

Université de Montréal

*Terreur au féminin : érotisation, regard et pouvoir dans le cinéma d'horreur
contemporain*

Par Frédéric Bouchard

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade
M.A. en études cinématographiques

Décembre 2013

© Frédéric Bouchard, 2013

Université de Montréal

Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
Terreur au féminin : érotisation, regard et pouvoir dans le cinéma d'horreur
contemporain

Présenté par :
Frédéric Bouchard

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Élène Tremblay
Présidente-rapporteuse

Bernard Perron
Directeur de recherche

Michèle Garneau
Membre du jury

Résumé

Le cinéma d'horreur, plus particulièrement le slasher, sous-genre qui a émergé dans les années 1980, a souvent été le lieu pour l'exploration d'enjeux sexuels. Les héroïnes qui ont marquées cette décennie ont connu une évolution parallèle aux changements socioculturels. Le présent projet vise à montrer la transformation de cette protagoniste au fil des décennies. Je m'intéresserai d'abord et avant tout à la théorie de Judith Butler qui montre le *gender* comme une construction sociale. Puis, ma démarche s'appuiera sur le rapport spectatorial tel que développé par l'auteure Laura Mulvey dans son texte « Visual Pleasure and Narrative Cinema » ainsi que sur la notion de Final Girl théorisée par Carol J. Clover et qui concerne précisément les personnages de survivantes dans le slasher américain. À la lumière de ces études, j'analyserai trois films d'horreur produits au début des années 2000 : *All the Boys Love Mandy Lane* (2006), *Teeth* (2004) et *May* (2002). En plus de préciser les rouages liés à la construction du *gender* (féminin) et de l'identité sexuelle, ces études de cas serviront à présenter une nouvelle forme de personnage conscient de sa féminité et de son pouvoir.

Mots-clés

Cinéma d'horreur, genre, femme, slasher

Abstract

Horror cinema, more specifically the slasher, a sub-genre that obtained its popularity during the 1980s, has often been the place for a discourse about sexual politics. The evolution of the heroines from some of the films of this decade is indissociable from the importance of context and culture. This work concentrates on the transformation of this female protagonist during the years. First, I will take a look at Judith Butler's notion of gender performativity. My approach will also emphasize the gaze of the spectator with "Visual Pleasure and Narrative Cinema" by Laura Mulvey and the Carol J. Clover's theory of the Final Girl, the latter regarding those slasher female leading characters. Then, three movies of the new millennium will be analyzed: *All the Boys Love Mandy Lane* (2006), *Teeth* (2004) and *May* (2002). These analyses will serve to demonstrate the mechanisms at play in the construction of gender and sexual identity. Furthermore, they will reveal a new kind of female character, one who is both aware of her femininity and her/its power.

Keywords

Horror films, gender, woman, slasher

Table des matières

Remerciements	v
Introduction	1
Chapitre 1	
Le pouvoir du <i>gender</i> ou le <i>gender</i> trouble	7
1.1 Définitions du féminisme	7
1.2 Le <i>gender</i> selon Butler	14
1.2.1 Représentation et féminisme	14
1.3 Définition du <i>gender</i>	17
1.3.1 <i>Gender</i> et culture	17
1.3.2 Les dangers du <i>gender</i>	20
1.4 Naturalisation et normativité	21
1.4.1 Le « système » hétérosexuel	21
1.5 Le corps : objet culturel ?	24
1.5.1 Corps et plaisirs	24
1.5.2 Corps et discours	25
1.6 Le <i>gender</i> comme performance	26
1.6.1 Actes et répétitions	26
1.6.2 <i>Gender</i> et parodie	27
Chapitre 2	
Entre regard et sexualité : des plaisirs visuels à la Final Girl	29
2.1 Les enjeux de la représentation	29
2.1.1 Scopophilie	29
2.1.2 Voyeurisme et identification	31
2.1.3 Complexe de castration	32
2.1.4 Mulvey et la critique	34
2.1.4.1 Linda Williams : lorsque la femme regarde	34
2.1.4.2 Mulvey : retour sur le regard du spectateur féminin	36
2.2 La Final Girl de Carol J. Clover	37
2.2.1 Le slasher	38
2.2.2 Les stéréotypes	40
2.2.2.1 Le tueur	40
2.2.2.2 Les victimes	42
2.2.3 La Final Girl	44
2.2.3.1 Le spectateur masculin : détenteur du regard	45
2.2.3.2 Subjectivité et mise en scène	46
2.2.3.3 <i>Gender</i> et féminité	47

Chapitre 3	
Méchantes filles : Femmes marquantes du slasher américain	51
3.1 Comment devenir une Final Girl : Laurie Strode et les slashers des années 1980	51
3.2 Sidney Prescott : la renaissance du slasher à la fin des années 1990.....	56
3.3 Du pareil au même ? : les revisites des slashers des années 2000.....	60
Chapitre 4	
Mandy Lane, Dawn et May : ces nouvelles femmes de l'horreur.....	64
4.1 <i>All the Boys Love Mandy Lane</i> : la Final Girl revisitée	64
4.1.1 Le corps féminin	68
4.1.2 Le rapport spectatorielle	72
4.1.3 Le miroir	75
4.2 <i>Teeth</i> : pris « dents » le piège.....	77
4.2.1 Le corps féminin	80
4.2.2 Le rapport spectatorielle	82
4.2.3 Le miroir	85
4.3 <i>May</i> : regard et préjugés	88
4.3.1 Le corps féminin	90
4.3.2 Le miroir	93
4.3.3 La figure du monstre	96
Conclusion	100
Bibliographie	104
Annexe I : Captures d'écran	vi

Remerciements

J'aimerais surtout remercier Bernard Perron pour sa patience, sa rigueur, ses conseils et son amitié.

Je voudrais aussi saluer mes amis et ma famille pour leur support, leurs encouragements et les échanges tout au long de l'écriture de ce mémoire.

Introduction

« My dick is bigger than his ! » : ce sont les mots que prononcent Megan Fox dans *Jennifer's Body* (Karyn Kusama, 2009)¹ lorsque ladite Jennifer fait référence à un de ses prétendants Colin, incarné par Kyle Gallner. Elle souligne son amour pour la musique « maggot rock » (traduit dans la version française par du « rock alternatif ») et ses ongles vernis de noir. Lorsque nous apercevons le jeune homme en question, il est effectivement habillé comme un fanatique de musique rock qui passe la plupart de son temps dans son sous-sol : vêtements noirs, chaînes, anneaux dans le corps, mascara et bien sûr, vernis à ongles noir. Mais, nous l'aurons compris, la petite Jennifer ne fait pas référence à un véritable organe humain lorsqu'elle affirme que son « dick » est plus gros que celui de Colin. Elle parle plutôt de ce que représente ce sexe qui définit tout jeune adolescent : force, indépendance, agressivité sexuelle. Jennifer est celle qui a le plus gros pénis parce que c'est elle qui, contrairement à Colin, a un pouvoir sur ses jeunes camarades masculins et qui incarne une certaine forme de masculinité. Lorsque vient le temps des rapprochements, c'est Jennifer, et toujours elle, qui fait les premiers pas vers l'acte sexuel. Bien sûr, il faut avouer que le corps de Jennifer a été « envahi » par ce qui s'apparenterait au diable. Mais, là n'est pas la question. Ce qui nous intéresse de ces quelques mots et de ces deux personnages, ce sont l'instabilité de l'identité sexuelle et la subversion des rôles sexuels dans le cinéma d'horreur contemporain.

¹ Le film raconte l'histoire d'une jeune adolescente qui devient possédée par un démon. Elle se met à séduire les garçons de son lycée pour mieux les assassiner.

En effet, depuis le milieu des années 1970, le cinéma d'horreur a joué un rôle important sinon central dans la représentation de ces enjeux à l'écran, plus particulièrement en ce qui a trait au rôle de la femme. Longtemps, il a été possible d'observer cette dernière dans un rôle de victime où survivre était sa principale préoccupation, puis lentement il y a eu une transformation à travers laquelle la femme s'est affranchie de cette « étiquette » pour incarner le bourreau qui la pourchassait constamment, c'est-à-dire « le meurtrier ». C'est ce type qui m'intéresse ici : la femme meurtrière. Je m'interrogerai sur l'incidence de ce personnage sur les représentations de la femme dans le cinéma d'horreur contemporain : en quoi la déconstruction de l'identité sexuelle, qui passe par la représentation du corps, permet-elle une nouvelle représentation du personnage féminin ? Cette idée de déconstruction renvoie à celle élaborée par Judith Butler. C'est pourquoi j'aborderai la notion de *gender*² empruntée à l'auteure américaine et que j'explorerai plus en détail dans le premier chapitre. Pour les questions de représentation, je m'attarderai dans le chapitre 2 au célèbre texte de Laura Mulvey « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». Puis, j'analyserai dans le même chapitre la notion de « Final Girl » élaborée par l'auteure Carol J. Clover. Dans le chapitre 3, je jetterai un œil sur quelques-uns de ces personnages féminins qui ont marqué le cinéma d'horreur.

Par ailleurs, je m'inspirerai de la thèse et de la démarche d'Isabel Cristina Pinedo dans *Recreational Terror : Women and the Pleasures of Horror Viewing* pour

² J'ai choisi de garder le terme *gender* pour pouvoir le différencier plus facilement de genre qui sera utilisé lorsque je voudrai parler de « genre cinématographique ».

reconsidérer la notion de « Final Girl » telle que présentée par Clover, non plus pour sa «pseudo-masculinité» mais du point de vue de sa féminité assumée et vengeresse à laquelle les spectateurs féminins pourront s'identifier. Enfin, le chapitre 4 s'intéressera à trois films d'horreur contemporains illustrant cette « crise de l'identité sexuelle » de l'héroïne : *All the Boys Love Mandy Lane* (2006) de Jonathan Levine, *Teeth* (2004) de Mitchell Lichtenstein et *May* (2002) de Lucky McKee. Je m'intéresserai à ces trois films d'horreur indépendants américains (qui sortent donc du circuit de distribution et de production hollywoodien) puisqu'une de mes ambitions à travers ce mémoire est de réfléchir sur des avenues autres que celles « stagnantes » de l'héroïne qui survit grâce à la violence et la force ainsi que de la sexualité féminine souvent associée au « Mal »³.

Une autre des ambitions de ce mémoire est d'examiner un échantillon de textes qui illustrent un constat quant aux écrits sur la question du féminin dans le cinéma d'horreur : majoritairement (pour ne pas dire presque entièrement) anglophones et signés par des femmes. Il s'agit ici de proposer un texte francophone, de le rendre disponible à un public francophone intéressé par le sujet. Mais il s'agit aussi d'offrir un regard masculin différent, plus critique et plus ouvert sur la question alors que la plupart des textes écrits par des auteurs masculins (par exemple David J. Hogan dans *Dark Romance : Sexuality in the Horror Film* ou encore Gerard Lenne et son article « Monster and Victim : Women in the Horror Film ») proposent une vision plutôt noire (pour ne pas dire presque misogynne) des représentations féminines. Je

³ Le personnage de Jennifer dans *Jennifer's Body* incarne parfaitement cette représentation d'une sexualité féminine comme symbole du « Mal ». Ce « Mal » se traduit littéralement par son corps qui est envahi par une force démoniaque.

choisis ainsi une approche axée sur le *gender*, conscient de ce que cela implique (je suis un homme qui traite d'enjeux féministes), même si plusieurs autres angles auraient été aussi pertinents et intéressants (socioculturel, etc.).

Définir l'horreur

Pourquoi définir le cinéma d'horreur ? Même si je m'intéresse avant tout au slasher, je pense que de tenter d'établir un terrain d'entente entre les différentes définitions que l'on peut retrouver sur le genre demeure pertinent puisque les films analysés dans le chapitre 4 appartiennent à un cadre plus large que le sous-genre concerné ici. Les auteurs divergent concernant la question alors que d'autres convergent vers une idée semblable. L'auteure Isabel Cristina Pinedo s'est intéressée au cinéma d'horreur postmoderne, celui qui m'intéresse plus particulièrement, dans *Recreational Terror : Women and the Pleasures of Horror Film Viewing* en y établissant quelques conventions :

1. Horror constitutes a violent disruption of the everyday world.
2. Horror transgresses and violates boundaries.
3. Horror throws into question the validity of rationality.
4. Postmodern horror repudiates narrative closure.
5. Horror produces a bounded experience of fear. (Pinedo, 1997, p .17).

Robin Wood, qui s'est interrogé sur la question des identités sexuelles (homosexuelle et féministe) en rapport à un contexte sociopolitique précis⁴ propose plusieurs définitions. Il dédie un chapitre pour chacune des deux décennies (années 70 et 80) ayant marquées l'histoire du cinéma d'horreur. Pour la première période, il

⁴ Wood, Robin. 2003. *Hollywood : From Vietnam to Reagan ... and beyond*. New York : Columbia University Press.

définit le cinéma d'épouvante en parlant d'une horreur qui permettrait de révéler le « return of the repressed », une « répression » qui appartient à l'inconscient collectif d'une société (ici, la société américaine) et qui s'étudie à partir d'une lecture psychanalytique des œuvres en question. D'un point de vue stylistique, ces films : « they tended also to be more disturbed and more disturbing, and this disturbance (shared by filmmaker and audience) is [...] crucial » (Wood, 2003, p.63). En ce qui concerne les années 80, il note les caractéristiques suivantes : le monstre comme forme pure et simple du Mal, le christianisme comme terrain de subversion, la représentation du monstre comme forme inhumaine, et enfin la confusion d'une sexualité ou d'une sexualité réprimée.

