confusion des termes chez certains auteurs. Nous dirons que la particularité des transhumanistes se situe dans le fait qu'ils voient le corps humain comme une machine et le cerveau représente un ordinateur pour eux.

³³ Le clan des vampires et celui des Lycans se font la guerre depuis des siècles. Mais une nouvelle ère commence pour les deux races, car les humains, ayant récemment découvert leur existence, cessent leur conflit interne pour s'attaquer à ces deux clans qu'ils considèrent comme des fléaux.

par une purge des vampires et des loups-garous opérée par les humains, sous prétexte qu'ils sont infectés par un virus. Selena et Michael quittent la ville, mais celui-ci est pris en filature du fait qu'il est fiché comme étant un être hybride. Les humains utilisent plusieurs outils et armes technologiques pour traquer et tuer les êtres surnaturels, jugés anormaux et dangereux. Michael est touché par une grenade de sel d'argent alors qu'il se transforme lorsque Selena vient le rejoindre au bateau qui les attend pour partir. Elle plonge dans l'eau pour le secourir, mais une bombe cryogénique explose près d'eux.

Après son évasion d'un centre militaire de recherches scientifiques où elle était gardée prisonnière dans un cylindre cryogénique (celui-ci nous fait un peu penser au réservoir d'eau dans lequel se trouve la créature au début de *The Shape of Water*, d'autant plus que Selena fait partie d'une expérience comme nous le verrons plus loin), la femme vampire reçoit des visions télépathiques de Michael ou d'un autre individu qui est désemparé et qui cherche une issue. Lui aussi s'est échappé du centre militaire de recherches scientifiques. Selena se demande ce qu'il leur est arrivé et où elle se retrouve. Les troubles de mémoire et les questionnements au sujet des événements ne se limitent pas à *Underworld : Awakening*. Dans *Dark City*, Murdoch se réveille dans une baignoire remplie d'eau et il ignore ce qu'il fait là. Il y a une goutte de sang qui coule sur son front. Murdoch ne reconnaît pas ce qui l'entoure et il souffre de toute évidence d'amnésie. Le Dr Schreber l'appelle pour l'informer qu'il veut l'aider. Murdoch fait partie d'une expérience, à l'instar de Selena et l'autre individu qui était cryogénisé avec elle. C'est à partir de ces éléments de départ que nous décelons un traitement posthumaniste dans certains films gothiques. Comme le note Botting dans le chapitre « Aftergothic : consumption, machine, black holes » : « Figures of

authority are rendered suspect. With its ghostly power demystified, the space of a credible, paternal figure is left vacant, to be filled with a host of fleeting spectres of delegitimized (governmental, conspiratorial, military, corporate, criminal, or alien) power » (Botting, 2002 : p. 286).

Nous remarquons alors un passage du postmodernisme au posthumanisme dans les œuvres gothiques contemporaines. En étudiant ce passage par le truchement de l'histoire de l'art, Balutet traite de la mort du sujet (en tant qu'individu) en s'inspirant, entre autres, de Fredric Jameson : « Pour lui, la mort du sujet moderne, c'est-à-dire de l'individu entier et singulier qui génère sa vision du monde, débouche également sur la mort du style : "la fin du style, au sens de l'unique et du personnel, la fin du coup de pinceau individuel distinctif" » (Balutet, 2016 : p. 4-5). Nous pouvons y voir les effets néfastes de la science qui tend à déshumaniser l'individu. C'est le cas parfois en médecine où cet individu représente davantage un problème à résoudre plutôt qu'une personne à aider et à soigner. De plus, on en vient à changer l'individu pour parvenir à une résolution de problème. Nous n'avons qu'à penser à la procréation assistée, au clonage, à la thérapie génique dont s'inspire *Underworld : Awakening*. Ces évolutions scientifiques et médicales nous font passer du postmodernisme au posthumanisme, voire au transhumanisme.

Dans *Underworld : Awakening*, Dr Jacob Lane mène des recherches pour prévenir les infections en utilisant l'ADN de Selena et une personne que l'on nomme Sujet 2, un terme excessivement humaniste. Cependant, le but des recherches du centre scientifique militaire du film est de créer un vaccin qui permet aux Lycans d'être immunisés contre l'argent. Dans cette analyse de film,

nous aimerions faire un rapprochement avec les propos de Palikarova sur les transhumanistes : « Transhumanists, thus, encourage a more powerful and long-lived configuration of the human subject as defined by a kind of “techno-evolution” that frees us of such bodily limitations and vulnerabilities » (Palikarova, 2009 : p. 2). Tout comme les transhumanistes, les Lycans souhaitent modifier leur corps afin d’améliorer leurs capacités. Toujours est-il qu’il n’y a pas seulement le corps qui peut se voir transformé. Dans *Dark City*, il y a un autre genre de manipulations. Il s’agit plutôt de manipulations mentales. Des hommes sombres préparent des albums de photos et des souvenirs sur une chaîne de montage. Quant à lui, Dr Schreber prépare des odeurs reliées à des souvenirs dans un laboratoire. Pendant que tous les habitants sont endormis, sauf Murdoch, et que la composition de la ville change, « l’insomniaque » voit les hommes sombres et le docteur installer des personnes à différents endroits et leur injecter quelque chose (des souvenirs) dans le front. Les propos de Hunyadi nous semblent en résonance avec cette scène. L’auteur écrit :

Il faut [...] considérer les améliorations anthropotechniques comme un fait accompli, puis modifier la réalité sociale en conséquence. Pour ce faire, ce qu’il faut transformer, ce sont les structures, représentations et institutions sociales qui entourent cette anthropotechnique, de sorte que ce qui, dans le contexte d’aujourd’hui, engendrerait de manifestes injustices, ne le fasse plus au sein du nouveau mode de vie technique (Hunyadi, 2018 : 69).

Dans *Dark City*, les institutions sociales sont surtout la famille, le travail et l’autorité policière ou judiciaire. Qui plus est, il y a manifestement une manipulation « chimique » ou technologique de l’esprit et celle-ci sous-tend une autorité³⁴. Dans son ouvrage *Gothic*, Botting se penche sur les implications de l’utilisation d’outils scientifiques sur le genre du gothique :

³⁴ Dans *Dark City*, Emma, l’épouse de Murdoch, et l’inspecteur Bumstad se questionnent justement sur la vraie nature du passé lorsque l’homme aperçoit l’accordéon derrière sa voiture qui évoque la mort de sa mère. Leur interrogation

The prevalence of scientific devices and experiments as causes of tales of terror and horror is part of a shift in the objects and effects of awful emotion. Unlike previous Gothic, incarnations, scientific themes are not opposed to spiritual or religious modes of understanding or organizing the world. Though these discourses pervade humanism, it is ideas of human individuality and community that are sacralised in horrified reactions to science (Botting, 1996 : p. 156-157).

Qu'y a-t-il de plus terrifiant que le fait de se rendre compte que la réalité à laquelle on croit n'est qu'une fabrication ? C'est à cette horreur que Murdoch est confronté et celle-ci est possible grâce à la science, les avancées technologiques et la médecine, bien qu'il y ait aussi une intervention extraterrestre. Dans le film de Proyas, nous voyons une anticipation de *The Matrix*³⁵ (1999) des sœurs Lana et Lilly Wachowski. Comme nous l'avons soulevé, il y a une manipulation très posthumaniste dans *Dark City* et elle passe évidemment par le docteur Schreber. En plus de ce que nous avons déjà évoqué à son sujet, il « injecte » les souvenirs de Murdoch dans la tête d'un des hommes sombres afin de savoir ce qu'il se rappelle, ce qu'il sait et ce qu'il fait, ce qui revient à téléverser la mémoire de quelqu'un dans le cerveau d'un autre. Les posthumanistes, voire les transhumanistes, voient le cerveau tel un ordinateur. Comme l'indique Hunyadi : « Par conséquent, la conception informatique de la mémoire est un modèle foncièrement inadéquat pour songer à augmenter cette disposition humaine. Les posthumanistes inventent là une forme de "capitalisme mnésique" qui en visant à stocker de plus en plus d'informations... oublie la dimension proprement humaine du souvenir et de l'oubli [...] » (Hunyadi, 2018 : 52). Dans le film, un groupe d'hommes sombres se mettent à la poursuite de Murdoch grâce à ses pensées et ses

vient du fait qu'ils n'ont aucun souvenir clair. Comment interpréter le passé ? Cela ressemble à un questionnement très postmoderne, bien que nous traitions du posthumanisme dans cette section-ci.

³⁵ Grâce à de mystérieux rebelles, un pirate informatique découvre la véritable nature de la réalité et le rôle qui lui revient dans la guerre contre les personnes qui la contrôlent.

souvenirs tels des *cookies* informatiques. Selon nous, ce processus s'apparente aux algorithmes qui s'adaptent à nos habitudes de navigation sur le web et constitue une forme de « capitalisme mnésique » dont parle Hunyadi. C'est comme si Murdoch s'était fait implanter un logiciel espion dans le cerveau et celui-ci traque tout ce qu'il fait pour en tirer avantage.

D'une certaine manière, nous voyons une concordance entre le film de Proyas et *Underworld : Awakening*. Tous les deux ont trait à l'utilisation d'injections dans un but bio-médico-politique si nous pouvons nous exprimer ainsi. À notre avis, l'analyse d'Hollinger de la relation entre le posthumanisme et la science-fiction – nous pouvons y inclure le gothique parce que la chercheuse étudie, entre autres, *Frankenstein* de Mary Shelley –, illustre bien ce qui se passe dans les deux films. Hollinger affirme :

There has always been [science-fiction] about how technoculture has become our second nature, often in tension with what many of us still like to think of as our first nature, that very alluring version of the human that we have been constructing (and deconstructing) in the West for the past few hundred years. [...] This is a key formulation of « the myth of essential and universal Man : essential, because humanity – human-ness – is the inseparable and central essence, the defining quality, of human beings; universal, because that essential humanity is shared by all human beings, of whatever time and place » [...]. This is the myth whose end Foucault announces. It is the philosophical tradition whose foundations are shaken in the early nineteenth century by Shelley's monstrous creation in *Frankenstein* [...] (Hollinger, 2009 : p. 270).

Dans le quatrième *Underworld*, les Lycans ont muté grâce à l'injection d'un produit créé à partir de l'ADN de Selena et du Sujet 2 (sa fille hybride). Au lieu d'être des humains augmentés, ce sont des loups-garous augmentés. Une fois de plus, l'homme, ou plutôt le Lycan dans ce cas-ci, se fait Dieu. Selon nous, il peut s'agir d'une autre forme de procréation. Botting se penche justement

sur celle-ci en lien avec le gothique contemporain : « Changes in patterns of consumption are linked, through Gothic figures, to new methods of reproduction and genetic manipulation threaten paternal formations » (Botting, 2002 : p. 288).

S'étant fait attaquer par des Lycans, la fille de Selena est mal-en-point. On l'amène dans un repère clandestin de vampires pour la faire soigner. Elle est en processus de transformation du fait qu'elle a été infectée par la morsure du Lycan. L'une des vampires séniore la soigne en lui faisant boire son sang et la fillette se met à guérir rapidement. De surcroît, ses yeux changent quand elle boit du sang. Les yeux bleus de vampire apparaissent. À la grande surprise de la femme vampire séniore, elle n'a aucune marque ni aucune morsure autre que celle du Lycan. Ses yeux sont en pleine transformation, ce qui démontre qu'elle n'est pas seulement vampire et donne un indice sur l'origine paternelle (Michael). Selena le devine et elle le garde pour elle, car cette information pourrait la mettre en danger dans les deux clans. Alors que la fille de Selena se repose dans le repère des vampires, les Lycans mènent une attaque parce qu'ils ont suivi Selena jusqu'à cet endroit. Malheureusement, David se fait tuer pendant l'attaque des Lycans, mais Selena lui ouvre le ventre et y plonge la main qu'elle a entaillée afin de refaire battre son cœur. À la stupéfaction des autres vampires, David revient à la vie, ce qui rappelle l'image du Christ dans *The Crow*. Toutefois, dans ce cas-ci, c'est une femme qui est la figure messianique : Selena.

Ce renversement des rôles nous amène à une autre inversion qui est présente dans la série *Underworld* et nous jugeons qu'il est également empreint de posthumanisme tout comme l'image messianique de Selena. Il s'agit des postures de prédation qui renvoient à l'autodétermination de

la femme vampire. Sa prédation est dirigée vers ses ennemis. Il y a un renversement de rôles puisque leur connotation est différente de celle du film *The Crow*, étant donné que c'est cette fois-ci une femme qui est en position de prédation. Elle est souvent accroupie sur les toits comme Draven. D'autre part, Selena détient le symbole phallique de pouvoir par excellence, c'est-à-dire un revolver. Dans une certaine mesure, nous avons là une réassignation du genre, ce qui cadre bien avec le gothique et le posthumanisme en se rendant jusqu'au transhumanisme.

Tel que nous l'étudierons ultérieurement, Selena assume sa sexualité en choisissant d'avoir une relation sexuelle avec Michael, l'être hybride, mi-vampire mi-Lycan (loup-garou ennemi des vampires) et ce, à l'encontre de la volonté de son clan. *Underworld : Awakening* nous apprend qu'une enfant (Sujet 2) est née de cette union. Abjection pour le clan des vampires et une sorte de Saint-Graal pour celui des Lycans. Nous soutenons qu'il y a à travers ce personnage et celui de Selena une possible réminiscence de la préoccupation concernant la reproduction des aberrations qui a inspiré un « renouveau » dans la fiction gothique victorien à la suite de l'émergence du darwinisme. Référons-nous à Hurley : « Gothic stories of parallel evolution represent anomalous phenomena (monsters are properly biological sports) as logical products of natural processes. Monstrosities which disturb the taxonomies of natural history, the anomalous is reframed as the normal » (Hurley, 1996 : p. 61). Le rapport au corps devient de plus en plus important dans le gothique victorien, ainsi que la reproduction des « aberrations » qui viennent questionner ce qui est normal. Les avancées scientifiques sont en lien avec ce questionnement comme nous le voyons avec les vampires et les Lycans.

Concernant la reproduction des « aberrations », la fille de Selena et de Michael est complètement guérie lorsqu'elle se réveille. Lors de l'attaque de Lycans, le chef des vampires survivants, Thomas, a remis la petite fille au clan adverse pour s'en débarrasser, car le vampire a lui aussi compris qu'elle est un être hybride comme Michael. À l'instar de Viktor, Thomas ne peut pas tolérer le mélange des races, notons que l'hybridité est l'une des composantes importantes du postmodernisme, voire du posthumanisme. Elle est également au cœur de la série de *Underworld* et le film de Mârlind et Stein suit cette logique, tout en y ajoutant une vision posthumaniste. Balutet écrit : « Le terme "hybridité" provient du latin *ibrida*, "sangs mêlés", altéré en *hybrida* en raison de sa similitude avec le grec *hybris* [...]. C'est un mot pris des champs de la biologie et de la botanique où, selon le *Petit Robert*, il désigne le "croisement de variétés, de races, d'espèces différentes" » (Balutet, 2016 : p. 4). Force est de constater qu'il y a des relents de colonialisme³⁶ dans cette notion, ce qui est tout à fait d'à-propos avec la série de films *Underworld*. Il est aussi question de manipulations génétiques pour créer des fœtus ou des êtres transformés ou transformables. Mais le but est notamment de doter les individus génétiquement modifiés de qualités, voire de capacités supérieures et d'éliminer les tares. C'est ce que tentent de faire les clans des vampires et des Lycans. Certes, il est possible de choisir aujourd'hui quelle « sorte » d'enfant un couple souhaite, avec l'aide ou la pression médicale, par l'entremise de procréation assistée, la thérapie génie, le clonage, etc. Les propos de Taguieff au regard du progrès, de la procréation assistée et l'eugénisme déguisé nous semblent ici pertinents :

³⁶ Le colonialisme est une doctrine qui tend à justifier et promouvoir l'occupation d'un territoire et l'exploitation d'un peuple jugé inférieur. Nous y ajoutons le refus de mélanger les races, ce que nous retrouvons dans *Underworld*.

Voilà donc le message d'espoir qu'un chantre du technicisme scientifique jubilatoire propose à son public, outre l'accélération de la conquête de l'univers : d'un côté, permettre à l'humanité future de « faire les enfants de ses rêves », et, de l'autre, programmer à la tolérance, par l'éducation, tous les humains à venir. Eugénisme à la carte et morale philanthropique de la tolérance. On se demande cependant ce que deviendront, dans ce monde de rêve, les enfants de cauchemar rejetés en principe par une humanité eugéniste. Car tout projet eugéniste se fonde sur une conception hypernormative de l'humanité, incompatible avec le principe de tolérance, qui suppose de respecter le droit à la différence, y compris lorsque celle-ci est interprétée comme l'expression d'une déficience, d'une pathologie ou d'une anomalie (Taguieff, 2004 : p. 233).

Dans *Underworld : Awakening*, les Lycans qui ont enlevé la fille de Selena la ramènent au centre de recherches dans l'intention de poursuivre leur recherche visant l'amélioration de leurs capacités. Entre-temps, Selena se met à la recherche des ravisseurs de sa fille. Un meurtre sordide est survenu et c'est un détective noir qui mène l'enquête. Selena va à sa rencontre. Elle soutient qu'il savait que l'extinction des Lycans n'est pas complète et il lui confirme que ce n'est pas le cas. Ils finissent par comprendre que le centre militaire des recherches est derrière tout cela. La raison est la suivante : Dr Jacob et son fils, qui collabore avec lui, sont eux-mêmes des Lycans. Selena déduit que sa fille se trouve au centre en question; or, Dr Jacob s'apprête à faire une opération sur elle lorsque Selena s'infiltré dans le centre avec un arsenal, afin de la récupérer. Le centre est infesté de Lycans. La diégèse d'*Underworld : Awakening* est une dystopie que nous qualifierons de « post-catastrophe » du fait que les humains ont mené une guerre sanitaire et armée contre les vampires et les Lycans parce qu'ils les jugeaient comme des porteurs d'un virus dangereux pour l'humanité. Cette situation donne une couleur particulière à ce film gothique. Toujours dans son chapitre de l'ouvrage collectif, Botting affirme :

The future is anxiously perceived as another place of destruction and decay, as ruined as the Gothic past. Social and corporeal disintegration awaits in postindustrial devastation, in genetic experimentation, in alien and mutant forms of life and death. Supernatural demons, natural forces (passion, guilt, sexuality), and most recently technological powers have successively assumed a predominant role in Gothic representations of cultural anxieties (Botting, 2002 : p. 279).

C'est exactement ce qu'il se passe au sein du laboratoire de recherches scientifiques, mais aussi, dans les souterrains de *Underworld : Awakening*. Les humains pensaient bien s'être débarrassés des vampires et des Lycans, mais les survivants des deux clans sont cachés afin de tenter de se perpétuer. Pour leur part, les Lycans ont infiltré le laboratoire pour trouver un moyen de devenir plus gros et invulnérables. De son côté, Selena a mis une enfant hybride au monde après avoir « copulé » avec Michael, ce qui est une hérésie pour les vampires et la quête du Saint-Graal pour les Lycans. Cette enfant doit évoluer dans un monde hostile. D'autre part, Selena poursuit son invasion du centre de recherche en tuant tous les Lycans sur son passage et en détruisant tout à l'aide de bombes, ce qui contribue du même à l'atmosphère et aux décors « post-catastrophiques ». L'opération sur la fille de Selena est donc interrompue et Dr Jacob tente de s'enfuir dans un camion avec la petite.

Il s'avère que les Lycans sont parvenus à manipuler et à tromper tout le monde après la guerre des humains menée contre eux et les vampires. Les Lycans ont fait croire à leur disparition, alors qu'ils « parasitaient » le centre de recherche dans le but de faire leurs expériences. La science et les avancées médicales servent donc à flouer la société, à l'instar de Proyas. Dans *Dark City*, la manipulation est d'un autre ordre étant donné que les hommes sombres et Dr Schreber fabriquent des pensées et des souvenirs qu'ils injectent à la population. Dans la même veine,

Murdoch a une carte postale en sa possession et il se souvient d'un homme qui se nomme Karl Harris en la relisant. Par conséquent, il tente de le retrouver et il y parvient en se rendant dans un magasin d'aquariums. Murdoch n'a aucun souvenir de l'endroit ni de Karl. Afin de retrouver la mémoire, Murdoch regarde des diapositives de lui à l'époque de son enfance en compagnie de Karl, qui est son oncle. Néanmoins, censées dater de plusieurs années, les photos sont plus claires que ce qu'elles auraient dû être avec le passage du temps. Murdoch découvre qu'il avait une cicatrice sur le bras qu'il n'a plus. Il réalise qu'il y a une supercherie. Une fois de plus, nous nous référons à l'article de Botting pour établir un lien entre le posthumanisme et les films gothiques, en l'occurrence celui de Proyas. Dans son analyse du fonctionnement des jeux vidéo que nous reprenons pour le compte de *Dark City*, Botting stipule : « The information and images circulating in and around nothing depend on an incessant flickering of light and darkness [la ville où il fait toujours nuit : *Dark City*]. All the pleasures, sensations, and excitement of simulation are thus underpinned by an emptiness, a lack of content, substance, resolution, or meaning » (Botting, 2002 : p. 293). Tout *Dark City* fonctionne ainsi. L'un des bons exemples de cette insolubilité est le personnage de l'inspecteur en congé de maladie pour cause de troubles mentaux à la suite d'une enquête au cours de laquelle il a retrouvé des cadavres sur lesquels on avait gravé des spirales au couteau. L'inspecteur s'est rendu fou en tentant de déchiffrer leur signification. Outre ce fait, la ville se trouve sur un vaisseau qui voyage dans l'espace, qui constitue un grand vide. Certes, Botting soutient que l'incertitude, voire la relativité, rend gothique l'existence postmoderne, mais nous estimons que cela va jusqu'au posthumanisme à cause de la transformation du corps et la manipulation de l'ADN dans *Underworld : Awakening*, ainsi que la manipulation de la pensée, de la mémoire et des souvenirs dans *Dark City*. À l'instar d'Emma et de l'inspecteur Bumstead,

Murdoch se rend bien compte qu'il fait toujours nuit et qu'il ne voit jamais le jour. C'est une belle métaphore filmique de garder les gens dans le noir, voire dans l'ignorance. Sous la lorgnette du transhumanisme, Hunyadi nous dit :

[...] le posthumanisme n'est pas qu'une rêverie intellectuelle, une expérience de pensée ou une vague utopie de futurologue en chambre : c'est une réalité en marche, à laquelle concourent actuellement, que ce soit de manière directe ou indirecte, les plus grandes entreprises de notre temps, dont les GAFA (Google, Apple, Facebook, Amazon), mal nommées parce que les exigences de l'acronyme font passer sous silence la collaboration non seulement de quelques-unes des plus grandes entreprises et organisations mondiales (Microsoft, la NASA, le DARPA, la NSA), mais l'ensemble du tissu économique qui, porté par le courant mondial de la netéconomie, participe, qu'il le veuille ou non, à la posthumanisation du monde (Hunyadi, 2018 : p. 20-21).

Bien que les films *Underworld : Awakening* et *Dark City* nous présentent des loups-garous et des humains, ainsi que des extraterrestres dans le rôle d'antagonistes, nous jugeons intéressant de rappeler la comparaison de Marx entre le vampirisme et le capitalisme. Freeland est l'une des auteurs à s'y référer : « [...] the vampire is, after all, often a count from an old family, with its associated host of treasures; it was not for nothing that Marx invoked this image in characterizing capitalists! » (Freeland, 2000 : p. 149). Il est notable que les extraterrestres du film de Proyas aient le teint pâle et des habits noirs à l'instar du vampire. D'ailleurs, nous nous pencherons entre autres sur celui-ci en étudiant le corps « abject » dans le chapitre subséquent.

En résumé, l'altérité est le caractère de ce qui est Autre et celui qui en est marqué provoque la peur. Cet Autre amène un phénomène d'étrangeté qui est aussi présent dans le gothique, bien que ce genre assume complètement l'intervention du surnaturel. De façon générale, on tente de catégoriser l'Autre lorsqu'on y est confronté, afin de le saisir et de le maîtriser. L'une des seules

solutions pour cet Autre de se sortir de carcan oppressif est de commettre des transgressions. Comme nous le soutenions, le simple fait d'exister peut être une transgression en soi, mais il y en a d'autres. Dans le cadre de notre thèse, nous nous référons aux suivantes : enfreindre les règles et les limites, outrepasser les frontières terrestres et corporelles, commettre des meurtres et pratiquer une sexualité déviante ou jugée comme telle.

Nous constatons donc que le gothique remet en question les grands récits à l'instar du postmodernisme. Dans l'un comme dans l'autre, les institutions sont mises à mal et notre analyse filmique des œuvres gothiques qui sont la pierre angulaire de notre recherche nous a permis de l'illustrer, tout en démontrant qu'il existe un lien avec l'altérité et la transgression. Cela nous a menés jusqu'au posthumanisme et aux abords du transhumanisme, même si nous ne sommes en aucun cas spécialisés dans ces domaines. Deux autres films de notre étude, *Underworld : Awakening* et *Dark City*, nous ont fourni la matière nécessaire pour aborder la transformation et la manipulation biologiques, génétiques, ainsi que mnémoniques et intellectuelles propres au posthumanisme. Il est maintenant temps de nous attarder sur le corps d'un peu plus près et c'est ce que nous ferons dans l'autre chapitre.

Chapitre 4 : Le corps

Depuis le début de cette thèse, nous avons pu constater que le corps est un élément central dans les œuvres gothiques contemporaines et c'est l'un des aspects qui attirent le plus l'attention dans notre analyse. Il s'agit du socle sur lequel notre étude repose, surtout en ce qui concerne la deuxième partie de la recherche. Pour l'instant, résumons ce que nous avons déjà établi concernant le corps en lien avec le gothique : le corps peut être un site de manifestations surnaturelles ou d'étrangeté. Il lui arrive de subir des actes d'agression et des transgressions de sa frontière, mais il n'est pas seulement destiné à la violence et au crime dans les films gothiques contemporains.

Gardons en tête que nous naviguons entre *Eros* et *Thanatos* dans ce type d'œuvres. Les relations intimes et sexuelles passent majoritairement par l'entremise du corps, sauf si l'on pratique le tantrisme ou autre phénomène de même acabit. Plusieurs films de notre corpus présentent des relations amoureuses, sexuelles ou les deux à la fois. Malgré le *Star system* évoqué précédemment, il y a une diversité de corps qui sont impliqués dans ce type d'échanges qui ont lieu. Nous avons déjà démontré que ces corps peuvent être attrayants, attirants, repoussants, etc. Ils entraînent la curiosité pour le meilleur et pour le pire. Dans ce chapitre, nous souhaitons nous attarder sur le corps « abject ». Celui-ci peut être relié aux vampires, aux loups-garous, aux créatures/monstres ou aux êtres magiques/surnaturels. Par la suite, nous analyserons le traitement du corps et étudierons particulièrement sa transformation, sa transgression et son environnement.

4.1 Le corps « abject »

Qu'est-ce qu'un corps « abject » ? Ce dernier déroge de la norme. Il est différent des autres corps et il vient même par moments remettre en question le fondement de l'être humain, du moins, la manière dont on le conçoit. Reprenant l'étude de Kristeva sur l'abjection dans *Les pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection* (1980), Hurley soulève les deux notions d'attrance et de répulsion dont nous traitons plus haut :

Literally meaning « cast away » or « cast under, abased », « abjection » is shaped by Kristeva to describe the ambivalent status of a human subject who, on the one hand, labors to maintain (the illusion of) an autonomous and discrete self-identity, responding to any threat to that self-conception with emphatic, sometimes violent, denial, and who on the other welcomes the event or confrontation that breaches the boundaries of the ego and casts the down into the vertiginous pleasures of indifferenciation. To be thus « outcast » is to suffer an anxiety often nauseating in its intensity, but to embrace abjection is to experience *jouissance* (Hurley, 1996 : p. 4).

Cette citation se réfère un peu à ce que nous disions pour les *Freaks Shows* dans les cirques et les cabinets de curiosité. Les gens dits « normaux » vont voir les « monstres » qui sont semblables et différents à la fois. Par conséquent, ces spectateurs font face à une inquiétante étrangeté comme Freud l'a étudiée et nous l'avons abordée dans le deuxième chapitre en citant, entre autres, Menès. L'autrice écrit encore : « [...] Freud examine des situations susceptibles de provoquer ce sentiment : [...] doute qu'un être en apparence animé ne soit vivant et, inversement, qu'un objet sans vie ne soit en quelque sorte animé (figures de cire, automates); [...] fausse reconnaissance d'un autre ; [...] terreur et sidération devant certains récits [...] » (Menès 2004 : p. 22). Pour ce qui

est des films d'horreur, l'un des exemples qui nous vient entre autres à l'esprit est *Chucky*³⁷ (1988) d'Holland. Nous pensons aussi à un film plus contemporain concernant les figures de cire et il s'agit de *House of Wax*³⁸ (2005) de Collet-Serra. Ici, la peur est double : un objet en apparence sans vie s'avère être vivant et il y a la crainte d'être enterré vivant dont traite Freud dans son étude sur l'inquiétante étrangeté en abordant l'exemple des figures de cire, des poupées savantes et des automates soulevé par E. Jentsch (Freud, [1919] 2020 : p. 17-18). Dans le film de Collet-Serra, un tueur en série transforme littéralement ses victimes en poupées de cire alors qu'elles sont encore vivantes. Elles finissent par suffoquer sous la cire, mais restent en vie un moment et donnent une (véritable) impression aux visiteurs du musée que les poupées sont animées.

Nous avons soulevé que la peur, sinon l'angoisse, est provoquée par l'inquiétante étrangeté du corps « abject ». Nous maintenons qu'il y a malgré tout une attirance engendrée par celle-ci, ne serait-ce que par curiosité. Aujourd'hui, nous ne sommes plus au temps des cirques et des cabinets de curiosité, même si les premiers subsistent et demeurent populaires pour des raisons différentes. Face au voyeurisme et aux *Freaks Shows*, nous sommes d'avis que la télévision et les émissions de télé-réalité ont pris le relais. Certes, on s'intéresse au quotidien de façon globale. Néanmoins, les êtres différents, parfois nommés difformes, accidentés, handicapés, ainsi de suite, ont leur créneau. Parmi les télé-réalités qui présentent des personnes en situation de

³⁷ Un enfant reçoit une poupée très prisée en cadeau par sa mère célibataire, mais celle-ci découvre que le jouet est possédé par l'âme d'un tueur et elle s'anime.

³⁸ Un groupe d'adolescents se retrouve coincé dans un étrange musée et il doit se battre pour ne pas faire partie de la prochaine exposition.

handicap, il y a *The Little Couple*³⁹ (2009-2019) et on a eu droit au Québec à *La longue remontée*⁴⁰ (2020). En parlant du théâtre de troupes de comédiens en situation de handicap, quoiqu'on puisse juger la télé-réalité comme une mise en scène théâtrale du quotidien, Caemerbeke affirme : « Le terme "hors norme" révélerait un aveu d'impuissance, une impossibilité à considérer des œuvres ou personnes à l'aune des critères d'appréciation, et désignerait en réalité l'indésirable. Indésirable qui, dans le même temps et parce qu'il s'affirme comme tel, exerce un attrait puisqu'il montre ce qui ne serait pas "digne" d'être montré » (Caemerbeke. 2014 : p. 16). Cette réflexion nous conduit à nous questionner sur la valeur du jeu d'acteur consentie aux personnes en situation de handicap qui jouent avec des comédiens (ou avec d'autres comédiens comme on devrait le dire).

Il nous reste toujours du chemin à parcourir avant de parvenir à une réelle professionnalisation des artistes ayant des limitations fonctionnelles. Parfois, on crée même une sorte de ségrégation en les nommant ou les présentant : on parle de personnes en situation de handicap qui jouent avec des comédiens. Le film *Gabrielle*⁴¹ (2013) de Louise Archambault en est un exemple, bien que non gothique et à l'extérieur du corpus. À notre connaissance, mis à part Robert Charlebois, la comédienne Gabrielle Marion-Rivard qui joue le rôle de Gabrielle est la seule à porter le même

³⁹ La série nous présente la vie de couple de l'homme d'affaires Bill Klein et de la Dre Jennifer Arnold. Tous les deux sont atteints de dysplasie squelettique. Le titre en soi nous semble condescendant et il introduit l'idée des contes merveilleux, voire enfantins, peuplés d'êtres extraordinaires, dont les nains.

⁴⁰ Une série documentaire montrant le quotidien et le processus de réhabilitation de quatre personnes nouvellement en situation de handicap.

⁴¹ L'organisme Les Muses de Montréal organise une chorale. Gabrielle et Martin, deux personnes ayant une déficience intellectuelle, y font connaissance et deviennent amoureux l'un de l'autre. Cette relation est très mal vue par leur entourage, notamment par la mère de Martin. À travers les répétitions en vue d'un spectacle avec Robert Charlebois, Gabrielle tente d'accéder à une plus grande autonomie et de vivre son amour avec Martin en toute liberté.

prénom que son personnage. Selon nous, cette distinction offre un mélange de fiction et de réalité de plus ou moins bon goût. Le fait que la comédienne ait elle-même une déficience intellectuelle a un impact important dans ce jeu entre la fiction et la réalité. Et lorsqu'on parle du film d'Archambault, on présente souvent Madame Marion-Rivard comme une actrice non professionnelle qui joue avec des comédiens. Dans un article paru dans le journal *La Presse* et qui s'intitule « *Gabrielle* : la richesse de l'autre », Duchesne écrit en introduction : « Au-delà de comédiens bien connus, le film *Gabrielle* de Louise Archambault compte dans sa distribution plusieurs acteurs non professionnels qui ont un handicap intellectuel. À commencer par Gabrielle Marion-Rivard, qui défend le rôle-titre avec aplomb » (Duchesne, 2013 : en ligne). Cette distinction apparente va dans le même sens du caractère « hors norme » soulevé par Caemerbeke et ce qui est digne d'être montré. Cependant, dans le cas de *Gabrielle* et autres œuvres du même genre, la question n'est pas de savoir ce qui est digne d'être montré, mais bien ce qui est digne d'être jugé professionnel et présenté comme tel.

Où voulons-nous en venir avec ces exemples ? En fait, il est fréquent que la difformité ou la situation de handicap inspire les créateurs des œuvres gothiques pour construire des personnages avec un corps « abject ». Menès l'illustre en traitant de l'angoisse de la castration qui : « [...] se dévoile dans les descriptions de vampires, monstres, corps démembrés, etc., propres à la littérature et au cinéma [gothiques] [...] » (Menès 2004 : p. 22). Nos recherches nous ont menés, entre autres, à l'homme éléphant dans l'œuvre de David Lynch, justement intitulé

*Elephant Man*⁴² (1981). Ce dernier résume en quelque sorte ce que nous avançons depuis le début de cette étude, exception faite de l'intervention du surnaturel. Soulignons que Lynch s'est inspiré d'un fait divers qui s'est produit dans le Londres de l'époque victorienne. Toutefois, une interprétation de la cause de la difformité de John offre une explication non rationnelle de sa conception qui abonde dans le sens de notre analyse des œuvres gothiques voulant que celles-ci assument de plain-pied le surnaturel. Selon Marignan :

Le second angle de lecture serait de l'ordre du fantastique et s'inscrirait dans une définition mythologique du monstre : un être hybride. La femme [mère de John] aurait été attaquée puis violée par le pachyderme. Suite à cette union sexuelle, John serait né. [...] La notion d'hybridité fait référence, dans l'imaginaire collectif, à diverses créatures appartenant à la mythologie [...]. Dans l'esprit du spectateur, un lien se crée automatiquement entre ces êtres et John (Marignan, 2012 : n.p.).

Ici, nous nous rapprochons de ce que nous estimons être interrelié dans les œuvres gothiques, à savoir le surnaturel, le corps « abject » et les attirances sexuelles déviantes. Certes, il est question de viol dans la lecture de Marignan. Bien que cet acte criminel fasse partie des récits gothiques, nous nous intéressons plutôt aux attirances et pratiques sexuelles « hors norme » qui sont, du moins, majoritairement consenties (nous traiterons des handiphiles prédateurs plus loin). Les personnages gothiques tels que les vampires, les loups-garous, les spectres, les fantômes et les monstres sont un moyen de sublimer ce qui se trouve dans l'inconscient. Ils donnent libre cours à leurs fantasmes de tout ordre, traduisant du même coup des désirs inavoués ou inavouables.

⁴² En 1884, un homme-éléphant est exhibé dans une fête foraine à Londres. Le jeune chirurgien Frederick Treves, intrigué par les difformités de l'homme-éléphant, décide de l'amener au London Hospital pour l'étudier. Treves découvre que l'individu est doté de sensibilité et il l'invite donc à vivre chez lui et sa femme.

4.1.1 Les vampires

Nous venons de déterminer que le corps « abject » remet fondamentalement en question ce qu'est un être humain. À l'instar du gothique, il bouscule et outrepassé les limites, les barrières et les frontières. Dans son article « Film Bodies : Gender, Genre, and Excess », Williams se penche sur les films dits de mauvais goût (*gross movies*), terme utilisé par l'autrice elle-même (1991 : p. 1) pour caractériser les deux premiers genres que sont la pornographie, l'horreur et le mélodrame, en analysant notamment le traitement du corps à l'intérieur de ceux-ci. L'autrice se demande quelles sont les caractéristiques pertinentes reliées aux excès corporels de ces trois genres :

First, there is the spectacle of a body caught in the grip of intense sensation or emotion. [...] The body spectacle is featured most sensationally in pornography's portrayal of orgasm, in horror's portrayal of violence and terror, and in melodrama's portrayal of weeping. [...] Another pertinent feature shared by these body genres is the focus on what could probably best be called a form of ecstasy. While the classical meaning of the original Greek word is insanity and bewilderment, more contemporary meanings suggest components of direct or indirect sexual excitement and rapture, a rapture which informs even the pathos of melodrama. [...] Looking at, and listening to, these bodily ecstasies, we can also notice something else that these genres seem to share : though quite differently gendered with respect to their targeted audiences, with pornography aimed, presumably, at active men and melodramatic weepies aimed, presumably, at passive women, and with contemporary gross-out horror aimed at adolescents careening wildly between the two masculine and feminine poles, in each of these genres the bodies of women figured on the screen have functioned traditionally as the primary embodiments of pleasure, fear, and pain (Williams, 1991 : p. 4).

Par la confusion des genres dans les films *Underworld*, *Michael* et *Lucian* n'échappent, entre autres, pas aux excès corporels, notamment par l'entremise de la transformation extrême de leur

corps, et ils feront l'objet d'une analyse dans la section suivante. Les personnages que nous évoquons ici font aussi l'objet de violence et de désir et ressentent de la peur et de la douleur. C'est pour cette raison que nous les comparerons à l'un des groupes marginalisés de la population dans la deuxième partie de cette recherche, c'est-à-dire les personnes en situation de handicap. Cependant, du point de vue spectatorial, ce sont les femmes vampires, Selena et Sonja, qui sont l'objet de la pulsion scopique⁴³, et ce en tenant évidemment pour acquis que le spectateur idéal de ce type de films est masculin (fort possiblement blanc⁴⁴) et hétérosexuel. Il est historiquement reconnu que les vampires sont souvent androgynes, voire féminisés. Comme l'indique Halberstam : « Monsters are meaning machines. They can represent gender, race, nationality, class, and sexuality in one body. And even within these division of identity, the monster can still be broken down. Dracula, for example, can be read as aristocrat, a symbol of the masse; he is predator and yet feminine, he is consumer and producer, he is parasite and host, he is homosexual and heterosexual, he is even a lesbian » (Halberstam, 1995 : p. 21-22). Certes, dans *Underworld*, les vampires sont plutôt stéréotypés et il n'y a aucune ambiguïté à ce qui a trait à leur genre et à leur orientation sexuelle. Les scènes d'amour, que nous analyserons ultérieurement, en font foi. Ces films de notre étude réinventent en quelque sorte le personnage du vampire du fait que, parmi eux, nous y retrouvons certains buveurs de sang qui enfreignent des conventions vieilles de plus d'une centaine d'années, dont celle de se mouvoir au soleil

⁴³ La pulsion scopique peut avoir deux sens. D'une part, elle est généralement reliée au plaisir sexuel de regarder un corps nu ou en pleins ébats amoureux, surtout si on n'est pas vu (Metz, 1975 : p. 41). Dans ce cas-là, on parle de voyeurisme. D'autre part, elle est le plaisir de regarder des images sur un écran, ce que nous observons au cinéma. Avec la série de films *Underworld*, nous croyons que nous avons affaire aux deux sens même si la nudité des actrices n'est pas montrée en intégralité à la personne qui regarde. Mais la nudité totale ou partielle relève somme toute de la notion du corps.

⁴⁴ Bien que les hommes d'autres races puissent y trouver leur compte, le cinéma grand public est la plupart du temps pensé et construit en fonction de l'homme blanc.

(comme nous le verrons plus loin), d'avoir une sexualité consommée génitalement et reproductrice, etc.

Les vampires peuplent les récits gothiques depuis bon nombre de décennies. Freeland retrace brièvement la « carrière » cinématographique de ce type de personnage : « Along with the werewolf and Frankenstein's monster, the vampire has become a staple of both literary and cinematic horror. A villainous vampire stars in one of the earliest of all horror films. F.W. Murnau's *Nosferatu* (1922); they have continued to appear on the screen right through the 1990s with *Bram Stoker's Dracula*, *Interview With the Vampire*, *Blade*, and *Vampires* » (Freeland, 2000 : p. 123).

Les vampires représentent l'incarnation de tous les fantasmes. Mais avec ceux-ci, on en vient à se questionner sur le concept de consentement parce qu'ils hypnotisent et envoûtent leurs victimes. Il y a justement un crime perpétré s'il l'on parle de victimes de vampire. Contrairement aux loups-garous (que nous étudierons subséquemment), les vampires sont un danger que nous qualifierons d'aristocrate et bourgeois. Ce danger est lié à l'urbanisation des sociétés occidentales. Vax stipule : « Vampire ou loup-garou, d'ailleurs, sont cousins germains. Des hommes dégradés. Des êtres humains chez qui le spirituel a régressé vers le psychique. L'un boit le sang des autres pour prolonger égoïstement sa vie; l'autre libère la bête assoupie en lui. Tous deux renoncent à la communauté des hommes pour la solitude égoïste des fauves. Deux anthropophages qui, violant le même tabou, inspirent la même horreur. Leur différence est surtout historique » (Vax, 1965 : p. 57-58). Les vampires sont plus sournois et leur menace est insidieuse. Comme nous l'avons soulevé, leur comportement est problématique étant donné qu'ils hypnotisent en général leurs victimes pour boire leur sang en perpétrant par la même

occasion un viol. Malgré qu'ils soient associés aux chauves-souris, aux loups, aux chats et aux rats, qui sont des formes animales que peuvent prendre les vampires, ils sont davantage une menace sociale. Ils remettent en question les limites, les frontières, les codes, les genres, les classes, etc. De plus, tels une maladie vénérienne ou du sang, symbole de l'infection, les vampires représentent un danger sanitaire parce qu'ils transforment les victimes qu'ils n'ont pas tuées en morts-vivants semblables à eux.

Au début de leur mythe, les vampires sont fantomatiques et translucides et ils prendront corps au fil du temps. Auerbach s'attarde à leurs origines :

As revenants, the once-living returned, vampires and ghosts were originally scarcely distinguishable. The first use of *vampire* the *Oxford English Dictionary* records, in 1734, defines them as « evil Spirits » who animate the « Bodies of deceased persons ». Folklorists use *vampire* interchangeably with *revenant* or *ghost*. Only gradually did vampire lose their identification with the human world to acquire the menace of a separate species (Auerbach, 1995 : p. 19-20).

Ces êtres surnaturels sont dotés de grands pouvoirs tels que la capacité de se métamorphoser, de voyager dans les airs, d'hypnotiser, etc. Mais ces grands pouvoirs viennent avec de grandes vulnérabilités. En général et suivant des conventions archiconnues, les vampires ne peuvent pas supporter la lumière du soleil, l'ail, ni le crucifix, sinon ils risquent littéralement de s'envoler en fumée. Dans *Underworld : Evolution*⁴⁵ (2006), Selena boit le sang du patriarche vampire Alexander, tue le vampire sénior Marcus et acquière de nouveaux pouvoirs, dont celui de se

⁴⁵ La guerre millénaire entre le clan des vampires et celui des Lycans va connaître un tournant, mais Selena n'est plus seule à ne jamais avoir appris le massacre de sa famille par Viktor. La guerrière vampire découvre que ses véritables ennemis ne sont pas nécessairement ceux qu'elle pensait. Étant un être hybride, Michael veut se joindre à Selena, bien qu'il soit incapable de contrôler sa part de Lycan.

déplacer à la lumière du soleil. Elle rompt donc avec la tradition même si la confusion des genres se poursuit avec la guerrière vampire. Auerbach revient sur les faiblesses des vampires plus conventionnels : « Post-Stoker vampires are vulnerable to human products : rosaries and holy water, garlic, sharpened stakes » (Auerbach, 1995 : p. 36). Les vampires n'ont pas d'ombre ni de reflet dans les miroirs, bien qu'il y ait des divergences dans les œuvres gothiques contemporaines. Winnubst traite de l'absence de réflexion en se basant sur les théories lacaniennes : « A hallmark of all vampire narratives, the "lack" (which is certainly not any lack Lacan conceptualized) is traditionally linked to the embedding of vampire stories in Christianity, where the lack of a mirror reflection is most often read as the lack of a soul [...] » (Winnubst, 2003 : p. 8). Certes, la tradition vampirique s'appuie sur la religion chrétienne pour créer un personnage sans âme, ce qui se traduit par l'absence de reflet dans le miroir. Toutefois, nous nous intéressons davantage au manque de reconnaissance sociale qui se manifeste également par cette absence et l'analysons dans ce sens. Nous reviendrons sur le stade du miroir lacanien notamment au chapitre 6 en lien avec les personnes en situation de handicap.

Les vampires ont une sexualité ambiguë et elle est inexistante dans certains cas. Winnubst note au sujet du vampire : « He sucks blood, transferring an illegitimate and disavowed substance, transforming his "victims" from the living to the undead, giving birth without sex, trafficking in the strange and unruly logics of fluids, mixing and spilling and infecting blood » (Winnubst, 2003 : p. 7-8). S'ils sont un symbole phallique lorsqu'ils sont enroulés dans leur cape en laissant seulement le haut de la tête sortir, les vampires sont généralement représentés comme étant asexués. Ils n'ont effectivement pas de phallus apparent dans plusieurs films grand public.

Quoique cela puisse paraître contradictoire dans le cinéma classique, les vampires masculins ne peuvent pénétrer la chair de leurs « victimes » qu'en utilisant leurs crocs. D'ailleurs, celles-ci font figure de l'organe mâle qui pénètre la peau (et fait couler le sang). Elles sont une prothèse d'un membre manquant. Cependant, ce sont autant les vampires masculins que féminins qui possèdent des crocs, ce qui contribue au genre et à la sexualité troubles de ce personnage. Bien qu'elles aient une fonction symbolique, atomiquement parlant, les canines sont plutôt loin des organes génitaux. En ce sens, Freeland expose certaines dichotomies chez les vampires :

[...] the vampire violates the norms of femininity and masculinity, as allegedly directed through heterosexual desire to marriage and procreation. Sexuality is rife in the vampire genre, which is unusual in horror for its erotism and beauty. [...] In their search for blood, they can find physical intimacy with a person of almost any gender, age, race, or social class. Sexuality is transmuted into a new kind of exchange of bodily fluids where reproduction, if it occurs at all, confers the « dark gift » of immortal undead existence rather than a natural birth (Freeland, 2000 : p. 124).

Comme nous le constatons, la seule façon pour les vampires conventionnels de se reproduire est de transformer leurs victimes à leur image. Ils commettent l'outrage de se faire Dieu, mais le résultat est diamétralement opposé tenant plus du Diable. Par conséquent, il s'agit d'une reproduction abjecte. Contrairement à de nombreux congénères masculins, ce sont fréquemment les vampires féminins qui prennent l'initiative des rencontres intimes et sexuelles. La première vampire entreprenante semble être celle dans l'œuvre de Le Fanu. Cet auteur irlandais a écrit l'une des premières œuvres gothiques sur le vampirisme avec son court roman *Carmilla* paru en 1872. Celui-ci présente toutes les caractéristiques du genre gothique. Au sujet du personnage principal, Auerbach estime : « Everything male vampires seemed to promise, Carmilla performs : she arouses, she pervades, she offers a sharing self. This female vampire is

licensed to realize the erotic, interpenetrative friendship male vampires aroused and denied » (Auerbach, 1995 : p. 38-39). Selena et Sonja empruntent le pas en ce qui concerne l'affirmation de leur sexualité dans les films *Underworld*. Néanmoins, contrairement à Carmilla, leurs relations intimes et sexuelles sont consenties, bien qu'elles soient « hors norme » du point de vue social parce qu'elles enfreignent les règles du clan des vampires avec des Lycans (loups-garous). Qui plus est, elles donneront la vie à la suite de ces relations, du moins, l'une d'entre les deux femmes vampires. Nous proposerons une nouvelle perspective d'interprétation de ces scènes dans le dernier chapitre de cette étude. Pour l'instant, allons réveiller les loups-garous.

4.1.2 Les loups-garous

Nous aurions tendance à affirmer qu'il y a différents portraits des loups-garous – comme c'est le cas avec d'autres êtres surnaturels – et ceux-ci évoluent au fil du temps, voire des siècles. Généralement, les loups-garous représentent la part animale chez l'homme. Ils referment la force pure, la violence et la sauvagerie. Comme l'indique Duclos : « Le mythe du loup-garou soutient donc à travers les âges qu'il existe en chaque humain *une nature* : un être sauvage, brutal, vorace et vicieux, qui ne demande qu'à réapparaître à la surface [...] » (Duclos, 1995 : p. 183). Effectivement, les loups-garous font figure de régression chez l'être humain et celle-ci est aussi physique que comportementale. Bien qu'il y ait mécontentement au sujet de la découverte de la bipédie chez l'homme, cette dernière date de millions d'années et elle sert depuis longtemps de signe distinctif pour différencier l'être humain de l'animal. Senut soutient :

L'émergence de cette bipédie humaine pourrait avoir de nombreuses origines dans des facteurs environnementaux, génétiques et/ou épigénétiques, physiologiques ou autres. Dès la découverte des australopithèques en Afrique, les recherches ont été focalisées sur des études descriptives et métriques des caractères anatomiques de la bipédie humaine [...] et principalement sur les différences avec les grands singes modernes, considérés longtemps comme primitifs (idée restée, à tort, largement majoritaire pendant les dernières décennies) (Senut, 2021 : en ligne).

Ces propos nous rappellent par la même occasion que l'homme a un ancêtre commun avec les singes, ce qui le fait descendre de son piédestal. Selon Vignaux : « La notion de dernier ancêtre commun est en revanche, simple et probable. Elle est difficile cependant à accepter, car elle implique que les espèces sont aussi évoluées les unes que les autres. [...] Tou[te]s ont changé. Il a donc existé une espèce ancestrale hypothétique, à partir de laquelle les grands singes et l'homme ont suivi leur propre évolution » (Vignaux, 2003 : p. 21). Nonobstant cette parenté avec les anthropoïdes, la posture debout demeure un signe de civilisation, sinon d'évolution, chez l'être humain. Par conséquent, lorsque l'homme ou la femme se transforme en loup-garou, la personne abandonne la posture debout pour se déplacer à quatre pattes sans oublier l'apparition de l'hyperpilosité, la transformation du corps, la bave, etc. Son humanité disparaît dans son autre corps animal et dans ses actes.

Ce qui distingue le « mâle » de la « femelle », c'est la présence de mamelles sur le ventre comme nous pouvons voir, entre autres, lors de la transformation de Sérafine dans le film *An American Werewolf in Paris* (1997). Quant à la régression comportementale, elle se rapporte surtout à l'extrême violence que nous évoquons plus haut. Mais il s'agit également du manque de contrôle

chez les loups-garous et la perte de repères sociaux. Tout devient affaire de pulsions. Il y a aussi une notion de cannibalisme. Selon Bobbé :

Tandis que le garou se distingue de son vivant par le passage d'une nature à une autre (métamorphose), le *vrikolaka* [à la fois « revenant en corps » et loup-garou] franchit les limites pour passer d'un monde à l'autre (il revient). Passage matérialisé par le changement de peau de l'un et de monde de l'autre. L'autre conjonction entre le *vrikolaka* et le loup-garou est leur goût pour des consommations contre nature. Le garou agit en cannibale anthropophage : le *vrikolaka* prend [une] physionomie humaine pour une autre consommation, sexuelle cette fois (Bobbé, 2002 : p. 192)

Cependant, débridée selon certains, dont Bobbé, la sexualité peut venir davantage sur le tapis lorsque le loup-garou est une femme. Bobbé soulève le point dans son étude sur l'ours et le loup : « L'éthologie sexuelle des loups [...] ne semble pas exciter la curiosité des auteurs. La sexualité du loup n'est jamais évoquée pour elle-même, mais toujours par rapport à celle de la femelle, et sous la forme d'un manque. Dans ce sens, elle est essentiellement une sexualité féminine. Féminine au sens général, d'ailleurs, puisque toute évocation des désirs démesurés de la louve est une occasion pour parler de la femme [...] » (Bobbé, 2002 : p. 52-53). Remarquons qu'on appelle les maisons closes des *lupanars*, ce qui vient de lupin (loup). Tous ces éléments sont importants pour la suite de notre étude. Dans la section sur la transformation du corps, nous reviendrons sur cette idée de Bobbé dans le cadre d'une analyse du film *Ginger Snaps*⁴⁶ (2000) de John Fawcett par rapport à la puberté et l'apparition des menstruations. Pour l'instant, relevons l'ambiguïté chez le personnage de Sérafine dans *An American Werewolf in Paris*. Elle repousse les avances d'Andy de peur de le transformer en loup-garou, mais elle lui fait mettre ses mains sur

⁴⁶ Ginger est attaquée par une étrange créature dans un bois et sa sœur Brigitte est témoin de sa transformation.

ses seins durant une séance de « relaxation » que nous examinerons là aussi plus en détails dans la section sur l'handiphilie. Il est vrai qu'à ce moment-là, Andy débute sa métamorphose en lycanthrope parce qu'il s'est fait blesser par un loup-garou. Ses sens s'aiguisent et deviennent aussi sensibles que les chiens et les loups, ses blessures guérissent par elles-mêmes, etc. Le début de la lycanthropie chez Andy passe par des changements physiques, voire physiologiques, à l'instar de Ginger dans le film de Fawcett. Certes, le comportement des individus se modifie également, mais c'est d'abord par le corps que la transformation se fait. Cette métamorphose qui suit la morsure ou la blessure d'un loup-garou fait partie du mode opératoire de type de récit.

Afin de bien comprendre la nature du lycanthrope dans les films gothiques contemporains, il nous semble pertinent de remonter jusqu'à ses origines. Le personnage du loup-garou date de plusieurs millénaires. Nous en retrouvons des traces jusqu'à l'Antiquité grecque. En ce sens, Bobbé se penche sur la mythologie gréco-romaine :

Si le loup et le garou pratiquent le cannibalisme au sein de la parenté, des personnages de la mythologie gréco-romaine, tels que Lycaon, sont eux aussi motivés par une même tendance. [...] Pour avoir transgressé les règles, en refusant de distinguer les mondes animal, humain et divin, Lycaon est aussitôt métamorphosé en loup. Pratiquer l'endocannibalisme suffit à confirmer l'inscription de Lycaon dans la sphère sémantique de la « lupinité » (Bobbé, 2002 : p. 36).

Dans cette citation, nous aurons remarqué l'origine du nom du mal dont souffrent les loups-garous, c'est-à-dire le personnage de Lycaon qui se « transforme », entre autres, en lycanthrope. Il n'est donc pas étonnant que les loups-garous portent le nom de Lycans dans la série de films *Underworld*. Cependant, certaines caractéristiques des lycanthropes sont valables de façon

générale. Les loups-garous symbolisent la dangerosité de la forêt contrairement aux vampires qui sont une menace plus sournoise de la ville comme nous le soulignons dans la section précédente. Selon Benešová : « L'Europe occidentale a considéré le loup-garou comme un être dangereux qui apparaissait dans les forêts, parce que le loup était un chasseur sauvage et redouté, capable de tuer les gens ou leurs bêtes. En plus[,] les loups chassaient en bandes ce qui leur permettait d'agresser et de vaincre un individu » (Benešová, 2013 : p. 26). Cette façon d'attaquer ressemble à celle que les brigands utilisaient pour dévaliser les fiacres qui voyageaient dans la forêt aux 18^e et 19^e siècles. C'est exactement ce que font les loups-garous sauvages lorsque les nobles humains amènent des esclaves au clan des vampires dans *Underworld : Rise of the Lycans* même si la diégèse est davantage moyenâgeuse. Effectivement, en tant que seigneurs, Viktor et les autres vampires attendent les humains pour recevoir leur paiement et des esclaves, ce qui dénote une différence de classe sociale avec les humains ainsi que vis-à-vis des loups-garous. Sachant que la forêt n'est pas un endroit sûr, les vampires y dépêchent un convoi pour récupérer les nobles humains et leur « marchandise », mais cette initiative n'empêche pas les loups-garous sauvages d'attaquer. Cette séquence appuie donc notre argument voulant que les vampires soient davantage une menace sociale si nous référons à la scène dans laquelle les humains viennent payer leurs impôts et que certains d'entre eux n'ont pas assez de tributs à donner, ce qui leur fait craindre les représailles des vampires. Tandis que les loups-garous représentent une menace et une violence physiques.

Nombreux contes du Moyen-Âge sont peuplés par le personnage du loup-garou. Celui-ci est issu de la tradition païenne avant d'être récupéré par le christianisme afin d'en faire l'une des figures

du Mal à combattre. Le loup-garou vient notamment de la mythologie scandinave, germanique et celtique. Ayant occupé le territoire de la France, les Celtes ont laissé des traces de leur tradition dont fait partie le loup-garou. Mais ce n'est qu'une partie de l'héritage de ce personnage mythique. Les Anglo-Saxons ont eux aussi eu droit à leur loup-garou grâce à la culture germanique. Le lycanthrope des peuples du Nord vient évidemment de la mythologie scandinave et de ses racines guerrières. S'attardant à la notion de métamorphose au Moyen-Âge, Gonzalez remonte la filière mythologique du garou :

Retenons surtout que le thème de la métamorphose et, avec lui, le motif du *garulf* [garou en français et qui deviendra loup-garou par la suite], participent au Moyen Âge d'un imaginaire européen qui s'est développé à partir d'un fonds païen, certes acculturé par les clercs chrétiens, mais tenant à la fois du merveilleux celtique et du paganisme nordique. Au XI^{ème} siècle, les cultures norvégienne et celtique sont alors entrées en contact et c'est peut-être ce qui explique en partie que certains traits de la mythologie nordique soient [parvenus] jusque sur le continent, entraînant dans leur sillage ce concept que constitue la *hamr*, autrement dit le « Double physique [...] apte à la métamorphose [...] » (Gonzalez, 2013 : p. 31).

L'aspect guerrier de la mythologie scandinave vient en grande partie du dieu Odin. Selon nous, il est possible de faire un rapprochement avec le personnage de Lucian dans *Underworld : Rise of the Lycans*, quoique nous constatons également une image messianique dans la chute et la révolte de ce Lycan. Ce dernier en vient à bâtir une armée avec les esclaves des vampires pour les combattre et s'émanciper. Lucian amène les Lycans qui ont pu s'échapper du château des vampires afin de regrouper ses troupes et enrôler d'autres « soldats lycanthropes » dans le but d'aller libérer ceux qui sont restés prisonniers des vampires, ainsi que Sonja qui a été enfermée dans sa chambre par Viktor à cause de sa relation « contre-nature » avec le lycanthrope. Pour ce faire, Lucian entre dans une grande caverne pour rencontrer les loups-garous « sauvages » afin

d'obtenir leur allégeance et attaquer le château⁴⁷. Le chef des Lycans fait figure d' élu et il est le seul qui est en mesure de s'aventurer dans cette caverne et d'obtenir l'adhésion des loups-garous « sauvages ». Finalement, Lucian est capable d'augmenter les rangs de son armée pour fomenter une insurrection contre le clan des vampires. Nous estimons conséquemment que nous demeurons proches de la mythologie nordique et de son dieu le plus important qu'est Odin. Selon Bellis :

Odin est le principal dieu de l'Edda, et c'est aussi le plus complexe : il est le père des dieux, le dieu des poètes, le dieu des morts, le dieu de la guerre, le dieu de la magie, des runes, de l'extase, le [père] des loups... [...] Possesseur du Savoir infini, il sait tout, même le meurtre imminent de [son] fils Balder qu'il ne peut empêcher [...], ainsi que le loup Fenrir viendra le dévorer au Ragnarok [...]. À une époque plus récente, chevauchant son coursier à huit pattes, Sleipnir, avec ses guerriers élus, il est devenu le chef fantastique de la Chasse Sauvage (Bellis, 2008 : p. 57).

Lucian agit donc en père des loups à l'image d'Odin pour mener les Lycans au combat et triompher des vampires qui sont leurs oppresseurs. Même si Lucian a gagné une bataille et non la guerre, il a tout de même pris un ascendant sur ses ennemis. Réitérons que ces derniers donnent une importance aux différents rangs ainsi qu'à l'origine des espaces; or, la défaite est d'autant plus difficile à digérer.

Il s'avère que la différence de classe et de descendance peut avoir un lien intrinsèque avec la corporalité. Dans la série de films *Underworld*, certains humains se font transformer en vampires

⁴⁷ Bien que les univers soient différents, Lucian se rend dans une caverne pour trouver des soldats à l'instar d'Aragon qui va chercher l'armée des morts dans *The Lord of the Rings : The Return of the King* (2003) de Peter Jackson. Nous croyons que la référence à cette scène est flagrante parce que Lucian fait figure d' élu et le schéma de la scène est semblable dans *Underworld : Rise of the Lycans*.

(c'est le destin funeste de Selena), en loups-garous ou en être hybrides comme c'est le cas de Michael. Concernant *Underworld : Rise of the Lycans*, les vampires font défiler les esclaves apportés par les nobles devant des loups-garous afin qu'ils se fassent métamorphoser. Qu'il s'agisse des vampires ou des loups-garous, la morsure de l'un de ces personnages est le gage d'une transformation en un être semblable à ceux qui ont perpétré l'attaque. Tout se passe par l'entremise de la bouche. L'importance de celle-ci est en quelque sorte illustrée par ce que soutient Bellis au sujet du Ragnarok dans la mythologie scandinave : « Le loup, ou plutôt la gueule du loup dévoratrice d'astres se montre comme l'arme des ténèbres qui avale la lumière de la vie, au détriment de l'homme qui voit ainsi venir la Fin » (Bellis, 2008 : p. 78). Comme nous l'avons évoqué au début de cette section, la lycanthropie consiste en une régression de l'homme vers l'animal. En revanche, d'autres chercheurs tels que Bourbonnais y voient une régression psychologique. Se penchant conjointement sur les personnages du vampire et du loup-garou, ce dernier s'appuie sur les travaux de Freud pour mener son analysé : « Freud a postulé une série de stades qui se chevauchent dans le développement sexuel. Chacun de ces stades se caractérise par la préoccupation accordée à certaines parties du corps. Le bébé entre d'abord dans le stade oral au cours duquel il emploie sa bouche et ses dents pour trouver et explorer le monde » (Bourbonnais, 2000 : p. 22-23). Par contre, nous pouvons y ajouter la phase anale parce que l'étiologie du loup démontre que ce dernier est incapable de contrôler ses sphincters (Bobbé, 2002 : p. 43). Tout ce qu'il ingère ressort aussitôt par son anus (et l'urètre le cas échéant). Des contes oraux relatent l'incontinence du loup⁴⁸. Celle-ci est destinée à ridiculiser le loup afin

⁴⁸ Bobbé relève les exemples suivants : « La lune prise pour un fromage » et « Le loup pris pour avoir trop mangé » (Bobbé, 2002 : p. 43). Nous pouvons ajouter le conte écrit par L. de Clamorgan *La chasse du loup, nécessaire à la maison rustique* (1570).

d'atténuer la peur qu'il inspire. Nous aurions tendance à apporter un bémol, car le loup peut avoir une autre signification et un autre rôle. Il peut être un initiateur sexuel, ce qui vient contredire ce que soutient Bobbé précédemment voulant que le loup risque la castration à tout moment par l'entremise de l'amputation de sa queue (2002 : p. 42). Ce dernier ne peut pas constamment représenter un personnage castré ou en voie de le devenir s'il en initie un autre à la sexualité. Le conte du *Petit chaperon rouge* est un bon exemple parce qu'il y a un rapport de séduction entre le loup et le protagoniste qui s'en va voir Mère Grand comme le notent certains auteurs (Bobbé, 2002 : p. 194). Le chaperon rouge emprunte le chemin de la puberté et des premiers émois amoureux et sexuels en compagnie du loup (Karadimas, 2004 : p. 123). Et pourquoi est-il rouge ? Il se pourrait fort bien que cette couleur soit reliée aux premières menstruations qui sont associées à la puberté et qui annoncent le début de la fécondité de la jeune fille qui devient une jeune femme. En s'appuyant sur l'analyse de Verdier, Karadimas va dans ce sens. Il écrit : « Toutefois, en plus de ces remarques concernant la présence [...] du sang menstruel, Verdier fait également remarquer que le code des épingles renvoie aussi à celui de la chevelure qui devra dorénavant être gardée serrée » (Karadimas, 2004 : p. 123). Avant cet extrait, l'auteur indique que Verdier s'attarde sur l'hésitation de la jeune fille/femme entre le chemin des épingles et celui des aiguilles se questionnant sur le fait d'avoir ses règles ou non. Cependant, les aiguilles transpercent aussi la peau tout comme les crocs, ce qui, selon nous, remet les projecteurs sur les premières expériences sexuelles du chaperon rouge. Comme nous le savons, le loup est attiré par le sang et il peut le sentir de loin. Il n'est donc pas étonnant que celui-ci suive le chaperon rouge dans son périple. Son intérêt peut être autant alimentaire que sexuel. Justement, Bobbé fait une distinction entre le garou cannibale et le *vrikolaka* (« revenant en corps » et loup-garou) sexuel

(Bobbé, 2002 : p. 194). Le conte de Perreault a fait l'objet de nombreuses relectures et l'une d'entre elles se trouve dans le film *Company of the Wolves*⁴⁹ (1984) de Neil Jordan. Ce dernier a réalisé l'adaptation d'une nouvelle littéraire d'Angela Carter parue en 1979 dans laquelle l'autrice revoit les différents rites de passage et la distribution des rôles selon les genres et elle a collaboré à l'écriture du scénario. De toute manière, manger quelqu'un peut être une métaphore ou littéralement un acte sexuel. Nous verrons plus loin que ceci fait partie des jeux de rôle dans la sexualité alternative.

Concernant l'oralité chez le loup, ne négligeons pas l'anxiété de la castration mise de l'avant par Freud avec la fameuse image du *vagina dentata* (un vagin ayant des dents et du sang qui coule au bord des lèvres). Notons qu'il semble y avoir une confusion entre la vulve et le vagin, car c'est plutôt la vulve qui a des lèvres, bien que le vagin renvoie à tout l'appareil sexuel de la femme dans l'imaginaire collectif. Il est vrai qu'on pense aux lèvres, aux dents et à l'orifice quand on pense à la bouche. Il ne demeure pas moins qu'on ne confond pas les lèvres avec la bouche. Il n'y a que les lèvres qui volent lorsqu'on illustre un bisou volant. Dans *La traversée de la pornographie*, Lavigne s'attarde au *money shot*⁵⁰ et à la scène de fellation; or, ses propos tendent à démontrer ce que nous affirmons. L'autrice précise :

[...] le *money shot* correspond plus directement à la conception freudienne de fétichisme, étant donné que la menace de castration, à la source du fétichisme,

⁴⁹ Rosaleen est une enfant étrange et capricieuse qui s'enferme dans sa chambre. Celle-ci s'endort et a un sommeil agité. Dans un rêve, elle se retrouve dans un village en tant que paysanne et une rumeur court au sujet de loups et autres légendes terrifiantes. Malheureusement, le danger devient bien réel lorsqu'Alice, la sœur que déteste Rosaleen, se fait mordre par l'une de ces bêtes. Pour la consoler ou pour éveiller sa méfiance, la grand-mère raconte des histoires abracadabrantes à Rosaleen.

⁵⁰ L'autrice indique que le plan s'appelle ainsi parce que l'acteur pornographique est payé plus cher pour éjaculer à la caméra.

est évacuée par l'éjaculation externe. Autrement dit, la présence du pénis ayant survécu à la jouissance réduit considérablement l'angoisse de castration évoquée à la vue de la différence sexuelle. [...] Cette analyse est d'autant plus vraie lorsque la jouissance est donnée par fellation, scène où la présence génitale féminine se voit littéralement évacuée (Lavigne, 2014 : p. 73).

Pourtant, s'il y a un orifice où il y a des dents, c'est bien la bouche. Néanmoins, ce que l'on juge comme une « bonne » fellation n'implique pas l'utilisation des dents. Ce détour par cette pratique sexuelle ajoute à nos doutes quant à l'emploi du terme *vagina dentata*. L'image qui nous vient en tête lorsque celui-ci est évoqué, c'est la créature géante Sarlacc vivant dans la terre auprès de laquelle Luke Skywalker est condamné à se faire dévorer dans *Star Wars : Return of the Jedi*⁵¹ (1983) de Richard Marquand. L'entièreté de la « cavité buccale » de la créature est couverte de grandes dents, et ce en profondeur. À la limite, nous préférierions le terme de *vulva dentata* à celui de *vagina dentata*. Comme nous l'avons démontré avec Bobbé, le loup et le loup-garou renvoient à l'oralité. De plus, l'étiologie sexuelle du loup relève de la louve et celle-ci est dépeinte comme insatiable. L'insatiabilité évoque le fait de manger sans cesse, c'est-à-dire la consommation excessive de nourriture. Mais il existe aussi la consommation (consumation) sexuelle excessive, ce qui nous conduit, entre autres, au loup-garou et à son agression. Concernant le *vagina dentata*, Creed étudie les divers mythes et rituels chez les peuples dits primitifs en lien avec celui-ci dans *The Monstrous-Feminine*. Elle écrit : « Outsmarting Kicking Monster, the boy hero entered the house where he convinced the four vagina girls to eat a special medicine made of sour berries. The medicine destroyed their teeth and puckered their lips so that

⁵¹ L'étoile de la mort est en construction et celle-ci démontre la puissance de l'empire galactique et menace l'univers entier en tant qu'arme de destruction massive. Le chasseur de prime Boba Fett livre Han Solo au contrebandier sans scrupule Jabba le Hutt. Aidé par la princesse Leia, une première tentative d'évasion échoue et, durant celle-ci, la jeune femme est faite prisonnière et offerte à Jabba le Hutt comme esclave. Finalement, Luke Skywalker et Lando parviennent à libérer les deux malheureux.

they could no longer chew but only swallow » (Creed, 2012 : p. 106). Le mythe dont traite Creed nous rappelle l'infibulation et l'excision que subissent les filles et les femmes dans certains pays, dont la Malaisie, l'Égypte, Yémen et l'Indonésie (Andro et Lesclingand, 2016 : p. 225), afin de les empêcher d'avoir des relations sexuelles (Andro et Lesclingand, 2016 : p. 228). Ces pratiques sont des atteintes graves aux droits des femmes et reflètent une peur à l'égard de leur sexualité. L'image de la louve la reflète bien. Selon nous, les dents devraient se trouver derrière les lèvres. Cette confusion démontre peut-être une certaine incompréhension ou, du moins, une image stéréotypée chez Freud et ses émules de l'anatomie féminine. Certes, le *vagina dentata* se rapporte aussi aux menstruations dans l'imaginaire freudien. Le sang s'écoule du vagin après que celui-ci a englouti un phallus. De son côté, Bobbé stipule que le loup est réputé pour être castré ou sur le point de le devenir dans l'imaginaire collectif. L'autrice écrit : « On a vu que le loup n'était qu'oralité, il dévore à l'excès, mais il s'inscrit également sous le signe de la perte de sa queue qu'il doit soit à sa maladresse, soit à sa bêtise. [...] Il est toujours présenté comme risquant la castration (soit par amputation, soit par incapacité à vivre avec sa prothèse) » (Bobbé, 2002 : p. 42). Pour notre part, en traversant les diverses analyses, le loup-garou « générique » nous rappelle un peu l'*orroroboros* (le serpent qui se mord la queue) dans la mythologie scandinave : celui qui est castré castré les hommes en les mordant. À l'instar du vampire, le loup-garou se perpétue par l'entremise de la bouche, mais la série de films *Underworld* nous offre une autre divergence par rapport à la tradition, étant donné que la reproduction des lycanthropes passe généralement par l'entremise d'une morsure alors qu'ils sont transformés. Michael (mi-vampire, mi-Lycan) et le Lycan Lucian sont en mesure de féconder Selena et Sonja. Cette divergence nous servira pour la

suite de notre étude. Auparavant, nous regarderons ce qu'il en est concernant les créatures/monstres ou êtres magiques/surnaturels.

4.1.3 Les créatures/monstres ou êtres magiques/surnaturels : une analyse de *Crimson Peak*

Depuis le début de cette étude, nous traitons de créatures et d'êtres surnaturels tels que celle dans *The Shape of Water* et Draven dans *The Crow*. Ce dernier se rapproche de la mythologie nordique parce qu'Odin est souvent représenté avec deux corbeaux (Bellis, 2008 : p. 61). De plus, le corbeau est fréquemment associé à la mort. Selon Mathieu : « Un certain nombre de peuples d'Amérique septentrionale croient que c'est le corbeau qui inventa la mort, qui en fit le premier l'expérience et qui fit partager aux hommes cette malédiction. Dans certains cas, on le nomme même l'esprit du deuil ou de la mort, ce titre découlant bien évidemment de son rôle dans l'instauration de la fin de la vie » (Mathieu, 1984 : p. 298). Le corbeau (crow) dans le film de Proyas, c'est Draven. Nous entendons d'ailleurs la voix extradiégétique de Sarah qui explique au début le mythe du corbeau : « People once believed that when someone dies, a crow carries their soul to the land of the dead. But sometimes, something so bad happens that a terrible sadness is carried with it and the soul can't rest. Then sometimes, just sometimes, the crow can bring that back to put the wrong things right ». C'est pour cette raison que Draven est revenu d'entre les morts et qu'il peut exercer sa vengeance. Évidemment, *The Crow* n'est pas le seul film gothique contemporain à mettre en scène un revenant qui quitte le monde des morts ou qui hante des

lieux ou des personnes pour obtenir réparation. Il s'agit d'un des éléments constitutifs du genre. Dans cette perspective, nous allons nous pencher sur *Crimson Peak*⁵² (2015) de Del Toro.

Tout d'abord, nous remarquons certaines similitudes avec le film de Proyas. Comme nous l'avons rapidement mentionné en préambule, il y a une relation incestueuse entre Top Dollar et sa demi-sœur Myca. Ces derniers versent aussi dans le meurtre, ce qui n'est pas sans rappeler l'inceste et les meurtres chez Thomas et Lucille Sharpe dans *Crimson Peak*. Ce sont traditionnellement des aspects qui font partie du gothique. Fait intéressant : c'est Top Dollar qui mène la bande criminelle dans *The Crow*, tandis que Lucille fait figure de matrone étant donné qu'elle régit le manoir familial et qu'elle détient les clefs de toutes les pièces. C'est elle la vraie menace.

Concernant les fantômes, en se référant à l'article « Les univers intercalaires de Jean Ray » (1981) de Marc Vuijsteke, Bouvet soutient que les spectres, les fantômes et autres personnages de même acabit peuvent être bienveillants : « [...] les créatures des univers intercalaires ne sont pas toutes cruelles. [Vuijsteke] définit d'ailleurs plusieurs classes de créatures de ces univers. Il y a tout d'abord des individus à forme humaine, et qui sont les spectres de personnes mortes. Certains parmi eux ont un rôle d'intermédiaire, de messenger, d'introducteur » (Bouvet, 1998 : p. 162). C'est ce que nous constatons avec le fantôme de la mère d'Édith et celui d'autres femmes. Une fois de plus dans l'œuvre de Del Toro, le vrai monstre n'est pas la créature, mais bien l'être humain à l'instar de Lucille et Thomas dans *Crimson Peak* et M. Strickland dans *The Shape of*

⁵² Édith Cushing, une jeune romancière du début du 20^e siècle, vit avec son père à Buffalo, dans l'État de New York. Édith est littéralement hantée par la mort de sa mère, et ce autant au sens propre qu'au sens figuré. La jeune romancière est en mesure de communiquer avec les morts et elle reçoit d'étranges messages l'avertissant de se méfier de *Crimson Peak* où Thomas et Lucille Sharpe, frère et sœur, sont propriétaires.

Water. Sans nous y attarder, nous affirmons que nous assistons au même phénomène dans le film *Pan's Labyrinth*⁵³ (2006) avec Vidal, le capitaine de l'armée franquiste, qui est sans pitié même avec un enfant comme Ofelia. Dans le cas de *Crimson Peak*, bien que terrifiants, les fantômes, dont celui de la mère d'Édith, tentent de venir en aide à la jeune écrivaine et de l'avertir du danger qui la guette.

De son côté, le docteur McMichael, ami et prétendant non avoué d'Édith, s'est procuré un appareil de projection ainsi que des images sur du verre poli afin de voir des photos montrant des images latentes fantomatiques grâce à une pellicule de sel d'argent. Les fantômes se retrouvent derrière les personnes photographiées. Une fois au manoir des Sharpe qui se trouve à Cumberland, en Angleterre, Édith découvre, au fil du temps, des photos et des cylindres phonographiques qui révèlent le passé. Ils font figure de témoins de ce qu'il s'est déroulé auparavant. Du même coup, ils relient les entités qui hantent le manoir et le témoignage de ce qui est advenu avec les autres femmes ayant croisé le chemin des Sharpe et emmènent Édith à comprendre ce qui se trame. Il est révélateur que le manoir se trouve en Angleterre, lieu de naissance du gothique, ce qui aide à intégrer *Crimson Peak* dans la tradition du genre, en plus des thèmes qui y sont abordés.

La manifestation du fantôme de la mère d'Édith, qui est morte du choléra, commence alors que sa fille est toute petite. Mais elle cesse durant plusieurs années jusqu'au moment où Thomas

⁵³ Dans l'Espagne de la fin de la Deuxième Guerre mondiale, Carmen, qui s'est récemment mariée, s'installe avec sa fille Ofelia chez son nouvel époux. Il s'agit de Vidal, le très autoritaire capitaine de l'armée franquiste. S'adaptant difficilement à sa nouvelle vie, Ofelia découvre un mystérieux Pan labyrinthe près de la maison familiale. Cet étrange gardien des lieux révélera à Ofelia qu'elle est la princesse d'un royaume enchanté.