Les théoriciens Richard Bégin et Laurent Guido ont aussi soulevé la question dans un numéro de *CINÉMAS* :

[o]n peut [...] admettre l'existence d'une horreur proprement cinématographique suscitée tant par la présence oppressante de décors gothiques, que par l'insistance des regards frappés de stupeur ou l'apparition soudaine d'être difformes, suintants et désarticulés. Mais « familièrement » encore, l'épouvante et l'abjection peuvent résulter de la fulgurance du montage, du signalement d'une présence hors champ, de la saturation de l'image ou de l'obscénité du gros plan. Le film d'horreur cherche ainsi, bien souvent, à provoquer chez le spectateur le sentiment éprouvant – et fascinant à la fois – d'être immédiatement confronté à la violence de l'expérience audiovisuelle (Bégin et Guido, 2010, p. 7).

Cette définition plus générale permet à la fois de cerner les enjeux du genre et aussi de faire le sommaire (historique) de ce type de cinéma. Il est possible de constater que l'horreur est un genre qui possède ses propres caractéristiques et ses règles, qui par principe sont mises en place pour être appliquées. Selon le contexte, il

peut arriver cependant que ces codes soient remis en question. Dans *Les genres du cinéma*, Raphaëlle Moine en témoigne parfaitement lorsqu'elle définit le genre :

[...] les genres du cinéma ne sauraient être limités aux genres des films. Certes, les dénominations génériques (à partir d'éléments thématiques, de structures narratives ou formelles), souvent influencées par les analyses menées dans le champ littéraire, sont commodes, mais elles ne sont pas étanches, et surtout elles ne rendent pas compte des interactions entre les genres cinématographiques et les autres productions artistiques et culturelles, ni de leur évolution selon les époques (Moine, 2002, p. 168).

Le cinéma d'horreur plus que n'importe quel autre genre est en fait témoin de ces interactions. Si, selon l'auteure, le respect des normes peut assurer au film l'appartenance au genre, leur subversion permet également d'en témoigner. Elle expose cette « évolution selon les époques » en poussant le genre plus loin en plus d'être empreinte d'un contexte précis. C'est le pouvoir de tout genre, et encore plus du cinéma d'horreur : renverser la norme et révéler des angoisses, des craintes, des interrogations, des changements. Et c'est pourquoi je m'y intéresse dans les chapitres suivants.

Chapitre 1

Le pouvoir du *gender* ou le *gender* trouble

1.1 Définitions du féminisme

Le féminisme a son histoire. S'il a connu sa véritable effervescence à partir des années 1960, il rencontre aujourd'hui questionnements et réflexions, preuve qu'il ne s'agit pas d'un mouvement définitif et arrêté. Pourtant, il a rencontré au fil des ans trois « vagues ». Une première au début du siècle qui revendiquait l'égalité des femmes (définie par des auteures comme Virginia Woolf et Simone de Beauvoir), mais surtout une deuxième, plus marquante a vu le jour grâce à Betty Friedan (auteure de l'ouvrage *The Feminine Mystique*, 1963) dans les années 1960. En plus de proposer aux femmes de consolider tâches domestiques et professionnelles, la dame est nommée à la tête de la première organisation indépendante pour les femmes, la NOW (National Organization for Women) en 1966. Son but est principalement de créer l'égalité entre les sexes dans tous les domaines, que ce soit politique, social ou économique. Quelques années plus tard, pendant la montée du féminisme aux Etats-Unis, il a été possible d'observer l'impact de cette deuxième vague. Celui que les auteures Susanne Freiss et Mallory Young définissent dans l'introduction de l'ouvrage *Chick Flicks : Contemporary Women at the Films* (2008) comme reposant sur le politique : l'action, les organisations (comme la NOW) et les solutions doivent constamment être politiques. Il ne s'agit plus de choisir pour soi, mais pour les autres (femmes). La décision, par exemple de ne pas avoir d'enfant et d'opter pour une

carrière, devient une option collective. Cela rejoint précisément les revendications de Betty Friedan dans son livre alors qu'elle tente de sortir les femmes au foyer de leur isolement et de leur faire prendre part à une collectivité. Le système patriarcal est aussi sévèrement critiqué et les médias de masse deviennent symboles de résistance et de suspicion, car ils véhiculent l'idéologie dominante dénoncée. Puisque les féministes de cette deuxième vague se définissent par l'action, l'utilisation de la force et d'une certaine forme de violence sera sollicitée. Elles ont compris qu'elles devaient « renverser » le patriarcat afin de restructurer les rapports entre les deux sexes. La tendance du radicalisme est née de cet esprit d'action politique. Le fameux événement du concours de Miss Amérique en 1968 organisé par les féministes de New York Radical Women y est fréquemment associé. En effet, lors de cette soirée, les femmes ont organisé un faux concours de beauté où elles ont jeté et brûlé maquillage, perruques, soutiens-gorges et exemplaires de *Cosmopolitan* et de *Playboy*. Ce geste symbolique condamnait violemment l'image sexualisée et idéaliste que ces deux revues projetaient de la femme. Or, si pour plusieurs féministes les deux magazines proposent une forme de libération sexuelle, pour d'autres ils contribuent au défoulement sexuel de l'homme.

Comme mentionnés plus haut, les événements historiques ainsi que les enjeux de cette deuxième vague reposent sur des choix personnels qui doivent faire en sorte de « faire avancer » une collectivité. L'auteure de l'ouvrage *Feminism and Film* (1997), Maggie Humm, définit le féminisme par un élément central : le personnel est politique. D'ailleurs, Humm précise cette quête avec trois suppositions : « gender is a social construction that oppresses women more than men ; 'patriarchy' » (i.e., the male

domination of social institutions) fashions these constructions ; women's experimental knowledge helps us to envision a future non-sexist society » (1997, p. 5). C'est le point de vue des hommes qui construit le destin des femmes et la façon de s'émanciper passe par un choix politique. C'est solidairement et conjointement (même si au cœur du féminisme différentes tangentes s'affrontent) que les femmes pourront s'affranchir du patriarcat.

Plusieurs auteures (dont Yvonne Tasker, Diane Negra, Feriss et Young) ont tendance à associer la troisième vague féministe apparue au début des années 1990 au post-féminisme ou encore à ce que qualifient de néo-féminisme les auteures Hilary Radner dans son ouvrage *Neo-Feminist Cinema : Girly Films, Chick Flicks and Consumer Culture* (2011) et Ana Moya dans l'article « Neo-Feminism In Between : Female Cosmopolitan Subjects in Contemporary American Film (2013) ». Réfléchis et perçus en tant que conséquence du féminisme, le post-féminisme et le néo-féminisme sont héritiers de la deuxième vague. Ils se définissent principalement par et à travers la culture populaire et encouragent la consommation. Comme l'expliquent Yvonne Tasker⁵ et Diane Negra dans l'introduction de *Interrogating Post-Feminism : Gender and the Politics of Popular Culture* :

[p]ostfeminism works in part to incorporate, assume or naturalize aspects of feminism ; crucially, it also works to commodify feminism via the figure of woman as empowered consumer. Thus, postfeminist culture emphasizes educational and professional opportunities for women and girls ; freedom of choice with respect to work, domesticity, and parenting ; and physical and particularly sexual empowerment (Tasker et Negra, 2007, p. 2).

⁵ Yvonne Tasker est aussi l'auteure de *Working Girls : Gender in Sexuality in Popular Cinema* paru en 1998, un des ouvrages qui a étudié la question de la représentation sexuelle dans le cinéma américain des années 1990.

C'est l'idée du libre choix qui se dégage ici. Tout comme c'était le cas avec la pensée féministe, les post-féministes font la promotion d'une construction de l'identité personnelle. Cependant, si les premières valorisent un épanouissement intérieur (qui implique également le politique), les autres encouragent, à travers l'idée de choix, une émancipation plus « superficielle ». La consommation et l'obsession de l'image seraient les enjeux dans ce contexte culturel. Alors que pour le féminisme la notion d'autonomisation passe par des caractéristiques comme la force, l'intelligence et l'indépendance, on observe que pour le post-féminisme la notion de pouvoir est souvent associée au pouvoir d'achat. À titre d'exemple de figures post-féministes présentes dans la culture populaire américaine, les quatre personnages de la télésérie *Sex and the City* incarnent parfaitement ces idéaux. Il s'agit d'une série télévisée créée par Darren Star. Elle a été diffusée sur les ondes de HBO de 1998 à 2004 et compte ainsi six saisons. Elle relate les tribulations amoureuses et sexuelles de quatre amies qui vivent dans la ville de New York. La série a remporté un énorme succès et a donné lieu à deux films, *Sex and the City : The Movie* (Michael Patrick King, 2008) et sa suite *Sex and the City 2* (King, 2010). Les quatre femmes sont carriéristes (une avocate, une écrivaine, une propriétaire de galerie d'art et une attachée de presse), libres dans leurs choix (certaines auront des enfants, d'autres non, certaines se marieront, d'autres non ou encore à leur façon) et ouvertes sur leur sexualité. Le personnage principal, Carrie Brashaw, adore magasiner pour des chaussures et paie en moyenne quatre-cents dollars la paire. Cette dernière est d'ailleurs devenue une célèbre icône de la culture populaire et une référence en matière de mode. La quête du prince charmant fait également partie des aspirations de la protagoniste.

Tasker et Negra traitent également de la relation complexe qu'entretient le post-féminisme avec la culture populaire. Elles ont conscience du « passé⁶ » que représente le féminisme et pensent ainsi la culture comme une chronologie de changements sociaux :

Meanwhile postfeminism draws on and sustains an invented social memory of feminist language as inevitably shrill, bellicose, and parsimonious. Thus, while feminism is constituted as an unwelcome, implicitly censorious presence, it is precisely feminist concerns that are silence within postfeminism culture. Reference to « the F word » underscores the status of feminism as unspeakable within contemporary popular culture (Tasker et Negra, 2007, p. 3).

Le post-féminisme prend ainsi des allures de critique du féminisme et donne l'impression d'aller à l'encontre de l'autre. Des auteures comme Melanie Watters (2011) dénoncent cette fausse guerre et parlent plutôt de simples suffixes ajoutés à un terme qui défend finalement sensiblement les mêmes idéaux. Shelly Cobb dans son essai « I'm nothing like you ! Postfeminist generationalism and female stardom in the contemporary chick flick (2010) » a su illustrer cette tirailerie entre deux mouvements différents. Elle utilise l'exemple du film de *The Devil Wears Prada* (David Frankell, 2006). Les deux héroïnes, Miranda Priestly (jouée par Meryl Streep) et Andrea Sacks (jouée par Anne Hathaway), incarneraient cet écart de pensée entre le féminisme et le post-féminisme. La première, éditrice établie, respectée et crainte a su arriver au sommet en étant carriériste, indépendante (elle sacrifiera sa vie amoureuse et ses amitiés au profit de son travail) et en se définissant dans un milieu d'hommes (d'ailleurs, la seule autre femme de son milieu est sa rivale et est plus

⁶ Tasker et Negra y font référence par le terme « pastness ».

jeune qu'elle). La seconde, assistante de Miranda, deviendra vite intéressée par la mode et fera tout pour attirer l'attention de sa patronne, mais surtout, elle finira par s'affranchir des choix de Miranda. Elle optera pour quitter son emploi, retrouver son petit ami et dénicher un emploi qui lui correspond davantage (journaliste au New York Sun). Le film met ainsi en scène l'absence de terrain d'entente entre les deux formes de pensées féministes et les deux générations que représentent les personnages. La séquence finale qui se déroule dans la voiture de Miranda à Paris illustre à la fois un féminisme politique (Miranda n'hésitera pas à avouer à Andrea : « If you want this life, those choices are necessary. »), et un postféminisme où les choix personnels sont préconisés et où le désir de se détacher du féminisme se fait évident (Andrea répondra à Miranda : « But what if I don't want that life ? What if I don't want to be like you ? »).

Quant au néo-féminisme, il se distingue du post-féminisme dans son « indifférence » face à la deuxième vague. Dans *Neo-Feminist Cinema : Girly Films, Chick Flicks, and Consumer Culture*, Hilary Radner s'éloigne de ce qu'avancent Tasker et Negra, mais illustre le caractère indépendant et volontairement détaché du néo-féminisme. Les « films de filles » dont elle parle (*Pretty Woman* [Garry Marshall, 1990], *Legally Blonde* [Robert Luketic, 2001], *Maid in Manhattan* [Wayne Wang, 2002], *The Devil Wears Prada* et *Sex and the City : the Movie*) ne sont pas en querelle directe avec le féminisme comme c'est le cas dans *Interrogating Post-Feminism : Gender and the Politics of Popular Culture* :

While there are elements in contemporary culture that might be understood as a backlash against feminism, girly films, as an expression of neo-feminism, do not situate themselves against feminism : rather, they are indifferent to the kinds of social and

political concerns that set feminists apart from the general group of female strivers [...] (Radner, 2011, p.192).

L'auteure dissocie pourtant bien les différentes vagues en précisant notamment les caractéristiques de la troisième :

- an obsessional preoccupation with the body
- the emphasis upon self surveillance, monitoring and discipline
- women presented as active desiring subjects
- a focus upon individualism, choice and empowerment
- the dominance of a makeover paradigm
- the articulation or entanglement of feminist and anti-feminist ideas
- a resurgence in ideas of natural sexual difference
- a marked sexualization of culture
- an emphasis on commodification and the commodification of difference
- irony and knowingness (Radner, 2011, p. 191).