Sharp vient à Buffalo, avec sa sœur Lucille, afin de demander du financement pour sa dernière invention. Le fantôme est sombre comme du bois qui aurait brûlé et il a l'aspect d'un squelette qui porte une robe pour le deuil. Nous croyons que la mère fut habillée ainsi lors de son enterrement, ce qui est fidèle à ce que voulait la tradition de l'époque. C'est la raison pour laquelle elle apparaît à Édith en étant habillée ainsi (Figure 6).



Figure 6 : Le fantôme de la mère d'Édith dans *Crimson Peak* (2015).

On voit qu'il y a un crâne derrière le voile noir, couleur funéraire et de deuil, quand son fantôme apparaît et celui-ci est en mesure de parler. Alors qu'elle est enfant au début du film, il avertit Édith de se méfier de Crimson Peak. Le fantôme passe à travers les murs et les portes tout en étant en mesure de tourner les poignées et d'attraper Édith par les épaules. Lorsqu'elle était petite, il pouvait mettre la main sur Édith malgré qu'il soit évanescent comme dans le présent. Il

est entre deux mondes dans tous les sens du terme. Il s'agit d'un fantôme avec un corps que nous jugeons à mi-chemin entre le spectre et le revenant tel Draven dans *The Crow*. Il s'avère qu'il y a des fantômes plus évanescents dans *Crimson Peak*, dont celui qui se trouve sur le fauteuil roulant.

Un autre aspect nous semble important dans le film de Del Toro et c'est le fait que Lucille ressemble elle-même à un fantôme lorsqu'elle se trouve dans l'ombre, surtout à celui de sa propre mère qu'elle a tuée. La scène dans laquelle Thomas brise le cœur d'Édith à la demande de son père (ce qui n'empêche pas Thomas de marier la jeune écrivaine une fois que Lucille a tué le patriarche) est un exemple saisissant (Figure 7).

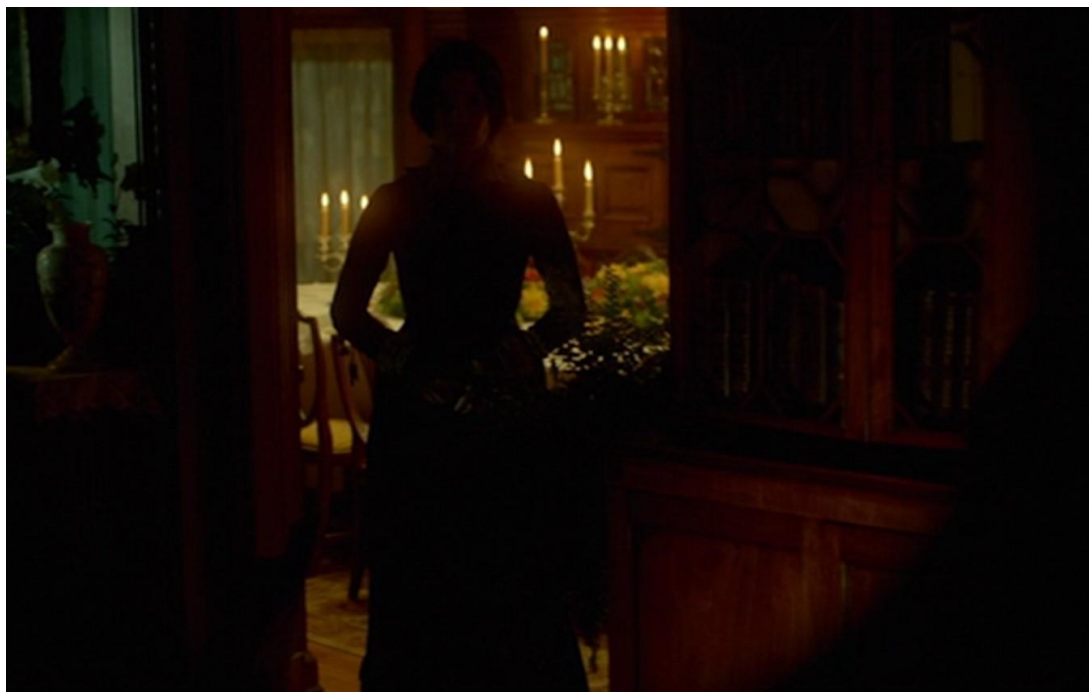


Figure 7 : Lucille regardant Thomas briser le cœur d'Édith dans *Crimson Peak* (2015).

Dans cette perspective, nous en venons à nous demander si cela ne constitue pas un inceste mère/sœur à l'endroit de Thomas. Rien n'indique que la mère biologique ait commis de l'inceste.

Néanmoins, Lucille est possiblement devenue encore plus incestueuse, quoique la mère fût au courant de leur relation contre nature, en jouant le rôle de la mère auprès de Thomas à la suite du meurtre de la matriarche. De plus, la sœur est âgée de deux ans de plus que son frère parce qu'elle avait 14 ans à la mort de leur mère et celui-ci en avait 12. La ressemblance de Lucille avec le fantôme de la mère Sharpe et l'inceste entre frère et sœur démontrent que l'abjection peut se trouver autant au niveau du corps que dans les gestes posés.

Dans son ouvrage *The Horror Genre : From Beelzebub to Blair Witch*, Wells indique que le genre horrifique contemporain change en quelque sorte la nature du monstre, ce que nous soutenons également dans le cas de l'œuvre de Del Toro. Wells écrit : « Central to the horror genre's identity is the configuration of the 'monster', which has been redefined with each development in social and cultural history. The monstrous element in the horror text is usually an interrogation of the amorphous nature of evil, or an address of the limits of the human condition : physically, emotionally and psychologically » (Wells, 2000 : p. 14). Nous y ajouterons la question de la sexualité. Bien qu'il y ait des fantômes, le monstre dans *Crimson Peak* est d'abord et avant tout Lucille, un être de chair et de sang. C'est une personne qui a tué sa propre mère, qui assassine des femmes innocentes afin de s'emparer de leur héritage et qui est prête à tout pour conserver son emprise psychologique, émotionnelle et sexuelle sur son frère, ce qui nous conduit aux limites de la condition humaine et de la reconfiguration du monstre dont traite Wells. Même si nous assistons à un recadrage de l'horreur, voire du gothique, nous y retrouvons des thèmes qui sont présents depuis les débuts du genre, c'est-à-dire le meurtre, l'inceste et l'acquisition d'héritage. Pour renforcer notre argument sur la transformation du monstre, nous nous basons, entre autres,

sur l'aveu de Lucille fait à Édith au moment où elle dit que leur mère les a qualifiés de monstres lors de son meurtre. Lucille et Thomas sont donc des assassins incestueux, ce qui vient enfreindre deux grands tabous destinés à assurer la survie de l'humanité. Malgré le fait que Thomas ait eu un rôle à jouer, sa sœur est l'instigatrice et le moteur de l'ensemble de l'œuvre des enfants maudits.

Lucille mentionne aussi à Édith que leur mère était autoritaire, mais Lucille l'est tout autant. Et que dire du fait qu'elle veuille donner le livre du Kana sutra à Édith afin qu'elle fasse bien l'amour à son frère/fils. Malgré les apparences, Lucille est, à certains degrés, une mère castratrice parce qu'elle empêche Thomas d'avoir d'autres relations qu'avec elle. Creed se penche sur l'anxiété de castration dans les films d'horreur dans lesquels on retrouve des « femmes-monstres » : « Male castration anxiety has given rise to two of the most powerful representations of the monstrous-feminine in the horror film : woman as castrator and woman as castrated. [...] In [some] horror films, woman is transformed into a psychotic monster because she has been symbolically castrated, that is, she feels she has been robbed unjustly of her rightful destiny » (Creed, 2012 : p. 122). Le docteur McMichael informe Édith que Lucille a été internée dans une sorte d'hôpital psychiatrique après le meurtre de la matriarche. Il ajoute qu'elle est mystérieusement disparue de cet hôpital et on la retrouve depuis ce temps avec son frère dans le manoir familial, le lieu de nombreux crimes. Les éléments monstrueux ne se limitent pas à ceux-ci. Lorsque Lucille apprend que Thomas est vraiment amoureux d'Édith, elle le tue en le poignardant, ce qui constitue symboliquement une pénétration et une castration à la fois. Bien qu'elle traite d'un revolver, Creed arrive sensiblement à la même conclusion que nous : « The deadly *femme fatale* of film

noir, the woman who carries a gun in her purse, is regarded as a classic example of the phallic woman. In the horror film and pornography she is sometimes given a penis/dildo » (Creed, 2000 : p. 157). Nous soutenons que c'est d'autant plus vrai avec un couteau parce que la lame pénètre la chair. De plus, durant la scène sexuelle entre le frère et la sœur, Lucille tient le phallus de Thomas pour le masturber. C'est elle qui détient le symbole du pouvoir tout comme les clefs des différentes pièces du manoir. Du même coup, cela renforce le caractère abject de Lucille en considérant la distribution des rôles sociaux de l'époque.

D'autre part, nous voyons un élément hitchcockien dans *Crimson Peak*, notamment en lien avec *Psycho*⁵⁴ (1960). Dans cette œuvre d'Hitchcock, Normand Bates se travestit sous les traits de sa mère qu'il a tuée et conservée dans l'hôtel familial qu'il tente de gérer tant bien que mal. Contrairement à Hitchcock, Del Toro fait intervenir des fantômes dans son film et le cinéaste provoque parfois la confusion entre ceux-ci et le personnage de Lucille, ce qui met l'accent sur l'idée qu'elle est le vrai monstre.

D'autres fantômes que celui de la mère d'Édith sont sombres. À l'instar de la boue rouge sous le plancher du rez-de-chaussée du manoir, ils refont surface. Certains semblent avoir plus de corps que d'autres. Est-ce à dire que ceux qui sont plus évanescents se trouvent à être également plus faibles ? Cela pourrait dépendre du taux d'empoisonnement qu'il a été nécessaire pour les

⁵⁴ Originaire de Phoenix en Arizona, Marion Crane en a marre de son boulot et de son amant sans-le-sou à cause d'une pension alimentaire qu'il doit donner à son épouse. Lorsque son patron lui donne la responsabilité d'aller placer une grosse somme d'argent, Marion voit l'occasion rêvée pour changer de vie. Tirillée entre l'excitation d'une nouvelle aventure et la crainte d'être prise en flagrant délit de vol, elle s'enfuit en voiture avec le pactole. Mais la pluie freine le voyage de Marion et celle-ci doit se réfugier dans un hôtel désert où l'accueille Norman Bates. La jeune femme ignore à ce moment que c'est son dernier arrêt.

assassiner. Néanmoins, il nous semble que différentes méthodes ont été utilisées pour commettre les meurtres parce que tout porte à croire que les fantômes apparaissent là où les crimes ont été commis. Quelques endroits ne correspondent pas avec l'empoisonnement. Nombreux sont ceux tels que Clery qui affirment que les fantômes hantent les lieux où ils sont morts, d'autant plus s'il s'agit d'une mort violente ou atroce. Dans l'ouvrage collectif *Cambridge Companion to the Gothic*, Clery s'attarde à l'œuvre de Walpole, *The Castle of Otranto* (1764) : « In *Otranto*, too, exaggerated fantasy is the natural outgrowth of the violent appropriation of power. The benevolent Prince Alfonso, we discover, was murdered by his chamberlain Ricardo, the line of succession has been perverted, and two generations later Alfonso has returned as a spectral giant to reclaim the property for his own descendant » (Clery, [2003] 2010 : p. 26). Nous pouvons aussi soulever l'exemple du fantôme du père d'Hamlet dans la tragédie éponyme de Shakespeare datant de 1603. Ce dernier réclame justice pour son meurtre commis par Claudius, l'oncle d'Hamlet, dans le but de s'emparer du trône et de l'épouse du roi.

Dans le cas de *Crimson Peak*, lors d'une nuit, un fantôme ayant un corps quasi translucide qui laisse apparaître son squelette et quelques veines sort du plancher et commence à ramper sur celui-ci à la poursuite d'Édith (Figure 8).



Figure 8 : Un fantôme translucide qui rampe sur le plancher dans *Crimson Peak* (2015).

En toute honnêteté, cela peut s'apparenter davantage à une personne en situation de handicap dite non verbale qui a besoin d'aide qu'à un fantôme menaçant. Cela vient tisser un lien avec le fauteuil roulant aperçu dans le grenier. Mais Édith s'enfuit en étant horrifiée. Plus loin dans le film, Édith aperçoit un fantôme similaire dans la baignoire et ce dernier sort de celle-ci pour tenter de rejoindre la jeune femme. Du sang semble s'échapper de son crâne, ce qui pourrait signifier qu'Édith a affaire au fantôme de la mère de Lucille et Thomas, car elle apprend à la fin du film par l'entremise du docteur McMichael que Lucille lui a fracassé le crâne dans son bain (Figure 9).



Figure 9 : Le fantôme de la mère Sharp dans *Crimson Peak* (2015).

Étant donné le *modus operandi* de Lucille et les deux figures d'autorité qui sont assassinées, il est intéressant de constater que le meurtre du père de la jeune écrivaine se déroule sensiblement dans les mêmes circonstances, ce qui trahit la coupable (Figure 10).



Figure 10 : Le meurtre du père d'Édith dans *Crimson Peak* (2015).

D'ailleurs, comme nous l'avons évoqué précédemment, le docteur McMichael remet à Édith un article de journal qui relate le meurtre de la mère Sharp. Cela n'est pas sans rappeler la célèbre scène de la douche dans *Psycho* durant laquelle Marion se fait poignarder à plusieurs reprises par Normand Bates, ce qui soutient notre argument voulant qu'il y ait des éléments hitchcockiens dans le film de Del Toro.

Cependant, poursuivons notre analyse des personnages de fantôme dans *Crimson Peak*. Édith entend parfois des cris dans le manoir, dont les pleurs d'un bébé. Elle trouve les fantômes d'une femme et d'un bébé près de l'escalier. La jeune femme pense qu'il s'agit d'une des femmes de Thomas et de leur enfant. Contrairement à ce que croit Édith, la relation incestueuse entre Lucille et son frère a porté ses fruits et le rejeton était difforme probablement à cause de la consanguinité. Et à son tour, Thomas devient un fantôme lorsque sa sœur le tue par jalousie. Il ne disparaît qu'à l'instant où Édith met fin aux jours et aux forfaits de Lucille dans une sorte de retour de justice un peu dans le même esprit que le film *The Crow*.

La plupart des meurtres sont commis dans le manoir des Sharp et nous constatons que celui-ci devient une sorte de personnage en soi. À l'instar de la maison Usher⁵⁵, nous ne pouvons pas

⁵⁵ « The Fall of the House of Usher » (1839) est une nouvelle littéraire d'Edgar Allan Poe relatant la visite d'un ami chez Roderick Usher et sa sœur jumelle, Madeline. Roderick et Madeline sont tous les deux atteints d'un mystérieux mal qui se traduit par une hyperacuité. Par sa part, la sœur se retrouve dans un état de transe cataleptique à plusieurs reprises. À la suite de la lecture du poème « The Haunted Palace », Roderick dit à son ami que la maison est dotée de sens. Plus tard, il lui annonce que sa sœur est morte et qu'il veut conserver son corps dans un caveau pendant 15 jours en attendant de l'enterrer définitivement. Une fois la tâche accomplie, l'ami réalise qu'il y a une aggravation rapide

occulter le lien qui est fait entre le manoir et le corps humain dans *Crimson Peak*, ce qui est au cœur du film. En comparant la nouvelle littéraire de Poe au roman *The Shinning*⁵⁶ (1977) de Stephen King, Spooner y voit un exemple d'effondrement psychologique : « Just as Edgar Allen Poe's House of Usher ultimately crumbles into the turn at its front, so these psychological prisons characteristically disintegrate under repeated mental strain, terminating in madness and breakdown » (Spooner, 2006 : p. 18). Certes, dans le film de Del Toro, le manoir fait figure de corps mutilé comme ceux du père d'Édith et des autres victimes (Figure 11).

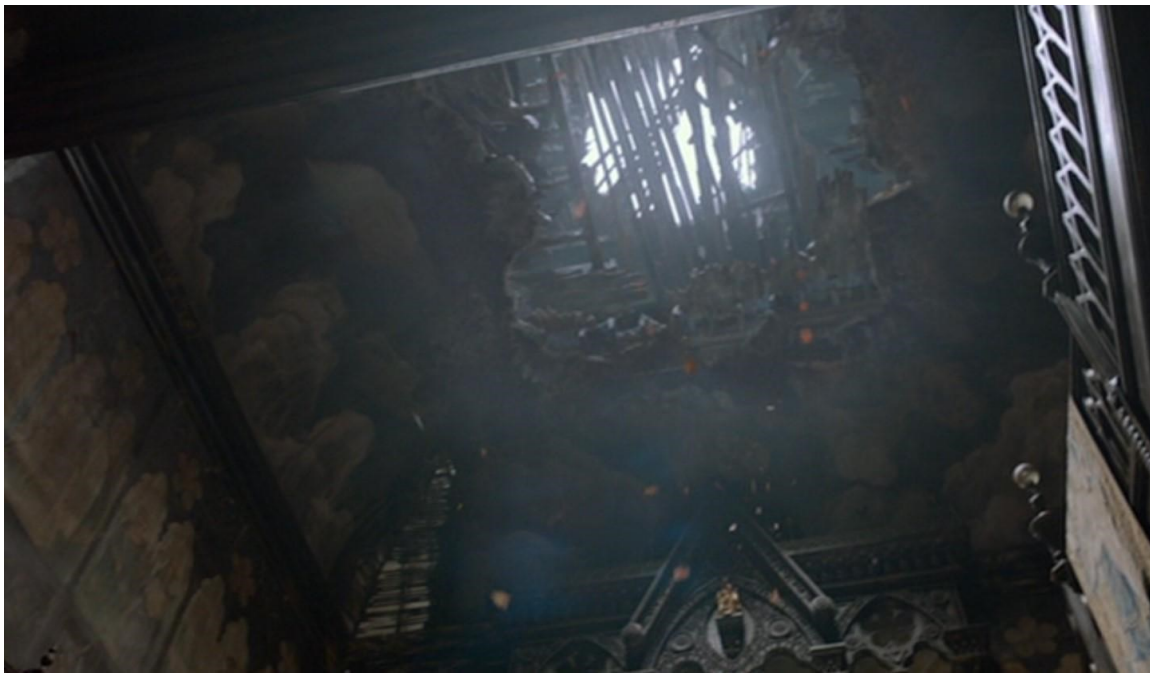


Figure 11 : Le toit brisé du manoir dans *Crimson Peak* (2015).

dans l'état de Roderick. Une semaine plus tard et durant une nuit de tempête, celui-ci se rend chez son ami en étant encore plus agité et qui s'exprime de manière incohérente.

⁵⁶ Après avoir perdu son poste d'enseignant, Jack Torrance, un homme au caractère colérique qui tente de cesser de boire, devient le gardien d'un grand hôtel isolé. Il y amène sa femme et son enfant Danny afin de se refaire une vie de famille. Danny a des prémonitions au sujet de dangers importants qui guettent sa famille dans cet hôtel et il voit des fantômes du passé. Malheureusement, il ne parviendra pas à empêcher le déchaînement de son père.

Toutefois, nous pouvons affirmer que Lucille a en quelque sorte un effondrement psychologique lorsqu'elle réalise que son frère Thomas est vraiment en amour avec Édith, alors qu'il devait l'épouser pour que sa sœur puisse la tuer afin d'obtenir son héritage. Il s'agit d'un *modus operandi* de la sœur et du frère Sharp. Ils ont littéralement des squelettes dans le placard et leur fantôme n'hésite pas à en sortir dans l'intention d'alerter Édith et tenter d'obtenir justice par son entremise. De plus, réalisant que Thomas a de véritables sentiments pour Édith, Lucille fait en sorte que la jeune écrivaine les trouve au milieu d'une séance de masturbation entre eux même si au départ c'est un fantôme qui l'entraîne dans leur chambre. Comme cette tentative de séparation du couple ne fonctionne pas, Lucille en vient à tuer son frère et celui-ci devient à son tour un fantôme qui hante le manoir. Ce meurtre et son mobile fournissent une preuve supplémentaire que Lucille est une femme castratrice.

Par ailleurs, le toit du manoir est troué (Figure 11) et le bois du plancher est pourri, à cause des reflux de l'eau de la mine qui se trouve en dessus. Le bois du toit est fracassé et arraché, un peu comme la tête du père d'Édith et de la mère de Thomas et Lucille. En plus des mouches mortes qui se retrouvent devant le miroir de l'entrée où on dépose des accessoires, il y a des mouches qui volent autour. La boue rouge qui remonte du plancher représente le sang que les femmes crachent quand elles sont empoisonnées à leur insu par Lucille. En outre, on dit souvent d'une maison qu'elle symbolise un corps. Le vent dans la cheminée s'assimile à la respiration d'une personne, comme le mentionne Thomas. Édith remarque effectivement que le manoir semble en vie comme le fait Roderick dans *The Fall of the House of Usher*. Cette métaphore filmique rejoint ce que soutient Spooner au sujet du gothique au dix-neuvième et au vingtième siècles. Elle écrit :

« This fearful scenario is compounded by physical imprisonment : the labyrinthine underground vaults and torture chambers of eighteenth-century Gothic texts; the secret passages and attics riding the ancestral mansions of the nineteenth century the chambers of human heart and brain in twentieth-century » (Spooner, 2006 : p. 18). Les films d'horreur font partie des films gothiques contemporains qui se concentrent sur le corps humain ou autre et ils s'intéressent particulièrement aux éléments qui relèvent de l'abjection. Rappelons que l'une des fonctions du gothique est aussi d'illustrer la vanité du corps, de la beauté et de la jeunesse. Nous sommes d'avis que *Crimson Peak* contient tous ces éléments pour les raisons déjà évoquées. Qui plus est, lorsqu'Édith vole l'une des clefs que détient Lucille, elle descend au sous-sol du manoir et y découvre les effets personnels des épouses précédentes de Thomas. La jeune femme y trouve aussi une sorte de citernes qui contiennent de la boue rouge sang. Édith brasse cette boue dans l'une des citernes à l'aide d'un bâton, mais elle ne reste pas assez longtemps sur place pour apercevoir un cadavre refaire surface. Ici, il s'agit d'un corps qui témoigne de ce qui s'est passé et qui annonce ce qu'il risque de se produire si rien n'est fait pour arrêter Lucille. D'une manière ou d'une autre, tout nous ramène au corps et à son traitement dans les films gothiques contemporains. C'est ce que nous tâcherons d'analyser dans le chapitre suivant.

Ce chapitre est majeur dans notre étude. Nous serions tentés d'affirmer qu'il en est le corps. La longueur et la densité de celui-ci en témoignent parfaitement. Parmi nos différents constats, nous avons vu que les vampires ont évolué dans la forme qu'ils peuvent prendre au fil des décennies. Ils sont passés d'une ombre fantomatique à un corps de chair et de sang. Néanmoins, il est fréquent que les vampires n'aient pas de reflet dans les miroirs. Toutefois, certains d'entre eux sont capables de se promener au soleil alors que la tradition veut que celui-ci leur soit fatal. Selena

devient notamment immunisée contre le soleil dans *Underworld : Evolution*. Généralement, les vampires représentent les fantasmes et les désirs cachés, mais leurs actions relèvent de l'agression sexuelle parce que leurs victimes sont envoûtées. En ce sens, la génitalité vampirique est d'abord et avant tout buccale et elle passe par l'entremise de leurs canines. Les vampires conventionnels troublent la division des genres, c'est-à-dire la différence entre les sexes, sauf dans le cas des films *Underworld* qui sont aussi bien manichéens qu'hétéronormés. À l'image des loups-garous, les vampires sont en mesure de se régénérer et de guérir rapidement leurs blessures.

Pour leur part, les loups-garous se retrouvent dans les contes et le folklore du Moyen-Âge et ils sont venus jusqu'à nous en se transformant les nuits de pleine lune dans certains cas. Dans *Underworld : Rise of the Lycans*, nous avons droit à ceux qui ne se transforment jamais, à ceux qui le font que lors de la pleine lune et à Lucian qui est en mesure de contrôler sa métamorphose. Traditionnellement, l'attaque du loup-garou est reliée à une rage meurtrière, un viol ou les deux à la fois. Comme nous avons pu voir, certains films prennent le parti de la lycanthropie au féminin. Celle-ci est associée à la puberté et à l'apparition des menstruations. De toute manière, le sang et les autres fluides corporels font partie des éléments des films gothiques contemporains.

En troisième lieu, nous nous sommes arrêtés sur les créatures/monstres ou êtres magiques/surnaturels. Nous avons fait un retour sur le statut de Draven en tant que revenants dans *The Crow* et l'avons comparé à celui des fantômes dans *Crimson Peak*. Plus loin dans le chapitre, nous avons déterminé que contrairement aux spectres des victimes de Lucille, la mort

permettait une autodétermination à Draven tout comme c'est le cas pour Selena dans *Underworld*. Ils acquièrent de nouvelles facultés afin de mener à bien leur projet de vendetta. En contrepartie, les fantômes de *Crimson Peak* ont besoin qu'Édith reste en vie pour que la vérité éclate au grand jour et pour obtenir justice. Tel que nous le remarquons avec M. Strickland dans *The Shape of Water*, Lucille est le véritable monstre dans cet autre film de Del Toro. À l'instar de Normand dans *Psycho*, la sœur de Thomas a pris la place de leur mère qu'elle a assassinée. De plus, Lucille a une relation incestueuse avec son frère/fils. Dans le prochain chapitre, nous aborderons successivement le traitement, la transformation et la transgression du corps.

Chapitre 5 : Le traitement du corps

À ce stade de notre étude, nous sommes en mesure de constater qu'il y a deux principaux traitements du corps qui ressortent des films que nous avons sélectionnés. D'une part, nous retrouvons les corps qui subissent les assauts naturels ou surnaturels comme nous l'avons vu, entre autres, dans *Dark City* (que nous avons particulièrement traité dans la section sur le posthumanisme), *The Shape of Water* et *Crimson Peak*. D'autre part, nous remarquons que certains corps tels que ceux de Draven dans *The Crow* et de Selenia dans la série de films *Underworld* parviennent à une certaine autodétermination par l'entremise du surnaturel, voire de la mort (un vampire est par définition un mort-vivant). Nous nous devons de mentionner que le film *The Crow* représente un entre-deux et nous en donnerons la raison dans notre analyse du traitement du corps. Rappelons-le, l'enjeu qui se trouve au centre du récit est motivé par le viol d'une femme et un double meurtre, celui du protagoniste et de sa fiancée (leur mariage est prévu le lendemain, c'est-à-dire le soir de l'Halloween). Le film intègre donc les deux types de traitement.

Évidemment, comme nous l'avons noté au sujet de l'altérité et la transgression dans le chapitre 3, l'agression sur autrui peut relever de la crainte de l'autre. Or, l'un des moyens de prendre le dessus sur ce qui nous fait peur est de le reléguer dans la marge et d'y imposer un contrôle. Lorsqu'il s'agit d'une agression, la prise de contrôle par l'auteur va, à certaines occasions, jusqu'à la réification, voire l'altération de l'autre, ce qui nous mène au viol ou au meurtre ou les deux à la fois concernant le film *The Crow*. Dans *Relation à l'Autre*, Schnapper soutient : « Sous sa forme

agressive, l'attitude différentialiste se traduit par une forme spécifique du refus de l'Autre : la différence entre soi et l'Autre est préservée par le rejet de ce qui diffère, par l'exclusion ou, dans sa forme extrême, par l'extermination » (Schnapper, 1998 : p. 36). L'autrice parle surtout des diverses attitudes au sein des sociétés occidentales dans les relations face à différentes races. L'altérité manifeste passe d'abord et avant tout par le corps et c'est la raison pour laquelle nous nous concentrons autant sur l'analyse de celui-ci ainsi que de son traitement dans les films de notre étude. Il est vrai que nous pourrions faire un rapprochement entre l'attitude décrite par Schnapper et la situation qui prévaut chez les vampires par rapport aux Lycans dans la série de films *Underworld* étant donné le traitement que le premier clan fait subir au second, notamment dans les films 1 et 3. Néanmoins, nous jugeons qu'elle s'applique aussi à *The Crow*. Des criminels masculins viennent s'en prendre à un couple parce qu'il refuse de vivre sous la loi de la bande. Par-dessus tout, le viol et le meurtre de Shelley viennent poser leur « supériorité »⁵⁷. Qui plus est, le sexe féminin représente une altérité par rapport au sexe masculin. Dans une psychologie machiste, cette altérité est une menace et, dans des cas extrêmes, des détenteurs de phallus ressentent le besoin de la mâter, sinon de l'éliminer.

Nous assistons à un phénomène semblable avec Lucille dans *Crimson Peak*. Il n'y a pas de viol dans le film de Del Toro, mais des meurtres et une relation incestueuse. La menace se situe au niveau de la rivalité féminine à l'instar d'une relation entre une belle-mère et sa bru, ce qui atteste, selon nous, de l'inceste de la mère/sœur à l'endroit du frère/fils chez les Sharpe. Le point culminant est que Lucille représente à la fois une femme et un homme en même temps. À un

⁵⁷ Le meurtre et le viol sont d'ailleurs de crimes de guerre que nous constatons dans différents conflits armés.

certain niveau, nous estimons que son personnage cadre bien avec la femme abjecte du gothique victorien même s'il est blanc. Hurley écrit à son sujet :

Besides confounding such opposition as [...] male/female, and masculine/feminine, she is a creature driven purely by appetite. Her sexual appetite in particular calls attention to the embodiedness of (ab)human beings, imperfectly evolved and imperfectly acculturated subjects disrupted by drives and desires that testify to the tenuousness of a "civilized" human identity (Hurley, 1996 : p. 142).

Lucille a également un appétit cupide, ce qui s'explique par les meurtres pour obtenir plusieurs héritages. La sœur de Thomas a notamment les attributs féminins, ainsi que l'initiative et les actes (criminels) de l'homme. Ce sont des raisons supplémentaires pour lesquelles nous affirmons que Lucille ressemble à Normand Bates dans *Psycho*. La confusion des genres fait autant partie de l'altérité que du gothique et parfois celle-ci se trouve tout aussi bien dans l'attribution du sexe que dans la classification d'une œuvre.

Dans le cas de *Crimson Peak*, les victimes subissent des assauts naturels et, contrairement à Draven dans *The Crow*, elles n'ont pas d'emprise sur les humains et ce qui les entoure lorsqu'elles reviennent sous forme de fantômes. Pour elles, la mort ne représente pas une occasion d'autodétermination. Elles ont justement besoin d'Édith en vie pour élucider leur meurtre. Nous aurions tendance à affirmer que nous avons affaire à une illustration prononcée d'altérité. Nous revenons à l'altérité et à la transgression parce qu'elles sont inhérentes au traitement du corps dans les films qui nous intéressent. Il y a différentes manières de l'aborder dans ces films. Menegaldo indique dans « Cinéma fantastique : échanges critiques France/États-Unis » :

Une autre problématique commune concerne la représentation de l'altérité fantastique et du moment où elle doit commencer à se manifester, du nombre d'occurrences et de modalités de représentation. Certains films jouent sur la répétition obsessionnelle de la monstration, d'autres sur une stratégie de l'évitement. Deux grandes tendances s'expriment, s'opposent ou sont parfois associées dans les œuvres comme dans la théorie du genre. Un certain nombre de critiques valorisent la suggestion, le choix de la représentation dans les marges, à la périphérie du plan (Menegaldo, 2001 : p. 74).

Pour notre part, nous faisons partie de ceux qui entrent de plain-pied dans l'altérité et cherchent les traces évidentes de celle-ci dans les films de notre étude. Concernant le film de Proyas, la mort brutale de Draven, et surtout son retour d'entre les morts, deviennent pour lui une occasion d'autodétermination comme nous l'avons souligné. Cette dernière se concrétise également par l'entremise de la transgression, celle de la frontière entre la vie et la mort, mais aussi dans les actions de Draven, qui assassine à son tour les meurtriers pour assouvir sa vengeance, présentée comme une forme d'« autojustice ». Du coup, nous revenons à la première catégorie distinguée au début de cette section parce que des corps subissent les actes de violence d'un être surnaturel.

Certes, *The Crow* demeure phallo centré. Toutefois, dans *Underworld*, le pendant de Draven est Selena qui est à la fois très féminine et masculinisée, mais elle l'est de façon positive contrairement à Lucille dans *Crimson Peak* parce que cela lui sert à s'émanciper et se défendre dans le cas de la guerrière vampire, ainsi que son entourage. En réalité, c'est un cas de figure déjà vu dans le gothique victorien. Au 19^e siècle, ce genre de personnage traduisait notamment une peur envers la sexualité de la femme et associée aux préoccupations entourant la maladie mentale (Hurley, 1996 : p. 66). Néanmoins, ce n'est pas toutes les expressions de la sexualité féminine qui sont néfastes comme nous le verrons plus loin avec Selena, Sonja dans *Underworld* :

Rise of the Lycans et Eliza dans *The Shape of Water* et cette sexualité est plus en lien avec l'autodétermination plutôt qu'avec la maladie mentale.

À notre avis, l'autre film de Del Toro sur lequel nous travaillons joue aussi sur la confusion des genres. En visionnant *The Shape of Water*, nous déduisons que la créature est un mâle. Pourquoi arrivons-nous à cette conclusion ? Il s'avère que la fiction traditionnelle nous a conditionnés à la distribution des rôles homme/femme. Cependant, la femme a plus de leadership dans ce cas-ci. La taille de la créature est un indice de sa « masculinité ». Qui plus est, Eliza et Zelda font référence à son pénis qui est caché derrière une coquille après qu'Eliza ait amené la créature chez elle. Relevons tout de même le fait que nous parlons d'une créature alors que c'est un mâle. Un autre indice se situe dans la violence de ses « geôliers » et tortionnaires, ainsi que celle de sa réaction envers eux. Il est sous-entendu que la créature a arraché les doigts de M. Strickland lorsque ce dernier l'électrocutait. La sortie de M. Strickland ensanglanté de l'enceinte, le bâton électrique, le sang et les doigts retrouvés sur le plancher nous le suggèrent fortement. Nous nous basons aussi sur le fait que l'homme est souvent réputé pour être plus agressif et violent que la femme, surtout dans l'imaginaire collectif. Par ailleurs, ces deux personnages se retrouvent dans la première catégorie de corps que nous avons analysée au début de cette section, c'est-à-dire celui qui subit les assauts naturels et surnaturels, quoique la créature puisse entrer également dans la deuxième catégorie grâce à ses facultés extraordinaires du fait qu'elle est capable de guérir des plaies, d'inverser le processus de vieillissement du voisin gai d'Eliza et de ramener son amoureuse à la vie.

D'autre part, M. Strickland met la créature et Eliza sur le même pied parce qu'elles couinent toutes les deux selon ses propos. En effet, Eliza est muette et la créature n'est pas dotée de la faculté de langage. À cet égard, nous assimilons la créature au fantôme de la femme qui rampe sur le plancher dans *Crimson Peak* et que nous comparons à une personne en situation de handicap dite non verbale. Selon nous, la créature se voit « ramenée » au rang de femme et c'est pourquoi nous affirmons qu'il y a aussi une confusion des genres dans *The Shape of Water*. Dans tous les films que nous avons étudiés jusqu'ici, nous remarquons qu'il y a une transformation du corps pour le meilleur ou pour le pire. Dans la section suivante, nous nous pencherons sur cette transformation.

5.1 La transformation du corps

Lorsque nous avons mis en lumière les éléments qui relèvent du posthumanisme dans les films que nous avons choisis, nous avons déterminé qu'il y avait des manipulations mentales/mnémoniques d'un côté et des manipulations génétiques, voire physiques, de l'autre. Nous aimerions nous attarder sur l'évolution des loups-garous dans la série de films *Underworld* pour ensuite nous pencher sur d'autres types de personnes dans les films que nous étudions. Toutefois, pour ce faire, nous n'allons pas suivre la sortie chronologique des films *Underworld*.

Débutons avec *Underworld : Rise of the Lycans*. Au départ, les loups-garous ne sont pas capables de prendre une forme humaine. Ils restent indéfiniment en lycanthropes et ils sont jugés des loups-garous sauvages. Le clan des vampires en a « apprivoisé » quelques-uns pour en faire des

esclaves. Cela diverge avec la tradition folklorique du loup-garou que Harf-Lancner passe en revue en se référant, entre autres, à l'ouvrage *Otia Imperialia* (1856) de Gervais de Tilbury :

Le clerc retrouve ses classiques : c'est que la fable orientale [qui raconte que des sorcières changent en ânes les hommes qui les ont éconduites] ne ressortit plus à la culture populaire de Gervais, comme les précédentes ou comme les témoignages qu'il rapporte dans un autre chapitre, consacré aux loups-garous, qui réaffirme la réalité de la métamorphose. « Ce que je sais, c'est que chez nous on voit tous les jours des hommes, dont c'est le destin, se transformer en loups les nuits de pleine lune » (Harf-Lancner, 1985 : p. 217).

C'est avec la naissance de Lucian que la faculté de métamorphose voit le jour chez les Lycans. D'ailleurs, Viktor fait entrer des esclaves humaines dans la cellule de Lucian adolescent alors que c'est un soir de pleine lune afin d'observer sa transformation et le massacre de ses victimes. Au fil du temps, Lucian apprend à contrôler sa métamorphose et à se transformer selon sa volonté. Pour cette raison, il doit porter un collier qui l'empêche de le faire et le garder en tout temps, ce qui amène des conséquences que nous étudierons dans le dernier chapitre.

Dans la « genèse » des films *Underworld*, le clan des vampires et celui des Lycans sont deux branches issues de la même famille. Selon la chronologie établie dans la série, l'histoire des clans commence au 5^e siècle avec le Hongrois Alexander Corvinus qui est un seigneur de guerre. Par l'entremise du nom de famille Corvinus, nous remarquons une référence à Vlad Tepes, alias Vlad III L'Empaleur, qui a vécu en Roumanie au 15^e siècle et qui a inspiré Bram Stoker pour la création du célèbre vampire Dracula. Lors de nos recherches, nous avons trouvé un fait historique intéressant pour les films que nous analysons. Il s'avère que la deuxième épouse de Vlad Tepes était Justiná Szilágyi, la cousine du roi de Hongrie Matthias Corvinus. C'est le même nom de

famille que porte le seigneur de guerre dans *Underworld*. En relatant les diverses recherches de la tombe de Vlad Tepes, Rezachevici évoque cette filiation : « [...] the priest believed he also found the tomb of Vlad Tepes' wife, on the side and parallel to Tepes, not knowing she was a Catholic relative of Mathias Corvinus » (Rezachevici, 2002). Ici, nous avons un lien qui relie *Underworld* à Dracula, duquel plusieurs personnages de vampires ont été développés. Dans le cas d'Alexander Corvinus, son règne a débuté avec l'arrivée d'une peste qui a ravagé la population selon les propos tenus à Viktor par Singe, un Lycan biochimiste dans le premier film *Underworld*. D'après ce dernier, Alexander Corvinus a survécu parce que son corps a pu modifier la maladie pour en faire un avantage. Il est devenu un immortel et il a engendré deux fils. Mais la transformation en vampire, d'une part, et en loup-garou, d'autre part, s'est faite par l'entremise de ses fils, Marcus et William. Même s'il croit que c'est une légende, Viktor renchérit en disant à Singe que Marcus est devenu vampire en se faisant mordre par une chauve-souris et William est devenu un loup-garou parce qu'il a été mordu par un loup. Les deux frères sont donc à l'origine des deux clans. Nous avons traité de la morsure du vampire précédemment et n'y reviendrons pas pour le loup-garou. Dans son mémoire, Amina étudie, entre autres, la métamorphose de celui-ci par l'entremise de la morsure également : « En fait, la lycanthropie était toujours liée à une malédiction. Cependant, la transformation dans certains cas est involontaire, suite à une morsure par un loup, un chien sauvage ou un autre lycanthrope » (Amina, 2021 : p. 44). Il nous semble digne de mention que Michael soit un descendant des Corvinus et il se fait mordre par un Lycan. Cette morsure entame sa transformation en lycanthrope comme l'indique Amina et nous verrons plus loin, dans cette étude, quelles sont les implications de cette métamorphose entraînée. Mais mentionnons que Selena mord Michael à son tour, afin de lui sauver la vie, ce qui fait en sorte

qu'il devient un être hybride. Les diverses transformations entraînent des conséquences que nous traiterons dans le chapitre sur la situation de handicap, ainsi que dans celui sur l'handiphilie. Au risque de nous répéter, nous n'aborderons pas la transformation du corps des Lycans dans *Underworld : Evolution* étant donné que nous en avons amplement parlé dans la section sur le posthumanisme. Cependant, la chronologie d'*Underworld*, la descendance des Corvinus et l'hybridité des deux races se poursuivent et s'accroissent avec Eve, la fille de Selena et Michael, notamment dans *Underworld : Awakening* (2012).

De toute évidence, il y a d'autres films qui mettent en scène la lycanthropie. Bien que la frontière entre rêve et réalité soit floue, nous pensons au film *Jack and Diane*⁵⁸ (2012) de Bradley Rust Gray, dont certaines séquences du loup-garou peuvent relever du gothique. Il s'agit d'une histoire d'amour entre deux filles dont l'une est malade (Diane), ce qui se traduit par son changement en lycanthrope. La maladie mentale et les agressions sexuelles y sont abordées, accumulant les transgressions. Ne faisant en aucune façon l'apologie du viol, nous nous référons à Bobbé pour remettre en question le choix du personnage pour le loup-garou. Comme l'avons déjà soulevé, l'auteur écrit que le loup est davantage évoqué comme un dévoreur insatiable. La question de la sexualité est abordée par l'entremise de la louve et celle-ci est dépeinte comme ayant des désirs incontrôlés et incontrôlables. À travers elle, on se réfère en même temps à la sexualité de la femme (Bobbé, 2002 : p. 52-53). Dans le cas de *Jack and Diane*, nous jugeons que les jeunes

⁵⁸ Diane est une jeune femme anglaise en voyage à New York. Celle-ci souffre de saignements de nez chroniques qu'elle doit sans cesse juguler. Alors qu'elle doit appeler sa sœur, Diane entre dans un magasin pour emprunter le téléphone. Elle y fait la rencontre de Jack, une jeune lesbienne qui travaille là et qui la prend sous son aile. Une idylle passionnée naît entre les deux jeunes femmes. Mais la manière terrifiante et violente dont se manifeste Jack fait en sorte que Diane est dévorée par sa passion pour sa nouvelle compagne.

hommes sont les agresseurs (les loups). La sœur jumelle de Diane a une maladie mentale. De jeunes hommes la font boire pour l'agresser sexuellement et filmer une vidéo pornographique qu'ils partageront sur Internet. En analysant l'attaque du lycanthrope de façon générale, Vax affirme : « L'agression du loup-garou ressemble à un viol » (Vax, 1965 : p. 49). Il se pourrait également que Diane se transforme en loup-garou pour venger sa sœur et combattre l'oppression masculine à laquelle les femmes sont confrontées, mais rien dans le film n'atteste vraiment cette hypothèse. D'autant plus que le rôle du loup-garou semble interchangeable entre les deux amantes. Néanmoins, le fait que Diane ait des saignements chroniques amène notamment la notion du sang qui coule et celui-ci ne s'échappe pas seulement au niveau du nez chez une femme. À l'instar du *Petit chaperon*, le film de Rust Gray aborde aussi la question des menstruations. Étant donné que Diane saigne du nez lors de sa rencontre avec Jack, nous soupçonnons qu'elles ont seulement échangé des baisers passionnés durant la nuit qu'elles ont passé ensemble par la suite, du fait qu'il s'agit d'une métaphore filmique des règles, selon nous.

Un autre film offre un exemple pertinent de lycanthropie féminine en lien avec la transformation du corps et c'est *Ginger Snap*. Ce film propose le récit de deux sœurs adolescentes, Ginger et Brigitte Fitzgerald, marginales chacune à leur façon, prises dans une banlieue canadienne. Mathijs présente le film de Fawcett de la façon suivante :

To the rest of the school, the Fitzgeralds, with their weird, Goth-ish clothes and morbid tastes, are freaks. One evening, on the night of her first menstrual period and while the sisters are out for mischief, Ginger is bitten by a wolf-like beast. Both sisters escape from lethal injury and the beast itself is run over by a van [...]. Ginger's body changes, and she develops a strong appetite for sex. Ginger's change and hunger do not go unnoticed, but are attributed to her entrance into puberty [...] (Mathijs, 2013 : p. 5).

À travers sa transformation naturelle et surnaturelle, Ginger combine les images du corps abject de Hurley et de la femme-monstre de Creed. Le commencement des menstruations (Creed, 2012 : p. 10) chez Ginger va dans ce sens. Le sang menstruel doit être caché au même titre que les autres fluides corporels qui sont jugés comme étant des abjections. Les films d'horreur et, dans une certaine mesure, la pornographie jouent avec ces « objets » tabous (Falardeau, 2019 : p. 111). Bien sûr, nous pourrions ajouter Diane dans le film de Rust Gray comme autre exemple, mais nous estimons que la notion des règles est moins manifeste que dans *Ginger Snaps*. De plus, Ginger prend plaisir à donner libre cours à sa sexualité et cela prend de l'ampleur à mesure qu'elle se transforme en loup-garou, ce qui concorde avec les propos de Bobbé cité plus haut. L'étiologie sexuelle lupine relève de la louve. Il nous semble pertinent de souligner qu'il y a un renversement des rôles par rapport au conte *Le petit chaperon rouge*. Bien qu'elle se fasse « restituée » par le loup, c'est la fille qui se fait manger dans le conte de Perreault. Alors que c'est la jeune femme/louve qui mange les hommes dans le film de Fawcett.

Il demeure que la transformation du corps dans les films de notre étude questionne la nature du corps humain. De toute manière, ce questionnement se trouve au cœur du gothique depuis plusieurs décennies. Comme le note Hurley au sujet de la matière dans le gothique du 19^e siècle, le corps est changeant et changeable. Et il l'est encore plus avec les avancées scientifiques, médicales/chirurgicales, cosmétiques, commerciales, de nos jours. L'autrice écrit dans son *Gothic Body* :

Matter is no longer subordinate to form, because attempts formally to classify matter, such as the attempt to stabilize the meanings of « human identity », are provisional and step-gap measures at best. Within such a reality, in other words, bodies are without integrity or stability; they are instead composite and changeful. Nothing is left but Things : forms rent from within by their own heterogeneity, and always in the process of becoming-Other (Hurley, 1996 : p. 9).

Tout ceci nous ramène au maquillage dans le visage de Draven. Il s'altère, mais il change d'identité en même temps. Par l'entremise de l'image, Draven devient en quelque sorte « the Crow », le corbeau vengeur et débiteur de mort. Certes, les vêtements qu'il porte jouent également un rôle en tant que costume social annonçant ce qu'on est ou ce qu'on représente. C'est une transformation du corps en soi. Sans compter que Draven acquiert de nouvelles facultés grâce à son retour d'entre les morts comme nous l'avons évoqué précédemment.

Nous avons observé qu'il y a un rapport au corps très important dans le gothique en lien avec son instrumentalisation, sa transformation, sa mutilation, un regard puritain sur celui-ci, etc. La question du corps nous permettra d'aborder le traitement du handicap dans la deuxième partie, ainsi que de celui de l'handiphilie, à savoir une attirance sexuelle envers les personnes en situation de handicap qui est sous-jacente à certains films gothiques. Cette préférence peut être incluse dans le BDSM (bondage, discipline, domination, soumission et sadomasochisme) ou dans ce qu'on appelle la sexualité alternative. Nous relèverons des exemples dans les films de notre étude – notamment la série *Underworld*, ainsi que *The Shape of Water*. Mais tout d'abord, nous poursuivrons ce chapitre en abordant la transgression du corps, d'une part, et le corps dans son environnement, d'autre part.

5.2 La transgression du corps

Il est fréquent de voir une ou des transgressions du corps dans les films gothiques. On pense souvent à des gestes de violence dans ces cas-là, même si parfois cela peut être rattaché au fait qu'une bestiole s'introduise dans un corps. Nous faisons, entre autres, référence à *Alien* (1979) de Ridley Scott, même si le film verse plutôt dans la science-fiction, surtout en ce qui concerne la transgression du corps et de ses limites (frontières). C'est le cas de l'agression dont est victime Shelley dans *The Crow*. Effectivement, les hommes de Top Dollar défoncent la porte de l'appartement de Draven et Shelley. Ils le saccagent pour ensuite violer et tuer la jeune femme. Lindsay affirme : « Horror became a hysterical text or a theater of cruelty specializing in representations of the human anatomy *in extremis* – in disarray or deconstruction, in metamorphosis, invaded or engulfing, in sexual difference, monstrous otherness, or Dionysian ecstasy : the body fantastic » (Lindsay, 1995 : 26). Une fois de plus, l'horreur se rapproche de la pornographie lorsque le corps est au centre du récit et, à plus forte raison, de la monstration. Bien que les scènes érotiques soient plutôt édulcorées, nous jugeons que la série de films *Underworld* est un excellent paradigme. Le spectateur ressent autant de plaisir à voir des corps se faire mutiler, transpercer, fusiller, flageller (Figures 12 et 13) qu'à observer Selena (Kate Beckinsale) et Sonja (Rhona Mitra) faire l'amour avec respectivement Michael (Scott Speedman) et Lucian (Michael Sheen) (Figures 14, 15, 16 et 17).



Figure 12: La flagellation de Lucian dans *Underworld : Rise of the Lycans* (2009).

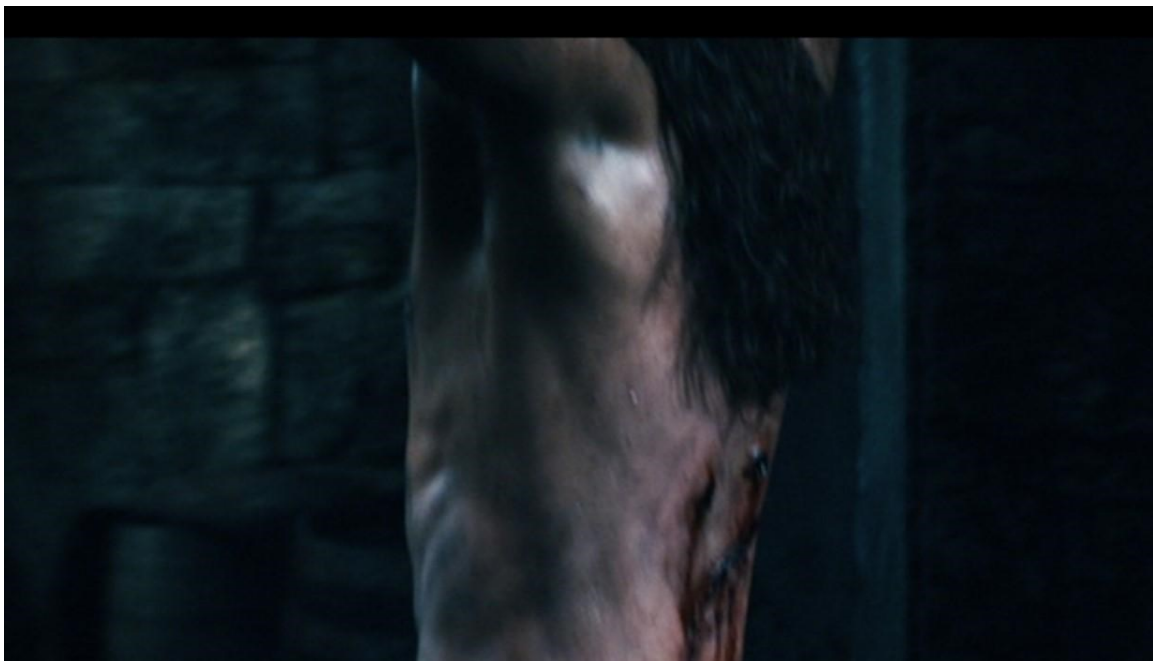


Figure 13 : Les blessures infligées à Lucian lors de sa flagellation dans *Underworld : Rise of the Lycans* (2009).



Figure 14 : Michael ouvre la fermeture à glissière du costume de Selena au début de leur relation sexuelle dans *Underworld : Evolution* (2006).



Figure 15 : L'acte sexuel entre Selena et Michael dans *Underworld : Evolution* (2006).



Figure 16 : La relation sexuelle entre Sonja et Lucian dans *Underworld : Rise of the Lycans* (2009).



Figure 17 : Un moment tendre après l'acte sexuel entre Sonja et Lucian dans *Underworld : Rise of the Lycans* (2009).

Nous convenons que ces films sont hétéronormés et d'abord destinés au plaisir masculin comme la plupart des films grand public et la majorité de ceux qui relèvent de l'horreur. Mais cela n'invalide aucunement notre affirmation. Les femmes aiment autant des films de ce genre. Ce n'est pas une chasse gardée, ce que Clover et les théoriciennes féministes ont déjà souligné. Bien avant nous, Williams a abordé le traitement du corps dans les films d'horreur et pornographiques dans son article intitulé « Film bodies : Gender, Genre, and Excess ». L'autrice écrit :

The deployment of sex, violence, and emotion would thus seem to have very precise functions in these body genres. Like all popular genres, they address persistent problems in our culture, in our sexualities, in our very identities. The deployment of sex, violence, and emotion is thus no way gratuitous and in no way strictly limited to each of these genres; it is instead a cultural form of problem-solving (Williams, 1991 : p. 9).

Concernant la recette violence/érotisme dans la série de films *Underworld*, qui va dans le sens des propos de Williams, nous prenons pour preuve l'avertissement parental au début d'*Underworld : Rise of the Lycans* : « Rated R for bloody violence and some sexuality ». Dans une certaine mesure, la série combine les éléments essentiels des deux genres cinématographiques dits de mauvais goût. Une séquence d'*Underworld : Evolution* l'illustre parfaitement lorsque Selena et Michael se rendent au repère de Tannis, un traître du clan des vampires (trahison à laquelle nous assistons dans l'antépisode qui suit ce film). N'ayant pas de réponse à la porte du repère, Selena et Michael passent par les égouts infestés de Lycans gardiens qui ont été donnés à Tannis par Lucian. Le couple doit tuer les Lycans afin de rester en vie et parvenir à entrer dans le repère. La scène n'est pas dénuée de combats sanglants, de coups de feu, de coups de couteau, etc. Pendant ce temps-là, Tannis batifole avec une deux femmes vampires, ce qui correspond à

l'un des fantasmes masculins récurrents, à savoir faire l'amour avec deux femmes en même temps. Évidemment, il doit s'arrêter lorsqu'il se rend compte de l'intrusion de Selena et Michael. Par ailleurs, l'un des points intéressants de la série de films *Underworld* réside dans le fait que ce sont souvent des victimes masculines : des êtres humains, des vampires et des Lycans, qui se font souvent massacrer et trucider comparativement à des films d'horreur plus conventionnels qui nous montrent des victimes majoritairement féminines.

Nous avons déjà souligné que *The Crow* met en scène un crime sexuel. Cependant, ce n'est évidemment pas le seul film à le faire et les cinéastes peuvent utiliser différents éléments de mise en scène pour l'évoquer. Dans le film de Proyas, à l'instar de son appartement, les agresseurs pénètrent Shelley de force, ce qui constitue un viol collectif et une transgression de la frontière corporelle de la femme. Cadré en plans subjectifs rapprochés du point de vue de la femme et en contre-plongée (Shelley est maintenue étendue sur le dos), nous voyons les différents agresseurs lui parler pendant qu'ils l'agressent. Un montage alterné nous montre des plans semi-ensemble dans lesquels les hommes sont couchés sur Shelley.

Force est de constater que ce type d'acte criminel fait partie des éléments récurrents dans les films d'horreur/gothiques. Halberstam soutient : « The horror film has typically been theorized as a misogynist genre that provides a showcase for masculine aggression and provokes a sexual response to the spectacle of female mutilation » (Halberstam, 1995 : p. 139). Certes, il n'est pas question ici de prétendre que les créateurs et les amateurs de films d'horreur sont tous des pervers psychopathes qui aiment voir des femmes se faire agresser. Il s'agit simplement de

reconnaître que c'est une tendance lourde dans ce genre cinématographique. D'autre part, nous sommes témoins de l'inverse avec des films à éclaboussures (*slasher/splatter movies*) qui montrent la revanche d'un personnage féminin à l'endroit d'un homme agresseur ou injuste (Halberstam, 1995 : p. 141). Parmi ceux-ci nous retrouvons *The Last House on the Last*⁵⁹ (1972) de Wes Craven et *I Spit on Your Grave*⁶⁰ (1978) de Meir Zarchi. Nous avons un bon exemple avec Selena dans *Underworld* même si celle-ci n'est pas victime de viol. Elle a toutefois été mordue lorsqu'elle était une jeune femme et trahie tout au long de sa vie par Viktor. Toujours est-il que la morsure d'un vampire demeure problématique comme nous l'avons démontré dans la section sur les vampires. Viktor risque fortement d'être un immense pervers du fait qu'il l'a transformée alors qu'elle ignorait la vérité et qu'elle lui rappelait sa fille Sonja. Par conséquent, ce n'est pas si étonnant que les deux femmes vampires soient attirées par des hommes différents d'elles.

Dans la même veine, l'acte de poignarder ou d'abattre quelqu'un est une autre transgression de la frontière corporelle d'une personne. Ce geste constitue à la fois un crime tout comme l'est le viol. Le film *Blink*⁶¹ (1993) de Michael Apted propose le même genre de traitement cinématographique au sujet du viol et du meurtre d'une femme que nous voyons dans *The Crow*.

⁵⁹ Mari souhaite assister à un spectacle avec son amie Phyllis pour son dix-septième anniversaire. Alors qu'elles s'y rendent, celles-ci s'arrêtent pour acheter de la marijuana à de jeunes hommes qui s'avèrent être de dangereux criminels. Ces derniers kidnappent, martyrisent, violent et tuent Mari et Phyllis. Sans le savoir, les jeunes hommes se réfugient chez les parents de Mari en se faisant passer pour des commis voyageurs, mais Emma, la mère, découvre leurs crimes. Après s'être précipités pour aller voir le corps de leur fille, laissée morte dans la forêt, les parents fomentent leur vengeance et tuent les jeunes hommes.

⁶⁰ Lors d'une retraite en forêt, Jennifer, une jeune écrivaine, se fait battre et violer par quatre hommes, un garagiste et ses amis, qui la laissent pour morte. Une fois remise sur pied, celle-ci les retrouve l'un après l'autre pour les tuer.

⁶¹ Étant aveugle depuis l'enfance, la violoniste Emma Brody obtient une greffe de cornées qui lui permet de recouvrer la vue. Emma découvre un monde aux contours flous et incertains. Durant une nuit, Emma entend du bruit dans l'appartement de Nathalie, sa voisine, et la police découvre son cadavre le lendemain. Nathalie a été violée et tuée. Une enquête est donc ouverte et Emma est un témoin important qui se trouve potentiellement en danger.

Une fois de plus, un agresseur commet une intrusion de domicile pour violer et tuer une femme, dont nous voyons le résultat dans une pulsion scopique mâle lors de la prise en photo de la victime (Figures 18 et 19).



Figure 18 : Un policier photographie le corps de la victime dans *Blink* (1993).



Figure 19 : La victime gît dans sa baignoire dans *Blink* (1993).

Précisons que les policiers découvrent que la victime a d'abord été violée et tuée dans une autre pièce. Par la suite, le meurtrier a trainé son corps jusqu'à la salle de bain, un endroit récurrent pour les scènes de crime ou de sexualité (*The Shape of Water*) dans plusieurs films de notre étude. Selon nous, la raison est que la salle de bain représente à la fois l'intimité et la vulnérabilité et la porte de celle-ci est une frontière à ne pas franchir sans autorisation. Les agresseurs transgressent donc cette frontière en plus de celle de la victime et c'est ce que suggèrent les différentes mises en scène.

Même si le film d'Apted est plus fantastique que gothique étant donné qu'il y a des visions fantômes qui s'atténuent avec le temps et qui s'expliquent par une greffe de cornées, nous estimons qu'il peut nous servir à soutenir notre argument voulant que l'intrusion de domicile soit comparable au viol dans le film de Proyas. Nous soutenons que *Blink* est « au premier abord » un drame policier parce qu'il s'y trouve des relents de surnaturel parce qu'Emma, la protagoniste, a des visions d'un homme menaçant depuis qu'elle a eu sa chirurgie et celles-ci appartiennent en partie à la donneuse. Son médecin l'informe que celles-ci viennent de deux jeunes femmes dans la vingtaine, mais il s'agit en fin de compte d'une seule personne, une infirmière dont l'agresseur était épris. Il l'a tuée parce qu'il était éconduit et les visions (fantômes) d'Emma viennent de ce crime. Selon nous, *Blink* est donc un mélange entre *Frankenstein* et une nouvelle littéraire fantastique dans le style d'Edgar Allen Poe, tel que « Double meurtre sur la rue Morgue » (1841). Mentionnons que nous allons nous servir, entre autres, de *Blink* et de *Jennifer 8*⁶² (1992) de Bruce

⁶² John Berlin recherche le calme et la paix après une longue carrière dans la police de Los Angeles. Il s'installe donc dans une petite ville de campagne. John a tout juste le temps d'arriver, il est déjà interpellé pour résoudre un meurtre étrange. Malheureusement, les relations de John avec ses collègues ne sont pas au beau fixe, ce qui n'aide pas à faire

Robinson pour traiter de l'image des personnes en situation de handicap même s'il ne s'agit pas de films gothiques étant donné que, mis à part les « visions fantômes » d'Emma, il n'y a pas d'intervention du surnaturel. Toutefois, la transgression du corps s'y retrouve et celui-ci sort de la norme à cause d'une situation de handicap. Le traitement de celle-ci dans ces deux films nous intéresse également. De plus, *Edward Scissorhands*⁶³ (1990) de Tim Burton fera aussi partie de cette analyse. Il demeure que nous avons encore affaire à des corps « abjects » dans *Blink* et *Jennifer 8*. Et c'est pour cette raison précise que les assassins tuent leurs victimes : elles sont aveugles. L'« abjection » est visée et éliminée. Dans le film de Robinson, les policiers retrouvent un corps démembré, voire découpé en morceaux, dans un dépotoir. La victime se situe d'office dans l'abjection. Dans notre deuxième chapitre, nous avons souligné qu'un corps est fréquemment poignardé, démembré et éviscéré dans le gothique et l'horreur. Nous ne nous éloignons donc pas trop de notre champ d'études avec les deux films policiers que nous analysons ici. Toujours en lien avec le corps « abject », dans *Jennifer 8*, Berlin s'aperçoit que la main retrouvée au dépotoir n'a plus d'empreintes digitales et déduit que c'est à cause de la lecture en braille. Ici, l'abjection est associée à la cécité. De plus, l'utilisation des films d'Apted et de Robinson nous permettra de faire une comparaison avec celui de Burton qui, lui, est gothique, ce qui nous conduira à expliquer la façon dont le corps « abject » ou handicapé est traité dans ceux-ci. Nous soutenons^{6.1} qu'Edward fait figure de personne en situation de handicap. De plus, il est

avancer l'affaire. Durant son enquête, John fait la rencontre d'Helena, une jeune femme aveugle, avec qui le policier entreprendra une relation amoureuse.

⁶³ À la suite du décès de son inventeur, Edward, un humanoïde aux allures de Robert Smith, chanteur du groupe *The Cure*, arbore une tignasse hirsute noire et porte des vêtements en cuir également noir. Il a le teint pâle et la peau du visage scarifiée à cause des ciseaux qu'il a à la place des mains. Edward vit seul dans un château à l'architecture gothique jusqu'au jour où Peg, une vendeuse colorée de produits Avon, décide de l'amener chez elle. Edward découvre un tout nouveau monde, mais son intégration à celui-ci se passe plus ou moins bien.

infantilisé et féminisé, ce qui le met sur le même pied qu'Emma et Jennifer. Conséquemment, nous nous devons de trouver des exemples dans le film de Burton pour appuyer notre propos. Dans le cas d'Edward, nous posons la question suivante : est-ce que ses doigts (ciseaux) peuvent représenter un phallus actif ? Certains théoriciens, dont Bassil-Morozow, soutiennent que ses mains représentent ce qui est créatif (productif) et dangereux. L'autrice écrit : « 'Hands' in the film symbolise both creative flame and imperfection, and in this sense it is a very dialectical image. A profound symbol, it stands at the crossroads of metonymy and metaphor. In a way, Edward is hands, and little more, because his entire life is shaped and determined by his disability » (Bassil-Morozow, 2010 : p. 72). Dans une certaine limite, nous pourrions tenir des propos semblables au sujet de l'organe reproducteur masculin. Curieusement, c'est entre autres le film *Seven*⁶⁴ (1995) de David Fincher qui nous a conduits à cette réflexion. Nous nous référons au meurtre d'une femme jugée aux mœurs légères avec un *strap-on* sur lequel il y a un couteau et qui est utilisé lors de la pénétration vaginale. Où voulons-nous en venir concernant *Edward Scissorhands* ? Même si le film policier de Fincher est gore contrairement à celui de Burton, le *strap-on* avec un couteau nous fait penser aux ciseaux d'Edward, notamment dû au fait que l'ex-copain de Kim dit à Peg, la mère : « He skewered Kim » en parlant d'Edward et ce commentaire peut avoir une connotation sexuelle, lorsque Peg et le reste de la famille préparent les décorations de Noël, Kim, l'aînée, voit des flocons qui tombent à l'extérieur de la maison alors qu'il n'a jamais eu de chutes de neige dans la banlieue où ils demeurent. Kim sort dans la cour, elle aperçoit Edward sculpter un ange avec son visage dans la glace et elle se met à danser en levant les mains vers le ciel pour

⁶⁴ Sur le point de prendre sa retraite, William Somerset, un inspecteur désabusé, est à la tête d'une équipe d'enquêteurs dont un jeune policier fait partie. Ils enquêtent sur le meurtre d'un homme obèse. Au fur et à mesure que l'enquête avance, les policiers réalisent que le tueur s'inspire des sept péchés capitaux pour commettre ses crimes.

toucher les flocons. En se retournant, Edward lui fait une coupure dans la paume (le creux) de la main accidentellement. Du point de vue de Kim, il s'agit bel et bien d'un accident. Du côté d'autres personnages, dont celui de l'ex-amoureux de Kim, on soupçonne une agression.

Il pourrait y avoir une troisième interprétation selon nous et c'est celle de la métaphore de la défloration de Kim par Edward. Celle-ci peut représenter une sorte de transgression du corps parce que l'homme transperce l'hymen de la femme afin de la pénétrer, mais le tout se déroule dans une situation consensuelle. La paume de main écorchée de Kim tient lieu et place de l'hymen transpercé, surtout si les ciseaux (mains) d'Edward représentent un phallus actif. À la manière de Perceval dans *Le conte du Graal* (1180-1181) de Chrétien de Troyes, nous retrouvons du sang sur la neige ou avec de la neige, ce qui renvoie à la défloration d'une demoiselle dans le roman médiéval. Comme le démontre Gallais dans son analyse du *Conte du Graal* : « [...] aussi bien le nombre trois que le sang répandu (en petite quantité), que le contraste entre les couleurs, que le scénario même de la blessure, tout cela désigne l'union des sexes – et notamment, la première union, la défloration – et le groupement de ces éléments “surdétermine” ce symbolisme » (Gallais, 1978 : p. 39-40). Comme mentionné plus haut, la réplique de l'ex-amoureux de Kim nous l'indique. En langage vulgaire américain, cela signifie qu'Edward a inséré de nombreux couteaux (ciseaux) dans le vagin de Kim, qu'il l'a embrochée. Le dictionnaire *Cambridge* suggère différentes expressions relatives au mot « skewered », dont celle-ci : « Raw limb is *skewered* and grilled directly on the charcoal » (Cambridge University, 2022). Nous avons également trouvé la définition suivante pour ce même terme sur le site web *Urban Dictionary* : « Being filled with more penis than an anus or vagina can handle » (Tsisgebestinthebusiness, 2014). Dans le cas de Kim,

c'est plutôt par des ciseaux que le vagin se fait remplir symboliquement plus qu'il ne le peut. C'est pour cette raison que nous nous référons à la scène du *strap-on* dans le film *Seven*, bien qu'il ne s'agisse pas d'un crime dans le cas d'Edward et que les deux films ne se suivent pas chronologiquement. C'est uniquement l'image de coupure et de lame qui vient s'interposer dans notre esprit et mène à l'idée de la défloration de Kim. Quoique certains banlieusards soupçonnent Edward d'avoir agressé la jeune femme et tenté de faire du mal à son frère alors qu'il l'a sauvé d'une collision avec un véhicule. Certes, il y a des éléments frankensteiniens dans l'œuvre de Burton, mais nous voyons autre chose dans *Edward Scissorhands* et c'est notamment en lien avec l'image des personnes en situation de handicap. Indéniablement, il y a une condamnation de l'acte sexuel, de la défloration de Kim et du partenaire (Edward). Cela nous conduit à la citation de Bassil-Morozow voulant que les mains du protagoniste soient aussi bien créatrices que destructrices, ainsi qu'à notre comparaison avec le phallus. D'autre part, les lames tranchantes d'Edward se rapprochent des canines du vampire et du loup-garou. D'une manière ou d'une autre, du sang est versé et « consommé ». Dans la condamnation de l'union (acte sexuel) entre Edward et Kim, nous retrouvons le rejet chez le clan des vampires de la relation amoureuse et sexuelle entre Selena et Michael et celle de Sonja et Lucian dans les films *Underworld* dont nous traiterons dans le onzième et dernier chapitre de cette étude. Pour l'heure, nous nous intéresserons au corps et sa communauté dans la prochaine section.

5.3 Le corps dans sa communauté

Poursuivons quelques instants avec *Edward Scissorhands* pour commencer cette section. Le synopsis du film de Burton donne une idée en soi du choc entre deux « mondes ». Edward vit dans un château gothique depuis sa conception (naissance) et il ne connaît pas autre chose jusqu'au jour où Peg l'amène dans sa banlieue bien rangée et bien réglée. Les maisons, les voitures et même les gens sont construits sur le même modèle. Évidemment, c'est l'un des thèmes récurrents chez Tim Burton, lui qui a grandi dans une banlieue américaine qu'il détestait.

Comme l'indique Decker dans l'ouvrage collectif *The Philosophy of Tim Burton* :

Burton's protagonists are thus essentially flawed, but no more so than any of us. His complex message, as in most of his films, is that while expressive outsiders share much of the same interpretive cultural framework as the rest of us, they can utilize their *marginalization* to shed light on the pathologies of society that affect us all. Although Burton famously identifies with his leads through his own experience [...] (Decker, 2014 : p. 137).

Edward est un étranger (*alien*) et il agit comme tel. La scène dans la voiture de Peg est un bon exemple selon nous. Nous entendons le tintement d'une des lames d'Edward sur la vitre de la voiture lorsqu'il tente de pointer ou de prendre quelque chose ne réalisant pas qu'il y a un obstacle entre lui et ladite chose. Il y a là une inadaptation. Dans un moment comique, Edward risque d'embrocher le visage de Peg pour démontrer son intérêt, en offrant du même coup une frayeur à la pauvre dame Avon. Il y a aussi les regards circonspects des banlieusards qui aperçoivent Edward sur le siège-avant de la voiture de Peg. Certaines des femmes s'empressent de se téléphoner pour se dire ce qu'elles ont vu, ce qui démontre, à travers la lorgnette de Burton, qu'il y a des cancans dans les banlieues et que l'étrangeté y est tout de suite détectée.

Plusieurs théoriciens, dont Walling (2014 : p. 73), voient Edward comme un grand enfant dans un corps d'adulte. C'est effectivement un autre thème cher à Burton, mais ce n'est pas la lecture que nous faisons d'*Edward Scissorhands*. Posons-nous les deux questions suivantes. Normalement, est-ce qu'un enfant a des relations sexuelles ? Est-ce fréquent qu'un enfant commette un meurtre ? Sauf en de rares exceptions, un enfant ne verse pas dans ce type de crime. Auparavant, nous avons déterminé qu'Edward a défloré Kim en passant par une métaphore pour l'illustrer. Selon nous, celle-ci permet au cinéaste de rester dans le cadre d'un conte tout en abordant des sujets sérieux qui ont trait aux rites de passage. Comme nous le verrons ultérieurement, ce n'est pas la première fois qu'on utilise ce genre de procédé dans l'histoire de l'art et de la littérature. Précisons que notre première question réapparaîtra dans la deuxième partie de cette étude. Pour ce qui est du meurtre, Edward tue l'ex-amoureux de Kim (bien sûr, après avoir été l'auteur de la défloration de la jeune femme). Certes, Edward commet ce meurtre dans un geste protecteur envers Kim, mais cela demeure un acte criminel, mais il est conscient de ce qu'il fait. Kim n'étant pas en danger de mort, il nous semble difficile d'évoquer la légitime défense. Edward ne paraît pas défendre sa vie, mais il répond à un geste agressif envers la jeune femme.

À toute proportion gardée, nous voyons certaines similitudes entre *Edward Scissorhands* et *Ginger Snaps*. En analysant les lieux d'intimité dans le film de Fawcett, Mathijs écrit :

Subsequent scenes show Brigitte and Ginger [les deux sœurs Fitzgerald] in the girl's room as they discover that Ginger has not only « the curse » (her period) but also hair growing out of her chest (this is when Brigitte observes that what is « wrong » with her sister is the result of « more than [her] being just female »), and Ginger's casual boyfriend Jason in the boys' room, discovering he

is discharging blood through his penis after a rough date with Ginger (Mathijs, 2013 : p. 23).

D'ailleurs, Ginger élimine aussi sa rivale Trishia après avoir eu une relation sexuelle avec son petit-ami. Dans son cas, il y a deux changements qui s'opèrent chez elle; l'un est hormonal (naturel) et l'autre est lycanthrope (surnaturel). Ginger devient donc une femme et un loup-garou. À l'instar d'*Edward Scissorhands*, ces événements se produisent dans une banlieue où il n'y a pas tellement de place pour les personnes marginales ou marginalisées.

En ce qui concerne Edward, il n'y a pas de changement chez lui. Il arrive en étant déjà fait ou défait, c'est selon. C'est l'environnement d'Edward qui change. Et cet environnement-là n'est pas adapté à lui. L'inadaptation dont il était question plus tôt n'émane pas d'Edward. Tel que nous soulevions à la page 27 de cette étude, l'environnement a un impact sur le protagoniste des films que nous avons sélectionnés. La communauté qui s'y trouve a également une influence sur le personnage principal. Malgré les maisons, les voitures et les vêtements de couleurs pastel, nous remarquons qu'*Edward Scissorhands* met en lumière des conséquences plutôt sombres du rejet de la différence que nous relevons dans la série de films *Underworld*. Weldon note au sujet du film sur lequel nous portons notre attention et *Sleepy Hollow* (1999) : « Often Burton portrays the normal people, the powerful people, and the conventionally beautiful people as possessing deep character flaws, and the entrenched systems of discourse in which they participate as pervasively corrupt. This corruption is a study in inauthenticity deriving from a subversion of individual integrity » (Weldon, 2014 : p. 31). Dans *Edward Scissorhands*, afin de faire l'illustration de la subversion de l'intégrité individuelle, Burton commence par des scènes comiques pour montrer

l'inadéquation des situations et de l'environnement entourant Edward. Nous pensons, entre autres, au moment où Peg tente d'habiller Edward et la chemise blanche se fait tailler en morceaux à cause des lames d'Edward; la scène de panique dans la chambre de Kim durant laquelle le lit d'eau se fait littéralement crever (prélude potentiel à l'union entre Edward et Kim selon nous); le souper lors duquel Edward est incapable d'utiliser ses ustensiles⁶⁵ et il accumule les gaffes comme à l'occasion d'un autre souper où l'amoureux de Kim est présent, etc.

Cependant, Burton en vient à démontrer l'envers de la médaille d'une communauté et de diverses attitudes qui ne rendent pas justice à Edward. À ce moment-là, on verse dans la tragi-comédie. La sempiternelle question au sujet des relations amoureuses et, de façon sous-entendue, le handicap revient sur le tapis lors d'un *talk-show* auquel Edward et Peg, qui est carrément la figure maternelle du fils prodige, participent. Nous y voyons des éléments « anormalisant » et aveulissant pour Edward. Évidemment, il est incapable de répondre adéquatement à la fameuse question à savoir s'il a une copine et il finit par s'électrocuter en touchant le microphone avec ses ciseaux. Au-delà de l'effet comique, cet événement traduit une certaine croyance en l'inadéquation entre les êtres différents et l'amour, la séduction, la sexualité tel que nous l'étudierons chez d'autres personnages présentant des différences ou des limitations physiques.

Les mésaventures d'Edward ne s'arrêtent pas là. Esmeralda, une fanatique religieuse, accuse Edward d'être en lien avec Satan et d'être issu de l'enfer. Ces accusations ressemblent à celles

⁶⁵ D'ailleurs, dans notre cas, ce n'est pas nous qui avons montré à notre fils comment utiliser des ustensiles à la table étant donné que nous avons une paralysie cérébrale agrémentée de mouvements involontaires et incoordonnés. Reste que dans le film de Burton, Edward doit apprendre à manger par lui-même bien qu'on lui coupe sa nourriture.

que portaient les gens du Moyen-Âge lorsqu'ils étaient confrontés à des événements ou des personnes qu'ils ne comprenaient pas. N'oublions pas non plus que Burton s'inspire de Frankenstein, ce qui nous conduit à la finale du film dans laquelle Edward doit se retrancher dans son château gothique. Qui plus est, Esmeralda le traite de perversion de la nature et invite les gens à le repousser, ce qui rappelle les propos de M. Strickland dans *The Shape of Water*. Derechef, le statut du véritable monstre est ambigu. Esmeralda réaffirme ses accusations avec véhémence à la fin du film lorsque les événements dégénèrent. Par le fait même, Edward se joue de celles-ci en sculptant un diable en sapin devant la fenêtre de la fanatique religieuse. Il devient en quelque sorte ce qu'on souhaite qu'il soit, c'est-à-dire un monstre, à l'instar de Lucian aux yeux de Viktor dans *Underworld : Rise of the Lycans*. Edward fait même des marques sur les murs avec ses lames comme les loups-garous le font avec leurs griffes dans les films d'horreur. C'est avec le retour de la pierre angulaire de notre recherche, c'est-à-dire la série de films *Underworld*, que nous concluons notre analyse du corps versus le personnage comme figure de transgression au sein du cinéma gothique contemporain. Cette pierre angulaire nous servira de base pour notre analyse dans la deuxième partie de cette étude.

Dans ce chapitre, l'intervention du surnaturel et les différents crimes dans les films que nous avons sélectionnés nous ont conduits à traiter du traitement et de la transgression du corps. Nous avons, entre autres, comparé l'invasion de domicile, le viol et le meurtre de Shelley dans *The Crow* avec le même type de crime chez la voisine d'Emma dans *Blink*. Indéniablement, les coups de feu et le fait de poignarder, griffer et mordre quelqu'un représentent d'autres transgressions.