Radner nuance néanmoins ses propos en affirmant que, contrairement au post-féminisme qui s'approprié la culture populaire comme objet, le néo-féminisme veut plutôt analyser la culture populaire pour mieux transformer le féminisme. Cela a pour effet principal d'abolir le fossé entre les deuxième et troisième vagues féministes et de célébrer les différences des femmes plutôt que de les opposer. L'auteure prend comme exemple le personnage de Charlotte de la série *Sex and the City*. Elle choisit de devenir femme au foyer et d'être supportée financièrement par son mari. Plutôt que de la condamner, la télésérie lui fait prendre part au discours sans jamais dévaluer sa position ou son statut. En ce sens, le néo-féminisme veut davantage faire un portrait plus large du féminisme et ne jamais dissocier l'objet culturel de son contexte socio-historique.

1.2 Le *gender* selon Judith Butler

J'ai parlé de féminisme, de post-féminisme, de néo-féminisme et des « querelles internes » qui les caractérisaient. Dans ce contexte, l'auteure et philosophe Judith Butler m'intéresse parce qu'elle s'inscrit précisément dans la lignée des féministes qui réfléchissent en réaction à cette constante remise en question du féminisme, mais aussi parce qu'elle se distancie et s'élève au-dessus des préoccupations féministes, post-féministes et néo-féministes en tentant de déconstruire le *gender*. *Trouble dans le genre*⁷ : *le féminisme et la subversion de l'identité* est le principal ouvrage qui a servi à mettre en place sa pensée et qui a marqué à la pierre blanche l'histoire de la littérature féministe.

1.2.1 Représentation et féminisme

Pour mieux comprendre les écrits de Judith Butler, il est essentiel d'établir le projet qu'elle propose en début de réflexion. Elle souligne un premier problème avec le féminisme⁸ : le *gender*. Comme le titre de son ouvrage l'indique, l'auteure se voit face à un trouble, une ambiguïté, une incertitude qui lui fait craindre « une histoire qui [va] faire échouer le féminisme » (Butler [1990] 2007, p. 51). Ce trouble qui semble l'obséder particulièrement est lié à la définition des *genders* dans une société où l'homme est défini comme sujet et la femme comme objet (ou l'« Autre ») apparaissant comme une source de mystère. Bien plus qu'une question de rapports

⁷ Le mot *genre* a été conservé uniquement lorsque le titre de l'ouvrage de Judith Butler, originalement publié en version anglaise en 1990 aux éditions Routledge, est mentionné de sorte à demeurer fidèle à traduction française. Le genre fait évidemment référence au *gender* que j'emploie tout au long du mémoire.

⁸ Le féminisme dont fait référence Butler englobe les différentes vagues féministes.

homme/femme qui définit la grande majorité des théories féministes, c'est davantage au pouvoir que s'intéresse la philosophe : « Le pouvoir [...] semblait être bien plus qu'une forme d'échange entre des sujets ou un rapport de constante inversion entre un sujet et un autre ; en effet, le pouvoir semblait s'exercer en produisant précisément le cadre de pensée binaire sur le genre » (Butler [1990] 2007, p. 52). Le problème ou plutôt le trouble que repère Butler concerne les configurations d'un tel régime de pouvoir. Les termes « hommes » et « femmes » n'existeraient que dans un régime hétérosexuel « normatif ». Trouver un moyen de « troubler »⁹ ce régime de pouvoir devient la première porte d'entrée vers la théorie de l'auteure.

Butler propose aussi de déconstruire la « naturalité » du *gender* (et par le fait même du régime hétérosexuel) :

faire une généalogie implique [...] de chercher à comprendre les enjeux politiques qu'il y a à désigner les catégories de l'identité comme si elles étaient leurs propres origine et cause alors qu'elles sont en fait des effets d'institutions, de pratiques, de discours provenant de lieux multiples et diffus. La tâche de cette réflexion est de dé-centrer – et de déstabiliser – de telles instances de définition : le phallogentrisme et l'hétérosexualité obligatoire (Butler [1999] 2007, p. 53).

L'auteure cherche à revendiquer les notions de « féminin » et « femme » qui sont généralement définies en fonction de l'autre (le masculin, l'homme). Elle propose ainsi de déstabiliser ces définitions ainsi que leur(s) signification(s) pour créer ce fameux trouble de l'identité dont elle parle. Pour déconstruire cette identité, il faut analyser sa représentation puisqu'elle permet une première forme de construction.

⁹ Butler utilise l'expression « semer le trouble » dans son ouvrage pour parler d'une remise en cause du régime hétéronormatif.

Butler définit la représentation comme « une notion qui prend effet dans un processus politique cherchant à donner plus de visibilité et de légitimité aux femmes en tant que sujets politiques ; d'un autre côté, elle est la fonction normative d'un langage dont on dit soit qu'il relève, soit qu'il déforme la vérité qu'on croit déceler dans la catégorie « femme » (Butler [1990] 2007, p. 59-60). Un des problèmes que voit Butler lorsqu'elle précise le concept de représentation provient du fait qu'il dépend d'un contexte de théorie féministe et devient par conséquent un problème pour les femmes qui ne sont pas ou sont mal représentées dans le régime dominant. C'est pourquoi l'auteure parle d'un langage qui a dû être nécessaire pour que ces femmes soient reconnues d'un point de vue politique. Et c'est d'ailleurs à partir de ce moment que la philosophe suppose que le conflit à l'intérieur du mouvement féministe a débuté :

[o]n n'y conçoit justement plus le sujet-femme en des termes stables ou permanents. Nombreuses sont les contributions où l'on s'interroge sur la viabilité du « sujet » comme candidat ultime à la représentation – ou même à la libération –, mais peu s'entendent encore sur ce que définit ou devrait définir la catégorie « femme » (Butler [1990] 2007, p.60).

Le problème viendrait de ce langage et de cette politique, c'est-à-dire que ceux-ci, dans un contexte de modes de représentation, sont prédéterminés. L'idée de « femme » comme sujet n'est pas construite par la représentation. Cette dernière ne peut exister que lorsque le sujet correspond à des « critères ». Ce n'est qu'au moment où ils sont remplis que la représentation devient possible. Le sujet « femme » est de cette façon préétabli et correspond aux exigences du régime dominant et dès lors sa représentation peut être possible. Le questionnement sur la représentation se pose

donc dans ce paradoxe du discours qui prétend émanciper la « femme » (c'est du moins le cas du discours féministe) alors qu'en fait le système dans lequel le discours est constitué est lui-même contrôlé et ainsi prédispose l'énoncé dans des structures qui empêchent cette soi-disant émancipation. Mais une fois cette problématique admise,

[...] il ne suffit plus de se demander comment les femmes pourraient mieux se faire représenter dans le langage et en politique. Encore faut-il que les analystes féministes cherchent à comprendre comment la catégorie « femme » – le sujet du féminisme – est produite et contenue dans les structures du pouvoir, au moyen desquelles l'on s'efforce précisément de s'émanciper (Butler [1990] 2007, p. 61-62).

En fait, Butler ne propose même pas de comprendre la catégorie « femme », elle cherche plutôt à simplement souligner que le fait de s'interroger sur la « femme » comme sujet remet en cause la loi, déjà atteinte dans sa construction du sujet. Pour Butler, c'est « la possibilité qu'il n'y ait pas de sujet qui précède la loi » (Butler [1990], 2007, p. 62). Alors que les féministes s'obstinent à atteindre l'universalité en tentant de définir le sujet « femme », la philosophe critique cette recherche d'une « origine » du *gender*. La dissociation entre ce dernier et ses contextes politiques et culturels serait un échec puisque le *gender* est produit et est un produit de ces contextes.

1.3 Définition du *gender*

1.3.1 *Gender* et culture

« Le [*gender*] est culturellement construit indépendamment de l'irréductibilité biologique qui semble attachée au sexe [...] (Butler [1990] 2007, p. 67) » : c'est la

citation qui résume le plus fidèlement la définition de Judith Butler dans *Trouble dans le genre*. Alors qu'il est possible d'y lire que le *gender* ne dépend pas du sexe, Butler précise que la catégorie du *gender* est constamment en mouvement et qu'elle n'est pas la conséquence directe du sexe :

[s]upposer que le [*gender*] est un système binaire revient toujours à admettre le rapport mimétique entre le [*gender*] et le sexe où le [*gender*] est le parfait reflet du sexe, que le sexe en constitue du moins la limite. Lorsqu'on théorise le [*gender*] comme une construction qui n'a rien à voir avec le sexe, le [*gender*] devient lui-même un artefact affranchi du biologique, ce qui implique homme et masculin pourraient tout aussi bien désigner un corps féminin qu'un corps masculin et femme et féminin un corps masculin ou féminin (Butler [1990] 2007, p. 69).

C'est pourquoi il faudrait parler de « significations culturelles » (Butler [1990] 2007, p. 67) du corps pour déterminer le *gender*. Pour l'auteure, il existerait un « prédiscours » qui donnerait cette impression de naturalité au corps. Si on pouvait penser que le corps est à la nature ce que le *gender* est à la culture, Butler propose plutôt que même le corps répond à des normes culturelles qui font justement partie de ce « prédiscours ». Excepté que contrairement au *gender* qui serait entièrement construit par ce même bassin de normes et de lois qui forment le discours dominant, le corps ne prend sens que lorsque ces normes culturelles ont une signification, lorsqu'elles sont rattachées au *gender*. Le corps serait une sorte d'écran sur lequel seraient projetées certaines « significations culturelles » et permettrait la définition (et la fixation) du *gender* comme répondant à une norme.

Cette norme, qui viendra définir, déterminer et fixer ce que Simone de Beauvoir et Luce Irigaray considèrent comme la culture, appartient à un contexte.

Butler précise :

Ces approches qui considèrent le *gender* comme un rapport à comprendre en fonction d'un contexte impliquent que ce qu'« est » la personne et même ce qu'« est » le *gender*, dépendent toujours des rapports construits qui les déterminent. Comme un phénomène mouvant et contextuel, le *gender* ne dénote pas un être substantif, mais un point relatif de convergence entre des rapports culturellement et historiquement spécifiques (Butler [1990] 2007, p. 74).

Si elle prouve une fois de plus son intérêt pour une approche historique du *gender*, l'auteure sous-entend aussi que de Beauvoir et Irigaray proposeraient une transformation, un mouvement à l'intérieur de ce « point relatif de convergence entre des rapports culturellement et historiquement spécifiques ». Pour Butler, il s'agit d'un tout autre scénario. Si on ne peut effectivement dissocier le *gender* de son contexte, il faut de plus supposer que ce contexte instaure une norme. Comparativement aux « vagues » précédemment abordées, l'approche de la philosophe amène le principe d'unité. C'est-à-dire que de vouloir définir le *gender* (ou une identité) à travers une culture donnée (donc nécessairement une histoire aussi) exclut la possibilité d'une transformation, d'une interrogation ou d'une nouveauté par rapport au concept du *gender*. Parce que ce *gender* est déjà préétabli et défini par la culture dans laquelle il est construit, il ne peut que correspondre à une norme. Le *gender* performé par l'individu ne pourra que tendre vers cette norme puisque celle-ci exclut toute autre possibilité et entretient par le fait même cette norme : par exemple, ce que devrait être un homme et ce que devrait être une femme. C'est pourquoi, selon Butler, *performer* le *gender* est une tentative vouée à l'échec. En voulant atteindre cet « idéal » construit

par la norme, on ne peut qu'échouer puisqu'il n'existe qu'en terme de représentation ou d'idéologie. Le corps devient ainsi l'instrument d'une répétition sans fin où le *gender* de la norme est convoité, mais jamais complètement incarné.

1.3.2 Les dangers du *gender*

Le principal danger que pourrait rencontrer la définition de Butler est proposé par l'auteure elle-même : « [d]ans quelle mesure l'identité est-elle un idéal normatif plutôt qu'un fait descriptif de l'expérience ? » (Butler [1990] 2007, p. 84). La première hypothèse est favorisée par le fait que lorsque le *gender* est interrogé, c'est la « personne »¹⁰ qui est aussi remise en question. Lorsqu'on parle de normes ou encore de pratiques régulatrices du *gender*, cela implique un certain ordre, une cohérence et une constance. Et ce sont ces mêmes ordre, cohérence et constance qui construisent la « personne » qui se révèle finalement être des « normes d'intelligibilité socialement instituées et maintenues » (Butler [1990] 2007, p.84) ; au même titre que le *gender* est régulé sous un régime normatif. Celui qui sera reconnaissable est celui qui permet l'ordre, la cohérence et la constance de l'identité sexuelle¹¹. Le *gender* qui ne saura entrer dans cette intelligibilité deviendra synonyme de discontinuité, d'incohérence et de chaos :

[...] la discontinuité et l'incohérence sont des spectres constamment proscrits et produits par ces mêmes lois visant à établir des rapports de cause à effet entre le sexe biologique, les *genders* socialement construits et leur « expression ou effet » conjoint dans le désir sexuel tel qu'il se manifeste dans la pratique sexuelle (Butler [1990] 2007, p. 84).

¹⁰ Le terme est employé entre guillemets parce que l'auteure en parle comme d'un concept, d'une idée.

¹¹ Lorsqu'elle parle d'identité sexuelle, Butler fait référence au sexe, au *gender*, à la pratique sexuelle et au désir.