Évidemment, nous voyons ce type d'action à profusion dans la série de films *Underworld* et dans d'autres objets de notre étude.

Par la suite, nous nous sommes penchés sur une transgression du corps consentie par l'entremise d'*Edward Scissorhands*. Effectivement, nous avons soutenu l'hypothèse qu'Edward ait défloré Kim, la fille aînée de la famille qui l'a accueilli. Nous avons également fait un parallèle avec une scène du film *Seven* et les trois gouttes sur la neige dans *Le conte du Graal* pour appuyer notre argument. *Edward Scissorhands* nous a aussi permis d'aborder la question du corps et de son environnement. Nous avons affirmé qu'autant l'environnement que la communauté qui s'y trouve peuvent avoir un impact négatif sur un personnage différent s'ils ne sont pas bien adaptés à lui. Il est maintenant temps d'entamer la deuxième partie de cette étude dans laquelle nous analyserons notamment le traitement du handicap et l'handiphilie sous-jacente dans certains films gothiques contemporains.

Partie 2

Chapitre 6 : Regard sur le corps et le handicap

Un peu comme les contes merveilleux et fantastiques, ou gothiques dans le cas qui nous occupe, le handicap peut occuper une certaine place dans l’imaginaire collectif pour le meilleur et pour le pire, et ce de façon consciente ou inconsciente. Certes, il y a plusieurs avancées médicales, scientifiques et sociales qui ont joué un rôle dans la démystification du handicap. Nous ne sommes plus à une époque superstitieuse où celui-ci représentait une tare, un châtiment de Dieu, une marque du malin ou une autre élucubration, bien que nous puissions parfois nous demander si c’est bien derrière nous. Delaune s’attarde justement sur la représentation du handicap au Moyen-Âge en voulant montrer :

[...] la diversité des représentations positives et négatives du handicap, autant dans les qualités morales attribuées aux personnages handicapés (les handicapés mis en scène sont parfois des hommes vertueux, voire des saints, parfois des pécheurs irrécupérables) que dans la manière dont les récits interprètent leur condition physique (le handicap apparaît parfois comme une punition divine, parfois comme une mise à l’épreuve de la foi du personnage, etc.) (Delaune, 2019 : p. 13).

Dans un premier temps, la représentation médiévale du handicap nous rappelle ce que nous soutenions au sujet des décors et de la temporalité des premiers récits gothiques qui s’inspiraient de plusieurs éléments moyenâgeux, notamment les monastères, les couvents et les hospices. Ceux-ci étaient souvent le théâtre d’histoires sordides et de rédemption en ce qui concerne les romans gothiques et des films tels que *Underworld : Rise of the Lycans*. Néanmoins, le handicap constitue une représentation de l’âme et du corps, des gestes bons ou mauvais qui sont posés et

des conséquences de ceux-ci. Delaune l'illustre avec l'*exemplum* dans lequel un homme aveugle et un autre paralytique s'unissent pour voler les fruits⁶⁶ du roi alors qu'ils devaient les garder. Ayant découvert le forfait, le roi les condamne donc à mort (Delaune, 2019 : p. 15). Notons que la paralysie peut parfois amener un individu à se mouvoir à quatre pattes de façon momentanée ou permanente, ce que nous rapprochons de la lycanthropie comme nous le verrons plus loin. Même si le vol nous semble alimentaire, nous remarquons un trio qui ressemble à celui que nous retrouvons dans le film de Tatopoulos, c'est-à-dire le roi (Viktor), un homme aveugle et un autre paralytique qui s'unissent pour ne faire qu'un (Lucian), ainsi que des fruits volés/défendus (Sonja). Rappelons que Gonzalez indique que le loup-garou constitue un Double (2013 : p. 31) et l'homme perd une partie de lui-même lorsqu'il se transforme. Dans un deuxième temps, selon les exemples rapportés par Delaune et les intentions qui se cachent derrière ceux-ci, l'angélisme et la démonisation du handicap ont perduré longtemps après le Moyen-Âge. Tels les saints d'une époque qui n'est pas si lointaine, l'exemplification des personnes en situation de handicap est toujours aussi tenace aujourd'hui. Comme nous l'avons soulevé dans la section sur le corps « abject », les émissions *The Little Couple* et *La longue remontée* en sont de belles illustrations. Nous pouvons ajouter à cette liste la série *Game of Thrones*⁶⁷ (2011-2019) avec Bran The Broken⁶⁸ qui devient le roi du royaume de Westeros malgré les défis qu'engendre son handicap physique.

⁶⁶ Bien que la pauvreté ait été très présente durant le Moyen Âge et les personnes en situation de handicap aient fait partie des miséreux, il s'avère difficile de faire complètement abstraction de l'interprétation sexuelle du fruit défendu dans la Bible.

⁶⁷ Pendant que neuf familles nobles se battent pour occuper le Trône du Fer, siège du pouvoir dans le royaume de Westeros, d'anciennes créatures mythiques refont surface en créant le chaos sur le passage.

⁶⁸ Alors qu'il est enfant dans la première saison de *Game of Thrones*, Bran surprend Jaime et Cersei Lannister, frère et sœur, en train de faire l'amour parce qu'il a grimpé à la fenêtre de la chambre. Pensant le tuer et le faire taire, Jaime le jette en bas de celle-ci. Bran survit, mais reste paralysé au niveau des jambes. Cependant, il voit une corneille à trois yeux dans ses rêves pendant qu'il est dans le coma et aura dorénavant des visions. Bran part à la recherche de la corneille et apprend qu'il a des pouvoirs lorsqu'il la trouve.

Il est à noter que la diégèse de la série se situe dans une époque médiévale et durant laquelle il y a des manifestations surnaturelles, ce qui renforce le lien que nous faisons entre le gothique et certaines représentations du handicap physique.

Dans l'ouvrage collectif *Le handicap en image : Les représentations de la déficience dans les œuvres d'art*, Gardien se penche sur la représentation du handicap et de la laideur en lien avec la sainteté et la perversité, ainsi que leur signification au Moyen Âge. Celui-ci écrit : « La laideur, c'est la distance. Finalement ce qui est commun au saint et au pervers, c'est un rapport particulier au désir : le saint, parce que lui n'a pas de désir, ce qui explique qu'il puisse fonder une relation qu'il devrait *a priori* repousser, et le pervers parce qu'il aime précisément ce qui devrait être repoussé » (Gardien, 2003 : p. 186). Il est vrai que dans notre étude, nous comparons les personnes en situation de handicap au corps abject, voire au monstre. Toutefois, nous ne jugeons pas ces personnes comme abjectes ou monstrueuses. Nous nous basons strictement sur la norme et les individus différents, dits déficients, dérogeant du corps hégémonique, qui n'existe peut-être même pas. C'est à partir de là qu'ils entrent dans la catégorie des corps « abjects » au sujet desquels nous nous appuyons, entre autres, sur les théories concernant le gothique du 19^e siècle et l'horreur du 20^e siècle. Dans une certaine mesure, nous estimons que la beauté est une construction sociale et ses standards sont imposés par un groupe restreint. Bien évidemment, il existe l'esthétisme, notamment en art. Mais, même dans ce cas-là, c'est une question de positionnement autant au sens littéral qu'au figuré. Contrairement à plusieurs auteurs ayant écrit sur le handicap, nous ne versons pas dans la morale. Nous savons pertinemment que les contes merveilleux, fantastiques et gothiques peuvent mettre en scène des comportements ou des

fantasmes cachés. Que ce soit pour le gothique ou pour le handicap, nous nous intéressons aux impacts sociaux, relationnels, sexuels, voire quasi pornographiques, qu'ils peuvent engendrer l'un et l'autre. Il est clairement impossible de parvenir à un tel niveau d'analyse, à savoir comment suscite-t-on le désir, si l'on fait l'objet de pitié, de morale ou les deux à la fois. Cette mise au point nous semble d'une importance capitale pour bien comprendre l'approche et les diverses propositions de notre étude.

D'une manière ou d'une autre, nous constatons qu'il y a fréquemment une religiosité ou, du moins, une mythologie entourant les représentations du handicap. Une partie de l'explication des différentes visions à ce qui a trait au handicap est issue de l'héritage religieux où les hommes et les femmes de Dieu s'occupaient des miséreux et des infirmes⁶⁹. Dans l'ouvrage collectif *Métro, boulot, dodo... temps sociaux*, Parent, Baulmier, Boulanger et Desjardins indiquent :

Traditionnellement, plusieurs organisations religieuses ou caritatives [...] [mettaient en place] des services aux personnes handicapées dans le but de faire de « bonnes œuvres » et des actes de générosité aux personnes ayant des besoins spéciaux. Ceci permettait aux personnes non handicapées d'avoir bonne conscience et, pour certaines, cela leur permettait de développer un sentiment de supériorité en encourageant la subordination et l'asservissement des miséreux » (Parent, Baulmier, Boulanger et Desjardins, 2007 : p. 4).

À travers l'interventionnisme religieux, nous n'avons certes pas affaire à la vision la plus positive et engageante des personnes en situation de handicap. Dans celle-ci, elles font figure de faire-

⁶⁹ Le terme « infirme » représente un terme vexatoire pour plusieurs Québécois en situation de handicap; et nous en faisons partie. Nous jugeons que ce terme sous-entend une infériorité chez les personnes ayant des limitations fonctionnelles. Il demeure que l'adjectif et le nom « infirme » a amené notamment le nom « infirmière ». Il sera intéressant de nous pencher sur cette corrélation lorsque nous traiterons du jeu de rôle de l'infirmière dans le BDSM (infirmier/infirmière).

valoir. Cette vision devrait être passéiste. Malheureusement, il en reste des relents dans les médias, notamment lorsqu'il est question d'hébergement et de soins à domicile. On l'aura deviné, nous nous intéressons au handicap physique étant donné que le corps est au cœur de notre étude. Toujours est-il que la notion du handicap engendre diverses fantasmagories chez les gens qui s'y connaissent peu ou pas. Dans ce cas-là, la personne en situation de handicap fait littéralement figure de corps étranger, ce qui nous ramène à l'inquiétante étrangeté freudienne. Rappelons que pour Freud, l'aspect inquiétant vient de ce qui est à la fois semblable et dissemblable (familier et étranger ou étrange). D'ailleurs, c'est la raison pour laquelle nous parlons de personnes handicapées ou en situation de handicap⁷⁰, car c'est d'abord et avant tout une personne. Évidemment, nous devons éviter de faire des généralisations. Néanmoins, cette lecture du handicap physique nous permettra de faire des liens avec certains films gothiques contemporains.

6.1 L'interprétation ou l'appropriation du corps handicapé

Ce n'est pas la première fois que nous nous penchons sur la notion de handicap. Nous avons notre opinion sur celle-ci, mais ce n'est pas ce qui nous intéresse le plus ici. Comme nous l'avons affirmé dans la section sur l'altérité, saisir l'Autre revient à l'enfermer dans une catégorie, voire dans une case. C'est lui faire violence comme nous le voyons avec la créature dans *The Shape of Water*. Il

⁷⁰ C'est plus qu'une simple question de sémantique. Selon le Réseau international sur le Processus de production du handicap (RIPPH), ce n'est pas la personne qui est handicapée, c'est l'environnement qui est handicapant s'il n'y a pas de moyens de pallier les limitations fonctionnelles que présente l'individu. C'est pour cette raison que nous utilisons l'expression « personne en situation de handicap ». De plus, cette terminologie permet de couvrir davantage d'incapacités.

sera pertinent de remettre de l'avant quelques éléments de la diégèse du film de Del Toro. La créature est amenée dans un centre militaire de recherches médicales et scientifiques. Elle est successivement placée dans un réservoir d'eau qui ressemble à un incubateur et un bassin d'eau. Les scientifiques font une batterie de tests sur elle. Nous avons remarqué que la salle où est gardée la créature est de couleur verte à l'instar de nombreuses pièces des hôpitaux. Dans un certain sens, ces éléments nous rappellent le modèle médical du handicap qui se concentre sur le traitement ou l'élimination d'une déficience. Au sujet des divers modèles du handicap, Brasseur et Nayak soutiennent dans leur article « Sexualité et handicap : une approche par les sciences sociales » :

[...] les études sur le handicap moteur, sensoriel, mental ou psychique sont en plein essor – notamment dans les pays anglo-saxons – à la suite de l'émergence et du développement des *disability studies* à partir des années 1980. Reprenant l'idée foucauldienne de la médecine comme instrument de contrôle social (Foucault, 1976), mais aussi les travaux pionniers du sociologue et activiste Irving Zola sur la médicalisation (Zola, 1983), ce courant interdisciplinaire se donne pour objectif de dépasser le modèle médical du handicap, qui l'appréhende comme un problème individuel, en l'analysant au contraire comme un fait social [...] » (Brasseur et Nayak, 2018 : en ligne).

Du point de vue historique et idéologique, le milieu médical a pris le relais des bonnes œuvres religieuses. Est-ce à dire que les personnes en situation de handicap sont tombées du poêlon directement au feu ou des limbes à l'enfer ? Il faudrait peut-être limiter nos ardeurs, car différents acquis ont pu se faire grâce à ce changement de paradigme. Cependant, il reste que le tout s'est fait dans le courant moderne avec sa « nouvelle foi » dans le progrès pour le meilleur et pour le pire. Le but de cette nouvelle religion est d'améliorer ou de réparer ce que la nature aurait mal fait et les personnes ayant des limitations fonctionnelles n'ont pas échappé aux prélats

scientifiques et médicaux. Il est vrai que le modèle médical du handicap tend aujourd'hui à considérer la personne dans son entièreté, mais il renvoie toujours à un processus de correction. Sans vouloir trop nous éloigner de notre sujet, Foucault a déterminé depuis longtemps que les écoles, les hôpitaux et les prisons sont tous bâtis selon le même modèle, c'est-à-dire qu'il s'y trouve un système coercitif (Foucault, 1975 : p. 264). Donc, dans une certaine mesure, on « corrige » les personnes en situation de handicap. Il va sans dire que les interventions sont faites dans un esprit humaniste, mais il y a aussi un processus de normalisation qui se cache derrière et, lui, peut être discutable et néfaste. C'est d'ailleurs ce que nous voyons, entre autres, dans les corrections de la créature dans *The Shape of Water* et Lucian dans *Underworld : Rise of the Lycans*. Nous concédons qu'une prudence s'impose devant notre interprétation, mais nous nous attardons aux aspects négatifs de la normalisation dans ces cas-ci. Le but des « interventions » auprès d'eux reste de les faire rentrer dans le rang et correspondre aux modèles qu'on a établis.

6.1.1 Le travail, c'est la vie

Malgré les avancées au niveau des sciences sociales, le modèle médical du handicap reste bien ancré dans les institutions. Tout comme la définition des limitations fonctionnelles majeures, celui-ci est significatif et persistant. Parfois, ce modèle peut constituer un handicap en soi. Dans ce dernier, la personne en situation de handicap représente toujours un problème à résoudre, ce qui peut devenir préjudiciable pour celle-ci. C'est notamment le cas à ce qui a trait à la

parentalité⁷¹, l'un des terrains encore en friche chez les Québécois ayant des incapacités à l'instar d'autres sociétés occidentales. Nous y voyons certaines corrélations avec le corps abject de Hurley et le gothique radical du 19^e siècle reposant sur les théories évolutionnistes et préfreudiennes qui sont rangées aux côtés de pseudosciences (1995 : p. 5). Nous poursuivons ainsi notre analyse postmoderniste du corps, dont celui qui est en situation de handicap.

Au sujet du handicap, nous avons mentionné au préalable que nous avons écrit et réalisé la websérie *Rolling Dead* relatant les aventures ou mésaventures d'un spectre en fauteuil roulant motorisé. Mais ce n'était pas la première fois que nous penchions sur les impacts sociaux du handicap. L'un des sujets qui nous préoccupent est celui de l'emploi. Dans notre essai *Des vies dans la balance*, nous nous attardons, entre autres, sur le capitalisme sauvage. Ce système économique prône la libre entreprise, la possession privée des biens, la spéculation financière à outrance et la spoliation des ressources naturelles. Dans une certaine mesure, nous avons là un portrait du clan des vampires dans la série de films *Underworld*, car ce système ne fonctionne que si on a accès à une main-d'œuvre peu dispendieuse en occurrence les Lycans pour ce qui est des suceurs de sang. Concernant le capitalisme sauvage, nous stipulons dans notre essai :

Le capitalisme sauvage pourrait s'apparenter au darwinisme social mis de l'avant à la fin du dix-neuvième et au début du vingtième siècle au grand dam de l'auteur de *L'origine des espèces* (Darwin, 1859) qui voyait se faire pervertir sa théorie de la sélection naturelle voulant que seuls les mieux adaptés à leur

⁷¹ Tout reste à faire dans le dossier de la parentalité chez les personnes en situation de handicap. Il existe très peu de données à ce sujet au Québec comparativement à l'Ontario et aux États-Unis. Il y a encore plusieurs aménagements et services à mettre en place, notamment le fait de rendre les centres de la petite enfance, les écoles et les aires de jeu dans les parcs accessibles aux personnes à mobilité réduite. Toutefois, nous avons récemment observé des avancées dans certains aspects de ce dossier. Comme nous le verrons plus loin avec l'article « Place du désir d'enfant et de l'exercice de la parentalité chez les personnes en situation de handicap » de Candilis-Huisman, la question soulevée par la reproduction chez les individus concernés fait l'objet de préoccupations dans diverses sociétés occidentales, ce qui nous permet de sortir du contexte strictement québécois.

milieu survivent. Toujours étant que le capitalisme sauvage provoque une précarité de plus en plus grande et galopante. Et ce sont très fréquemment les plus défavorisés qui en font les frais. [...] Deux des solutions qui s'offrent aux travailleurs en situation de handicap autonomes ou non sont soit de pratiquer un marchandage de leurs limitations fonctionnelles, soit de se vendre sur le marché de la pitié, une sorte de téléthon à perpétuité. Rien à foutre des compétences et de la surqualification ! (Desjardins, 2019 : p. 150).

Dans les sociétés occidentales, il y a une terminologie qui trahit une certaine vision du monde et celui-ci appartient encore en majorité à l'homme blanc, hétérosexuel et valide. Au sein du milieu du travail, le terme « inapte au travail » sous-entend une disqualification sociale. Il s'agit ni plus ni moins d'une condamnation rapide et sans appel. Les personnes étiquetées inaptes au travail sont jugées comme des incapables⁷². Le personnage burtonien d'*Edward Scissorhands* nous semble un bon exemple. Il est un individu marginalisé du fait qu'il a des ciseaux à la place des mains, porte des habits gothiques et n'a aucune expérience de la vie et encore moins de travail. Edward ne parvient pas à se défaire de ce statut, car on l'y ramène sans cesse ou on le rejette. Toutefois, dans diverses politiques occidentales, il y a une troisième avenue disponible pour les personnes ayant des limitations fonctionnelles majeures et c'est celle de l'aide sociale. Nous aurions tendance à la qualifier d'aide sociale à mourir, car, comme chantait Félix Leclerc, le meilleur moyen de tuer un homme, c'est de le payer à ne rien faire⁷³.

Il existe bien des programmes de contrat à l'intégration au travail, notamment du côté d'Emploi-Québec et de l'*Office of Disability Employment Policy*⁷⁴ qui relève du *U.S. Department of Labor*.

⁷² À ce moment-là, la « culture du bénévolat » prend le relais. Nous y reviendrons plus loin.

⁷³ LECLERC, Félix, *100 000 façons de tuer un homme*, Productions Canthus, 1979.

⁷⁴ Le site de l'ODEP. [En ligne], <<https://www.dol.gov/agencies/odep>>, consulté le 13 février 2023.

Dans leur article « Disability and employment – overview and highlights », en brossant un portrait général, Vornhalt et al indiquent : « However, it should be noted that employment is not always inherently beneficial [...]. Especially when natural supports in the workplace are missing and job requirements do not fit the worker’s capabilities [...], work can be a cause for mental ill health » (Vornhalt et al, 2018 : p. 41). Certes, les diverses mesures couvrent la perte de productivité des travailleurs en situation de handicap due à leurs limitations fonctionnelles et couvrent le coût des adaptations des postes de travail. À la base, il s’agit d’un programme intéressant. Malheureusement, certains employeurs ont recours à celui-ci davantage dans le but d’arrondir les fins de mois ou d’obtenir des travailleurs à bas prix, bien que la majorité des employeurs l’utilise de bonne foi. Ce genre de problèmes existe, entre autres, au Canada, comme le soulève Albin : « The main critique is based on claims that the right to work differs from other social rights, and thus its essence should be questioned. The first is that the right to work, and particularly the right to be employed, is not a good to strive for because of exploitative nature of work relations » (Albin, 2015 : p. 70). En lien avec ce que soutient Albin, depuis quelques années au Québec, deux parcours scolaires sont possibles au niveau des études secondaires. D’une part, il y a le parcours dit académique menant à la diplomation et aux études postsecondaires. D’autre part, il est possible d’aller vers le cheminement destiné à occuper un emploi et obtenir un diplôme d’études professionnelles. Ce dernier n’est pas un problème en soi. Tous les métiers sont honorables. Notre crainte est que le cheminement menant à l’emploi devienne une voie de garage pour les élèves en difficulté ou en situation de handicap lorsqu’on trouve trop onéreux de leur faire poursuivre des études secondaires. Dans *Corps infirmes et sociétés*, ouvrage qui se veut un début d’anthropologie du handicap, Stiker s’attarde au travail des personnes en situation de handicap

en France en reprenant la thèse de Jeanine Verdès-Leroux mise de l'avant dans *Le travail social* (1978). Stiker note :

D'un côté, [le] travail [de Verdès-Leroux] est plus fin que le mien en ce sens qu'elle découpe la période du XX^e siècle en de nombreux segments : assistance charitable d'éducation des « barbares », mise en place d'une surveillance sociale avec idée de réintégration, rationalisation et spécialisation pour contenir les exclus [...] (Stiker, 2006 : p. 174).

Dans une certaine mesure, nous retrouvons ces différentes situations chez les lycanthropes dans *Underworld : Rise of the Lycans*, c'est-à-dire les Lycans qui sont esclaves des vampires, d'une part, et les loups-garous sauvages dans la forêt, d'autre part. Ici, il ne faut pas confondre les loups-garous sauvages avec la notion de capitalisme sauvage. Ces deux concepts sont utilisés différemment. Les loups-garous sauvages n'ont pas été attrapés et réduits à l'esclavage par le clan des vampires, tandis que le capitalisme est une vision socio-économique de l'organisation du monde concentré sur le profit, voire l'appât du gain. Vornhalt et al relèvent certaines difficultés que les travailleurs en situation de handicap peuvent rencontrer :

Beside many others, the work environment is certainly an environment with potential for causing disability in employees with chronic [...] impairments, because of its high demands for the person and low tolerance for deviation. Organizational changes claim more and more flexibility and adaptability from employees and require skills that are generally difficult to meet for employees (Vornhalt et al, 2018 : p. 42).

Devant ce constat, nous estimons que le travail peut parfois aveugler et abrutir au lieu d'émanciper les gens. Les Lycans sont des esclaves qui effectuent des travaux forcés au profit des vampires. Ils sont enchaînés et enfermés dans des cellules comme à l'époque de l'esclavage aux États-Unis et ailleurs dans le monde occidental. Il demeure que, dans certaines circonstances, le travail devient

un outil de contrôle social comme le relève Foucault dans *Surveiller et punir*, en s'attardant à la prison comme modèle principal des institutions. Il écrit : « La forme générale d'un appareillage pour rendre les individus dociles et utiles, par un travail précis sur leur corps, a dessiné l'institution-prison, avant que la loi ne la définisse comme la peine par excellence » (Foucault, 1975 : p. 267). En fait, nous pensons qu'une redéfinition du travail soit nécessaire de façon générale, mais plus particulièrement, pour les personnes en situation de handicap. Dans nos sociétés capitalistes, tout est axé sur la production rapide et les profits de plus en plus grands dans un consumérisme effréné. L'être humain perd sa place, du moins, son humanité la perd. Au risque d'être taxé d'utopisme, nous sommes d'avis que le but premier du travail devrait être le développement personnel et l'élargissement des compétences. Les personnes en situation de handicap ou non devraient avoir un revenu décent et de bonnes perspectives, peu importe le champ ou la carrière qu'elles ont choisies.

Malheureusement, dans une interprétation que nous pourrions qualifier de marxiste, le clan des vampires dans la série de films *Underworld* ressemble à des dirigeants d'entreprises qui puisent les forces vives d'une main-d'œuvre marginalisée. Dans notre premier chapitre, nous avons évoqué l'idée que les créateurs d'*Underworld* semblent, entre autres, inspirés du régime nazi pour définir le clan des vampires. Dans la même veine, il était inscrit « *Arbeit macht frei* » (le travail rend libre) à l'entrée des camps de concentration de Dachau et Auschwitz. Comme l'indique Müller dans son court article « "Arbeit macht frei". L'illusion de la libération par le travail » : « C'est ainsi que le projet des "Lumières" est poussé à son paroxysme par le nazisme allemand. À la libération de l'individu par le travail[,] il substitue celle du peuple organique[;] à la

valeur du travail individuel, celle du travail collectif[;] à l'universalisme humaniste[,] celui du particularisme racial » (Müller, 2012 : p. 33). Nous n'avons aucunement l'intention de comparer ces camps de concentration avec les programmes d'employabilité pour les personnes en situation de handicap ni les centres protégés de travail adapté dans les pays occidentaux. Toutefois, Vornhalt et al affirment qu'il y a globalement des effets pervers à l'intégration au travail : « Possible negative consequences are especially related to responses from the social working environment, such social insecurity, changed behaviour and negative attributions (like being unqualified and less efficient) or stigmatization of co-workers or supervisors that could have a negative influence on the person's career and likewise well-being [...] » (Vornhalt et al, 2018 : p. 49). En quelque sorte, c'est un peu ce que nous remarquons avec un contremaître/vampire esclavagiste dans *Underworld : Rise of the Lycans* alors que ce dernier souhaite que les Lycans redoublent d'ardeur au travail avant que Lucian ne vienne le calmer (Figures 20 et 21).



Figure 20 : Le contremaître/vampire esclavagiste surveille le travail des Lycans dans *Underworld : Rise of the Lycans* (2009).



Figure 21 : Un Lycan peine à fournir le rendement exigé dans *Underworld : Rise of the Lycans* (2009).

Évidemment, nous ferions preuve d'un manque flagrant de respect envers les victimes de l'Holocauste, ainsi qu'envers les responsables des programmes d'employabilité et des centres de travail adapté et d'un grand manque de jugement si nous les comparons aux plantations esclavagistes ou aux camps de concentration. L'idée est de démontrer les dangers du néolibéralisme rattaché à un capitalisme sauvage dans une vue d'ensemble, d'une part, et les risques de ghettoïsation des personnes en situation de handicap, d'autre part. Dans *Youth and Disability : A Challenge to Mr Reasonable*, Slater s'attarde aux effets du néolibéralisme sur les personnes, dont celles qui sont en situation de handicap. L'autrice écrit :

Like they did at the turn of the twentieth century, technologies at border zones of youth today function to ensure that the child meet the requirements of the twenty-first century (neo)liberal adult. This means moving, not from the 'developmental fact' of 'childhood' to the 'developmental fact' of 'adulthood', but from a socially constructed discourse of 'childhood' to a socially constructed discourse of 'adulthood' » (Slater, 2015 : p. 45).

Bien que la technologie puisse être un moyen d'émancipation, les propos de Slater démontrent qu'elle peut à la fois représenter un outil d'aliénation. C'est ce que nous soutenons dans notre étude, notamment dans le troisième chapitre. Nous croyons néanmoins que ce contexte participe à la ghettoïsation des personnes en situation de handicap et qu'il est relié à leur infantilisation. D'ailleurs, on parle souvent de séparer les enfants des adultes lorsqu'on veut passer au niveau supérieur dans n'importe quel domaine. Avec l'infantilisation viennent obligatoirement la domination et la ségrégation, ce qui nous ramène une fois de plus à la relation de pouvoir des vampires face aux Lycans dans *Underworld*.

6.1.2 Les racines de l'exclusion

En général, la ghettoïsation et l'infantilisation ont leurs origines dans l'Histoire et la façon dont on traite les gens à travers celle-ci. Ce sont en quelque sorte les racines de l'exclusion. Selon une interprétation particulière, nous pouvons prendre comme exemple les esclaves noirs à l'époque des négriers (quoiqu'ils fussent aussi réputés pour être des propriétés au même titre que des animaux) et les Autochtones du Canada qui sont encore confinés dans des réserves, ainsi qu'avec la loi sur les Indiens. Effectivement, le contrôle colonial peut s'avérer être une forme d'infantilisation qui fait en sorte que les conquérants prennent l'ascendant sur les peuples qui sont colonisés. D'ailleurs, c'est l'un des problèmes majeurs de la loi sur les Indiens. Pour sa part, Stiker retrace tant bien que mal l'histoire de cet état physique, mental ou psychique qu'est le handicap en lien avec la vision occidentale des personnes d'autres couleurs. Au sujet du 17^e siècle, Stiker écrit :

Leibnitz se rend compte de la pente dangereuse où il glisserait, à propos des peuples d'autres couleurs par exemple, aussi tient-il ferme pour sa présomption. [...] Donc à ce premier niveau de la question : humanité ou non des imbéciles, il existe une représentation, au moins latente et parfois explicite que les imbéciles sont des *intermédiaires* entre le règne animal et le règne humain. Faut-il rattacher cette indécision et ces hésitations philosophiques au XVII^e siècle, dont on sait qu'il fut, pour la folie surtout, mais aussi pour les autres infirmités, celui de la ségrégation. Avons-nous à faire uniquement à des élaborations rationnelles ou sont-elles en lien avec les rejets ambiants ? Louis XIV décrétant le renfermement des pauvres et autres marginaux pour créer l'hôpital général (1664) n'avait lu ni Locke ni Leibnitz. Ce qui est certain est que le siècle est habité par cette grande question du rapport entre la raison, telle qu'elle se découvre, puissante, dans les sciences, et la déraison (Stiker, 2006 : p. 130).

L'esclavage des peuples noirs a commencé en grande majorité au 15^e siècle et celui-ci s'est accentué avec les expéditions des Européens par la voie des mers. Les Autochtones n'en ont pas été exempts, car des explorateurs européens du 15^e et du 16^e siècles en ont capturé plusieurs pour les amener dans leur pays (Lawrence, 2016 : en ligne). Certes, les peuples noirs et autochtones ont subi d'autres injustices tout au long de l'histoire et nous en voyons de nouveau les conséquences. Aux États-Unis, les Afro-Américains peinent à se sortir de leur situation précaire. Ils font fréquemment l'objet de profilage racial et de violence de la part des policiers. Nous nous devons de souligner que d'autres groupes ethniques tels que les Latino-Américains sont confrontés à des situations semblables. Nous assistons aux mêmes types de problèmes au Canada, même s'il y a des variantes dans l'approche policière. Du côté des peuples autochtones, encore qu'il y ait eu certaines améliorations, plusieurs des personnes qui les forment vivent dans des réserves où il y a un manque criant d'habitations et d'infrastructures, vivent sous le seuil de la pauvreté, ont des problèmes de consommation d'alcool et de drogue. Les enfants autochtones sont signalés aux services sociaux et retirés de leur famille plus souvent qu'à leur tour. Les femmes

autochtones subissent diverses violences physiques et sexuelles et la stérilisation forcée en fait partie. Cette dernière violence est un relent du courant eugéniste qui a sévi dans les sociétés occidentales à la fin du dix-neuvième et au début du vingtième siècles. Malheureusement, les femmes autochtones ne sont pas les seules à la subir. Dans l'ouvrage collectif *Disability and Social Theory*, Frolmader et Meekosha mettent en lumière les violences dont les femmes en situation de handicap sont victimes : « Societies may impose the disabled identity against the subject's will for the purposes of containment in institutions. Disability is also a reason for violence and brutality. The presence of disability legitimises abuses such as forced sterilisation » (Frolmader et Meekosha, 2012 : p. 289). Dans la même foulée, aux États-Unis, les Afro-Américains, hommes et femmes ont subi le même genre d'abus au cours du 20^e siècle. Dans *Underworld : Rise of the Lycans*, il y a un dialogue entre Lucian et Sonja qui fait justement état du statut d'esclave du Lycan lorsqu'il montre à la femme vampire la clef qu'il a fabriquée afin de retirer son collier. Lucian dit : « Vampire and Lycan, we are both children of Corvinus, yet my kind are slaves. I will use this one day. And I will leave this place. But I can never be without you, now ». Nous jugeons donc que les auteurs de la série de films *Underworld* se sont inspirés notamment de l'histoire de l'esclavage pour créer la diégèse de cette dernière en plus du nazisme dont nous avons traité auparavant. Nous maintenons qu'il y a une corrélation avec la réalité des personnes en situation de handicap. De toute façon, comme nous l'avons soulevé, les individus qui ne correspondent pas au modèle mâle, blanc, hétérosexuel et valide sont fréquemment relégués à la marge et la citation précédente de Stiker va dans ce sens.

Par ailleurs, plus tôt dans son livre et en se penchant sur Locke, Stiker tend parfois à amalgamer l'imbécillité, la paralysie cérébrale (infirmité motrice cérébrale – IMC en France) et les polyhandicaps (Stiker, 2006 : p. 129). Cela représente un réel problème, particulièrement à ce qui a trait à la paralysie cérébrale. Sauf en cas d'atteintes sévères au niveau de la région responsable des capacités cognitives du cerveau, cette limitation fonctionnelle n'a aucun lien avec des atteintes intellectuelles. Notons que la paralysie cérébrale peut occasionner une difficulté d'élocution et, malheureusement, celle-ci est parfois associée à un handicap intellectuel dans l'esprit des gens encore aujourd'hui. Plus loin, nous expliquerons pourquoi nous faisons un lien entre la paralysie cérébrale et la lycanthropie. Il est vrai aussi que plus les limitations fonctionnelles sont importantes, plus l'accès au marché au travail est compliqué. À toute proportion gardée, dans certains cas, les personnes en situation de handicap ont droit au même genre de traitement que les personnes racisées et celles issues des Premières Nations, dont celles qui demeurent (stationnées) dans des centres d'hébergement en soins de longue durée (CHSLD). Dans la section suivante, nous couvrons en partie l'infantilisation des personnes en situation de handicap.

6.1.3 L'infantilisation des personnes en situation de handicap

6.1.3.1 On veut votre bien...

Nous savons que le danger de l'infantilisation guette ceux qui ont besoin d'assistance. Ne sommes-nous pas tous des enfants de Dieu ? Comme nous l'avons souligné dans la section

précédente, ce sont les religieux qui s'occupaient en premier lieu des personnes en situation de handicap. Évidemment, cette intervention s'accompagne d'une conception du monde qui teintait l'approche et les actions des religieux. Selon Stiker : « Il y a d'abord un héritage : celui du schème de "charité". Il est hérité du XIX^e siècle, mais aussi plus lointainement de tout le passé chrétien. Il y aurait à faire une histoire de la "charité" qui n'a point joué de même façon au long des siècles [...]. Incontestablement les créations d'institutions avaient, au départ, un caractère de "bonnes œuvres" telles qu'on les trouvait antérieurement » (Stiker, 2006 : p. 225). Une fois de plus, nous voyons une corrélation à faire avec certaines situations que vivent les Autochtones du Canada à cause de l'héritage des « bonnes œuvres ». Il est maintenant de notoriété publique que les Premières Nations ont également fait face à l'infantilisation. Mentionnons qu'après la guerre entre les Américains et les Britanniques, les Autochtones, qui étaient utilisés comme alliés par les représentants de la Couronne, n'étaient plus aussi utiles. Ils étaient même encombrants parce qu'ils occupaient des terres convoitées par les autorités. En 1763, il y a eu *La Promulgation Royal* par l'entremise de laquelle le roi voulait « protéger » les Autochtones communément appelés soit les Indiens, soit les Sauvages. Cette promulgation s'est transformée sous la forme de la Loi sur les Indiens plus tard et elle infantilisait les Premières Nations en décidant ce qui était bon pour elles (Lepage, 2019 : p. 2). Plus tard, les religieux se sont mis de la partie avec leur évangélisation, leurs rafles d'enfants et leurs pensionnats.

Au sujet des similitudes entre l'infantilisation des personnes en situation de handicap et celle des Autochtones du Canada, nous concédons que les films de notre étude sont majoritairement américains et qu'ils renferment des préoccupations propres aux États-Unis. Néanmoins, le même

phénomène se produit avec les Afro-Américains et cette situation remonte à l'époque de l'esclave; or, nous soutenons depuis le début de notre étude que les créateurs de la série de films *Underworld* se sont notamment inspirés de cet esclave pour créer la diégèse de celle-ci. De toute manière, l'oppression du modèle masculin, hétérosexuel, blanc et valide est partout le même en Occident, bien qu'il y ait des particularités régionales, voire nationales. Dans l'ouvrage collectif *Bodies in Commotion*, Cheu tient le même genre discours que nous en faisant un rapprochement entre les études cinématographiques, féminines (*women's studies*) et celles relatives au handicap : « As disability studies expands in ways similar to ethnicity, sexuality, and gender studies, which caused a reevaluation of whiteness and heterosexuality as dominant paradigms, we may begin to see more work on such idea as a disabled gaze in film and a disability perspective in performance » (Cheu, 2005 : p. 138). Ici, l'adaptation cinématographique du roman (1976) d'Anne Rice *Interview With the Vampire*⁷⁵ (1994) par Neil Jordan peut nous servir d'exemple saillant par l'entremise de Claudia. Transformée en vampire par Lestat lorsqu'elle est jeune, elle reste prise dans un corps d'enfant pour l'éternité. Par la suite, Claudia a une relation amoureuse (et des rapports sexuels dans le roman) avec Louis. Celle-ci représente l'un des grands tabous, voire l'évocation du crime qu'est la pédophilie. Du même coup, nous avons là une cellule familiale abjecte, le père (Lestat), la mère (Louis) et l'enfant (Claudia). Généralement, surtout dans les sociétés patriarcales, on juge que le père donne l'élan vers l'autonomie à la progéniture et c'est Lestat qui transforme Claudia. C'est pour cette raison que nous le désignons comme le père. Claudia doit donc apprendre à vivre avec le vampirisme comme d'autres doivent le faire avec

⁷⁵ Dans un hôtel de San Francisco, Louis donne une entrevue à un journaliste indépendant qui l'enregistre. Louis est un jeune propriétaire d'un domaine agricole qui a été transformé en succube par le vampire Lestat. Ce jeune propriétaire raconte son dur apprentissage du vampirisme à travers les âges.

leurs limitations fonctionnelles. Louis passe par le même processus. Cependant, son genre est fluctuant du point de vue de sa relation avec Lestat et parce qu'il surprotège l'enfant, ce qui nous encourage à l'identifier en tant que mère dans une sorte de stéréotypage propre aux sociétés occidentales qui sévissait encore quelque peu dans les années 1990. La relation amoureuse et intime entre Louis et Claudia devient alors incestueuse et interdite. Toutefois, Claudia n'est plus une enfant puisqu'elle devient une vampire âgée de deux siècles, ce qui la rapproche des personnes en situation de handicap qui sont infantilisées et asexualisées. Bien que les vampires soient réputés pour détenir des pouvoirs, le vampirisme semble être une malédiction notamment pour Claudia⁷⁶. D'autre part, nous avons déjà évoqué les différents aspects de l'Histoire qui ont inspiré la série de films *Underworld*. Que l'on regarde l'oppression de différents angles, l'eugénisme qui peut en découler est toujours le même et l'infantilisation fait partie des actes violents et qui tendent à aveugler l'Autre. Infantiliser quelqu'un, c'est lui faire violence. C'est aussi ce que nous voyons dans *The Shape of Water*. Au-delà de la violence physique, la créature est traitée comme un enfant irraisonnable par les autorités ou un animal que l'on veut dompter. Qui plus est, elle fait figure d'enfant malade ou en situation de handicap à qui l'on doit trouver une « cure » ou, minimalement, comprendre ce qu'il se passe avec cet individu. Dans *Corps infirmes et sociétés*, Stiker se penche justement sur l'approche infantilisante du milieu médical. L'auteur écrit : « Le regard médical sur l'infirmes s'est fait plus paternaliste que clinicien, plus éducatif que guérisseur. Le rapport au corps malade n'est pas le même pour la simple raison que souvent on

⁷⁶ Le syndrome de Highlander est une maladie très rare qui empêche les personnes atteintes de vieillir. Nous pouvons y inclure la progéria qui est une maladie génétique qui affecte seulement une naissance sur 4 à 8 millions. Il existe une autre maladie génétique qui touche une personne sur 200 000 et il s'agit de la porphyrie. Les individus affligés par celle-ci sont anémiques et ont le teint pâle. De plus, la lumière du soleil peut grièvement blesser leur peau, ce qui nous éloigne des pouvoirs vampiriques. Toutefois, il semblerait que celle-ci fut l'une des inspirations de Stoker pour la création du Comte Dracula.

ne guérit pas » (Stiker, 2006 : p. 219). À l'image de la créature dans *The Shape of Water*, les personnes en situation de handicap rendent parfois davantage service au corps médical et scientifique qu'à leur propre corps en lui permettant d'approfondir ses connaissances par le biais de diverses expériences, ce qui nous ramène au posthumanisme dont nous traitons au chapitre 3. Les autres personnages du film de Del Toro ont droit au même traitement de la part de M. Strickland. Lorsqu'à la suite de l'enlèvement de la créature par les deux femmes de ménage, M. Strickland se rend chez Zelda, la collègue noire d'Eliza, et il reproche à l'époux d'être incapable de bien tenir la bride de son épouse. Même si le responsable de la sécurité du centre militaire de recherches scientifiques est un machiste qui a du mal avec le changement de paradigme dans la distribution des rôles sociaux, Strickland tend à infantiliser les femmes tout comme les êtres différents et ce réflexe va de pair avec l'attitude réactionnaire des tenants du patriarcat.

Nous nous tournons de nouveau vers Stiker afin de montrer qu'il existe un lien dans l'infantilisation de la femme et des personnes en situation de handicap. L'auteur remarque : « Reconnaissons d'abord à la "personne handicapée" la fonction, très *primordiale*, qu'[elle] remplit. Comme l'enfant pour l'adulte, la femme pour l'homme [...], [elle] est la preuve de l'insuffisance de ce que nous aimerions voir établir pour référence et pour norme. [Elle] est cette déchirure de notre être qui ouvre sur son inachèvement, son incomplétude, sa précarité » (Stiker, 2006 : p. 10). La scène que nous avons évoquée au début de cette étude dans laquelle M. Strickland demande à Eliza de nettoyer le dégât qu'il a fait volontairement est évocatrice en cette matière. Certes, nous avons signalé l'abus de pouvoir dont fait preuve le responsable de la sécurité, mais il domine la femme de ménage comme il le fait avec la créature à l'image d'un

enfant. Nous avons un autre exemple qui va dans le même sens et celui-ci nous vient d'*Underworld : Rise of the Lycans*. Au moment où Viktor réalise que Sonja a aidé Lucian à s'échapper, il la fait enfermer dans sa chambre tel un enfant qu'on punit, tandis que le chef des vampires jette Lucian dans un cachot lorsque ce dernier enlève son collier pour se transformer en Lycan sans y être autorisé. Dans un cas comme dans l'autre, nous avons affaire à de l'infantilisation et rappelons que nous incluons le personnage de Lucian dans les illustrations des défis que vivent les personnes en situation de handicap.

6.1.3.2 *Des mains d'argent, et non des mains d'enfant*

Tim Burton nous offre une lumineuse version banlieusarde de l'infantilisation des personnes en situation de handicap avec son film *Edward Scissorhands*. Edward est incomplet (prématuré) parce que son père-inventeur n'a pas eu le temps de lui mettre ses mains du fait qu'il soit mort avant d'y parvenir. Le protagoniste tient le rôle d'un « enfant » en situation de handicap. Comme nous l'avons souligné dans le chapitre sur le corps, plusieurs auteurs, dont Basil Morrosow, relatent que Burton affectionne des personnages enfantins dans un corps d'adultes ou tout simplement des personnages d'enfant. En analysant *Edward Scissorhand*, l'autrice se penche sur l'image de l'enfant prodige que nous avons soulevée dans la section sur le corps et sa communauté. Elle indique :

The motif of the prodigious child is at the centre of Burton's work. His *oeuvre* contains themes of unusual birth, dual sets of parents, abandonment, extraordinary talent expressed early, omnipotent friends and enemies, invincibility, love and hatred of the crowd, etc. *Edward Scissorhands* is made in

a laboratory by a godlike father-figure, and subsequently adopted by a suburban American family (Bassil Morosow, 2010 : p. 34).

Nous avons plusieurs points à soulever par rapport aux propos de Bassil Morosow et l'infantilisation des personnes en situation de handicap ou, du moins, la réalité de certains enfants handicapés est l'un de ceux-ci. Tout d'abord, revenons au château gothique où est « né » Edward telle la créature de Frankenstein. Nous y retrouvons des appareils automatisés qui aident Edward dans les tâches de la vie quotidienne. Ils ont été créés par le père-inventeur d'Edward et nous estimons que Burton s'est inspiré du film expressionniste *Metropolis*⁷⁷ (1927) de Fritz Lang pour faire cette mise en scène. Par ailleurs, Kunze souligne la grande influence de l'Expressionnisme allemand sur le cinéaste (2016) et Dominte indique qu'il s'est du Comte Orlok de *Nosferatu*⁷⁸ de Murnau pour construire son personnage d'antihéros dans *Edward Scissorhands* (2019). Nous maintenons qu'il y a des références au film de Lang dans celui-ci. À la place d'un humanoïde, il y a un robot-femme dans le film du cinéaste allemand. Ce robot-femme est créé par un inventeur tout comme l'est Edward. Dès le début de *Metropolis*, nous apercevons un genre de turbines hydrauliques, des roues et des manivelles en fonction à l'instar de celles que nous voyons dans

⁷⁷ Au 21^e siècle, un groupe de tyrans a la mainmise sur une métropole à l'architecture fantastique, voire gothique. D'un côté, les aristocrates profitent de leur vie paisible et remplie de divertissements dans leurs luxueuses maisons et leurs grands jardins. De l'autre, cantonnée dans les entrailles de la Terre, la classe ouvrière dort, travaille et survit dans des conditions exécrables. Afin de mater une révolte de plus en plus imminente, un savant invente une femme-robot destinée à empêcher la population de se soulever.

⁷⁸ En 1838, le jeune clerc de notaire Hutter quitte sa fiancée, Ellen, et se rend dans les Carpates pour rencontrer le comte Orlok dans son château afin d'y faire une transaction immobilière. Une fois sur place, Hutter réalise que le comte est Nosferatu, le vampire, et il se fait mordre par ce dernier à plusieurs reprises durant son séjour. Par la suite, le succube quitte son château en étant allongé dans un cercueil rempli de terre et embarque sur un bateau en direction de la ville Wisborg. L'équipage est décimé par le vampire et la panique s'installe à bord, ce qui n'empêche pas le navire d'atteindre sa destination. Lorsqu'il arrive, le comte Orlok achète une demeure qui se trouve devant celle de Hutter et Ellen.

Edward Scissorhands, mais nous sommes plutôt dans un contexte industriel dans le film de Lang.

Kunze partage son appréciation du chef-d'œuvre de Burton de la manière suivante :

Watching *Edward Scissorhands* nearly twenty years later, it may be his purest film and his masterpiece; undoubtedly, it is the film that beautifully encapsulates the Burton aesthetic, combining various strains we have seen throughout his early work : a protagonist who is a misunderstood outsider living in narrow-minded community, a childlike fascination with the strange and the grotesque, a tongue-in-cheek humor that wavers between ironic and campy, an embrace of Gothic conventions and German Expressionist style (Kunze, 2016 : p. 207).

La citation de Kunze offre un bon résumé de ce que nous avançons depuis le début de notre analyse d'*Edward Scissorhands*. Bien que Burton ait déjà expérimenté le même type de mise en scène dans *Pee-wee's Big Adventure*⁷⁹ (1985), nous y décelons autre chose qu'un jeu d'enfant dans son film de 1990. Selon notre perspective, il pourrait très bien s'agir d'adaptations destinées à faciliter la vie des personnes en situation de handicap dont Edward est l'une des représentations. D'ailleurs, le château gothique dans *Edward Scissorhands* pourrait très bien s'apparenter à un centre hospitalier ou de réadaptation pour enfants handicapés même si Edward est seul. Ce château peut également représenter une école spécialisée destinée à ces mêmes enfants. Mais il n'est pas rare que ceux-ci ressentent de la solitude dans ce genre d'endroits et l'isolement du protagoniste du film de Burton cadre bien avec celle-ci. Burton lui-même a bien connu ce sentiment comme le relate Schäfer. En traitant d'Edward, elle écrit : « By creating a character like him, Burton voices criticism on societal dynamics. Creating the character when he

⁷⁹ Un adulte aux allures enfantines nommé Pee Wee se prépare pour passer une excellente journée avec l'amour de sa vie, sa bicyclette. Mais coup de théâtre, elle a été volée. Pee Wee se lance donc à la recherche de cet objet perdu et il traverse des aventures de plus en plus burlesques.

was a teenager, he is a reflection of his own feelings [...]. The film is thus a reaction against societal categorisation and pressure, against not being accepted as who and what you are. Although linked to Burton's own feelings as a teenager at school and in suburbia » (Schäfer, 2012 : p. 10). Le cinéaste s'est donc inspiré d'un des films qui l'a influencé et de son expérience personnelle pour réaliser *Edward Scissorhands*. Rappelons que les appareils automatisés ont été utilisés pour la première fois dans le film de 1985 du même réalisateur que nous avons évoqué précédemment et dans lequel un homme-enfant se met à la recherche de sa bicyclette volée, ce qui illustre une fois de plus, selon nous, l'infantilisation des personnes en situation de handicap. Cela ne signifie pas que l'on doit se priver d'aides techniques de peur d'être infantilisé, mais bien de changer de paradigme visant à améliorer les conditions des individus ayant des limitations fonctionnelles.

Dans *Edward Scissorhands*, le père-inventeur tient un double, voire un triple rôle. À l'instar de la créature de Victor Frankenstein, Edward est « né » sans l'entremise d'une mère lors d'un accouchement. C'est son père-inventeur qui lui a donné la vie en bouleversement l'ordre naturel des genres. L'inventeur est à la fois le père et la mère d'Edward comme c'est le cas dans l'œuvre de Mary Shelley. Malheureusement, il laisse un être inachevé. Même si cet inachèvement est dû à son décès, il est tout à fait possible que celui-ci ait pu se sentir coupable d'avoir une « progéniture » qui est incomplète. Korff-Sausse s'attarde justement sur la culpabilité qu'éprouvent les parents d'un enfant qui naît avec un handicap, dont Mme R. qui est l'une de ses patients. La psychanalyste note : « La culpabilité s'éclaire d'un jour nouveau, et ce glissement permet de l'accrochage exclusif au handicap [de son fils] Adrian et de la rattacher à d'autres fantasmes » (Korff-Sausse, 1996 : p. 96). Mais de quels fantasmes pourrait-il s'agir ? L'une des

possibilités est le fantasme de mort. Il arrive parfois que les parents d'enfants handicapés aient une pulsion de meurtre envers leur bébé parce qu'ils sont incapables d'assumer l'« horreur » de cette naissance et du handicap. Nous voyons ici un lien entre la vie (naissance) et la mort. C'est l'une des illustrations du combat entre *Eros* et *Thanatos* qui se trouvent dans le genre du gothique. D'autre part, la réaction de quelques parents face à leur enfant handicapé rappelle celle du savant fou face à sa créature dans *Frankenstein*, c'est-à-dire qu'ils sont épouvantés face à leur progéniture. Toutefois, dans *Edward Scissorhands*, c'est le père-inventeur/mère qui meurt. L'une des raisons envisageables est que le parent vit la réalité du handicap à la place de l'enfant, ce qu'il l'amène à mourir dans le cas de l'inventeur. Notons que vivre une situation à la place d'une autre personne revient à l'infantiliser dans certains cas.

Finalement, le père-inventeur joue aussi le rôle d'un médecin, en l'occurrence un obstétricien qui sauve les enfants prématurés. Comme le savant fou, certains obstétriciens tendent à se prendre pour Dieu, ce qui nous ramène au « crime » de Victor Frankenstein. D'ailleurs, ce dernier est condamné par ses pairs pour avoir pratiqué la science interdite et la créature qui l'a créée revient le hanter. Il en va autrement avec les médecins et les scientifiques d'aujourd'hui. Ils sont plutôt poussés à aller plus loin et d'énormes sommes d'argent sont investies dans leurs recherches. Bien qu'il ait été réalisé dans un contexte québécois, le documentaire *Médecine sous influence*⁸⁰ (2004) de Lina B. Moreco montre jusqu'à quel point les néonatalogistes et autres médecins mettent une

⁸⁰ Documentaire percutant qui traite des conséquences de l'acharnement thérapeutique sur des enfants dits extrêmes prématurés. La cinéaste brosse le portrait de diverses familles, dont celle d'Erwan, Caroline et Charlie-Anne. Ayant été sauvés *in extremis* à leur naissance, ces enfants présentent divers handicaps et des atteintes neurologiques qui engendrent des conséquences dramatiques.

énorme pression sur les parents d'enfants qui sont nés extrêmement prématurés ou asphyxiés⁸¹ afin de les maintenir en vie et de leur prodiguer des traitements et des médicaments qui sont généralement très coûteux. Étant donné que les milieux de la médecine et de la pharmacologie sont plutôt semblables dans les sociétés occidentales, il nous semble juste de penser que la situation est sensiblement la même dans d'autres pays. Même si notre analyse se concentre principalement sur *Edward Scissorhands*, cela ne nous empêche pas de constater qu'il y a des ramifications avec ce qui se déroule dans les films *Underworld* et *The Shape of Water*. Évidemment, les vampires et les Lycans sont à la poursuite d'un être hybride et le second groupe effectue des recherches scientifiques. Dans *Underworld : Evolution*, Eve naît dans un laboratoire même si elle est la fille de Selena et Michael. Comme nous l'avons évoqué dans la section sur le posthumanisme, elle est le Sujet 2 et représente le Saint-Graal pour les Lycans dans la quête de l'amélioration de leur espèce. Pour sa part, la créature subit les expériences de quelques scientifiques dans le film de Del Toro pour comprendre son métabolisme, mais ces derniers, du moins certains, sont prêts à la tuer afin de la disséquer contrairement aux autres. Cependant, il est vrai que les Lycans tentent d'asphyxier Eve lorsqu'elle refuse de collaborer avec eux et font passer, du même coup, leurs recherches avant la vie ainsi que de sa qualité.

D'ailleurs, dans le documentaire de Moreco, la mère d'un enfant handicapé apporte un point important : elle en vient à se demander si les néonatalogistes sont là pour servir les familles, en comptant le bébé bien sûr, ou la technologie et la science. Elle soutient que certains d'entre eux

⁸¹ Le développement de ces enfants est achevé lors de leur naissance, mais ceux-ci manquent d'air lors de l'accouchement pour différentes raisons. Par conséquent, les répercussions sont différentes de celles des enfants nés extrêmement prématurés.

sont des chercheurs et qu'on devrait se poser des questions sur leurs réelles motivations. En bonne postmoderniste, elle soulève un problème éthique et remet en question la légitimité de ces recherches de peur qu'on transforme des pouponnières en laboratoires expérimentaux. Par conséquent, nous avons personnellement tendance à appeler les bébés prématurés ou asphyxiés qui ont été ressuscités des « enfants Frankenstein ». Rappelons que la créature inventée par Mary Shelley revient demander de rendre des comptes au docteur Victor Frankenstein. Dans la préface d'une réédition de *Frankenstein; ou Le Prométhée moderne*, Opper soutient : « Quelques-unes des scènes les plus poignantes du roman sont celles où Frankenstein se retrouve face à face avec sa création. Naturellement, la créature est en colère contre le scientifique. Victor Frankenstein a créé la vie pour sa propre gloire, mais il refuse ensuite d'assumer la responsabilité de ses actes. Il abandonne la créature à ses souffrances, à son destin monstrueux » (Opper, 2013 : p. 6). D'une certaine manière, Moreco fait la même démarche avec son documentaire. D'autre part, étant donné qu'il est question d'un Prométhée moderne au sujet de Frankenstein, il nous est aisé de faire une lecture postmoderne des avancées médicales et scientifiques, notamment en matière de handicap. Il va de soi qu'il y a des néonatalogistes qui souhaitent véritablement sauver des vies, mais la pression demeure forte pour opérer de « petits miracles » de la médecine. Cela dit, nous interprétons les interventions du père-inventeur d'Edward sous l'angle de la bienveillance dans le film de Burton contrairement à celles du savant fou dans le roman de Shelley et des autres scientifiques dont nous avons traité.

Tel que nous l'avons démontré dans notre troisième chapitre, l'humain augmenté propre au posthumanisme, voire au transhumanisme, est l'un des exemples saillants de modelage ou de

remodelage de l'être humain. Pour sa part, dans son analyse du postmodernisme, Boisvert écrit : « [Les postmodernistes] estiment que l'homme réalise enfin son rêve d'être maître de la nature (de se faire Dieu) grâce à la technologie, mais qu'il atteint et détruit, par la même occasion, sa propre nature » (Boisvert, 1995 : p. 25). Lorsqu'on sauve un enfant prématuré et Edward en est un exemple cinématographique selon nous, on doit s'assurer que l'enfant sera capable de se reconnaître, de reconnaître ses capacités et ses limites. Il faut faire en sorte que l'enfant soit en mesure de trouver lui-même, avec l'aide des moyens pour palier à ses limites ou les deux à la fois, la manière par laquelle il évoluera dans la vie et dans le monde. Dans *Être et temps*, Heidegger traite du Dasein qui signifie explicitement la façon dont on est dans le monde. L'auteur affirme :

[...] le Dasein a lui-même son propre « être-dans-l'espace », lequel n'est, de son côté, possible que *sur la base de l'être-au-monde en général*. L'être-au ne peut donc pas davantage s'éclairer ontologiquement si on le caractérise antiquement en disant quelque chose comme : l'être-au à l'intérieur d'être d'un monde est une qualité d'ordre spirituel alors que la « spatialité » de l'homme est une composante de sa vie physique qui « repose » toujours simultanément sur sa corporéité (Heidegger, [1927] 1986 : p. 90).

Être-au ou être au monde peut parfaitement se référer à une naissance comme dit l'expression consacrée « être mis au monde » et on appréhende ce dernier dans la situation dans laquelle on se trouve à ce moment-là, comme le font la créature de Frankenstein, Edward et les personnes en situation de handicap. Comme l'écrit Heidegger, on expérimente la spatialité par l'entremise de la corporalité, mais cela a aussi un impact sur l'ordre spirituel (ou intellectuel) de l'être en ce qui concerne sa vision de la vie et du monde qui l'entoure. Conséquemment, les deux phénomènes s'influencent l'un et l'autre. C'est ce que vit Edward lorsque Peg le sort de son

château gothique et l'amène dans la banlieue. Il s'agit d'une sorte de « naissance » et c'est la mère qui l'expulse dans le monde. Certes, c'est une mère adoptive, mais il demeure que Peg est une figure maternelle. En fin de compte, contrairement à la créature dans le roman de Shelley, Edward a un père (l'inventeur) et une mère (la représentante Avon).

Nous revenons à l'illustration que nous avons faite dans la sous-section sur le corps et sa communauté pour montrer de quelle manière Edward est dans le monde ou tente de l'être. Jusque dans les années 1970, il était fréquent que les enfants qui naissaient avec des limitations fonctionnelles soient placés dans une institution ou recueillis par une famille d'accueil. La durée de leur séjour en institution dépendait du temps qu'il fallait pour que ces enfants soient adoptés. Certains ne l'étaient que tard dans l'adolescence comme Edward (un adulte infantilisé à notre avis), d'autres ne l'étaient jamais. Notons qu'Edward dort dans un grand foyer lorsqu'il est au château. Nous reconnaissons que le mot anglais *fireplace* se prête mal au jeu des relations avec les différentes définitions du mot « foyer » étant donné qu'*Edward Scissorhands* a été écrit et réalisé en anglais, mais il nous semble tout de même intéressant de relever cette image dans le cadre de notre analyse. Normalement, c'est un endroit chaud lorsqu'il y a du feu. Rappelons que nous estimons qu'Edward est un enfant prématuré; or, les bébés nés prématurément sont placés dans une couveuse. Il est vrai que le foyer est éteint dans le film de Burton, quoiqu'il puisse très bien s'agir d'une métaphore filmique d'une couveuse.

Peg sort Edward de l'« institution » qu'est le château gothique où il se trouve et le ramène chez elle, ce qui constitue un autre foyer. Dans notre chapitre précédent, nous avons indiqué

qu'Edward découvre un nouvel environnement et nous ne reprendrons pas tout notre argumentaire. Ici, nous nous intéressons à la scène dans la chambre de Kim lorsqu'Edward arrive chez la famille de Peg. Il nous apparaît que la présence de peluches sur le lit et le bordage pour la nuit participe à l'infantilisation du nouvel invité et, par son intermédiaire, des personnes en situation de handicap. Cependant, c'est la séquence durant laquelle Edward est confronté au miroir qui est éminemment importante. Non seulement le personnage principal découvre un univers inconnu, il doit apprendre à être dans le monde, d'une part, et à se reconnaître lui-même dans un processus lacanien, d'autre part. N'étant pas habitué de voir sa propre image dans un miroir, Edward tente de toucher le visage qu'il aperçoit dans celui-ci avec les ciseaux qu'il a à la place des mains. D'ailleurs, l'humanoïde se taillade la peau du visage par un geste réflexif dans un dur retour ou, plutôt, une dure arrivée dans la réalité. L'enfant handicapé passe par le même processus selon l'analyse de Korff-Sausse. L'autrice souligne :

Plus l'identité de l'enfant est mal établie, plus il est sensible aux effets déformants du miroir, et moins il semble s'y reconnaître. En effet, lorsque les enfants handicapés sont peu assurés de leur identité, ils jouent longuement devant le miroir, comme les enfants psychotiques, fascinés par leur reflet dans lequel ils ne semblent pas réellement reconnaître leur image. [...] Mais c'est aussi à l'instant où la mort est envisagée que le sujet renaît. Se regarder dans le miroir, se confronter à son image, accepter de voir dévoilée sa propre étrangeté, risquer d'y voir éventuellement le visage de la mort, bref consentir aux maléfices du miroir, et soutenir le décalage entre l'idéal et la réalité [...] » (Korff-Sausse, 1996 : p. 191-192).

Plus tôt cette confrontation au miroir est faite, mieux se portera l'enfant. C'est un passage obligé dans le processus d'identification d'un individu. Il est plus difficile de défaire une image qui s'est cristallisée et, dans ce cas-là, le miroir risque de voler en éclats. À notre avis, c'est l'une des raisons pour laquelle Edward éprouve de la difficulté à s'inclure dans la communauté, mais ce n'est

évidemment pas la seule comme nous l'avons démontré en nous penchant sur l'attitude de cette même communauté. Celle-ci constitue un autre miroir par la même occasion, car l'image de quelqu'un est reflétée et analysée dans le regard des autres. Le problème est que l'image de l'un ne correspond pas nécessairement à celle de l'autre et cela peut conduire à un brouillage. Ce brouillage se produit lorsque l'image que l'on se fait de soi-même est confrontée à celle que les autres se font de soi, entraînant irrémédiablement un clivage qui ressemble au décalage entre l'idéal et la réalité dont traite Korff-Sausse.

Au sujet de brouillage, de parasitage ou de clivage, il est notoire que les personnes en situation de handicap mettent leur côté créatif ou artistique de l'avant. Edward ne fait pas exception. De plus, comme il le fait à quelques reprises, les services qu'Edward rend aux autres deviennent un moyen de tenter de s'inclure dans la communauté. Par exemple, il taille les branches des arbres avec ses ciseaux, fait des sculptures, fait griller des aliments sur le BBQ, coiffe les cheveux des dames et coupe les poils des animaux. Edward devient populaire grâce à son talent, mais un fossé demeure entre lui et les autres. De plus, tout se passe bien tant et aussi longtemps qu'Edward offre ses services gratuitement et de façon plutôt informelle, ce qui nous conduit à ce que nous appelons « la culture du bénévolat » chez les personnes en situation de handicap. Cette voie leur est offerte à titre occupationnel, notamment par des travailleurs sociaux. Comme elles sont étiquetées, inaptées et disqualifiées de facto du marché du travail, on tente d'occuper ces individus par l'entremise du bénévolat. Chataika écrit dans *Disability and Social Theory* : « In many cases, the challenge is that the dominant discourse of development is framed not in the language of emancipation or justice, but in the vocabulary of charity, technical expertise, and a deep

paternalism as its syntax. The disability and development agenda, in some sense, turns out to be like the Welfare discourse where professionals such as social workers come in to 'fix' the individual or the situation » (Chataika, 2012 : p. 254-255). Nous nous devons de mentionner que l'auteur se réfère à l'attitude de l'Occident à l'endroit de ce qu'on désigne par le Tier-Monde, y compris les personnes en situation de handicap qui y habitent. Toutefois, nous jugeons que ses propos sont aussi valables pour la « culture du bénévolat » qui sévit dans les pays de l'hémisphère nord, dont le Canada et les États-Unis.

Bien qu'il s'agisse d'un contexte spécifiquement américain dans le film de Burton, nous prenons la situation d'Edward comme exemple. Lorsqu'il veut se servir de ses talents de coiffeur, Edward ne parvient pas à obtenir du crédit pour acheter un salon de coiffure. La banque ne veut pas lui accorder parce qu'il n'a aucun historique de crédit, aucune expérience de travail connue et il n'existe même pas dans les bases de données. Évidemment, la raison est qu'Edward demeure un humanoïde qui a passé une bonne partie de son existence dans le château gothique. Certes, Burton fait une critique du monde financier et du fonctionnariat américains, ce qui ne nous empêche pas de faire des rapprochements avec les défis que rencontrent les personnes en situation de handicap qui sortent des institutions résidentielles ou de jour. Même les individus ayant des limitations fonctionnelles qui n'ont pas fréquenté ces institutions éprouvent parfois des difficultés dans leur inclusion en emploi. À la suite de Chataika, nous soutenons qu'il y a une forme d'infantilisation, du moins du paternalisme, dans cette réalité.

Malheureusement, la suite des événements tourne mal pour Edward et c'est cette même « culture du bénévolat » qui le mène à sa perte malgré qu'il y ait aussi des sentiments amoureux envers Kim qui s'y mêlent. Voulant rendre service à Kim et se servant de ses ciseaux comme passe-partout, Edward accepte d'entrer par infraction dans la maison des parents du copain de Kim⁸² pour récupérer un objet qu'il prétend avoir oublié dans une pièce sécurisée. Par conséquent, Edward se retrouve enfermé dans la pièce et accusé de tentative de vol. Cet événement est indéniablement un moment décisif dans le film. À partir de ce moment, les voisins voient Edward de manière négative nonobstant toutes les contributions qu'il a auparavant apportées à la communauté. Le fait qu'il soit différent (Autre) joue en sa défaveur et on fait un lien de cause à effet tel un enfant étrange qu'on surprend en train de désobéir ou de faire des bêtises. Les « parents adoptifs » d'Edward pensent que ce dernier voulait commettre un vol faute de financement pour se lancer en affaires alors qu'il n'en est rien. Edward est relâché parce qu'il n'est pas jugé dangereux, mais on songe à impliquer les services sociaux dans son dossier. En bonne « mère adoptive », Peg dit que la famille se porte garante pour Edward. Tous ces éléments penchent vers l'infantilisation des personnes en situation de handicap et rappellent des enjeux relatifs aux peuples noirs et aux Autochtones que nous avons évoqués. Mais ce n'est pas la seule oppression à laquelle les personnes ayant des limitations fonctionnelles font face. Les hommes parmi celles-ci peuvent se voir féminisés et cette féminisation sera le sujet de la prochaine section.

⁸² D'ailleurs, c'est à la suite de cette tentative de vol que Kim quitte son copain.

6.1.3.3 La féminisation des hommes en situation de handicap⁸³

Tel que nous l'avons établi dans notre premier chapitre, le gothique remet en question la notion de genre. Notamment, le gothique du 19^e siècle a été influencé par les recherches scientifiques et médicales. Ces différentes influences nous rappellent le fonctionnement du modèle médical du handicap. Effectivement, celui-ci considère les limitations fonctionnelles comme un problème à régler à l'instar des sciences et pseudosciences qui s'attardent aux tares relevant, entre autres, de l'atavisme. L'exemple de cet amalgame qui nous vient en tête est la créature dans *The Shape of Water*. Nous réitérons que celle-ci est un mâle qu'on cherche à mâter et qui est l'objet d'oppression au même titre que les personnages féminins du film de Del Toro. À cause de son apparence androgyne, Edward questionne aussi le genre bien que le récit demeure hétéronormé dans l'œuvre de Burton. Qui plus est, le fait qu'Edward dorme dans la chambre de Kim revient, selon nous, à la féminisation des hommes en situation de handicap même si le protagoniste d'*Edward Scissorhands* porte des habits masculins. Quoique les mœurs changent, les séances de maquillage habituellement « réservées » aux femmes organisées par Peg afin de traiter le visage d'Edward renforce notre analyse si nous prenons aussi en compte l'époque dans laquelle le film a été réalisé. Ces différentes considérations nous amènent à faire un rapprochement avec les études relatives au handicap et particulièrement la féminisation des hommes ayant des limitations fonctionnelles.

⁸³ Les comparaisons que nous faisons avec les différentes oppressions que subissent les femmes peuvent s'appliquer à des groupes marginalisés, dont les communautés ethnoculturelles. Nous tentons de nous rapprocher le plus possible de ce qu'on appelle l'intersectionnalité des luttes dans notre analyse.

À plusieurs endroits dans notre étude, nous avons évoqué les actes de violence qui sont portés à l'endroit de personnages dans les films gothiques, dont ceux qui sont féminins. Nous avons aussi établi que ces actes sont le fruit d'une prise de contrôle et d'une réification de l'Autre. Mais le contrôle s'exerce autant physiquement que socialement sur les gens, comme nous l'avons vu avec Foucault. Le fait de mégenrer un individu s'avère une forme de violence. Toutefois, dans cette section, nous n'abordons pas le processus de réassignation du sexe ou du genre. Il est plutôt question d'attitudes vexatoires auxquelles les hommes en situation de handicap font face. Ceux-ci paraissent féminisés. Cependant, nous ne traiterons pas de la féminisation de ces derniers en adoptant une posture machiste. Au contraire, nous procéderons à une comparaison des oppressions que subissent la gent féminine et les hommes en situation de handicap en nous référant, bien sûr, à certains personnages dans les films que nous avons sélectionnés. Dans son ouvrage sur la jeunesse et le handicap, Slater écrit : « Feminist scholars have noted that whereas men are considered 'whole' (and therefore adult), women are considered incomplete and infantilised as 'childlike' » (Slater, 2015 : p. 44). Un peu comme nous, Slater explore les manières dont le discours néolibéral sur la nature d'adulte raisonnable, l'hétéronormativité, le patriarcat, le sexisme, le racisme et le validisme ont un impact négatif sur la jeunesse en général et les jeunes en situation de handicap en particulier. Quant à nous, ce que nous avançons est aussi valable pour les adultes. Nous retrouvons ces aspects dans le film *The Shape of Water* par l'entremise de M. Strickland. Son attitude patriarcale et condescendante envers la créature et Eliza en est clairement une illustration. Les Afro-Américains et les gais sont également victimes d'oppressions. Nous en prenons pour preuve la répression de la manifestation des *Black Panthers* couverte à la télévision du voisin gai d'Eliza et l'expulsion de celui-ci du restaurant où il a

l'habitude d'aller manger parce qu'il avoue son béguin pour le serveur, et ce sous prétexte que l'endroit accueille uniquement des gens bien et des familles avec des enfants⁸⁴. Malgré le fait que la diégèse de son film se situe durant la Guerre froide, Del Toro traite de problèmes très actuels.

Concernant l'approche féminisante envers les hommes en situation de handicap que nous retrouvons autant chez la créature inventée par le cinéaste mexicain que chez Edward, nous nous basons, entre autres, sur les propos de Manderson et Peake dans l'œuvre collective *Disability and Social Theory* : « Since masculinity is defined as able-bodied, the disabled man is an oxymoron. Becoming disabled for a man means to “cross the fence” and take on the stigmatizing constructs of masculine body made feminine and soft » (Manderson et Peake, 2005 : p. 233). En réalité, les personnes en situation de handicap sont jugées démunies, faibles, ayant besoin des autres pour pouvoir fonctionner, ayant besoin d'être « sauvées », il est mal vu qu'elles se fâchent (c'est un signe de perte de contrôle et d'« hystérie » contrairement au signe de force et d'affirmation lorsqu'il s'agit d'un homme (blanc et valide), ont plus ou moins le droit de vivre pleinement leur sexualité, etc. Comme Manderson et Peake l'indiquent plus loin dans leur article : « [...] the traditional notions of woman and disability converge, reflected in the ascription of characteristics such as innocence, vulnerability, sexually passivity or asexuality, dependency, and objectification » (Manderson et Peake, 2005 : p. 233-234). Les autrices n'abordent pas la question de la colère qui est mal vue chez les femmes et les personnes en situation de handicap, mais nous croyons que c'est une notion importante. En lien avec ces idées, nous nous référons de nouveau aux

⁸⁴ Rappelons que les gais et lesbiennes ont été longtemps associés aux pédophiles et ce préjugé est malheureusement tenace chez certaines franges de la population.

personnages de la créature dans *The Shape of Water* et Edward dans *Edward Scissorhands*. D'un côté, la réaction agressive de la créature est jugée irraisonnable par les autorités alors qu'en fait, il s'agit de légitime défense face aux mauvais traitements que lui inflige M. Strickland. Tandis que, dans le film de Burton, le vandalisme perpétré par Edward en réaction au rejet qu'il subit vient malheureusement valider la nouvelle opinion négative que la communauté a de lui.

L'ouvrage collectif *Ugly Bodies : Queer perspectives on Illness, Disability, and Aging* introduit des pistes de réflexion intéressantes sur le corps aux prises avec les diktats de la normalité. Les différents auteurs se penchent à leur façon sur la question de la sexualité et de la reproduction chez les personnes malades ou en situation de handicap sous l'angle des théories queer. Ces individus sont également victimes d'oppression sur ces deux plans. Dans leur article « Against the Ugliness of Age : Towards an Erotics of the Aging Sexual Body », Moore et Reynolds s'attardent aux travaux de Jean-Luc Nancy, dont *Corpus* (2000), dans lequel le chercheur s'intéresse à la place du corps dans les sociétés occidentales. Le passage suivant de l'article de Moore et Reynolds nous semble pertinent par rapport à la féminisation des hommes en situation de handicap même si les auteurs analysent les possibilités d'érotisation du corps âgé. Ils écrivent :

[The] indigestible body is a symptom of western enlightenment reason, where the idea, or ideal, of the body has replaced flesh. The desire to possess and consume the body 'exscribes' or translate it into a digestible form which we take to be the body, whereas looking at bodies – *corpus* – as they are confronts the indigestible, beyond discourse, present in the material yet in our examination foreign to us [...] (Moore et Reynolds, 2016 : p. 89).

C'est encore une fois un aspect que nous retrouvons avec la créature et Edward. La communauté scientifique veut percer le mystère de la biologie de la première et les banlieusards projettent

leurs divers fantasmes sur le second. Nous incluons Michael dans le lot parce que les vampires et les Lycans veulent mettre la main ou la patte sur lui dans *Underworld* à cause de son hybridité et sa descendance. D'abord et avant tout, ces corps dérogent de la norme, ce qui fait en sorte d'engendrer les tentatives de les cerner dans tous les sens du terme. Bien que l'interaction avec le corps et l'appropriation de celui-ci s'apparentent à l'approche médicale du handicap, nous y voyons aussi un lien avec la réification et l'hypersexualisation du corps féminin. Dans un cas comme dans l'autre, nous avons affaire à une consommation (ou une digestion) du corps. Néanmoins, il y a une tentative de le faire et l'agent consommateur est masculin quoiqu'il y ait de plus en plus de diversité des rôles dans le milieu de la réadaptation. Concernant le corps de la femme, le but ultime de l'interaction est une relation sexuelle aboutissant sur un coït. Tandis que pour le corps handicapé, le but ultime est la rectification, la normalisation ou les avancées scientifiques à l'instar de ce qui se produit avec la créature, Edward et Michael. Dans les deux types d'approches, il y a une forme de violence, du moins, d'oppression. Nous sommes conscients que la chosification du corps handicapé s'adresse aux deux genres, mais nous la soulevons dans cette section parce que nous jugeons qu'elle participe à la féminisation des hommes en situation de handicap. Curieusement, notre réflexion va plutôt dans le même sens que Williams dans son article « Film Bodies : Gender, Genre, and Excess ». Elle soutient : « [...] [the] pleasure, for a masculine-identified viewer, oscillates between identifying with the initial passive powerlessness of the abject and terrorized girl-victim of horror and her later, active empowerment [...] » (Williams, 1991 : p. 6-7). Nous convenons que l'autrice traite de films d'horreur dans lesquels nous retrouvons des actes de violence meurtrière, ce qui n'est pas comparable à l'approche curative du handicap dans le milieu médical. Toutefois, il demeure qu'il y a des corps

« vulnérables » et passifs qui subissent les actes médicaux traitant et normalisant. Parfois, on en vient à remodeler les corps en question afin de les rendre conformes au type d'individu souhaité au plan physique. Sans vouloir procéder nous-mêmes à de l'appropriation, c'est sur cette base que nous soulevons quelques convergences entre certaines oppressions que subissent les femmes et la féminisation des hommes en situation de handicap.

L'oppression se vit également dans l'attribution des rôles sociaux et celle-ci reste genrée. Les personnes qui ne parviennent pas à correspondre au modèle attendu d'elles font face à une réprobation sociale ou à une dévaluation et les hommes en situation de handicap n'y échappent pas. La pression peut être forte pour que les individus cadrent avec l'image privilégiée même si certains vivent très bien le fait d'être dans la marge. De toute évidence, c'est ce qui se passe aussi avec la créature et Edward, car ils subissent de l'oppression, voire de la répression, pour cette raison. D'un certain angle, c'est également valable pour Michael et Lucian dans la série de films *Underworld*. En plus de cette oppression/répression, le clan des vampires tente d'en tirer profit grâce aux gênes de l'un et à la force de travail de l'autre. Sans oublier que l'on fait des expériences scientifiques sur Michael et sa fille Ève, mais celles-ci ont cours dans les deux clans que ce soient les vampires ou les Lycans.

Les différents personnages que nous venons de donner en exemple pour appuyer nos arguments ne sont indubitablement pas seuls. Ils reçoivent l'aide souvent inconditionnelle d'Eliza, Kim, Selena et Sonja. Comme nous le verrons plus loin, nous soupçonnons que ces dernières présentent des caractéristiques de syndrome de l'infirmière, ce qui nous conduit à l'aide

informelle donnée par des conjointes à des hommes ayant des limitations fonctionnelles. Ces différentes situations questionnent la distribution des genres et des rôles sociaux. Dans l'ouvrage collectif *Sexualities and Disabilities*, divers théoriciens étudient les impacts du handicap sur la sexualité des personnes ayant des incapacités. Comme nous l'avons soulevé, celles-ci viennent parfois troubler l'identité de genre ou les rôles sociaux. Dans son article « Of love, fears and dreams : Narratives of wives of soldiers disabled in war », Hettirarachchi se penche sur la réalité de femmes sri lankaises qui ont choisi de marier un soldat dont la guerre a laissé des lésions et des déficiences physiques importantes pour la vie ou qui étaient déjà mariées lors de l'accident. Bien qu'il soit question d'enjeux qui se trouvent ailleurs qu'en Occident, nous jugeons que le propos reste très révélateur de ce qui se passe dans un couple formé par un homme en situation de handicap et une femme sans limitations fonctionnelles lorsque les services de soutien à domicile sont insuffisants ou inexistantes. De toute manière, le poids du patriarcat est sensiblement le même un peu partout dans le monde. En ce sens, l'auteur relate : « [...] the physical and unfamiliarity with supporting a person with a disability and medical needs and therefore the level of dependency could be argued to challenge traditional constructs of gender identity. Disability has been conventionally viewed as characterised by 'vulnerability, powerlessness and dependence' [...] » (Hettirarachchi, 2016 : p. 83). Il est indéniable qu'un couple atypique tel qu'illustré ici tend à chambouler et à inverser les rôles des conjoints dans une société qui est encore sous le joug du modèle patriarcal. Même si les mentalités tendent à changer tranquillement (mais trop lentement), les hommes ayant besoin d'aide physique et même psychologique sont encore émasculés socialement dans un processus évident de féminisation. Tandis que les conjointes de ces hommes sont aux prises avec des rôles aux

antipodes et très stéréotypés. D'une part, elles « répondent » au devoir d'aide, de bienveillance et d'abnégation qui leur est dévolu depuis des siècles. D'autre part, ces femmes se retrouvent en même temps à être pourvoyeuses et protectrices parce que leur conjoint est « incapables » de subvenir à leurs besoins⁸⁵. Nous aurions tendance à affirmer qu'elles endossent le rôle de « super infirmière »⁸⁶.

Derechef, la distribution des rôles est bouleversée et va de pair avec ce que nous avons soulevé au sujet du gothique. Les frontières deviennent de plus en plus ténues. Revenons sur deux exemples patents dans les films de notre étude, soit Selena et Eliza. Dans *Underworld*, Selena vient au secours de Michael et elle devient amoureuse de lui. Dans *The Shape of Water*, nous assistons à une dynamique semblable, mais les étapes sont inversées. On pourrait objecter que les personnages de film que j'ai choisis tels que les Lycans dans *Underworld* et la créature dans *The Shape of Water* finissent par faire preuve de force exceptionnelle et de violence, ce qui est traditionnellement reconnu pour une caractéristique de la masculinité. Ces personnages se retrouvent néanmoins dans des positions de vulnérabilité et ont besoin de secours d'une femme. D'autre part, sans vouloir encourager les actes de violence, nous pourrions y voir une illustration ou une traduction de gestes d'affirmation et d'autodétermination (*empowerment*) chez un groupe marginalisé que représentent les personnes en situation de handicap. Dans l'article

⁸⁵ Il est nécessaire d'apporter un bémol à tout ce que nous venons de soulever. La situation serait potentiellement différente si les services et le soutien destinés aux personnes en situation de handicap, notamment celles qui ont de nombreux besoins, étaient véritablement organisés en fonction du projet de vie de celles-ci. De cette façon, les relations de couple entre personnes en situation de handicap et sans limitation fonctionnelle seraient plus équilibrées et égalitaires.

⁸⁶ Cette observation nous fait réaliser que nous revenons au modèle médical du handicap. Celui-ci perpétue donc une autre oppression envers les personnes en situation de handicap et ne négligeons pas de relever le machisme ambiant qui pèse sur les femmes au sein de ce modèle.

« “Empowerment” : généalogie d’un concept clé du discours contemporain sur le développement », Calvès se penche sur les origines et la nature du mot *empowerment*. En remontant jusqu’au féminisme radical, l’auteur indique :

Les origines et sources d’inspiration de la notion d’*empowerment* sont multiples et peuvent être retracées dans des domaines aussi variés que le féminisme, le freudisme, la théologie, le mouvement *black power* ou le gandhisme [...]. L’*empowerment* renvoie à des principes, telles que la capacité des individus et des collectivités à agir pour assurer leur bien-être ou leur droit de participer aux décisions les concernant, qui guident la recherche et l’intervention sociale auprès des populations marginalisées et pauvres [...] (Calvès, 2009 : p. 736).

Plus loin, Calvès signale que le mot se popularise dans les mouvements sociaux contestataires, dont celui des personnes en situation de handicap (2009 : p. 736). Du point de vue féministe et en lien avec le renversement des rôles, nous pourrions nous référer à Selena dans *Underworld* qui adopte une posture de prédation et le symbole phallique de pouvoir par excellence qu’est le revolver comme nous l’avons relevé dans le premier chapitre. Elle remet donc en question les rôles sociaux généralement distribués tout en acquérant une autodétermination. Les hommes en situation de handicap doivent procéder symboliquement au même type de bouleversement, mais il n’est ni nécessaire ni de bon aloi de le faire aux dépens des femmes ou de quiconque. Dans cette perspective, l’un des droits que les personnes en situation de handicap doivent encore conquérir est celui de vivre une sexualité épanouie, mais des défis demeurent. Dans le chapitre suivant, il sera question de l’asexualisation et l’hypersexualisation des personnes en situation de handicap.

Dans ce chapitre, nous avons tenté notamment d'illustrer les liens que nous pouvons observer entre certaines visions du handicap et le gothique, dont celui du 19^e siècle. Le modèle médical du handicap nous a servi de pont entre les deux grâce aux avancées médicales et scientifiques. Malgré les bases humanistes de celles-ci, elles s'avèrent devenir des formes d'oppression lorsqu'elles sont poussées à leur paroxysme et c'est sous cet angle que nous avons analysé *Edward Scissorhands*, les films d'*Underworld* et *The Shape of Water*. Nous avons aussi constaté qu'à l'instar des personnages d'Edward et la créature, l'infantilisation et la féminisation guettent les personnes en situation de handicap et les hommes qui se trouvent parmi elles. Ces phénomènes concordent avec la remise en question du genre et des frontières du corps propre au gothique.

Chapitre 7 : L'asexualisation ou l'hypersexualisation des personnes en situation de handicap

7.1 Le sexe des anges

L'asexualisation des personnes en situation de handicap est une oppression qui sévit encore aujourd'hui, bien qu'elle date de plusieurs années. Pour lui faire référence, on parle souvent du sexe des anges (Bon, 2013 : p. 42). Par ailleurs, dans son article « Les droits sexuels des personnes handicapées : réflexion sur le développement du droit international », Paré indique en s'attardant à certains mythes : « [...] les personnes handicapées sont soit asexuelles, soit ultrasexuelles selon le genre et le type de handicap, et les efforts cherchent donc à les faire reconnaître comme des personnes ayant une sexualité et ne devant pas automatiquement être considérées en tant que prédateurs ou victimes [...] » (Paré, 2018 : en ligne). Pour notre part, nous avons préféré un néologisme avec l'adverbe « asexuel » afin de rédiger ce chapitre parce que nous le jugeons plus percutant que le mot « déssexualisation »⁸⁷.

La représentation des anges est plutôt bien connue. Ceux-ci ont des ailes, des cheveux blonds ou châtain et bouclés. Si nous sommes chanceux, ils ont une harpe à la main pour jouer un peu de musique douce. Cependant, les anges classiques n'ont souvent aucun sexe apparent, ni pénis, ni vagin, ni sein, et ce même s'ils sont illustrés complètement nus. Comme dans le tableau de Mantegna (Figure 22), il est fréquent que ces anges soient peints sous les traits d'un enfant,

⁸⁷ Nous préférons utiliser le néologisme *asexualisation* à la place du mot « déssexualisation », car il faut avoir un sexe pour être déssexualisé. Pour les tenants de l'angélisme des personnes en situation de handicap, le sexe est inexistant chez ces dernières. Elles ne peuvent donc pas être déssexualisées.

symbole de la pureté et de l'innocence. Force est d'admettre que nous sommes dans la tradition chrétienne que les hommes tentent d'imposer depuis des siècles.



Figure 22 : *Putto* (1474) d'Andrea Mantegna.

Le sexe, c'est mal, surtout quand on ne correspond pas aux normes en vigueur. Nous avons évoqué dans le chapitre précédent que les personnes en situation de handicap étaient entre les mains des religieux avant d'être entre celles des représentants du milieu médical. Cela s'accompagne d'inconvénients dont l'angélisation et l'asexualisation de ces personnes. C'est ce que démontre Dupras dans son article « Ré-enchanter la sexualité des personnes en situation de handicap ». Selon l'auteur :

[...] la spiritualité semble plus compatible avec le handicap que la sexualité. La déficience physique aurait pour effet d'amplifier la spiritualité et ainsi d'atténuer la sexualité. [...] Les incapacités physiques conduiraient à s'intéresser davantage à la vie spirituelle qu'à la vie sexuelle. La société demande aux personnes handicapées de s'identifier à une image angélique [...]. Elle exige le

sacrifice de leur sexualité afin de leur faire adopter la figure d'êtres asexués qui symbolisent la pureté (Dupras, 2013 : p. 83).

Ici, il s'agit de désacraliser les personnes en situation de handicap ou, carrément, les désangéliser. C'est une grande violence de les priver, voire les dépouiller de leur sexualité et de leurs désirs. Que ce soient des hommes ou des femmes, ces personnes sont attirantes et désirables pour les individus qui vont au-delà des canons de beauté. Cependant, il est plus que nécessaire de cesser de les infantiliser et les angéliser, afin qu'elles parviennent à une émancipation sexuelle et sociale. Il faut briser l'image. Certes, ce travail de démantèlement est commencé, mais il reste du chemin à faire. Des films tels que *Blink* d'Apted montrent la sexualité des personnes en situation de handicap. Comme nous l'avons évoqué dans notre chapitre 5, ce film est à mi-chemin entre le drame policier et le conte fantastique du même type de ceux d'Edgar Allen Poe. L'intervention du surnaturel passe par la vision d'une femme qui a été aveugle durant plusieurs années. Au sujet du processus de sexualisation des personnes ayant des limitations fonctionnelles dans *Blink*, nous devons apporter quelques bémols. Au début du film, Emma, le personnage principal, vient de recevoir un greffe de cornées et elle rentre à la maison. À cette occasion, une journaliste fait une entrevue avec elle. Emma réalise que la jeune femme correspond davantage aux standards d'agentivité féminine alors que pour sa part, elle est habillée de façon ordinaire. D'ailleurs, la journaliste semble la jauger, sinon la juger, pendant qu'elle recueille son témoignage. De plus, Emma a les cheveux brun foncé et la journaliste est blonde, ce qui répond à un fantasme masculin archiconnu (Figures 23 et 24).



Figure 23 : Un plan taille sur Emma durant son entrevue dans *Blink* (1993).



Figure 24 : Un plan rapproché sur la journaliste qui fait l'entrevue d'Emma dans *Blink* (1993).

Dans le champ-contrechamp de l'entrevue, la différence d'agentivité entre Emma et la journaliste est frappante. Sortant de l'hôpital, Emma porte des vêtements plutôt ordinaires, dont une veste de laine à l'instar de celle qu'une dame âgée ou malade pourrait porter pour se tenir au chaud⁸⁸.

⁸⁸ On pourrait nous taxer d'âgisme, mais celui-ci émane plutôt du système hollywoodien des années 1990 qui use de ce genre de stéréotype

En somme, la première n'est pas parée de manière élégante et ne cherche pas à répondre aux critères de beauté contrairement à la seconde. La jeune femme a les cheveux attachés et porte un béret sur la tête. Elle ne semble pas maquillée et ne porte aucun bijou. Pour sa part, faisant partie de la société bourgeoise occidentale contemporaine active, la journaliste porte un tailleur chic ainsi que des bijoux en or, elle a les cheveux détachés et bien peignés et est maquillée. Dans leur article « Femmes et pouvoir érotique », Lavigne et Piazzesi écrivent :

Dans l'espace médiatique et dans le discours occidental contemporain, la sensualité féminine ainsi que la beauté et le charme des femmes semblent s'être partiellement émancipés des évaluations négatives qui les ont caractérisés dans l'histoire. La beauté, la forme physique, le charme, la sensualité ne cessent d'être construits comme des qualités essentielles au succès social des femmes (Lavigne et Piazzesi, 2019 : p. 3)

Ce manque d'agentivité et de sensualité chez Emma n'est pas étranger au modèle médical du handicap. Rappelons que la jeune femme sort de l'hôpital à la suite d'une chirurgie. Certes, il est assez rare que des personnes sortent de cet endroit en tenue de soirée. Mais le déficit d'agentivité et de sensualité est particulièrement perceptible chez les personnes en situation de handicap, notamment celles qui demeurent en institution. Premièrement, aux yeux de certains d'entre ceux qui y travaillent, tout comme dans la population en général, il n'est pas nécessaire de rendre ces personnes, hommes ou femmes, présentables outre mesure puisqu'elles sont censées être sans vie intime et sexuelle. Au fond, il ne s'agit que de corps à réparer ou à « entreposer ». Dans ces institutions, tout est basé sur la vitesse et l'efficacité contrairement à l'enthousiasme et l'effervescence que l'on retrouve dans un contexte intime et sexuel. D'autre part, la pornographie est tellement présente dans nos vies qu'elle teinte plusieurs de nos relations (sauf lorsqu'il s'agit de personnes institutionnalisées) et celle-ci interfère avec plusieurs aspects de la vie quotidienne,

dont l'agentivité. Notre intention n'est pas de promouvoir la sexualisation à outrance des individus ayant des limitations fonctionnelles, mais bien de démontrer le processus de « désagentivisation » qui est à l'œuvre. Nous voici donc à l'extrême opposé de la pornographie, un genre qui met l'accent sur le corps dans un but exclusivement érotique. Néanmoins, dans un cas comme dans l'autre, nous assistons à une réification des corps et des personnes.

Deuxièmement, pour répondre à l'injonction d'efficacité et de rapidité, il est préférable de mettre des vêtements facilement enfilables (contrairement à la lingerie qui se retire aisément lors de jeux érotiques) aux personnes en situation de handicap étant donné qu'elles n'ont presque nulle part où aller ni personne à séduire. Il est vrai que certaines d'entre elles renoncent à leur agentivité et se disqualifient elles-mêmes du jeu de la séduction. Concernant l'asexualisation et le renoncement à l'envie de plaire aux autres, dans l'ouvrage collectif *Le handicap en images*, Blanc ne donne pas une image très attrayante des personnes dont il est question ici. Il écrit : « La pitié. Elle exprime la proximité immédiate, essentielle, ressentie et vécue avec autrui. Elle est l'une des formes d'expression de la communauté. Dispensateur et destinataire en jouissent comme la traduction palpable et évidente de ce qui les rapproche : elle officialise en nous le lien à autrui » (Blanc, 2003 : p. 100). Nous estimons qu'au contraire, la pitié détruit le lien social. Elle réifie la personne qui en fait l'objet. D'ailleurs, on dit bien « faire l'objet de pitié ». Il s'avère impossible de parvenir à une intégration ou à une inclusion sociale lorsque l'on est aux prises avec la chosification de son être. Malheureusement, avec la pitié viennent inexorablement un sentiment de supériorité et de mépris. Il est clair qu'on ne peut pas être attiré intimement et sexuellement par une personne dont on a pitié. La pitié enlève toute agentivité et elle

déshumanise même la personne selon nous. Toujours est-il qu'il peut parfaitement s'agir d'une forme d'oppression intégrée chez les personnes en situation de handicap qui abandonnent l'idée d'être attrayantes. Plus loin dans leur article, dans une perspective féministe, Lavigne et Piazzesi reprennent sensiblement la même idée que nous :

La première posture considère la beauté comme une injonction liée au système d'oppression patriarcal : les femmes sont obligées d'être belles, c'est-à-dire d'accomplir un certain travail sur leur corps et sur leur attitude [...] pour correspondre aux attentes normatives du « regard » masculin diffusé non seulement auprès des personnes, mais également dans les institutions et dans la culture ambiante. Les femmes dont l'apparence ne correspond pas aux standards de désirabilité sont sanctionnées socialement, humiliées, marginalisées. La légitimité sociale des femmes est si fortement liée à leur apparence « conforme » que le travail sur l'apparence se configure comme une forme d'oppression (Lavigne et Piazzesi, 2019 : p. 4).

D'ailleurs, Emma ressent cette pression lors de son entrevue. Comme elle vient d'être opérée pour recevoir une greffe de cornées, la jeune femme voit tout embrouillé, ce qui est en partie l'enjeu de l'enquête policière menée par des hommes valides et du film d'Apted. Emma peut-elle être un témoin fiable étant donné qu'elle a encore des troubles de vision. Ici, il nous semble intéressant que la notion de légitimité revienne sur la table et qu'il soit encore question de « regard ». À travers sa vision « troublée » et dans la cadre d'un champ-contrechamp, Emma réalise qu'elle n'est pas aussi sexy que la journaliste et qu'elle ne correspond pas aux standards de beauté féminine (Figure 25). Qui plus est, la journaliste adopte une posture possiblement suggestive d'un point de vue sexuel en portant son crayon à la bouche (Figure 26).



Figure 25 : Un plan rapproché sur Emma dans *Blink* (1993).



Figure 26 : Un gros plan en caméra subjective du point de vue d'Emma sur la bouche de la journaliste dans *Blink* (1993).

D'une certaine manière, le contraste entre Emma et la journaliste met en lumière la déssexualisation, voire l'asexualité des personnes en situation de handicap. Notons que l'effacement du handicap de la jeune femme se fait au fur et à mesure qu'elle recouvre la vue, ce qui participe à son α sexualisation préalable selon nous. Du côté des deux sexes, comme nous

l'avons soulevé plus haut, certains individus ayant des limitations fonctionnelles intègrent même le manque d'agentivité qui émane de leur entourage ou des institutions.

Dans son article « Vie affective et sexuelle des personnes en situation de handicap : le centre ressources handicaps et sexualité, un outil au service des établissements sociaux et médico-sociaux », Crochon écrit :

Outre le déficit de formation spécifique des professionnels et le poids des représentations, la mise en œuvre d'actions favorisant l'éducation à la sexualité et la prise en compte de la vie affective et sexuelle dans le cadre des projets d'établissements peut également être limitée par le sentiment de culpabilité des personnes en situation de handicap très souvent implicitement, voire explicitement inculqué par leur entourage, et souvent intériorisé par elles qui ne sont plus alors en capacité d'élaborer autour de cette dimension en termes de besoins et de demandes spécifiques, voire renoncent ou s'autocensurent [...] (Crochon, 2013 : p. 127).

N'est-ce pas cela qui se produit avec Edward dans le film de Burton ? Revenons sur celui-ci en faisant des liens avec ce que nous venons de soulever. Certes, la réaction des banlieusards face à la défloration de Kim par Edward va dans le sens du sentiment de culpabilité inculqué aux personnes en situation de handicap au sujet de la sexualité dont traite Crochon. Mais avant d'être sexualisé ou, plutôt, hypersexualisé, Edward a été asexualisé à l'instar des individus sur lesquels nous nous penchons dans cette section. Nous savons que son père-inventeur est mort sans avoir eu l'opportunité de lui poser ses mains et qu'il est resté longtemps seul dans le château gothique (institution). Il n'y a peut-être pas seulement les mains qui manquent à Edward, mais aussi la notion de comment s'en servir malgré les cours de bienséance que lui a prodigués son père-inventeur. Rappelons que nous avons soutenu que les ciseaux font figure de phallus pour Edward

dans notre cinquième chapitre. Par conséquent, soit que son père-inventeur n'a pas eu le temps d'y prodiguer une éducation sexuelle, soit qu'il estimait que ce n'en était pas la peine. Une fois qu'il a intégré la communauté, Edward est infantilisé. Il est vrai que la sexualisation des enfants est toujours un sujet tabou aujourd'hui. Nous ne faisons pas référence à la pédophilie dans ce cas-ci. Il s'agit simplement de garder à l'esprit que les enfants sont des êtres sexués. Or, comme nous l'avons démontré, les individus ayant des limitations fonctionnelles subissent le même sort qu'Edward. De plus, du fait de son apparence androgyne, l'humanoïde se retrouve en partie féminisé à l'instar des hommes en situation de handicap. Dans notre premier chapitre, nous avons illustré que les femmes sont également jugées asexuées ou assoiffées de sexe avec le personnage d'Eliza dans *The Shape of Water*, ce qui entre en résonance avec l'asexualisation ou l'hypersexualisation des personnes en situation de handicap.

En ce qui concerne Edward, le seul personnage qui le considère comme être sexué, voire sexuel, dès son arrivée, c'est Joyce, qui porte un nom à tout le moins révélateur. Cette dernière semble être une voisine ayant un trouble hypersexuel⁸⁹. Nous reviendrons sur elle dans la section abordant l'hypersexualisation. Mais nous estimons que Joyce n'est pas handiphile étant donné qu'elle a un trouble relatif aux échanges libidinaux et recherche constamment un homme pour assouvir ses pulsions (e.g. le plombier). Lors du BBQ chez la famille de Peg, un vétéran de la guerre

⁸⁹ La personne qui a un trouble hypersexuel, communément appelé « dépendance sexuelle », présente les caractéristiques suivantes : (1) un temps excessif attribué aux pensées sexuelles ou d'y avoir recours (2) un surinvestissement sexuel lorsqu'on en est en état de stress (3) un surinvestissement sexuel lorsqu'on doit gérer des émotions difficiles (4) une impression d'avoir perdu le contrôle de sa sexualité et d'être incapable de s'arrêter malgré des conséquences néfastes sur la vie de la personne. Différents comportements sont associés au trouble hypersexuel : la masturbation compulsive, la consommation excessive de pornographie, le recours à la sexualité impersonnelle (prostitution, massages érotiques), la séduction compulsive, la fréquentation exagérée de saunas, etc. (Centre intégré universitaire de santé et de services sociaux de la Capitale-Nationale, <<https://www.ciusss-capitalenationale.gouv.qc.ca/services/sante-mentale/troubles-sexuels/dependance-sexuelle>> (2022 : en ligne).

dit à Edward de ne pas accepter que le monde prétende qu'il est handicapé parce qu'il ne se laisse pas arrêter par ses limitations fonctionnelles tout comme lui. Joyce s'approche en demandant qui est handicapé. En s'adressant à Edward, elle ajoute : « You're not handicapped. You're... What do they call that ? Exceptional ». Cette question et cette réflexion sont éminemment très suggestives sexuellement. Mais elles sous-entendent que le fait d'être en situation de handicap et celui d'avoir une vie sexuelle active sont antithétiques. De la façon dont Joyce dépeint Edward, elle exclut son handicap pour l'érotiser. Bien sûr, elle l'inclut dans « leurs ébats amoureux » plus tard, mais ici elle en fait fi. Cette tension illustre parfaitement l'ambiguïté et la complexité de la vie intime des personnes ayant des incapacités.

La scène du salon de coiffure est autant révélatrice à ce qui a trait à l'asexualisation et à l'hypersexualisation des personnes en situation de handicap, aussi bien que sur le manque d'éducation sexuelle chez Edward. Le jeune homme n'a aucune idée de ce que souhaite Joyce du fait qu'il est inexpérimenté en matière de relation interpersonnelle tel un ermite. En ayant vécu de manière isolée dans un château gothique (institution), Edward ne connaît pas les codes sociaux ni les signes de séduction. Il en vient donc à repousser Joyce et celle-ci subit une déconvenue. Le protagoniste est comme une personne qui a été trop longtemps institutionnalisée, qui présente un syndrome du spectre de l'autisme ou les deux à la fois. Il ressemble au personnage de Raymond Babbit dans *Rain Man*⁹⁰ (1988) de Barry Levinson. D'ailleurs, Raymond ne comprend pas tellement ce que tente de faire Samantha, la copine de son frère Charlie, lorsqu'elle lui donne

⁹⁰ Un jeune revendeur de voitures de Los Angeles du nom de Charlie Babbit (Tom Cruise) est déshérité à la mort de son père. Ce dernier a légué presque toute sa fortune à son fils aîné Raymond Babbit (Dustin Hoffman) qui est autiste et qui vit dans un hôpital psychiatrique de Cincinnati. Charlie découvre donc l'existence de son frère.

un baiser dans un ascenseur. Le tout participe à l'infantilisation et l'asexualisation d'Edward dans le film de Burton bien qu'il finisse par avoir une idylle avec Kim. Et tout comme Raymond Babbit, il retourne dans son château gothique (institution) à la fin du film.

Rappelons toutefois l'incapacité d'Edward de répondre à la question au sujet de sa vie amoureuse lors d'un Talk-Show. Il y peut avoir deux raisons à ce silence : soit la vie amoureuse d'Edward ne concerne personne d'autre que lui, soit qu'elle est inexistante dans l'absolu⁹¹. Cette incapacité à répondre aux attentes et aux questions relatives à l'amour et à la sexualité relève notamment d'un manquement de la part de l'entourage. Et cela n'empêche pas l'asexualisation des personnes en situation de handicap opérée par les institutions desquelles le château gothique d'où vient Edward est une représentation selon notre analyse. La négation de la vie intime de ces individus est en partie issue du modèle médical du handicap. À ce propos, l'ouvrage collectif *Sexualities and Disabilities* nous sera de nouveau utile. Dans son article « Transforming Cultures of (Un)Desirability : Creating Cultures of Resistance », Erickson aborde ce point dans le même sens que nous. L'autrice soutient : « The frame of personal inferiority, a key component of the medical, charity and eugenic models of disability, perpetuates narratives of asexuality and victimization that dominate mainstream discourses surrounding sexuality and disability [...] » (Erickson, 2016 : p. 13). Pour en faire la démonstration, nous nous tournons vers les films *Jennifer 8* et, encore, *Edward Scissorhands*. Réitérons que notre intérêt pour le film de Robinson se situe, entre autres, dans le traitement du corps « abject ». Comme nous l'avons indiqué dans

⁹¹ Il arrive que les personnes en situation de handicap se fassent poser des questions sur leur vie intime et sexuelle par des inconnus. Nous y avons même droit, et ce au milieu d'un souper au restaurant avec notre ex-conjointe.

la section sur la transgression du corps, nous y retrouvons des corps démembrés, découpés et récupérés dans un dépotoir, ce qui va de pair avec les éléments scabreux du gothique et fait en sorte que nous le choisissons pour notre étude même s'il est catalogué comme un drame policier. De plus, le personnage principal dénommé Helena demeure dans un établissement pour les personnes aveugles, étant elle-même non-voyante. À l'instar d'Edward, elle est dans une institution infantilisante. Il demeure que le meurtre d'une autre femme aveugle a eu lieu et l'inspecteur John Berlin mène son enquête. Il doit donc procéder à un entretien avec Helena pour lui poser diverses questions. D'une part, Maggie, épouse de Freddy, le collègue de John, dit qu'il est triste qu'Helena soit aveugle parce qu'elle est si jolie. Ce commentaire nous ramène à la victimisation de la personne en situation de handicap et à la négation de la possibilité d'être belle et séduisante. Cette situation nous rappelle la scène du BBQ du film de Burton durant lequel Joyce propose que la sexualité et le handicap soient antithétiques. Du point de vue de Maggie, la cécité est jugée comme une fatalité. D'autant plus que celle-ci est associée à un accident de voiture dans lequel Helena a également perdu sa famille. L'élan de pitié de l'épouse de Freddy concorde avec ce que nous affirmons à la suite de la citation de Blanc sur ce sentiment en lien avec l'asexualisation des personnes ayant des limitations fonctionnelles. On vient nier l'agentivité d'Helena en juxtaposant sa beauté à son handicap. D'autre part, le directeur de l'établissement pour les personnes aveugles dépeint une image infantilisante d'Helena. Sachant que Berlin souhaite l'interroger, il lui indique qu'il ne pourra presque rien en tirer puisqu'elle est aveugle et qu'elle a conséquemment peu de capacité pour réaliser ce qui se passe dans son environnement. Pour terminer, un individu dont nous devinons qu'il est le tueur espionne Helena pendant qu'elle prend son bain. Elle ne peut évidemment pas le savoir du fait qu'elle est aveugle. Il y a des flashes

dans la pénombre qui suggèrent que les photos sont prises silencieusement lorsqu'Helena est nue (Figures 27, 28 et 29).



Figure 27 : Les fesses d'Helena sont photographiées lorsque la jeune femme est dans son bain dans *Jennifer 8* (1992).



Figure 28 : Les seins d'Helena sont photographiés pendant que la jeune femme est dans son bain dans *Jennifer 8* (1992).



Figure 29 : La main et une partie du corps d'Helena sont photographiées alors qu'elle se lave dans *Jennifer 8* (1992).

En étant une reprise de la femme-objet pour le regard de l'homme, Helena est découpée en morceaux par le photographe/meurtrier à l'instar du médecin ou de tout autre intervenant avec une personne en situation de handicap sous sa responsabilité pour le regard interventionniste. Rappelons du même souffle que nous avons établi précédemment que la salle de bain est un lieu qui représente l'intimité et la vulnérabilité. De plus, l'agresseur outrepassé ses frontières comme il tentera de transgresser celle du corps d'Helena. Cette séquence tend à prouver ce que nous affirmons sur le fait que les institutions nient la vie affective et sexuelle des personnes en situation de handicap et risquent du même coup de les exposer à des agressions. Par-dessus tout, l'intimité de ces personnes est fréquemment bafouée au sein de celles-ci, car les salles de bain sont la plupart du temps communes. Parfois, les chambres le sont aussi. Cela pourrait partiellement s'expliquer par notre première affirmation qui sous-tend dans l'absolu qu'on entrepose des corps comme nous l'avons soulevé lors de notre analyse de *Blink* ou des morceaux de corps dans le cas qui nous intéresse ici.

Pour ce qui est d'entreposer des individus ou du bétail, le film de Tatopoulos va littéralement en ce sens avec la question de l'esclavage des Lycans, car ils sont entassés dans des cachots. De plus, le manque d'intimité dont nous venons de parler se retrouve également dans *Underworld : Rise of the Lycans* à cause de cet entreposage. Même si la diégèse et le récit sont complètement différents que ceux d'*Edward Scissorhands*, nous retrouvons un château gothique qui peut faire figure d'institution dans certaines circonstances. Par exemple, Lucian traverse un souterrain pour ensuite accéder à une falaise où il rejoint Sonja afin de faire l'amour avec elle. La raison de ce subterfuge est simplement qu'ils n'ont nulle part d'autre où aller pour partager leur amour. Malgré que sa thèse postdoctorale traite des personnes ayant un trouble du développemental ou une déficience intellectuelle, Manuel aborde le manque d'intimité et d'opportunité de rencontre sexuelle qui affecte les individus qui présentent n'importe quel type de limitation fonctionnelle.

L'autrice note :

A major catalyst for my thesis was a conversation between myself and a resident of one of the company's group homes. She is autistic, bisexual, and uses an electric wheelchair for mobility. At the day program during lunch, she told me about her upcoming date that evening, mentioning she was nervous, as they planned to have sex but because they were both residents within different group homes, they could not receive any privacy or time alone together and would have to resort to having sex in public in the nearest Tim Horton's bathroom (Manuel, 2022⁹² : p. 2-3).

Remarquons que le problème se poserait même si un seul des partenaires était un résident. Cela nous rappelle tout de même les propos de Freud dans *Totem et tabou* voulant qu'un membre d'un clan ne puisse pas avoir de relation intime avec l'un d'un autre clan sous peine de mort. Il va

⁹² La date de publication de cette thèse nous rend on ne peut plus outrés du fait des réalités qu'elle met en lumière.

sans dire que les deux amoureux ne subiront pas la peine à cause de leur rendez-vous doux, mais l'étude freudienne du tabou nous permet de revenir sur *Underworld : Rise of the Lycans*. Étant absente du conseil des vampires qui a lieu au même moment, Viktor envoie chercher Sonja par Tannis, un subalterne. Ce faisant, celui-ci aperçoit Sonja et Lucian revenir de leur escapade amoureuse. Toutefois, il garde cette information pour lui dans l'intention de s'en servir à un bon escient. En fait, c'est lors d'une entrevue corsée menée par Sonja dans la bibliothèque du château que Tannis avoue à la femme vampire qu'il est au courant de sa liaison avec Lucian. En échange de son silence, il veut un poste au conseil et Sonja lui offre le sien. Malheureusement, Viktor vient à constater cette relation amoureuse secrète et il fait une enquête sur l'évasion de Lucian après que ce dernier se soit échappé. Le père de Sonja découvre que le Lycan est passé par le souterrain pour rejoindre Sonja et il lui tend un piège lors de sa tentative de révolte avec la femme vampire. Certes, Lucian n'est pas infantilisé, mais il y a notamment une condamnation de sa sexualité qui concorde avec les propos de Crochon voulant que l'entourage des personnes en situation de handicap qui vivent en institution les culpabilise au sujet des relations intimes. Qu'il soit question de Lucian ou de ces personnes, il y a une infériorité qui leur est inculquée et c'est à partir de celle-ci que nous procédons à notre analyse. On pourrait faire remarquer que le Lycan est davantage en prison qu'en institution. Cependant, nous réitérons notamment que Foucault indique que les institutions sont construites sur le modèle de la prison (1975 : p. 264) et la culpabilisation va de pair avec celui-ci.

La négation d'intimité va souvent de pair avec l'asexualisation des personnes en situation de handicap et nous avons un dernier élément à soulever par rapport à celle-ci. Nous comptons le

faire en comparant *Jennifer 8* à *Blink*. Dans ce dernier, Emma et le détective Hallstrom entament une idylle. Malgré la greffe de cornées, la jeune femme voit toujours tout embrouillé. Étant gênée, elle tente de faire l'amour dans le noir chez elle, ce qui constitue une réminiscence de la cécité. Mais le détective Hallstrom allume la lampe (Figure 30). Ils font donc l'amour dans la lumière (Figure 31). Selon nous, cette lumière participe à l'effacement progressif du handicap d'Emma et, bien sûr, à une scène de voyeurisme. Dans une certaine mesure, cela pourrait expliquer en partie pourquoi le recours au surnaturel sert à illustrer le désir sexuel envers les personnes en situation de handicap. On traite de plus en plus du leur, mais on n'aborde que rarement celui qu'elles suscitent.



Figure 30 : Emma et le détective Hallstrom commencent leur relation sexuelle dans *Blink* (1993).



Figure 31 : Emma et le détective Hallstrom durant l'acte sexuel dans *Blink* (1993).

Conséquemment, la vision donne accès à la sexualité et ce schéma participe à la déssexualisation ou ce que nous nommons l'asexualisation des personnes en situation de handicap, notamment les femmes. À l'inverse, dans *Jennifer 8*, Helena fait l'amour avec l'enquêteur John Berlin nonobstant sa cécité. En contrepartie, il n'y a pas de scène de nudité ni d'érotisme contrairement à *Blink*. Même dans la scène du bain, l'image du corps d'Helena est découpée (un peu comme fait le tueur avec ses victimes ou comme une intervention médicale/thérapeutique qui se concentre sur une partie du corps problématique) en morceaux de corps tel que nous l'avons évoqué précédemment. Dans *Blink*, nous voyons le corps nu et sexué d'Emma qu'une fois qu'elle a recommencé à voir. Non seulement nous assistons à une asexualisation des personnes en situation de handicap, nous avons droit à leur infantilisation. On ne montre généralement pas le corps nu et sexué de ces dernières, bien que cela tende à changer avec les années. Il est vrai que de plus en plus de documentaires et des films de fiction abordent la vie affective et sexuelle des

personnes en situation de handicap. Néanmoins, certains versent parfois dans le voyeurisme et le sensationnalisme, voire le pornographique⁹³, ce qui les amène à l'autre extrême.

Avant de nous attarder à l'hypersexualisation des personnes en situation de handicap, nous devons achever notre analyse de leur asexualisation et ses conséquences. Dans *Edward Scissorhands*, le statut sexuel du protagoniste est ambigu. Nous soutenons qu'Edward a défloré Kim et nous maintenons notre argument malgré la déconvenue de Joyce. Toujours est-il qu'il y a une part d'asexualisation chez ce personnage burtonien et c'est pour cette raison que la défloration de Kim est aussi terrible pour l'entourage d'Edward. Il déroge à l'image d'ange asexué.

De manière générale, l'infantilisation et l'asexualisation des personnes en situation de handicap demeurent un tabou persistant. Dans l'introduction de l'ouvrage collectif *Ugly Bodies : Queer Perspectives on Illness, Disability, and Aging*, Ferens et Sikora stipulent : « Such regulation of non-normative sexual bodies is mostly achieved through, on the one hand, relegating disabilities to the sphere of medical and personal "success" through determination and hard work, and, on the other, tabooing the sexual (let alone queer sexual) in the disabled person's experience, while often reinforcing normative gender roles and rules of attractiveness » (Ferens et Sikora, 2016 : p. 1). Plusieurs enjeux se cachent derrière ce tabou persistant. Nous en soulèverons quelques-uns. Premièrement, celui-ci renvoie les gens à leur propre sexualité et leur malaise avec leur corps dans certains cas. À cause de la pression des canons de beauté hégémoniques, ils ne peuvent pas

⁹³ Ici, la notion de pornographie ne se limite pas à la sexualité. Elle concerne aussi l'exhibition (à ne pas confondre avec l'exhibitionnisme) décomplexée, sinon grossière, des personnes en question nous ramenant au phénomène des *Freak shows*.

s'imaginer rester attrayants et attirants sexuellement s'ils avaient un accident ou une maladie qui leur occasionnerait des limitations fonctionnelles permanentes. Deuxièmement, la question de la légitimité de désirer une personne en situation de handicap vient sur la table ou sur le lit. A-t-on le droit de désirer une personne prétendument vulnérable et innocente ? C'est la résurgence de l'angélisation. D'autre part, on craint de lui faire mal durant l'acte sexuel dû à une mauvaise manipulation ou un mouvement trop brusque. La réponse simple à ces interrogations est que tout repose sur le consentement libre, évident et éclairé. Qui plus est, les personnes en situation de handicap sont en mesure de signifier ce qu'elles souhaitent, ce qu'elles aiment et ce qui les dérange. Quelle qu'elle soit, la communication est la base de tout. Nous aborderons un troisième et dernier point relatif au tabou entourant la sexualité de ces personnes un peu plus loin.

À l'autre bout du spectre de l'angélisation, nous avons vu précédemment que certains chercheurs, dont Bromberger (2017), affirment que les personnes en situation de handicap ont aussi été associées aux monstres au cours de l'Histoire. Les monstres se voient fréquemment caractérisés comme laids. Ils font peur autant par les gestes violents qui leur sont attribués que par leur apparence. Dans son article « La déficience esthétique comme distance sociale singulière », Gardien s'attarde à l'impact de l'étrangeté corporelle chez les gens. Elle écrit : « L'étrangeté corporelle est renvoyée au champ de l'extraordinaire. De cette mise à distance hors de l'expérience humaine normale, hors du connu consensuellement admis par tous, découle souvent l'attribution de capacités et de compétences paranormales. [...] Mettre à distance consiste aussi à utiliser de manière inhabituelle les rituels de communication : les interactions sont a-normales » (Gardien, 2003 : p. 180). Force est de constater que ce que soutient l'autrice

s'applique également à la créature dans *The Shape of Water*, Edward dans le film de Burton, Michael ainsi que Lucian dans *Underworld*, et ce malgré le *Star System* que nous avons soulevé dans notre deuxième chapitre. La raison est que les deux premiers font figure de monstres dans leur entourage et que les deux autres en deviennent de vrais lorsqu'ils se transforment. Le propos que nous avons cité peut concerner autant les anges que les monstres dont nous venons de traiter. Dans les deux cas, du moins en ce qui concerne les monstres paranormaux, ces êtres se trouvent à l'extérieur du monde des humains. Ils relèvent de la « magie ». Et pourtant, qu'y a-t-il de plus humain que de faire l'amour ? Certes, on pourrait soulever que les animaux ont également des relations sexuelles, mais celles-ci sont souvent concentrées sur la reproduction⁹⁴. Rappelons que Selena et Sonja vont vers Michael et Lucian parce qu'elles aperçoivent l'humanité qui se trouve en eux. Il en va de même pour Eliza et Kim à l'égard de la créature et Edward. Cela n'empêche pas trois des personnages masculins de révéler la part animale de l'être humain comme c'est parfois le cas avec les personnes en situation de handicap. Ladite part apparaît lorsque les deux premiers se transforment (Figures 32, 33, 34 et 35).



⁹⁴ Il est vrai que certains animaux, dont les primates et quelques types d'oiseaux, ont également des relations affectives. Mais celles-ci ne changent rien à notre argumentaire.

Figure 32 : Michael se transforme dans *Underworld* (2003).



Figure 33 : Michael poursuit sa transformation dans *Underworld* (2003).



Figure 34 : Lucian se transforme dans *Underworld : Rise of the Lycans* (2009).



Figure 35 : Lucian se transforme lors de l'exécution de Sonja dans *Underworld : Rise of the Lycans* (2009).

D'autre part, à une époque encore récente, le même phénomène s'observait entre les hommes et les femmes sous l'égide de la bonne morale religieuse. Dans notre sous-section sur la transgression, nous avons évoqué l'*Histoire de la sexualité* de Foucault dans laquelle le sociologue revient sur le fait que les relations sexuelles qui n'étaient pas destinées à la procréation étaient condamnées (Foucault, 1976 : p. 50-51). Ce conservatisme sexuel nous conduit au troisième point entourant le tabou au sujet de la sexualité des personnes en situation de handicap et celui-ci pourrait se diviser en deux branches, c'est-à-dire le désir, voire la jouissance, et la reproduction.

Dans son article « Devenir parent, le choix d'une vie », Siegrist relie ces deux branches. Elle note :

On le sait, le domaine de l'intime pâtit des stéréotypes sociaux négatifs qui pèsent sur le handicap. [...] les personnes en situation de handicap [se sentent] niées dans leur identité sexuelle comme si le sexe n'existait pas, que la jouissance partagée, reçue et donnée, leur était interdite et que, par conséquent, il leur était inconcevable de concevoir. [...] La sexualité renvoie aux

fantasmes les plus profonds. [...] Même si tout acte sexuel ne débouche pas sur la conception, il est capital de ne pas ignorer ni de mettre de côté cet aspect si intimement corrélé avec la sexualité. Car, sexualité et reproduction sont confrontées aux projections négatives et aux [...] questionnements étonnés (Siegrist, 2013 : p. 101).

Il y a encore des individus qui pensent que les personnes en situation de handicap n'ont pas de sexualité ou qu'elles ne peuvent pas susciter le désir. D'une part, suivant Foucault, il s'agirait d'avoir des relations sexuelles sans fruit et pour le simple plaisir avec une personne ayant des limitations fonctionnelles. Malheureusement, cela dépasse encore l'entendement d'une partie de la population hormis dans le cadre d'une bonne action sexuelle ou celui de l'assistance sexuelle par l'entremise de la prostitution⁹⁵. Das et Joseph Salisbury tiennent des propos semblables à ceux de Hurley au sujet de la femme abjecte de l'époque victorienne, mais ils les appliquent aux personnes en situation de handicap qui nous sont contemporaines. Les auteurs remarquent : « Too often, the sexual and reproductive needs, desires, and concerns of people with disabilities remain ignored. People with disabilities are often perceived as 'hypersexual' beings needing to be controlled or, as 'asexual' without any sexual and reproductive needs » (Das et Joseph Salisbury, 2016 : p. 6). Il est vrai que le milieu des personnes en situation de handicap ne s'aide pas non plus comme l'affirme Paré. En se penchant sur l'adoption de la Convention des droits des personnes handicapées à l'ONU en 2006 et le manque de reconnaissance des droits sexuels, Paré écrit :

[...] avec le développement de la CDPH, il s'agissait certainement d'une question de priorité pour la communauté des personnes handicapées [...]. Il est certain que la situation de pauvreté et de marginalisation des personnes handicapées

⁹⁵ Nous prenons pour preuve l'énorme chantier que représentent la reconnaissance et la promotion de la parentalité chez ces personnes qui, à l'inverse de la prostitution, signalent que le coït mène à la reproduction.

dans le monde, les droits sexuels ne pouvaient être au même niveau de priorité que la situation économique, la participation politique, la protection contre la violence [...] (Paré, 2018 : en ligne).

Évidemment, les institutions empruntent aussi le pas. Bien qu'on commence à aborder ces diverses questions et certaines initiatives aient été prises dans la bienveillance⁹⁶, nous avons affaire à une terre en friche dans différents domaines. Il n'est donc pas surprenant qu'une partie de la population ait encore de la difficulté à concevoir les personnes ayant des limitations comme des êtres ayant une sexualité et capables de se reproduire. D'autre part, et c'est peut-être ce qui perturbe davantage les esprits plus réfractaires, les relations sexuelles visent la procréation. Cela met en lumière la possibilité que des hommes ou des femmes en situation de handicap aient des enfants. L'extrait suivant de *Gothic Body* nous permettra de revenir du côté de notre étude, bien qu'il soit question du 19^e siècle. Hurley écrit : « [...] degeneracy was self-perpetuating, once the chain of reproduction had been set in motion. Virtually all of the subject of Richard von Krafft-Ebing's 237 case studies in *Psychopathia Sexualis* [...] are contaminated by what he calls "hereditary taint" [...] » (Hurley, 1996 : p. 67). La réaction de réprobation provoquée par la grossesse de Sonja et l'enfantement de Selena dans la série de films *Underworld* corroborent les propos de l'autrice. L'origine de cette condamnation (même si les Lycans pourchassent Eve) se situe notamment dans le choix du père, c'est-à-dire Lucian qui est un Lycan et Michael qui un être hybride (voir Figures 32, 33, 34 et 35). Conséquemment, nous estimons qu'ils peuvent être des représentations de personnes en situation de handicap. Parmi celles-ci, il y en a qui sont plus

⁹⁶ Malgré le fait que nous sommes loin de la coupe aux lèvres, l'aide à la parentalité est un exemple d'initiatives au Québec même si elle est issue de luttes individuelles de longue haleine et qu'elle soit inégale de personne en personne, ainsi que de région en région. Il reste donc encore beaucoup de travail à faire pour parvenir à quelque chose de bien établi. Le principe de l'aide à la parentalité est d'ajouter des heures au service de soutien à domicile qui ne sont pas destinées aux besoins de la personne en situation de handicap, mais bien pour la soutenir dans son rôle parental.

autonomes que d'autres. La réalité naissante de la parentalité chez ces dernières soulève la question de la capacité de prendre soin d'un bébé et ensuite d'un enfant lorsque celles-ci ont elles-mêmes besoin d'aide pour s'occuper d'elles. Cette inquiétude passe, entre autres, par le modèle médical du handicap dont nous avons soulevé un lien avec le corps abject et le gothique radical du 19^e siècle dans le chapitre précédent.

Malheureusement, certaines familles avec un ou deux parents en situation de handicap sont contraintes à subir la surveillance, voire la coercition, des services sociaux à l'instar des peuples autochtones et autres groupes marginalisés. D'aucuns, dont le personnel de néonatalogie et des travailleurs sociaux, craignent que quelques parents ne soient pas en mesure de montrer ou de fournir ce qu'il faut à leur enfant ou qu'ils lui inculquent leurs incapacités, dont la difficulté d'élocution. Ceux-ci semblent anticiper une progéniture relevant de celle de la série de films *Underworld* dont nous venons de traiter. Qui plus est, nous percevons dans ce préjugé une résonance avec ce que soutient Hurley dans son *Gothic Body* par rapport à ce qu'on a fait avec la sélection naturelle de Darwin. L'autrice écrit : « Degeneration theory, however, not only reversed the narrative of progress, proposing a negative *telos* of abhumanness and cultural disarray. It also accelerated the pace of the narrative, emphasizing the mutability and flux of human bodies and societies. Degenerationism, in other words, is a "gothic" discourse, and as such is a crucial imaginative and narrative source for the *fin-de-siècle* Gothic » (Hurley, 1996 : p. 65). Certes, nous ne sommes plus au 19^e siècle et c'est un avantage. Toutefois, il reste toujours un vieux fond d'occidentocentrisme, de colonialisme, de patriarcat et d'eugénisme. Face à nos films, nous

nous référons à la réaction de Viktor lorsqu'il apprend que Sonja est enceinte de Lucian dans *Underworld : Rise of the Lycans*. Nous reviendrons sur cette séquence dans notre dernier chapitre.

Néanmoins, cette séquence nous ramène à la question de la sexualité des personnes en situation de handicap. Nous avons une dernière remarque concernant l'asexualité de celles-ci. L'autrice des romances *(W)hore* (2012), *Breath(e)* (2012), du récit érotique *True Tales : Encounters with Disabled Men* (2012) et handiphile (personne attirée sexuellement par le handicap) avouée, Ruth Madison déclare sur son site Internet⁹⁷ : « We tend to see people with disabilities in the same category as children [...]. They need protecting, they are frail and unable to compete in regular working of society. So, someone wanting to have sex with them ? It sounds sick and wrong » (Madison, 2011). Même si les mœurs tendent à changer, on pourrait faire la même remarque au sujet des femmes. Madison reprend en quelque sorte les propos que nous tenons plus haut voulant que les personnes en situation de handicap soient féminisées (infantilisées) et vulnérables. Nous réitérons que la créature de *The Shape of Water* et l'humanoïde d'*Edward Scissorhands* sont des exemples filmiques de ce que le gothique peut traduire. Les deux films nous offrent également un regard sur le rôle stéréotypé des femmes et des individus marginaux ou marginalisés corroborant, du même coup, notre analyse. De plus, il y aurait quelque chose d'étrange, voire de malsain à vouloir faire l'amour avec les protagonistes de ces œuvres autant qu'avec une personne ayant des limitations fonctionnelles à l'instar de celles qui étaient homosexuelles ou racisées autrefois. Il demeure que nier la sexualité d'autrui revient à le

⁹⁷ MADISON, Ruth, le site Internet *Ruth Madison*, 2011, [en ligne], <<http://www.ruthmadison.com/>>, consulté le 7 août 2018. Nous mettons les titres de ses livres à titre informatif. Nous n'en traiterons pas parce qu'ils ne sont pas gothiques.

déshumaniser, mais il existe une autre manière de le faire et celle-ci se situe dans l'hypersexualisation. Dans la sous-section suivante, nous nous pencherons sur celle des personnes en situation de handicap.

7.2 La libido du Diable

Rappelons ce que nous avons soulevé au sujet de la femme abjecte ou plutôt celle qui ose prendre le contrôle de sa sexualité dans notre premier chapitre. Au niveau du gothique victorien, Hurley indique que la femme est soit une sainte, soit une démons; soit asexuée, soit insatiable sexuellement. Il s'avère que les personnes en situation de handicap sont confrontées aux mêmes représentations. Une frange de la population a encore de la difficulté à concevoir, voire accepter l'idée d'une sexualité active chez ces dernières. Contrairement à la sous-section précédente, il ne s'agit pas de les asexualiser, mais bien de les hypersexualiser. Celles-ci font figure d'êtres libidineux incapables de contrôler leurs pulsions. Rappelons que Das et Joseph Salisbury soutiennent que leurs désirs sexuels et de reproduction sont majoritairement ignorés. À l'instar de la femme abjecte du gothique victorien, c'est soit ou tout l'un ou tout l'autre. Nous avons souligné le trouble hypersexuel apparent chez Joyce dans *Edward Scissorhands*. Dans notre troisième chapitre, nous avons également souligné qu'Eliza se masturbe dans son bain dans *The Shape of Water*, ce qui la range parmi les femmes abjectes du gothique victorien qui ont une sexualité ou une libido anormale. Mais est-ce que ses séances de masturbation sont si excessives ? Nous ne le pensons pas. Le problème repose sur le fait que c'est une femme qui prend sa sexualité « en main » dans une autre époque conservatrice, c'est-à-dire la Guerre froide. Nous

devons mentionner que l'eau dans le bain rapproche Eliza de la créature qui, elle, se trouve dans un bassin.

Dans ce cas, l'hypersexualisation vient d'autrui, et non de la personne elle-même. C'est notamment vrai pour celles qui sont en situation de handicap. On projette sur elles une bête vorace et toujours inassouvie un peu comme le diable dans le tableau de Johann Heinrich Füssli (Figure 36). Selon Kolh :

Le Cauchemar peint en 1781 par Johann Heinrich Füssli [...] nous apparaît comme une des icônes de la peinture des débuts du romantisme. Lorsqu'il fut exposé à Londres, il éclata comme un coup de tonnerre, et on déconseilla aussitôt aux personnes ayant les nerfs fragiles d'aller le voir. [...] La constellation de figures inventées par Füssli s'est gravée dans la mémoire visuelle collective de l'Europe – sans doute parce que, comparée au courant dominant du néoclassicisme, elle est séduisante, offrant un mélange épicé d'épouvante et d'érotisme susceptible de provoquer aujourd'hui encore l'enthousiasme et le trouble. [...] Le cauchemar de la femme est interprété ici comme un coït avec le diable. C'est surtout quand il est couché sur le dos, pensait-on à l'époque, que les cauchemars viennent surprendre le dormeur – et la plupart du temps la dormeuse –, une idée qui se charge très explicitement de connotations érotiques; l'excitation sexuelle est mise sur le même plan que les convulsions causées par la peur (Kohl, 2013 : p. 52).



Figure 36 : *Le cauchemar* (1781) de Johann Heinrich Füssli.

Nous avons plusieurs éléments à exploiter de l'analyse de Kohl. Tout d'abord, nous pouvons faire un lien avec ce que nous avons avancé dans notre premier chapitre à savoir que l'inquiétante étrangeté attire les gens et les repousse à la fois tout comme l'horreur. De plus, l'horreur est un genre qui se concentre sur le corps à l'instar de la pornographie comme nous l'avons vu avec Badley (1995 : p. 7) et Williams (1991 : p. 4). Depuis le début de notre étude, nous soutenons que le genre horrifique est une branche du gothique; or, celui-ci est souvent associé à l'altérité et à la transgression. Qui plus est, nous avons établi que les tabous sont fréquemment une des composantes du gothique. Ils représentent les angoisses d'une société, notamment à ce qui a trait à la sexualité. Nous faisons particulièrement référence à la sexualité alternative ou jugée déviante, entre autres, au BDSM (bondage, discipline, domination, soumission et sadomasochisme) et au fétichisme. Ici, nous devons faire une remarque importante : le BDSM n'a rien à voir avec le viol ou les agressions sexuelles. Il s'agit de pratiques consenties, saines et sécuritaires. Curieusement, nous avons soulevé le même point concernant la sexualité active chez

les personnes en situation de handicap. Cela ne signifie pas qu'elles sont confinées à des pratiques sexuelles alternatives, mais elles devraient y avoir accès au même titre que n'importe qui.

Kohl mentionne que *Le cauchemar* a été peint en 1781 par Füssli, le séparant de peu d'années de l'apparition du roman gothique en Angleterre en 1789, qui a marqué la naissance du genre. Certes, ce dernier a évolué au fil des siècles, ce que nous avons constaté dans nos deux premiers chapitres. Toutefois, nous estimons que certains films gothiques contemporains, dont la série *Underworld*, gardent des traces des diverses époques qu'a connues le genre. D'ailleurs, nous pensons au romantisme noir ou romantisme allemand, aux décors moyenâgeux, à la science ou la pseudoscience de l'ère victorienne, au progrès scientifique et technique du 20^e siècle, ainsi que ses conséquences funestes et aux préoccupations postmodernistes, voire posthumanistes du nouveau millénaire. Par son côté gothique et romantique, le tableau de Füssli est une sorte de rappel de l'hypothèse qui est au cœur de notre étude depuis le début. Dans une approche freudienne, le cauchemar peut aussi être un fantasme. Nous soutenons que l'attirance sexuelle pour les personnes en situation de handicap est sous-jacente dans certains films gothiques contemporains. La figure de monstre devient l'être désiré. Nous n'insinuons pas que cela est mal, sauf dans des cas précis. Nous traiterons plus profondément de l'handiphilie dans le dernier chapitre.

Mais il est plus aisé de projeter ses propres peurs ou désirs sur l'Autre et l'hypersexualisation des personnes en situation de handicap fait partie des moyens employés. Tout comme pour les femmes, ce sont le regard et les opinions qui hypersexualisent ces personnes, bien que le

processus se fasse de manière différente. D'autre part, qu'elles aient des limitations fonctionnelles ou pas, il s'agit d'un « autre » cauchemar pour certains parents de filles lorsqu'un gars en situation de handicap s'intéresse à elles d'un peu trop près. Dans notre essai *Des vies dans la balance*, nous affirmons :

Le fait de me tenir à quatre pattes, plus spécifiquement en position du W (au grand dam de mes thérapeutes parce que je plaçais mes hanches entre mes talons), m'a permis de faire bien des choses dont jouer au hockey, écrire à la machine et jouer au docteur⁹⁸. Les mères de mes petites amies de l'école m'aimaient beaucoup... de loin. [...] Le problème est que l'une des mères de mes petites amies a tenté de dire à ma mère que j'étais déficient intellectuel parce que j'étais plutôt porté sur la sexualité (Desjardins, 2019 : p. 20).

Ici, nous nous référons de nouveau à deux films de notre étude, c'est-à-dire *Edward Scissorhands* et *Underworld : Rise of the Lycans*. Comme nous avons vu, dans l'œuvre de Burton, Edward est étiqueté comme une perversion de la nature. Pour sa part, Joyce juge l'idée de la perversion plutôt excitante. Conséquemment, elle tente de séduire Edward et d'avoir une relation sexuelle avec lui plus tard dans le film. Néanmoins, nous doutons que nous ayons affaire à de l'handiphilie étant donné que Joyce a un trouble hypersexuel et tente de faire l'amour avec tous les hommes qu'elle croise. Cela dit, elle s'installe en amazone sur le jeune homme, qui est en position semi-assise et semi-couchée sur un siège de salon de coiffure, intègre le « handicap » d'Edward dans leurs « ébats amoureux » en lui faisant ouvrir sa robe avec ses ciseaux qui, rappelons-le, représentent aussi un phallus selon nous. D'ailleurs, diverses personnes en situation de handicap adoptent des positions semblables pour avoir des relations sexuelles. Cependant, les « ébats » entre Joyce et Edward n'aboutissent pas et représentent davantage une agression sexuelle. La

⁹⁸ Aujourd'hui, nous jouons encore au docteur, mais dans divers domaines, dont les études cinématographiques.

situation dans laquelle se trouve Edward doit sûrement mettre du piquant à l'expérience tentée par Joyce. Du même coup, signalons qu'elle a littéralement un orgasme pendant que le protagoniste lui coupe les cheveux. Ayant échoué dans sa tentative de séduction, elle accuse ensuite Edward d'avoir essayé de l'agresser. Étant donné que celui-ci déroge de la norme, les autres membres de la communauté le croient alors coupable comme nous l'avons évoqué dans notre cinquième chapitre. Ils prennent le fait qu'Edward déflore Kim comme une preuve supplémentaire.

Penchons-nous maintenant sur certains éléments d'*Underworld : Rise of the Lycans*. Souvenons-nous qu'à la naissance de Lucian, Viktor le garde en vie même s'il sait qu'il ne devrait pas. Lorsque le Lycan grandit, il le fait entraîner dans une arène. Nous percevons une certaine similitude entre celle-ci et les centres de réadaptation pour enfants en situation de handicap ou des écoles spéciales avec un département qui y est dédié à l'instar du château gothique dans *Edward Scissorhands*. Nous reviendrons plus loin sur cette arène en faisant des rapprochements avec le centre de recherches médicales et scientifiques dans *The Shape of Water*. Pour l'instant, revenons à Lucian qui se trouve au milieu de cette dernière, en position d'infériorité par rapport au balcon où se trouvent Viktor et Sonja. C'est à ce moment que le père dit à sa fille que le Lycan ne sera jamais des leurs. Lucian grandit et devient le forgeron pour le clan des vampires. Nous avons déjà analysé la scène dans laquelle Lucian sauve Sonja d'un loup-garou sauvage. Toutefois, nous avons un élément à ajouter ici. De la manière dont il regarde la femme vampire, Viktor remarque l'intérêt de Lucian pour sa fille et lui indique qu'il devrait baisser les yeux devant elle pour le bien de ses semblables et probablement le sien. La réaction ulcérée du chef des vampires à l'annonce

de la grossesse de Sonja qui attend un enfant du Lycan appuie l'hypothèse que nous proposons depuis le début de cette deuxième partie à savoir que la sexualité et la reproduction des êtres différents, dont font partie les personnes en situation de handicap, dérangent l'ordre. L'histoire et les écrits théoriques sur le gothique, dont ceux de Hurley, ont démontré que ces êtres ont longtemps été jugés comme des dégénérés. La citation de notre essai tend à aller dans ce sens. Toutefois, nous ne signifions pas que les personnes ayant une déficience intellectuelle doivent davantage être catégorisées en tant qu'êtres dégénérés et subir l'opprobre. Il y a toute une série d'enjeux là-dedans. Généralement, cette sorte de réaction cache un problème face à la sexualité, c'est-à-dire soit la sienne, soit celle des autres. Mais nous devons mettre les choses en perspective. Il y a une différence majeure entre des enfants qui jouent au docteur et des adultes en situation de handicap qui souhaitent avoir une vie affective et sexuelle active. Malheureusement, certains d'entre eux se heurtent encore à des obstacles et des préjugés, même si les mentalités changent tranquillement.

Tel que noté au sujet de l'angélisation et à l'asexualisation de ces personnes, l'acte sexuel renvoie au plaisir charnel, à la reproduction ou les deux à la fois (normalement, cela devrait toujours être le cas). Plus loin dans notre essai littéraire et toujours au sujet de la mère offensée qui se basait sur notre goût pour le jeu d'enfant du docteur, nous écrivons : « Si c'était le seul critère pour en arriver à ce diagnostic, il y aurait tout un pan de la société qui serait déficient intellectuel. Cette mère le serait elle-même, car elle a bien dû forniquer pour avoir sa fille et ses autres enfants. Si je me souviens bien, elle ne s'appelait pas Marie » (Desjardins, 2019 : p. 20). Associée à la vie sexuelle, la bête sommeille en chacun de nous. Il appert que nous avons affaire ici à un double

tabou, c'est-à-dire la sexualité des enfants, d'une part, et celle des personnes en situation de handicap, d'autre part. Nous sommes devant quelques éléments susceptibles de permettre la création d'œuvres gothiques le cas échéant. Mais est-ce que des êtres « anormaux », à l'image de Lucian, Edward et la créature, devraient avoir accès aux plaisirs charnels avec ou sans procréation ? Nous avons suffisamment traité du sujet dans la sous-section sur l'asexualisation. Toujours est-il que cette question nous ramène aux interrogations et inquiétudes que soulève le gothique. Un peu comme le fait le vampire que nous avons étudié dans notre sous-section sur le corps « abject », le gothique bouscule les notions de genre, d'âge, de race, de classe et de corporalité. Dans la section suivante, nous relèverons les corrélations entre les vampires et les personnes en situation de handicap.

7.3 Les corrélations entre les vampires et les personnes en situation de handicap

La notion de sexualité chez les personnes en situation de handicap a des ramifications avec ce que nous avons établi au sujet du gothique dans les premiers chapitres de notre étude. Bien que la vie affective et sexuelle ait plusieurs aspects, force est de constater que le corps demeure un élément central de celle-ci. Ceci nous sert bien parce que le corps et, plus spécifiquement, le corps « abject » sont des éléments centraux de notre étude. Il en va de même pour notre analyse du handicap. Dans leur article « Approche psychodynamique du handicap », Bréjart et Pedinielli indiquent par rapport à ce dernier : « Mais quelle que soit l'histoire – de naissance ou ultérieure à celle-ci jusqu'à la fin – il implique toujours d'une manière ou d'une autre le corps et son expérience subjective » (Bréjart et Pedinielli, 2014 : p. 59). Les auteurs vont exactement dans le

même sens que nous lorsque nous abordons le corps « abject » dans les films gothiques contemporains à la différence près que nous optons pour des exemples objectifs tandis que Bréjart et Pedinielli optent pour des illustrations plus personnelles, ce que nous faisons néanmoins à l'occasion avec notre essai autobiographique et pamphlétaire *Des vies dans la balance*.

Dans notre chapitre sur le corps, nous nous sommes penchés sur l'un des principaux personnages des œuvres gothiques, c'est-à-dire le vampire. Ce dernier représente les êtres de tous les fantasmes. Il y a une caractéristique que nous avons relevée qui nous semble importante ici et c'est le fait que le vampire n'a pas d'ombre ni de reflet dans le miroir. Dans sa thèse *Figures et devenir de l'étrangeté : approche psychanalytique du handicap*, Korff-Sausse traite de l'enfant en situation de handicap depuis la naissance et de sa relation avec le miroir comme nous l'avons évoqué dans notre analyse d'*Edward Scissorhands*. Elle écrit : « Le jeu identificatoire est biaisé, car le caractère étrange du handicap casse le fil des identifications croisées. Dès lors, comment se reconnaître ? Cet enfant, comme tout enfant, est en quête d'images d'identification, mais il est marqué par une telle étrangeté, qu'il risque de ne rencontrer qu'un miroir brisé, qui le renvoie aux confins de ce qui est considéré comme humain » (Korff-Sausse, 1996 : p. 14). Mais est-ce le miroir qui est brisé ou est-ce plutôt l'enfant ? Ne parle-t-on pas de blessures/brisures physiques, psychiques et narcissiques ? Celles-ci appartiennent à l'enfant, et non au miroir. Rappelons qu'au sein de l'approche médicale du handicap, les personnes ayant des limitations fonctionnelles représentent un problème à régler et elles doivent être « réparées » ou « corrigées ». Par

conséquent, ce miroir brisé ou les limitations fonctionnelles à « réparer » provoquent un déficit de représentativité. Les personnes en situation de handicap sont invisibles et n'ont pas d'ombre.

Les propos de Korff-Sausse sont à rapprocher avec le stade du miroir et la blessure narcissique étudiés par Lacan. Tel un vampire, l'enfant en situation de handicap et l'adulte qu'il deviendra plus tard ne voient pas leur reflet dans le miroir de la société. Celui-ci n'est pas brisé, il est tout simplement déformant. D'autre part, est-ce possible que l'écran cinématographique soit une autre sorte de miroir dans lequel on ne se voit pas, mais qu'on peut voir les autres ? Et cet écran peut-il être également un miroir de l'inconscient dans lequel on voit ce qu'on désire ? Bien sûr, on peut se projeter sur l'écran. Dans le cinéma, il y a un processus d'identification avec les personnages principaux dans les films. À ce sujet, Gauld explique :

Selon Searle, nous « signons un pacte tacite » avec [...] le réalisateur pour admettre que nous devons prendre au sérieux le personnage qu'il met en scène; et en effet, nous ne le considérons jamais comme un « mensonge » [...]. De plus, dans ce monde fictif dans lequel nous sommes absorbés, nous n'y sommes pas « recensés ». Nous n'intervenons qu'en observateur. Notre engagement nous pousse alors à assumer temporairement la personnalité de quelqu'un d'autre (Gauld, 2019 : p. 5).

Il nous semble que ce procédé fait écho à la catharsis aristotélicienne dans sa version moderne. Mais, d'une certaine façon, on signe un pacte avec le Diable en même temps qu'on en signe un avec le réalisateur, du moins, en ce qui concerne les personnes en situation de handicap. Évidemment, nous nous référons ici au cinéma grand public qui ne présente pas ou peu de personnages ayant des limitations fonctionnelles à proprement parler. D'ailleurs, plusieurs groupes marginalisés ont du mal à se retrouver dans ce cinéma.

Dans son article « Personnes handicapées et fictions : deux exigences contradictoires »,

Combrouze s'attarde aux téléseries :

Tout comme le cinéma, la télévision véhicule des stéréotypes et adhère plus ou moins, suivant le créateur, aux idéologies dominantes. Dans nos sociétés contemporaines, les médias ont une action décisive dans l'élaboration et la propagation des représentations sociales des groupes humains, parmi lesquels celui des personnes handicapées. Or, toute représentation sociale comporte des distorsions plus ou moins accusées par rapport au réel (Combrouze, 2003 : p. 27).

Nous pouvons faire un lien avec le miroir déformant dont nous traitons précédemment. Même si les personnes en situation de handicap sont de plus en plus présentes dans les films documentaires et de fiction, il reste un écart important entre leur représentativité et celle d'autres groupes sociaux. Et cet écart existe autant devant que derrière la caméra. Ces personnes sont les mieux placées pour parler de leur réalité tout en proposant une esthétique et des mises en scène qui y correspondent. Malheureusement, rares sont celles qui ont un reflet dans le miroir ou, plus précisément, sur l'écran. Certes, divers cinéastes ont réalisé des films avec des personnages en situation de handicap ou des personnes réelles qui le sont. Toutefois, il arrive dans certaines créations que les personnes concernées ont de la difficulté à se reconnaître. Bien que les réalisateurs soient de bonne foi et qu'ils effectuent des recherches, leurs films renferment forcément leur vision et leur interprétation des différentes situations de handicap, ce qui mène à la distorsion évoquée par Combrouze. Nous tricherons un peu dans ce qui suit étant donné que les auteurs traitent davantage de films appartenant à des souvenirs de famille. Nous jugeons que leur propos illustre parfaitement ce que nous avançons au sujet de l'écran et du cinéma. Bréjart

et Pedinielli traitent du trouble identitaire chez l'adolescent qui devient handicapé au cours de sa vie. Ils écrivent :

L'écart entre l'image du corps initialement structurée et l'image que l'actuel lui fait rencontrer confronte le sujet handicapé à un vacillement identitaire comme en témoigne son discours : « je ne me reconnais pas dans les films où je me vois marcher, ou encore « je n'arrive pas à me rappeler des images de moi valide, quand je regarde des photos, c'est une autre femme, un autre homme ». Il se crée brutalement un écart qui rappelle au sujet de manière traumatique la différence entre le moi et la construction imaginaire de l'image ou de la pellicule. [...] D'un écart initial entre le Je et le Moi de l'image, le sujet passe à un écart entre le Je, le Moi de l'image passée (du stade du Miroir) et le Moi de l'image actuelle (Bréjart et Pedinielli, 2014 : p. 62).

L'individu est en pleine transformation à l'instar de la victime qui s'est fait mordre par un vampire ou un loup-garou que nous retrouverons plus loin. On pourrait objecter que ces êtres surnaturels sont dotés de force et de capacités exceptionnelles qui vont à l'encontre de l'idée même de handicap. Distorsion pour distorsion, nous avons beau jeu d'interpréter ces derniers selon nos propres schèmes d'analyse. L'important est d'apporter des points pertinents pour supporter notre hypothèse. En ce qui concerne les vampires, nous avons démontré qu'ils ont de grandes vulnérabilités en contrepartie de leurs habiletés surnaturelles, ce qui constitue pour eux des situations de handicap. Par exemple, dans *Underworld : Rise of the Lycans*, Viktor et sa garde ne peuvent pas sortir du château lorsque le soleil se lève et ils risquent de brûler, ce qui permet à Lucian de s'enfuir. Cette même faiblesse fait perdre la vie à Mimi à la suite d'un accident de voiture dans *Kiss of the Damned*⁹⁹ (2012). Toutefois, dans ce film d'Alexandra Cassavetes, ce sont

⁹⁹ Paolo entreprend de séduire Djuna, mais celle-ci résiste à ses avances. La raison est qu'elle est une vampire et lui un humain. Cependant, la passion entre les deux est trop grande et Djuna cède à ses désirs. Malheureusement, la visite inattendue de sa sœur, une suceuse de sang incontrôlable, crée d'énormes problèmes, ce qui met en danger la relation de couple de Djana ainsi que la communauté des vampires.

les vampires qui font figure de personnes en situation de handicap. Réitérons que le vampirisme fait plutôt figure de malédiction pour Claudia dans *Interview With the Vampire* et c'est également le cas pour Djuna dans la première œuvre de la réalisatrice américaine tel que nous le constaterons plus loin. Il demeure que nous devons nous baser sur la diégèse des films de notre étude pour déterminer ce qu'est un handicap selon les avantages et les désavantages des différents personnages, ainsi que le jeu des relations. Et tout comme les hommes ayant des limitations fonctionnelles, les vampires qui sont plus classiques sont féminisés et c'est ce que nous verrons dans la sous-section suivante.

7.3.1 La féminisation, voire l'émasculatation, des vampires

L'image des vampires masculins classiques est féminisée et décrépée, mais ces derniers se cachent sous une couverture de beauté. Ce sont des êtres qui sont malades et asexués. Ils ne peuvent pas donner du plaisir aux femmes avec leur pénis. Chez les vampires classiques, l'être sexué et détenant le pouvoir sexuel, c'est la femme. Dans ce cas-là, il nous semble intéressant d'analyser les tropes du lesbianisme et du vampirisme en lien avec la sexualité des hommes en situation de handicap ayant une vie sexuelle active malgré leur condition. Ce sont les quelques représentations féminisantes du handicap et la réflexion de Creed sur la femme vampire qui nous amènent à nous interroger sur ce rapprochement. Elle écrit : « Unlike other horror-film monsters, the vampire enfolds the victim in an apparent or real erotic embrace. This is as true for the female vampire as the male. She embraces female victims, using all the power of her seductive wiles to soothe and placate anxieties before striking. Of necessity, then, the female vampire seduction's

exploits of lesbian desire » (Creed, 2012 : p. 59). Ajoutons que Freeland (2000 : p. 15) affirme que le vilain (monstre) peut être une figure féminine lorsqu'il est impotent.

Nous avons déterminé que les vampires classiques bousculent les valeurs bourgeoises, voire aristocratiques, et ils transgressent les frontières. D'ailleurs, le fait qu'ils se transforment, entre autres, en brouillard leur est bien utile pour outrepasser celles-ci. Ils sont insaisissables. De plus, ils remettent bien évidemment en question la séparation entre les sexes, les genres, les classes, les races, les âges, etc. En étudiant *Dracula* de Stoker dans *Our Vampires, Ourselves*, Auerbach soutient :

As the first vampire who conforms to precepts, fading into experts' definitions rather than affirming his unnatural life, Dracula is a consummate of the late 1890s, dutifully transmitting its legacy to our own expert-hounded century. The British 1890s were haunted not only by the Undead, but by a monster of its own clinical making, the homosexual. In constructing an absolute category that isolated « the homosexual » from « normal » men and women, medical theory confined as narrowly as Van Helsing does the vampire. More in conformity than in ferocity, Dracula takes definition from a decade shaped by medical experts (Auerbach, 1995 : p. 83).

Non seulement Dracula et les autres vampires qui le suivent représentent une menace sanitaire, ils sont également un problème d'ordre social. Cela nous rappelle les tensions entre les modèles médical et social du handicap. À l'instar des hommes en situation de handicap, les vampires tels que Dracula questionnent le genre et ses attributs. Dans les deux cas, ils sont émasculés, mais se reproduisent quand même. Et une fois de plus, tout comme chez Lucille dans *Crimson Peak* et le père-inventeur dans *Edward Scissorhands*, le père et la mère se retrouvent dans le même individu en ce qui a trait aussi au vampire. Ce dernier transgresse les frontières du corps et du genre.

Derechef, il déroge de la norme. Le tout va dans le sens des propos de Moore et Reynolds rapportés précédemment voulant que le corps « indigeste » ou « abject » soit un symptôme du rationalisme occidental issu des Lumières et qui vise un corps idéal (Moore et Reynolds, 2016 : p. 89). D'ailleurs, c'est ce que nous soutenons au sujet du gothique, mais nous le faisons dans une approche globale. Dans son article « *Dracula* : mécanique des fluides et roman des angoisses circulatoires », en abordant la question des fluides, qui concordent avec l'abjection au cœur de l'œuvre de Stoker, Baussand analyse les rôles endossés par Dracula :

Par une étrange coction, c'est-à-dire une correspondance fongible des humeurs qui rappelle les hypothèses d'Aristote, le fluide « sang » dans *Dracula* est incidemment lui-même de nature « fluide ». Il prend tour à tour l'allure de sang des règles (ou, pourquoi pas, de sang de la défloration); de sperme (la charge érotique du texte n'étant plus à prouver); et de lait (le vampire « s'allait », ou boit, au cou de ses victimes, mais dans les dérivations sémantiques du mythe il faut également boire le sang du monstre pour renaître vampires) (Baussand, 2018 : en ligne).

La nomenclature des représentations du sang faite par Baussand revient à ce que soutient Falardeau au sujet des liquides corporels dans les films gores et pornographiques. Le sang menstruel et les autres fluides qui devraient être cachés sont plutôt exposés dans les films dits de mauvais goût (2019 : p. 111). Une fois de plus, les tabous occupent une place centrale dans le gothique. On se doit de traiter la souillure de façon hygiénique, voire aseptisée. C'est ce qui se passe, entre autres, dans *Underworld*. Une société pharmaceutique produit du sang synthétique afin de nourrir les vampires en évitant ainsi qu'ils s'abreuvent aux humains ou aux bétails. Ce sang est gardé sous clé dans un laboratoire, mais Selena découvre que la société pharmaceutique a également une activité lucrative en le vendant.

Nous constatons un phénomène semblable dans *Kiss of the Damned*. Réunis lors d'une soirée, les vampires discutent d'approvisionnement en sang afin de ne pas boire celui des humains. L'organisme américain *Food and Drug Administration* doit approuver un nouveau sang synthétique produit par l'armée. Cependant, ce n'est pas certain qu'il le fasse et les vampires devront quitter le monde qu'ils ont construit comme l'indique Xenia, l'organisatrice de la soirée. Cette dernière et ses invitées entament ensuite un débat à savoir à qui appartient le monde. Est-il aux vampires ou aux humains ? Certains succubes soutiennent qu'ils sont des monstres qui doivent se cacher, ce qui horripile Xenia. Elle refuse que les vampires fassent figure de monstres, des êtres « abjects », que l'on doit cacher à l'instar des fluides corporels dont fait partie le sang. Où voulons-nous en venir avec cette description en lien avec les personnes en situation de handicap ? Certes, elles ne sont plus cachées aujourd'hui et ne sont pas abjectes en tant que telles. Néanmoins, leurs limitations fonctionnelles sont des anomalies, des aberrations, et sont traitées dans des endroits aseptisés et à l'écart, c'est-à-dire des hôpitaux, des centres de réadaptation, etc. Ce sont des lieux réservés où on donne « accès », c'est-à-dire donner libre cours à la salive, au sang, à l'urine et aux matières fécales qui relèvent de l'abjection dans un contexte délimité. Il en va de même pour la maladie et la mort. Nous ne suggérons nullement que toutes les personnes ayant des incapacités sont toutes incontinentes. Nous illustrons surtout qu'il y a des endroits spécifiquement identifiés pour circonscrire l'abjection, l'anormalité ou le deux à la fois. D'autre part, d'énormes sommes d'argent sont investies dans des équipements spécialisés pour pallier leurs incapacités. Ce faisant, il y a une industrie florissante. Évidemment, ce processus se déroule à l'« insu » du commun des mortels du fait que cette réalité n'est pas connue par n'importe qui. Par la suite, les personnes en situation de handicap tentent de trouver des moyens

de se réinsérer dans le monde un peu comme le font les vampires dans le film de Cassavetes. Cela nous conduit à nous pencher sur la façon dont le corps est appréhendé par la psychanalyse dans la sous-section suivante.