Ces notions de discontinuité et d'incohérence ne peuvent être ici pensées qu'en fonction de l'ordre établi par les pratiques régulatrices. Un *gender* ou une identité sexuelle « incohérente » ne peuvent être perçus comme tels que parce qu'ils sont réfléchis, comparés, mis en relation avec une construction du normatif. Un régime, qui en plus de maintenir le concept d'unité abordé précédemment (unité entre le sexe et le *gender*, mais aussi entre le corps et l'intérieur, le soi), permet la cohérence entre le système binaire homme / femme.

1.4 Naturalisation et normativité

1.4.1 Le « système » hétérosexuel

Pour expliciter cette notion de binarité, Judith Butler propose de remonter à son origine et de déstabiliser le rapport homme / femme afin de préciser la constitution du *gender* comme système binaire, montrer l'élaboration de la norme hétérosexuelle qui s'impose de soi, toujours selon l'auteure. En effet, « [l']institution d'une hétérosexualité obligatoire et naturalisée a pour condition nécessaire le *gender* et le régule comme un rapport binaire dans lequel le terme masculin se différencie d'un terme féminin, et dans lequel cette différenciation est réalisée à travers le désir hétérosexuel » (Butler [1990] 2007, p. 93).

Je l'ai mentionné, le *gender* est perçu (à tort) comme un concept d'unité. Si c'est le cas, c'est parce qu'il existe une cohérence entre le *gender*, le sexe et le désir. Ces deux derniers sont aussi dans un régime d'opposition concernant le sexe mâle et le sexe femelle : l'ordre hétérosexuel. Lui aussi établit un rapport contradictoire, mais

sa cohérence et son unité sont possibles uniquement grâce à la binarité et les rapports entre les trois mentionnés. Cela implique que le *gender* reflète le désir et que le désir traduit le *gender*. De plus, la « naturalisation » des liens entre le sexe, le *gender* et le désir cristallisent l'hétérosexualité comme norme, mais aussi le *gender* comme rapport binaire régulé.

Butler reprend les écrits de Michel Foucault dans *l'Histoire de la Sexualité* (1976)¹² pour confirmer l'institutionnalisation des régimes sexuels et plus précisément de l'hétérosexualité comme norme. Foucault suggère que même le sexe était une catégorie construite par un « régime de sexualité historiquement singulier » et qu'il servait à masquer les véritables enjeux, soit réguler et normativiser les comportements sexuels. Foucault emprunte le cas de l'hermaphrodite Herculine Babin¹³ pour critiquer l'hétérogénéité sexuelle. Ce qui signifie que pour lui, l'exemple d'Herculine permet de montrer que les attributs (dans le cas ici mentionné, la présence de deux sexes) sont, d'après l'auteure, « sans attache substantive » (Butler [1990] 2007, p. 95), c'est-à-dire que « [d]ans sa lecture [...] de Herculine, Foucault propose une ontologie des attributs accidentels qui révèle que l'identité est un postulat qui fonctionne comme un principe de régulation et de hiérarchisation culturellement réducteur ; en bref, comme une fiction régulatrice » (Butler [1990] 2007, p. 95). Les idées d' « homme » et de « femme » deviennent ainsi intelligibles

¹² L'ouvrage *L'Histoire de la Sexualité* de Michel Foucault n'a été que brièvement consulté. Je fais le choix délibéré de m'en remettre à la lecture de Judith Butler qui est suffisamment pertinente pour l'étude du *gender*.

¹³ Foucault a rédigé les mémoires de Herculine Barbin et Butler emprunte sa « critique » à l'introduction du manuscrit.

puisqu'elles correspondent à des attributs ou à des traits qui sont « préexistants » et rattachés à un *gender* dont la régulation est maintenue.

Cette matrice hétérosexuelle est construite dans un régime phallique. Et c'est précisément là que Butler semble y voir un problème. Les féministes et leurs questionnements ont souvent voulu se dissocier de la biologie (« on ne naît pas femme, on le devient »¹⁴) pour définir une sexualité purement féminine. Or, ce que Butler et quelques autres théoriciens (Foucault ou Irigaray) reprochent à cette sexualité féminine réside dans le fait qu'elle n'est possible que dans une « identification masculine ». Même dans des contextes homosexuels, il est possible de déceler les traces du système hétérosexuel :

La répétition de la matrice hétérosexuelle dans les cultures sexuelles à la fois gaies, lesbiennes et hétérosexuelles pourrait bien constituer le lien de dénaturalisation et de mobilisation des catégories du *gender*. Que des cultures non-hétérosexuelles reproduisent la matrice hétérosexuelle fait ressortir le statut fondamentalement construit de ce prétendu original hétérosexuel. [...] La répétition parodique de l'« original » [...] révèle que l'original n'est rien d'autre qu'une parodie de l'idée de nature et d'original (Butler [1990] 2007, p. 107).

Ainsi, toute ambiguïté ou subversion qui s'inscrit à l'intérieur du système hétérosexuel (et donc homosexuel et bisexuel, puisqu'ils copieraient la matrice hétérosexuelle) est exclue. Et si Butler propose que la matrice hétérosexuelle soit le lieu pour la subversion, c'est qu'il s'agit de l'endroit pour profiter du mécanisme de reproduction de l'identité, soit la répétition. En effet, comme les régimes de pouvoir définis précédemment sont l'hétérosexualité et le phallocentrisme et qu'ils dominent grâce à la répétition et puis à la naturalisation de leurs principes, la question que se

¹⁴ Célèbre citation tirée de *Le deuxième sexe* (1949) de Simone de Beauvoir.

pose la philosophe est : quel type de discours subversif pourrait profiter du procédé de répétition et ainsi déstabiliser les idéologies dominantes ?

1.5 Le corps : objet culturel ?

1.5.1 Corps et plaisirs

Le régime hétérosexuel peut prendre pouvoir lorsqu'un sens entendu et établi par « l'ordre » s'articule entre le sexe, le *gender* et le désir. Le *gender* est régulé selon un régime binaire et souvent mis en relation avec le sexe. Or, lorsqu'on parle sexe, nous parlons aussi de corps (pénis, vagin) et l'autre problème que décèle Butler est celui du corps comme signe culturel. Reprenant encore les écrits de Foucault, l'auteure précise cette idée du corps porteur d'une signification culturelle « préexistante » :

Dans le premier volume de *l'Histoire de la sexualité*, Foucault suggère que le « sexe » unique (on est d'un sexe et donc pas de l'autre) est un construit (a) produit à des fins de régulations sociales et de contrôle de la sexualité (b) qui dissimule et unifie artificiellement une variété de fonctions sexuelles disparates et sans lien les unes avec les autres, et (c) qui passe ainsi dans le discours pour une cause, une essence intérieure qui produit, et, simultanément, rend intelligibles toutes sortes de sensations, de plaisirs et de désirs en des termes spécifiques du sexe (Butler [1990] 2007, p. 200).

Le problème auquel se voit confronter le sexe rejoint celui du *gender* qu'expose Butler : naturaliser un système grâce à un discours du pouvoir. La binarité du *gender*, pourrait-on supposer, découlerait de cette même « naturalisation » et binarité du sexe. Le désir, lui, se retrouve précisément déjoué par cette construction du corps : « [L]e corps, en tant qu'il est déjà un signe culturel, pose des limites aux significations imaginaires qu'il occasionne, mais il n'est jamais libre d'une

construction imaginaire » (Butler [1990] 2007, p. 167). Ce qui veut dire que les plaisirs corporels et sexuels sont eux aussi construits. Or, ils ne sont pas construits à partir du corps, mais bien à partir de la construction fantasmée du corps. Un peu comme le *gender* représente un idéal impossible à atteindre, le corps fantasmé ne peut être compris que par rapport à la construction de ce fantasme, qu'à la construction du corps « idéal ». Le désir est alors lui aussi construit. Les parties du corps (pénis, vagin, seins, etc.) qui correspondent déjà à cet « idéal » et qui appartiennent aussi à un *gender* sont celles où les plaisirs sont possibles et aussi intelligibles.

1.5.2 Corps et discours

Le corps devient une sorte d'écran pour que se projette une certaine forme de réalité. Et tout cela est possible grâce au langage. Reprenant la définition qu'en a donnée Monique Wittig¹⁵, théoricienne féministe qui s'est principalement intéressée à la question de l'hétérosexualité comme régime politique, Butler précise ce qu'elle veut signifier par langage : « Pour Wittig, le langage est une série d'actes répétés à travers le temps qui produisent des effets de réalité qui finissent par être abusivement perçus comme des ‘faits’ » (Butler [1990] 2007, p.229). Il s'agit du lieu parfait où les instances de pouvoir peuvent exercer ces actes répétés (et un discours) qui valideront et réguleront le régime dominant hétérosexuel et faire croire en sa naturalité, son « fait ». Le corps est alors l'élément sur lequel le langage (et donc le discours) et des actes se répètent pour en donner une signification. Et cette signification n'est cohérente que si elle répond aux normes hétérosexuelles

¹⁵ Butler fait référence à un article de Monique Wittig (1981) publié dans *Feminist Issues*, vol.1, no2, hiver 1981, p.48.

construites par les instances de pouvoir. Ainsi, le corps et sa surface prennent la forme de « matériaux » à partir desquels le *gender* peut être performé. Et pour Butler, « [l]e pouvoir qu'a le langage de travailler sur les corps est à la fois la cause de l'oppression sexuelle et le chemin pour en sortir. [...] Il exerce et transforme sa puissance d'agir sur le réel à travers des actes de parole, qui, à force d'être répétés, deviennent partie intégrante des pratiques et, pour finir, des institutions » (Butler, [1990] 2007, p.230). C'est-à-dire que si l'on veut déstabiliser le *gender*, c'est à travers les rouages même de la construction de sa naturalisation que le tout sera possible.

1.6 Le *gender* comme performance

1.6.1 Actes et répétitions

J'insiste sur l'importance qu'accorde Judith Butler au principe de la répétition. Le *gender* est performatif dans la mesure où les actes sont répétés sur la surface des corps et donnent l'illusion d'une vérité de l'identité sexuelle. Il est aussi performance parce qu'il ne peut jamais être dissocié de ses actes. Cette vérité est créée justement parce que la réalité du *gender* n'existe que par cette répétition d'actes sur le corps. Le *gender* n'est alors pas un fait, mais une construction. Son « origine » est produite par cette construction. Et nous croyons à la naturalité du *gender* parce que sa performance répétée « reproduit et remet simultanément en jeu un ensemble de significations qui sont déjà socialement établies » (Butler [1990] 2007, p. 264). L'idée de la vérité d'un *gender* devient ainsi un fantasme et ce dernier n'est ni plus vrai ni plus faux. Il est l'effet d'une répétition structurée : « Lorsqu'on dit du sujet qu'il est constitué, cela veut simplement dire que le sujet est une conséquence des

discours suivant des règles et gouvernant l'invocation intelligible de l'identité. Le sujet n'est pas déterminé par les règles qui le créent, parce que la signification n'est pas un acte fondateur, mais un processus régulé de répétition » (Butler [1990] 2007, p. 271).

1.6.2 *Gender* et parodie

Pour Butler, la parodie est ce qui incarne le mieux cette « fausseté » du *gender*. Dans son ouvrage, l'auteure prend à titre d'exemple la drag-queen et les « fem » et « butch ». Si elle reproche aux féministes d'avoir (trop) sévèrement critiqué la drag pour sa dégradation de la femme, et la « fem » et la « butch » parce qu'elles reprenaient de façon stéréotypée les normes hétérosexuelles, Butler tente plutôt d'étudier le rapport entre la performance parodique et l'absence d'un *gender* original. La philosophe propose plutôt de s'attarder sur le rapport entre l'anatomie de l'acteur ou de l'actrice de la performance et le *gender* qui est en cause :

[...] en réalité, nous avons affaire à trois dimensions contingentes de la corporéité signifiante : le sexe anatomique, l'identité de *gender* et la performance du *gender*. Si l'anatomie de l'acteur ou actrice de la performance est déjà distincte de son *gender*, et si l'anatomie et le *gender* de cette personne sont tous deux distincts du *gender* de la performance, alors celle-ci implique une dissonance non seulement entre le sexe et le *gender*, mais entre le *gender* et la performance (Butler [1990] 2007, p. 260-261).

Si, par exemple, la drag-queen est un homme (son sexe est un pénis) qui imite une femme, on distingue son sexe, son *gender* ainsi que celui en jeu dans la performance, dans le cas présent celui de la « femme ». En imitant un *gender* féminin, la drag-queen montre que le *gender* lui-même est aussi une imitation d'un original qui n'existe pas. Je l'ai noté, le *gender* est une construction, un effet et sa naturalité l'est

tout autant. C'est pourquoi Butler croit qu'en jouant grossièrement, en montrant l'artifice du *gender*, la drag expose précisément cette « fausseté ». C'est ce que permet la parodie; de révéler l'original comme un idéal impossible à incarner.

Les écrits de Judith Butler permettent de mettre en lumière la structure préexistante du *gender*. En remettant ce dernier en cause, en le questionnant, l'auteure déconstruit le *gender* et expose par la même occasion la préexistence du système hétéronormatif et de la signification culturelle du corps. Que se passe-t-il lorsque le médium cinématographique participe à l'élaboration de ces représentations ?

Chapitre 2

Entre regard et sexualité : des plaisirs visuels à la Final Girl

2.1 Les enjeux de la représentation

Le texte « Visual Pleasure and Narrative Cinema » de Laura Mulvey, originalement publié en 1975, est l'un des textes fondateurs de la théorie féministe cinématographique. Il s'attarde à la question de la représentation de la femme dans le cinéma des années 40 et 50 d'Hollywood. Pour l'auteure, tout s'articule à partir d'un jeu de pouvoir (et de regard(s)) entre le spectateur masculin qui regarde et l'objet de désir de ce spectateur qui est la femme. Mulvey le montre en précisant son propos en trois notions : la scopophilie, le rapport entre voyeurisme et identification ainsi que le complexe de castration.