7.3.2 La vision du corps entre le freudisme et le lacanisme

Il est vrai qu'il peut peut-être paraître contradictoire de traiter du corps par le truchement de la psychanalyse en nous référant au freudisme et au lacanisme. Toutefois, à plus forte raison dans la cadre de créations artistiques, le corps est un intermédiaire avec lequel il est possible de traduire les états d'âme et les troubles intérieurs. Bien que Freud ait eu une certaine réserve quant à la notion de maladie psychosomatique, son médecin Félix Deutsch¹⁰⁰ s'y est intéressé et l'a développée. Cupa soutient : « F. Deutsch, disciple de Freud est le premier à envisager un traitement psychanalytique des troubles somatiques. Il introduisit un trait d'union entre psycho et somatique, montrant sa préférence pour une compréhension dualiste des phénomènes envisagés » (Cupa, 2008 : p. 24). En principe, les troubles psychosomatiques ou *psychosomatiques* sont des manifestations physiques des problèmes psychologiques présents chez les personnes qui sont en traitement. Chez Freud, il s'agit notamment de femmes dites hystériques. Pour le psychanalyste, l'hystérie chez la femme relève d'une sexualité frustrée ou mal assumée et le tout se traduit par des maux physiques, soit des troubles psychosomatiques. Il est clair qu'on peut taxer cette approche médicale de machiste, mais nous sommes intéressés par ce que nous pouvons en tirer pour notre étude.

¹⁰⁰ Deutsch diagnostiqua un cancer de la mâchoire à Freud.

Nous l'avons évoqué à quelques reprises, le gothique s'inspire du freudisme tout comme d'autres avancées scientifiques et médicales et que le corps se retrouve au centre de ce genre fictionnel. Il demeure que celui-ci utilise souvent le corps, surtout difforme, pour illustrer le mal ou le côté obscur qu'incarne un personnage. Cette vision remonte au 18^e siècle et se poursuit jusqu'à nos jours. Comme le rappelle Williams dans *Demons of the Body and Mind : Essays on Disability in Gothic Literature* :

Eighteenth-century England was a land of lost opportunity, so far as the horrifying representation of sickly, deformed, and otherwise non-standard bodies was concerned. [...] The neglect of the fear-provoking potential of the non-normative body in the eighteenth-century – even on the part of the Gothic mode which revels in demonizing difference – demonstrates a great deal of sensibilities. In the popular culture of our time an ominous ambience is often intensified by the display of a grotesque human body, for example the dangerous albino in Dan Brown's *The Da Vinci Code* (Williams, 2010 : p. 119).

Nous concédons qu'il n'est pas question de l'époque victorienne ni des théories freudiennes dans l'extrait de Williams. Malgré cette absence, nous croyons qu'il sert notre argument voulant qu'il y ait un lien à faire entre les troubles psychosomatiques ainsi que l'étude de l'hystérie chez la femme et le corps « abject » dans le gothique. Il nous semble tout de même important de noter que Freud a travaillé dans le service de J.M. Charcot¹⁰¹ durant ses études à Paris. Par conséquent, Charcot a procédé à plusieurs photographies de femmes hospitalisées à la Salpêtrière afin de documenter l'hystérie. De toute évidence, le neurologue estimait qu'il y avait des signes

¹⁰¹ Jean-Martin Charcot est un neurologue français et un professeur de clinique de maladies nerveuses (mentales) à la faculté de médecine de Paris. Charcot est le médecin-chef de l'Hôpital de la Salpêtrière. Étant également un académicien, il découvre différentes maladies, dont la sclérose en plaques, la sclérose latérale amyotrophique et l'ataxie locomotrice.

physiques de ce trouble mental. Il s'avère que Freud s'est inspiré de Charcot pour rédiger son étude sur l'hystérie et établir qu'elle passe par certains symptômes physiques. Nous avons là une recette parfaite pour nourrir certaines œuvres gothiques représentant des corps « abject », dont *Dracula*.

Le roman de Stoker et d'autres créations gothiques qui jalonnent l'histoire de l'art ont procédé à un mélange entre la sexualité et la pulsion de mort. De son côté, Lacan revient sur la notion de pulsion de mort soulevée par Freud. Il écrit :

Freud dans son « Au-delà » a fait place au fait que le principe du plaisir à quoi il a donné en somme un sens nouveau d'en installer dans le circuit de la réalité, comme processus primaire, l'articulation signifiante de la répétition, vient à en prendre un plus nouveau encore de prêter au forçage de sa barrière traditionnelle du côté d'une jouissance, – dont l'être alors s'épingle du masochisme, voire s'ouvre sur la pulsion de mort (Lacan, 1966 : p. 82).

Nous avons de nouveau affaire à la lutte maintes fois évoquée entre *Eros* et *Thanatos* présente dans le gothique, mais nous pouvons faire ressortir davantage d'éléments de la question de pulsion de mort soulevée par Lacan. Curieusement, nous faisons un détour par Sabina Spielrein, une ancienne patiente de Gustav Jung qui est devenue psychiatre par la suite. En s'appuyant sur Freud et Jung, Spielrein aborde la pulsion de mort en y ajoutant le concept d'anéantissement dans l'acte sexuel. Selon elle, il aurait une relation dualiste dans l'acte sexuel, c'est-à-dire un instinct de vie et un instinct de destruction qui revient à la pulsion de mort freudienne. Certes, Spielrein traite de relation sexuelle dite normale chez l'homme et la femme. Néanmoins, nous devons faire un lien entre la pulsion de mort freudienne et spielreiniennne et le BDSM, voire la sexualité alternative, dans le dixième chapitre parce qu'il en existe un selon nous. Qui plus est, celui-ci est

au cœur de l'handiphilie. Notons qu'il nous semble intéressant que Jung et Spielrein aient une liaison même si celle-ci n'a eu aucune limitation « physique ». Évidemment, nous ne pouvons rien insinuer sur leur relation, nous ne pouvons que la souligner.

Cela étant, le film *Kiss of the Damned* exemplifie très bien les théories de Spielrein. Les vampires ne peuvent pas faire l'amour à leur partenaire sans les tuer. D'ailleurs, au début, c'est la raison pour laquelle Djuna refuse d'entamer une relation avec Paolo. Malgré tout, nous soutenons toujours que ce sont les buveurs de sang qui sont en situation de handicap dans le film, car le vampirisme a des répercussions sur le ou la conjoint(e) comme en ont les limitations fonctionnelles sur les épouses des soldats blessés traités dans notre sixième chapitre en nous basant sur l'article « Of love, fears and dreams. Narratives of wives of soldiers disabled in war » de Hettirarachchi. Il faut tout de même reconnaître que certaines personnes ayant des incapacités se complaisent face à leur situation et le font subir à leur entourage. Bien qu'elle soit dominatrice comme nous le démontrerons dans notre sous-section sur le BDSM, nous jugeons que c'est le cas de Mimi, la sœur de Djuna¹⁰², et c'est sous cet angle que nous interprétons son attitude et ses agissements envers son entourage, ainsi que le massacre de ses partenaires. *Interview with the Vampire* de Jordan corrobore notre argument. Louis ne parvient à être heureux et en paix que le jour où il accepte sa condition ainsi que de se nourrir de sang humain. Par contre, il laisse Claudia pour morte lorsqu'il suce son hémoglobine. Lestat la transforme en vampire en lui partageant le sien. La dynamique entre les trois personnages répond au triptyque proposé par Baussand, c'est-à-dire le sang menstruel ou de la défloration, le sperme et le lait maternel. D'autre part, dans une

¹⁰² Il n'est pas si rare que des familles aient plus d'un enfant handicapé et chacun d'entre eux vit la situation à sa façon.

attitude semblable à celle de Mimi, Lestat n'a aucun remord pour ses gestes, les victimes qu'il fait et c'est son entourage qui en subit les conséquences.

Évidemment, la relation avec la mort ne se borne pas à la sexualité. Comme nous l'avons souligné précédemment avec Korff-Sausse, certains parents ont des idées de mort ou, plus exactement, de meurtre face à leur bébé né avec des limitations fonctionnelles. Il appert que la relation à la mort demeure tout au long de la vie des personnes en situation de handicap. Nous pourrions affirmer que c'est le cas de tout le monde, mais c'est particulièrement vrai pour les personnes qui nous intéressent dans notre étude. Korff-Sausse indique que la vie et la mort sont à la fois présentes chez les enfants en situation de handicap. L'autrice écrit : « La présence vivante de l'enfant est évocatrice de l'idée de sa mort. Mort et vie sont réunies dans une conjoncture insupportable » (Korff-Sausse, 1996 : p. 156). Nous soutenons que c'est également le cas chez les adultes ayant des incapacités, notamment ceux qui sont immobiles rappelant l'inquiétante étrangeté du pantin ou de l'automate dont traite Freud dans sa célèbre étude qui est le même titre que le sentiment ici évoqué. Le même phénomène se produit avec les personnages de vampire que nous analysons. Toutefois, il est parfaitement possible d'apercevoir la vie et bien d'autres attributs à travers les personnes en situation de handicap à l'instar de Selena et Sonja qui s'accrochent à l'humanité de Michael et de Lucian dans les films *Underworld*. Tout est une question de perspective et d'« éclairage ».

Cela nous ramène bien évidemment à la question de l'altérité que nous avons étudiée dans notre troisième chapitre. Ce que nous pouvons en conclure, entre autres, c'est que l'individu existe à

travers le regard de l'autre et il devient du même coup l'Autre de la personne. Son regard est donc un miroir et peut être abordé par l'entremise du stade du miroir lacanien. Lacan le précise ainsi :

La fonction du stade du miroir s'avère pour nous dès lors comme un cas particulier de la fonction de l'*imago* qui est d'établir une relation de l'organisme à sa réalité [...]. Mais cette relation à la nature est altérée chez l'homme par une certaine déhiscence de l'organisme en son sein, par une Discorde primordiale que trahissent les signes de malaise et l'incoordination motrice des mois néonataux (Lacan, 1966 : p. 93)

Incontestablement, nous ne souhaitons pas infantiliser les personnes en situation de handicap, mais nous voyons une concordance avec la fonction du stade du miroir lacanien et une appréhension de leur corps. Cette appréhension, c'est autant celle des personnes concernées que celle des autres. Ce processus est important dans toutes les sphères de leur vie, mais spécifiquement dans leur sexualité. Au risque de verser dans des considérations qui sont convenues, il faut d'abord s'aimer pour ensuite être aimé. Cela passe notamment par la connaissance et la reconnaissance de son corps et de son être. Toujours est-il que d'autres démarches sont nécessaires dans ce cheminement et la remise en question du corps hégémonique en fait partie. Les écrits de Lacan peuvent aider à tenter de faire un tel changement en fonction de l'interprétation qu'on en fait et nous pouvons le circonscrire, entre autres, dans le corps de Michael qui est un être hybride dans *Underworld*.

Lacan amène une lecture nouvelle des théories freudiennes et certains apports importants, notamment les notions du stade du miroir et de la pulsion de mort dans la sexualité. Mais comme émule de Freud, sa vision demeure occidenlocentrée et patriarcale. D'ailleurs, il y a eu de grandes

confrontations entre les psychanalystes et les féministes dans les années 1970. Comme indique

Laufer :

Le courant différentialiste *Psychanalyse et politique* rejette le terme même de féminisme. Il tente d'articuler la théorie psychanalytique de l'inconscient en tant qu'analyse de discours normatif à la question de la différence des sexes. *Psychanalyse et politique* a été, dans les années 1970, en France, une tentative de reconsidérer la théorie et la pratique psychanalytique dans leur versant subversif en les délestant de leurs scories oedipianisantes et familialistes et de leurs apories patriarcales. Influencé par le « retour à Freud » prôné par Jacques Lacan, *PsychéPo* tente de redonner à la notion de « féminin » la spécificité, la prévalence, voire les avantages que la psychanalyse semblait effacer (Laufer, 2020 : n.p.).

Contrairement au film *Interview With the Vampire*, dans *Underworld*, c'est Selena qui mord et transforme Michael dans une opération que nous pourrions qualifier de normalisation à l'image des interventions faites à l'endroit de personnes en situation de handicap. Nous ne percevons pas la même relation « oedipinissante » et « familialiste » dans le film de Wiseman, ainsi que celui de Tatopoulos, hormis les actes plus que répréhensibles de Viktor que nous avons soulevés dans notre sous-section sur la transgression du corps. Selena n'est pas la nouvelle mère de Michael, elle est sa compagne. Mais elle déroge du rôle normalement réservé aux femmes comme nous l'avons indiqué dans nos premier et troisième chapitres. La vampire guerrière adopte une position de prédation pour surveiller ses ennemies, ainsi que Michael, et détient le symbole phallique du pouvoir qu'est le revolver. Dans l'univers d'*Underworld*, nous estimons que les vampires font figure de personnes valides et que les Lycans représentent des individus en situation de handicap¹⁰³. Michael se fait mordre par un Lycan et sa lycanthropie débute. Il est pourchassé par

¹⁰³ Nous ne suggérons pas qu'il y a une guerre entre les personnes valides et celles qui sont en situation de handicap, bien que ces dernières aient quelques combats à livrer. Nous nous attardons d'abord et avant tout à la notion de corps

les deux clans à cause de ses gênes et est dans une posture vulnérable telles les personnes ayant des limitations fonctionnelles. Selena est la seule à lui venir en aide, ce qui nous conduit à opter pour une lecture *queer* des écrits de Lacan comme le font quelques chercheurs, dont Dean (2006). Une frange des féministes ainsi que la communauté LGBTQ+ souhaitent également remettre en question la binarité du genre. Quant aux études relatives au handicap, certains théoriciens tels que McRuer observent des pistes de convergence possibles avec les théories *queer* dans l'ouvrage *Crip Theory : Cultural Signs of Queerness and Disability* (2006). Pour sa part, Dean note : « Ainsi l'adjectif *queer* finit-il par qualifier moins une orientation sexuelle singulière ou une identité érotique stigmatisée qu'une distance critique à l'endroit des normes cultivées par la classe moyenne blanche et hétérosexuelle » (Dean, 2006 : p. 64). Nous serions enclins à ajouter l'adjectif « valide » à cette classe moyenne. Il y a des activistes en situation de handicap, dont le philosophe Tobin Siebers (2008), qui y voient une minorité sexuelle (Brasseur et Nayak. 2018 : p. 3). Personnellement, nous préférons adopter une vision plus globale à savoir une convergence des luttes contre l'oppression des groupes marginalisés parmi lesquels se retrouve la communauté LGBTQ+, mais qui comprennent aussi les femmes, les personnes noires et les Premières Nations.

7.3.3 Une nouvelle rencontre entre Eros et Thanatos

Nous avons vu avec Vax que l'agression du loup-garou correspond à un viol (1965 : p. 49), mais le lycanthrope est aussi le cousin germain du succube (Vax, 1965 : p. 57). Dans notre sous-section

« abject ». Ici, il ne s'agit pas d'essentialiser le handicap. Toujours est-il qu'il faudrait faire preuve d'aveuglement volontaire ou d'hypocrisie si nous ne relevions pas l'impact social de celui-ci sur les personnes chez qui il se trouve et agissant parfois ainsi comme un stigmaté. Qui de mieux placé qu'un individu ayant des limitations fonctionnelles pour le faire ? C'est donc à partir de cette position que nous menons notre analyse.

sur les vampires, nous avons démontré que l'envoûtement de ces derniers avant leur morsure relève de l'agression sexuelle parce qu'il ne peut pas y avoir de consentement de la part de la victime. Bien que la notion d'envoûtement n'ait pas été soulevée, nous prenons le personnage de Selena dans *Underworld* comme exemple. Après avoir décimé sa famille, Viktor décide de transformer Selena en vampire alors qu'elle est une jeune femme. Nous doutons qu'elle n'a pu consentir à cette transformation de façon éclairée étant donné le drame qu'elle vivait au même moment, ce qui fait en sorte que le geste ressemble à une agression sexuelle. Nous ne voulons pas nous appesantir sur ce type de crimes sexuels ici. Notre intention est d'illustrer qu'il y a une lutte entre la pulsion de vie et la pulsion de mort dans le gothique tout comme dans la sexualité, ce que soutient d'ailleurs Spielrein à la suite de Freud tel que nous l'avons exposé plus tôt. En établissant sa théorie de la destruction, la psychiatre se base, entre autres, sur l'interprétation de l'acte sexuel chez l'une de ses patientes avec une forme de schizophrénie et qui fait un amalgame avec la guerre dans un rêve que nous pourrions qualifier de cauchemar. En se basant sur la fille qui se cache à l'intérieur de la femme qui a une relation sexuelle, Spielrein présente ce jeu d'associations ainsi :

[...] during sexual intercourse, a woman is penetrated, the girl, but also the woman in the dream perceive themselves as victims of a sexual act with sadistic tendencies. For this reason, the experience of war goes well with outbreak of neurosis that, as we know, results from disturbances of the sexual life. War is full of destructive images. Since an image evokes other related images, images of war and destruction prompt images associated with the destructive component of the reproductive drive (Spielrein, 2018 : p. 110).

Précédemment, l'autrice indique qu'une nouvelle vie se crée (procréation) par l'entremise de la destruction de l'individu. Toujours est-il que, selon Spielrein, une rencontre, voire une fusion

entre deux personnes de sexe opposé est nécessaire (Spielrein, 2018 : p. 99). C'est grâce à leur anéantissement que la nouvelle vie est possible. Comme le soutient l'autrice, contrairement à certaines espèces, ce n'est pas l'entièreté de l'individu, mais quelques cellules qui sont détruites chez l'humain. Dans le cadre de notre étude, les théories mises de l'avant par Spielrein ressemblent sur certains traits à la manière dont les vampires et les loups-garous sont engendrés, c'est-à-dire dans la mort. Il y a donc quelque chose de mortifère dans ces processus. Qui plus est, quant à lui, Krafft-Ebing évoque le caractère morbide de certains fantasmes sexuels, dont ceux relevant du sadisme et du masochisme (1895 : p. 67). Il est clair que nous devons en prendre et en laisser du fait que les recherches sur la sexualité et la psychologie ont progressé depuis la publication de son livre *Psychopatia Sexualis*. Il demeure que ce type d'ouvrages nous est utile pour appuyer nos propos sur le gothique. Nous soupçonnons Krafft-Ebing de juger les fantasmes sexuels morbides en partie parce qu'ils n'aboutissent pas à la reproduction, et les recherches de Spielrein vont dans ce sens. Même si nous voulons éviter de procéder à des analyses sauvages, il nous semble pertinent de souligner le fait que la guerre entre le clan des vampires et celui des Lycans tire son origine de la relation amoureuse entre Sonja et Lucian ainsi que la grossesse de la femme vampire dans *Underworld : Rise of the Lycans*. En principe, d'après les écrits de Spielrein, l'anéantissement de deux individus provoque une nouvelle vie. Cependant, ce n'est pas tout à fait ce qui se produit dans le film de Tatopoulos, car Sonja et le bébé se voient éliminés. Mais cette mise à mort n'est pas à mettre en lien avec les théories spielreiniennes. C'est simplement la grossesse de Sonja et les implications qu'elle engendre qui retiennent notre attention. Nous pouvons notamment faire le même rapprochement avec la grossesse de Selena et celle-ci est menée à son terme.

Mais qu'en est-il de ceux qui sont déjà « détruits » ? Nous avons établi que les vampires et les loups-garous sont des morts-vivants même si la situation des lycanthropes n'est pas aussi tranchée. Néanmoins, la question que nous venons de poser ne les concerne pas. En réalité, nous avons constaté avec Korff-Sausse que la vie et la mort se retrouvent en concomitance chez les personnes en situation de handicap (1996 : p. 156). Conséquemment, nous pourrions conclure que la pulsion de vie et la pulsion de mort ou de destruction y sont également. De plus, si nous poussons la réflexion de la psychiatre jusqu'à l'extrême, cette étrangeté fait en sorte que les personnes en situation de handicap peuvent représenter une forme de morts-vivants, ce qui les rapproche de nouveau des personnages des œuvres gothiques. C'est d'autant plus vrai que nous avons soutenu qu'elles sont invisibles et, dans une certaine mesure, elles n'ont pas de reflet dans le miroir à l'instar des vampires classiques. Dans la même veine, nous connaissons le choc ou le malaise que des individus peuvent ressentir devant des personnes en situation de handicap lorsqu'ils font face à un sentiment d'inquiétante étrangeté. D'autres peuvent passer outre cette situation, voire la sublimer un peu à l'instar de l'artiste dont traite Spielrein en comparaison à un être névrotique et en faire quelque chose d'autre ou tenter de percer le mystère devant lequel il se trouve. Elle écrit : « The artist as well enjoys his "products of sublimation" when he creates the typical, instead of the individual. Each image searches, so to speak, for non-identical yet similar material it can be dissolved and transformed. This similar material is an understanding based on shared image contents through which the other person makes sense of our images » (Spielrein, 2018 : p. 108). Ici, Spielrein évoque en quelque sorte la dissolution et l'assimilation du sujet qui vont de pair avec l'instinct de préservation de l'espèce et celui de la préservation de soi-même.

L'un mène à la création d'une nouvelle vie, mais pas l'autre. Force est d'admettre qu'il y a des accointances darwiniennes dans les théories spielriennes étant donné que nous voyons des similitudes avec la notion de sélection naturelle, ce qui nous servira plus loin. Au sujet de l'exemple de l'artiste dont se sert Spielrein, Caropreso indique : « However, the author also believes in feeling real pleasure in the unpleasant or the painful, which leads to the hypothesis that not all psychic functioning is ruled by the pleasure principle, which is something Freud defended at the time » (Caropreso, 2016 : p. 417). Évidemment, nous pouvons faire un lien avec le sadomasochisme et nous le ferons dans le chapitre suivant. Pour l'instant, attardons-nous sur l'idée de sublimation,

La sublimation fonctionne dans les deux sens concernant les personnes en situation de handicap. Évidemment, ces dernières peuvent transcender leurs limitations fonctionnelles ainsi que vivre relativement normalement et éprouver du plaisir. C'est une forme de sublimation. D'autre part, des individus peuvent être attirés par ces personnes à cause, entre autres, de cette transcendance et il s'agit d'une autre manière de sublimer la situation. Certains vont jusqu'à avoir une relation amoureuse et intime avec l'une de ces dernières.

Bien que cela ne soit pas ou plus l'unique but d'une relation sexuelle, Spielrein affirme que le coït crée une nouvelle vie :

This understanding evokes in us a sympathetic feeling. It simply means that one wants to share even more about oneself, until one's affection, especially when involved with individuals of the opposite sex, increases to the point that one wants to surrender totally (the whole ego). This phase of the drive for self-reproduction (transformation), which is most dangerous to the ego, is

accompanied by sensual delight because the dissolution takes place in the soulmate (= in love) (Spielrein, 2018 : p. 108).

Nous concevons que nous nous éloignons des théories *queer* et de la non-binarité du genre avec cette citation, mais c'est pour mieux y revenir. La question (rhétorique) qui se pose est la suivante : comment un corps considéré comme étant mort, du moins « abject », peut se reproduire ? Nous avons souligné que les vampires et les loups-garous donnent la vie dans la mort; or, les personnes en situation de handicap le font dans la sublimation. Celle-ci n'est pas le sublime burkien à proprement parler. Toutefois, elle ramène à ce qui se produit dans le gothique et c'est pour cette raison que nous proposons l'idée d'une nouvelle rencontre entre *Eros* et *Thanatos*. C'est également dans cette optique que dans la prochaine section, nous nous servirons des théories darwiniennes dans une interprétation non-eugéniste.

7.3.4 La progéniture de l'a-normal

Comme nous l'avons souligné précédemment, la parentalité chez les personnes en situation de handicap est un terrain encore en friche. Pourtant, même si cette réalité passe souvent sous le radar, ces personnes ont des enfants depuis déjà longtemps. Nous affirmons que cette absence de reconnaissance de la parentalité va de pair avec l'invisibilité, l'infantilisation et l'asexualisation des personnes en situation de handicap. Un coup d'œil rapide sur la littérature scientifique nous montre que les écrits portent majoritairement sur les parents d'enfants handicapés. D'ailleurs, certains d'entre eux font figure d'éternels enfants à l'instar auparavant des femmes¹⁰⁴ et des

¹⁰⁴ On pourrait nous signifier qu'il existe encore des relents de l'infantilisation des femmes aujourd'hui.

peuples autochtones. Et plus les limitations fonctionnelles sont importantes, plus le risque d'infantilisation l'est également. Dans un rare article sur le sujet intitulé « Place du désir d'enfant et de l'exercice de la parentalité chez les personnes en situation de handicap », Candilis-Huisman relate :

Au-delà de ces signes puissants de normalisation trop longtemps exclus du jeu social, il en est un autre tout aussi puissant sinon plus : celui d'avoir un enfant. Il ne s'agit plus aujourd'hui d'un phénomène exceptionnel ou marginal. [...] Si l'idée de la sexualité des personnes handicapées fait une entrée timide dans la tête des professionnels [...] l'idée de la procréation continue d'être effrayante, et au-delà tout l'exercice de la parentalité – peut-être par identification projective [transfert ou contre-transfert] avec la situation de l'enfant (Candilis-Huisman, 2015 : p. 92).

L'autrice analyse la question de la parentalité chez les personnes en situation de handicap en France. Cependant, nous pouvons faire des parallèles avec ce qui se produit ailleurs dans les sociétés occidentales. Remarquons que les nouveaux parents en situation de handicap doivent se soumettre à une évaluation de leurs compétences parentales afin d'obtenir les équipements adaptés et les services nécessaires pour les soutenir dans leur rôle. Les seuls autres parents qui doivent passer par un processus semblable sont ceux qui sont suivis par les services sociaux pour cause de négligence ou de violence envers leur enfant¹⁰⁵. D'ailleurs, Candilis-Huisman soulève ce problème : « En parcourant les forums francophones sur le handicap, comme les forums anglophones concernant les *disabilities studies*, on peut constater la convergence des inquiétudes des parents, quel que soit le pays. Ils disent tous leur sentiment d'être véritablement "scrutés"

¹⁰⁵ Dans le cadre de la défense collective des droits des personnes ayant une déficience motrice, l'organisme montréalais Ex aequo a été mis au fait que certains nouveaux parents en situation de handicap se sont retrouvés à l'assistance sociale à cause d'un risque de négligence jugé potentiel envers leur enfant. Cette situation corrobore les propos de Candilis-Huisman concernant d'autres sociétés occidentales dans l'article que nous citons.

par les professionnels de la santé et se sentir toujours sous la menace du placement d'enfants s'ils ne se conforment pas à ce qu'ils pensent que l'on attend d'eux » (Candilis-Huisman, 2015 : p. 93). Dans le cas des parents en situation de handicap, nous admettons que le but ultime de l'évaluation est de les soutenir dans leur rôle parental. Notre intention n'est pas d'antagoniser les intervenants chargés de la mener, bien qu'il puisse y en avoir quelques-uns qui ne sont pas à leur place comme dans les autres domaines. Par-dessus tout, nous tenons à démontrer que le modèle médical du handicap engendre des phénomènes d'oppression et la parentalité n'y échappe pas.

Pourquoi abordons-nous cette question à la suite d'une sous-section dans laquelle nous proposons une nouvelle rencontre entre *Eros* et *Thanatos* et où nous abordons les approches psychanalytiques de la sexualité ? Revenons à l'article de Candilis-Huisman. L'autrice écrit : « La grossesse représente pour la patiente, comme pour le médecin, un accomplissement narcissique majeur, gage d'un combat gagné sur la mort » (Candilis-Huisman, 2015 : p. 94). Cette interprétation est aussi valable pour les pères ayant des limitations fonctionnelles¹⁰⁶. Malheureusement, dans certaines circonstances, ceux-ci sont mis de côté par les professionnels. Ces pères ne représentent qu'un accessoire. C'est un peu la situation dans laquelle Lucian dans *Underworld: Rise of Lycans* se trouve lorsqu'il est enchaîné pour regarder brûler Sonja, condamnée à mourir sous le soleil. Soulignons qu'il s'est transformé en Lycan au moment où il voit Viktor entrer dans la pièce; or, il n'a rien à dire et, de toute manière, il ne parle pas sous cette forme, ce qui le rapproche de certains pères en situation de handicap. Heureusement, d'autres

¹⁰⁶ Il ne s'agit pas ici de promouvoir la parenté chez les personnes en situation de handicap pour prouver quoi que ce soit ou de réparer une malchance ou une injustice. Ce serait une très mauvaise raison d'avoir un enfant. Notre intention est d'illustrer la manière dont peut se traduire la lutte entre la pulsion de vie et la pulsion chez les personnes concernées.

pères sont plus chanceux et sont impliqués tout au long de la grossesse de leur conjointe. Parfois, il arrive que leur implication se complique après la naissance de leur enfant parce qu'ils ne correspondent pas nécessairement au modèle d'un père. Cela nous ramène aux théories *queer*, voire féministes.

Dans son article « Le rire des féministes », Laufer soutient : « Les catégories ontologiques (“femme”, “homme”, “homosexuel”, “hétérosexuel”, “noir”, “blanc”, etc.) essentialisent et naturalisent des normes de genre, des normes sexuelles ou des normes identitaires. Les productions conceptuelles et théoriques lorsqu'elles ne prennent pas en compte leurs conditions historiques de production risquent de se transformer en dogmes fossilisés » (Laufer, 2020 : n.p.). Pour notre part, nous affirmons que c'est à quoi font face certains pères en situation de handicap lorsqu'ils sont relégués aux oubliettes ou cantonnés au rôle de spectateur par certains professionnels ne sachant pas trop comment agir avec eux ni comment les inclure dans leurs interventions auprès de leur enfant. Cependant, il ne faut pas généraliser. Il y a des intervenants et des médecins avec qui tout se passe bien.

Néanmoins, nous sommes tentés de revenir sur le trope lesbien par rapport aux hommes en situation de handicap que nous avons évoqué dans notre sous-section de la féminisation et l'émasculation des vampires. Rappelons la cellule familiale abjecte que nous avons évoquée dans le chapitre précédent et qui est composée de Lestat (père), Louis (mère) et Claudia (enfant). La procréation passe par l'entremise des canines et du sang, et non grâce aux organes génitaux. Pour les fins d'analyse, nous pourrions inclure les couples formés par un homme en situation de

handicap et une femme sans limitation fonctionnelle dans lesquels les rôles sont inversés, voire chamboulés. Laufer nous informe que Butler suggère qu'il y ait un « phallus lesbien » en faisant une relecture critique de Freud et de son « phallus manquant » (2020 : n.p.). Avec Butler, nous pouvons interpréter de façon inverse l'image et, *a posteriori*, les hommes en situation de handicap. Selon Laufer, Butler fait une relecture critique, voire métapsychologique, de Freud en s'attardant aux zones érogènes, à la libido et au narcissisme. À travers cette relecture qui est faite à partir des théories du narcissisme freudien, du stade du miroir lacanien mis en relation avec l'opérateur conceptuel butlerien qu'est le « phallus lesbien » (Laufer, 2020 : n.p.), nous estimons qu'il est possible de proposer de nouvelles avenues dans la pratique de la sexualité et de la parentalité, notamment chez les personnes en situation de handicap. C'est ce que nous avons essayé de faire dans la sous-section précédente. Force est d'admettre qu'il y a une part d'animalité dans la sexualité; or, les loups-garous se retrouvent parmi les personnages qui représentent cette animalité dans les œuvres gothiques. Réitérons que les individus ayant des incapacités font souvent figure de bêtes lubriques lorsque leur sexualité est prise en compte. Comme nous l'avons déjà soulevé, c'est soit tout l'un ou soit tout l'autre. C'est pour cette raison que nous relèverons les corrélations entre les loups-garous, tels que Michael et Lucian dans la série de films *Underworld*, et les personnes en situation de handicap dans le chapitre suivant.

Dans celui que nous achevons, nous avons exploré la double image d'ange et démon (bête) des personnes en situation de handicap. Dans un premier temps, celles-ci sont infantilisées et asexualisées. Bien que les choses changent tranquillement, leur vie intime et sexuelle est ignorée et bafouée. Nous avons illustré nos propos à l'aide d'exemples tirés de films de notre étude tels

qu'*Edward Scissorhands*, *Blink* et *Jennifer 8*. À l'autre bout du spectre, nous avons abordé l'hypersexualisation des personnes ayant des limitations fonctionnelles. Elles font figure de « monstres » voraces et incontrôlables. D'ailleurs, il est fréquent que des parents et des intervenants s'inquiètent de leur présence, ce qui nous rappelle l'anxiété due à la transgression des frontières de la classe, de la race, de l'âge, du sexe et du genre que nous observons dans le gothique. Cette inquiétude a toute à voir avec la reproduction des personnes en situation de handicap. Ce constat nous a amenés à établir des liens entre le gothique, le freudisme, le lacanisme et le darwinisme sans oublier notre détour par les théories de Spielrein. Il s'avère que les personnes en situation de handicap partagent certains traits avec les vampires tels que l'invisibilité et le manque de reflet dans le miroir. Par contre, concernant les premières, le miroir se trouve à être, entre autres, les représentations sociales et l'écran de cinéma même s'il y a des améliorations quant à leur place dans la société, l'art et la culture.

Chapitre 8 : Les corrélations entre les loups-garous ou d'autres êtres surnaturels et les personnes en situation de handicap

Dans son ouvrage *Demons of the Body and Mind : Essay on Disability in Gothic Literature*, Bienstock Anolik se penche sur la manière dont on peut interpréter le gothique en l'associant au handicap : « The Gothic avoids the rational light of the Enlightenment by hiding in the shadow of its own unknowable and irrational world. Additionally, the Gothic resists the Enlightenment impulse to construct defining conceptual categories, buttressed by material barriers. [...] In its repressive aspect, the Gothic reflects the exclusionary categorization of the Enlightenment, figuring human difference as monstrosity » (Bienstock Anolik, 2010 : p. 2). C'est exactement ce que nous observons avec le personnage de loup-garou et les personnes en situation de handicap, dont celles qui ont la paralysie cérébrale selon la sévérité. Nous faisons la proposition suivante : les loups-garous et les personnes ayant des limitations fonctionnelles viennent interroger l'ontologie du corps de l'être humain. En fait, nous signifions que des normes ont été érigées afin de déterminer et reconnaître ce qu'est un être humain. Or, les individus qui nous intéressent bousculent ces normes, sinon les abattent presque. Le tout pour présenter une humanité sous une nouvelle peau.

Nous l'avons déjà mentionné, mais nous croyons que nous ne le répéterons jamais suffisamment. Le but de notre étude n'est aucunement de dénigrer les personnes en situation de handicap. Simplement, nous remarquons qu'il y a des similitudes entre celles-ci et des monstres proposés par certaines œuvres gothiques. Il nous appartient de faire nos interprétations selon nos propres schèmes d'analyse. Nous devons seulement nous assurer d'avoir une base théorique solide pour

appuyer notre argumentaire. Dans son article « Fantastic Films, Fantastic Bodies : Speculations on the Fantastic and Disability Representation From *Freaks* to *Scissorhands* », Church écrit :

The fantastic film seems dismissed from critical attention in disability studies because it bears so many resemblances to the disreputable phenomenon of the freak show. Both freak shows and fantastic films appear to frame the disabled body in an exploitative performance space (i.e., the stage/screen) somewhere of the boundaries of normative society, presided over by a mediating agent (i.e., the showman/filmmaker) for the amusement, shock, and wonder of a voyeuristic audience. The lack or violation of verisimilitude in the fantastic film also helps to replicate the « freakish spectacle » of the disabled body traditionally found to folktales, myths, and grotesques [...]. (Church, 2006 : en ligne).

Church et nous divergeons sur la notion du genre. En fait, nous jugeons que les caractéristiques mentionnées relèvent du gothique tandis que l'auteur estime qu'elles sont de l'ordre du fantastique. Il faut aussi ajouter la branche de l'horreur dans l'analyse des œuvres. Quoiqu'il en soit, le corps demeure au centre des préoccupations et celui-ci peut être en situation de handicap. Tel que nous l'avons soulevé dans la sous-section sur les loups-garous, la lycanthropie représente une régression chez l'être humain, et ce autant au niveau physique que comportemental. Nous avons notamment noté que la bipédie est une posture qui est jugée comme un trait d'humanité contrairement au fait de se tenir à quatre pattes, ce qui relève davantage de l'animalité. Dans ce contexte, nous nous tournons de nouveau vers Korff-Sausse qui se penche sur le cas d'un jeune garçon ayant la paralysie cérébrale qui s'appelle Arthur. La psychologue-psychiatre le décrit de la manière suivante :

[Arthur] devient très opposant : souvent il ne veut pas venir tout de suite à sa séance ou veut quitter mon bureau avant la fin. Il dit « au revoir ! » pour « bonjour ! » et « bonjour ! » pour « au revoir ! ». Il s'excite, crie, crapahute à quatre pattes, fait le fou dans la salle d'attente. Il veut aller partout, sauf là où

on veut l'amener ; je le sens en révolte, ivre de liberté (Korff-Sausse, 1996 : p. 256-257

Arthur se transforme au moment où il doit entrer dans le bureau de Korff-Sausse ou même dans la salle d'attente tel un lycanthrope qui aurait enlevé son collier dans *Underworld : Rise of the Lycans*. Remarquons que nous retrouvons une posture à quatre pattes qui pose « problème » à l'instar de celle que nous décrivions dans le passage de notre essai. Il arrive que des personnes ayant la paralysie cérébrale rencontrent une difficulté d'élocution ou ne puissent pas du tout parler. Certaines peuvent également avoir de la difficulté à contrôler leur salivation. La gravité de ces troubles liés à la paralysie cérébrale dépend en partie de la présence ou non de séances d'orthophonie auprès des enfants et du délai imparti pour les obtenir. Dans une certaine mesure, les Lycans dans la série de films *Underworld* bavent également et ne parlent pas. Ils peuvent se dresser sur leurs pattes arrière, mais courent à quatre pattes. Encore une fois, dans le film de Tatopoulos, Lucian est entraîné dans une arène et il lui est interdit de retirer le collier qui l'empêche de se transformer en lycanthrope. On refuse à Lucian de retourner à sa nature afin qu'il conserve sa part d'humanité. Il représente une version postmoderne, voire posthumaniste, de l'homme rousseauiste qui acquiert son humanité grâce aux apprentissages qu'il fait tout comme le sont les personnes en situation de handicap par l'entremise de leur réadaptation. La créature dans *The Shape of Water* se révèle être un autre exemple de ce type.

Korff-Sausse prétend aussi que l'absence de langage chez ces enfants et ces adultes les rapproche de l'animalité. D'ailleurs, elle fait une comparaison avec Gregor Samsa, le personnage du roman *La Métamorphose*¹⁰⁷ (1915) de Kafka :

Ce n'est pas seulement dans son corps qu'est atteint Gregor Samsa, mais aussi dans son langage et c'est bien cela qui le rend monstrueux aux yeux des autres, alors qu'il garde intacte, à l'intérieur de lui-même, sa dimension humaine et la conscience de sa continuité. Mais pour l'entourage, un être qui ne parle pas ou qui ne peut qu'émettre des sons incompréhensibles est forcément incapable d'une compréhension et d'une conscience de soi. La perte du langage le fait verser du côté de l'animalité (Korff-Sausse, 1996 : p. 276).

Nous nous servons de cette citation de l'autrice pour revenir sur les Lycans des films *Underworld* et la créature dans le film de Del Toro. Ce que souligne Korff-Sausse du personnage de Gregor Samsa, et que nous souhaitons mettre en relation avec l'enfant qui parle difficilement ou pas à cause de la paralysie cérébrale, nous rappelle ce que nous a appris Bobbé au sujet du loup-garou au quatrième chapitre. Il y a le garou qui est un revenant en corps (*vrikolaka*) et le loup-garou qui passe d'un monde à l'autre par la transformation du corps (Bobbé, 2002 : p. 192). Dans la même veine, nous pouvons nous référer à la créature que M. Strickland juge inférieure, entre autres, parce qu'elle couine selon lui. Le responsable de la sécurité du centre militaire de recherche médicale et scientifique met Eliza sur le même pied parce qu'elle est muette. Cela n'empêche pas Eliza ni la créature d'apprendre la langue des signes qui est une invention humaine et un indice d'adaptation (Figure 37). Il demeure que c'est une méthode de communication alternative qui ne

¹⁰⁷ Gregor Samsa se réveille un matin changé en cancrelat. Il s'avère que c'est un châtiment imaginaire que s'inflige Kafka à lui-même. Samsa ne peut plus aimer ni être aimé. Le tout se transforme dans un conflit mythique dans une famille bourgeoise. Kafka ajoute à son récit quelques éléments comiques et grotesques qui viennent temporiser le cauchemar qui se déroule sous les yeux du personnage principal et du lecteur.

correspond pas à l'utilisation courante du langage et elle peut être marginalisée. L'animalité perçue à travers le manque de langage parlé persiste.



Figure 37 : Eliza apprend la langue des signes à la créature *The Shape of Water* (2017).

Rappelons que la séparation entre la nature et la culture date de l'époque des Lumières. Dans son ouvrage *Du contrat social*, Rousseau explique : « Je suppose les hommes parvenus à ce point où les obstacles qui nuisent à leur conservation dans l'état de nature, l'emportent par leur résistance sur les forces que chaque individu peut employer pour se maintenir dans cet état ; alors cet état primitif ne peut plus subsister, & le genre humain périroit s'il ne changeoit sa maniere d'être » (Rousseau, [1762] 2001 : p. 28). Pour l'auteur d'*Émile ou De l'éducation*¹⁰⁸, la civilisation passe notamment par le langage. L'être humain doit perdre sa nature sauvage pour que l'état civil puisse poindre. Ce changement se fait, entre autres, par le truchement de

¹⁰⁸ *Émile ou De l'éducation* est un traité d'éducation publié en 1762 et on s'y réfère encore aujourd'hui en matière de philosophie de l'éducation.

l'éducation et la maîtrise du langage. Les humanistes exècrent tout ce qui rattache l'être humain à la nature et ils tentent de l'en éloigner le plus possible. Bien sûr, il y a eu un retour du balancier depuis Les Lumières, mais ce réflexe moderne existe toujours et nous estimons que le modèle médical du handicap en est une réminiscence. Du 18^e siècle à aujourd'hui, l'horreur devant un individu qui ne peut pas accéder (de la même façon que tout le monde) aux bénéfices de l'éducation et de la culture est encore perceptible. En fait, la position debout et la maîtrise de la parole forment un tout cohérent comme le démontre Grim dans l'ouvrage collectif *Quelques figures cachées de la monstruosité*. Il remarque : « Avec la paléontologie humaine, nous savons combien l'acquisition de la position verticale a constitué une étape capitale dans le processus d'hominisation, produisant des corrélations entre le développement de l'encéphale sur le plan anatomique et neuropsychique, la libération des membres antérieurs, le développement de la préhension, le rapport main/face et l'acquisition du langage » (Grim, 2000 : p. 80). L'auteur relève tout ce que les déficiences motrices, dont fait partie la paralysie cérébrale, viennent affecter et rapprochent l'être humain de l'animalité. Une fois de plus, on veut le « réparer » comme une machine, une manière dont Les Lumières voient le corps humain. Bien que les intentions et les interventions soient basées sur un humanisme, du moins dans la plupart des cas, on problématise derechef le corps en situation de handicap. Dans son analyse d'*Edward Scissorhands*, Church abonde dans le même sens que nous :

People repeatedly treat Edward's disability as a correctable medical condition, recommending various doctors that Edward might try in order to « fix » his incomplete state. [...] the (permanently) disabled body in fantastic films is often treated as somehow « supernatural » because it by definition lies outside the curative capabilities of science (i.e., the medical model of disability), remaining continually disavowed and misunderstood as « abnormal », and this trend

continues within the Gothic/horror tropes at play in *Scissorhands* (Church, 2006 : en ligne).

Le gothique est une fois de plus utile dans notre analyse et les liens que nous faisons avec les personnes en situation de handicap. Dans son article et avec une certaine logique, Church compare Edward à Freddy Krueger¹⁰⁹ à cause des griffes/lames qu'il a aux mains. Toutefois, nous maintenons le rapprochement que nous faisons entre Edward et les loups-garous, notamment à ce qui a trait à ses problèmes de communication. Bien qu'il parle, ce personnage burtonien éprouve de la difficulté à se faire comprendre et à comprendre les autres. Il est adopté par une famille de banlieusards, mais il en est exclu dès qu'il enfreint les règles. Ce schéma coïncide plutôt bien avec la relation entre Viktor et Lucian dans *Underworld : Rise of the Lycans*. Edward et Lucian rendent de nombreux services à leur « communauté » adoptive avant d'en être répudiés.

Si nous nous plaçons du point de vue de Viktor et de clan des vampires, il y a un niveau d'outrage supplémentaire dans le film de Tatopoulos et il se situe dans la grossesse de Sonja, alors que rien ne semble présager dans le film de Burton que la défloration de Kim a porté ses fruits. Quoiqu'une fois grand-mère, Kim raconte son histoire à ce qui paraît être ses petits-enfants. Cependant, nous ne pouvons rien présumer sur l'origine paternelle des enfants de Kim. Notons néanmoins que Kim est seule dans la chambre des enfants et un montage alterné nous montre Edward qui est en train de tailler une sculpture de glace. Il est à l'origine de l'histoire ainsi que celle de la neige qui tombe. Mais peut-il être à l'origine d'une famille ? Edward est ce que nous pourrions appeler un

¹⁰⁹ Freddy Krueger est le personnage principal du film *A Nightmare on Elm Street* (1984) de Wes Craven et de la franchise en a découlé. Freddy est un concierge assassiné dont l'esprit vient se venger. Il s'immisce dans les rêves de la progéniture des personnes responsables de sa mort. Nous aimerions souligner que Johnny Depp qui interprète Edward est l'un des principaux acteurs dans le film de Craven.

humanoïde. On pourrait donc se demander si un humanoïde peut avoir une sexualité et s'il peut se reproduire. Curieusement, il s'avère qu'on se pose le même genre de questions au sujet des personnes en situation de handicap et une certaine anxiété accompagne ces interrogations. Nous avons vu qu'Edward est assimilé à ces dernières par quelques chercheurs dont Church et nous faisons nous-mêmes le rapprochement. Il demeure que Lucian et Edward provoquent une réprobation et un rejet.

Toujours concernant la sexualité, dans notre deuxième chapitre, nous avons constaté avec Carroll que l'horreur peut être conservatrice et réactionnaire. Nous estimons que le gothique renferme une part d'horreur. Des films gothiques contemporains, notamment la série *Underworld*, jouent avec quelques codes du genre et les renversent tout en respectant les grandes conventions. Dans les films d'horreur classiques, il est fréquent que la fille qui a une grande libido et la prostituée se fassent tuer par le meurtrier ou le monstre. Il s'agit d'une image d'Épinal, voire d'un cliché de ces films de genre. Comme l'indique bien Carroll :

Feminists have pointed out that, in many recent horror fictions, often the monster's grisly onslaught are sexually active adolescent women. [...] Moreover, the female victim has been a staple of the horror genre since the days of the Gothic. The abduction of women – often as a thinly veiled euphemism for rape – might be seen as the articulation of an enduring sexist warning that women should keep in line because they always are and ought to be at the mercy of males in patriarchal society (Carroll, 1990 : p. 196-197).

D'une part, comme le fait Carroll, rappelons que Vax soutient que l'agression du loup-garou relève du viol (1965 : p. 49) dont les personnages féminins peuvent être victimes. Mais Carroll ajoute la notion de sanction de la sexualité active chez les personnages féminins victimes des monstres

dénoncée par les féministes. D'autre part, nous avons étudié l'hypersexualisation des personnes en situation de handicap dans le chapitre précédent. Certaines d'entre elles font littéralement figure de monstres. Malheureusement, elles se retrouvent condamnées à une sexualité jugée anormale, marginale ou les deux à la fois. On en fait de véritables bêtes de sexe. Stiker nous apprend que cet amalgame remonte au Moyen-Âge : « Avec le monstre (au sens fort de *race* de monstres), l'infirme partage le caractère "altéré" qui provoque un réflexe éthique : voilà ce qui arrive à ceux qui franchissent les tabous, notamment sexuels ! » (Stiker, 2006 : p. 89). Certes, on peut voir le handicap comme un châtement, mais il est envisageable de l'associer à des travers. De plus, concernant la sexualité jugée débridée chez les personnes en situation de handicap, il nous semble que les hommes soient plus actifs tandis que les femmes apparaissent davantage passives et exposées dans cet « imaginaire collectif ». Malgré tout, ils sont dépeints comme des êtres assouvissant leurs instincts. Il va de soi que nous ne devons pas verser dans la généralisation ni la caricature, mais une vision semblable de la sexualité des personnes en situation de handicap existe malheureusement.

Nous aimerions soulever un cliché aussi bien social que filmique, dont *National 7*¹¹⁰ (2000) de Jean-Pierre Sinapi, *Hasta la vista*¹¹¹ (2011) de Geoffrey Enthoven et *The Sessions*¹¹² (2012) de Ben Lewin font partie. Ceux-ci proposent que les services de prostituées sont le principal moyen de

¹¹⁰ En pleine révolte, un jeune homme atteint de la dystrophie musculaire s'adoucit lorsque son éducatrice consent à l'amener voir une travailleuse de sexe.

¹¹¹ Trois jeunes hommes handicapés âgés dans la vingtaine souhaitent perdre leur virginité. Ils organisent donc un voyage en Espagne où il y a une maison close destinée spécialement à cette clientèle. Le prétexte des trois comparses pour faire ce voyage est de suivre la route des vins.

¹¹² Mark O'Brien est un poète et un écrivain atteint de la polio. N'ayant jamais fait l'amour, il fait appel aux services de Cheryl Cohen Greene qui est une assistante sexuelle.

permettre à des hommes handicapés d'avoir une vie sexuelle. Ce cliché pourrait être comparé à celui des films d'horreur, notamment *A Nightmare on Elm Street*¹¹³ (1984) de Wes Craven, *Meridian*¹¹⁴ (1990) de Charles Band et *From Hell*¹¹⁵ (2001) d'Albert et Allen Hughes dans lesquels des femmes sont fréquemment assassinées. Au sujet du cinéma de genre, Halberstam soutient : « The horror film has typically been theorized as misogynist genre that provides a showcase for masculine aggression and provokes a sexual response to the spectacle of female mutilation » (Halberstam, 1995 : p. 138). Dans ce cas de figure, la monstruosité est masculine et les victimes sont féminines. Nous avons déjà établi que les femmes qui ont une sexualité active ou jugée amoral, parmi lesquelles on retrouve les prostituées, finissent entre les mains ou les griffes du monstre. Or, dans le cadre de notre étude, celui-ci se situe au niveau des personnes ayant des limitations fonctionnelles du fait que nous nous intéressons au corps « abject », c'est-à-dire le corps qui ne correspond pas à la norme. Conséquemment, les films sociaux que nous avons énumérés en premier fonctionnent tous de la manière suivante : des hommes en situation de handicap ont recours à la prostitution pour assouvir leurs besoins sexuels, ce qui correspond, selon nous, au cliché de l'attaque ou le meurtre de prostituées ou de femmes sexy par un monstre dans les films d'horreur. Dans *Interview With the Vampire*, Lestat amène deux prostituées chez lui pour s'amuser avec elles avant de les tuer. Nous avons donc une illustration des propos de Halberstam dans ces deux meurtres. Néanmoins, nous estimons que les vampires du film de

¹¹³ Habitant dans une banlieue somme toute tranquille, les jeunes Nancy, Kris, Jesse et Dean se mettent à faire des cauchemars. Dans ceux-ci, un homme au visage affreusement brûlé et portant un chapeau ainsi qu'un T-Shirt lacéré surgit de l'ombre pour les attaquer.

¹¹⁴ Une étudiante américaine se rend dans un château gothique en Italie et est violée par deux frères magiciens.

¹¹⁵ Dans Londres de 1888, le tueur en série Jack L'Éventreur sévit dans les rues de Whitechapel. Ce dernier éventre des prostituées une fois la nuit tombée. Scotland Yard engage donc l'inspecteur Frédérick Abberline pour enquêter sur l'affaire. Celui-ci réalise rapidement qu'il s'agit de mises en scène de la part de quelqu'un qui connaît très bien l'anatomie.

Jordan peuvent être une représentation de personnes ayant des incapacités et, comme nous l'avons déjà évoqué, Lestat fait subir sa condition aux autres, notamment à celles qui vendent leurs charmes.

Bien qu'il n'y ait pas de travailleuses du sexe dans *An American Werewolf in Paris*, une jolie jeune femme américaine se fait tuer par Andy alors que ce dernier se transforme en loup-garou pendant qu'ils visitent la tombe de Jim Morrison. La lycanthropie donne libre cours aux pulsions et Andy sent ses instincts animaux prendre le dessus sur lui depuis qu'il s'est fait griffer par un autre loup-garou. D'ailleurs, Andy marche à quatre pattes dans un restaurant pour aller renifler les fesses sous la jupe de la jeune femme afin de faire sa connaissance à la manière d'un chien ou d'un loup. Finalement, cette dernière devient la victime d'Andy lorsqu'elle pensait simplement passer du bon temps.

Pour revenir sur l'autre cliché qui fait écho à celui que nous décelons dans les films d'horreur, dans le texte « Dialogue entre un homme et une femme en situation de handicap : Séduction, sexualité, dignité, parentalité », Mejecasse remarque : « Aujourd'hui, dès que les médias ou les associations abordent la question de la sexualité des personnes handicapées, 80% des réponses traitent du sujet de l'assistance sexuelle » (Mejecasse, 2013 : p. 93). L'assistance sexuelle consiste à faire appel à une travailleuse du sexe (ou une prostituée dans le jargon populaire)¹¹⁶ pour assouvir ses désirs sexuels. À l'instar de Mejecasse, nous jugeons cette dynamique plutôt

¹¹⁶ Il existe aussi des travailleurs du sexe, mais la représentation fréquemment employée est celle d'une femme répondant aux demandes sexuelles d'un homme moyennant une rétribution monétaire.

réductrice. Nous abordons nous-mêmes le sujet dans notre essai *Des vies dans la balance*. Nous écrivons :

Je suis insulté lorsque j’entends parler d’assistance sexuelle pour les personnes ayant des limitations fonctionnelles et lorsque je vois des films ou des émissions qui promeuvent le recours aux prostituées pour ces personnes. J’ai de toute évidence l’impression que nous sommes définis comme des citoyens de seconde classe – ou de seconde main – dans ces situations. [...] Je considère cette idée dégradante pour ces personnes [...] (Desjardins, 2019 : p. 150-151).

À notre avis, la situation peut être dégradante également pour la travailleuse du sexe qui offre ce service selon la manière dont elle vit cette occupation. Cependant, nous nous devons de mentionner qu’il y a parmi les femmes qui donnent des faveurs sexuelles contre rétribution qui ressentent ou subissent littéralement un viol à répétition. De plus, la violence n’est jamais très loin pour les péripatéticiennes. À l’instar des personnes en situation de handicap, mais de manière différente, ces femmes se voient réifiées en devenant un objet sexuel. Dans son chapitre « Mondialisation des industries du sexe, crime organisé et prostitution : éléments d’une sociologie de la production “prostitutionnelle” », Poulin relate : « Les violences exercées à l’endroit des personnes prostituées sont multiples. La première violence intrinsèque à la prostitution : la chosification et la marchandisation ont pour fonction la soumission des sexes à la satisfaction des plaisirs sexuels d’autrui. La deuxième lui est également inhérente : on devient une personne prostituée à la suite de violences sexuelles [...] » (Poulin, 2005 : p. 27). Ici, les monstres (vampires ou loups-garous) sont les proxénètes et les clients, ainsi que les agresseurs préalables, ce que nous avons évoqué en nous penchant sur les gestes de Lestat dans *Interview With the Vampire*. Et est-ce la solution qu’on « offre » aux personnes en situation de handicap afin qu’elles vivent pleinement leur sexualité ? Il y a un point délicat. On demeure dans la

marginalisation en plus d'encourager un cycle de violence. D'autre part, là où le bât blesse, c'est que les propos viennent d'un homme. Et ce, autant du côté de l'auteur que du nôtre. Toutefois, nous sommes une personne en situation de handicap. Nous sommes donc concernés par l'assistance sexuelle et c'est dans cette optique que nous construisons notre argument. Le mouvement féministe est divisé sur la question de la prostitution tout comme celle de la pornographie. Les féministes radicales y sont farouchement opposées, tandis que la frange dite plus libérale les accepte en se référant à sa prise de position qui se base sur le slogan « mon corps, mon choix » et vise la libéralisation des corps et des actes sexuels (Löwy, 2003 : p. 98). Plusieurs travailleuses du sexe se voient comme des travailleuses autonomes. Dans ce chapitre, le propos n'est pas de poursuivre un réquisitoire contre l'assistance sexuelle ou non. Nous souhaitons simplement faire ressortir les points de convergence des recherches sur l'horreur, voire le gothique, les monstres, dont les vampires et les loups-garous et les personnes en situation de handicap. Il demeure que les films d'horreur dépeignent les travailleuses du sexe ou les femmes sexy comme des proies faciles et des victimes de service comme nous l'avons souligné avec les films de Wes Craven, Charles Band et des frères Hughes. *An American Werewolf in Paris* abonde dans le même sens. Puisqu'il devient un loup-garou, Andy est mesure de voir les morts. Un jour, il rencontre la jeune Américaine qu'il a tuée alors qu'il était transformé en lycanthrope. Celle-ci a de graves blessures et l'un de ses yeux pend au bout de son nerf optique. Dans un plan rapproché subjectif en plongée, on voit le décolleté et le début de la poitrine de la jeune femme. Cette prise de vue nous renvoie à l'idée qu'elle est sexy et, par la même occasion, la victime idéale pour un film de genre. Qui plus est, la sexualité est une donnée importante pour tous les éléments que nous venons d'énumérer. Notre intention n'est pas de participer à la marginalisation de la vie

affective et sexuelle des personnes ayant des incapacités. Il s'agit plutôt de montrer comment certains films gothiques contemporains peuvent être un vecteur d'émancipation pour ces personnes. Cela relève en quelque sorte de l'appivoisement de la différence et c'est ce que nous verrons ensuite.

Avant de clore ce court chapitre, rappelons que nous avons aussi soutenu que les individus ayant une déficience motrice ont des points communs avec les loups-garous et autres êtres surnaturels. Les principales convergences entre ceux-ci se situent dans la perte ou la non-acquisition de la station debout et les difficultés de langage, voire son absence. De nouveau, nous nous sommes tournés vers Lucian dans *Underworld : Rise of the Lycans*, la créature dans *The Shape of Water* et Edward dans *Edward Scissorhands* pour illustrer nos propos. La notion de sexualité est encore une fois importante dans le gothique. Nous avons aussi voulu illustrer une récurrence avec le meurtre de la fille/femme sexuellement active ou de la prostituée dans les films d'horreur et le recours aux travailleuses du sexe par des hommes en situation de handicap des drames sociaux. Dans les deux cas, nous percevons une marginalisation et une réification des corps.

Chapitre 9 : L'apprivoisement de la différence

Commençons ce chapitre par un exemple filmique tiré d'une œuvre de notre étude. Dans *The Shape of Water*, Eliza se met à apprivoiser la créature petit à petit. Celle-ci est craintive et cette réaction est tout à fait compréhensible. La créature s'est fait arracher de son milieu naturel, amenée contre son gré dans un endroit qu'elle ne connaît pas, enfermée dans un cylindre d'eau, infantilisée et maltraitée par M. Strickland. Certes, nous pouvons voir des similitudes avec le colonialisme et l'esclavagisme comme c'est le cas avec la série de films *Underworld*.

Mais encore une fois, nous y voyons un aspect supplémentaire. Mise à part la maltraitance, nous reconnaissons une certaine dynamique de la réadaptation chez les personnes en situation de handicap, notamment les enfants. Forcément, la réadaptation se fait dans un lieu distinct à cause de la nécessité du personnel et des équipements spécialisés. Korff-Sausse soutient : « En effet, être exclu c'est être étranger à un lieu social, dans lequel on ne trouve pas sa place. Or si l'on est étranger dans un lieu, c'est parce qu'on a été exilé d'un autre lieu » (Korff-Sausse, 1996 : p. 230). De son côté, Eliza commence l'apprivoisement de la créature en allant passer son heure de lunch dans la salle où elle se trouve. Elle met un œuf cuit dur au bord du bassin d'eau dans lequel se trouve la créature. La femme s'éloigne et s'installe à l'écart afin d'éviter de l'intimider. Eliza mange son lunch en ayant un œil attentif sur la créature pour lui montrer comment manger son œuf. Elle compte donc sur un processus d'imitation dans le but de faire acquérir des connaissances à la créature et entrer en contact avec elle. Au fur et à mesure que la relation s'établit entre les deux, Eliza ajoute des éléments culturels à leur rendez-vous du dîner, c'est-à-

dire de la musique, de la danse et l'apprentissage de la langue des signes. Cela signifie du même coup que la créature qui est placée du côté de la nature à cause de sa différence est néanmoins capable d'accéder à l'apprentissage et à la culture malgré les doutes sur l'entendement de cette dernière émis par M. Strickland.

Il s'avère que les personnes ayant des limitations fonctionnelles ont fait face au même type de doutes pendant une longue période et elles ont dû faire leurs preuves. Malheureusement, elles doivent le faire encore parfois. Les soins et la réadaptation des personnes malades ou en situation de handicap ont pris différentes formes au cours des siècles. Le changement de paradigmes a autant eu un impact sur les individus concernés que sur ceux qui prodiguent les soins ou qui offrent les services de réadaptation. Selon Stiker, qui se penche sur les institutions françaises des quatre-vingts dernières années : « [...] toutes les institutions, qu'elles soient de gérance d'établissements spécialisés, d'information et d'opinion, de services de coordination, d'entraide et de solidarité, de rassemblement à caractère syndical – *toutes* affichent qu'elles entendent travailler à la réintégration et à la réadaptation. [...] L'idée de réadaptation polarise désormais toute l'action en direction des handicapés [...] » (Stiker, 2006 : p. 195). Bien qu'elle soit marginalisée dans le film de Del Toro, Eliza demeure une employée du centre militaire de recherche scientifique, elle est attirée au ménage. Toujours est-il qu'elle demeure un agent actif auprès de la créature telle une thérapeute un peu rebelle qui sort des sentiers battus pour intervenir auprès d'une personne en situation de handicap. Du même coup, notons qu'elle opère une sorte de contre-transfert et elle s'attache à la créature. Elle devient même attirée par l'autre. Par conséquent, l'apprivoisement de la différence se manifeste dans les deux sens.

Nous remarquons que nous assistons au même type de dynamique dans *Edward Scissorhand* et *Underworld : Rise of the Lycans*. Nous pouvons y inclure le premier *Underworld* et nous en expliquerons les raisons un peu plus loin. Dans notre cinquième chapitre, nous avons évoqué le fait qu'Edward doit apprendre à vivre en communauté et à fonctionner dans un nouvel environnement du fait que Peg l'ait sorti de son isolement. Son intégration à la banlieue entraîne des événements cocasses et d'autres plus dramatiques. Nous soutenons que cela fait partie de l'appropriation de la différence que nous analysons en ce moment. Celle-ci se produit également chez le personnage de Kim. Au départ, cette dernière est rebutée par Edward. Il est vrai que leur première rencontre ne s'est pas tout à fait bien passée. La jeune femme retrouve cet étranger bizarre couché dans son lit alors qu'elle commence à se dévêtir en pensant être seule dans sa chambre. Par-dessus tout, Kim réalise qu'Edward a des lames à la place des mains. L'amalgame s'effectue rapidement dans la tête de Kim et elle craint une agression. Spécifions que la jeune femme, qui est encore étudiante et qui revient d'une fin de semaine de camping avec son copain et des amis, rentre tard en soirée pendant que tout le monde dort. Ce faisant, Burton reprend les codes de l'horreur pour les adapter à son conte (ou les prendre à son compte). On est à mi-chemin entre le conte du *Petit chaperon rouge* et Freddy auquel Church compare Edward. Par conséquent, nous nous sentons justifiés d'analyser le personnage du film du Burton sur la même base que les loups-garous. Au surplus, après qu'il l'ait repoussée, Joyce ne manque pas de prétendre qu'Edward a tenté de la violer en utilisant ses lames et nous revenons aux propos de Vax qui écrit : « L'agression du loup-garou ressemble à un viol » (Vax, 1965 : p. 49). Toutefois, c'est Joyce qui a utilisé les ciseaux d'Edward pour ouvrir sa robe, et non l'inverse.

Après la nuit de sa rencontre avec Edward, Kim continue de se sentir incommodée par la présence de ce dernier. Il est l'étranger, l'intrus, qui vient troubler la paix de la famille et des autres banlieusards. Kim reproche même à sa mère d'avoir recueilli Edward. Cette réaction fait manifestement partie de la peur de l'Autre. On peut observer un phénomène semblable chez les enfants ou les adultes en situation de handicap. Korff-Sausse se penche notamment sur cette question : « Je ne peux que confirmer l'idée que c'est toujours la peur – peur de l'étrangeté, par l'anormalité – qui est la source de ces attitudes, qui sont en fait l'expression de rejet et de la haine » (Korff-Sausse, 1996 : p. 362). Ce n'est pas toujours le cas, mais ce genre de réaction peut apparaître à l'occasion. Dans sa tentative d'intégration et d'apprentissage des us et coutumes de la famille (apprivoisement), Edward commet des impairs et fait des gaffes. Cela est au cœur du processus d'apprentissage. Malencontreusement, c'est Kim qui en fait les frais, ce qui alimente son aversion pour Edward. Pourtant, la jeune femme finit par être apprivoisée par Edward et c'est son apparition à l'émission de variétés qui est le point de bascule. Dans un cheminement semblable à celui de Selena et Sonja dans les deux films *Underworld*, Kim découvre l'humanité qui habite Edward. Elle ne trouve aucunement risible le fait qu'il attrape une décharge électrique quand il touche au micro devant lui. La jeune femme va jusqu'à sermonner son copain et son petit frère parce qu'ils s'esclaffent devant la mésaventure d'Edward. Comme nous l'avons indiqué précédemment, le point de rupture entre Kim et son copain survient au moment où Edward est injustement arrêté pour un vol perpétré chez le petit ami de la jeune femme. Kim a apprivoisé la différence d'Edward au même titre qu'Eliza dans *The Shape of Water* et elle se retrouve à lui venir en aide lorsque la foule mécontente veut s'en prendre à lui.

Le schéma que nous venons de décrire s'applique parfaitement au film *Underworld : Rise of the Lycans*. Dans notre premier chapitre, nous évoquons l'enfance de Lucian. Mentionnons que Viktor le garde en vie même s'il sait dans son for intérieur qu'il serait préférable qu'il meure. Malgré ses inquiétudes, le chef des vampires fait entraîner Lucian dans une arène et l'évolution de ce dernier est supervisée par des individus qui se tiennent sur un balcon, dont Viktor et Sonja, enfant elle aussi. Lucian est en quelque sorte apprivoisé et il vient à occuper un poste important pour le clan des vampires, c'est-à-dire qu'il est forgeron à une époque moyenâgeuse. Indéniablement, nous constatons qu'il existe des ressemblances avec le centre militaire de recherche médicale et scientifique ainsi que la triade qui s'y trouve dans *The Shape of Water*. Celle-ci est composée de M. Strickland, Eliza et la créature tandis que celle du film de Tatopoulos est constituée de Viktor, Sonja et Lucian. Stiker et son analyse de la rééducation au 19^e siècle nous permettent de circonscrire l'attitude de M. Strickland et Viktor. L'auteur soutient :

Le XIX^e siècle se débat, à nos yeux, dans des visions entremêlées; la passion éducative et rééducative ne prend que lentement pied, même si c'est sûrement, et les infirmes vont mettre du temps à sortir d'une fantasmagorie qui les lie indéfectiblement à un aspect d'anormalité radicale. C'est qu'il faut revenir de plus loin encore, et le siècle va devoir tenter d'éliminer l'englobante catégorie de monstre (Stiker, 2006 : p. 161).

Cette façon de faire est tout de même proche du *Freak show* concernant Lucian et l'arène dans laquelle il s'entraîne. Évidemment, la raison en est que des vampires observent l'évolution du Lycan. Mais ce n'est pas tout. À l'époque du 19^e siècle, l'enseignement de la médecine se fait, entre autres, par l'entremise de la clinique dans laquelle les étudiants assistent à l'évolution des malades dans leur salle de cours pour apprendre leur métier. Cette façon de faire existe encore

au 20^e siècle et de nos jours. Nous avons droit à des approches déshumanisantes et d'autres plus respectueuses¹¹⁷. Concernant les deux films dont il est question, M. Strickland et Viktor voient des monstres à dompter, voire à apprivoiser. Cependant, Eliza et Sonja n'adhèrent pas à cette vision et elles apprivoisent la différence plutôt à leur compte.

Au début de ce chapitre, nous avons indiqué que nous pouvions ajouter le premier film *Underworld* parmi nos exemples. Situons une partie de l'intrigue pour commencer. Michael est un descendant d'Alexander Corvinus, le seigneur de guerre à l'origine des deux clans. Kraven, le chef intérimaire des vampires pendant le sommeil de Viktor, et Lucian souhaitent donc le retrouver afin de prélever son sang et tenter d'acquérir les pouvoirs du patriarche, ce que fera Selena dans *Underworld : Evolution* (2006) en buvant le sang d'Alexander lui-même. Avant de connaître la vérité sur le massacre de sa famille, Selena est très engagée dans la guerre contre les Lycans. Elle souhaite retrouver Michael et elle fait en sorte d'y parvenir. Néanmoins, ce dernier se fait mordre par un Lycan et sa transformation commence.

Nonobstant la lycanthropie naissante de Michael, Selena le prend sous son aile et veille sur lui. Comme le fait Kim dans *Edward Scissorhands*, Eliza dans *The Shape of Water* et Sonja dans *Underworld : Rise of the Lycans*, Selena apprivoise la différence de Michael. Elle le ramène même au quartier général des vampires et soulève du même coup l'ire de Kraven et de sa suite. Indéniablement, ils craignent la transformation de Michael et les risques qu'elle représente, c'est-à-dire qu'ils redoutent l'attaque du lycanthrope qui pourrait les infecter ou les tuer. Nous sommes

¹¹⁷ Nous l'avons vécu nous-mêmes en compagnie d'autres enfants semblables à nous.

tentés de faire un rapprochement entre cette crainte et les propos de Korff-Sausse, qui analyse la notion de peur de contagion en rapport avec le handicap. L'autrice la présente ainsi : « L'une des figures de la causalité qui fait largement appel aux croyances et qui est particulièrement sollicitée par le handicap est la causalité par contamination. C'est un mode de pensée qui est présent, au-delà et parallèlement à la pensée rationnelle, aussi bien chez les parents que chez les enfants et même chez les soignants, à leur insu (Korff-Sausse, 1996 : p. 376). À notre avis, cela a tout à fait à voir avec l'appivoisement de la différence. Pour cesser d'avoir peur, il faut apprendre à connaître une personne, une réalité ou les deux à la fois. Nous avons là une situation qui ressemble à celle qui prévaut dans *Edward Scissorhands*. Un étranger vient troubler la quiétude du groupe et son altérité dérange. On doit apprendre à vivre avec celle-ci. On doit l'appivoiser. Malheureusement, tout ce qui intéresse Kraven et sa garde rapprochée dans *Underworld*, ce sont les « gènes Corvinus » que contient le sang de Michael et qui peuvent les faire accéder à un plus grand pouvoir. Nous constatons que ces diverses attitudes et cette quête nous renvoient au darwinisme qui se trouve dans le gothique. Nous le démontrerons de ce pas.

9.1 Le gothique et le darwinisme

Dans notre troisième chapitre, nous avons notamment souligné les aspects du darwinisme qui ressortent du film *The Shape of Water*. Comme nous l'avons indiqué, les théories darwiniennes ont influencé le gothique. D'ailleurs, nous nous sommes référés dès notre premier chapitre à Hurley et son étude du corps abject dans les œuvres gothiques de la fin du 19^e siècle, c'est-à-dire le *Gothic Revival*. L'autrice affirme : « The *fin-de-siècle* Gothic, however, did more throw into relief

and negotiate a crisis in the epistemology of human identity. For the Gothic served not only to manage anxieties about the shifting nature of “the human” » (Hurley, 1996 : p. 6). De toute évidence, cette anxiété est causée en partie par les recherches et les théories de Darwin. L’humain n’est plus au centre du monde et il découvre sa part d’animalité. Nous avons déjà abordé les implications de celle-ci, entre autres, en ce qui concerne les loups-garous et les personnes en situation de handicap. Toutefois, il est nécessaire de situer l’époque victorienne. Celle-ci est vue comme un moment de répression sociale, voire sexuelle par plusieurs théoriciens dont Milbank. Dans son article « Victorian Gothic in English novels and stories », elle dépeint son impact sur les œuvres gothiques : « The bifurcation took many different Victorian Gothic shapes, some of which strove to heal the breach, depending on the political and ideological stances of each author or group who took up the Gothic as a mode of writing » (Milbank, [2003] 2010 : p. 145-146). Avec le colonialisme et une vague d’immigration de gré ou de force qui a eu lieu en Angleterre, on s’aperçoit que l’être humain est différent ou qu’il est considéré comme tel selon qu’il vient d’un autre pays ou, davantage, s’il est issu d’un autre continent. À la fin du 19^e siècle, l’homme blanc représente la race la plus évoluée et, à la faveur d’une séparation bien établie des classes, il est bourgeois.

Conséquemment, la notion de racisme vient se greffer au darwinisme. Nous l’avons démontré en analysant les aspects du roman *Dracula* de Stoker dans notre premier chapitre. Il en ressort singulièrement de l’antisémitisme. Ce n’est pas la seule distorsion des théories de Darwin que l’on observe. Dans l’ouvrage collectif *Quelques figures de la monstruosité*, Stiker remarque au sujet de *L’origine des espèces* : « L’exemple en est la préface à la première édition du livre de

Darwin, due à la plume, quasiment nazie avant l'heure, de Clémence Royer : "On arrive ainsi à sacrifier ce qui est fort à ce qui est faible... les êtres bien doués d'esprit et de corps aux êtres vicieux et malingres... Que résulte-t-il de cette protection inintelligente accordée exclusivement aux faibles, aux infirmes, aux incurables ?" » (Stiker, 2000 : p. 40). Dans cette foulée, le 19^e siècle voit également naître le courant eugéniste au sein duquel l'objectif avoué est de créer l'être humain le plus parfait possible. Il s'inspire particulièrement de la notion darwinienne de la capacité d'adaptation de l'individu le plus fort de l'espèce, qui lui permet de survivre et de se reproduire. Dans une analyse contemporaine, l'idée n'est pas de faire des liens absurdes et aberrants au sujet des personnes en situation de handicap avec les films de notre étude. Il demeure que le corps « abject », qui peut être handicapé, déroge encore de la norme et l'on tente de le ramener dans le « droit » chemin par différents moyens médicaux ou coercitifs selon la nature de l'abjection. On le « corrige » comme nous soutenons concernant les personnes ayant des limitations fonctionnelles dans notre sixième chapitre. C'est comme si la nature avait commis une erreur que l'on doit réparer. Par conséquent, nous estimons que les créateurs des œuvres gothiques tirent leur inspiration notamment du darwinisme pour les réaliser. Nous en voyons une version dans les œuvres gothiques d'hier à aujourd'hui, dont la série de films *Underworld*. La notion s'y trouve, mais l'interprétation qu'on en fait change. Certaines versions du darwinisme vont complètement à l'encontre de l'eugénisme et de l'extrême droite comme nous le verrons avec l'handiphilie.

Comme nous le savons, les loups-garous sont les monstres dans cette franchise et ils représentent une sous-classe. C'est pour cette raison que les vampires ne se privent pas pour les chasser ou

s'en servir. Toujours est-il qu'il existe encore une sorte de montres à l'époque de l'évolutionnisme. Dans l'ouvrage collectif déjà cité, Stiker traite du cas particulier qu'est l'homme-éléphant :

Le récit du Dr Treves sur John Merrick, l'homme-éléphant, qui se passe entre 1884 et 1890, [...] donne parfaitement le climat et les pratiques de la deuxième partie du XIX^e siècle en Europe. [...] Pourtant il ne suffit pas de faire de l'exposition des cas monstrueux en public un fait permanent pour saisir le regard du XIX^e siècle sur ces corps infirmes, même si son importance quantitative et sa transformation en véritable *business* sont des marques propres du siècle (Stiker, 2000 : p. 34).

Rappelons que les monstres attisent la curiosité. D'ailleurs, on utilise le terme de cabinet de curiosités pour faire référence aux *freak shows* où on expose les monstres. C'est dans ce genre d'endroit que le docteur Treves a retrouvé John Merrick alias l'homme-éléphant. Toutefois, à la fin du 19^e siècle et au début du 20^e siècle, la monstruosité se retrouve autant à l'extérieur qu'à l'intérieur de l'individu et l'un peut représenter l'autre. L'une des figures gothiques qui l'illustrent bien est Dracula. À titre d'exemple, nous pouvons ajouter *Dr Jekyll and Mr Hyde* de Stevenson que nous avons évoqué avec le roman de Stoker dans notre premier chapitre, ce qui ramène l'image de l'ange et de la bête (Diable) que nous soulevions au sujet de la sexualité de personnes en situation de handicap.