2.1.1 Scopophilie

La salle de cinéma propose un environnement propice à une relation bien précise qui s'établit entre le spectateur et l'image projetée sur l'écran. Lorsque Mulvey parle de scopophilie, elle fait référence au plaisir que le simple regard peut procurer lorsque le spectateur est tourné vers l'image qui défile devant lui. Plus précisément, ce qui intéresse l'auteure dans le cas présent est le rapport entre le spectateur masculin¹⁶ et l'objet qu'il contemple sur l'écran, c'est-à-dire la femme.

¹⁶ Je suis conscient de la problématique liée à l'utilisation du terme « spectateur ». C'est pourquoi je choisis d'employer le terme en incluant son *gender* (masculin ou féminin) pour le spécifier

Mulvey parle exclusivement d'un spectateur masculin parce que le cinéma qu'elle analyse, le cinéma narratif hollywoodien (qui dominait les années 40 et 50), représente l'idéologie patriarcale. Cette dominance centre les films autour du fantasme qu'incarne la femme pour l'homme. L'inégalité dans la représentation des sexes fait aussi en sorte que l'homme est l'élément actif et la femme, l'élément passif. Le personnage masculin est celui qui fait avancer l'intrigue et qui vit d'action et de rebondissements alors que la femme n'est qu'un élément de spectacle. Elle est là pour être regardée, contemplée et admirée. Si tel est le cas, c'est parce qu'elle est l'objet de désir à la fois du héros et du spectateur masculin. La femme est ainsi codifiée érotiquement et sexuellement de façon à ce que le personnage masculin puisse projeter ses fantasmes sur cette dernière. Pour Mulvey, cette idée de spectacle et de désir entraîne un détournement du regard du héros sur la femme. Ce n'est alors pas surprenant que cette dernière ralentisse, voire empêche le développement de l'intrigue par sa contemplation par le héros. Il n'y a donc pas d'issue pour elle : elle est cantonnée dans un rôle d'objet érotique. Elle est à la fois objet de désir du personnage et du spectateur masculins. Que spectacle, sa présence n'a que pour but le plaisir de regarder. Mulvey souligne même son absence totale dans les « buddy movies » où le « problème » de la femme n'est plus et où les sous-entendus homoérotiques entre deux héros assurent un développement normal de l'histoire. L'auteure souligne également l'impossibilité du héros à incarner lui-même cet objet érotique. Le

plutôt que d'employer le terme « spectatrice ». C'est la traduction que j'ai choisi d'employer pour les termes « male spectator » et « female spectator » retrouvés dans les ouvrages. Il s'agit également de démontrer que la construction du *gender* s'effectue à travers le vocabulaire employé par les textes théoriques anglophones.

spectateur masculin ne pourrait éprouver que malaise et inconfort devant l'érotisation de son propre sexe.

2.1.2 Voyeurisme et identification

Mulvey aborde ensuite le rapport entre le voyeurisme et l'identification que provoque ce jeu de regards entre le héros et le personnage féminin. Les yeux du héros masculin sont tournés sur la femme lorsque celle-ci se donne en spectacle. Mais puisqu'elle est le désir à la fois du héros et du spectateur masculin, le processus d'identification est possible et c'est par le personnage masculin que tout se passe. Il est celui par qui le regard du spectateur peut traverser l'écran. C'est-à-dire que le spectateur masculin, s'identifiant à un personnage central qui se charge du déroulement de l'action et qui partage le même fantasme et le même désir, rejoint le regard du héros. Tous les deux deviennent ainsi complices, en quelque sorte, et le point de jonction de leur regard demeure l'image de la femme. Cette structure illustre parfaitement le pouvoir phallogénique du héros et du spectateur masculins. Dominant les fantasmes projetés, le personnage masculin contrôle ainsi ceux du spectateur masculin par l'entremise de la jonction de leur regard. Le héros concilie son pouvoir de protagoniste actif avec celui de diriger le regard érotique du spectateur masculin. Il transmet de cette façon un sentiment de domination chez ce dernier qui le rassure dans sa prétendue supériorité. Par contre, ce processus s'oppose à la situation de voyeurisme qui habite le spectateur masculin. Il est ici physiquement placé pour regarder sans être vu. Il est dans la salle de cinéma, dans le noir, et contemple l'image de la femme, de façon plutôt passive, tout en conservant ce plaisir de regarder et d'admirer l'apparition d'un fantasme érotique :

[...] the extreme contrast between the darkness in the auditorium (which also isolates the spectators from one another) and the brilliance of the shifting patterns of light and shade of the screen helps to promote the illusion of voyeuristic separation. Although the film is really being shown, is there to be seen, conditions of screening and narrative conventions give the spectator an illusion of looking in on a private world (Mulvey, [1975]1992, p. 25).

De cette tension entre une situation passive et vulnérable et une autre participative naît une domination suprême du masculin puisque la situation abolit les frontières causées par l'écran. Se référant à Freud, à Jacques Lacan et au moment originel de la reconnaissance dans le miroir où l'enfant prend conscience de son image dans la glace (et où l'image idéale créée par le Surmoi définit le Moi du sujet), Mulvey note que l'homme a besoin de cet espace que procurent l'écran et la salle de cinéma pour assurer sa représentation. Le film agit en quelque sorte comme un miroir et le spectateur masculin reconnaît ce qui est projeté. Le pouvoir du héros est suffisamment fort pour naturaliser ce reflet.

2.1.3 Complexe de castration

Mulvey énonce enfin ce qui représente un plus grave problème chez le spectateur masculin : un certain déplaisir provoqué par l'image de la femme dans le cinéma narratif hollywoodien. Le caractère dangereux de cette dernière contribue à cet inconfort. Ce sont dans des termes psychanalytiques que Mulvey parle de ce danger. Cela se traduit par l'absence de pénis chez la femme qui rend menaçante l'objet de désir du personnage et du spectateur masculins :

In reality the phantasy world of the screen is subject to the law which produces it. Sexual instincts and identification processes have a meaning within the symbolic order which articulated desire. Desire, born with language, allows the possibility of transcending the

instinctual and the imaginary, but its point of reference continually returns to the traumatic moment of its birth : the castration complex (Mulvey, [1975] 1992, p. 26).

Rappelant constamment la différence sexuelle, la femme incarne la menace constante de la castration. L'angoisse qu'elle génère provient du fait que le danger qu'elle représente originellement est palpable et peut surgir à tout moment, mettant le protagoniste et le spectateur masculins dans une situation inconfortable. Mulvey propose deux solutions pour mettre fin au danger que représente ce complexe de castration : 1) un retour sur le traumatisme originel pour tenter de percer le mystère de la femme en la rabaisant, la dévalorisant allant même jusqu'à la tuer dans le cas du héros; 2) un refus de la castration en substituant la femme par un objet fétiche ou encore en la rendant elle-même objet fétiche. Encore une fois, c'est la tension entre deux résolutions différentes qui est présentée. L'une violente et sadique, et l'autre attrayante et valorisant la beauté de l'objet. C'est finalement un besoin de domestication de la femme qui est exprimé ici : rendre la menace que représente la sexualité féminine moins dangereuse et plus attrayante. Voilà pourquoi le personnage féminin termine souvent amoureusement dans les bras du héros à la fin du film. Cependant, et là est certainement un des reproches les plus souvent faits à l'égard du texte de l'auteure, qu'en est-il du regard de ce personnage féminin ? Est-ce que le présenter ou le décrire serait trop problématique ? L'auteure Linda Williams, dans un contexte de cinéma d'horreur, et Mulvey elle-même sont revenues sur le texte phare de 1975.

2.1.4 Mulvey et la critique

2.1.4.1 Linda Williams : lorsque la femme regarde

Linda Williams, auteure du célèbre ouvrage *Hard Core : Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible* (1999) et de *Screening Sex* (2008), s'est attardée à la question du regard. Sans être directement une critique du texte de Laura Mulvey, « When the Woman Looks », un essai écrit en 2001, reprend essentiellement les concepts établis dans le texte fondateur « Visual Pleasures ». L'argumentation s'articule autour d'un aspect que Mulvey a « omis » de son texte, soit la question du regard féminin. À travers le titre de son article, Williams ne fait pas référence au spectateur féminin, mais bien au personnage féminin qui regarde.

Selon l'auteure, la femme est punie pour avoir regardé. Et sa thèse veut démontrer le processus de punition ainsi que l'affinité entre la femme et la figure du monstre (leur statut dans les structures d'un regard patriarcal). Williams s'intéresse à deux types de films d'épouvante. D'un côté, le film d'horreur classique où elle observe que le monstre est le double de la femme et non de l'homme. Comme le monstre, elle est différente de l'homme (sexuellement). Mais aussi lorsque la femme regarde, elle ne peut que voir la femme-castratrice qu'elle représente pour l'homme. Encore une fois, nous sommes dans un rapport avec un spectateur qui est de *gender* masculin. De l'autre côté, elle s'intéresse aux films d'horreur avec psychopathe(s). Elle y présente deux exemples : *Peeping Tom* (1960) de Michael Powell et *Dressed to Kill* (1980) de Brian DePalma. Dans le premier cas, elle note l'utilisation du miroir comme objet qui déforme le visage pour montrer l'illusion que la femme est un monstre, mais aussi la présence même d'une créature monstrueuse à éliminer comme

miroir de sa féminité menaçante. Or, le personnage d'Helen dans *Peeping Tom* refuse cette image de même que celle de la victime pétrifiée. Tout au long du film le meurtrier, Mark, filme les assassinats qu'il commet. Il tente ainsi d'enfermer la femme dans cette image maléfique prédéfinie en la présentant dans un contexte de voyeurisme, rappelant naturellement celui que décrit Laura Mulvey. Parce qu'elle comprend la structure et les mécanismes du regard qui aurait pu l'« emprisonner » dans cette image, Helen refuse le regard que lui renvoie la caméra de Mark. C'est ce qui permettra au final sa survie. Williams la présente comme une première forme de « Final Girl » (concept élaboré par Carol J. Clover que je présenterai plus loin). Dans *Dressed to Kill*, c'est très différent. On y perpétue le mythe que la femme est à la fois victime et monstre : le meurtrier est de sexe masculin et il *performe* un *gender* féminin qui est mauvais (il se travestit en femme pour tuer ses victimes). On responsabilise aussi la femme pour ce qui lui arrive. La première victime sera en effet punie après avoir commis l'adultère. À travers le personnage de Kate (la première victime), on présente l'expression du désir féminin qui devient proportionnel à la violence perpétrée sur la femme. Cette idée se manifeste dans la fameuse séquence du meurtre dans l'ascenseur. Tout juste après avoir quitté l'homme avec qui elle vient de commettre son écart de conduite, Kate est victime d'un meurtre. Vêtue d'un manteau blanc, elle se rend compte qu'elle a oublié son alliance sur la table de nuit de son amant. Alors qu'elle tente de remonter au septième étage, les portes de l'ascenseur s'ouvrent et une grande femme y pénètre en donnant un violent coup de couteau sur la main de Kate. Les portes se referment et la meurtrière (qui est en fait un meurtrier) achève la mère de famille. Le spectateur a accès à une certaine partie de l'homicide grâce à des plans sur un miroir placé près du plafond. Le tout est brutal, violent et

sanglant. La séquence est ainsi pensée par Williams comme le fantasme de la castration sur le corps féminin qui était évité, voire refusé chez Mulvey.

Linda Williams inscrit ces deux personnages féminins dans un début de transformation du regard de la femme, mais aussi du spectateur sur la femme. La raison pour laquelle l'essai tente de se détacher des propos de Laura Mulvey est certainement liée au fait que l'auteure s'intéresse ici au genre de l'horreur, contrairement au texte fondateur qui se concentrait plutôt sur le cinéma hollywoodien classique. De la sorte, Williams expose à la fois les différences et les dangers de l'étude du regard de la femme, soit de démontrer que le contexte du cinéma d'horreur permet plus de subversion, et de rester prisonnier devant l'expression du désir sexuel féminin comme source de pouvoir et de malheur.

2.1.4.2 Mulvey : retour sur le regard du spectateur féminin

Mulvey elle-même est revenue sur son propre article dans un chapitre de *Visual and Other Pleasures* paru en 1989. « Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* » répond aux reproches faits à l'auteure concernant une perspective d'étude omise : le spectateur « féminin ». Mulvey riposte en affirmant que l'idée d'un spectateur « masculin » n'excluait aucunement une masculinisation du spectateur féminin. Pourtant, cela a posé un problème et elle tente d'y remédier en précisant le rapport complexe entre le personnage et le spectateur féminins. Elle s'attarde dans son chapitre sur le spectateur féminin qui éprouverait une fascination pour le déchirement entre une « masculinisation » et une « féminisation » du personnage féminin central au récit.

Abordant le cas du film western *Duel in the Sun* (1946) de King Vidor, l'auteure expose l'idée du mélodrame qui habite l'héroïne et définit le genre du film. Dans le cas présent, Pearl, l'héroïne incarnée par Jennifer Jones, est déchirée entre deux hommes. Ces derniers représenteraient les deux pôles du désir féminin : d'un côté la « féminité correcte » représentée par un prétendant intellectuel, propre, promu à un bel avenir et qui indique une sexualité passive de la part du protagoniste féminin. De l'autre, une sexualité passionnée incarnée par un personnage de cowboy typique qui manie les armes, les chevaux et qui est condamné à un court avenir. C'est ce qui intéresse Mulvey ici : la dualité dans la construction de l'identité féminine qui complexifie et rend très ambiguë la question de la « féminité ». L'auteure observe d'ailleurs que l'impossibilité d'incarner ou de *performer* une féminité instable et ambiguë mènera à la perte (émotionnelle du moins) du personnage féminin. Dans *Duel in the Sun*, le personnage féminin meurt dans les bras de son véritable amour (joué par Gregory Peck) qu'elle a elle-même tué. Cela témoigne du rapport complexe entre la « masculinisation » et le spectateur féminin en ce qui a trait au cinéma hollywoodien.

2.2 La Final Girl de Carol J. Clover

Le dernier texte sur lequel je m'attarderai est « Her Body, Himself » (1987), premier chapitre de l'ouvrage *Men, Women and Chainsaws : Gender in the Modern Horror Film* de Carol J. Clover paru en 1992. L'auteure propose une réflexion sur le rapport du *gender*, du corps des personnages (masculins et féminins) à l'écran, et aussi du spectateur. Sa principale notion, la Final Girl, est articulée autour d'un sous-

genre du cinéma d'horreur. En effet, même si son ouvrage s'intéresse au genre en général, la théorie qu'elle développe concerne le slasher.

2.2.1 Le slasher

Clover ne perd pas de temps à définir ce sous-genre. Dès les premières lignes de son premier chapitre, elle affirme : « At the bottom of the horror leap lies the slasher (or splatter or shocker or stalker) film : the immensely generative story of a psychokiller who slashes to death a string of mostly female victims, one by one, until he is subdued or killed, usually by the one girl who has survived » (Clover, [1987] 1992, p. 21). Elle précise également que, d'un point de vue économique, l'idée des productions indépendantes à faible budget (low-budget) est indissociable de la naissance et montée du slasher dans les années 70 et 80. De plus, les spectateurs visés et qui assistaient le plus à ce genre de films était de jeunes hommes, ce qui, pour Clover, ne peut être mis de côté lors de son analyse. Lorsqu'elle présente le slasher, l'auteure cite l'exemple de *Psycho* d'Alfred Hitchcock comme son ancêtre :

It's elements are familiar : the killer is the psychotic product of a sick family, but still recognizably human; the victim is a beautiful, sexually active woman; the location is not-home, at a Terrible Place; the weapon is something other than a gun; the attack is registered from the victim's point of view and comes with shocking suddenness. None of these features is original, but the unprecedented success of Hitchcock's particular formulation, above all the sexualisation of both motive and action, prompted a flood of variations and limitations (Clover, [1987] 1992, p. 24).

Les deux idées extrêmement importantes qui sont dégagées ici sont la familiarité et la variation. C'est-à-dire que bien davantage que dans tous les autres genres ou sous-genres, le slasher est certainement celui qui fonctionne le plus sur ces

conditions prédéterminées et préalablement assimilées par son public. Le fait de respecter certaines règles permet au spectateur de se retrouver constamment en terrain connu, dans un univers sécurisant puisqu'il en reconnaît les signes.

S'il a connu son effervescence à la fin des années 70 et au début des années 80 grâce à cette idée de répétition, le slasher a néanmoins eu la possibilité de créer certaines variations à travers l'exploitation de ces mêmes thèmes, thèmes et variations que je préciserai un peu plus loin. Parmi les longs-métrages les plus importants de cette époque riche en slashers, Clover cite *The Texas Chainsaw Massacre* de Tobe Hopper réalisé en 1974 comme étant celui qui a engendré une nouvelle « phase » et *Halloween* réalisé par John Carpenter en 1978 comme celui qui a confirmé la naissance de cette nouvelle forme de variations et de conditions. Dans le premier cas, nous y suivons cinq amis qui se voient pris au piège par une famille de cannibales dans la campagne texane. Seule Sally survit aux massacres alors que ses amis se feront tuer l'un après l'autre par Leatherface, l'homme-monstre qui poursuit ses victimes armé d'une tronçonneuse et qui se crée un nouveau visage grâce à la peau de ses victimes. Dans *Halloween*, Michael Myers, qui a assassiné sa sœur alors qu'il n'avait que six ans, s'évade quinze ans plus tard de l'hôpital psychiatrique dans lequel il a été interné pour poursuivre des gardiennes d'enfants le soir de l'Halloween. Cette fois-ci c'est Laurie Strode, jouée par Jamie Lee Curtis, qui saura tenir tête au tueur psychopathe qui sévit dans la rue d'une petite ville. Ce sont là deux exemples importants de films qui ont défini ce que Clover qualifie de stéréotypes du sous-genre.

2.2.2 Les stéréotypes

Trois de ces éléments qui sont caractéristiques du slasher et que Clover analyse dans son premier chapitre seront examinés. Ces stéréotypes sont le tueur, les victimes et la Final Girl. Tous trois apparaissent de film en film permettant d'observer la règle, mais ouvrant aussi la porte à une « mutation » du sous-genre.

2.2.2.1 Le tueur

D'un point de vue strictement physique, il serait possible de décrire le tueur comme fort, bâti et bien en chair. Il est la plupart du temps masqué et jusqu'au dénouement il nous est très peu montré. Il est aussi rapide et pour ainsi dire invisible. Ses armes préférées sont le couteau, la hache, le marteau, la tronçonneuse et tout ce qui est tranchant ou coupant. Le pistolet n'est d'aucune efficacité pour lui et contre lui. Les victimes tentent désespérément de s'en servir pour le supprimer, mais sans succès. Dans *Halloween*, lors de la séquence finale, le docteur Loomis, le psychiatre qui s'occupe de Michael Myers, lui tire plusieurs balles dans le corps pour l'éliminer. Alors que le spectateur et Laurie assistent à la scène où Michael, sous l'impact des coups de feu, tombe du haut de la fenêtre pour s'écraser sur le sol, nous apercevons quelques instants plus tard que Michael a disparu. C'est ce qui caractérise ces tueurs : ils sont indestructibles et sont rarement éliminés lors du dénouement.

L'autre aspect qui distingue les psychopathes présents dans les slashers concerne leur sexualité confuse. Même si une règle précise ne peut vraiment s'appliquer, le meurtrier demeure aux prises avec un conflit qui concerne sa sexualité. Par exemple, Clover fait référence à Norman Bates dans *Psycho* et au rapport qu'il

entretient avec sa mère morte. Lors de la finale, le personnage du psychiatre explique que lorsqu'il tuait ses victimes, Bates disait que c'était sa mère qui les tuait et non pas lui. Souffrant de schizophrénie, Bates s'habillait avec les vêtements de sa mère avant d'assassiner à coups de couteau Marion Crane sous la douche. C'est la partie de son cerveau qui était « occupé par sa mère » qui l'aurait poussé à commettre ces crimes. La confusion sexuelle de Bates s'exprime ici à travers un *gender* féminin qui se manifeste à travers un corps qui est de prime abord masculin. Le côté meurtrier de Norman, sa mère, le féminin, se manifeste pour punir le désir sexuel qu'il entretient pour Marion Crane, la jeune femme qu'il / elle a assassinée. Lors de la séquence d'introduction d'*Halloween*, Michael Myers, âgé de cinq ans, nous est présenté tuant sa sœur après qu'elle ait couché avec son petit copain sur le lit de ses parents. C'est sensiblement la même idée qui est reproduite ici. Le refoulement sexuel de Myers vis-à-vis de sa sœur s'incarne à travers le meurtre qui permet la suppression du désir. Le trouble sexuel est situé dans la représentation d'un désir incestueux, mais aussi d'un désir sexuel qui est constamment refoulé par le meurtrier dans son choix de victimes. Le même blocage s'effectue chez *Friday the 13th* (Sean S. Cunningham, 1980). Le tueur du film est une femme, Mrs. Voorhees. Elle tue pour venger la mort de son fils, Jason, décédé suite à l'irresponsabilité des moniteurs du camp Crystal Lake l'ayant laissé se noyer. Pourtant, le véritable tueur de la série de films ne se manifestera que dans le deuxième volet, *Friday the 13th Part 2* (Steve Miner, 1981) où Jason vengera lui aussi la mort de sa mère, tuée par l'héroïne dans le premier volet. Le motif évident de la vengeance confirme le désir d'éliminer les fautifs qui ont bafoué la morale puritaine. Ce sont les jeunes sexuellement très actifs s'adonnant aux plaisirs interdits et faisant preuve d'une grande irresponsabilité qui seront massacrés

les premiers. Leur punition devient à la fois une façon pour Jason et sa mère de supprimer les rapprochements libidineux et taire leurs propres désirs sexuels. Ils épient souvent, comme Michael Myers, les adolescents alors qu'ils s'adonnent aux plaisirs charnels.

2.2.2.2 Les victimes

Le slasher suit un groupe de jeunes adolescents. Cette bande est souvent caractérisée par son insouciance, sa délinquance et ses tendances à la transgression. Il s'agit bien d'une désobéissance aux valeurs morales (américaines). Ces jeunes s'adonnent sans aucun remords à des plaisirs tels l'alcool, la drogue et surtout le sexe, la plupart du temps alors qu'ils sont à l'abri d'une autorité adulte. C'est souvent à ce moment que le meurtrier sévit : il punit les contrevenants qui ont cherché à désobéir. Le film *Scream* réalisé par Wes Craven en 1996 explicite d'ailleurs ces « règles » par l'entremise du personnage de Randy (Jamie Kennedy). Ce dernier les cite proposant ainsi les bonnes pistes pour survivre dans un film d'horreur. La règle numéro un de Randy est l'abstinence sexuelle. En effet, la sexualité dans le cinéma d'horreur est source de tous les maux d'après Clover : « [i]n the slasher film, sexual transgressors of both sexes are scheduled for early destruction. The genre is studded with couples trying to find a place beyond purview of parents and employers where they can have sex, and immediately afterward (or during the act) being killed » (Clover, [1987] 1992, p. 33). Les exemples les plus emblématiques demeurent assurément les meurtres de Lynda et Bob dans *Halloween*. Après avoir copulé dans le lit parental, le premier descend au rez-de-chaussée et se fait assassiner par Michael Myers caché dans l'ombre. La deuxième, toujours nue au lit, se laisse prendre au jeu par le tueur

qui prétend, caché sous une couverture, être son petit ami. Impatiente de par l'inaction de son prétendant face à sa poitrine nue qu'elle lui expose, la jeune femme appelle au téléphone son amie Laurie. C'est à ce moment que Myers attaque sa proie, l'étranglant avec le fil de l'appareil. Dans le slasher, c'est très souvent dans un rapport de cause à effet entre le sexe et la mort que se concrétise la destinée d'un personnage, qu'il soit homme ou femme.

Si les garçons et les filles sont traités de façon relativement égale concernant la sexualité et la mort, Clover note que la représentation de ce dernier moment n'est pas toujours filmée de la même façon :

[t]he death of a male is moreover more likely than the death of a female to be viewed from a distance, or viewed only dimly (because of darkness or fog, for example), or indeed to happen offscreen and not be viewed at all. The murders of women, on the other hand, are filmed at closer range, in more graphic detail, and at greater length (Clover, 1987] 1992, p. 35).

Ce que suggère l'auteure par ces affirmations est que la torture d'un personnage féminin à l'écran semble mettre beaucoup moins mal à l'aise le spectateur masculin que la souffrance d'un jeune adolescent. En fait, il y aurait même un certain plaisir à voir se faire torturer plus explicitement des jeunes filles, ce qui n'est pas sans rappeler la relation sadique qu'entretenait le spectateur masculin avec les personnages féminins décrits par Laura Mulvey. Cette liaison est assurée grâce à un personnage en particulier, celui de la Final Girl.

2.2.3 La Final Girl

Elle est le personnage que Clover a décrit et a popularisé dans son chapitre « Her body, himself ». Elle est celle qui découvre les corps mutilés et décapités de ses amis, et surtout, elle est la survivante de la boucherie. L'auteure la repère grâce à ces caractéristiques :

The Final Girl of the slasher film is presented from the outset as the main character. The practiced viewer distinguishes her from her friend minutes into the film. She is the Girl Scout, the bookworm, the mechanic. Unlike her girlfriends [...] she is not sexually active. [...] The Final Girl is also watchful to the point of paranoia; small signs of danger that her friends ignore, she registers. Above all, she is intelligent and resourceful in a pinch (Clover, [1987] 1992, p. 39).

En faisant ainsi preuve de courage, de force et de persévérance, elle devient la seule à pouvoir affronter le tueur ou encore à lui échapper. Souvent bien davantage que ses copains mâles ou encore qu'une autorité masculine (par exemple des policiers ou encore le docteur Loomis dans *Halloween*), la Final Girl démontre une habileté à « vaincre » le tueur. En plus de sa force, elle utilise la ruse et son intelligence pour déjouer le meurtrier alors que tous les autres n'y sont préalablement pas arrivés. Son absence de sexualité (on parlera plus souvent de virginité) pourrait également représenter une faiblesse pour le tueur. Alors que celui-ci possède une sexualité trouble, la plupart du temps dû à un traumatisme ou une confusion, la sexualité « pure » de la Final Girl représenterait une brèche possible puisque le meurtrier ne peut la punir de péchés qu'elle choisit de ne pas commettre. Clover indique que *Psycho* d'Hitchcock possède la première forme de Final Girl par la présence du personnage de Lila, la sœur de Marion Crane. Elle est à la fois investigatrice et sauveteuse, celle qui permet de découvrir la clé de l'énigme, mais

également celle qui se verra combattre Norman Bates pour finalement le vaincre (sans le tuer) dans un affrontement que Clover qualifie d'épique. C'est ainsi qu'elle distingue la « Final Girl sequence » : une dernière séquence entre la jeune fille et le monstre mise en scène de sorte à livrer un combat féroce où cette figure féminine pourra en sortir gagnante.