Notons que le darwinisme s'est vu accompagné ou succédé par le courant hygiéniste, dont les tenants les plus marquants sont Morel en France et Lombroso en Italie. La thèse principale de ce courant est qu'il y a une dégénérescence de l'espèce à travers les générations. Dans *Gothic Body*, Hurley soutient : « In 1857 Benedictin Augustin Morel published his *Traité des dégénérescences*

physiques, intellectuelles et morales de l'espèce [...] Morel posited a gloomy sequence of causes and effects, a hereditary line that began with a first set of defective parents and ended in madness and extinction » (Hurley, 1996 : p. 66). Dans la même veine, les hygiénistes prônent le retrait des individus « dégénérés » de la circulation afin qu'ils ne contaminent pas le reste de la population. Il s'agit là d'un thème récurrent du gothique de fin de siècle. Bien que l'idéologie d'assistance des personnes en situation de handicap ouvre le 20^e siècle et se propage tout au long de celui-ci, entre autres, avec les religieux et le milieu médical, les réflexes eugénistes et hygiénistes demeurent présents. Nous n'avons qu'à prendre la solution finale nazie comme paradigme et qui est le paroxysme de cette idéologie. Il n'est pas toujours nécessaire d'aller aussi loin pour voir d'autres illustrations. Dans l'ouvrage collectif *Quelques figures cachées de la monstruosité*, Grim, qui associe parfois les personnes en situation de handicap aux monstres, se demande si celles-ci devraient se reproduire. Il écrit : « [...] la plupart sont, pour notre confort personnel, fixé[e]s à des stades prégénitiaux, condamné[e]s à suivre les chemins d'une sexualité perversie où l'infirmité est érotisée dans des relations sadomasochistes » (Grim, 2000 : p. 90). Il est intéressant de noter que Grim nomme Dracula pour appuyer ses propos. Concernant la reproduction des personnes concernées; il arrive malheureusement que les services sociaux interviennent dès la naissance de l'enfant de certaines de ces dernières à l'instar de quelques individus issus des Premières Nations ou autres communautés, et ce à divers endroits dans le monde. Nous ne voulons pas trop nous appesantir sur le sujet. Nous souhaitons indiquer qu'il y a toujours une anxiété face aux familles « hors normes », notamment chez celles chez qui un ou deux parents ont besoin d'assistance. Nous croyons que des films de notre étude, dont ceux d'*Underworld*, peuvent traduire cette anxiété. D'une part, Viktor est horrifié par la perspective que Sonja puisse engendrer un enfant

hybride avec Lucian, ce qui signe littéralement l'arrêt de mort de sa fille. D'autre part, Selena et Michael se font pourchasser autant par le clan des vampires que celui des Lycans parce qu'ils ont eu Ève, une enfant hybride, pour mener des expériences sur elle. En lien avec le besoin d'assistance, nous comptons clore ce chapitre en nous penchant sur la relation aidant(e)-aidé(e).

9.2 Une relation aidant(e)-aidé(e) : le syndrome de l'infirmière

Au début de ce chapitre, nous avons souligné que Kim vient en aide à Edward dans *Edward Scissorhands*. Sonja et Eliza font de même à l'endroit de Lucian et la créature respectivement dans *Underworld : Rise of the Lycans* et *The Shape of Water*. Il se pourrait qu'il s'agisse du syndrome de l'infirmière. Dans l'article « Syndrome de l'infirmière : test, comment s'en sortir ? », Ducaudray décrit ce problème ainsi : « Le *besoin de sauver* autrui, lorsqu'il est *excessif* et inconscient, se traduit par un **syndrome de l'infirmière**. La personne atteinte est *attirée par des partenaires qui ont des problèmes personnels* (dépression, addictions, phobie sociale, etc.). Cette pathologie est visible **principalement en amour** [...] » (Ducaudray, 2022 : en ligne [accentué par l'autrice]). Il est question de problèmes personnels. Malgré tout, nous pouvons y inclure le handicap même s'il est causé, entre autres, par des déficiences physiques et des obstacles environnementaux, car les personnes qui ont le syndrome de l'infirmière peuvent être poussées à vouloir aider, voire sauver, les individus qui ont des limitations fonctionnelles contre vents et marées comme le font Selena, Sonja et Eliza envers Michael, Lucian ainsi que la créature. Il s'agit littéralement d'une image d'Épinal. Certes, nous reviendrons sur ce sujet dans la section concernant l'handiphilie. Pour l'heure, nous devons nous demander si les personnages féminins que nous étudions sont atteints

du syndrome de l'infirmière ou si elles font seulement preuve d'altruisme dans les films que nous avons énumérés au début de cette section. Le cas de Kim est plus compliqué à analyser parce que rien n'indique qu'elle a subi quelque traumatisme que ce soit. Tandis qu'Eliza a été retrouvée en étant toute seule au bord de l'eau lorsqu'elle était enfant et Sonja se fait mordre par Viktor, son père, afin qu'il puisse voir ses souvenirs. Est-ce la première fois ? Dans notre quatrième chapitre, nous avons démontré que leur morsure de vampire équivaut à une pénétration génitale. Selon notre interprétation, il s'agit d'une agression sexuelle qui entraîne un traumatisme qui, lui, engendre le syndrome en question chez Sonja et Selena. D'ailleurs, le sang qui coule est souvent associé à la défloration ou aux menstruations. Bien qu'elle soit adulte et active sexuellement, Viktor pénètre sa fille avec ses canines et semble commettre du même coup l'inceste. En voulant secourir Lucian, Sonja tenterait de se secourir elle-même. Précisons qu'elle n'a pas de relation sexuelle avec un autre vampire, mais avec un être bien différent d'elle.

Nous remarquons une dynamique semblable entre Selena et Michael dans *Underworld*, mais il y a une variante. Ici, nous avons affaire à un cas de transformation vampirique qui équivaut à une agression sexuelle parce que, affligée par la perte des siens qui est combinée au mensonge de Viktor sur la cause de celle-ci, Selena ne pouvait pas donner un consentement libre et éclairé. Elle se retrouve donc dans une position semblable à celle de Sonja. Comme nous l'avons souligné, celle-ci protège Michael. Néanmoins, Selena n'hésite pas à pointer son arme vers celui-ci dans la voiture, alors qu'ils sont en fuite après qu'elle l'a sauvé des griffes des Lycans et qu'il insiste pour qu'elle s'arrête un peu pour s'occuper d'elle. Nous assistons à un renversement des rôles généralement attribués. Mais Michael finit quand même par secourir Selena à son tour quand la

voiture tombe dans la rivière, sauf que Michael n'est qu'un humain et Selena est une vampire, ce qui va dans le même sens du renversement des rôles : celui qui a moins de capacité vient au secours de celle qui en a plus.

La relation d'aidant(e)-aidé(e) s'observe également chez les personnes en situation de handicap. Celle-ci se traduit par le soutien fourni à ces personnes par les membres de la famille ou le-la partenaire. Nous nous sommes penchés sur la question dans notre sous-section concernant la féminisation des hommes en situation de handicap. Il n'y a pas forcément de lien à faire avec le syndrome de l'infirmière que nous analysons plus haut, mais nous y proposons le nom de « super infirmières » pour qualifier les épouses des hommes en situation de handicap. Il demeure que l'aide apportée au ou à la partenaire a une incidence sur la relation de couple. Dans son article « Understanding and Exploring the Effects of Informal Care on the Sexual Self : A Disability Perspective », McCarthy écrit : « There has been increasing recognition in recent years of non-traditional of care for disabled people, often carried out by family members or partners [...]. This creates a blurred boundary between the relationship between personal lives and care for disabled people » (McCarthy, 2016 : p. 102). Les risques encourus sont que le ou la partenaire aidant(e) s'oublie et que celui ou celle qui est en situation de handicap perde de sa superbe et ne représente qu'un cas à aider. Par conséquent, il faut parvenir à protéger la relation de couple en établissant des balises et en s'aménageant des moments de qualité et d'intimité entre conjoints. Des situations telles que celles qui prévalent entre Sonja et Lucian, ainsi que Selena et Michael peuvent compliquer la relation de couple. D'autre part, dans les aspects plus sexuels chez les couples où il y a un partenaire ayant des incapacités, il est possible, voire souhaitable, d'inclure

les étapes nécessitant de l'aide dans le jeu de séduction, d'érotisation et sexuel. De toute façon, il faut ressentir du plaisir dans les relations sexuelles. Sinon, à quoi bon en avoir ? En ce sens, la sexualité alternative peut être un terrain de jeu intéressant, ce qui fera l'objet du prochain chapitre.

Nous nous sommes servi des personnages d'Edward, de la créature, de Lucian et de Michael pour aborder l'appropriation de la différence et la relation aidant(e)-aidé(e). Nous avons pu observer qu'il est possible de faire des liens avec des réalités que vivent les personnes en situation de handicap et leur entourage. Nous sommes d'avis que le syndrome de l'infirmière peut expliquer en partie l'attraction des personnages féminins, notamment ceux qui ressentent le besoin d'aider ou de sauver, envers les protagonistes que nous avons étudiés. Maintenant, il nous reste à voir comment cela s'articule dans le cadre de la ou des sexualité(s) alternative(s).

Chapitre 10 : La ou les sexualité(s) alternative(s)

La sexualité est un aspect essentiel de la vie. Non seulement elle permet la survie de l'espèce par l'entremise de la reproduction, elle est aussi un partage d'amour et de tendresse. Certes, la conception de la sexualité a évolué au fil des années avec le changement des mœurs. La notion de plaisir a pris une place plus importante, notamment durant la libération sexuelle dans les années 60 et 70. Dans son article « Révolution sexuelle. Quelle révolution pour quelles sexualités ? », Aromatarion s'attarde à cette période :

Les travaux de Wilhelm Reich¹¹⁸ et d'Herbert Marcuse¹¹⁹ donnent quant à eux un cadre de pensée politique à la notion de révolution sexuelle. Leur pensée – largement diffusée au cours des décennies 1960 et 1970 – oppose ce que Foucault nommera plus tard l'hypothèse répressive à l'idéal de la libération sexuelle. Ils allient psychanalyse et politique pour prôner un détachement des normes morales et la libre expression d'une pulsion sexuelle saine et libératrice (Aromatarion, 2017 : p. 101).

Cependant, tout n'est pas gagné avec la libération sexuelle. Celle-ci est à géométrie variable, ce qui signifie qu'elle ne se fait pas de la même manière ni à la même vitesse pour tout le monde. Par exemple, la communauté LGBTQ+ a dû lutter durant encore plusieurs années après la décennie 70 pour faire valoir et respecter ses droits. Et il reste des combats à mener malgré les gains qu'elle a obtenus. Chez les femmes, de nombreux enjeux demeurent préoccupants, dont le droit de disposer de leur corps, la violence physique et sexuelle, l'égalité des sexes et autres. Dans le cas qui nous intéresse particulièrement dans cette étude, les personnes en situation de

¹¹⁸ Wilhelm Reich est l'un des étudiants de Freud. Il est un psychiatre, un psychanalyste et un critique de la société autrichienne. Reich contribue énormément à la sexologie et est en faveur de l'émancipation sexuelle.

¹¹⁹ Herbert Marcuse est un philosophe né en Allemagne, mais il a immigré aux États-Unis. Marcuse s'intéresse à la philosophie de la politique et est influencé par les théories freudiennes et marxistes.

handicap font face à pareils défis, notamment quant au respect de leur vie privée, intime et sexuelle, leur droit à la reproduction, etc. Certains tabous sont persistants. Notre intention n'est pas de faire des amalgames, mais la ou les sexualité(s) font également partie de ces derniers.

Force est de constater qu'il est de nouveau question d'altérité et de transgression. Comme nous l'avons évoqué dans notre troisième chapitre, celles-ci représentent un autre moyen de reléguer l'Autre dans la marge et le viol et l'inceste sont socialement et moralement répréhensibles. Nous ne reviendrons pas là-dessus, sauf pour indiquer que la sexualité alternative, dite « déviante », et le meurtre sont deux des voies que l'on destine à ceux qui n'adhèrent pas au modèle privilégié, c'est-à-dire l'individu blanc, hétérosexuel, valide et bien nanti. Notons que nous mettons l'adjectif *déviante* entre guillemets parce que la déviance sexuelle peut être une question de mœurs et d'époque. Ce qui est jugé comme une pratique sexuelle déviante ne constitue pas un crime contrairement à ce qui a trait au meurtre. D'autres déviances ont trait à l'acceptabilité sociale, aux tabous que nous qualifions de *légaux* (à l'opposé du viol et de l'inceste), ainsi qu'aux préjugés. Précisons que nous nous basons sur les sociétés occidentales contemporaines, bien que nous traitons également des 18^e et 19^e siècles dans notre étude sur le gothique.

Une autre notion importante pour déterminer dans quelle catégorie se retrouvent les différents tabous : c'est le consentement. En matière de tabous *légaux*, nous pensons, entre autres, à l'homosexualité/bisexualité, le BDSM, la sexualité des femmes, le « sexe des anges » évoqué dans notre septième chapitre, c'est-à-dire la sexualité ou la non-sexualité supposée des personnes en situation de handicap, d'une part, et leur hypersexualisation, d'autre part. C'est sans parler du

phénomène de l'handiphilie qui, rappelons-le, est une attirance sexuelle envers ces personnes et qui peut être incluse dans le BDSM ou, du moins, dans ce qu'on appelle la sexualité alternative. Nous utilisons l'adjectif *moraux* surtout dans le sens de faire la morale, en occurrence faire rentrer les gens qui dérogent aux mœurs des sociétés occidentales dans le rang de gré ou de force. Tandis que l'adjectif *amoraux* doit être compris dans l'acception de moralité, c'est-à-dire dans la signification particulière du terme « moralité ». De toute évidence, les tabous touchent aussi à la peur de la femme, de la castration et de tout ce qui concerne ces sujets. Bien que les hommes vampires soient originalement réputés pour être impuissants, ce schéma permet par la même occasion de traiter de thèmes tels que l'homosexualité, le lesbianisme et la bisexualité. Ces derniers passent singulièrement par l'entremise des femmes vampires. Nous avons affirmé à maintes reprises que les relations avec les vampires ne sont généralement pas consentantes, car ils envoûtent l'autre personne. Mais il y a des personnages de vampires qui dérogent à la règle, dont ceux de la série de films *Underworld*. Nous y retrouvons des relations qui sont modelées sur l'hétérosexualité et elles sont consentantes.

À travers notre analyse d'*Underworld* et *Underworld : Rise of the Lycans*, du prochain chapitre, nous souhaiterons proposer une lecture intéressante et différente de plusieurs analyses filmiques en nous attardant à l'handiphilie. Celle-ci fait partie de la sexualité alternative, qui est parfois jugée transgressive face à la « norme », et qui bouscule les représentations de la « bonne » sexualité couramment véhiculée dans les sociétés occidentales. Il est vrai cependant que la sexualité des personnes en situation de handicap soit abordée parcimonieusement dans le « cabinet de curiosités » contemporain que sont les films et les reportages destinés aux gens

« civilisés ». Même si la présence de personnes ayant les limitations fonctionnelles a été légèrement soulevée dans certaines analyses de film, au même titre que la communauté LGBTQ+ et les communautés multiethniques, nous estimons qu'il y a des références sous-jacentes à celles-ci dans les films que nous avons sélectionnés et qui sont, dans plusieurs cas, plutôt grand public. Réitérons que le rapport au corps est important dans les films gothiques et dans l'intervention surnaturelle. De plus, comme nous l'avons démontré dans notre deuxième chapitre, il y a une séduction par l'étrange dans le gothique, ce qui est valable aussi pour le corps difforme, ou plus politiquement correct, en situation de handicap. Il y a quelque chose relevant de la fascination, du gothique et du franchissement des interdits sociaux. Cela tend à confirmer le lien entre l'altérité et la transgression ainsi que les films gothiques. Finalement, les personnages marginalisés acquièrent une autodétermination, entre autres, par l'entremise des transgressions par rapport aux tabous sexuels.

Nous proposons le tableau suivant pour déterminer les transgressions sur lesquelles nous insistons dans nos analyses filmiques (Tableau 2). Il n'y a pas de hiérarchie dans les éléments qui s'y trouvent.

Pulsion de vie		Pulsion de mort	
Déviances sexuelles		Violences	
Tabous moraux/légaux	Tabous Amoraux	Violences physiques	Violences psychologiques
Homosexualité/lesbianisme/bisexualité	Viol	Harcèlement sexuel	Manipulation
BDSM/sexualité alternative	Inceste	Gifler, pincer et secouer ¹²⁰	Harcèlement
Sexualité des femmes	Pédophilie	Serrer le bras	Isoler une personne ¹²¹
Sexualité des anges/personnes handicapées	Éphébophilie	Mordre, pousser, empoigner	Contrôler les allées et venues d'une personne
Perte de la virginité	Zoophilie	Donner des coups de pied, frapper	Menaces de toutes sortes
Sodomie, peu importe l'orientation	Adultère	Séquestrer (enfermer)	Cruauté mentale; bouderie, silence, etc.
Masturbation	Automutilation	Menacer avec une arme	Dévaloriser une autre personne
Union multiethnique	Cannibalismes	Lancer des objets	
Relation intergénérationnelle	Nécrophilie	Tentative de meurtre	
Polyamour ?	Vampirisme	Meurtre	
		Violences économiques ¹²²	Violences sexuelles ¹²³

¹²⁰ Fédération des maisons d'hébergement pour femmes, « Différentes formes de violence » [en ligne], <<http://www.fede.qc.ca/definitions/differentes-formes-violence>>, consulté le 22 janvier 2018.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*

	Interdire à sa conjointe de travailler à l'extérieur	Agresser sexuellement une personne (viol) ou contraindre à faire des actes sexuels non désirés (fellation, échangisme, etc.)
	Contrôler son budget et saisir ses revenus et papiers importants	Harcéler sexuellement une personne
	Partager injustement le revenu familial	Faire des attouchements sexuels
	Contrôler les dépenses pour les besoins essentiels	Faire des appels obscènes
		Pédophilie
		Inceste
		Exploitation sexuelle à des fins pornographiques
		Dénigrer sexuellement une personne

Tableau 2: Déviances sexuelles et diverses formes de violence.

Notre tableau est certes imparfait du fait de son manque d'exhaustivité, car il ne peut pas contenir tous les éléments auxquels nous devons penser au sujet des transgressions sexuelles et les différentes formes de violence, mais il demeure utile pour cadrer notre propos. Il est pertinent de mentionner que plusieurs films que nous avons analysés jusqu'ici entrent dans plusieurs cases de ce tableau. Nous ne reprendrons pas toute notre argumentation dans cette section. Nous souhaitons simplement nous servir de l'exemple de *Crimson Peak* qui couvre un certain nombre de points mis de l'avant. Dans le film de Del Toro, il y a une relation incestueuse entre frère et sœur, des meurtres, de la violence psychologique de la part de Lucille envers Édith et même à l'endroit de Thomas, de la violence économique (la tentative d'acquérir l'héritage d'Édith, le

reproche d'être allés faire des emplettes, la détention des clés du manoir par Lucille même si celle-ci fait partie d'autres types de violence), etc.

Qui plus est, il est primordial de ne pas associer la ou les sexualité(s) à la violence. Nous tentons seulement de montrer ici que le domaine de la déviance peut être large. Selon nous, c'est l'une des raisons pour lesquelles les *déviances* sexuelles ont si mauvaise réputation même si les pratiques sont faites de façon consentante. Cependant, le tableau 2 nous permet de confirmer qu'il y a certaines corrélations entre l'altérité, la transgression et le gothique. L'une des sexualités alternatives qui nous intéressent est le BDSM (bondage, discipline, domination, soumission et sadomasochisme) parce que nous jugeons qu'il fait partie de films gothiques que nous étudions, tel qu'illustré dès notre premier chapitre, en nous attardant sur les costumes et les apparences dans les films *The Crow* et *Underworld*. Dans la prochaine section, nous nous attarderons au BDSM.

10.1 BDSM (bondage, discipline, domination, soumission et sadomasochisme)

Comme nous l'avons indiqué dès notre premier chapitre, la sexualité fait partie du gothique depuis la naissance du genre et sa présence est prédominante tout au long de son évolution. Tout en mettant la lumière sur les déviances ou ce qui est jugé ainsi, les œuvres gothiques bousculent les catégories et transgressent les frontières à l'instar des personnages qu'elles renferment. L'anxiété des gens dits normaux est projetée sur ceux-ci. Derechef, les avancées médicales et scientifiques ont un impact sur les créations gothiques, notamment la psychanalyse et la

sexologie. Nous estimons que les films de notre étude ne sont pas différents en ce sens. Nous nous référons, entre autres, à la relation ambiguë entre Lestat et Louis dans *Interview With the Vampire*, ainsi que celle entre Louis et Claudia. Nous pensons également aux dynamiques relevant, selon nous, du BDSM avec Djuna et Mimi dans *Kiss of the Damned*. Il nous semble indéniable qu'une atmosphère propre à la domination et à la soumission se dégage des films *Underworld* et *Underworld : Rise of the Lycans*, tel qu'indiqué dans notre sous-section sur les apparences et les costumes.

Tout d'abord, nous pouvons supputer qu'il est fréquent que des couples monogames ou polyamoureux se mettent à jouer lorsqu'ils font l'amour et tentent différentes approches afin de pimenter leurs relations sexuelles. Par exemple, monsieur peut donner quelques tapes sur les fesses de madame lorsqu'elle se trouve en position de levrette ou madame peut bander les yeux de monsieur pendant l'acte sexuel. Sans toujours le savoir, les couples adoptent des pratiques qui appartiennent au BDSM. Selon Caruso : « Il reste qu'on peut avancer que le BDSM est source de plaisir potentiel pour les personnes qui érotisent l'échange de pouvoir. Alors, est-ce que quiconque ressentant un intérêt envers les pratiques du BDSM devrait le pratiquer chez lui, ou rejoindre la communauté ? Non. Le BDSM ne devrait pas être banalisé, même si c'est ce que la culture médiatique tend à faire » (Caruso, 2016 : p. 200-201). Rien n'empêche les couples qui s'adonnent à ce type de jeu d'utiliser des accessoires tels que le fouet, les menottes, les costumes et objets en latex. Ces différentes pratiques existent également chez la communauté LGBTQ+. Certes, il y a autant de clichés que de conceptions erronées de cet univers et ceux-ci sont souvent issus de la pornographie. D'ailleurs, le BSDM n'est pas que sexuel et il ne nécessite pas toujours

des accessoires. Il y existe notamment de la domination psychologique, financière, etc. Une autre mise au point est nécessaire : il ne s'agit pas de violence (contrairement au tableau que nous avons illustré dans la section précédente). Tout geste ou toute séance doit être consenti par toutes les parties. Dans *Different Loving : The World of Sexual Dominance and Submission*, Brame, Brame et Jacobs soutiennent : « "Safe, Sane, and Consensual" is the universally accepted credo and philosophical core of the D&S subculture. The phrase – formulated by gay men in and around the Gay Male S/M Activists [...] – articulates basic moral guidelines for contemporary D&S relationships » (Brame, Brame et Jacobs, 1996 : p. 49). L'un des devoirs d'un Dominant ou d'une Dominatrice est, entre autres, de s'assurer que la personne soumise n'ait pas subi des sévices ou des traumatismes dans le passé avant de commencer des séances de BDSM. Le but est d'éviter de faire revivre des mauvaises expériences à la personne et que le jeu reste un jeu. Brame, Brame et Jacobs donnent l'exemple de la domination psychologique : « Among other possibilities, head trip may trigger memories of former abuse, and emotional trauma could result from casual or unthinking experimentation » (Brame, Brame et Jacobs, 1996 : p. 110). Effectivement, les mots « séance » et « jeu » font partie du vocabulaire du BDSM et démontrent par le fait même ce qu'il doit être, c'est-à-dire un moment de plaisir circonscrit dans le temps. L'une des variantes qui existent consiste dans le fait que certains couples adoptent une relation BDSM 24 heures par jour et 7 jours par semaine (Brame, Brame et Jacobs, 1996 : p. 167).

La relation de confiance et de soin est très importante entre la personne qui domine et celle qui est dominée. Les interactions entre les deux sont basées sur une grande complicité. La principale préoccupation du Dominant est le bien-être du soumis. Contrairement aux idées reçues, le BDSM

est une forme d'amour, bien qu'il puisse y avoir des relations occasionnelles, transactionnelles, etc. D'ailleurs, on voit souvent des couples se former entre dominants et soumis. En donnant l'exemple de la flagellation, Powell écrit : « [...] BDSM participants, quite contrary to conventional wisdom, seemed to hold their partners in high regard. And therein seemed a gross contradiction and several unanswered questions. [...] The paradox lay in the contradicting anecdotes that the individual who does the flogging, for example, also takes extraordinary care of his partner » (Powell, 2010 : p. 3). Ces propos de Powell n'ont rien à voir avec la flagellation que subit Lucian dans *Underworld : Rise of the Lycans*. Dans le cadre du BDSM, le but n'est pas d'infliger des blessures, du moins, ce ne l'est pas par vengeance. La bienveillance prime sur tout. Règle générale, il ne faut pas marquer (blesser) la peau de la personne soumise, sauf si c'est à sa demande et qu'elle est éclairée. Il demeure qu'il faut toujours jauger les limites. La personne qui domine peut et doit mettre fin à une séance si elle réalise que le jeu va trop loin. La personne dominante et celle-ci qui est soumise doivent convenir d'un mot ou d'un geste clair pour arrêter la séance en cas d'urgence.

Malgré tout, les préjugés au sujet du BDSM sont tenaces et cette forme de sexualité alternative se retrouve encore du côté des *déviances*. Cette mauvaise réputation du BDSM a débuté avec le Marquis de Sade au 18^e siècle, dont nous avons souligné l'influence dans l'invention du mot « sadisme » dans notre premier chapitre. Se penchant davantage sur le sadomasochisme, Caruso remonte jusqu'aux origines du terme : « On retrouve des représentations du sadomasochisme dans la littérature libertine des XVIII^e et XIX^e siècles. On reconnaîtra, réunis dans le mot, les noms du "divin marquis" Donatien Alphonse François de Sade (1740-1814) et de Leopold von Sacher-

Masoch (1836-1895) [...] » (Caruso, 2016 : p. 19-20). L'œuvre de l'écrivain français qui a fait scandale et a valu à celui-ci d'être interné propose divers scénarii sexuels jugés tout aussi abjects les uns que les autres. Après la religion, c'est la morale et la médecine qui prennent le relais à l'époque victorienne. Brame, Brame et Jacobs indiquent : « Whereas earlier Christian may have perceived sex for pleasure as sinful, the Victorians viewed it as disgusting, animalistic, and depraved » (Brame, Brame et Jacobs, 1996 : p. 21). Les auteurs ajoutent : « In London as many as 40,000 prostitutes plied their trade. Brothels proliferated at a rate never seen before or since, catering to every imaginable taste. "Molly houses" (male brothels), child brothels, and flagellation brothels flourished » (Brame, Brame, Jacobs, 1996 : p. 22). Certes, nous ne faisons aucun lien entre le BDSM et la prostitution juvénile. Néanmoins, le fait que les bordels qui offrent des services sexuels soient aux côtés de ceux où on pratique la flagellation prouve que les pratiques relevant du BDSM sont condamnées à cette époque. C'est également le cas avec l'homosexualité, et ce même au cours du 20^e siècle. Comme l'avons soulevé dans notre troisième chapitre, la fin du 19^e siècle fait l'objet d'un foisonnement scientifique, notamment concernant la sexualité. Hurley aborde le sujet dans l'introduction de *Gothic Body* (1996 : p. 5). Brame, Brame et Jacobs ont un point de vue semblable en se penchant sur les travaux de Krafft-Ebing. Ils écrivent :

In 1844 the first *Psychopathia Sexualis* was published in Leipzig by a Ukrainian physician, Heinrick Kaan. Forty-two years later Richard von Krafft-Ebing chose the same title for the first edition of his massive *Psychopathia Sexualis : A Medico-Forensic Study*. Between the first *Psychopathia* and the second lay the groping toward the first scientific study of sex. Obviously influenced by Kaan's work and publishing the more graphic details in Latin, to – as it has been suggested – « protect the imperfectly educated » Krafft-Ebing tome was at the pinnacle of Victorian scientific inquiry into human sexuality (Brame, Brame et Jacobs, 1996 : p. 20).

Les fétiches sexuels et les autres pratiques jugées déviantes, dont celles qui appartiennent au BDSM, font partie de son étude. Cette dernière a été préjudiciable à bien des égards et la communauté LGBTQ+ a fait partie des groupes ciblés. L'American Psychiatric Association a repris plusieurs points de l'étude de Krafft-Ebing pour rédiger le *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*. Bien que l'homosexualité ait été retirée du *DMS*, le fétichisme, le sadisme et le masochisme font partie du tome IV que nous utilisons pour notre étude dans les cas où ces activités empêchent les sujets de fonctionner normalement. Notre intention reste la même, c'est-à-dire de démontrer que nous pouvons établir des liens entre le gothique et le BDSM. Notre travail n'est pas de porter un jugement sur quelque tendance que ce soit. En réalité, les personnes qui pratiquent cette forme de sexualité forment une communauté. Powell note :

[...] involvement in the BDSM community is a classic case of social capital as intense group involvement : gathering are frequent, the community is a support network (helping out a member in need, serving as a shield from a hostile environment), and a moral community (strict rules for behavior, abuse results in ousting/banishment from a particular dungeon). Said another way, there is social organization (a la, Durkheim's conceptualization of social solidarity) all over the place in this community [...] (Powell, 2010 : p. 114-115).

D'ailleurs, n'entre pas qui veut dans cette communauté parce qu'elle est méfiante à l'égard des inconnus. L'une des raisons de cette méfiance se situe dans le fait que certains journalistes mal intentionnés ont écrit des articles sensationnalistes à son sujet (Powell, 2010 : p. 52). Dans la même veine, la communauté BDSM fut outrée par la sortie du film *Fifty Shades of Gray*¹²⁴ (2015) de Sam Taylor-Johnson. Celui-ci est une adaptation d'une trilogie de *fanfiction* des films

¹²⁴ Lors d'une entrevue qu'elle mène pour le compte du journal de l'université et en remplacement de sa collègue malade, Anastasia Steele fait la connaissance du riche homme d'affaires Christian Gray. Ce dernier la séduit et l'initie à ce qu'il appelle être du BDSM.

*Twilight*¹²⁵ (2008-2012) dans laquelle l’auteur E. L. James répond à un souhait de rencontres érotiques entre les personnages, alors qu’il n’y en a pas dans les longs-métrages de la saga fantastique. Dans un article du *Globe and Mail* intitulé « Fifty Shades of Gray versus BDSM : The reality of consent », Pfeuffer indique : « If *Fifty Shades* is your guilty pleasure, that’s fine. But if it’s inspiring you to explore BDSM, keep in mind that long time practitioners – or players, as they call themselves – largely criticize author E.L. James’s depiction as woefully inaccurate. More than once, Christian refuses to listen to Anastasia’s “no”, but the community has put big efforts into prioritizing consent for many years » (Pfeuffer, 2017 : en ligne). Concernant l’absence de sexualité dans les films *Twilight*, c’est justement l’un des principaux éléments à partir desquels nous leur préférons la série de films *Underworld* : les protagonistes ont des relations sexuelles et elles se font dans le consentement. Qui plus est, ces films sont la pierre angulaire pour traiter d’handiphilie dans notre étude. Au sujet de *Fifty Shades*, Christian Gray fait figure de vampire psychique en étant un pervers narcissique qui violente sa petite amie sous prétexte de lui faire découvrir ce qu’est le BDSM. Cela nous amène à établir ce que nous entendons par domination dans la sous-section suivante.

10.1.1 La domination

¹²⁵ À la suite d’un déménagement dans une petite ville, Bella devient amoureuse d’un mystérieux camarade de classe du nom d’Edward. *Twilight* est une saga cinématographique pour adolescents.

Le Dominant ou la Dominatrice est responsable de la personne soumise qui est à son service. Derechef, contrairement aux idées reçues, la personne qui pratique la domination prend un très grand soin de son soumis ou de sa soumise. Le lien entre les deux est excessivement fort et basé sur une relation de confiance mutuelle. Caruso indique :

Le pouvoir a toujours été érotisé. Les jeux BDSM exploitent le mystère qui l'entoure, cette distance entre celui qui le détient et celui qui en position d'infériorité, cette possibilité donnée au premier de manipuler l'autre, parfois littéralement, en lui ôtant tout contrôle. Cette dynamique fondamentale de la sexualité est alors ritualisée et devient une source de connexion sexuelle et émotionnelle intense (Caruso, 2016 : p. 84).

Les échanges de pouvoir ne concernent pas les personnes qui sont en position d'autorité par rapport à l'autre comme dans des institutions scolaires ou au travail par exemple. Néanmoins, il est possible d'établir des jeux de rôle dans les pratiques BDSM comme nous le verrons plus loin. Toujours est-il que les Dominants doivent éviter toute forme d'abus et doivent valider avec la personne soumise ce qui se passe durant les séances. Cette mise au point n'empêche pas le fait que les Dominants soient jugés comme des sadiques et cela ne date pas d'hier. Dans *Psychopathia Sexualis*, Krafft-Ebing rapporte le cas d'un homme qui domine une femme. Il soutient : « Ce cas [...] est extrêmement intéressant à bien des points de vue. Il montre nettement une des raisons cachées du sadisme, la tendance à réduire la femme à une sujétion sans limites, tendance qui est entrée dans ce cas dans la conscience de l'individu » (Krafft-Ebing, 1895 : p. 141). Certes, environ 130 ans se sont écoulés depuis la publication de l'ouvrage de ce médecin, mais la réputation de sadiques colle encore à la peau des Dominants comme le costume de latex ou de cuir qu'ils portent. En 2005, le DMS-IV inclut le sadisme sexuel dans la catégorie des paraphilies au même titre que le voyeurisme, l'exhibitionnisme, le frotteurisme et la pédophilie (2005 : p. 654). Cette

nomenclature nous rappelle les propos de Brame, Brame et Jacobs sur l'époque victorienne durant laquelle il y a des maisons closes où on trouve de la prostitution juvénile et d'autres où on offre de la flagellation, suggérant pour quelques-uns qu'une corrélation s'y trouve. Cependant, le DSM-IV précise que le sadisme est problématique s'il crée un désarroi chez la personne qui le pratique ou s'il est destiné à une personne non consentante (2005 : p. 654).

Le but de cette sous-section n'est pas de couvrir la domination en détail, mais bien d'en donner les grandes lignes. Ceci étant dit, revenons à ce qui est au cœur de notre étude, c'est-à-dire le corps « abject » et les personnes en situation de handicap. Bien que cela puisse sembler antithétique au premier regard, les personnes ayant des limitations fonctionnelles ont la capacité de faire de la domination. Évidemment, elles doivent le faire en tenant compte de leurs incapacités. D'une certaine façon, Powell va dans ce sens en donnant l'exemple de Dominants vieillissants ou blessés. Il écrit :

Arthritis was mentioned as also limiting the participants' BDSM activities. I was particularly intrigued by my participants' responses when I asked them how the joint disease might affect their play. To the last person the response was direct and unequivocal, because they no longer had dexterity in their hands, and thus could no longer deliver a strike with flogger or whip with accuracy, they no longer used those tools. [...] Some Dommies/Doms who have found that repetitive and/or rigorous activities are no longer an option have moved into what some term « psychological terror », mind games, or the mind fuck (Powell, 2010 : p. 94).

Il est clair qu'une personne qui a des spasmes et des mouvements incoordonnés ne peut pas utiliser des outils tels que le fouet ou la cravache. Les risques de blessure chez le soumis ou la soumise sont trop élevés et cela irait à l'encontre du credo « sain, sécuritaire et consensuel » de

la communauté. D'autres personnes en situation de handicap n'ont pas la dextérité ou la force nécessaire pour infliger les corrections souhaitées par le soumis ou la soumise. Conséquemment, les jeux de rôle et la domination psychologique sont des avenues intéressantes pour les Dominants ayant des incapacités. Nous réitérons que ces pratiques n'ont rien en commun avec la violence psychologique dont fait preuve Christian Gray dans *Fifty Shades of Gray*. Dans son article « Du mythe du vampire à la clinique du pervers narcissique », Grim soutient :

Ce motif récurrent et central dans le mythe où la vue du sang déclenche la frénésie du vampire se retrouve sous la plume clinique de Marie-France Hirigoyen, lorsqu'à partir de la notion de Narcisse vide, elle compare à juste titre les pervers narcissiques à des vampires. Comme ces derniers, ils envient intensément la vie chez l'autre. Sans substance, vides, ils doivent impérativement pour survivre se « mettre sous perfusion » pour absorber l'énergie positive de leurs victimes, s'en nourrir et se régénérer tout comme Dracula et ses congénères le font avec les fluides vitaux de leurs proies (Grim, 2011 : p. 61-62).

Selon nous, parmi les films de notre étude, le personnage qui ressemble le plus à Christian Gray est Lestat qui domine et torture mentalement Louis dans *Interview of the Vampire*. Il se nourrit aussi bien de sang que de son tourment de vampire même s'il le trouve dérisoire. Quoique Claudia puisse faire figure de dominatrice sans vergogne en forçant Lestat et Louis à tuer le mari et le fils de la femme qui les hébergeait, ainsi qu'en tranchant la gorge de Lestat après lui avoir fait boire le sang d'un mort, ce qui est nocif pour les vampires. Dans la galerie des pervers narcissiques vampires, nous pouvons inclure Mimi dans *Kiss of the Damned*. Elle tue ses partenaires sexuels humains (Figures 38, 39 et 40).



Figure 38 : Mimi a une relation sexuelle avec un jeune homme dans *Kiss of the Damned* (2012).



Figure 39 : Mimi mord son partenaire durant l'acte sexuel dans *Kiss of the Damned* (2012).



Figure 40 : Mimi tue son partenaire dans *Kiss of the Damned* (2012).

Mimi va jusqu'à rejoindre Paolo, le copain de sa sœur, dans la douche pour avoir une relation sexuelle avec lui. Comme un vampire transformé en brume, Mimi s'introduit dans la douche en traversant la bouée produite par l'eau chaude. Durant l'acte sexuel, Paolo est couché sur le dos et Mimi est installée en amazone sur lui. Elle domine sciemment. Dès son arrivée chez Djuna, nous remarquons une différence entre Mimi et sa sœur qui signale d'emblée le rôle de dominatrice de Mimi (Figure 41 et 42).



Figure 41 : Mimi arrive de façon impromptue chez Djuna dans *Kiss of the Damned* (2012).



Figure 42 : Mimi monte l'escalier chez Djuna dans *Kiss of the Damned* (2012).

Mimi porte un long manteau en cuir ou en PVC noir tandis que Djuna a enfilé un peignoir blanc. Notons que Paolo a mis le même, ce qui pourrait expliquer pourquoi il s'est laissé grimper dessus par la sœur de sa copine en tant que soumis. Mimi a des cheveux noirs attachés en queue de cheval et les yeux marron. Pour sa part, Djuna a des cheveux roux détachés et ses yeux sont d'un bleu-vert. Qui plus est, Mimi monte l'escalier alors que les deux autres restent au rez-de-chaussée, ce qui place la première en position de force et de domination comme nous l'avons vu, entre autres, dans *Underworld : Rise of the Lycans* lorsque Sonja se tient sur son cheval devant Lucian. Par ailleurs, Mimi les regarde avec une certaine défiance. D'autre part, celle-ci joue avec les faiblesses des autres, notamment celles de Xenia. Elle la pousse à boire le sang d'une jeune admiratrice au point de la tuer, alors la communauté de vampires refuse de s'attaquer aux humains. Néanmoins, une connotation érotique, voire lesbienne, se dégage de cette scène de meurtre. Xenia fait figure de mère dans le film. Nous voyons donc une mère qui tue (pénètre la peau avec ses crocs et boit le sang qui s'écoule) une jeune femme. Une fois de plus, les rôles sont inversés dans une œuvre gothique parce que c'est en quelque sorte une femme vampire qui

« déflore » une pucelle. De son côté, Mimi se nourrit autant de destruction que du liquide vermeil et n'en a jamais assez. Par contre, les jeux de rôle et la domination consentis, sains et sécuritaires vont dans le sens de ce que nous soutenons au sujet de l'autodétermination sexuelle des personnes en situation de handicap et le fait d'inclure cette dernière dans les échanges intimes. Mais il faut trouver un soumis ou une soumise avant de dominer. Conséquemment, nous tâcherons d'établir ce que nous entendons par soumission dans la prochaine sous-section.

10.1.2 La soumission

Dans le cadre du BDSM, la personne soumise n'est ni une victime ni un individu sans volonté. Bien au contraire, la soumission demande une grande force et une maîtrise de soi. Powell indique : « Thus, despite outward appearances that the Dominant is in the seat of power, the real power resides with the submissive or bottom. This is especially the case during sessions in dungeons that involve two individuals who come together for that expressed purpose » (Powell, 2010 : p. 52). Certains Dominants, surtout chez la vieille garde¹²⁶, n'aiment pas cette dynamique, mais il faut toujours négocier avec le soumis ou la soumise ce qui sera fait durant la séance, de quelle manière et avec quels outils. D'aucuns prétendent qu'ils se font dominer « par en-dessus ». Les plus jeunes sont plus à l'aise avec cette façon de fonctionner. Il demeure qu'il s'agit d'une activité intense sur le corps d'autrui. Il est donc normal que la personne soumise ait un mot à dire sur ce qui se passe avec celui-ci.

¹²⁶ La vieille garde est constituée de membres de la communauté du BDSM qui pratiquent la domination depuis plusieurs années.

Pour les individus qui font de la soumission, c'est un moyen d'évacuer le stress et la pression, ainsi que d'oublier les tracas de la vie quotidienne. Caruso affirme : « Il faut bien comprendre que tout est poussé à l'extrême : le soumis s'offre corps et âme au Dominant, le temps des séances. Le lâcher-prise du soumis est si profond qu'un seul mot, un seul geste peut avoir des répercussions immenses, autant positives que négatives, sur ce dernier » (Caruso, 2016 : p. 44). La soumission équivaut à une séance de relaxation lorsque le Dominant ou la Dominatrice applique la bonne dose de contrôle et de châtiments physiques. Le soumis ou la soumise entre dans ce qu'on appelle l'espace du soumis (*subspace*) qui peut représenter parfois une véritable transe. D'ailleurs, le BDSM renferme une dimension spirituelle. Sans vouloir faire de rapprochement trop facile, nous remarquons que le catholicisme est une religion particulièrement masochiste si l'on s'en tient au nombre de privations et d'« automutilations » que les adeptes s'infligent depuis des siècles afin d'atteindre un niveau spirituel supérieur. Ces propos sur le masochisme des religieux nous conduisent au gothique qui est le sujet de notre étude. L'exemple probant qui nous vient en tête est le roman *The Monk* de Lewis que nous avons évoqué dans notre troisième chapitre et qui a fait l'objet d'une adaptation cinématographique de Dominik Moll en 2011. Dans l'œuvre de Lewis, Matilda se déguise en moine (travestisme) pour entrer au monastère (donjon). C'est l'époque de l'Inquisition et les inquisiteurs espagnols torturent les catholiques hérétiques ou jugés comme tels et des personnes d'autres confessions pour qu'ils avouent leurs crimes et qu'ils se repentent (domination/soumission et châtiments physiques). Nous réitérons que les pratiques BDSM ne consistent pas à des actes de violence. Nous ne faisons que souligner les liens possibles entre cette sexualité alternative, la religion et les œuvres gothiques.

Certes, il serait tentant d'y ajouter certains films de vampire contemporains à cause de la dynamique de la relation, les costumes et les décors. Il demeure que la rencontre avec un vampire ne répond pas la plupart du temps au credo « sain, sécuritaire et consensuel » du fait que le succube envoûte la personne et lui aspire littéralement la vie. Il y a un film parmi ceux que nous avons sélectionnés pour notre étude qui présente une scène qui relève du BDSM et qui respecte le mot d'ordre de la communauté : *Kiss of the Damned*. Dans celui-ci, les vampires mordent régulièrement leur partenaire lorsqu'ils ont des relations sexuelles. Djuna ne veut pas perdre le contrôle pendant qu'elle fait l'amour avec Paolo et elle lui demande de l'attacher avec des chaînes dans le lit (Figures 43 et 44). Ici, nous hésitons entre la nommer soumise ou réversible (switch) du fait de ses pouvoirs surnaturels. Les termes réversibles ou « switch » désignent les personnes qui pratiquent autant la domination que la soumission (Caruso, 2016 : p. 64). Cependant, Paolo n'est pas à l'aise avec cette manière d'avoir une relation sexuelle et il décide de détacher Djuna. À cet instant, elle prend les dessus (Figures 45 et 46), ce qui vient résoudre notre questionnement concernant le terme réversible « switch ». La femme vampire est donc réversible et, du même coup, Paolo l'est aussi.



Figure 43 : Djuna est enchaînée au lit pour faire l'amour dans *Kiiss of the Damned* (2012).



Figure 44 : Djuna est enchaînée au lit pour faire l'amour dans *Kiiss of the Damned* (2012).



Figure 45 : Djuna prend les dessus dans la relation sexuelle et se prépare à mordre dans *Kiiss of the Damned* (2012).



Figure 46 : Djuna mord Paolo durant leur relation sexuelle dans *Kiss of the Damned* (2012).

Qui plus est, Paolo est conscient qu'il sera mordu par Djuna et qu'il entamera sa transformation en vampire. Dans ce contexte, nous souhaitons revenir quelques instants sur les théories spielriennes au sujet de la destruction de l'individu dans les relations sexuelles qui va de pair avec le sadomasochisme.

Dans son article « "Language is there to bewilder itself and others" : Theoretical and clinical contributions of Sabina Spielrein », Harris remarque :

Perhaps tellingly, in the paper « Destruction as Cause of Becoming » (1912b) Spielrein launches her idea about the proximity of desire and deathly preoccupations, the intertwining of disgust and ecstasy, with a quote from Jung : « The passionate yearning, i.e., the libido, has two sides [switches] : it is the power which beautifies everything and under certain circumstances destroys everything » [...]. Spielrein begins with an experience-near account of sexuality and a quite revolutionary account of female sexuality in particular. Her rendering of sexuality centers on extremes of action and excess while retaining a commitment to the elements of enigma and uncertainly inherent in sexual life. Spielrein notes the close links in sexuality of life and death, making and destroying, excitement and disgust, pleasure and pain [...] (Harris, 2015 : p. 740).

Il est maintenant de notoriété publique que Spielrein a fait un séjour dans un hôpital psychiatrique parce qu'elle présentait des troubles psychologiques, étiquetés comme étant de l'hystérie (Skea, 2006 : p. 530), et ceux-ci l'ont amenée à avoir des comportements sadomasochistes. Selon nous, nous retrouvons le même type de comportements dans la scène entre Djuna et Paolo. Comme le soulève Harris au sujet des théories spielriennes, il y a un échange de position de pouvoir entre les deux partenaires. Nous remarquons qu'il y a également de la beauté et de la destruction à la fois. Finalement, les deux amants sont en présence de la vie et de la mort à cause du vampirisme. Rappelons que Korff-Sausse observe aussi que l'enfant (et l'adulte) en situation de handicap renferme une part de vie et de mort (Korff-Sausse, 1996 : p. 156), ce qui suggère la même dynamique de beauté et de destruction que chez Spielrein. Nous reviendrons dans le chapitre suivant sur le personnage de Paolo dans la sous-section sur les transcapables, c'est-à-dire ceux qui acquièrent volontairement une limitation fonctionnelle. Ces derniers nous permettent de mentionner que certains théoriciens, dont Korff-Sausse, dénotent des tendances masochistes chez les personnes en situation de handicap. S'attardant surtout aux enfants, l'autrice écrit : « Une observation, rapportée dans les groupes de formation que j'anime dans une halte-garderie qui mélange des enfants bien-portants avec des enfants handicapés et/ou autistes, témoigne d'une manière troublante de l'organisation perverse, et plus particulièrement sadomasochiste qui peut s'installer à partir de l'existence d'un handicap » (Korff-Sausse, 1996 : p. 401). Nous verrons comment ces tendances sadomasochistes chez certaines personnes en situation de handicap s'actualisent, notamment par l'entremise des jeux de rôle et des personnages des films que nous avons sélectionnés, dont *Interview With the Vampire*, *Kiss of the Damned* et quelques éléments de la série de films *Underworld*. Il va de soi

que le BDSM ne se pratique pas sur des enfants. Il ne nous viendrait pas en tête de faire une telle proposition. Cependant, Korff-Sausse suit les traces de Freud dans son approche psychanalytique et il semblerait que ce dernier ait combiné les concepts de sadisme et de masochisme pour proposer celui de sadomasochisme (Caruso, 2016 : p. 23).

Brièvement, selon Freud, les déviations sexuelles se forment durant les très jeunes années d'un individu parce que l'enfant est un pervers polymorphe (In Damon, 2016 : p. 37). Celles-ci le suivent jusqu'à l'âge adulte et elles feraient en sorte que la personne opte pour une sexualité alternative jugée déviante pour les psychologues que nous avons cités. Reynolds tient un discours semblable au nôtre quant à la possibilité d'émancipation des personnes en situation de handicap par l'entremise de ce qu'on nomme aussi la paraphilie. L'autrice soutient : « I contend that BDSM is an important potential mode of personal empowerment for people with disabilities, because it represents a sexual community that accommodates different bodies and alternative lifestyles. In addition, BDSM plays with the unstable boundary between pain and pleasure, an issue that affects many people with disabilities [...] » (Reynolds, 2007 : p. 40). Nous soulignons que l'approche est différente de celle de Korff-Sausse. Certes, Reynolds traite d'adultes en situation de handicap, et non d'enfants. Toutefois, nous soupçonnons la première de tenir le même type de propos au sujet du sadomasochisme en y voyant une forme de victimisation pour les adultes en question. Spécifions que nous nous en tenons ici qu'aux pratiques relevant du BDSM et à aucune autre forme de soumission ou de sadomasochisme. Il y a également d'autres exemples de sexualité alternative et le fétichisme en fait partie. Nous nous attarderons à celui-ci dans la sous-section suivante.

10.1.3 Le fétichisme

Tout d'abord, le fétiche peut être un objet qui est utilisé pour représenter un autre élément et il vient à le remplacer. Nous observons, entre autres, cette façon de faire chez les peuples dits primitifs. Dans *Totem et tabou*, Freud écrit : « Dans certains pays de l'Ouest-Africain, un conseil secret est tenu, après la mort du roi, au cours duquel doit être désigné son successeur. Celui sur lequel est tombé le choix est appréhendé, lié et gardé à vue dans la maison du fétiche, jusqu'à ce qu'il se déclare prêt à accepter la couronne » (Freud, [1912] 2013 : p. 60). Comme il est évoqué, le fétiche est un substitut pour le roi. Néanmoins, il existe une autre nature de fétiche et celle-ci est sexuelle. Ce dernier peut ou pas avoir de lien avec une partie du corps ou un objet qui n'est pas proprement érotique. Il demeure qu'il éveille l'excitation sexuelle chez la personne pour laquelle il a une dimension libidinale. Des médecins et des psychiatres se sont intéressés à ce penchant qu'ils classent aussi dans la catégorie des déviances. Dans *Psychopathia Sexualis*, à l'instar de Freud, Krafft-Ebing place la création d'un fétiche durant l'enfance. Il note : « On peut donc se rallier à l'opinion de Binet que, dans la vie de tout fétichiste, il faut supposer un incident, qui a déterminé par des sensations de volupté l'accentuation de cette impression isolée. Cet incident doit être placé à l'époque de la tendre jeunesse, et coïncide ordinairement avec le premier éveil de la *vita sexualis* (Krafft-Ebing, 1895 : p. 260). Ajoutons que certaines personnes sont incapables d'atteindre la jouissance si leur fétiche n'est pas impliqué dans la relation sexuelle. C'est exactement ce qu'il se passe avec Sonja dans *Underworld : Rise of the Lycans* lorsqu'elle est enfant et observe Lucian s'entraîner sur l'arène. C'est l'éveil de ses premiers émois amoureux, sexuels ou les deux à la fois qui sont marqués par l'interdit dès le départ, car Viktor

indique à Sonja que le Lycan ne sera jamais des leurs. Il suffit d'interdire de poser un geste à un enfant pour qu'il soit tenté de le faire ou qu'il le fasse carrément, ce à quoi nous assistons avec la femme vampire. Nous réitérons que l'arène fait office de centre de réadaptation où les enfants en situation de handicap ont des séances de rééducation et nous soutenons que c'est ce qui fait naître un fétiche autour des caractéristiques du Lucian, dont la lycanthropie fait partie, chez Sonja, ce qui l'inclut dans les rangs des handiphiles.

Le fétichisme fait partie du BDSM. Comme nous l'avons fait précédemment, Caruso met en évidence ce à quoi peut se rattacher un fétichiste et le situe dans le contexte du BDSM. L'autrice indique :

Le fétichiste érotisera une matière, un vêtement, un objet, un comportement ou une partie du corps qui n'est pas ordinairement considéré comme une source d'excitation érotique. La plupart des fétichistes ont un fétiche prédominant, mais certains en ont plusieurs. Les plus fréquents dans le milieu semblent être le latex, le cuir, les pieds et le travestisme. [...] Certains fétichistes emploieront des pratiques BDSM comme la soumission pour assouvir leurs désirs, mais sans nécessairement être intéressés par l'échange de pouvoir en soi (Caruso, 2016 : p. 67, souligné par l'autrice).

La question du fétichisme est importante pour nous parce que l'handiphilie relève de celui-ci. C'est la présence du handicap chez le partenaire sexuel qui permet la jouissance de l'handiphile. Bien que cette source ne soit pas scientifique, dans la vidéo intitulée « Why I Call Myself A Devotee ? »¹²⁷ téléversée sur la plateforme *Youtube*, l'handiphile Ruth Madison déclare qu'elle a un fétiche et que les hommes en fauteuil roulant sont irrésistibles pour elle. Dans la section sur

¹²⁷ MADISON, Ruth, « Why I Call Myself A Devotee ? », *Youtube*. 2011, [En ligne], <<https://www.youtube.com/watch?v=5OylzjdzCzk&t=2s>>, consulté le 9 novembre 2022.

l'handiphilie, nous verrons que ce fétiche ne concerne pas tous les hommes en fauteuil roulant. Il y a des spécificités. D'autre part, le *DSM-IV* affirme que l'absence du fétiche peut causer des troubles de désir. Il est écrit : « Habituellement, le fétiche est requis ou fortement préféré pour obtenir une excitation sexuelle, et en son absence, il peut y avoir une *dysfonction* érectile chez l'homme » (*DMS-IV*, 2005 : p. 658). Chez la femme, la dysfonction sexuelle se traduit notamment par l'impossibilité de jouir en l'absence du fétiche. Pour sa part, Ruth Madison avoue avoir gardé son handiphilie secrète pendant plusieurs années avant de la déclarer publiquement et que son fétiche lui était pénible durant cette période, à l'instar de ce que nous pouvons remarquer chez les membres de la communauté LGBTQ+. Ce silence nous rappelle les rencontres secrètes entre Sonja et Lucian, ainsi que le chantage qu'opère Tannis à l'endroit de Sonja parce qu'il a été témoin de leur escapade amoureuse. La relation entre les deux amants n'aurait rien d'extraordinaire s'ils ne transgressaient pas d'interdit et corrobore le lien avec le fétiche du handicap dont nous traitons. Dans le cas de la communauté LGBTQ+, il faut préciser qu'il s'agit d'orientation sexuelle, et non de fétichisme. De plus, on peut en prendre et en laisser, mais nous rappelons que le *DMS-IV* indique qu'une paraphilie est pathologique lorsqu'elle cause un désarroi ou empêche une personne de fonctionner normalement (2005 : p. 654). La question que nous devons nous poser est la suivante : est-ce que le désarroi est causé par un trouble mental ou par la pression sociale ? Dans sa vidéo publiée sous le titre « Maybe I Should Stop Fighting »¹²⁸, Madison soutient cette fois qu'elle tente de créer un espace sécuritaire pour les handiphiles, afin qu'ils se sentent bien dans leur peau et qu'ils comprennent ce qu'il leur arrive. Nous souhaitons proposer cette image

¹²⁸ MADISON, Ruth, « Maybe I Should Stop Fighting », *Youtube*. 2011, [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=-hcFR_B88ZY>, consulté le 9 novembre 2022.

métaphorique en rapport avec notre étude : ils ont « mordu » ou ont été « mordus » par cette attirance sexuelle et ils se retrouvent en pleine découverte de celle-ci. D'autre part, Madison est outrée par les propos de certains internautes voulant qu'ils soient des prédateurs ou des personnes semblables à des pédophiles, infantilisation des personnes en situation de handicap oblige. Nous constaterons plus loin qu'il existe effectivement des prédateurs parmi les handiphiles, mais ce n'est pas l'ensemble d'entre eux qu'ils le sont. D'ailleurs, les adeptes du BDSM et les membres de la communauté LGBTQ+ ont fait face aux mêmes types de préjugés et d'accusations. Derechef, le mot d'ordre est que la relation soit saine, sécuritaire et consensuelle et que le jeu doit rester un jeu. Cela nous conduit à traiter des jeux de rôle faisant partie du BDSM dans la section suivante.

10.2 Les jeux de rôle dans le BDSM au sein des films gothiques

Nous avons mentionné que le BDSM renferme des séances durant lesquelles il y a un jeu de pouvoir de l'un sur l'autre. Toutefois, il y a aussi des jeux de rôle pour ceux que l'on appelle les *kinksters* que nous pourrions traduire par « adeptes de jeux coquins ». Contrairement à nous, Caruso relativise un peu la définition de ces derniers : « Le kinkster apprécie les pratiques non conventionnelles. Le terme est dérivé du mot anglais *kinky*, qui caractérise ce qui, dans la sexualité humaine, est excentrique, bizarre ou coquin. Le kinkster est un rôle un peu passe-partout, pour lequel les joueurs n'ont pas de définition consensuelle ni d'attentes particulières » (Caruso, 2016 : p. 66, souligné par l'auteurice). Sans vouloir trop emprunter à la pornographie, nous pouvons nous référer aux scénarii de l'enseignant(e) et son étudiant(e) ou du patron et de sa secrétaire. Évidemment, ce sont des relations de pouvoir factices qui durent le temps d'un jeu

sexuel. Bien qu'il soit réel dans la diégèse d'*Underworld : Rise of the Lycans*, il y a un rôle de pouvoir entre Sonja, fille et seconde de Viktor, et Lucian, esclave et forgeron. D'ailleurs, elle le chevauche lorsqu'ils font l'amour ensemble et ce dernier a le haut du corps suspendu dans le vide (Figure 16 dans notre quatrième chapitre), ce qui donne une saveur inusitée et extrême à cette scène de sexualité. Rappelons qu'elle est littéralement à cheval lors de leur première interaction dans le film, ce qui la place en position de domination. Même si les échanges de pouvoir sont inversés, nous reviendrons plus loin sur le Petit chaperon rouge comme possible rôle parce qu'il se fait attraper et manger par le loup, ce qui suggère une connotation sexuelle comme nous l'avons démontré dans notre section sur les loups-garous. Selon Caruso, il n'y a pas d'échange de pouvoir chez les adeptes de jeux coquins. Ils sont plus exhibitionnistes ou voyeurs. Ils aiment notamment le bondage et la fessée, mais seulement lorsque ces activités sont pratiquées de façon légère (2016 : p. 66). En contrepartie, Brame, Brame et Jacobs sont plus précis à ce sujet dans la transcription de leur entrevue avec Johanna, une lesbienne masochiste et soumise autoproclamée, qui ne ferme pas la porte à l'idée de dominer une partenaire. Ils rapportent :

I did one scene with [my lover] where I got to do a lot of stuff that wasn't directly pleasurable for either of us, but it was very submissive. I licked her boots; she also wore a strap-on dildo – the kind attached to underwear – and had me go down on her with that. So she probably wasn't getting direct physical pleasure out of it. Neither was I, but it was very submissive [and] a real turn-on to both of us. I like things like that just because they're kinky; that is a turn-on [in] itself. There's no hiding the fact that what's going on is a purely submissive. I like that feeling (Brame, Brame et Jacobs, 1996 : p. 288).

Force est de constater qu'il y a une relation, voire un jeu, de pouvoir dans la scène BDSM décrite par Johanna. Et c'est ce qui les excite elle et sa partenaire. Le côté inusité et coquin a stimulé l'appétit sexuel des deux femmes. Un jeu de rôle tacite est intervenu. Il y avait une lesbienne

phallique (Dominatrice) qui pourrait ressembler à celle dont parle Judith Butler en opposition aux théories freudiennes et lacaniennes (Laufer, 2020 : n.p.) et qui imposait des gestes et des positions à sa soumission. Il s'avère que le jeu de rôle est important pour la suite de notre étude, entre autres ce que nous affirmons au sujet du Petit chaperon. Nous percevons plusieurs relectures de contes pour enfants. Par ailleurs, Brame, Brame et Jacobs soutiennent : « D&S roleplaying is a mutually agreed upon psychodrama in which the partners assume temporary fantasy roles that express a power dynamic. Many D&S couples believe that the ability to experiment with varied roles sustains erotic novelty for the duration of a marriage or partnership. [...] D&S roleplaying is often a means of confronting a taboo – fantasies which, made into reality, would be horrifying » (Brame, Brame et Jacobs, 1996 : p. 106). Comme toutes les pratiques relevant du BDSM, les jeux de rôle doivent avoir une durée et des limites bien établies. Une fois de plus, les partenaires doivent s'assurer que l'autre partenaire n'a pas vécu des situations traumatisantes et ne cherche ou ne risque pas de les revivre, notamment en cas d'inceste ou de viol. La transparence et la communication sont des prérequis pour ce type d'activité. Il est essentiel que le BDSM et toute autre forme de sexualité ne deviennent pas des réactivations de séquelles passées. C'est une responsabilité qui incombe à chacun. Sur cette mise en garde, nous allons voir du côté de l'infirmière dans la sous-section suivante.

10.2.1 L'infirmière

Tout d'abord, nous aimerions nous attarder à l'étymologie du mot « infirmière ». Nous jugeons ce détour fort pertinent dans le cadre de notre réflexion. Dans *Quelques figures cachées de la monstruosité*, Grim remonte jusqu'à la racine du mot « infirmière ». Il indique :

Infirmité [...] est une réfection latine datée du XIV^e siècle de *enfermeté*. Il est employé pour désigner une indisposition sérieuse, une faiblesse physique. Il prendra son sens moderne dès le XVII^e siècle en signifiant « maladie, accident, faiblesse qui rend infirme ». Il aura à la même époque une extension littéraire pour exprimer l'idée de défaut, d'imperfection. La racine latine *firmus* donne également en latin classique *firmare*, « rendre ferme, solide », d'où sera issu le verbe « fermer ». Sont également liés *infirmier*, *infirmière* et *infirmérie*; ce dernier dérive de l'ancien français *enfermerie* (Grim, 2000 : p. 67).

Avant d'aller plus loin, nous persistons à affirmer que nous pouvons établir des rapprochements avec la série de films *Underworld* et les situations de handicap, entre autres, à cause des recherches scientifiques et médicales sur la génétique. Si nous prenons l'entièreté de l'étymologie du mot « infirme » ou celui d'« infirmité », nous retrouvons plusieurs situations au sein des films que nous analysons, c'est-à-dire traiter des anomalies, battre des individus, les enfermer, etc. Plus particulièrement, concernant *Underworld : Rise of the Lycans*, il y a la naissance extraordinaire et l'entraînement de Lucian (destiné à améliorer ses capacités), l'arène, les cachots (où on est enfermé) et la flagellation (pour rendre ferme). Tout ceci tend à confirmer l'aspect sadomasochiste du handicap, d'une part, et des films *Underworld*, d'autre part. C'est notamment le modèle médical du handicap chargé de corriger les tares qui nous conduit à cette conclusion. Ultimement, nous en arrivons au jeu de rôle de l'infirmière par l'entremise la relation intime entre Lucian et Sonja à cause du lien qu'elle crée avec lui à travers les différentes étapes. Nous estimons qu'il est cohérent d'y ajouter celles entre Selena et Michael, ainsi qu'Eliza et la créature dans *The Shape of Water*. Par rapport aux aspects sadomasochistes du handicap que nous soulevons et

aux illustrations tirées des films que nous avons sélectionnés, Brame, Brame et Jacobs donnent certains exemples de jeux de pouvoir associés au milieu hospitalier. Ils soutiennent :

The scenario may also represent an opportunity for a high level of discomfort and dehumanization. For example, although some hospitalization scenarios are reminiscent of the type of investigative doctor-patient games that children play, many submissive (particularly men) fantasize about grimly elaborate scenarios that simulate a real hospital setting. The dominant may be uniformed as a nurse or a doctor (or a nun, for those whose tastes are catholic) [...] (Brame, Brame et Jacobs, 1996 : p. 158).

Si nous revenons à l'entraînement de Lucian et la stimulation pour entrer en contact opérée par Eliza à l'endroit de la créature, dans le contexte du BDSM, la simulation d'une séance de physiothérapie peut aussi correspondre aux scénarii évoqués par Brame, Brame et Jacobs du fait qu'il y a une proximité physique, une mobilisation des membres et on en ressort avec des courbatures. Et la proximité causée par ce type de séance peut créer un certain désir chez les protagonistes et celui-ci est rarement assouvi dû au code de déontologie. Qu'il soit comblé ou non, ce désir instaure une dynamique sadomasochiste entre les individus impliqués. Une sensualité émane de cette activité et il y a une relation de pouvoir entre la personne qui joue le rôle du physiothérapeute et celle qui est dans la peau du patient. Nous retrouvons une relation semblable avec l'infirmière qui lui prodigue des soins : elle le lave, le change, le fait parfois manger et boire, le vaccine, lui fait des prises de sang, lui entre un cathéter dans l'urètre à certaines occasions, etc. Dans de pareilles circonstances, le patient est à sa merci, mais l'échange de pouvoir varie selon le type de relation choisie par la personne qui fait l'infirmière et celle qui fait le patient. Un autre exemple repose sur le jeu de rôle de la mère ou du père, ce que nous verrons dans la sous-section suivante.

10.2.2 La mère ou le père

Il y a des personnes soumises qui aiment jouer le rôle d'enfant ou d'adolescent. Certaines souhaitent revêtir celui de bébé avec des accessoires tels qu'une couche, une suce et un biberon. Évidemment, un parent est nécessaire s'il y a des enfants. La mère ou le père est un rôle endossé par une Dominatrice ou un Dominant. Il est vrai que le personnage de Lucille du film *Crimson Peak* peut nous venir en tête, mais il s'agit d'une relation de pouvoir fictive dans le BDSM. Lucille domine son frère et entretient une relation incestueuse avec lui. La domination est censée faire du bien à la personne soumise et l'amener à s'émanciper. Ce n'est pas du tout le cas de Thomas. Sa sœur/mère l'aliène et va jusqu'à la tuer. Pour ce qui est du rôle du père, nous nous tournons vers Viktor dans la série de films *Underworld* même si cette relation est toujours aussi problématique dans la diégèse, spécifiquement du point de vue des règles du BDSM. Le chef des vampires fait figure de père adoptif pour Selena depuis qu'il a tué ses parents. Ignorant la véritable identité de leur assassin, la femme vampire suit aveuglément les ordres de Viktor. Cette situation place ce dernier en position de domination père/fille, ce qu'il a déjà expérimenté avec Sonja. D'ailleurs, il a son mot à dire sur leurs faits et gestes, ainsi que leurs fréquentations, bien qu'elles soient des adultes. N'oublions pas le personnage de Top Dollar dans *The Crow* qui est dans une dynamique semblable à celle de Lucille vis-à-vis sa demi-sœur Myca tout en étant le chef de la bande criminelle. Cependant, il n'est pas nocif envers sa demi-sœur comme l'est Lucille à l'endroit de Thomas. Brame, Brame et Jacobs indiquent : « Although both women and men

enjoy the submissive role, heterosexual men seem a bit more likely to take a child's persona, and their female partners are more likely to play the parent. [...] The women ageplayers we interviewed said that the mother (or father) role combines romance with maternal instincts » (Brame, Brame et Jacobs, 1996 : p. 125). Force est d'admettre que Thomas est de nature soumise dans le film de Del Toro et il a de la difficulté à s'opposer à Lucille. Comme nous l'avons mentionné précédemment, il trouve même la mort lorsqu'il le fait. La domination de sa sœur/mère rime avec destruction. Dans une certaine mesure, nous remarquons le même phénomène chez Viktor, particulièrement en ce qui concerne la mise à mort de Sonja. Nous sommes tout à fait conscients que nos exemples filmiques enfreignent le code du BDSM exigeant que tout ce qui se passe dans une séance doive être fictif et sain. Toutefois, il s'agit des exemples les plus probants du jeu de rôle de la mère ou du père dans les films de notre étude. De plus, ceux-ci nous conduisent à aborder la relation sadomasochiste qui peut s'installer entre une mère et son enfant en situation de handicap.

Effectivement, cette relation existe et elle peut affecter les interactions futures de l'enfant. Korff-Sausse relève la possible dynamique sadomasochiste entre la mère et ce dernier. Selon l'autrice :

Les soins à l'enfant sont vécus par celui-ci comme autant de séductions intrusives et traumatiques, mais qu'il cherchera néanmoins à perpétuer. Les liens de dépendance mutuelle sont investis d'une valeur de plaisir et de déplaisir et s'inscrivent très tôt, en termes économiques, dans l'organisation psychique et libidinale. Parfois, la mère et l'enfant sont tellement engagés dans les bénéfices secondaires de cette relation, qu'on peut parler d'une véritable érotisation du handicap. De cet être dépendant et soumis, la mère, parfois, est la maîtresse, au sens où on utilise ce mot dans les relations sadomasochistes (Korff-Sausse, 1996 : p. 400).

Nous notons quelques similitudes avec l'infirmière, mais les deux rôles divergent à certains égards. Tout d'abord, il n'y a pas de notion d'inceste fictif ou réel avec le premier. Nettement, l'infirmière a une plus grande distance avec la personne contrairement à la mère. Il est donc plus facile de se détacher de ce rôle, car l'attachement affectif n'est pas aussi grand et la sensation de transgression non plus. Il demeure qu'il y a un lien à faire avec ce que nous affirmons au sujet des soins prodigués aux personnes en situation de handicap dans notre septième chapitre, notamment dans la salle de bain des centres hospitaliers de soins de longue durée. Nous retrouvons une relation de pouvoir, voire sadomasochiste, entre le soignant et le soigné. Ici, nous pourrions aussi nous référer à la scène de la salle de bain dans *The Shape of Water* durant laquelle Eliza fait l'amour avec la créature. Celle-ci ne peut pas rester trop longtemps à l'extérieur de l'eau sinon elle suffoque. Afin de pouvoir avoir une relation sexuelle en toute sécurité avec elle, Eliza inonde sa salle de bain. Même si cette dernière semble avoir un droit de vie ou de mort sur la créature, nous estimons que le rôle de la femme s'aligne davantage avec celui de l'infirmière que de la mère parce que la prise en charge n'est pas la même.

Toutefois, nous estimons que la position de la mère est réversible dans le cas de sa relation avec son enfant en situation de handicap. Cela ne se limite pas à lui, mais nous observons dans certaines familles ce qu'on appelle l'enfant-roi à l'endroit duquel la mère répond à toutes les volontés. À cet instant, celle-ci est la soumise et l'enfant est le Dominant dans une logique sadomasochiste qui ne relève pas du BDSM ici. Korff-Sausse soutient : « La mère peut vouloir maintenir cet état, si elle ne parvient pas, bien malgré elle le plus souvent, à renoncer aux tourments et aux délices du dévouement et du sacrifice. Mère et enfant sont enchaînés l'un à

l'autre, car si l'un d'eux rompt ce lien, l'autre s'écroule » (Korff-Sausse, 1996 : p. 400). Les rôles sont également réversibles dans *The Shape of Water*. À la fin du film, M. Strickland abat Eliza et c'est au tour de la créature de la sauver en la ramenant à la vie. Ce faisant, elle transforme les cicatrices dans le cou de la femme en branchies afin qu'Eliza puisse respirer dans l'eau et la suivre (Figure 47).



Figure 47 : La créature transforme les cicatrices d'Eliza en branchies dans *The Shape of Water* (2017).

Nous remarquons un renversement des rôles dans *Kiss of the Damned*. Xenia est surnommée la mère dans la communauté des vampires, mais Mimi prend le dessus lorsqu'elle la pousse à sucer le sang d'une jeune admiratrice, vierge au surplus, dans une étreinte mortelle. Mimi se délecte de ce genre de situation et savoure sa domination.

Toujours en nous penchant sur le rôle de la mère, revenons à la scène de masturbation dans *Crimson Peak*. Malgré le fait que Thomas participe, c'est la sœur/mère qui a le dessus. Il nous

semble qu'il est plus apparent qu'elle a la main dans le pantalon de son frère/fils. Toujours est-il que nous nous posons la question suivante dans le cas d'une relation entre une mère et un enfant handicapé : quelle partie de cette réalité entre en jeu lorsqu'une mère aide son enfant lourdement handicapé adolescent ou jeune adulte à se masturber ? Comme le relate l'adjointe au maire de Paris, Véronique Dubarry, dans la tribune du journal *Libération* publiée à l'occasion du colloque « Handicap, affectivité, sexualité et dignité » : « Et certaines réalités fort dérangeantes : ces aides-soignants confrontés aux pulsions de leurs malades, ces éducateurs qui racontent qu'ils sont "bien obligés d'emmener leurs pensionnaires aux puttes", ou bien cette femme d'une soixantaine d'années demandant que quelque chose soit mis en place pour qu'elle n'ait plus, tous les matins, à masturber son fils handicapé mental, sous la douche... » (Dubarry, 2010 : en ligne). Ce n'est pas le seul cas connu et cette situation se présente fréquemment lorsqu'il s'agit de lourdes limitations fonctionnelles, mais il est un peu difficile de trouver des références sérieuses sur le sujet. En contrepartie, le moteur de recherche Google nous offre plusieurs vidéos pornographiques qui mettent en scène le scénario d'une mère masturbant son fils en situation de handicap, surtout si on omet d'inscrire le mot « article » dans notre recherche. Cela tend tout de même à nous rapprocher du jeu de pouvoir relevant du BDSM. Nous utilisons l'expression « tend à nous rapprocher » parce que cette mise en scène demeure de la pornographie réductrice d'une véritable séance de domination. D'autre part, il existe d'autres jeux de rôle dans le BDSM et les personnages fictifs en font partie, ce que nous illustrerons dans la sous-section suivante.

10.2.3 Les personnages de contes ou autres inventions

Comme nous l'avons évoqué dans notre quatrième chapitre, le conte du *Petit chaperon rouge* de Perrault renferme une connotation sexuelle comme d'autres contes pour enfants qui ne le sont pas vraiment. Qui plus est, ces contes peuvent inspirer des partenaires dans leurs jeux sexuels et cela constitue l'un des aspects des pratiques du BDSM, voire coquines (*kinky*). Caruso soutient : « Les jeux de rôles accentuent encore la différence de pouvoir entre Dominant et soumis en ajoutant des personnages dans leurs scénarii. Ainsi, en plus d'être dans une dynamique Ds [Dominant/soumis], les partenaires occuperont des rôles scénarisés. Ceux-ci peuvent être issus de leurs fantasmes, ou encore provenir d'un film ou d'un livre » (Caruso, 2016 : p. 102). Dans le film *An American Werewolf in Paris*, Andy fait référence au conte de Perrault lorsque Serafine lui parle de sa transformation en lycanthrope. Le jeune homme ajoute celui de Cendrillon parce que la lycanthrope a perdu un soulier en tentant de se suicider et il a dû la retrouver pour lui redonner. Au moment où elle monte sur lui alors qu'il est couché dans le lit de Serafine et qu'elle parle de lycanthropie, Andy déduit qu'elle veut faire un jeu de rôle coquin. Nous y reviendrons dans le chapitre suivant parce qu'il y a d'autres enjeux qui sont reliés à la lycanthropie.

Au sujet des jeux de rôle basés sur des personnages de conte, nous pourrions à la limite ajouter les films *Underworld* au regard des relations entre Selena et Michael, ainsi qu'entre Sonja et Lucian. Certes, il y a la présence de vampires et de loups-garous, mais nous retrouvons des êtres féminins et masculins qui endossent des rôles dans des relations de pouvoir et de sexualité. Nous ne retrouvons pas juste *Le petit chaperon rouge* dans lequel le loup mange la jeune fille ou la jeune femme en ce qui concerne les films dont nous traitons. Ici, le fait de manger revient à copuler et une reproduction s'ensuit. Étant donné que Selena et Sonja aperçoivent l'humanité

chez Michael et Lucian malgré leur lycanthropie, nous y voyons notamment *La belle et la bête* et d'autres contes de même acabit. Bien qu'il s'agisse d'un jeu de rôle relevant de l'animal domestique, Brame, Brame et Jacobs jettent un éclairage intéressant sur celui-ci. Ils écrivent : « Bestial play comprises many of the same behaviors one might observe between real pet owners and their pets, but it does *not* involve any real animals. The submissive-as-dog also has numerous ways of expressing personality without leaving the fantasy role » (Brame, Brame et Jacobs, 1996 : p. 154). Évidemment, le loup et le loup-garou ne sont pas des animaux de compagnie. Néanmoins, les rôles peuvent varier dans les jeux relevant du BDSM comme dans la fiction. Peu importe si on l'affirme de façon positive ou négative, il demeure que la sexualité ramène aussi l'être humain à sa part animale et cela peut parfois devenir bestial. Dans le BDSM, tout est affaire d'entente et de consentement. Les membres de la communauté tendent à rejoindre ce qu'il y a de plus vrai et de plus pur, un peu à l'instar des animaux. Cela nous reconduit en quelque sorte à ce que nous soutenions au sujet du gothique et de l'irrationnel qui seraient une réponse au rationalisme des Lumières et de ceux qui leur ont succédé. L'être humain perdrait son essence à travers une certaine hypocrisie du progrès et les pratiques du BDSM peuvent être un moyen de la retrouver. Il s'agirait d'un retour aux sources au lieu d'être une régression telle que la lycanthropie classique. La part animale nous conduit aussi au corps « abject », entre autres celui du monstre, qui tire quelques-uns de ses attributs du corps handicapé. Pourtant, on est fasciné et attiré par le monstre comme on peut l'être parfois par une personne en situation de handicap. Comme dans le cas de Ruth Madison, il arrive que cette attirance soit sexuelle et c'est ce que nous nommons l'handiphilie. Dans le prochain et dernier chapitre, nous tâcherons de définir cette paraphilie.

Dans ce présent chapitre, nous avons constaté que la ou les sexualité(s) alternative(s) a eu la vie dure majoritairement depuis l'époque victorienne, mais elle(s) s'est ou se sont également propagée(s) à partir de celle-ci. L'émergence de la psychologie, la psychanalyse et la sexologie a jeté un éclairage rendant anormales les pratiques jugées déviantes. Parmi celles-ci, nous comptons, entre autres, la domination, la soumission, le sadomasochisme, le fétichisme et les jeux de rôle. L'évolution des mœurs tend à réhabiliter certains aspects du BDSM. Au sujet de réhabilitation, nous soutenons que ces différentes activités peuvent permettre une émancipation sexuelle chez les personnes en situation de handicap sans pour autant s'y restreindre. Il va sans dire que la réappropriation de la sexualité par ces individus plaît à d'autres personnes, dont les handiphiles.

Chapitre 11 : L'handiphilie sous-jacente dans certains films gothiques contemporains

Comme nous l'avons démontré dans le chapitre précédent, les pratiques sexuelles alternatives, dont le BDSM, donnent l'opportunité à des gens d'accéder à une sexualité satisfaisante et de retrouver leur essence. C'est notamment le cas chez les handiphiles comme nous avons commencé à l'illustrer avec Ruth Madison dans notre sous-section sur le fétichisme.

Toutefois, avant d'analyser les films de notre corpus qui peuvent contenir de l'handiphilie sous-jacente, il s'avère pertinent de définir ce que signifie ce terme et ce qu'il concerne. Tout d'abord, nous découperons le mot « handiphilie ». Le préfixe « handi » se rapporte au mot « handicap », tandis que le suffixe « philie » signifie généralement « ami » ou « amour » qui est dérivé du grec *philos* (ami) ou *philein* (amour). Bien que nous l'ayons retrouvé dans quelques textes, il est plutôt rarement utilisé par les chercheurs, lui préférant le terme anglais *devoteeism*.

Pour notre part, nous optons pour un mot de consonance francophone étant donné que nous rédigeons une étude en français. De plus, nous y repérons une euphonie avec le nom de la catégorie dans laquelle se retrouve l'amour du handicap et il s'agit de la paraphilie. Le *DSM-IV* la définit de la manière suivante :

Les **Paraphilies** sont caractérisées par des impulsions sexuelles (les fantasmes imaginatives, ou des comportements survenant de façon répétée et intense, qui impliquent des objets, activités ou situations [inhabituelles] et sont à l'origine d'une souffrance subjective cliniquement significative ou d'une altération du fonctionnement social, professionnel ou dans d'autres domaines importants). Les paraphilies incluent l'exhibitionnisme, le fétichisme, le frotteurisme, la

pédophilie, le masochisme sexuel, le sadisme sexuel, le travestisme fétichiste, le voyeurisme et la catégorie des amphilies non spécifiées (American Psychiatric Association, 2005 : p. 617, accentué par les auteurs).

Comme nous le constatons, l'American Psychiatric Association affiche une interprétation conservatrice de la sexualité. Il nous semble important de faire une précision ici. Il y a une différence entre les personnes sans handicap qui ont une relation intime ou amoureuse malgré la présence d'un handicap chez le ou la partenaire et les personnes qui sont attirées sexuellement par le handicap. Il peut y avoir des couples fondés sur des bases handiphiles, mais ce n'est pas un automatisme ni un prérequis. Ces couples ressemblent un peu à ceux qui ont une relation Dominant/soumis 24 heures par jour et 7 jours par semaine. Nous faisons aussi une différence avec des scénarii coquins passagers. L'handiphilie a été tout d'abord une attirance sexuelle envers les personnes amputées. Selon Lawrence : « A preferential attraction to amputees as romantic or sexual partner was first described during the late 19th century in case reports by Reynolds (cited in Ellis, 1936) and Lydston (cited in Krafft-Ebing, 1903/1965 » (Lawrence, 2006 : p. 264). Ensuite, l'handiphilie s'est étendue à diverses limitations fonctionnelles (handicaps).

Krafft-Ebing classe l'attirance sexuelle pour les limitations fonctionnelles dans la catégorie des fétiches : « Des défauts physiques peuvent même devenir des fétiches » (Krafft-Ebing, 1895 : p. 270). Il poursuit avec des exemples de ce penchant et il s'attarde, entre autres, au cas d'un jeune homme de 20 ans qui était attiré sexuellement par les femmes qui boitaient. Le médecin décrit son penchant ainsi : « Depuis sa puberté, il est sous l'influence de ce fétichisme, qui lui est très pénible. La femme normale n'a pour lui aucun charme; seule l'intéresse la femme boiteuse, avec

des pieds-bots ou des pieds défectueux. Quand une femme est atteinte d'une pareille défectuosité, elle exerce sur lui un puissant charme sensuel [...] » (Krafft-Ebing, 1895 : p. 271).

Aujourd'hui, les cas d'attirance sexuelle pour les limitations fonctionnelles sont plus variés. L'*objet* de l'handiphilie peut être divers handicaps (nous soulignons le mot « objet » parce que certains pensent que l'attirance sexuelle pour le handicap chosifie les personnes chez qui il est présent) : paraplégie, quadriplégie, paralysie cérébrale (surtout chez les personnes qui peuvent marcher, et ce à cause de leurs béquilles et leurs orthèses qui compensent une fonction absente ou déficiente à l'opposé des prothèses qui remplacent un membre), cécité, surdité, nanisme, etc. Bien que cela puisse paraître pervers et malsain, le fait d'avoir à surmonter des obstacles et lutter pour arriver à ses fins émoustille certaines personnes qui sont témoins de cette situation. Nous nous référons particulièrement à l'article en ligne « The Broken : How 'Game of Throne' Baited and Betrayed the Disability Community » écrit par Marion Quirici¹²⁹. Cette dernière est déçue de la tournure des événements dans la saison finale de *Games of Thrones*. Elle s'offusque d'une « narration d'héroïsme » (*pornability* ou « *inspiration porn* ») (Quirici, 2019) entourant le personnage de Bran le Brisé qui est tombé de l'étage, a surmonté les épreuves comme paraplégique jusqu'au moment où il devient le roi du royaume de Westeros et que Tyrion Lannister¹³⁰ construit un narratif autour de cette situation. Quirici y voit une trahison parce que la série avait établi depuis le début que le handicap faisait partie de la vie et qu'il fallait continuer

¹²⁹ Quirici une professeure en études relatives aux personnes en situation de handicap et qui donne, entre autres, le cours « Disability and Representation » à l'université du Duke.

¹³⁰ Tyrion Lannister est un homme de petite taille qui devient tour à tour un fugitif et la main de roi ainsi que de la mère des dragons ensuite. Il est notamment un grand amateur de vin et de prostituées.

d'avancer dans celle-ci malgré tout sans verser dans le sentimentalisme. Seulement elle est d'un goût douteux, la « narration d'héroïsme » peut participer à l'établissement de l'handiphilie chez certains individus.

Toutefois, la capacité d'aller de l'avant malgré les embûches causées par différentes situations de handicap peut être un facteur de séduction chez certaines personnes. Selon le site de rencontre Paradevo destiné aux femmes et aux gais handiphiles, beaucoup d'entre eux sont attirés par les hommes en fauteuil roulant. Dans un article de blogue, Squire, qui est quadriplégique et qui a expérimenté le site de rencontre, écrit : « [...] it's not ALL disabled people a particular [devotee] may find attractive, but specific types of disability. According to a Poll on Paradevo the most attractive is Spinal Cord Injury. Low severity SCI (paraplegics) came on top in the poll and high severity SCI (quadriplegics) came second, with blindness came three » (Squire, 2015). Ce n'est rien de scientifique, mais nous tentons de montrer ce qui attire les handiphiles, en particulier les femmes parce que nous nous attardons sur ce type de personnages dans notre étude (bien que nous explorions aussi la contrepartie masculine plus loin).

Les personnes qui éprouvent une attirance sexuelle pour une limitation fonctionnelle particulière en ignorent la cause. D'aucuns soulèvent l'hypothèse, qui nous semble erronée comme c'est le cas en ce qui concerne l'explication de l'homosexualité, qu'il s'agirait d'une attirance causée par la génétique comme la rapporte Squire (2015 : [en ligne]). D'autres ont une proposition plus plausible à notre avis. Ils suggèrent qu'une expérience durant l'enfance aurait déclenché ce fétiche, ce qui les rapproche de ce que soutiennent Krafft-Ebing (1895 : p. 260) et Freud (1908)

au sujet du développement d'un fétichisme. Se penchant sur les théories de Freud et de Lacan, Castanet écrit : « Avec la découverte en 1905 du fétichisme du pied et de la main comme aberration d'ordre sexuel dans les *Essais sur la théorie de la sexualité*, Freud établit une conjonction avec ce qu'il découvre en 1908, à savoir que parmi les "théories sexuelles infantiles" il y a celles qui constituent à attribuer un phallus aux femmes » (Castanet, 2007 : p. 21). Pour notre part, nous ne nous préoccupons nullement du phallus supposé chez les femmes. Nous nous intéressons uniquement à la création d'un fétichisme chez l'enfant à l'instar de Sonja qui assiste à l'entraînement de Lucian dans *Underworld : Rise of the Lycans* qui peut équivaloir à une séance de rééducation, notamment de la physiothérapie, chez un enfant en situation de handicap. Avec cet entraînement, l'objectif de Viktor est spécifiquement d'améliorer les capacités de Lucian, mais aussi contrôler sa lycanthropie. Mis à part l'hyperpilosité et les traits animaux, celle-ci se caractérise de la manière suivante : la marche à quatre pattes (même si Lucian peut se lever sur ses deux pattes arrière quand il est transformé), la perte de la parole et la salive qui s'échappe de la cavité buccale. Ces éléments distinctifs se reprochent de certaines limitations fonctionnelles présentes chez des personnes ayant une déficience motrice, ce qui nous conduit à soulever l'hypothèse qu'il y ait une handiphilie sous-jacente dans le film de Tatopoulos. D'autre part, dans *The Shape of Water*, le fait qu'Eliza ait été retrouvée seule au bord de l'eau lorsqu'elle était enfant est également à prendre en considération en ce qui concerne la création de ce fétichisme selon nous. Rappelons qu'un fétiche peut être un objet, une matière, une partie du corps qui n'est pas nécessairement sexuelle ou un comportement qui est érotisé. Dans le cas d'Eliza, nous croyons que c'est la situation/manière de se comporter dans laquelle se trouve la créature, que nous rapprochons du handicap, qui est le fétiche de la femme. D'après Money et Pranzarone qui sont

plus contemporains que Krafft-Ebing et Freud : « A paraphilia is the experience of a vandalized lovemap, the details of which are the outcome of displacements, deletions, or inclusion of sexuortic elements in the developmental coding of the lovemap from infancy through prepuberty and later » (Money et Pranzarone, 1993 : p. 466). Il se pourrait fort bien que les handiphiles aient été en contact, d'une manière ou d'une autre, avec une ou des personnes en situation de handicap durant l'enfance, ce qui aurait pu déclencher leur fétichisme comme nous le soutenons dans le cas de Sonja. De son côté, Castanet soutient que Freud et Lacan associent le fétichisme à la névrose ou aux symptômes névrotiques (2007 : p. 22). En lien avec ce rapprochement, l'auteur affirme : « Lacan nous dit que l'intérêt d'une psychanalyse est de repérer dans l'enfance cette conjoncture qui détermine une névrose [donc le fétichisme]. Par exemple repérer la manière dont s'est présenté pour le sujet ce qu'on appelle le désir de l'Autre. La névrose démarre, redémarre sur une conjoncture non résolue dans l'enfance » (Castanet, 2007 : p, 23). Évidemment, le fantasme, la perversion et la névrose sont interreliés dans cette conception de la névrose. Cet amalgame vient attester les propos de Ruth Madison voulant que les handiphiles aient des désirs anormaux, voire déviants, du point de vue clinique ou général et posent des gestes répréhensibles en ayant des relations sexuelles avec des personnes en situation de handicap afin d'assouvir leurs envies comme nous l'avons rapporté dans notre septième chapitre. Les handiphiles seraient jugés comme des pervers. C'est, entre autres, ce jugement que nous percevons dans la condamnation de la relation entre Sonja et Lucian ainsi que celle entre Selena et Michael dans la série de films *Underworld*. Il demeure que les théories de Freud et de Lacan sont de plus en plus remises en question aujourd'hui, particulièrement dans les études féministes, mais elles demeurent somme toute pertinentes pour une analyse en lien avec le gothique.

Même si nous ne sommes pas psychologues ni psychanalystes, nous souhaitons suggérer une autre explication possible à l'handiphilie et celle-ci se situe dans le darwinisme qui est une des théories qui ont participé au rayonnement du gothique à la fin du 19^e siècle. Nous faisons bien sûr référence à la sélection naturelle. Certes, les limitations fonctionnelles peuvent être perçues comme une faiblesse par certains individus. Cependant, rappelons les histoires inspirantes¹³¹, à tort ou à raison, de personnes en situation de handicap qui surmontent les épreuves pour accomplir quelque chose de leur vie. Cela fait ressortir une pugnacité chez elles que d'autres n'ont pas nécessairement et c'est cette dernière qui séduirait leur partenaire, ce qui annule l'eugénisme que l'on accole à la théorie de l'évolution. D'après la « loi » de la sélection naturelle, seuls les plus forts survivent. Mais les plus forts sont ceux qui s'adaptent à leur environnement et ce sont eux qui attirent le ou la partenaire en vue du prolongement de l'espèce. Dans une certaine mesure, c'est ce que nous observons chez Sonja et Selena dans la franchise d'*Underworld*. Elles procréent avec des êtres différents d'elles, mais qui se battent. D'autre part, le chercheur Tort propose une conception intéressante au sujet de la sélection naturelle en s'arrêtant sur l'aspect controversé du darwinisme ou l'interprétation qu'on en fait dans son allocution « Pour Darwin » :

Or dans l'état de « civilisation », résultat complexe d'un accroissement de la rationalité, de l'emprise grandissante du sentiment de « sympathie » et des différentes formes morales et institutionnelles de l'altruisme, on assiste à un *renversement* de plus en plus accentué des conduites individuelles et sociales par rapport à ce que serait la poursuite pure et simple du fonctionnement sélectif antérieur ; au lieu de l'élimination des moins aptes apparaît, avec la civilisation, le devoir d'assistance qui met œuvre à leur endroit de multiples démarches de secours et de réhabilitation ; au lieu de l'extinction naturelle des malades et des infirmes, leur sauvegarde par la mobilisation de technologies et

¹³¹ Ce que Quirici (2019) nomme *pornability* ou « *inspirations porn* ».

de savoirs (hygiène, médecine, sport) visant à la rééducation et à la compensation des déficits organiques ; au lieu de l'acceptation des conséquences destructrices des hiérarchies naturelles de la force, de nombre et de l'aptitude vitale, un interventionnisme rééquilibrateur qui s'oppose à la disqualification sociale (Tort, 1997 : p. 3).

Ne serait-ce pas un peu cela que nous voyons dans la scène où Lucian est entraîné selon la volonté de Viktor, afin qu'il développe ses habiletés et sa force au milieu d'une arène d'un château gothique, de style moyenâgeux, dans *Underworld : Rise of the Lycans* ? Comme l'avons affirmé précédemment, il y a également une question de contrôle de la lycanthropie qui peut être interprétée sous l'angle du handicap physique. L'une des interprétations de cette scène que nous aimerions proposer est la suivante : elle fait référence à plusieurs enfants nés avec un handicap qui doivent aller faire de la rééducation soit à l'hôpital, soit dans une école spécialisée pour eux. Ce n'est pas tout. Dans le premier *Underworld* de Wiseman, le clan des Lycans mène des recherches médicales et scientifiques afin de mélanger les deux races et créer un être hybride. Toute la série de films ou presque (nous jugeons que le film de Tatopoulos en fait moins état et qu'il constitue plus une genèse de la guerre entre les vampires et les Lycans) repose sur la quête de l'être hybride. Tout d'abord, établissons que ce sont les vampires qui font figure d'individus privilégiés (nous pourrions les qualifier de « non-handicapés ») et qui sont les êtres de référence. Il est vrai qu'ils ne peuvent pas aller au soleil, mais aucune personne n'est exempte de toute limitation. Toujours est-il que les vampires sont en position de force dans la diégèse et le monde tourne majoritairement autour d'eux à l'instar d'une société « capacitaire ». Certes, il y a une lutte de pouvoir dans *Underworld*, mais il est possible d'en faire une autre lecture. Les recherches menées par le scientifique à la solde des Lycans tendent à améliorer leur race ou leur être à l'instar des recherches scientifiques et médicales qui visent à pallier ou, l'un de ces jours, éliminer les

limitations fonctionnelles dont parle Tort. Nous avons la même situation avec le père de Serafine qui cherche un vaccin contre la lycanthropie dans *An American Werewolf in Paris*, bien que l'opération s'avère un échec. Il n'est pas rare d'observer des échecs dans les recherches scientifiques et médicales. Malgré tout, nous y retrouvons la notion d'altruisme soulevée par Tort. Indéniablement, nous constatons celui-ci chez les personnages de Selena, Sonja et Andy qui tentent d'aider par tous les moyens les lycanthropes, ainsi qu'Eliza qui s'occupe de la créature dans *The Shape of Water*.

Certains pourraient objecter que la lutte de pouvoir entre les clans dans *Underworld* ne cadre pas très bien dans notre analyse du handicap et de l'handiphilie. Néanmoins, nous proposons que les vampires puissent faire figure de personnes valides dans les films de la franchise et les Lycans se révèlent être, dans ce cas, des individus en situation de handicap. Nous nous basons sur l'organisation de la diégèse de la série de films et les corrélations que nous établissons entre la lycanthropie et la déficience motrice pour arriver à cette conclusion. Comme nous l'avons soulevé dans notre sixième chapitre, il est fréquent de voir des groupes minoritaires lutter pour leurs droits et leur émancipation. Les personnes en situation de handicap ne font pas exception, ne serait-ce qu'en matière d'inclusion sociale.

Revenons à la scène où le jeune Lucian s'entraîne dans l'arène sous le regard de Sonja et de Viktor pour laquelle nous suggérons comme interprétation possible une séance de réadaptation dans un hôpital pour enfants ou une école spécialisée. Même si on cherche leur bien, les enfants en situation de handicap qui se trouvent dans ces institutions sont ségrégués. Ils devront lutter pour

s'en sortir, d'une part, et pour prendre leur place dans le monde ordinaire, d'autre part. Dans sa thèse intitulée *Figures et devenir de l'étrangeté : approche psychanalytique du handicap*, Korff-Sausse soulève l'existence d'une relation amour-haine entre les intervenants et l'enfant en situation de handicap. Bien que le personnage de Lucian soit lycanthrope, le passage sur le vampirisme est très intéressant pour illustrer cette relation amour-haine : « [...] on peut considérer en effet que la relation thérapeutique comporte des aspects vampiriques. Les soignants ressentent et expriment parfois cette impression d'être vampirisé[s] par l'enfant [ou l'adulte handicapé], avec le double sentiment d'être englouti[s] et séduit[s] » (Korff-Sausse, 1996 : p. 479). Selon nous, cette impression s'approche de ce que nous signifions au sujet des rôles de la mère et de l'infirmière au niveau du BDSM et de leur nature réversible. D'autre part, la suite du passage de Korff-Sausse peut s'appliquer autant au film de Tatopoulos qu'à *Underworld*, premier opus de ce monde infernal. Dans ce dernier, la vampire Selena prend Michael, un humain qui se fait mordre par un Lycan et commence sa transformation, sous sa protection et elle s'éprend de lui. De plus, Michael finit par devenir un être hybride, c'est-à-dire mi-vampire mi-Lycan. Il est bien sûr question de race et de pureté du sang dans la série de films *Underworld*, ce qui renvoie notamment à l'esclavage et au nazisme comme nous avons soulevé dans notre premier chapitre. Néanmoins, nous y voyons également un lien avec les notions de corps abject, voire en situation de handicap, et d'handiphilie. Dans son cas, selon nous, Michael peut faire figure de celui qui a acquis une situation de handicap au cours de sa vie. On pourrait objecter que Scott Speedman qui joue le rôle de Michael correspond aux critères du *Star System* comme nous l'avons nous-mêmes soulevé dans notre deuxième chapitre et que les critères de beauté s'alignent moins bien avec la notion du handicap. Premièrement, la question à se poser

est la suivante : les personnes sont-elles nécessairement laides parce qu'elles sont en situation de handicap ? Nous aurions une forte tendance à répondre à la négative malgré l'illustration du manque d'agentivité chez certaines d'entre elles que nous avons faite dans notre section sur leur asexualisation. Mais l'interrogation mise de l'avant va dans le sens de celle-ci, ce qui pourrait expliquer en partie la réprobation de la relation entre Selena et Michael. Deuxièmement, le gothique, le vampirisme (dans d'autres films) et la lycanthropie mettent en scène le corps « abject » et remettent en question les différentes frontières. Nous sommes donc d'avis que la transformation de Michael cadre avec l'idée du handicap acquis. Or, toujours au sujet de la relation vampirique entre le ou la thérapeute et l'individu ayant des limitations fonctionnelles, Korff-Sausse écrit :

Mais dans cette relation vampirique, lequel des deux est le vampire et lequel la victime ? Qui se nourrit de qui ? Celui qui soigne ou celui qui est soigné ? Le vampire ne survit que par sa victime. Être vampirisé, c'est aussi cela : être à la place de celui qui est indispensable à l'autre. Le thérapeute qui soigne et répare, n'est-il pas celui qui se nourrit de nourrir l'autre ? Il doit être dévoré par un autre, mais en réalité se dévore lui-même. Il aurait donc besoin de cet autre pour tenir la place de celui qui le dévore et méconnaître ses propres pulsions vampiriques (Korff-Sausse, 1996 : p. 479).

Ici, le mot « thérapeute » est entendu dans le sens large d'une équipe d'intervention auprès de personnes en situation de handicap. Certains concernent l'esprit, d'autres se concentrent sur le corps. Dans le cadre de notre étude, c'est le second groupe qui nous intéresse particulièrement. Au sein de l'équipe d'intervention, il y a bien évidemment les psychanalystes/psychothérapeutes, les psychoéducateurs et les travailleurs sociaux, mais nous pensons aussi aux ergothérapeutes, aux physiothérapeutes, aux orthophonistes, aux infirmières et aux préposés aux bénéficiaires, etc. Différents jeux relationnels peuvent avoir cours entre ces professionnels et les

« bénéficiaires ». Dans l'article « Devotees, Wannabes and Pretenders : Paraphilias Related to Disability », Mora souligne que des handiphiles font du bénévolat dans les endroits où il y a des personnes en situation de handicap à l'âge adulte. En évitant toute généralisation, il est possible, selon nous, que l'handiphilie fasse partie du choix de carrière de certains intervenants, et ce même inconsciemment. L'autrice écrit :

For some researchers, the devotee can also be understood as a fetishist, since their behavior involves a taste for collecting information regarding the disability, for example reading medical books about the subject, attending conferences and enrolling in Internet forums referred to [the] theme. Even, enroll in volunteering to help these people, so it can be confused with a person who likes social work. The big difference is that in the devotee, underlying the sexual desire found in the disabled, the object of their desires [...] (Mora, 2016 : p. 366).

Cela étant, nous estimons que la dernière citation de Korff-Sausse peut très bien s'appliquer aux vampires des films *Underworld*, en faisant cependant abstraction de leur nazisme latent. Ils se « nourrissent » des Lycans, notamment par l'entremise de leurs travaux forcés au sein de leur château gothique dans *Underworld : Rise of the Lycans*. Il reste que Korff-Sausse parle d'une possible relation amour-haine entre le ou la thérapeute et la personne en situation de handicap. Celle-ci existe également entre Viktor et Lucian dans le film de Tatopoulos. Au début, Viktor adopte le Lycan un peu comme un fils jusqu'au jour où il lui désobéit et la guerre entre les deux se déclenche lorsque la relation entre Sonja et Lucian est condamnée. Rappelons que le Lycan se fait flageller au milieu du château pendant que la femme vampire est confinée dans sa chambre. Ensuite, Lucian est enfermé dans un cachot dans lequel il fomente sa rébellion envers Viktor et les autres vampires. À la fin du film, Sonja est brûlée sous le soleil alors que Lucian, transformé

en Lycan, est enchaîné afin qu'il assiste à l'exécution de sa bien-aimée, ce qui l'amène à déclarer la guerre à Viktor.

Il est vrai que quelques-unes des aides techniques utilisées par des individus ayant des limitations fonctionnelles ont un effet aphrodisiaque sur certains, comme on le voit généralement avec d'autres fétiches. Au lieu d'être une preuve de faiblesse, ces aides techniques deviennent des objets de désir érotique. Les personnes en situation de handicap ont eu et ont plus qu'une fois à s'adapter à leur environnement afin de pouvoir fonctionner, ce qui pourrait expliquer en partie pourquoi certains(es) sont attirés(es) par elles. Il nous semble que l'endroit où Sonja et Lucian font l'amour a certaines ressemblances avec l'arène sur laquelle le Lycan s'entraînait lorsqu'il était enfant, ce qui nourrit le fétichisme de la femme vampire relié aux caractéristiques de ce dernier, ainsi qu'au contexte dans lequel il se trouve. Cela vient appuyer notre relecture des théories évolutionnistes voulant que l'individu capable de surmonter les défis causés par ses limitations fonctionnelles attire les handiphiles. Spencer Williams, qui a la paralysie cérébrale, aborde la réalité des femmes handiphiles qui sont attirées par les hommes en fauteuil roulant qui ont le même handicap que nous. Étant ambivalent sur la question, il écrit : « [...] today I would rather have someone admire me for my strengths and abilities, unique though they may be, instead of what I am not able to do and what makes me weak. [...] I wish there were a way to meet somewhere in the middle, a place where I could still be seen as funny, smart, sexy, and confident » (Williams, 2016). Nous ne sommes pas très loin malgré tout de ce que nous entendons par attirance à cause de la sélection naturelle et de la capacité d'adaptation.

Nous nous devons de mentionner que certains chercheurs tels que Brenda Love insèrent l'handiphilie dans les pratiques du BDSM du point de vue négatif même si elle parle de compassion auparavant. L'autrice soutient : « Il peut aussi s'agir d'un sentiment de sécurité, dû à la supériorité de l'être "normal" dominant celui qui ne l'est pas, ou plus » (Love, 1997 : p. 117). Cela correspond bien aux personnages du Lucian et de Michael dans les deux films *Underworld* (ce mot étant également un terme pour désigner la scène BDSM). Autant Sonja que Selena sont en position de domination à leur égard. La première est la fille du chef des vampires alors que Lucian est un Lycan esclave. Comme nous l'avons souligné dans notre premier chapitre, Sonja se tient sur son cheval devant Lucian qui est au sol. Quant à elle, Selena est une guerrière vampire qui adopte fréquemment une position de prédation sur des toits et détient un revolver. Tandis que Michael est un humain transformé en Lycan et se retrouve en position de vulnérabilité. D'ailleurs, lors d'une poursuite en voiture dans laquelle ils sont impliqués avec des Lycans, Selena pointe son revolver vers lui pour le forcer à lui obéir. En ajoutant les costumes de cuir et de latex ou de style victorien, ces différentes situations et dynamiques nous conduisent à traiter de BDSM, de handicap et d'handiphilie. Dans l'article « Fucking With Notions of Disability (In)Justice : Exploring BDSM, Sexuality, Consent, and Canadian Law », Goldberg considère toutefois ces pratiques comme une émancipation sexuelle pour les personnes en situation de handicap :

There are both socio-cultural and legal questions about how [people with disabilities], as a so-called sexual minority, might find emancipation. [...] Police officers, lawyers and judges are brought up in the societies as everyone else, and thus they internalize the moral codes with which they are raised. If the law-makers and law-enforcers find the sexual/sensual activities of the likes of people with disabilities, queer, sex workers, BDSM practitioners « perverted » or otherwise objectionable, this cannot help but inform their professional responses (Goldberg, 2018 : p. 128).

Comme nous l'avons évoqué précédemment, nous estimons que le BDSM peut représenter un moyen d'accéder à une autodétermination pour les personnes concernées. Cependant, celui-ci ne doit pas devenir une forme de ghettoïsation non plus. Cela doit demeurer un choix. Nous revenons donc à la règle du BDSM, c'est-à-dire que les situations doivent être saines, sécuritaires et consensuelles. Pour leur part, les personnes qui sont attirées sexuellement par une ou des limitations fonctionnelles se divisent en trois catégories : les handiphiles (admirateurs et prédateurs), les prétendants et les transcapables. Dans les sections qui suivront, nous tâcherons de les définir en utilisant des extraits des films de notre corpus pour illustrer notre propos.

11.1 Les handiphiles (admirateurs et prédateurs)

Dans les films *Underworld* de Wiseman et *Underworld : Rise of the Lycans* de Tatopoulos, il y a une relation romantique, et éventuellement sexuelle (plus loin dans la série concernant Michael), avec une personne autre : une personne différente de laquelle on tente de tirer profit, d'éliminer ou les deux à la fois. Plus tard dans le film de Wiseman, Selena va secourir Michael dans le repère des Lycans, alors qu'il est attaché à une sorte de table d'examen médical en vue de recherches scientifiques sur ses gènes, ce qui nous rappelle l'enlèvement de la créature par Eliza et ses comparses dans *The Shape of Water* de Del Toro lorsque celle-ci est confinée dans son bassin d'eau et menacée d'être littéralement disséquée. Nous avons droit sensiblement au même schéma dans *Underworld : Rise of the Lycans* au moment où Sonja va libérer Lucian de sa cellule. Comme nous l'avons indiqué dans notre premier chapitre, ce dernier y a été enfermé sur ordre de Viktor parce qu'il a retiré son collier et s'est transformé en Lycan pour protéger Sonja lors

d'une attaque de loups-garous sauvages. Sans surprise, celle-ci a plaidé à la faveur de Lucian auprès de Viktor sans obtenir gain de cause. Comme nous le soulignons dans notre sous-section sur la relation aidant(e)-aidé(e), dans le cas d'Eliza, tout comme ceux de Selena et de Sonja, nous retrouvons en quelque sorte devant l'image archétypale de l'infirmière qui devient amoureuse de son patient envers et contre tous et qui veut le sauver. Il s'agit d'une des caractéristiques des handiphiles admiratrices, outre le darwinisme, c'est-à-dire vouloir « sauver » la personne en situation de handicap. Certes, nous avons soutenu que les relations amoureuses qui s'établissent malgré la présence d'un handicap n'ont pas nécessairement de lien avec un fantasme ou un fétiche handiphile, mais nous avons ajouté qu'il est possible qu'une relation amoureuse se développe entre l'handiphile et la personne en situation de handicap à l'instar de n'importe quel autre fétichiste d'ailleurs.

Les relations sexuelles que les handiphiles admirateurs ont avec une personne en situation de handicap sont consentantes et respectueuses, bien que certains spécialistes (Love, 1997; Goldberg, 2018) classent l'handiphilie parmi les pratiques du BDSM. D'autre part, les handiphiles prédateurs harcèlent les personnes en situation de handicap. Il s'agit notamment d'individus qui s'en prennent à des femmes ayant différentes limitations fonctionnelles. Dans l'ouvrage collectif *Sex and Disability*, Kafer donne un exemple concernant des femmes amputées qui se retrouvent bien malgré elles dans une sorte de répertoires numériques pour les handiphiles qui veulent les apercevoir ou qui ont d'autres intentions :

R. Amy Elman notes that *AmputeeTimes*, another devotee publication, explicitly urges its readers to report on the whereabouts of amputee women; one issue calls for a « national (or international) register of attractive amputees. This

means that readers must report their sightings and the names and addresses of women they know about » [...]. Records of such sightings are popular because many men neither know any amputee nor have regular exposure to them. Readings about the sightings of other devotees not only offer them the vicarious pleasure of an amputee experience but also may guide them toward a sighting of their own (Kafer, 2012 : p. 339).

À toute proportion gardée et sans chercher à infantiliser les femmes en situation de handicap, ce genre de comportement nous rappelle le fonctionnement d'un réseau pédophile. Certains handiphiles prédateurs font de faux profils sur les médias sociaux pour entrer en contact avec elles. Ils obtiennent des photos d'elles pour faire des montages photos ou photos truquées pornographiques ou de vraies photos de nudité. Ils peuvent aller jusqu'à espionner, suivre et agresser sexuellement leur victime. C'est ce à quoi nous assistons dans le film *Jack and Diane* lorsque la sœur jumelle de Diane aux prises avec des troubles mentaux se fait violer et filmer par des jeunes hommes. Selon notre analyse, cette agression peut être une des explications de la transformation de Diane en loup-garou. Celle-ci est provoquée par un désir de vengeance plutôt que sexuel. Ici, le film de Rust Gray nous offre un contre-exemple parce que la lycanthropie ne représente pas l'handiphilie, mais elle constitue possiblement une réaction contre celle-ci. De plus, l'idylle se retrouve entre deux jeunes femmes qui semblent être des métamorphes chacune à leur tour.

Précisons que les personnes neuroatypiques se retrouvent parmi celles qui sont en situation de handicap. Nous estimons que ces dernières sont particulièrement vulnérables face à des personnages comme Christian Gray dans *Fifty Shades*. La timidité ne représente pas une maladie mentale, mais elle peut constituer une fragilité comme c'est le cas chez Anastasia selon nous. Or,

il est fréquent que la maladie mentale s'accompagne de timidité, notamment parce que les personnes qui en sont aux prises se sentent de moindre valeur. C'est ce que recherchent les prédateurs handiphiles ou non, car il s'agit de proie facile. Certes, nous nous éloignons du corps « abject » du point de vue physique, mais cette incartade nous permet d'aborder la question des handiphiles prédateurs dans les films de notre étude et ceux-ci cadrent bien avec les personnages de vampires dans certains cas.

Malgré le trope du lesbianisme, nous avons un autre exemple d'handiphile prédateur dans un film de vampire cette fois-ci et c'est *We Are The Night*¹³² (2010) de Dennis Ganset. Ayant la capacité de se rendre invisible, Louise suit Lena jusque dans les toilettes du bar clandestin dont elle est la propriétaire et la mord, ce qui constitue une agression. Louise agit en tant que cheffe d'un petit groupe de femmes vampires qui vivent comme des reines grâce à leurs activités criminelles. L'invisibilité de Louise nous rappelle en quelque sorte les agissements des handiphiles prédateurs que relate Kafer : la femme vampire attaque Lena sans être vue dans un premier temps. Cette dernière cherchait une personne avec les yeux bleus parce que son ex-copine les avait de cette couleur et elle voulait la retrouver à travers une autre femme. Même si la couleur des yeux n'a pas de lien avec le handicap, elle nous rapproche de la notion du fétichisme. Qui plus est, Lena est dans une position d'infériorité du fait qu'elle soit une jeune marginale. Une fois qu'elle a été mordue par Louise, son corps se transforme. Au départ, Lena est une voleuse laissée

¹³² Lena est une jeune voleuse de 20 ans qui pénètre dans un club de nuit clandestin. Elle y rencontre la patronne, Louise, qui est une vampire d'un certain âge. Louise transforme Lena et celle-ci fait la connaissance des membres de la bande de vampires féminins : Nora et Charlotte. Louise devient follement amoureuse de Lena. Bien qu'elle réalise rapidement les avantages à tirer de son nouveau vampirisme, Lena comprend qu'il y a de graves conséquences lorsqu'on croise le chemin de Louise.

à elle-même. Elle porte un kangourou, a les cheveux courts et porte un anneau dans le nez (Figure 48).



Figure 48 : Lena est assise sur un bloc de béton dans *We Are the Night* (2010).

Louise lui donne un cocktail à base de sang pour compléter sa transformation. Celui-ci nous rappelle le sang synthétique que nous retrouvons dans *Underworld* et *Kiss of the Damned*. Toutefois, nous avons plutôt affaire à un groupe qui relève du crime organisé. D'ailleurs, les femmes qui le composent sont séductrices comme le sont généralement les vampires ainsi que les hors-la-loi. Qui plus est, le film de Ganset opte pour le trope du lesbianisme qui est associé au vampirisme depuis le début du gothique. Lors de la transformation de Lena, une fois dans son bain, le corps de la jeune femme change. Ses cheveux allongent et deviennent roux, ses piercings et tatous disparaissent et ses blessures guérissent. Bien que Lena ne soit pas lesbienne, nous croyons que ce changement est aussi sexuel du fait qu'il se produit dans la salle de bain, une pièce que nous rattachons à l'intimité. La jeune femme découvre donc sa sexualité et son agentivité. Dans la même veine, elle est resplendissante dans la robe qu'elle met après son bain. Ce dernier nous rappelle ce qui se déroule avec la créature dans *The Shape of Water*. Dans un plan quelque

peu surnaturel, Lena est complètement submergée malgré que le bain ne soit pas si profond dans la réalité (Figure 49).



Figure 49 : Lena se transforme dans l'eau du bain dans *We Are the Night* (2010).

À la fin du film de Del Toro, la créature et Eliza sont entièrement dans l'eau au moment où la première transforme les cicatrices dans le cou de sa copine en branchies. Dans ces deux cas, c'est comme si l'eau était un vecteur de changement. Cependant, *We Are the Night* n'est pas un film romantique, mais gothique et de possession maladive. De plus, nous estimons que Louise est un bon exemple pour illustrer les agissements des handiphiles prédateurs. Dans notre sous-section sur les vampires, nous avons démontré, entre autres, qu'il ne peut y avoir de consentement à leur morsure parce qu'ils envoûtent leurs victimes. Quant à eux, les handiphiles prédateurs manipulent les leurs pour obtenir ce qu'ils veulent.

Cela n'empêche pas Louise d'être à son tour sous le charme de Lena et voit un ancien amour chez la jeune femme. Elle tente de la séduire pour cette raison. L'ancienne flamme de Louise est la vampire qui l'a transformée. Évidemment, en ce qui concerne la cheffe de la bande, nous pouvons

y voir chez Louise la dynamique de la victime qui devient la personne qui en agresse d'autres plus tard. Il est tout de même possible de voir le début du fétichisme, en l'occurrence l'handiphilie, dans la morsure du premier amour de Louise comme nous l'évoquions dans le chapitre précédent. D'autre part, Lena découvre les avantages de sa nouvelle condition. Toutefois, à l'instar des gangs de rue et de la mafia, il y a un prix à payer pour cette nouvelle vie. Celui de Lena est d'accepter d'être la concubine de Louise. Mais elle refuse. Elle rompt en quelque sorte la chaîne. Dans un combat entre elle et Louise, Lena pousse la cheffe hors de l'immeuble où elles se battent et cette dernière brûle au soleil. C'est comme si la jeune femme se débarrassait d'un agresseur.

Pour ce qui est des femmes vampires qui représentent quant à elles des handiphiles admiratrices, étant donné qu'il y a une relation amoureuse entre les protagonistes, il ne s'agit pas seulement d'attirance ni de pratiques sexuelles relevant du BDSM telles que nous les avons présentées précédemment, nous interprétons dans la série de films *Underworld* un caractère handiphile plutôt dans la prémisse de l'union entre Selena et Michael, ainsi que dans celle entre Sonja et Lucian. Nous réitérons que nous mettons, entre autres, cette attirance sur le compte du syndrome de l'infirmière. Comme nous l'avons souligné dans le chapitre 9, nous estimons que Viktor est incestueux et un agresseur du fait qu'il mord Sonja et qu'il a mordu Selena alors qu'elle n'était pas en mesure d'y consentir de manière claire et transparente à cause des mensonges de chef des vampires. Cela ferait en sorte qu'une fois adulte et mature, ces femmes succubes sont attirées par des hommes différents qui ont besoin d'aide ou d'être secourus. Du même coup, elles répètent un schéma qu'elles connaissent bien même si elles demeurent des handiphiles admiratrices. Bien qu'elles se retrouvent par être aidées par Michael et Lucian, les deux femmes

vampires volent à leur secours sans songer aux conséquences pour les libérer de leurs jugs à l'instar d'Eliza à l'endroit de la créature dans *The Shape of Water* comme nous l'avons déjà expliqué. Nous postulons que Selena et Sonja sont handiphiles parce qu'elles font partie du clan des vampires qui sont prétendument dotés de capacités supérieures comme nous l'avons indiqué dans notre septième chapitre.

Cependant, au sujet des handiphiles admirateurs, Mora parle d'attirance romantique et sexuelle concernant les hommes attirés par des femmes amputées :

The romantic and sexual attraction for amputees was first described at the end of the century 19 by Von Krafft-Ebing [...]. Many factors such as physical appearance, grooming, the ability to speak well, etc., are involved in one person feeling romantic or sexually attracted to another. It is commonly accepted that men are attracted to women with large breasts, long legs and thin or blond and shiny hair; however, the fact that some men are attracted to people who have lost one or more limb is less known (Mora, 2016 : p. 356).

De toute évidence, il est possible de combiner l'amour et la sexualité dans une relation handiphile. Néanmoins, la notion sexuelle doit obligatoirement être impliquée, ce que nous voyons dans les films que nous étudions. Qui plus est, nous retrouvons des éléments BDSM qui peuvent parfois se rattacher à l'handiphilie. Les films *Underworld*, *Underworld : Rise of the Lycans* et *An American Werewolf in Paris* présentent des aspects de cette pratique qui intègre des relations de pouvoir : le costume en latex de Selena dans le film de Wiseman, le fait que Sonja soit sur son cheval et qui parle durement à Lucian dans celui de Tatopolous, qui se trouve au sol, le jeu de l'infirmière et des contes pour enfants entre Serafine et Andy, le père de Serafine qui est amputé des jambes et attaché à son lit pour les moments où il se transforme dans le long-métrage de Waller. Ajoutons

et rappelons que Sonja est installée en amazone sur Lucian qui, lui, a le haut du corps suspendu dans le vide lorsqu'ils font l'amour dans *Underworld : Rise of the Lycans*, ce qui constitue à tout le moins une relation sexuelle inusitée. Dans son article, Mora fait également un lien entre l'handiphilie et le BDSM, mais elle y ajoute l'homosexualité contrairement à nous : « For example, it has been said that attraction to people with amputations is related to homosexuality, sadism and bondage. A stump could suggest to the devotees, a penis, that it would be a less threatening sexual stimulus for them (they would become latent homosexuals [...]) » (Mora, 2016 : p. 356). Dans le cas des films *Underworld*, le revolver et l'épée sont des symboles phalliques et les jambes amputées du père de Sérafine dans *An American Werewolf in Paris* correspondent soit au pénis, soit à la castration. Tel que nous l'avons mentionné dans notre section sur la féminisation des hommes en situation de handicap, les limitations fonctionnelles font en sorte qu'ils sont jugés castrés même s'il n'en est rien. Néanmoins, les trois exemples cinématographiques que nous analysons demeurent hétéronormés contrairement à l'analyse de Mora.

Comme nous venons de le soulever, la question de l'amputation nous conduit aussi à évoquer l'angoisse freudienne de la castration qui susciterait l'intérêt et la crainte chez les handiphiles masculins. Cependant, cela n'explique pas l'attirance des femmes handiphiles pour les hommes en situation de handicap. À moins que nous nous référions à la féminisation de ces hommes dont nous avons traité dans notre sixième chapitre, ce qui nous amènerait à un lesbianisme latent. Dans cette perspective, les limitations fonctionnelles relèvent de la castration. Là où le bât blesse, c'est qu'il est davantage question d'hommes dans *Underworld* et d'une femme (Serafine) dans le film de Waller lycanthropes et le trope de l'homosexualité/lesbianisme est généralement abordé

par l'entremise du personnage de vampire dans les œuvres gothiques. Dans les films qui sont étudiés ici, ce sont des loups-garous qui sont l'objet de l'handiphilie sous-jacente. Cela ne nous semble pas un problème pour la raison suivante : le loup-garou est relié au physique et à ce qui a trait à l'aspect corporel, tandis que le vampire renvoie, quant à lui, aux facteurs mentaux et sociaux. Pour notre part, nous nous attardons aux limitations fonctionnelles physiques, ce qui nous rapproche du personnage du loup-garou même s'il y a des implications sociales à celles-ci. D'ailleurs, certains handicaps, dont la paralysie cérébrale, décuplent la force des personnes chez qui ils sont présents à cause des spasmes et nous pourrions rattacher le tout à la transformation des loups-garous. Effectivement, les mouvements involontaires dus aux spasmes ont parfois une force incontrôlable tel un coup de patte de lycanthrope, ce qui peut être dangereux pour les personnes et les objets qui se trouvent près de ces individus. Réitérons que certaines personnes ayant la paralysie cérébrale éprouvent des difficultés d'élocution ou sont non verbales, ce qui les rapproche de l'état dit animal. C'est ce que nous démontrions dans notre section sur les corrélations entre les personnes en situation de handicap et les loups-garous.

Dans un autre ordre d'idées, rappelons que le darwinisme est relié à la capacité d'adaptation à son environnement et c'est cette force chez des personnes ayant des limitations fonctionnelles qui attirent certains handiphiles. Conséquemment, la volonté de sauver la personne est un peu à l'autre bout du spectre de l'handiphilie à l'instar du syndrome de l'infirmière, mais elle est quand même reliée au darwinisme. L'un des faits à ne pas négliger est que tout se passe de façon inconsciente. Selena, Sonja et Eliza sont évidemment tout à fait conscientes de ce qu'elles font lorsqu'elles décident d'aider Michael, Lucian ainsi que la créature à s'enfuir et de vivre une idylle

avec eux (c'est un conte de fées inversé). Mais nous estimons que le processus qui les a amenées jusque-là, lui, est inconscient parce qu'elles ont intégré un schéma relationnel dû à un traumatisme ou à une rencontre en ce qui concerne Sonja dans le passé. Il n'y a pas juste du darwinisme dans l'explication de l'handiphilie, nous y retrouvons également le freudisme qui explique la déviance en général, mais pas celle qui nous occupe ici. Nous revenons à la scène que nous pourrions qualifier de primitive où Sonja assiste à l'entraînement (rééducation) de Lucian alors qu'ils sont enfants. Cette scène primitive a créé un désir, voire un fétiche, chez la femme vampire tel que nous l'avons dans notre sous-section sur le fétichisme et elle l'assouvit une fois qu'elle devient adulte. Le darwinisme et le freudisme font partie intégrante du gothique. Dans son *Gothic Body*, Hurley soutient :

The end-of-century Gothic is a genre thoroughly imbricated with biology and social medicine; sometimes borrowing conceptual remodelings of human physical identity, as it did from criminal anthropology; sometimes borrowing narrative remodelings of human heredity and culture, as it did from the interrelated discourses of evolutionism, degeneration, and entropy; sometimes borrowing spatial remodelings of the human, as it did from the psychologies of the unconscious (Hurley, 1996 : p. 5).

Même si les deux films *Underworld* et *The Shape of Water* ont été réalisés au vingt et unième siècle et que la diégèse du film de Del Toro se situe au vingtième siècle, nous jugeons que l'imbrication entre le gothique de fin de siècle soulevé par Hurley et la biologie et le social s'accorde très bien avec ces films. Nous incluons *Underworld : Rise of the Lycans* même s'il y a une diégèse et un décor moyenâgeux, car il s'agit malgré tout d'un traitement contemporain du gothique. Nous avons un mariage parfait avec ces trois films pour traiter de l'handiphilie qui est sous-jacente à certaines œuvres gothiques.

Le gothique s'intéresse notamment à ce qui déroge à la norme. Comme nous l'affirmons depuis le début de notre étude, les aspects anormaux passent souvent par l'entremise des personnages et de leur corps jugés abjects. Il s'avère fréquent que l'abjection soit associée à l'animalité. Par conséquent, signalons que Michael est vu comme un animal domestique par Erika, une autre membre du clan des vampires dans *Underworld* de Wiseman, et Lucian est identifié tel le chien du maître (Viktor) par un contremaître/vampire esclavagiste dans *Underworld : Rise of the Lycans* de Tatopoulos, tout comme la créature dans le film *The Shape of Water* de Del Toro est estimée un être inférieur, sinon une abomination, ce qui rappelle le rabaissement d'un être différent au rang d'animal. Dans les deux *Underworld*, Viktor parle aussi d'abomination lorsque l'éventualité de mélanger le sang des deux races pour créer une nouvelle espèce hybride est mentionnée. Dans *Underworld : Rise of the Lycans*, au moment où Sonja annonce à son père qu'elle est enceinte de Lucian, Viktor maudit le jour où elle est née et il traite l'enfant à venir de monstruosité : « I curse the day your mother gave her life to bring you into this world. That thing inside you is a monstrosity ». Cette inquiétude entourant le mélange entre les races, mais aussi les êtres, va tout à fait dans le sens de l'handiphile ou plus exactement l'amour malgré le handicap au point où nous sommes rendus. Comme le stipule Siebers dans l'ouvrage collectif *Sex and Disability* : « People with disabilities share with gay men and lesbians the suspicion by majority populations that they cannot, will not, or should not contribute to the future of the human race. They will not reproduce, but if they do, the expectation is that the results will be tainted » (Siebers, 2012 : p. 41). De plus, cette inquiétude nous rappelle la notion d'eugénisme concernant les personnes

noires et les personnes handicapées intellectuelles aux États-Unis, au début du vingtième siècle.

À propos de ce fait historique, Jarman soutient :

In the early decades of the twentieth century, white apologists for racial violence invoked the sexual threat of a mythic black rapist to justify and normalize the brutal torture, murder, and bodily destruction that came to define white-on-black lynching. During this same period, eugenicists constructed cognitively disabled men as social menaces and sexual predators. Increased media attention to this putatively growing sexual threat (assumed to be directed against the sanctity of white womanhood) worked to promote public acceptance of institutionalization, surgical castration, and sterilization (Jarman, 2012 : p. 92).

Un peu comme le fonctionnement d'un rêve qui fait des amalgames et des déplacements, le cinéma imbrique différents éléments les uns dans les autres. Nous avons un exemple prégnant dans *Underworld : Rise of the Lycans*. Après une tentative d'évasion durant laquelle Sonja et Lucian ont tué des vampires, la femme et son amant sont faits prisonniers. Sonja est conduite devant le conseil des vampires pour y comparaître. Elle est accusée de haute trahison et est condamnée à mort à l'unanimité, y compris par Viktor, son père. Elle est également condamnée au châtement ultime pour avoir entretenu une relation intime avec un être inférieur et de porter une progéniture due à cette autre transgression. Ensuite, Sonja est amenée dans une grande chambre où elle est enchaînée pour être brûlée au soleil étant donné qu'elle est une vampire. Lucian est enchaîné et flagellé pendant l'exécution à laquelle il est contraint d'assister. Dans ce châtement ultime, nous allons jusqu'à percevoir un avortement extrême forcé au cours duquel la mère est également emportée dans le but d'éliminer un être jugé abject par le clan des vampires et la traque d'Eve, la fille de Selena et Michael, dans les autres films de la série tend à appuyer notre interprétation. Il est vrai que les femmes restent la plupart du temps en vie lorsqu'elles se

font avorter, mais nous percevons un aspect relevant de la coercition reproductive dans l'exécution de Sonja. Dans notre sixième chapitre, nous avons traité notamment de la stérilisation forcée que subissent les femmes en situation de handicap dans le milieu médical. Certes, nous avons établi que la femme vampire représente une personne valide dans la diégèse d'*Underworld*. Néanmoins, le géniteur est Lucian, un Lycan qui fait figure de personne en situation de handicap dans notre étude. Il fait face aux mêmes préjugés que les hommes noirs ou ayant une déficience intellectuelle soulevés par Jarman et c'est son fruit qui est annihilé par la même occasion. Pour sa part, Korff-Sausse écrit : « Lorsque le rejet, réaction spontanée et naturelle comme nous l'avons vu et comme nous le verrons encore, se revêt du prestige de la science, ses effets sont encore plus pernicieux » (Korff-Sausse, 1996 : p. 224). Nous pensons que nous pouvons appliquer les propos de la psychanalyste française à l'extrait du film de Tatopoulos sur lequel nous venons de nous pencher, surtout si nous le regardons sous l'angle du nazisme qui sous-tend à la diégèse de la série de films *Underworld* dans notre premier chapitre, du racisme et de l'eugénisme. Réitérons que le nazisme pousse le projet humaniste à son paroxysme et c'est ce que nous percevons dans la franchise que nous analysons présentement.

Selon nous, au sujet des handiphiles admirateurs, il y a le pendant masculin de Selena, Sonja et Eliza avec le personnage d'Andy dans le film *An American Werewolf in Paris* de Waller. Ce film sert bien notre analyse de l'handiphilie cachée derrière le surnaturel. Lors d'un voyage à Paris, s'apprêtant à faire du saut à l'élastique du haut de la tour Eiffel, Andy sauve du suicide Sérafine, une jeune femme éplorée. À l'instar du syndrome de l'infirmière, nous soutenons qu'Andy

présente le syndrome du chevalier blanc¹³³. Une fois rendue au sol, Sérafine s'échappe en laissant derrière elle un soulier, qui est resté dans les mains d'Andy. Après une nouvelle version de *La belle et la bête* avec *Underworld*, nous avons droit à une imbrication de contes réinventés, à savoir *Cendrillon* et *Le petit chaperon rouge* dans *An American Werewolf in Paris*. D'ailleurs, Andy fait référence à ces histoires plus tard dans ce film de Waller et nous y reviendrons plus loin. Toutefois, nous pouvons nous référer dès maintenant à une observation intéressante de Short dans son ouvrage judicieusement intitulé *Misfits Sisters : Screen Horror as Female Rites of Passage* :

Horror films [...] are modern morality tales designed to instruct adolescents about appropriate sexual conduct [...]. Fairy tales have similarly been viewed as endorsing particular values and modes of behaviour, with psychotherapist, Bruno Bettelheim, arguing that they enable a way of 'coping with confusion, inner turmoil and certain drives which the pubescent ego must learn to control'. They have an expressly moral purpose, in other words, warning against certain drives and desires. However, it is not necessarily the morality of such texts that explains their appeal, but their ability to challenge existing conventions. Fairy tales and horror share a number of elements, including the possibilities and pleasures offered by a fictional domain in which many rules cease to apply [...] (Short, 2006 : p. 22).

Jusqu'à un certain point, d'aucuns pourraient parler de films pour les « grands adolescents » pour désigner les œuvres gothiques, mais le sous-texte sexuel qui s'y cache s'applique autant à l'handiphilies qu'aux autres désirs et préférences sexuels.

Sérafine veut se suicider parce qu'elle n'accepte pas ce qu'elle est, c'est-à-dire une lycanthrope, et surtout ce qu'elle a fait durant sa transformation. Alors que son père, qui est médecin et

¹³³ L'individu qui est aux prises avec le syndrome du chevalier blanc ressent un besoin ou un désir irrépressible d'aider ou de sauver une autre personne. Ce syndrome est souvent provoqué par un abandon ou un trauma dans le passé.

chercheur, essaie sur elle un nouveau vaccin pour soigner la lycanthropie (plusieurs parents d'enfant handicapé souhaitent qu'on trouve un moyen de guérir le handicap, ce qui est impossible dans la plupart des cas), Sérafine se transforme en loup-garou au lieu d'être guérie et elle tue sa mère et estropie son père. Ces événements sont très intéressants du point de vue psychanalytique et de la figure du handicap. Il est vrai que Sérafine est adulte, mais cela n'invalide en aucun cas la lecture du récit que nous sommes en train de faire. D'autant plus que les parents d'enfants en situation de handicap s'inquiètent fréquemment de l'avenir de ceux-ci lorsqu'ils deviendront adultes (Korff-Sausse, 1996 : p. 117, 155). Dans un premier temps, Korff-Sausse parle de transfert. Les parents et les intervenants ressentent et intègrent souvent les limitations fonctionnelles de l'enfant, ce qui les amène à éprouver des symptômes psychosomatiques (p. 171, 172). D'autre part, il y a une non-acceptation du handicap de l'enfant qui peut mener à une pulsion de mort chez les parents à la naissance de ce dernier même si celle-ci ne se concrétise pas, sauf dans les cas extrêmes. Cette pulsion de mort peut également apparaître chez les intervenants selon Korff-Sausse (1996 : p. 156, 160, 162). N'assistons-nous pas à un phénomène semblable dans *Underworld : Rise of the Lycans* lorsque Viktor constate la naissance de Lucian ? Toutefois, contrairement au loup-garou à Paris, c'est la figure paternelle qui est en position de décider de la vie ou de la mort de l'Autre. Dans une narration extradiégétique, Selena relate : « Until he was born, Lucian. And although every fiber of Viktor's soul warned him to slay this child, he did not ». Dans *An American Werewolf in Paris*, c'est Sérafine qui agresse son père et elle est incapable de s'en empêcher parce qu'elle est transformée en loup-garou. Même si nous notons des points qui se ressemblent dans la relation père-enfant, il y a de grandes divergences entre les deux films. Mais comme c'est le cas pour le gothique, il y a un combat entre *Eros* et *Thanatos*

dans la présence de limitations fonctionnelles chez une personne et, *a fortiori*, dans l'handiphile.

Au surplus, on parle de morbidité dans les perversions sexuelles, ce que nous entendons par paraphilie. Concernant Serafine, l'extrait suivant de Korff-Sausse est pertinent :

Les pères ne sont d'aucune façon moins touchés par le choc du handicap, ni moins identifiés à leur enfant, ni moins blessés dans leur narcissisme par le handicap, ni moins concernés par la souffrance qu'il entraîne. Étant donné que le handicap évoque toujours une image de castration, on peut même penser que les pères sont plus blessés dans leur propre image narcissique, puisque le handicap les affecte plus spécifiquement dans leur intégrité masculine. Cela apparaît de manière frappante lorsque le handicap atteint un fils (Korff-Sausse, 1996 : p. 177).

Même si c'est Sérafine (une femme) qui est lycanthrope dans *An American Werewolf in Paris*, nous trouvons néanmoins saisissant le fait que son père, docteur et chercheur, soit devenu un loup-garou, qui plus est, finisse amputé aux deux jambes, à la suite de l'attaque de sa fille. La lycanthropie et l'amputation que lui fait subir Sérafine renvoient à la blessure narcissique et l'image de castration chez les pères d'enfant handicapé. La situation dans laquelle se retrouve celui de la jeune femme est d'autant plus particulière à la lecture des propos de Korff-Sausse. Peut-on aussi soulever l'hypothèse du complexe d'Électre ? Car Sérafine a aussi tué sa mère lorsqu'elle était transformée. À l'inverse du complexe d'Œdipe, c'est la fille qui est en compétition avec la mère pour obtenir l'attention du père. Toutefois, Korff-Sausse met tout sous l'égide de la relation œdipienne : « Si toute naissance mobilise un fantasme inconscient d'ordre sexuel et incestueux, car tout enfant est l'enfant du désir œdipien, la présence d'un handicap objective la conjonction insupportable entre enfant, sexualité, inceste et mort. Ce qui devrait rester de l'ordre du secret, et qui évoque une étrangeté monstrueuse, s'inscrit dans la réalité tangible et visible de l'enfant qui est mis au monde » (Korff-Sausse, 1996 : p. 7-8). Même si nous citons ce passage dans

lequel l'auteur affirme que le handicap active ou réactive le syndrome d'Œdipe, nous sommes loin d'adhérer à cette analyse. Tout d'abord, dans le cadre de notre étude, rappelons que la lycanthropie représente des limitations fonctionnelles. D'une part, il est notoire que les personnes en situation de handicap sont fréquemment infantilisées et asexualisées; or, nous voyons très mal pourquoi il en serait autrement à l'époque de leur enfance. D'autre part, nous suggérons que l'attirance sexuelle, lorsqu'elle existe une fois que ces personnes sont adultes, relève plutôt du fétichisme que du désir incestueux et du syndrome d'Œdipe.

Qu'à cela ne tienne, Andy demeure attiré par Sérafine, et ce en allant à l'encontre des protestations de ses amis qui la trouvent étrange, voire inquiétante et dangereuse. Mise à part la prétention de dangerosité, une attitude similaire peut s'observer chez l'entourage d'une personne qui commence à côtoyer intimement un individu en situation de handicap. Il y a une scène dans le film de Waller qui suggère l'handiphilie par l'entremise de la sémiotique à cause des lieux et des décors dans lesquels l'action se déroule. Andy et ses amis sont invités à une soirée dans un bar clandestin par Claude, un autre lycanthrope, durant un soir de pleine lune. Il s'agit d'un piège consistant à faire en sorte que Claude et ses amis loups-garous puissent manger des humains. Sérafine part à la recherche d'Andy pour le sortir des griffes de Claude et des autres. Elle doit se dépêcher avant de se transformer elle-même. La jeune femme trouve Andy et l'amène rapidement dans les égouts. Sérafine veut faire passer Andy par un trou dans le mur, ce qui peut suggérer une image de pénétration selon nous, d'autant plus que le jeune homme prend le temps de donner un baiser à la lycanthrope qui entame sa transformation. D'ailleurs, elle le griffe dans le dos avant de lui dire de se sauver. Nonobstant les coups de patte de loup-garou, les griffures

dans le dos peuvent être aussi des stigmates d'échanges passionnels. Soulignons que Serafine se déshabille pendant qu'elle s'enfuit pour compléter sa transformation. Brad, un des amis d'Andy, part à sa recherche dans les égouts parce qu'il ne l'aperçoit plus. Lorsque Brad trouve les vêtements de Sérafine au sol, il en déduit qu'Andy est en pleins ébats avec la jeune femme. Est-il besoin de rappeler qu'il s'agit d'une comédie d'horreur grotesque qui fonctionne, entre autres, sur un jeu de suggestions bien peu subtiles ? Mais elle amène de l'eau au moulin de notre analyse de l'handiphilie.

Cependant, il y a une différence chez ceux qui ont un fétichisme du handicap, c'est-à-dire qu'il y a des admirateurs et des prédateurs. Comme nous l'avons spécifié précédemment, les premiers sont inoffensifs et sont attirés par les personnes ayant des limitations fonctionnelles. Nous nous sommes basés sur les personnages de Selena, Sonja, Eliza et Andy pour en ressortir des exemples filmiques. Quant à eux, les handiphiles prédateurs sont dangereux. Ils traquent leur proie ou se cachent derrière de fausses identités virtuelles pour entrer en contact avec elle. Ces derniers peuvent agresser sexuellement des personnes en situation de handicap, produire du contenu pornographique à leur sujet ou les deux à la fois. C'est à quoi nous assistons dans *Jack and Diane* alors que des jeunes hommes filment et violent la sœur jumelle de Diane. Le personnage de Louise dans *We Are the Night* est un autre exemple d'handiphilie prédatrice notamment parce qu'elle use de son invisibilité pour mordre Lena tandis que les agresseurs de personnes en situation de handicap utilisent Internet pour approcher leurs victimes. Celles-ci sont généralement des femmes. Bien qu'ils soient diagnostiqués comme ayant une pathologie par certains chercheurs, dont Krafft-Ebing (1895) et Bruno (1997), les handiphiles admirateurs ne sont

pas nocifs pour les personnes ayant des limitations fonctionnelles. Parmi ceux-ci, nous retrouvons, entre autres, les prétendants et ils aiment également faire semblant d'avoir un handicap. Nous nous attarderons à eux dans la section suivante.

11.2 Les prétendants

Dans *An American Werewolf in Paris*, lorsqu'il est dans les égouts, Andy se fait griffer par un loup-garou au cours de sa fuite, mais il parvient à s'échapper. Il est malheureusement infecté et entame sa transition vers la lycanthropie. Sérafine le sait et elle veut le retrouver dans le but de s'en occuper, ce qui nous donne un retournement de situation. Elle finit par récupérer Andy et le ramener chez elle, dans un lieu « adapté », c'est-à-dire qu'il est équipé et destiné à répondre aux besoins d'un lycanthrope. Telle la belle au bois dormant, le jeune homme se réveille dans le lit sur lequel l'a déposé Sérafine. Andy entend parfaitement le battement d'ailes d'une mouche et cette capacité est un premier signe du processus de transformation de dernier. Sérafine vient dans la chambre et elle regarde la jambe pansée d'Andy qu'elle a soigné. Celui-ci remarque que sa blessure guérit vite. Sérafine l'informe que c'est à cause de son nouveau métabolisme. Andy veut partir. Cependant, Sérafine le retient. Elle s'installe en amazone sur lui et retire son chandail, se retrouve les seins nus, prend les mains d'Andy et les met sur sa poitrine pour le faire relaxer selon ses propos. Malgré sa critique féministe des travaux de Freud, Yalom lui concède une avancée dans l'histoire du sein :

Quelles que soient nos réserves sur les théories freudiennes concernant les seins, nous devons leur accorder d'avoir uni deux branches majeures de l'histoire de la poitrine en paradigme psychologique puissant : la poitrine maternelle et la poitrine érotique ne font plus qu'une. La mère et l'amante partageront à jamais une mystérieuse incandescence mammaire qui projette sa lueur sur le présent, alors même que nous nous éloignons de plus en plus de sa chaleur originelle. Freud comprit comme aucun autre avant la puissance du sein, qui dure toute la vie (Yalom, 2010 : p. 218).

D'ailleurs, la mère morte apparaît dans la chambre à la grande déconvenue des deux « amants », ce qui ferme, selon nous, la boucle entre le sein maternel et le sein érotique. Les seins sont souvent une partie du corps de la femme qui représente la féminité, la tendresse, la maternité et la sexualité, surtout avec l'avènement du Christianisme qui fait en sorte de les sexualiser et de les cacher.

Durant la séance de « relaxation », Sérafine apprend à Andy qu'il deviendra un loup-garou parce qu'il s'est fait attaquer par l'un de ceux-ci. Il nous reste à déterminer si le jeune homme représente un prétendant ou un transcapable en termes d'handiphilie. La version anglaise des différentes catégories d'handiphiles pourrait peut-être nous aider à déterminer à laquelle appartient Andy. Bruno en fait la nomenclature suivante : « Despite having been described for more than a century, there is no understanding of the origin of the attractions, desires and behaviors of devotees, pretenders and wannabes (DPW's). Devotees are non-disabled people who are sexually attracted to people with disabilities, pretenders are non-disabled people who act as if they have a disability by using assistive devices and wannabes actually want to become disabled [...] » (Bruno, 1997 : p. 243). Toutefois, il est possible d'être handiphile et prétendant en

même temps, ce qui vient augmenter la charge sexuelle de la situation de handicap réelle autant que de celle qui est prétendue.

Dans ce cas-ci, Andy est bien sûr un prétendant attiré par Sérafine, bien qu'il la trouve de plus en plus étrange. Néanmoins, le jeune homme s'amuse des prétentions de la jeune femme et il pense que Sérafine souhaite faire un jeu sexuel coquin (*kinky*) en passant du conte *Cendrillon* (le soulier perdu) à celui du petit chaperon rouge. Ce jeu coquin entre dans la catégorie des jeux de rôle que nous avons abordés dans notre chapitre sur la ou les sexualité(s) alternative(s). Comme dans le film *The Company of Wolves* de Jordan, l'inclusion des contes pour enfants n'est pas innocente parce que des histoires salaces pour adultes se cachent derrière ces derniers. Short se penche notamment sur l'interprétation de Jordan et Carter du *Petit chaperon rouge* :

Certain examples of contemporary cinema point to this tradition of female tale-telling, as well as revising the cautionary element often associated with oral tales. A grandmother frames the narrative in *The Company of Wolves* (1984), warning her granddaughter about untrustworthy men, while *Edward Scissorhands* (1991) uses a similar device in which a grandmother tells her granddaughter about her own past, and the romance that kindled the jealousy of both her boyfriend and the town's small-minded community – a tale that also warns about a certain type of man : in this case a dim-witted 'jock' who cannot accept the sensitive stranger that enters their lives. Both films play upon established fairy tales, re-telling 'Red Riding Hood' and 'Struwpeter' respectively, thus proving the enduring interest of such tales, as well as their ability to generate new levels of understanding (Short, 2006 : p. 25).

Dans *An American Werewolf in Paris*, nous constatons qu'il y a deux pratiques sexuelles alternatives qui s'imbriquent l'une dans l'autre. Premièrement, Andy est un handiphile prétendant qui jettent son dévolu sur Sérafine au point de devenir lui-même un loup-garou même si c'est par l'entremise d'une griffure d'un lycanthrope. Il prend tellement la situation au sérieux

qu'il aborde une jolie cliente blonde à quatre pattes tel un chien dans un restaurant, comme nous l'avons indiqué dans notre huitième chapitre. D'autre part, Andy finit par la tuer lorsqu'il se transforme en loup-garou, mais la connotation sexuelle reste présente. Nous avons un fonctionnement semblable à celui de *Kiss of Damned* parce qu'un monstre tue son ou sa partenaire. Nous reviendrons sur le film de Cassavetes dans notre dernière sous-section. Deuxièmement, Andy fait référence aux contes pour enfants qui deviennent des scénarii pour des jeux coquins tout en étant des avertissements pour ce qui s'en vient. D'autre part, il est très intéressant que Short établisse un lien entre les films *The Compagny of Wolves* et *Edward Scissorhand*, car le film de Burton fait partie des films que nous avons choisis pour mener notre étude. Pour notre part, nous comparons Edward aux loups-garous notamment à cause des ciseaux qu'il a la place des mains qui peuvent faire figure de griffes. Il nous reste à déterminer si Andy demeure un prétendant ou s'il devient un transcapable. Celui-ci se transforme bel et bien en loup-garou et il tue, entre autres, la cliente du restaurant comme nous l'avons indiqué dans notre huitième chapitre. Certes, le film de Waller demeure dans les codes conservateurs de l'horreur voulant que la fille sexy soit une victime du monstre, mais ce n'est pas l'aspect qui nous intéresse ici. Andy n'a pas choisi d'être un loup-garou. Il est victime d'une griffure. Il faut alors s'intéresser à la manière dont les transcapables choisissent délibérément d'altérer leur corps.

11.3 Les transcapables

Comme nous l'avons soulevé précédemment, les transcapables veulent devenir en situation de handicap. Bien que cela puisse sembler curieux, ils ne se sentent pas complets ni bien dans leur peau s'ils n'ont pas de limitation fonctionnelle. Les transcapables sans incapacité sentent qu'il

leur manque quelque chose à l'instar des transsexuels. Certains chercheurs dont Bruno (1997), Baril et Trevenen (2014) font le rapprochement. D'ailleurs, Bruno écrit : « Several case studies indicate that there may be a higher incidence of transvestites and transsexuals among [devotees, pretenders, and wannabes] [...]. However, the notion that an apotemnophile is a “disabled person trapped in a nondisabled body” is difficult to justify, there being no ‘naturally-occurring’ state of disability that would correspond to the two naturally-occurring genders » (Bruno, 1997 : p. 250-251). En fait, les apotemnophiles/transcapables souhaitent avoir un handicap et nous réitérons que l'acquisition de limitations fonctionnelles est un avantage pour eux, tandis qu'il s'agit d'un drame pour la population en général.

Selon nous, l'un des films que nous avons sélectionnés pour notre étude qui représente les transcapables dans le cinéma contemporain est *The Kiss of the Damned*. Même si c'est un film de vampire, il y a des similitudes avec les loups-garous. Par exemple, Djuna chasse des animaux dans la forêt durant la nuit de pleine lune. Contrairement à *Underworld*, dans le film de Cassavetes, le vampirisme est une situation de handicap. Les vampires sont vulnérables à la lumière du soleil, au feu et à la décapitation. D'ailleurs, Djuna évite d'être en relation avec Paolo à cause de cette raison. Elle ne souhaite pas faire « subir » sa situation à l'autre. De son côté, l'homme insiste beaucoup pour la revoir. À l'instar d'Andy, il est prêt à tout accepter pour être avec celle qui l'aime, ce qui le conduit au sadomasochisme. Paolo le dit littéralement à la femme : « I gonna do anything to be with you! ». Il va jusqu'à la transformation dans le but de s'unir à Djuna. Dans ce cas, nous nous tournons à nouveau vers la théorie de la destruction de l'être de Spielrein. Campreso indique : « Sadism would be the result of this destructive component intensifying, and

if directed to a person's Self (his Ego), could lead to self-criticism, self-destruction, characterizing masochism. Thus, the phenomena of sadism and masochism would clearly illustrate the relationship between sexuality and destructiveness » (Campreso, 2016 : p. 415). Devant l'insistance de Paolo, Djuna lui avoue qu'elle est une vampire et elle lui met la main sur sa poitrine pour lui faire sentir son absence de rythme cardiaque. Pour le convaincre davantage, elle organise la séance de BDSM dont nous avons traité dans le chapitre précédent.

Après la séance, Djuna et Paolo observent la morsure qu'elle lui a infligée. La femme compte apprendre à son nouvel amant comment être un vampire. Paolo a donc besoin d'une « rééducation » à la suite de sa transformation. Djuna lui montre à chasser dans la forêt. Cependant, la nouvelle relation de Djuna ne plaît ni à sa sœur Mimi (qui est aussi une succube), ni à la communauté de vampires, ce qui nous rappelle la situation dans laquelle se trouvent Selena et Sonja dans les films *Underworld*. Toutefois, il y a une divergence dans le film de Cassavetes : c'est Paolo, l'être humain, qui est handiphile. Dans son article « La liberté sexuelle des personnes handicapées : entre exclusion, limitation et revendication », Assi aborde les inquiétudes de l'entourage au sujet de la sexualité des personnes en situation de handicap, entre autres, par rapport au VIH et autres enjeux. L'autrice écrit : « Le cri d'alarme lancé par cette question de santé publique a eu pour conséquence de délier les langues sur la sexualité des personnes handicapées, qui, même si elle était étouffée par le monde institutionnel et les familles, était pourtant bien connue » (Azzi, 2013 : p. 27). Certes, il est aisé de faire un lien entre le vampirisme et le VIH parce que les deux se transmettent par le sang, mais nous persistons à voir de l'handiphilie sous-jacente dans certains films gothiques contemporains tels qu'*Underworld 1 et 3*, *The Shape of Water*, *An*

American Werewolf et *Kiss of the Damned*. Comme nous l'avons affirmé dans notre chapitre sur la ou les sexualité(s) alternative(s), les handiphiles ont « mordu » ce fétiche ou ont été « mordus » par celui-ci. Cela les place en pleine transformation. C'est, entre autres, le cas d'Andy et de Paolo. L'un est à la fois un handiphile et un prétendant, l'autre est transcapable. La différence entre les deux se situe dans le fait qu'Andy ne complète pas sa transformation grâce à un antidote contrairement à Paolo. De toute manière, la morsure a une connotation sexuelle depuis le début du gothique et elle s'est perpétuée jusqu'à nos jours à l'instar des monstres qu'elle génère. Néanmoins, on pourrait suggérer que le meurtre des partenaires que Mimi commet lorsqu'elle a des relations sexuelles tend à aller vers le VIH, mais nous préférons les analyser sous l'angle de la domination. Par conséquent, nous y voyons des séances de BDSM qui ont mal tourné parce que Mimi ne respecte pas la règle prescrivant que tout ce qui se déroule durant celles-ci doit être sain et sécuritaire. Le bar dans un sous-sol où se rend Mimi, où de la musique *Heavy Metal* joue dans les haut-parleurs, et la robe noire de la jeune femme nous amènent à faire ce lien. Sans surprise, nous estimons que Mimi est une Dominatrice contrairement à sa sœur qui est réversible.

Même s'il a des avantages, le vampirisme représente une malédiction dans *Kiss of the Damned*, c'est-à-dire donc une situation de handicap, entre autres, à cause des effets dévastateurs du soleil. Bien qu'elle soit dominatrice, Mimi ne peut pas survivre aux rayons du soleil et brûle en tentant de rentrer à la maison après son accident de voiture. Le titre du film en lui-même nous indique qu'il y a une vulnérabilité, du moins une malédiction : c'est le baiser de la damnée. Rappelons qu'au Moyen-Âge et encore après, le handicap était vu comme une malédiction ou un châtiment divin. Comme nous l'avons souligné, Djuna tente de repousser Paolo en premier. D'une

part, elle ne veut pas lui faire de mal. D'autre part, la vampire a peur de ce qu'elle est. Tout au moins, elle souhaite agir de la bonne manière dans une sorte d'inclusion sociale. Quant à elles, les personnes en situation de handicap n'ont pas peur de ce qu'elles sont, mais certaines parmi elles ont un problème d'estime de soi dû à un sentiment d'infériorité, ce qui peut les amener à s'isoler. Pour sa part, Paolo accepte la réalité de Djuna et veut même la partager.

Non seulement Paolo est handiphile, il est également transcapable. Il veut devenir vampire. Il souhaite donc être en situation de handicap. Dans leur article « Extreme Transformations : (Re)thinking Solidarities Among Social Movements Through the Case of Voluntary Disability Acquisition », Baril et Trevenen soutiennent : « For most people, the needs of transabled individuals appear 'extreme' because they involve transforming a 'valid' body into an 'invalid' one. However, from a transabled person's point of view, undertaking a voluntary transition to become disabled is less extreme than continuing to live in a body as alienating and uncomfortable as it was before their transition » (Baril et Trevenen, 2016 : p. 146-147). Les transcapables qui acquièrent volontairement des limitations fonctionnelles estiment qu'ils parviennent enfin à assumer véritablement leur identité à l'instar des personnes transgenres. Rappelons-le, ce qui passe pour un manque s'avère être une complétude pour les transcapables. Précisons qu'Alexandre Baril, l'un des co-auteurs de l'article que nous venons de citer, a vécu les deux changements physiques. Dans l'introduction de sa thèse intitulée *La normativité corporelle sous le bistouri : (re)penser l'intersectionnalité et les solidarités entre les études féministes, trans et sur le handicap à travers la transsexualité et la transcapacité*, celui-ci indique : « Le parcours doctoral est ainsi parcours de vie, parcours d'existence. Une existence ponctuée de changements et de

transformations; opportunités professionnelles, transformations corporelles, voyages, deuils, nouvelles rencontres, ruptures, explorations personnelles, problèmes de santé, grandes joies, réussites, difficultés, transformations identitaires [...] (Baril, 2013 : p. XV). Curieusement, nous percevons certaines similitudes dans ces propos avec ce que nous affirmons au sujet du gothique à savoir que le genre remet en question les frontières entre le sexe, le genre, la race, l'âge, la classe et les diverses corporalités. Même s'il demeure en grande majorité hétéronormé, le film *Kiss of the Damned* corrobore ce que nous avons établi dans cette étude. Paolo désire et accepte sa transformation en vampire qui tient ici lieu d'une situation de handicap. Nous avons déjà démontré que les succubes masculins classiques et les hommes ayant des limitations fonctionnelles sont féminisés. C'est un peu le cas de Paolo. D'une part, il est pris en main par sa copine pour apprendre les rudiments du vampirisme. D'autre part, Paolo est jugé comme un être vulnérable par l'entourage du Djuna, ce qui est normalement un rôle destiné aux femmes et aux personnes en situation de handicap. À notre avis, ces différents points rapprochent le nouveau vampire du film de Cassavetes des arguments évoqués dans l'article co-écrit et la thèse rédigée par Baril.

Selon les propos de Mimi, la sœur de Djuna, ce n'est pas la première fois que la femme vampire transforme un partenaire et l'expérience précédente s'est très mal conclue. Cela n'empêche pas Djuna de poursuivre sa relation avec Paolo et de faire en sorte qu'il rejoigne la communauté des vampires. Il est vrai qu'il y a une relation amoureuse, mais celle-ci a débuté par une attirance sexuelle et une transformation à la suite des ébats entre les deux amants. Ces éléments nous poussent à affirmer que Paolo est un handiphile transcapable. Néanmoins, nous nous demandons

si le transcapacitisme fait également partie du sadomasochisme. Dans leurs recherches sur le BDSM, Brame, Brame et Jacobs écrivent :

The practice of modifying the human body has endured since before recorded history. The forms and methods of alteration are countless; fashion, cultural, and religious practices have dictated variations in placement, style, degree, and type. The alterations have ranged from the mundane to the extraordinary. The eroticization of tattooing, scarification, branding, or piercing is called *stigmatophilia*, from the Latin for « love of a mark or brand ». Although body modifications aren't necessarily adjuncts to erotic stimulation, they cannot escape identification with the erotic. Among D&Sers [Domination/submission practitioners] body modification is often a unique means of combining the aesthetic with the sensual (Brame, Brame et Jacobs, 1996 : p. 298).