2.2.3.1 Le spectateur masculin : détenteur du regard

Selon Clover, le slasher est un sous-genre qui fonctionne à partir de plusieurs « présupposés ». L'un d'entre eux est « [...] the assumption that the sexes are what they seem; that screen males represent the Male and screen females represent the Female; that this identification along gender lines authorizes impulses toward violence in males and encourages impulses toward victimization in females » (Clover, [1987] 1993, p. 43). Impossible pour le spectateur masculin de transgresser cette identification. Le plaisir viendrait de voir de jolies jeunes adolescentes se faire martyriser sous ses yeux et le moins possible de jeunes garçons. Ce que l'auteure observe ici ressemble à une reprise du jeu de regards entre spectateur masculin et objet féminin tel que décrit par Laura Mulvey. Le spectateur masculin pris dans son plaisir de voir la femme être une victime doit juxtaposer son regard avec le personnage masculin. Or, dans le cas présent le(s) personnage(s) de jeunes adolescents (l'auteure cite comme seuls exemples possibles les petits copains) où encore les figures d'autorité finissent par se faire avoir par le tueur psychopathe et ne peuvent se rendre jusqu'au bout du récit. C'est pourquoi Clover s'interroge sur la popularité que remporte le slasher auprès d'un public majoritairement et ouvertement masculin alors qu'il met en scène comme héros une femme.

2.2.3.2 Subjectivité et mise en scène

D'un point de vue de mise en scène, tout semble pointer vers une identification du spectateur vers ce personnage féminin central au récit. Elle est tout d'abord le seul personnage à connaître un développement psychologique. Alors que la caméra nous présente le groupe de jeunes gens qui passera sous la hache, la Final Girl est clairement et rapidement identifiée. Mais aussi et surtout, elle bénéficie du rapport entre la caméra subjective (que l'auteure appelle la « I-Camera ») et le sujet féminin. De prime abord, Clover est tentée de penser que l'identification se fait avec le tueur, parce que cette caméra subjective est employée dans un premier temps pour donner accès au point de vue du meurtrier (par exemple la séquence d'introduction d'*Halloween* ou le premier meurtre en forêt dans *Friday the 13th*). Ce procédé est souvent repris pour jouer avec les attentes du spectateur (*Halloween* manipule d'ailleurs bien cette idée en nous faisant constamment douter sur l'origine du regard derrière la subjectivité de la caméra) et faire clairement comprendre le lien entre le point de vue et l'identification souhaitée. Cependant, plus le film avance, plus le spectateur délaisse ce point de vue pour épouser celui de la Final Girl :

[b]y the end, point of view is hers : we are in the closet with her, watching with her eyes the knife blade pierce the door; in the room with her as the killer breaks through the window and grabs at her; in the car with her as the killer stabs through the convertible top, and so on. And with her, we become if the not the killer of the killer then the agent of his expulsion from the narrative vision (Clover, [1987] 1992, p. 45).

Au fil du long-métrage, la sympathie du spectateur envers ce personnage de

sexe opposé a évolué. Il s'est lentement et progressivement attaché à elle pour finalement s'y identifier sans « s'en rendre compte ». Et puisqu'elle reste la seule en vie, le spectateur n'a aucune autre alternative.

2.2.3.3 *Gender* et féminité

Selon Clover, ce qui fait épouser de façon plus définitive le spectateur masculin à la Final Girl est lié au *gender*. Les caractéristiques de cette héroïne font en sorte que la barrière du *gender* est beaucoup moins étanche. C'est-à-dire que contrairement à ses copines ouvertement sexuées et présentant un *gender* plus féminin, la Final Girl, par son absence de sexualité et ses traits de caractère moins féminins (courage, force, intelligence et indépendance), *performerait* un *gender* plus masculin :

The Final Girl is boyish, in a word. Just as the killer is not fully masculine, she is not fully feminine – not, in any case, feminine in the ways of her friends. Her smartness, gravity, competence in mechanical and other practical matters, and sexual reluctance set her apart from the other girls and ally her, ironically, with the very boys she fears or rejects, not to speak of the killer himself (Clover, [1987] 1992, p. 40).

Un peu à la façon du meurtrier (par exemple Norman Bates dans *Psycho*) qui incarne à la fois le féminin et le masculin, la Final Girl alterne entre les deux. Même si son corps de jeune adolescente présente une féminité, son *gender* subit une transformation au cours du récit qui implique une masculinisation. Et au terme du film, comme nous l'explique Clover, l'héroïne du slasher est aussi partagée dans sa féminité. Alors que certaines de ses caractéristiques sont associées au masculin, d'autres l'ancrent davantage dans un *gender* moins problématique. Les cris d'effroi

qu'elle échappe lorsqu'elle découvre les cadavres de ses amis et les pleurs qui coulent sur ses joues alors qu'elle tente d'échapper au tueur sont plutôt associés au féminin. C'est le problème que pose la Final Girl : son ambiguïté. D'après l'auteure, elle est tantôt la jeune fille en détresse, tantôt en train de se battre pour sa vie. D'un point de vue physique et du *gender*, elle est une femme, mais aussi une certaine forme d'homme. Pourtant, le spectateur masculin opterait dans un premier temps pour la première possibilité seulement :

The Final Girl is (apparently) female not despite the maleness of the audience, but precisely because of it. The discourse is wholly masculine, and females figure in it only insofar as they « read » some aspect of male experience. To applaud the Final Girl as a feminist development, as some reviews of *Aliens* have done with Ripley, is, in light of her figurative meaning, a particularly grotesque expression of wishful thinking. She is simply an agreed-upon fiction and the male viewer's use of her as a vehicle for his own sadomasochistic fantasies an act of perhaps timeless dishonesty (Clover, [1987] 1992, p. 53).

Certes, la Final Girl, de par sa féminité, permet au spectateur de transposer son sadomasochisme. Voir la jeune héroïne courir, pleurer, tomber et crier peut sembler satisfaire certains fantasmes hétérosexuels. Mais la Final Girl demeure pourtant un vecteur féminin à travers lequel le spectateur masculin s'identifie grâce à ses caractéristiques plus masculines. Certainement déchiré entre ses désirs et la transposition de son regard à celui de l'héroïne, le spectateur masculin au final, comme l'a noté Clover, épouse son point de vue : « [a]t the moment that the Final Girl becomes her own savior, she becomes a hero; and the moment that she becomes a hero is the moment that the male viewer gives up the last pretense of male identification (Clover. [1987] 1992, p.60) ». C'est le rôle le plus important que joue la Final Girl. Bien que l'on puisse discuter du caractère « féministe » de son importance,

elle n'en demeure pas moins un regard actif féminin. Elle renverse les codes hollywoodiens établis par Laura Mulvey en devenant elle-même spectateur et en faisant du tueur l'objet du spectacle. Il devient alors possible pour le spectateur masculin et féminin de prendre part à cette transformation du jeu des regards et des pouvoirs.

Critiqué par plusieurs dont Vera Dika, Ryan Lizardi, Isabel Cristina Pinedo et Clover elle-même, pour le plaisir presque exclusivement masculin qu'elle peut procurer, la *Final Girl* demeure pourtant un lieu de discours féministe où la violence qu'elle exprime n'est pas nécessairement perçue comme « masculine ». C'est en se basant sur les écrits de Judith Butler sur le *gender* et ceux de Laura Mulvey sur les jeux de regards que Pinedo réfute dans *Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing* la thèse selon laquelle le slasher ne peut être apprécié que par un public masculin : « By describing the surviving female as masculine Clover capitulates to the "binary strangehold of sexual difference". But more to the point, by characterizing her as boy in drag, Clover resituates female viewers who identify with the (for once) female agent of violence as male-identified » (Pinedo, 1997, p. 83). En la redéfinissant comme objet et sujet, Pinedo transforme le regard porté sur l'héroïne du slasher. Plutôt que d'observer un homme déguisé en femme comme le décrit Clover ou de contempler la femme comme objet de spectacle tel que développé par Laura Mulvey, l'auteure de *Recreational Terror* propose de considérer la *Final Girl* comme une femme violente qui embrasse le *gender* masculin. C'est ce qui permet au spectateur féminin de voir poindre une porte d'entrée vers une possible identification avec ce personnage : la célébration de la violence par la

femme. Même si les dangers sont nombreux (notamment pour le spectateur masculin de revenir à ce que Mulvey décrivait comme le complexe de castration), Pinedo comprend les rouages du *gender* tels que dépeints par Butler. Pour elle, la violence définie comme masculine et performée par un corps féminin est une façon de subvertir l'identité sexuelle et ainsi développer un autre point de vue, inclure un autre regard, celui du spectateur féminin.

Chapitre 3

Méchantes filles : Femmes marquantes du slasher américain

Dans ce troisième chapitre, je jetterai un coup d'œil sur quelques femmes importantes qui sont apparues dans le cinéma d'horreur américain. Je poserai d'abord un regard sur Laurie Strode, figure emblématique du slasher américain des années 1980. Ensuite, je présenterai la décennie suivante en prenant pour exemple Sidney Prescott, et enfin, j'aborderai brièvement les personnages féminins dans les slashers des années 2000. J'effectuerai un court survol de l'évolution du genre féminin à travers trois décennies et préciserai davantage les renversements causés par les films qui seront analysés dans le chapitre 4.

3.1. Comment devenir une Final Girl : Laurie Strode et les slashers des années 1980

Sans avoir été la première à avoir fait son apparition dans l'histoire du cinéma, ne serait-ce que parce qu'*Halloween* n'est pas considéré comme le premier vrai slasher¹⁷, Laurie Strode est cependant une, sinon la Final Girl la plus marquante de l'âge d'or du sous-genre; certainement en raison du fait que le film de John Carpenter, sorti en 1978, a rencontré un succès retentissant, mais aussi parce qu'il a bien ancré les règles du slasher. Les auteurs Ryan Lizardi (2010) dans « Re-

¹⁷ J'ai mentionné dans le Chapitre 2 que *The Texas Chainsaw Massacre* de Tobe Hooper avait ouvert la vague de slashers en 1974.

imagining Hegemony and Misogyny in the Contemporary Slasher Remake » et Kyle Christensen dans « The Final Girl versus Wes Craven's *A Nightmare on Elm Street* : Proposing a Stronger Model of Feminism in Slasher Horror Cinema » (2011) s'entendent avec Carol J. Clover sur le rôle de cette jeune adolescente comme archétype parfait de Final Girl. Cependant, les deux auteurs divergent quant à sa digne représentante. Lizardi préfère Sally (Marilyn Burns) dans *The Texas Chainsaw Massacre* de Tobe Hooper : « [Sally] does follow the Final Girl criteria of being the chaste, androgynous female who does "kill" her attacker in the end by luring him out into civilization, turning his abnormality back on him » (Lizardi, 2010, p. 117). De son côté, Christensen opte pour une analyse de Nancy Loomis (Heather Langenkamp) dans *A Nightmare on Elm Street* (Wes Craven, 1984). Selon lui, elle représente un exemple plus féministe de l'héroïne type du slasher. Elle parvient à définir sa propre féminité en allant au-delà des limites masculinisantes décrites par Clover. En ce qui me concerne, Jamie Lee Curtis, l'actrice incarnant Laurie, demeure le point de départ définitif de l'histoire de la Final Girl. Même si le film de Hooper vient avant et qu'il a établi les « bases » du slasher, Curtis représente un exemple plus marquant. Elle est d'ailleurs devenue la « scream queen » emblématique de cette période. Le succès de cette histoire de gardienne d'enfants est surtout liée à la mise en scène, inventive et déstabilisante, manipulant le spectateur avec l'utilisation d'une caméra subjective.

Halloween débute alors que Michael Myers, âgé de six ans, assassine sa sœur le soir de la célèbre fête des Morts. Quinze ans plus tard, il s'évade de l'institution psychiatrique dans laquelle le Docteur Loomis l'avait interné et revient dans la ville de Haddonfield pour assassiner les gardiennes négligeantes. De ces jeunes filles, trois

sont menacées : Annie, Lynda et Laurie. Comme je l'ai mentionné dans le chapitre précédent, les deux premières périront en raison d'une sexualité exprimée (Lynda couche avec son petit ami) ou d'une insouciance impardonnable (Annie laisse son travail de baby-sitter pour aller à la rencontre de son copain). C'est Laurie Strode qui sortira vainqueur de cet affrontement contre Myers. Son abstinence sexuelle, sa bienveillance auprès des enfants, mais aussi son intelligence et son intuition lui permettront de déjouer le tueur. Elle incarne précisément la Final Girl décrite par Clover.

L'importance historique de Laurie Strode repose sur la mise en place d'une structure narrative bien précise décrite par Vera Dika dans *Games of Terror : Halloween, Friday the 13th and the Films of the Stalker Cycle* :

Past Event :

1. The young community is guilty of a wrongful action.
2. The killer sees an injury, fault or death.
3. The killer experiences a lodd.
4. The killer kills the guilty members of the young community.