Fait intéressant : les amateurs d'amputation ou plus précisément de photos d'amputation sont appelés acrotomophiles et les personnes qui souhaitent obtenir l'amputation d'un membre par fantasme purement sexuel se nomment apotemnophiles (Bruno, 1997 : p. 244). Nous avons souligné que l'handiphilie ne se limite pas à l'amputation. Plusieurs handicaps font l'objet d'attirance sexuelle comme il y a une panoplie d'autres fétiches. Par conséquent, nous estimons que le personnage de Paolo est un mélange de ces caractéristiques. Il poursuit sa quête séductrice auprès de Djuna malgré les risques encourus. En un élan irréprouvable, il souhaite être marqué par le vampirisme de celle-ci dans tous les sens du terme. L'homme observe même les traces de la morsure de Djuna dans son cou après leur relation sexuelle comme une preuve de sa transformation en cours. Toutefois, il y a un élément divergent parce qu'il le fait dans un miroir en compagnie de sa copine. Les vampires, du moins ceux qui sont classiques, n'ont pas de reflet. L'une des hypothèses qui pourraient expliquer cet écart par rapport à la tradition est que les deux personnages assument leurs actes et leurs choix. C'est donc avec Paolo que nous complétons notre tableau des trois catégories d'handiphiles et des exemples de ce type de personnage que

nous pouvons faire ressortir des films que nous avons sélectionnés. Qui plus est, nous concluons ainsi notre étude sur le corps « abject » et l'handiphilie sous-jacente dans certains gothiques contemporains.

Dans ce dernier chapitre, nous nous sommes penchés sur l'handiphilie qui est une attirance sexuelle spécifiquement dirigée vers le handicap. Nous avons déterminé qu'elle fait partie des paraphilies dans lesquelles nous retrouvons le BDSM (bondage, discipline, domination, soumission et sadomasochisme). Dans ce celui-ci, nous comptons notamment le fétichisme et les limitations fonctionnelles, les aides techniques ou les deux à la fois font figure de fétiche pour les handiphiles. Parmi ceux-ci, il y a les admirateurs parmi lesquels nous avons identifié Selena dans *Underworld*, Sonja dans *Underworld : Rise of the Lycans* et Eliza dans *The Shape of Water*. D'autre part, nous avons affirmé qu'il existe des prédateurs et soutenu que les jeunes hommes qui violent et filment la sœur jumelle de Diane dans *Jack and Diane* et Louise dans *We Are the Night* en font partie. Les prétendants font semblant d'avoir un handicap et nous l'avons illustré avec Andy dans *An American Werewolf in Paris*. Nous avons terminé notre étude avec Paolo dans *Kiss of Damned* afin de traiter des transcapables.

Conclusion

Comme nous l'avons illustré tout au long de cette étude, le genre du gothique a des accointances avec l'altérité et la transgression. Depuis son acte de naissance au 18^e siècle, il remet en question l'ordre établi. À l'instar de théoriciens avant nous dont Botting (1996 : p. 2), nous soutenons que le gothique et le surnaturel qu'il renferme représentent une réponse au rationalisme des Lumières ainsi qu'au sacro-saint progrès de la modernité. Le genre a évolué au fil du temps et des avancées scientifiques, médicales et techniques. Le 19^e siècle a laissé sa marque sur le gothique, notamment par l'entremise des sciences et des pseudosciences. La biologie, la psychologie, la criminologie et la sexologie ont toutes eu un impact sur les œuvres gothiques. Les théories préfreudiennes et évolutionnistes ont aussi joué un rôle dans l'émergence du renouveau gothique de l'ère victorienne. À ces diverses influences, nous devons ajouter le racisme, l'antisémitisme et l'eugénisme ambiants à cette époque. L'essai *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) de Stevenson et le roman *Dracula* (1897) de Stoker sont bons exemples parce que les personnages de monstres ont autant des traits animaux que de personnes juives ou d'autres races non blanches. Il s'agit du nazisme avant l'heure que nous retrouvons en sous-texte dans la série de films *Underworld* que nous avons analysés dans cette étude.

Au cours du 20^e siècle, le progrès et les avancées scientifiques ont poursuivi leurs bienfaits, d'une part, et leurs méfaits, d'autre part. Nous en prenons pour preuve les deux Grandes Guerres mondiales dont les effets se font encore sentir aujourd'hui. Les œuvres gothiques de cette époque ne font pas exception et elles ont, entre autres, été inspirées par les horreurs de ces événements historiques. Il est plutôt aisé de remarquer l'anxiété causée par cette période trouble

dans le cinéma expressionniste allemand que nous classons dans le gothique. *Le cabinet du docteur Caligari* (1920) de Wiene et *Nosferatu* (1922) de Murnau ne sont que deux exemples qui traduisent les multiples angoisses autant dans l'esthétique que dans le récit. Néanmoins, le gothique s'individualise et devient davantage psychologique au cours du 20^e siècle avec le développement du freudisme et lacanisme. Pourtant, ce dernier n'empêche pas le gothique de mettre le corps à l'avant-plan, surtout celui qui est abject. Depuis le début du genre, la monstruosité se manifeste à travers le corps même lorsque celle-ci relève de la psychologie et cela se poursuit tout au long du siècle.

Le 21^e siècle emprunte aussi le pas, bien que nous parlions aussi de cybergoth ou de cyberpunk. Il demeure que les avancées médicales occupent une place centrale dans le traitement du corps autant dans la réalité que dans la fiction. On le soigne, le modifie, l'améliore. Les innovations qu'on a faites durant les 20^e et 21^e siècles nous amènent à nous questionner sur la place de l'être humain, du corps et de la machine, ainsi que sur les conséquences des avancées scientifiques, techniques et médicales. Il s'avère que ces interrogations sont également présentes dans les œuvres gothiques dont font partie *The Crow*, *Dark City*, *Edward Scissorhand*, la série de films *Underworld* et *The Shape of Water*. D'ailleurs, nous avons souligné les diverses postures postmodernes et posthumanistes, voire transhumanistes, dans ces films. Les interventions des institutions ou de ceux qui les représentent sont mises à mal. Toutefois, le corps « abject » continue d'être étiqueté, pourchassé, étudié, corrigé, etc. Les anomalies sont toujours aussi importantes au niveau de la science et de la fiction.

Évidemment, il y a parmi les anomalies ce qu'on nomme le handicap ou les limitations fonctionnelles. Dans le cadre de notre étude, nous nous sommes concentrés sur les incapacités physiques étant donné que le corps est au cœur de notre recherche et elle comprend celui qui est abject. Nous avons établi que nous parlons d'abjection lorsqu'un élément déroge de la norme. Toujours est-il que le handicap a beaucoup été vu par le prisme de la religion dans les sociétés occidentales si nous remontons jusqu'au Moyen-Âge. Il a longtemps été vu comme une preuve de sainteté (angélisation) ou d'une tare divine. Cette image dichotomique des personnes en situation de handicap participe à leur asexualisation et leur hypersexualisation. Malheureusement, celles-ci sévissent encore aujourd'hui. Au niveau de l'aide destinée à ces personnes, le système médical a pris le relais des religieux. À partir de ce moment-là, on tente de traiter et corriger les différentes situations de handicap. Conséquemment, le modèle médical du handicap est issu de cet interventionnisme et les limitations fonctionnelles font figure de problème à régler. Nous y voyons donc certaines similitudes avec le gothique du 19^e siècle.

Ces points de convergence nous ont permis de démontrer qu'il est possible d'établir des liens entre les personnes en situation de handicap et des personnages d'œuvres gothiques, dont les vampires et les loups-garous. Tels que les succubes classiques, ces individus ne semblent pas avoir d'ombre ni de reflet dans le miroir au sein d'un processus lacanien d'identification. Ici, au lieu d'être une preuve d'absence d'âme, il s'agit plutôt d'un manque de reconnaissance sociale et culturelle. Les personnes ayant des incapacités sont invisibles à l'instar des vampires classiques auxquels correspondent Lestat, Louis et Claudia dans *Interview With the Vampire*. Concernant les buveurs de sang contemporains, nous avons comparé Djuna et Mimi du film *Kiss of the Damned*

à des personnes en situation de handicap principalement dans notre chapitre sur l'handiphilie. C'est leur vulnérabilité au feu et à la lumière du soleil qui nous permettent de faire ce rapprochement.

Dans d'autres films tels que ceux de la série *Underworld* et *An American Werewolf in Paris*, ce sont plutôt les loups-garous que nous avons identifiés comme des représentations possibles de personnes en situation de handicap. Nous nous sommes surtout penchés sur Michael et Lucian dans les films de Wiseman et Tatopoulos, ainsi que Serafine dans celui de Waller. Nous avons pu constater que la lycanthropie est une régression de l'être humain vers l'état animal, et ce autant au niveau comportemental que physiologique. Du fait que nous travaillons sur le corps, ce sont les changements physiques qui nous ont interpellés. Hormis l'hyperpilosité, nous avons souligné que la perte de la bipédie, celle de la parole, le fait de saliver et la force excessive peuvent être des caractéristiques qui ressemblent à celles de certaines déficiences motrices, dont fait partie la paralysie cérébrale.

Dans la deuxième partie de notre étude, nous avons mentionné le manque d'agentivité chez certaines personnes en situation de handicap, dont celles qui sont institutionnalisées. Il y en a même parmi elles qui intègrent ce type d'oppression. À l'heure où on tend à encourager et célébrer la diversité des corps, le moment nous semble bien choisi pour proposer une nouvelle mise en images du handicap. Entre l'invisibilité et la surexposition, un juste milieu serait bien certainement très apprécié. Nous avons à maintes reprises précisé que l'abjection n'est pas ici un jugement de valeur, mais un critère d'analyse du corps dans les œuvres gothiques.

Toujours au sujet du corps « abject » en lien avec le handicap, nous nous sommes également attardés à Edward dans *Edward Scissorhands* et à la créature dans *The Shape of Water*. En ce qui concerne le personnage qui se trouve à mi-chemin entre la créature de Frankenstein et Freddy Krueger, nous avons affirmé que l'humanoïde burtonien est né prématurément, car son père-inventeur n'a pas eu le temps de lui poser ses mains avant de mourir. Edward est donc laissé à lui-même avec des ciseaux au bout des bras dans un château gothique que nous avons assimilé à un hôpital ou une école spécial(e) pour enfants handicapés. Conséquemment, dans une certaine mesure, nous mettons Edward sur le même pied que les loups-garous à cause de leurs griffes qui rappellent les lames du jeune homme. Lorsque Peg l'amène chez sa famille, Edward doit faire de nouveaux apprentissages et s'intégrer à la communauté, ce qui ne se fait pas sans heurts. Il connaît ses premiers émois amoureux avec Kim et nous soutenons qu'il la déflore par l'entremise de la métaphore filmique de la coupure de la main de la jeune femme avec la lame de ses ciseaux. Ajouté à d'autres actes répréhensibles dont on le tient responsable, cette union ne passe pas aux yeux de la communauté à l'instar du clan des vampires à l'endroit de celles entre Selena et Michael, ainsi qu'entre Sonja et Lucian dans *Underworld* et *Underworld :Rise of the Lycans*. Dans le film de Burton, Edward est contraint de retourner dans son château gothique et d'y rester seul pour le reste de ses jours.

L'isolement est aussi le lot de la créature dans *The Shape of Water*. Alors qu'elle se trouve dans un centre militaire de recherches médicales et scientifiques, la créature est enfermée dans un cylindre ou confinée dans un bassin d'eau. Derechef, au cours de notre étude, nous avons

rapproché le centre militaire de recherches à un centre de réadaptation pour personnes ayant des incapacités. Entre les visites de scientifiques qui font des tests sur elle et de M. Strickland qui la martyrise, la créature côtoie seulement Eliza lorsque la femme vient la voir durant son heure de dîner. Pendant ces moments de répit mutuel, une liaison se crée entre Eliza et la créature grâce à laquelle cette dernière acquiert différents aspects de la culture, ce qui nous plonge de nouveau dans la séparation entre la nature et la culture si chère aux humanistes. Malheureusement, l'éventualité de la dissection de la créature vient mettre en péril la vie de celle-ci et son idylle avec Eliza. C'est à ce moment que la femme décide d'organiser son enlèvement. Ces différents événements nous ont conduits à traiter du syndrome de l'infirmière, du jeu sexuel de l'infirmière et de l'handiphilie en analysant la relation entre Eliza et la créature en y incluant celles entre Selena et Michael, ainsi qu'entre Sonja et Lucian.

Nous avons montré que l'handiphilie fait partie de la ou des sexualité(s) alternative(s) au même titre du jeu coquin de l'infirmière et autres pratiques relevant du BDSM. L'attirance sexuelle pour le handicap est placée dans la catégorie du fétichisme. Nous avons remarqué que trois groupes se distinguent chez les handiphiles, dont le premier se subdivise en deux branches. Dans l'une de celles-ci, il y a les handiphiles admirateurs parmi lesquels nous avons classé Selena, Sonja et Eliza. En ce qui concerne la deuxième branche, les jeunes hommes qui ont violé et filmé la sœur jumelle de Diane dans *Jack and Diane* et Louise dans *We are the Night* nous auront permis d'exemplifier les handiphiles prédateurs. Bien qu'il soit attiré par Sérafine dans *An American Werewolf in Paris*, Andy est un handiphile qui se révèle être un prétendant, c'est-à-dire que le jeune homme feint une situation de handicap à travers sa lycanthropie naissante et représente le deuxième groupe.

L'antidote qu'Andy prend pour mettre fin à sa transformation fait en sorte qu'il n'est pas un transcapable contrairement à Paolo dans *Kiss of the Damned*. Ce dernier embrasse et Djuna et son vampirisme qui fait figure de handicap dans le film de Cassavetes.

Comme nous l'avons vu, certains films gothiques contemporains peuvent être un terreau fertile pour aborder l'handiphilie de manière sous-jacente. Selon nous, l'intervention du surnaturel offre un filtre nécessaire afin de traiter du désir sexuel à l'endroit des personnes en situation de handicap. Nous concédons qu'il y a des drames réalistes et des documentaires sur la vie intime de ces personnes. Inlassablement, on nous montre leur lutte pour acquérir une vie privée et une sexualité active ou il s'agit d'un service rendu ou revendiqué relevant du travail du sexe. Que très rarement, voire jamais, il est question du désir que peuvent susciter les personnes ayant des limitations fonctionnelles. Et il existe.

En réalité, la prémisse de notre étude était d'établir le lien entre le corps « abject », le gothique et le handicap. Même si nous nous sommes limités à certains films pour mener nos analyses, nous avons souvent pressenti que le corps handicapé était une inspiration pour la création de personnages de films d'horreur/gothiques, mais cette impression restait diffuse. Notre recherche nous a permis d'aborder des textes théoriques nous permettant de mettre en lumière cette inspiration. Il va de soi que les « imperfections » physiques ont longtemps servi à traduire les travers intérieurs ou le côté hideux des monstres dans les œuvres gothiques. Malgré la description raciste apparente, nous pensons, entre autres, à Hyde qui est le double maléfique de Dr Jekyll. Toutefois, la sympathie pour les monstres durant le 20^e siècle, du moins quelques-uns

d'entre eux, change la donne. Nous prenons pour preuve l'évolution du vampire qui est parfois passé d'un être maudit à un individu esseulé et objet d'empathie ou intégré à sa communauté. Remarquons que ce type de sentiment à l'égard des monstres gothiques commence à poindre une centaine d'années plus tôt avec la créature de Frankenstein de Mary Shelley. Cette dernière demande à son créateur pourquoi il l'a créée telle qu'elle est et l'a laissée errer seule dans le monde. À partir de ce changement de paradigme, il devient plus aisé de comparer le corps « abject » gothique à celui qui a des limitations fonctionnelles.

Même si le genre s'individualise au fil des années, le radicalisme esthétique et politique du gothique du 18^e siècle jusqu'à nos jours nous a énormément influencés dans nos analyses des films que nous avons sélectionnés. Conséquemment, c'est l'un des angles par lesquels nous avons étudié la franchise *Underworld*, *The Shape of Water* et *Edward Scissorhands*. Nous concédons que ces films grand public ont été réalisés de façon à rejoindre le maximum de cinéphiles possible et nous voulions éviter d'y plaquer des analyses sauvages. Nous pensons y être parvenus tant bien que mal en nous appuyant sur les théories sur le gothique, freudiennes, darwiniennes, féministes, queer et les études relatives au handicap.

Dans le cas des films *Underworld* et *Underworld : Rise of the Lycans* particulièrement, nous avons tout de suite perçu une séduction du corps différent, voire abject, nous conduisant jusqu'à l'idée de l'handiphilie, d'une part, et à la reproduction de l'abjection, d'autre part. Par la suite, nous y avons inclus *Edward Scissorhands* et *The Shape of Water*. Bien sûr, notre expérience de vie et celle d'autres personnes ayant des incapacités ont joué un rôle dans notre intérêt et quelques-

unes de nos interprétations, mais elle n'en était que la base théorique. Ce sont les recherches sur le gothique et celles sur le handicap qui nous ont fourni notre argument. L'un des points saillants est la convergence que nous avons établie entre le gothique du 19^e siècle et le modèle médical qui nous poursuit et nous nuit par moment. Il s'agit en quelque sorte d'une autre version d'*Underworld*.

Certes, le *Star System* peut mettre en doute un tel rapprochement parce que ce sont Michael Sheen et Scott Speedman qui jouent respectivement les rôles de Lucian et de Michael, ainsi que Julie Delpy qui incarne celui de Sérafine. Mais ne serait-il pas temps de questionner ce fameux *Star System* et de bouleverser la représentation de la beauté au cinéma et en général ? Nous sommes d'avis que l'image de la belle et la bête est prégnante à ce sujet, même si les principaux intéressés peuvent être beaux et belles.

Filmographie

An American Werewolf in London (1981) de John Landis

An American Werewolf in Paris (1998) d'Anthony Waller

Blink (1993) de Michael Apted

Crash (1996) de David Cronenberg

Dark City (1998) d'Alex Proyas

Edward Scissorhands (1990) de Tim Burton

Ginger Snaps (2000) de John Fawcett

Interview with the Vampire (1994) de Neil Jordan

Jack and Diane (2012) de Bradley Rust Gray

Jennifer 8 (1992) de Bruce Robinson

Kiss of the Damned (2012) de Xan Cassavetes

Nous sommes la nuit / Wir Sind Die Nacht (2010) de Dennis Gansel

The Crow (1994) d'Alex Proyas

The Company of Wolves (1984) de Neil Jordan

The Shape of Water (2017) de Guillermo Del Toro

Underworld (les cinq films)

Underworld (2003) de Len Wiseman

Underworld : Evolution (2006) de Len Wiseman

Underworld : Rise of the Lycans (2009) de Patrick Tatopoulos

Underworld : Awakening (2012) de Mâns Mârlind et Bjorn Stein

Underworld : Blood Wars (2016) d'Anna Forester

Bibliographie

ADAIR, Philippe, « L'utilitarisme libertaire de William Godwin », *Revue française de science politique*, 42^e année, No. 6, 1992, p. 1008-1022.

ADLER, Melissa, *Cruising the Library: Perversities in the Organisation of Knowledge*, New York: Fordham University Press, 2017.

AKNIN, Laurent, *Mythes et idéologie du cinéma américain*, Paris : Vendémiaire, 2012.

American Psychiatric Association, *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux IV (DSM-IV)* (trad. BOYER, P., GUELFY, C.-B., PULL, M.C., dir.), Issy-les-Moulineaux : Masson Éditeur, 2005.

AMINA, Zaghez, *Investissement de l'humanité dans la saga Harry Potter, entre figure bestiale et métamorphose*, Biskra : Université Mohamed Khider Biskra, 2021.

ANDERSON, J., SAPEY, B., SPANDLER, H. (dir.), *Distress or Disability ? : Proceedings of a symposium held at Lancaster University*, Lancaster : Lancaster University/Centre for Disability Research, 2012.

ANDREYON, J.-P., CAU, F., FONTANA, J.-P., GIRES, P. MÉDIONI, B., SOCIAS, S., *100 ans et plus de cinéma fantastique et de science-fiction*, Pertuis : Rouge profond, 2013.

ANDRO, Armelle, LESCLINGAND, Marie, « Les mutilations génitales féminines. État des lieux et des connaissances », *Population*, Vol. 71, No. 2, 2016, p. 224-311.

AROMATARIO, Aurélie, « Révolution sexuelle. Quelle révolution pour quelles sexualités ? », *Sextant*, No. 34, 2017, p. 99-110.

AUBRY, Danielle, VISY, Gilles, *Œuvres cultes : Entre la transgression et la textualité*, Paris : Éditions Publibook, 2009.

AUERBACH, Nina, *Our Vampires, Ourselves*, Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

AULAGNIER, P., CLAVREUL, J., PERRIER, F., ROSOLATO, G., VALABREGA, J.-P., *Le désir et la perversion*, Paris : Éditions du Seuil, 2016.

AURAX-JONCHIÈRE, Pascale, in *La Bohémienne, figure poétique de l'errance aux XVIII^e et XIX^e siècles*, LOUBINOUX, G. (dir.), Clermont-Ferrand, coll. « Révolutions et Romantismes », PUBP, 2006.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris : PUF, 1957.

- BADDELEY, Gavin, *Gothic : la culture des ténèbres*, Paris : Éditions Denoël, 2004.
- BADLEY, Linda, *Film, Horror, and the Body Fantastic*, Connecticut & London : Greenwood Press, 1995.
- BAIBLÉ, Claude, « À la recherche du spectateur réel », *Médiamorphoses*, n° 18, octobre 2006.
- BALTRUSAITIS, Jurgis, *Le Moyen Âges : antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris : Flammarion, 1999.
- BALUTET, Nicolas, « Du postmodernisme au post-humanisme : présent et futur du concept d'hybridité », *Littératures et arts contemporains : l'hybridité à l'œuvre*, No. 33, 2016, p. 19-47.
- BARIL, Alexandre, « Transness as Disability: Rethinking Intersections between Trans and Disabled Embodiments ». *Feminist Review : Debility and Frailty*, Vol. 111, No. 1, novembre 2015, p. 59-74.
- BARIL, Alexandre, *La normativité corporelle sous le bistouri : (re)penser l'intersectionnalité et les solidarités entre les études féministes, trans et sur le handicap à travers la transsexualité et la transcapacité*, Ottawa : Université d'Ottawa, 2013.
- BARIL, A., TREVENEN, K., « Extremes Transformations : (Re)thinking Solidarities Among Social Movements Through the Case of Voluntary Disability Acquisition », *Medicine Anthropology Theory : An Open-access Journal in the Anthropology of Health, Illness, and Medicine*, Vol. 3, No. 1, 2016, p. 143-161.
- BARIL, A., TREVENEN, K., « Exploring Ableism and Cisnormativity in the Conceptualization of Identity and Sexuality « Disorders » », *Gender and Sexuality : Annual Review of Critical Psychology*, No. 11, 2014, p. 389-416.
- BARTHOLEYNS, Gil, « Des arts à l'Art : l'image en mouvement », *Georges Duby, portrait de l'historien en ses archives*, BOUCHERON, P. et DALARUN, J. (dir.), Paris : Éditions Gallimard, coll. « Hors série Connaissance », 2015, p. 295-314.
- BASSIL-MOROZOW, Helena, *Tim Burton, The Monster and the Crowd : A Post-Jungian Perspective*, Londres et New York : Routledge, 2010.
- BATRA, Nandite (dir.), *Atena : Special Edition on The Discourse of Disability*, Puerto Rico : University of Puerto Rico, Vol. 25, No. 1, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt, *Postmodernity and its Discontents*, Cambridge : Polity Press, 1997.
- BAUSSAND, Maël, « *Dracula* : mécanique des fluides et roman des angoisses circulatoires », *Raconter les sexualités dans la marge*, No. 5, 2018, [En ligne], <<https://journals.openedition.org/glad/1248>>, consulté le 6 septembre 2022.

BECHMANN, Roland, *Les racines des cathédrales : l'architecture gothique, expression des conditions du milieu*, Paris : Payot 1981.

BELLIN, Joshua David, *Framing Monsters : Fantasy Film and Social Alienation*, Carbondale : Southern Illinois University Press, 2005.

BELLIS, Ludovic, *Contribution à l'étude du symbolisme animal dans la littérature nordique*, Toulouse : Université de Toulouse, 2008.

BENEŠOVÁ, Anne, *Mythe et littérature : autour du loup-garou*, Prague : Université Charles de Prague, 2013.

BERGER, Helen A. ed., *Witchcraft and Magic Contemporary North America*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006.

BESNIER, Jean-Michel, « Le posthumanisme ou la fatigue d'être libre », Actes sud, coll. « La pensée de midi », Vol. 1, No. 30, 2010, p. 75-80.

BHATTACHERJEE, Rimjhim, « *Trying to Grow Out of Stereotypes : The Representation of Disability, Sexuality and the "Modern" Disability Subjectivity in Firdaus Kanga's Novel* », *Concentric : Literary and Cultural Studies*, Vol. 44, No. 1, mars 2018, p. 85-105.

BIENSTOCK ANOLIK, Ruth, *Demons of the Body and Mind : Essays on Disability in Gothic Literature*, North Carolina : McFerland & Company Inc., 2010.

BILLARD, Vincent, *Éloge à ma fille bionique : Philosophie du handicap, humanisme et transhumanisme*, Québec : Presses de l'Université Laval, 2017.

BLANC, Alain, STIKER, Henri-Jacques et al., *Le handicap en image. Les représentations de la déficience dans les œuvres d'art*, Ramonville St-Agne : Erès, 2003.

BOBBÉ, Sophie, *L'Ours et le Loup : Essai d'anthropologie symbolique*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002.

BOISCLAIR, Isabelle, DUSSAULT FRENETTE, Catherine (dir.), *Femmes désirantes : Art, littérature, représentations*, Montréal : Éditions du remue-ménage, 2013.

BOISVERT, Yves. *L'analyse postmoderniste : Une nouvelle grille d'analyse socio-politique*, Montréal : Éditions de l'Harmattan, coll. Logiques sociales, 1997.

BOISVERT, Yves, *Le Postmodernisme*, Montréal : Les Éditions du Boréal, 1995.

BONNASSIE, Pierre, « Consommation d'aliments immondes et cannibalisme de survie dans l'Occident du Haut Moyen-Âge », *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 44^e année, No. 5, 1989, p. 1035-1056.

BOTTING, Fred, *Gothic*, coll. « New Critical Idiom », London & New York : Routledge, 1996.

BOULANGER, Pier-Pascale, *Les théories postmodernes de la traduction*, Montréal : Université de Montréal, 2003.

BOURBONNAIS, Éric, *Le symbolisme de la dent au travers de quelques mythes (vampire, loup-garou...) dans leur expression orale, littéraire et picturale*, Nancy : Université Henri Poincaré-Nancy, 2000.

BOURSEUL, Vincent, « Anatomie et destin du « genre » chez Freud et quelques contemporains », *L'Évolution psychiatrique*, Vol. 80, No. 2, avril-juin 2015, p. 239-259.

BOUVET, Rachel, *Étranges récits, étranges lectures*, Montréal : Éditions Balzac-Le Griot, coll. « L'univers des discours », avril 1998.

BOZZETTO, Roger et Cie, *Les Fantastiques*, Paris : Europe, No. 611, mars 1980.

BOZZETTO, Roger, *Territoires des fantastiques : des romans gothiques aux récits d'horreur modernes*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1998.

BROME, G., BROME, W., JACOB, J., *Different Loving : The World of Sexual Dominance and Submission*, New York : Villard, 1993.

BRAMMER, Rebekah, « Tim Burton », *Scene Education*, No. 85, 2016, p. 79-89.

BRASSEUR, Pierre et NAYAK, Lucie (dir.), « Sexualité et handicap : une approche par les sciences sociales », *Revue Genre, sexualité & sociétés*, No. 19, printemps 2018. [En ligne], <http://www.magma.analisiqualitativa.com/1403/article_05.htm<https://journals.openedition.org/gss/4362>>, consulté le 10 juin 2019.

BRASSEUR, Pierre et NAYAK, Lucie (dir.), « Handicap, genre et sexualité : Actualité des recherches francophones », *Revue Genre, sexualité & sociétés*, No 19, printemps 2018. [En ligne], <http://www.magma.analisiqualitativa.com/1403/article_05.htm<https://journals.openedition.org/gss/4362>>, consulté le 21 février 2020.

BRÉJARD, Vincent, PEDINIELLI, Jean-Louis, « Approche psychodynamique du handicap », *Psychologie et handicap* (JOVER, Marianne, dir.), Aix-Marseille : Université d'Aix-Marseille, 2014.

BRITTON, A., LIPPE, R., WILLIAMS, T., WOOD, R., *American Nightmare : Essays on the Horror Film*, Toronto : Festival of Festivals, 1979.

BROMBERGER, Christian, « Antonietta, une “merveille” velue des cours du XVIème siècle », *La Grande Oreille : La revue des arts de la parole, d’une parole à l’autre*, 2017, [En ligne], <<https://core.ac.uk/download/pdf/218302526.pdf>http://www.magma.analisiqua.com/1403/article_05.htm>, consulté le 22 novembre 2021.

BROTTMAN, Mikita, *Offensive Films*, Nashville : Vanderbilt University Press, 2005.

BRUNO, Richard L., « Devotees, Pretenders and Wannabes : Two Cases of Factitious Disability Disorder », *Sexuality and Disability*, décembre 1997, p. 243-260.

CAEMERBEKE, Pascale, « Le handicap, nouveau territoire d’étrangeté spectacle ? », *Jeu*, Vol. 2, No. 151, 2014, p. 14-19.

CAGNOLO, Marie-Claire, « Le handicap dans la société : problématiques historiques et contemporaines », *A.A.E.I.S.H.U.P. – Humanisme et entreprise*, Vol. 5, No, 295, p. 57-71.

CALAIS, Vincent, DEPREZ, Stanislas (dir.), *Le corps des transhumains*, Toulouse : Éditions érès, 2019.

CALVÈS, Anne-Emmanuèle, « « Empowerment » : généalogie d’un concept clé du discours contemporain sur le développement », *Revue Tiers Monde*, Vol. 4, No 200, 2009, p. 735-749.

Cambridge Dictionary, « Skewered », Cambridge University Press. [En ligne], consulté le 13 juillet 2022, <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/skewered>>.

CAMPBELL, Fiona A. Kumari, « Exploring Internalized ableism using critical race theory », *Disability & Society*, Vol. 23, No. 2, March 2008, p. 151-162.

CAMPION, Josée, *La fascination, la peur et le jeu du surnaturel dans l’imaginaire cinématographique et culturel américain contemporain*, Montréal : Université Concordia, 2012.

CANDILIS-HUISMAN, Drina, « Place du désir et de l’exercice de la parentalité pour les personnes en situation de handicap », *Développement humain, handicap et changement social*, Vol. 21, No. 2, décembre 2015, p. 91-99.

CASTANET, Didier, « Symptôme et perversion », *L’en-je lacanien*, Vol. 1, No. 8, 2007, p. 21-43.

CARROLL, Noël, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, New York & London : Routledge, 1990

CAROPRESO, Fátima, « The death drive according to Sabina Spielrein », *Psicologia USP*, Vol. 27, No. 3, 2016, p. 414-419.

CARUSO, Jessica, *BDSM : Les règles du jeu*, Montréal : VLB Éditeur, 2016.

CASTA, Isabelle-Rachel, « Au rendez-vous du merveilleux noir : vers une féerie néo-gothique ? », *M@gm@*, Vol. 14, No. 3, 2016. [En ligne], consulté le 24 mai 2017, <http://www.magma.analisigualitativa.com/1403/article_05.htm>.

CASTA, Isabelle-Rachel, *Nouvelles mythologies de la mort*, Paris : Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2007.

CASTA, Isabelle-Rachel (éd.), *Le Chaste et l'Obscène*, Paris : Publibook éditions universitaires, 2004.

CASTILLO DURANTE, Daniel, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal : XYZ éditeur, 2004.

Centre intégré universitaire de santé et de services sociaux de la Capitale-Nationale, *Dépendance sexuelle (ou trouble hypersexuel)*, [En ligne], <<https://www.ciuss-s-capitalenationale.gouv.qc.ca/services/sante-mentale/troubles-sexuels/dependance-sexuelle>>, consulté le 23 août 2022.

CHURCH, David, « Fantastic Films, Fantastic Bodies : Speculations on the Fantastic and Disability Representation – From *Freaks* to *Scissorhands* », *Off Screen: Electronic & Serious Film Criticism*, vol. 10, No. 10, octobre 2006. [En ligne], consulté le 5 avril 2018, <http://offscreen.com/view/fantastic_films_fantastic_bodies>.

CONWAY, Megan A. (dir.), *Review of Disability Studies : An International Journal*, Vol. 10, No. 1 & 2, 2014.

COULOMBE, Daniel, *Le fantastique religieux et l'adolescence : Ouija, paranormal, magie, satanisme, gothisme*, Montréal : Éditions Fides, 2003.

COURTINE, J.-J., VIGARELLO, G., CORBIN, A. (dir.), *Histoire du corps : Tome 3, Les mutations des regards. Le XXe siècle*, Paris : Éditions du Seuil, 2006.

CREED, Barbara, *The Monstrous-Feminine: Film, Psychoanalysis*, London & New York : Routledge, 2012.

CUPA, Dominique, « La complexité psychosomatique », *Le Carnet PSY*, Vol. 4, No. 126, 2008, p. 24-28.

CUSSET, Christophe, « Le bestiaire de Lycophron : entre chien et loup », *Anthropozoologica*, No. 33-34, 2001, p. 61-72.

DARCHEVILLE, Patrick, *Du dragon à la licorne : [symbolique des animaux fabuleux]*, Paris : Guy Trédaniel, 1994.

DAMON, Julien, « La pensée de... Sigmund Freud (1856-1939) », *Informations sociales*, Vol. 3, No. 131, 2006, p. 37.

DAS, Arpita, JOSEPH-SALISBURY, Remi (dir.), *Sexualities & Disabilities, Graduate Journal of Social Science*, Vol. 12, No. 1, février 2016.

DAVIS, Lennard J., *Bending over Backwards : Disability, Dismodernism, & Other Difficult Positions*, New York : New York University Press, 2002.

DAVIS, Michael, « Le radicalisme anglais et la Révolution française », *Annales historiques de la Révolution française*, No. 342, 2005, p. 73-99.

DAY, Peter, *Vampires : Myths and Metaphors of Enduring Evil*, Amsterdam–New York : Rodopi, 2006.

DAYAN, Maurice (dir.), *Trauma et devenir psychique*, Paris : Presses universitaires de France, 1995.

DEAN, Tim, « Lacan et la théorie queer », *Cliniques méditerranéennes*, Vol. 2, No. 74, 2006, p. 61-78.

DELATTRE, Valérie, SALLEM, Ryadh (dir.), *Handicap : affectivité, sexualité et dignité : Et si ça n'était qu'une question d'amour ?*, Paris : CQFD, coll. Les défis de civilisation, 2013.

DELAUNE, Léonie, « Le handicap dans les *exempla* médiévaux », *Intermèdes*, Strasbourg : Université de Strasbourg, septembre 2019, p.13-18.

DE LAVERGNE, Catherine, « La posture du praticien-chercheur : un analyseur de l'évolution de la recherche qualitative », *Recherches Qualitatives – Hors série*, No. 3, Actes du colloque « Bilan et perspectives de la recherche qualitative », 2007 : p. 28-43.

DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la Différence*, Paris : Éditions du Seuil, 1967.

DERRIDA, Jacques, *Psyché : comment inventer l'autre*, Paris : Galilée, 1998.

DESJARDINS, Patrick, *Des vies dans la balance*, Montréal : Éditions Prolepse, 2019.

DESJARDINS, Patrick, *L'image qui parle : comment traduire l'altérité par l'adaptation de la poésie au cinéma ?*, Montréal : Université de Montréal, 2012.

DEVON, Molly, MILLER, Philip, *Screw the Roses, Send me the Thorns : The Romance and Sexual Sorcery of Sadomasochism*, Open Library : Mystic Rose Books, 2002.

DI FOLCO, Philippe, *Dictionnaire des morts*, Paris : Larousse, 2010.

DI FOLCO, Philippe (dir.), *Dictionnaire de la pornographie*, Paris : PUF, 2005.

DEAN, Tim, « Lacan et la théorie queer », *Cliniques méditerranéennes*, Vol. 2, No. 74, 2006, p. 61-78.

DOUGLAS, Mary, *Purity and danger : An analysis of concepts of pollution and taboo*, London : Routledge and Kegan Paul, 1980.

DOMINTE, Carmen, « The German Aesthetics : from the Expressionist Context to the Gothic Canon », *Philosophy, Social and Human Discipline*, Vol. 1, 2019, p. 23-36.

DOWEK, Gilles, « Casser un robot sera-t-il un crime ? », *Pour la science*, No. 488, juin 2018.

DUBARRY, Véronique, « Les handicapés ont-ils droit à une vie sexuelle ? », *Libération*, novembre 2010, [En ligne], <https://www.liberation.fr/societe/2010/11/25/les-handicapes-ont-ils-droit-a-une-vie-sexuelle_696089/>, consulté le 16 novembre 2022.

DUCHESNE, André, « *Gabrielle* : la richesse de l'autre », *La Presse*, septembre 2013, [En ligne], <<https://www.lapresse.ca/cinema/cinema-quebecois/201309/16/01-4689772-gabrielle-la-richeesse-de-lautre.php>>, consulté le 9 janvier 2023.

DUCLOS, Denis, *Le complexe du loup-garou : La fascination de la violence dans la culture américaine*, Paris : Éditions La Découverte, 1994.

DUCOUDRAY, Marie, « Syndrome de l'infirmière : test, comment le soigner ? », *Le journal des femmes*, juin 2022, [En ligne], <<https://sante.journaldesfemmes.fr/fiches-sante-du-quotidien/2811607-syndrome-infirmiere-definition-test-comment-soigner/#:~:text=Le%20syndrome%20de%20l%27infirmi%C3%A8re%20se%20traduit%20par%20un%20besoin,B%C3%A9atrice%20Mill%C3%AAtre%2C%20docteur%20en%20psychologie.>>>, consulté le 12 octobre 2022.

DUPERREY, M., MENEGALDO, G., SIPIÈRE, D., *Éclats du noir : généricité et hybridation dans la littérature et le cinéma du monde anglophone*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2007.

DURAND, Stéphanie, *Le roman gothique anglais des origines (1764-1824) et l'expérience du sacré. Une réactualisation de symboles et de structures religieuses archaïques*, Montréal : Université du Québec à Montréal, 2008.

DUROT-BOUCÉ, Elizabeth, *Le Lierre et la Chauve-souris : Réveils gothiques – Émergence du roman noir 1764-1824*, Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004.

FABRE, Jean, *Le miroir de sorcière : essai sur la littérature fantastique*, Paris : J. Corti, 1992.

FAJNWAKS, Fabian, « Ce que Lacan sur les théories », *Lire Lacan au XX^e siècle*, Champ social, 2019, p. 113-124.

FALARDEAU, Éric, *Le corps souillé : gore, pornographie et fluides corporels*, Montréal : Éditions L'Instant même, 2019.

FANIELLE, Jacques, *La société relationnelle, ou, Le lieu et l'échange*, Charleroi : Socrate Éditions Promarex, 2006.

FERENCZI, Aurélien, *Tim Burton*, Paris : Cahiers du cinéma, coll. Grands Cinéastes, [1998] 2007.

FERENS, Dominika, SIKORA, Tomasz (dir.), *Ugly Bodies : queer perspectives on illness, disability, aging/InterAlia, a journal of queer studies*, No 10, 2015.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité I*, Paris : Éditions Gallimard, 1976.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité II*, Paris : Éditions Gallimard, 1984.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité III*, Paris : Éditions Gallimard, 1984.

FOUCAULT, Michel, *Naissance de la biopolitique : cours au collège de France (1978-1979)*, Paris : Éditions Gallimard, 2004.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Paris : Éditions Gallimard, 1975.

FOYER, Dominique, « Théologie du handicap, théologie handicapée », *Revue d'éthique et de théologie morale*, No. 256, 2009/HS, p. 147-157.

FREELAND, Cynthia A. *The Naked and The Undead : Evil ant The Appeal of Horror*, Boulder : Westview Press, 2000.

FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse appliquée* (trad. Marie Bonaparte et Mme Marty), Paris : Gallimard, [1924] 1933.

FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté* (trad. Marie Bonaparte et Mme E. Marty en 1933), Chicoutimi : Université du Québec à Chicoutimi, [1919] 2020.

FREUD, Sigmund, *Sur le rêve* (trad. Cornélius Heim), Paris : Gallimard, [1901] 1988.

FREUD, Sigmund, *Totem et tabou* (trad. Dorian Astor), Paris : Flammarion, [1912] 2015.

FRY, Carrol L., *Cinema of the Occult : New Age, Satanism, Wicca, Spiritualism in Film*, Bethlehem: Lehigh University Press, 2008.

GALLAIS, Pierre, « Le sang sur la neige (le conte et le rêve) », *Cahiers de civilisation médiévale*, 21^e année, No. 81, janvier-mars 1978, p. 37-42.

GAUDIN, Antonin, « Le fantastique comme principe de composition : une poétique du récit cinématographique », in *Le fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*, Rodriguez M.-S. (dir.), Paris : Les Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 17-32.

GAUDETTE, Emily, « 'Shape of Water' Director Guillermo del Toro Reflects on Sex, Monsters and Catholic Saints; 'The Shape of Water' is the director's most sexual film, and making it was so that he's taking a year off », *Newsweek*, 15 décembre 2017, Vol. 169, No. 21, [En ligne], <<https://www.lapresse.ca/cinema/cinema-quebécois/201309/16/01-4689772-gabrielle-la-richesse-de-lautre.php>>, consulté le 20 janvier 2022.

GAUDREAU-LALANDE, Samuel, *Les mécanismes de la transformation du réel dans la propagande photographique nazie : une analyse d'un album illustré du congrès du parti nazi à Nuremberg en 1933*, Montréal : Université du Québec à Montréal, 2011.

GARLAND-THOMSON, Rosemarie, *Extraordinary Bodies : Figuring physical disability in American culture and literature*, New York : Columbia University Press, 1997.

GAULD, Christophe, « Fiction et identification : de la narration à la sémiotique contemporaine », *Cahiers de Narratologie*, Vol. 35, 2019 : p. 1-12.

GELDER, Ken, *Reading The Vampire*, London; New York : Routledge, 1994.

GIAMI, Alain, « Pornographie et handicap », *Cité*, Vol. 3, No, 15, 2003.

GOLDBERG, Cara E., « Fucking with Notions of Disability (In)Justice : Exploring BDSM, Sexuality, Consent, and Canadian Law », *Canadian Journal of Disability Studies*, Vol. 7, No. 2, juillet 2018, p. 123-160.

GONZALEZ, Loren, « L'empreinte du loup-garou dans l'écriture médiévale : Pour une littérature en métamorphose ? », *Carnets*, Première série, No. 5, 2013, p. 27-50.

GOODLEY, D., HUGHES, B., DAVIS, L. (dir.), *Disability and Social Theory*, London : Macmillan Publishers Limited, 2012.

GOODLEY, D., MALLETT, R., LAWTHOM, R., BURKE, L., BOLT, D. (dir.), *Review of Disability : An International Journal*, Vol. 6, No. 3, 2010.

GREVEN, David, « Troubling Our Head about Ichabod : "The Legend of Sleepy Hollow", Classic American Literature, and the Sexual Politics of Homosocial Brotherhood », *American Quarterly*, Vol. 56, No. 1, mars 2004, p. 83-110.

GRIM, Olivier Rachid, « Aux confins de l'humanité, la galaxie freaks. Anthropologie et psychanalyse de l'infirmité. », *Champ psychosomatique*, Vol. 1, No. 45, 2007, p. 97-110.

GRIM, Olivier Rachid, « Humanité : Du mythe de vampire à la clinique du pervers narcissique », *Revue francophone de psychanalyse*, Vol. 75, No. 1, 2011, p. 57-68.

GRIM, O., HERROU, C., KORFF-SAUSSE, S., STIKER, H.-J., *Figures cachées de la monstruosité*, Paris : CTNERHI, 2000.

GRODECKI, L., PRACHE, A., RECHT, R., *Architecture gothique*, Paris : Éditions Gallimard/Electa, 1992.

Groupe de recherche-intervention en évaluation (GRIEVA), [En ligne], <<https://unites.ugam.ca/grieva/les%20ressources/ressources.php>>, consulté le 16 septembre 2019.

Groupe de Recherche et d'Intervention sur la Présence Alternative (GRIPA), [En ligne], <<https://gripa.ugam.ca/>>, consulté le 16 septembre 2019.

GUIDO, Laurent, *Les peurs de Hollywood : phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*, Lausanne : Antipodes, 2006.

HALBERSTAM, Judith, *Skin Shows : Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham : Duke University Press, 1995.

HANDLEY, Sasha, *Visions of an Unseen World : Ghost Beliefs and Ghost Stories in Eighteenth-Century England*, London : Pickering & Chatto, 2007.

HARF-LANCNER, Laurence, « La métamorphose illusoire : des théories chrétiennes de la métamorphose aux images médiévales du loup-garou », *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 40^e année, No. 1, 1965, p. 208-226.

HARRIS, Adrienne, « “Language is there to bewilder itself and others” : Theoretical and clinical contributions of Sabina Spielrein », *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 2015, Vol. 63, No. 4, p. 727-767.

HASTINGS, Michel, NICOLAS, Loïc, PASSARD, Cédric (dir.), *Paradoxes de la transgression*, Paris : CNRS Éditions, 2012.

HEGEL, G.W.F., *La phénoménologie de l'esprit : Tome 1*, Paris : Aubier Éditions Montaigne, [1807] 1939.

HEIDEGGER, Martin, *Être et temps*, Paris : Éditions Gallimard, [1927] 1986.

HENRY, Frank, *Le Cinéma fantastique*, Paris : Cahiers du cinéma, Paris : Centre national de la documentation pédagogique, 2009.

HÉRIL, Alain, « Dysmorphophilie : l'excitation liée aux déformations ou aux anomalies physiques », le site Internet *Doctissimo*, 2017, [En ligne], <<http://www.doctissimo.fr/sexualite/fantasmes/dysmorphophilie-excitation-envers-deformations>>, consulté le 7 août 2018.

HIGGINS, Daryl, « Sexuality, Human Rights and Safety for People with Disabilities : The Challenge of Intersecting Identities », *Sexual and Relationship Therapy*, Vol. 25, No. 3, août 2010, p. 245-257.

HOGAN, David J., *Dark Romance : Sexuality in the Horror Film*, Jefferson : McFarland & Company, 1997.

HOGLE, Jerrold E. (dir.), *The Cambridge Companion to the Gothic*, coll. « Cambridge Companion to Literature », Cambridge : Cambridge University Press, [2003] 2010.

HOLLINGER, Veronica, « Posthumanism and cyborg theory », *The Routledge Companion to Science Fiction*, New York : Routledge, 2009, p. 267-287.

HOTTOIS, Gilbert, MISSA, Jean-Noël, PERBAL, Laurence (dir.), *L'humain et ses préfixes : Une encyclopédie du transhumanisme ou du posthumanisme*, Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 2015.

HOTTOIS, Gilbert, « Visages du trans/posthumanisme à la lumière de la question de l'humanisme », *Revista Colombiana de Bioética*, Vol. 10, No. 2, juillet-décembre 2015, p. 157-174.

HUNYADI, Mark, *Le temps du posthumanisme : Un diagnostic d'époque*, Paris : Les Belles Lettres, 2018.

HURLEY, Kelly, *The Gothic Body : Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Siècle*, Cambridge : Cambridge University Press, 1996.

HUSKEY, Melynda, « Pee-Wee Herman and the Postmodern Picaresque », *Postmodern Culture*, Baltimore : John Hopkins University Press, Vol. 2, No. 2, 1992, [En ligne].

HUSSERL, Edmund, *Méditations cartésiennes : Introduction à la phénoménologie*, Paris : Vrin – Bibliothèque des Textes Philosophiques, [1931] 1992.

JACKSON, Rosemary, *Fantasy : The Literature of Subversion*, London; New York : Routledge, 1981.

JANN, Rosemary, « Saved by Science? The Mixed Messages of Stoker's Dracula », *Texas Studies in Literature and Language*, Texas : University of Texas Press, été 1989 : Nineteenth-Century Fiction, p. 273-287.

JANUS, S. S., JANUS, C. L., *The Janus report on sexual behavior*, New York : Wiley, 1993.

JOYAL, Christian C., CARPENTIER, Julie, « The Prevalence of Paraphilic Interests and Behaviors in General Population : A Provincial Survey », *Journal of Sex Research*, 00(00), 2016, p. 1-11.

JOYAL, Christian C., COSSETTE, Amélie, LAPIERRE, Vanessa, « What exactly is an unusual sexual fantasy ? », *The Journal of Sexual Medicine*, Vol. 12, No., 2, 2015, p. 328-340.

KARADIMAS, Dimitri, *Le petit chaperon rouge. Comment dire le corps sans le nommer* », *Corps et affects*, 2004, p. 121-135.

KLEINPETER, Édouard (dir.), *L'humain augmenté*, Paris : CNRS Éditions, Coll. « Les Essentiels d'Hermès », 2013.

KOLLA, N.J., ZUCKER, K.J., « Desire for Non-Mutilative Disability in a Nonhomosexual, Male-to-Female Transsexual », *Archives of Sexual Behavior : The Official Publication of the International Academy of Sex Research*, mai 2009, Vol. 38, p. 1057-1063.

KOHL, Hubertus, « *Originalveröffentlichung* : Cauchemar – peur – Apocalypse : Le sentiment d'inquiétude de catastrophe dans l'art moderne », *Fabre. Côme (Hrsg.) : L'ange du bizarre : le romantisme noir de Goya à Max Ernst; [... à l'occasion de l'exposition "L'ange du bizarre..." , Stadel Museum, Francfort-sur-le-Main, 26 septembre 2012 – 20 janvier 2013, Musée d'Orsay, Paris, 5 mars – 9 juin 2013]*. 2013, p. 50-59.

KORFF-SAUSSE, Simone, *Figures et devenir de l'étrangeté : approche psychanalytique du handicap*, Paris : Université Denis Diderot-Paris VII, 1996.

KUNZE, Peter C., « The Use of German Expressionism and American Exceptionalism », *Tim Burton : Essays on the Films*, Jefferson : McFarland & Company, 2016, p. 198-211.

KRAFFT-EBING, Richard von, *Psychopatia Sexualis : Encyclopédie des perversions sexuelles*, Paris : Éditions Georges Carré, 1895.

KRESS-ROSEN, Nicolle, *Trois figures de la passion*, Paris : Springer-Verlag France, 1993.

KRISTEVA, Julia, « L'urgence de la révolte », *Magazine littéraire*, No. 344, juin 1996, p. 104-110.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris : Éditions du Seuil, 1980.

KWAN-WAI YU, Eric, « Productive Fear : Labor, Sexuality, and Mimicry in Bram Stoker's *Dracula* », *Texas Studies in Literature and Language*, Texas : Texas University Press, été 2006, Vol. 48, No. 2, p. 145-170.

KYROU, Ado, *Amour, érotisme et cinéma*, Paris : Le terrain vague, 1957.

LACAN, Jacques, *Écrits 1*, Paris : Éditions du Seuil, 1966.

LACAN, Jacques, *Écrits 2*, Paris : Éditions du Seuil, 1971.

LACAN, Jacques, *Feminine Sexuality : and the école freudienne* (trad. Jacqueline Rose), New York : W.W. Norton and Pantheon Books : [1966, 1968, 1975] 1985.

LACAN, Jacques, *Le séminaire*, Paris : Éditions du Seuil, 1975.

LACAN, Jacques, *Le triomphe de la religion*, Paris : Éditions du Seuil, 2005.

LAFONTAINE, Céline, *La société postmortelle*, Paris : Éditions du Seuil, 2008.

LAFONTAINE, Céline, *L'empire cybernétique*, Paris : Éditions du Seuil, 2004.

LAHAIE, Christiane, « Du fantastique littéraire au fantastique filmique : une question de point de vue ? », *Cinémas : Revue d'études cinématographiques*, Vol. 5, No. 3, printemps 1995, p. 45-63.

LAPLANTINE, François, MARTIN, Jean-Baptiste (dir.), *Corps, religion, société*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1991.

LARCHER, Jonathan, « Bohémiens et cinéma fantastique : des archétypes et des figures singulières », in *Otrante, Le Fantastique de l'Est : dictatures imaginaires et politiques*, No. 36, 2014, p. 91-104.

LAUFER, Laurie, « Le rire des féministes », *Descentrada*, Vol. 4, No. 1, mars-août 2020, n.p.

LAUNER, John, « The Genius of Sabina Spielrein », *Postgrad Med J*, Vol. 87, No. 1033, novembre 2011, p. 791-792.

LAURETIS DE, Teresa, *Théorie queer et culture populaire : De Foucault à Cronenberg* (trad. Marie-Hélène Bourcier), Paris : La Dispute/Snédit, 2007.

LAVIGNE, Julie, *La traversée de la pornographie : politique et érotisme dans l'art féministe*, Montréal : Les éditions du remue-ménage, 2014.

LAVIGNE, Julie, PIAZZESI, Chiara, « Femmes et pouvoir érotique », *Recherches féministes*, Vol. 32, No. 1, 2019 : p. 1-18.

LAWRENCE, Ann A., « Clinical and Theoretical Parallels Between Desire for Limb Amputation and Gender Identity Disorder », *Archives of Sexual Behavior*, Vol. 35, No. 3, juin 2006, p. 263-278.

LAWRENCE, Bonita, « Esclavage des autochtones au Canada », *L'encyclopédie canadienne*, par le 22 novembre 2016, [En ligne], <<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/slavery-of-indigenous-people-in-canada>>, consulté le 24 mai 2022.

LE BIHAN, Anne, « Malédiction. (Sur le fétichisme) », *Psychanalyse*, Vol. 1, No. 26, 2013, p. 5-19.

LECOUTEUX, Claude, *Fantômes et revenants au Moyen Âge*, Paris : Éditions Imago, [1986, 1996] 2009.

LECOUTEUX, Claude, *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Âge*, Paris : Éditions Imago, 2012.

LECOUTEUX, Claude, *Histoire de vampires : Autopsie d'un mythe*, Paris : Éditions Imago, 2014.

LE DÉVÉDEC, Nicolas, « De l'humanisme au post-humanisme : les mutations de la perfectibilité humaine », *Revue du MAUSS permanente*, 2008, p. 1-14.

LEM, Stanislaw, ABERNATHY, Robert, « Todorov's Fantastic Theory of Literature », *Fiction Studies*, Vol. 1, No. 4, automne 1974, p. 227-237.

LENIAUD, Jean-Michel, « Le rêve pour tous : néogothique entre art et industrie », *Sociétés & Représentations*, Vol. 2, No. 20, 2005, p. 120-132.

LENNE, Gérard, *Le Cinéma fantastique et ses mythologies*, Paris : Éditions du Cerf, 1970.

LEPAGE, Pierre, *Mythes et réalités sur les peuples autochtones 3^e éditions*, Sept-Rivières : Institut Tshakapesh, 2019.

LEVINAS, Emmanuel, *Altérité et transcendance*, Montpellier : Fata Morgana, 1995.

LEVINAS, Emmanuel, *Le temps et l'Autre*, Paris : Presses universitaires de France, 1983.

LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini – Essai sur l'extériorité 2^e édition*, La Haye : Martinus Nijhoff, 1961.

LÉVY, Danielle, « Lacan, le féminisme et la différence des sexes », *Cités*, Vol. 4, No. 16, 2003, p. 79-85.

LÉVY, Denis, « Dr Jekyll & Mr Hyde, etc. », *L'Art du Cinéma*, 23 septembre 2016.

LÉVY, Maurice, « Gothique et fantastique », *Les fantastiques*, Revue Europe, No. 611, mars 1980, p. 41-48.

LÉVY, Maurice, *Le Roman gothique anglais 1764-1824*, Paris : Albin Michel, 1995.

LIDDIARD, Kirsty, « The Work of Disabled Identities in intimate relationships », *Disability & Society*, Vol. 29, No. 1, 2014, p. 115-128.

LITTLEFORD-COLQUHOUN, B. L., CLEMENTE, C., THOMPSON, G., CRISTESCU, R. H., PETERSON, N., STRICKLAND, K., STUART-FOX, D., FRERE, C. H., « How sexual and natural selection shape sexual size dimorphism : Evidence from multiple evolutionary scales », *Functional Ecology*, Vol. 22, No. 8, août 2019, p. 1446-1458.

LOESER, C., PINI, B., CROWLEY, V. (dir.), *Sexualities, Special Issue : Disability and Sexuality : Desires and pleasures*, Vol. 21, No. 3, mars 2018.

LOVE, Brenda, *Dictionnaire des fantasmes, perversions et autres pratiques de l'amour*, Paris : Éditions Blanche, 1997.

LÖWY, Ilana, « Le débat des féministes américaines sur la prostitution, ou éloge de la complexité », *Mouvements*, No. 29, septembre-octobre 2003, p. 98-101.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris : Éditions de Minuit, 1979.

NAYAR, Pramod K. *Posthumanism*, Cambridge : Polity Press, 2014.

NOWICKI, J., POREBSKI, C., *L'invention de l'Autre*, Paris : Sandre, 2008.

MACANDREW, Elizabeth, *The Gothic tradition in the fiction*, New York : Columbia University Press, 1979.

MADISON, Ruth, « Maybe I Should Stop Fighting », *Youtube*. 2011, [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=-hcFR_B88ZY>, consulté le 9 novembre 2022.

MADISON, Ruth, « What is Devoteeism ? », *Ruth Madison.com*, 2011, [En ligne], <<http://www.ruthmadison.com/devoteeism>>, consulté le 7 août 2018.

MADISON, Ruth, « Why I Call Myself A Devotee ? », *Youtube*. 2011, [En ligne], <<https://www.youtube.com/watch?v=5OylzidzCzk&t=2s>>, consulté le 9 novembre 2022.

MANTOUVALOU, Virginia (éd.), *The Right to Work : Legal and Philosophical Perspectives*, Oxford and Portland, 2015.

MANUEL, Caitlin Agnes, *Cultivate Death-worlds : Intellectual/Developmental Disability, Sex, and Intimacy in Ontario's Sex Education and Developmental Services Policies*, Ottawa : Carleton University, 2022.

MARGAT, Claire, « Horreur et fantastique : l'animalité dans le film *Nosferatu* de Murnau », *Belphégor*, Vol. 3, No. 2, Avril 2004.

MARIGNAN, Marylin, « L'entrée en scène de la monstruosité dans *Elephant Man* de David Lynch », *Agôn* [En ligne], No. 5, 2012, <https://www.researchgate.net/publication/323479101_L'entree_en_scene_de_la_monstruosite_dans_Elephant_Man_de_David_Lynch>, consulté le 29 novembre 2021.

MARION, Dominic, *Sade au bûcher. Lire, dire et penser la transgression à la lumière des supplices*, London : Université Western Ontario, 2014.

MARTEL-GRÉGOIRE, Annie, *Bondage-discipline, domination/soumission, sadomasochisme (BDSM), conduites érotiques ludiques ou sexualité atypique ? (Rapport d'activités et projet d'intervention)*, Montréal : Université du Québec à Montréal, 2012.

MARTIN, Jean-Baptiste (dir.), *Le défi magique Vol. 1*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1994.

MATHIJS, Ernest, *John Fawcett's Ginger Snaps*, Toronto : University of Toronto Press, Coll. Canadian cinema, 2013.

MAURY, Alfred L.-F., *La Magie et l'Astrologie dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, Paris : Didier et Cie, Libraires-Éditeurs, 1860.

MARIGNY, Jean, *La fascination des vampires*, Paris : Klincksieck. 2009.

MATHIEU, Rémi, « Le corbeau dans la mythologie dans l'ancienne Chine », *Revue de l'histoire des religions*, tome 201, No. 3, 1984, p. 281-309.

MCMAHON, Jennifer L., *The philosophy of Tim Burton*, Kentucky : The University Press of Kentucky, 2014.

MCNALLY, Raymond T., FLORESCU, Radu, *In Search of Dracula : The History of Dracula and Vampires*, Boston/New York : Houghton Mifflin Company, 1994.

MCRUER, Robert, MOLLOW, Anna (dir.), *Sex and Disability*, Durham and London : Duke University Press, 2012.

MENEGALDO, Gilles, « Cinéma fantastique : échanges critiques France/États-Unis », *Belin – Revue française d'études américaines*, Vol. 2, No. 88, 2001, p. 62-78.

MENÈS, Martine, « L'inquiétante étrangeté », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, Vol. 2, No. 56, 2004, p. 21-24.

MERCATANTE, Anthony S., *Zoo of the gods : animals in myth, legend and fable*, New York : Harper and Row, 1974.

MESNILDOT, Stéphane du, *Le miroir obscur : une histoire du cinéma des vampires*, Pertuis : Rouge Profond, 2013.

METZ, Christian, « Le signifiant imaginaire », *Communications*, No. 23, Dossier psychanalyse et cinéma, 1975 : p. 3-55.

MIGHALL, Robert, *A Geography of Victorian Gothic Fiction : Mapping History's Nightmare*, Oxford : Oxford University Press, 1999.

MONEY, J., PRANZARONE, G., « Development of Paraphilia in Childhood and Adolescence », *Child and Adolescent Psychiatric Clinics of North America: Sexual and Gender Identity Disorders*, Vol. 2 (3), juillet 1993, p. 463-475.

MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais, Livre III*, Paris : éditions eBooksFrance, [1580] 2000.

MORA, Carolina, « Devotism (Attraction to People with Disabilities) and its Relationship with Other Paradises », *Revista Interamericana de Psicología/Interamerican Journal of Psychology (IJP)*, Vol. 52, No. 2, 2018, p. 152-161.

MORA, Carolina, « Devotees, Wannabes and Pretenders : Paraphilia linked to the Disability », *Revista Interamericana de Psicología/Interamerican Journal of Psychology (IJP)*, Vol. 50, No. 3, 2016, p. 358-370.

MOUREAU, Nathalie, « Société de l'information et modèles de *star system* », *CNRS Éditions/Hermès, La Revue*, Vol. 1, No. 44, 2006, p. 183-189.

MUELLER, Charles, « Les reprises gothiques : musique et idéologie », *Volume !*, Vol. 7 No. 1, 2010, p. 107-132.

MÜLLER, Jörg, « "Arbeit macht frei". L'illusion de la libération par le travail », *La chaîne d'union*, Vol. 2, No. 2, 2012, p. 31-33.

NICOGOSSIAN, Judith, *La norme du corps hybride : Une éthique de la reconstruction et de l'amélioration du corps humain en chirurgie*, Paris : L'Harmattan, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Paris : Le Livre de Poche, [1872] 2013.

NIETZSCHE, Friedrich, *Politique de Nietzsche*, Paris : Armand Colin, [1872] 1969.

PALIKAROVA, Stella, « The Ethical Integration of Brain Machine Interfaces : Toward of Cyborgization of the Disabled », *Faculty of Information Quarterly*, Vol. 2, No. 1, 2009, p. 1-18.

PALMER, Paulina, *Lesbian Gothic : Transgressive fictions*, London and New York : Cassell, 1999.

PARÉ, Mona, « Les droits sexuels des personnes handicapées : réflexion sur le droit international », *Genre, sexualité & société*, No. 19, 2018, [En ligne], <<https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/39433/1/M.%20Par%C3%A9-%20Dts%20sexuels%20et%20personnes%20handicap%C3%A9es-GSS-2018.pdf>>, consulté le 1er février 2023.

PARENT, G., BAULMIER, F., BOULANGER, A., DESJARDINS, P., *Métro, boulot, dodo... temps sociaux*, Trois-Rivières : Les Presses de l'Université du Québec à Trois-Rivières, 2007.

PATTARONI, Luca, *Politique de la responsabilité : Promesses et limites d'un monde fondé sur l'autonomie*, Genève : Université de Genève, 2005.

PASTOUREAU, Michel, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris : Éditions du Seuil, 2004.

Peter-Joel Witkin – artnet, [En ligne], <<http://www.artnet.fr/artistes/joel-peter-witkin/2>>, consulté le 19 septembre 2019.

PFEUFFER, Charyn, « Fifty Shades of Gray : The reality of consent », *Globe and Mail*, 2 février 2017, [En ligne], <<https://www.theglobeandmail.com/life/relationships/valentines-day/fifty-shades-versus-bdsm-the-reality-of-consent/article33876672/>>, consulté le 25 septembre 2022.

PLASTOW, Michael Gerard, « L'émergence de la pulsion de mort », *Essaim*, Vol. 2, No. 43, 2019, p. 79-89.

POLLARD, Tom, *Loving Vampires, Our Undead Obsession*, North Carolina : McFerland & Company, 2016.

POLIRSZTOK, Marion, « Mystic River », *L'Art du Cinéma*, printemps-été, 2010, No. 66-69, p. 23-27.

PONZIO, Antonio, *L'écoute de l'autre*, Paris : L'Harmattan, 2009.

POULIN, Richard, « Mondialisation des industries du sexe, crime organisé et prostitution : éléments d'une sociologie de la production "prostitutionnelle" », *L'agression sexuelle : coopérer au-delà des frontières* (dir. Monique Tardif), Cifas, 2005n, p. 27-46.

POWELL, Rodney D., *Bondage and Discipline, Domination and Submission, Sado-Masochism (BDSM) : Partnerships, Couples, and Health Outcomes*, South California : University of South California, 2010.

PRAIRIE, Marianne, ROY-BLAIS, Caroline, *Je suis féministe : Le livre*, Montréal : Éditions du remue-ménage, 2016.

PRUNGNAUD, Joëlle, « Le gothique entre esthétique et littérature », *CIELAM, Centre interdisciplinaire d'étude des littératures d'Aix-Marseille*, [En ligne], <<http://cielam.univ-amu.fr/node/561>>, consulté le 15 mars 2018.

PRZYLUCKI, Jean, « Les confréries de loups-garous dans les sociétés indo-européennes », *Revue de l'histoire des religions*, Vol. 121, 1940, p. 128-145.

QUIRICI, Marion, « The Broken : How 'Game of Thrones' Baited and Betrayed the Disability Community », *Medium*, [En ligne], <<https://medium.com/@misfitcreature/the-broken-de7eff710859>>, consulté le 21 juin 2019.

REY, Olivier, *Leurre et malheur du transhumanisme*, Paris : Groupe Elidia, 2018.

RENNES, Juliette (dir.), *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapport sociaux*, Paris : La Découverte, 2016.

REYNOLDS, Dawn, « Disability and BDSM : Bob Flanagan and the Case for Sexual Rights », *Sexuality Research & Social Policy : Journal of NSRC*, Vol. 4, No. 1, 2007, p. 40-52.

REZACHEVICI, Constantin, « The Tomb of Vlad Tepes », *Journal of Dracula Studies*, Vol. 4, Art. 3, 2002. [En ligne], <<https://research.library.kutztown.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1023&context=dracula-studies>>, consulté le 18 avril 2022.

RICHEBÄCHER, Sabine, « Sabina Spielrein, un penseur moderne », *Le Coq-héron*, Vol. 2, No. 197, 2009, p. 19-31.

RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris : Éditions du Seuil, 1990.

RIMBAUD, Arthur, « Bethsaïda », *Proses évangéliques*, 1897, [En ligne], <http://abardel.free.fr/petite_anthologie/proses_bethsaida.htm>, consulté le 25 août 2022.

RIMBAUD, Arthur, « La lettre du "voyant" », *Comptoir littéraire*, [En ligne], <<https://www.comptoir litteraire.com/docs/553-rimbaud-lettres-du-voyant-.pdf>>, consulté le 17 août 2022.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Du contrat social*, Paris : GF Flammarion, [1762] 2001.

SANDAHL, Carrie, AUSLANDER, Philip, *Bodies in Commotion : Disability & Performance*, Michigan : the University of Michigan Press, [2005] 2008.

SAINT-JACQUES, Alphonse, « La doctrine freudienne des actes manqués », *Laval théologique et philosophique*, Vol. 19, No. 2, 1963, 293-304.

SANTAMARIA, Simonetta, *Vampires : De Dracula à Twilight* (trad. Brigitte Pargny), Rome : Gremese, 2009.

SAMOKHINA-TROUVÉ, Svetlana, « Discours théorique sur le fantastique et le merveilleux », *Réception et interprétation*, Hrodna/Grodno : Université d'État Yanka Kupala, 2011, p. 69-80.

SANTOS, Ana Cristina, SANTOS, Ana Lúcia, « Yes, we fuck! Challenging the misfit sexual body through disabled women's narratives », *Sexualities*, Vol. 21, No. 3, 2018, p. 303-318.

SARIOIS PERSSON, Deerie, *Des bestiaires aux monstres : Figures d'altérité au XX^e siècle*, Paris : Éditions L'Harmattan, 2016.

SARIOIS PERSSON, Deerie, « Vampires et avatars du mort-vivant : transgression et banalisation », *Frontières*, Vol. 23, No. 2, 2011, p. 48-52.

SCELLES, R., CICCONE, A., KORFF-SAUSSE, S., SALBREUX, R. (dir.), *Handicap, identité sexuées et vie sexuelle*, Toulouse : Éditions Érès, 2010.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *La fin de l'exception humaine*, Paris : Éditions Gallimard, 2007.

SCHÄFER, Samantha, « The Dark Side of the Genius : The Influence of the German Expressionism on Tim Burton », *Film in Context*, Middelburg : Roosevelt Academy, 2012 : p. 1-17.

SCHNAPPER, Dominique, *La relation à l'Autre. Au cœur de la pensée sociologique*, Paris : Éditions Gallimard, 1998.

SÉGUIN, Thomas, « Transgression et société : Le bon usage de l'anomique », *C@hier de psychologie politique : Revue d'information et de réflexion*, No. 20, 2012, « n.p. » [En ligne], <<http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1985>>, consulté le 27 février 2019

SEN, Gita, GROWN, Caren, *Development, Crises and Alternative Visions : Third World Women's Perspective*, New York : Monthly Review Press, 1987.

SENUT, Brigitte, « Rôle des environnements dans les origines et l'évolution de la bipédie chez les hominidés : exemple des zones boisées sèches de l'Afrique », *Revue de primatologie*, Vol. 12, Dossier spécial – BipédieS chez les Primates : de la philosophie au comportement, 2021, [En ligne], <<https://journals.openedition.org/primatologie/11037>>, consulté le 5 juillet 2022.

SKEA, Brian R., « Sabina Spielrein : out from shadow of Jung and Freud », *Journal of Analytical Psychology*, Vol. 51, No. 4, 2006, p. 527-552.

SHAKESPEARES, T., DAVIES, D. GILLESPIE-SELLS, K., *Sexual Politics of Disability : Untold Desires*, London : Bloomsbury, 1998.

SHELLEY, Mary, *Frankenstein; ou Le Prométhée moderne*, Montréal : Québec Amérique, 2013.

SHORT, Sue, *Misfit Sisters : Screen Horror as Female Rites*, New York : Palgrave MacMillan, 2006.

SHUTTLEWORTH, Russell, « Introduction to Special Issue : Critical Research and Political Debates in Disability and Sexuality Studies », *Sexuality Research & Social Policy : Journal of NSRC*, Vol. 4, No. 1, 2007, p. 1-14.

SLATER, Jenny, *Youth and Disability : A Challenge to Mr Reasonable*, Milton Park/New York : Routledge, 2015.

Le site de l'Office of Disability Employment Policy. [En ligne], <<https://www.dol.gov/agencies/odep>>, consulté le 13 février 2023.

Le site de Santé Canada, [En ligne], <<https://www.canada.ca/fr/sante-publique/services/pratique-sante-publique/competences-ligne/glossaire.html#e>>, consulté le 18 juin 2018.

SLOTERDIJK, Peter, *Règles pour le parc*, Paris : Mille et une nuits, 2010.

SPIELREIN, Sabina, *The Essential Writings of Sabina Spielrein : Pioneer of Psychoanalysis*, New York/Londres, 2019.

SPOONER, Catherine, *Contemporary Gothic*, coll. « Focus on Contemporary Issues », London : Reaktion, 2006.

SQUIRE, Alex, « Devotees : Exploring the Disability Fetish », *The Lite Quadriplegic*, [En ligne], <<https://quadlifeblog.com/2015/11/28/devotees-disability-fetish/>>, consulté le 24 juin 2019.

STIKER, Henri-Jacques, « Approche anthropologique des images du handicap. Le schème du retournement », *ALTER, Revue européenne de recherche sur le handicap* 1, 2007, p. 10-22.

STIKER, Henri-Jacques, *Corps infirmes et sociétés – 3^e éditions*, Paris : Dunod, 2013.

STIKER, Henri-Jacques, *La condition handicapée*, Grenoble : Université de Grenoble, 2017.

STIKER, Henri-Jacques, « Pour une nouvelle théorie du handicap. La liminalité comme double », *Champ psychosomatique*, Vol. 1, No. 45, 2007, p. 7-23.

SWANSON, Carl, « Guillermo del Toro Hopes You're Ready to Fall in Love with a Monster », *Vulture*, 29 novembre 2017, p. ?

TAGUIEFF, Pierre-André, *La bioéthique ou le juste milieu. Une quête de sens à l'âge du nihilisme technicien*, Paris : Fayard, 2007.

TAGUIEFF, Pierre-André, *Le sens du progrès : une approche historique et philosophique*, Paris : Éditions Flammarion, 2004.

TARAPATA, Olga (dir.), *Bodies on the Line/Gender Forum : An Internet Forum for Gender Studies*, No. 68, 2018.

THANEM, Torkild, WALLENBERG, Louise, « Bugging Freud and Deleuze : toward a queer theory of masochism », *Journal of Aesthetic and Culture*, Vol. 2, No. 1, 2010, p. 1-10.

The Guardian, « Tim Burton's simian sex scene too hot for censors », avril 2001, [En ligne], <<https://www.theguardian.com/film/2001/apr/10/news2>>, consulté le 5 juillet 2023.

THOMAS, Louis-Vincent, *Fantasme au quotidien*, Paris : Librairie des Méridiens, 1984.

TOBING RONY, Fatimah, *The Third Eye : Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Durham : Duke University Press, 1996.

TORNOS URZAINKI, Maider, « La force politique du symptôme et de la jouissance lacanienne, conditions de possibilité d'un nouveau féminisme radical », *Créations au féminin : Genre et Jouissance*, 2017, 109-120.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Éditions du Seuil, 1970.

TODOROV, Tzvetan, *Nous et les autres*, Paris : Éditions du Seuil, 1989.

TORRENT, Marc et CAMPOS, Christian, *La Mode gothique : un aperçu de l'enfer*, France : Maomao Publications, 2011.

TORT, Patrick, « Pour Darwin » (allocution), Paris : PUF, 1997.

TROUSSON, Raymond, « Claude Seignolle : fantastique et mentalité primitive », Bruxelles : Université libre de Bruxelles/Porto : Université de Porto, 2004, p. 341-348.

TROMP, Marlene, GILBERT, Pamela K., HAYNIE, Aeron, *Beyond Sensation : Mary Elizabeth in Context*, Albany : New York University Press, 2000.

TSISTGEBESTINTHEBUSINESS, « Skewered », *Urban Dictionary*, 2014, [En ligne], <<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Skewer>>, consulté le 12 juillet 2022.

TURNER, Peter, « Supernatural Folklore in the *Blair Witch* Films : New Project, New Proof », *Folk Horror*, Revenant Journal, mars 2020, p. 129-143.

TURNER, Victor, *On the Edge of the Bush ; Anthropology as Experience*, Tuscon : University of Arizona Press, 1985.

VALABREGA, Jean-Paul, *Les mythes, conteurs de l'inconscient*, Paris : Payot, 2001.

VAX, Louis, *La Séduction de l'étrange : étude sur la littérature fantastique*, Paris : PUF, 1965.

VIGNAUX, Georges, « Du singe à l'homme : un aller sans retour », *Raison présente*, No. 145, 1^{er} trimestre 2003. Les frontières de l'humain, p. 17-24.

VILLENEUVE, Johanne, *Chris Marker, La compagnie des images*, Paris : Les Presses du Réel, 2013.

VILLENEUVE, Johanne, *Le Sens de l'intrigue ou la narrativité, le jeu et l'invention du diable*, Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2004.

VION-DURY, Juliette, *Entre-deux-morts*, Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2000.

VORNHOLT, K., VILLOTTI, P., MUSCHALLA, B., BAUER, J., COLELLA, A., VAN RUITENBEEK, G., UITDEWILLIGEN, S., CORBIÈRE, M., « Disability and employment – overview and highlights », *European Journal of Work and Organizational Psychology*, Vol. 27, No. 1, p. 40-55.

WALDSCHMIDT, A., BERRESSEM, H., INGWERSEN, M. (dir.), *Culture – Theory – Disability : Encounters between Disability Studies and Cultural Studies*, Bielefeld : Transcript Verlag, 2017.

WALTERS, James, *Fantasy film : a critical introduction*, Oxford : Berg, 2011.

WELLS, Paul, *The Horror Genre : From Beelzebub to Blair Witch*, Columbia : Columbia University Press, 2000.

WEIDERMAN, Micheal, « Paraphilia and Fetishism », *The Family Journal*, Vol. 11, No. 3, juillet 2003.

WILLIAMSON, Milly, *The Lure of the Vampire : Gender, Fiction, and Fandom from Bram Stoker to Buffy*, London : Wallflower, 2005.

WILLIAMS, Linda, « Film Bodies : Gender, Genre, and Excess », *Film Quarterly*, Vol. 44, No. 4, été 1991, p. 2-13.

WILLIAMS, Linda, *Hard Core : Power, Pleasure, and the « Frenzy of the Visible »*, Los Angeles : University of California, 1999.

WILLIAMS, Spencer, « Are Disability Fetishists Exploiting People With Disabilities? », *Vice*, 2016, [En ligne], <https://www.vice.com/en_us/article/bn373a/are-disability-fetishists-exploiting-people-with-disabilities>, consulté le 24 juin 2019.

WINNUBST, Shannon, « Vampires, Anxieties, and Dreams : Race and Sex in the Contemporary United States », *Hypatia : A Journal of Feminist Philosophy*, Vol. 18, No. 3, août 2003, p. 1-20.

WOILLE, Clémentine, *L'altérité selon Levinas et Ricoeur comme prémisse éthique au dialogue judéo-chrétien*, Montréal : Université de Montréal, 2009.

YALOM, Marilyn, *Le Sein : une histoire* (trad. Dominique Letellier), Paris : Galaade Éditions, [1997] 2010.

YATES, Emily, « 'Pretty Cripples' and the people turn on by disability ». le site *BBC News*, [En ligne], <<https://www.bbc.co.uk/news/disability-35762887>>, 12 mars 2016, consulté le 8 août 2018.