Present Event

5. An event commemorates the past action.
6. The killer's destructive force is reactivated.
7. The killer reidentifies the guilty parties.
8. A member from the old community warns the young community (optional).
9. The young community takes no heed.
10. The killer stalks members of the young community.
11. The killer kills members of the young community.
12. The heroine sees the extent of the murders.
13. The heroine sees the killer.
14. The heroine does battle with the killer.
15. The heroine kills or subdues the killer.
16. The heroine survives.
17. But the heroine is not free (Dika, 1990, p.59-60).

Ces événements narratifs exposent la dimension répétitive caractéristique du slasher. Repérable dans plusieurs films des années 1980 (avec certaines variantes néanmoins, par exemple la présence d'un couple dans *My Bloody Valentine* [George Mihalka, 1981] plutôt que d'une héroïne pour les étapes 12 à 17), cette formule témoigne du caractère préfabriqué du sous-genre. Des films comme *Friday the 13th* (Sean S. Cunningham, 1980), *Terror Train* (Roger Spottiswoode, 1980), *Prom Night* (Paul Lynch, 1980) et *A Nightmare on Elm Street* reprennent sensiblement le même scénario où un événement terrible du passé est réactualisé faisant surgir une force meurtrière et dangereuse chez le tueur qui décime un groupe de jeunes adolescents. Contrairement à Clover, Dika s'intéresse de manière plus indirecte à l'héroïne qui survit aux meurtres. La Final Girl (c'est le terme « heroine » qui est employé pour y faire référence), chez l'auteure, ne se manifeste qu'à la douzième étape lors de la transition progressive du regard du spectateur. Dans le cas d'*Halloween*, ce dernier est invité par la mise en scène de Carpenter à vivre le film selon le point de vue du meurtrier. La scène d'introduction, filmée en plan-séquence et avec une caméra subjective, proposait de partager le point de vue d'un meurtre d'une jeune fille et de son copain par son jeune frère. Lorsque Myers s'évade quinze ans plus tard de l'asile, Carpenter exploite l'association entendue préalablement (caméra subjective = point de vue de Michael Myers) et manipule les attentes des spectateurs en la répétant à plusieurs autres occasions. Le spectateur est incité à croire qu'il est à nouveau en train d'épouser le regard du tueur alors que ce n'est pas toujours le cas. La caméra épie Laurie et ses deux amies permettant au spectateur d'être témoin des meurtres. Puis, progressivement, subtilement, la focalisation se place du côté de la jeune femme. C'est son point de vue à elle qui est adopté

lorsqu'elle est cachée dans le placard ou lorsqu'elle court pour se sauver de Myers. Accompagnée de l'ambivalence de son *gender*, oscillant, comme je l'ai présenté au chapitre précédent, entre le masculin et le féminin, et favorisant une proximité entre elle et le spectateur, Laurie réussit à attirer les regards de manière définitive grâce à la mise en scène de Carpenter. Alors qu'elle est au début objet de désir et/ou proie innocente, elle devient une héroïne active dans la deuxième partie et le spectateur l'accompagne jusqu'à ce qu'elle termine sa bataille et survive.

Laurie Strode demeure l'incarnation parfaite de cette Final Girl. Elle a défini les codes la concernant. La répétition de ces règles n'a fait que confirmer la nature calculée du sous-genre en plus d'asseoir la dimension prédéterminée de la Final Girl qui est, à la lumière des écrits de Butler, un *gender* en soi. La reprise systématique des caractéristiques qui lui sont attribuables ont permis de construire ce que doit et devait être une Final Girl. Tout bouleversement par rapport à cette figure constitue une subversion de son rôle et déstabilise ainsi le spectateur. La présence de Jamie Lee Curtis dans quatre films de cette période (*The Fog* de John Carpenter [1980] s'ajoute à *Halloween*, *Terror Train* et *Prom Night*) prouve cette recherche des films d'horreur à vouloir entretenir cet idéal. Le corps de la jeune actrice réapparaissant devant différentes caméras sert précisément à construire cette image et à la réaffirmer comme absolue.

À la fin des années 1980, le sous-genre a connu un essoufflement et la production de slashers a diminué considérablement, voire complètement arrêté. Le début des

années 1990 a vu certains de ces films n'être disponibles directement qu'en vidéocassette, sans avoir préalablement passé par les salles, preuve du déclin de ce type de films. Ce n'est qu'en 1996 que le slasher retrouve un gain de popularité.

3.2 Sidney Prescott : la renaissance du slasher à la fin des années 1990

Scream a certainement été l'une des œuvres du cinéma d'horreur les plus marquantes des années 1990. Tel que décrit par l'auteure Kathleen Rowe Karlyn dans l'article « *Scream*, Popular Culture and Feminism's Third Wave » ([2003] 2009), la sortie du long-métrage est marquée par un contexte d'émergence de post-féminisme et de néo-féminisme caractérisé par le culte de la consommation et de la culture populaire. Le film de Wes Craven a su rallier les foules et donner naissance à une nouvelle vague de slasher durant les années qui ont suivi sa sortie en 1996 : *I Know What You Did Last Summer* (Jim Gillespie, 1997), *Scream 2* (Craven, 1997), *I Still Know What You Did Last Summer* (Danny Cannon, 1998) et *Urban Legend* (Jamie Blanks, 1998). Sans devenir aussi marquantes et proposer un aussi fort début de changement que leur semblable, le personnage de Julie James (Jennifer Love Hewitt) des films de Gillespie et de Cannon ainsi que celui de Natalie (Alicia Witt) dans celui de Blanks ont connu leur moment de gloire en tant que Final Girl. La formule narrative de Vera Dika et le concept de Carol J. Clover sont repris sagement dans ces films plus mineurs. L'intérêt de s'attarder à Sidney provient évidemment de *Scream* qui a donné lieu à un troisième film en 2000 formant ainsi une trilogie¹⁸. Le succès d'un film comme celui-ci est attribuable notamment à son autoréflexivité. En effet,

¹⁸ Les trois films ont été pensés en tant que trilogie cohérente jusqu'à ce que Wes Craven réalise *Scream 4* en 2011.

bien que le film de Craven reprenne à quelques détails près la prémisse type du slasher des années 70-80 telle que décrite par Vera Dika (un tueur masqué assassine de jeunes adolescents dans la petite ville de Woodsboro), sa principale force est qu'il est conscient de ce mécanisme et qu'il peut ainsi parodier le sous-genre (voire même s'autoparodier dans *Scream 2*). Dans son article, Rowe Karlyn le confirme :

Scream depends on an easy familiarity with the generic conventions out of which the film is built, and the trilogy's most noted formal characteristic is self-reflexivity. The films abound in references and in-jokes about popular culture, from the conventions of the teen slasher film to debates about violence in the media to references to trends in pop sociology (2009, p. 183).

C'est dans ces conditions cinématographiques qu'une héroïne comme Sidney Prescott (Neve Campbell) peut s'affranchir des règles de la Final Girl. En fait, le personnage les respecte à peu près toutes : elle est intelligente, intuitive, sage, vulnérable, courageuse, forte, elle est clairement présentée comme vierge par son petit ami Billy Loomis (Skeet Ulrich), et devient le vecteur parfait pour une identification du spectateur masculin et féminin. Cependant, dans la dernière partie du film, Sidney commet une faute : elle couche avec son copain. Ce dernier s'avère de plus être l'un des tueurs. Pourtant, la jeune fille survit. Malgré une sexualité exprimée et qui, dans un univers de slasher, serait doublement condamnée (elle couche avec un meurtrier en série), Sidney élimine Billy en lui tirant une balle dans la tête. Lorsque le personnage de Randy (Jamie Kennedy) lui dit de faire attention, que le meurtrier de film d'horreur fait toujours un dernier retour à la vie, elle affirme : « Not in my movie ».

Ayant pris l'affiche pendant la troisième vague féministe caractérisée notamment par une affirmation sexuelle, le culte de la consommation et de la culture populaire, *Scream* expose à travers la survie de l'héroïne la problématique de la sexualité féminine adolescente. Alors que la tradition des slashers condamnait une expression des désirs sexuels, le film de Wes Craven légitime ceux-ci en les situant dans un contexte particulier. Sidney choisit quand elle veut faire l'amour. Elle le fait d'après ses propres envies alors que dans la première partie du film, elle est très sceptique et distante. Ce n'est pas son copain qui la brusque ou l'incite, mais bien elle qui est l'initiatrice de l'acte sexuel. Et plutôt que de devenir vulnérable après ces rapports, c'est tout son pouvoir de femme qui s'exprime, littéralement puisque quelques minutes après s'être rhabillée, Sidney voit le tueur assassiner Billy (dans une fausse mise en scène qui sera révélée plus tard). En plus de découvrir les cadavres de ses amis, elle doit s'enfuir, combattre, déjouer le meurtrier; meurtrier qui se révèle être l'intérêt amoureux de l'héroïne et qui la force à terminer le film seule, aux côtés de Gale Weathers (Courtney Cox), une journaliste reporter de la télévision ambitieuse et impitoyable et Randy le « geek ». Sans attache, Sidney s'affiche ainsi comme une Final Girl indépendante, contrairement à ce que le post-féminisme des années 1990 défini dans le chapitre 1 peut suggérer, c'est-à-dire où le fantasme du prince charmant est préféré à celui de la réussite professionnelle. Ici, la jeune adolescente n'a pas sa finale de conte de fées. Elle a assumé sa sexualité, a épousé l'expression de sa violence, et a survécu. Pourtant, lorsque Rowe compare la jeune femme à celle repérée par Carol J. Clover, elle y observe une divergence encore plus profonde :

By locating Sidney's most dangerous threat within her family [...] the film dramatizes a devastating vision of female isolation and vulnerability. The trilogy suggests that female adolescence is a lonely place to be, especially for young women such as Sidney who are willing to confront the sexual politics of their world. The trilogy's success in capturing that loneliness suggests one reason for its appeal to young female audiences. Sidney is a Final Girl who stands as a figure of identification for girls, not boys, and in that way the trilogy stands firmly outside the tradition of horror Carol Clover documented (Rowe, 2009, p. 192).

Il est alors intéressant de noter que, en identifiant des éléments qui engendrent un drame intérieur chez l'héroïne, Rowe distingue Sidney de la Final Girl traditionnelle. Ces tourments sont spécifiquement féminins pour l'auteure (Pinedo n'aurait certainement pas dénigré cette manière plus « sûre » de considérer le spectateur féminin). Or, encore une fois, lorsque l'on relativise cette observation par rapport aux théories de Butler, c'est la construction du *gender* qui est sous-entendu. Toujours par le corps (dans le cas de Sidney il s'agit de violence et d'une expression sexuelle), la féminité est performée pour manifester l'idée d'intériorité qui lui est exclusive. En effet, la Final Girl de *Scream* est mieux disposée pour créer une proximité avec le spectateur féminin et s'éloigne de la jeune femme décrite par Clover dans « Her Body, Himself ». Cependant, le personnage joué par Neve Campbell répond, lui aussi, à un *gender* prédéterminé qui associe intériorité avec féminité, ce que néglige Rowe dans son analyse.

Cette deuxième vague de slasher, beaucoup moins imposante que celle de la fin des années 1970 et du début des années 1980, a néanmoins fait évoluer le sous-genre. Bien que les films y reprennent la formule-type développée par Vera Dika, les personnages féminins, Sidney Prescott en tête, se sont développés. La sexualité de la

survivante est plus affirmée et en contrôle, mais aussi une identification du spectateur féminin avec l'héroïne plus intime est possible grâce à un conflit intérieur chez cette dernière. Ce sont tous des « critères » qui contribuent à *performer* un *gender* féminin tout en déstabilisant légèrement celui aussi construit qu'est la Final Girl.

3.3 Du pareil au même ? Les revisites de slashers des années 2000

Au début des années 2000, les producteurs hollywoodiens ont été envahis par une envie de remettre au goût du jour la plupart des films d'horreur ayant obtenu un succès considérable durant les années 70 et 80. Ainsi, *The Texas Chainsaw Massacre* (Marcus Nispel, 2003), *The Hills Have Eyes* (Alexandre Aja, 2006), *Black Christmas* (Glen Morgan, 2006), *When a Stranger Calls* (Simon West, 2006), *Halloween* (Rob Zombie, 2007), *Prom Night* (Nelson McCormick, 2008), *My Bloody Valentine* (Patrick Lussier, 2009), *Sorority Row* (Stewart Hendler, 2009), *Friday the 13th* (Marcus Nispel, 2009) et *A Nightmare On Elm Street* (Samuel Bayer, 2010) sont les titres qui ont été réintroduits et vus par une nouvelle génération de jeunes spectateurs grâce aux intentions mercantiles des studios américains. Des vedettes plus jeunes et plus sexy, des effets, des maquillages et des décors adaptés aux technologies actuelles sont les ingrédients de ces « revisites » qui demeurent sensiblement les mêmes en ce qui a trait à leur synopsis. Dans son ouvrage *Post 9/11 Horror in American Cinema*, paru en 2012, Kevin J. Wetmore propose d'analyser cette vague de slashers sous un angle politique qui reste pertinent pour mon propos. Selon lui, les événements du 11 septembre 2001 ont certes profondément marqué le cinéma américain, mais surtout causé une forme de nostalgie auprès du public et des producteurs. Wetmore définit celle-ci comme étant une volonté de revenir à quelque chose de plus familier, de plus

conservateur. En outre, il y a une volonté de faire du présent un passé prospère où l'Amérique brillait. La nouvelle ère causée par ces attentats est bien entendu marquée par le terrorisme, mais aussi, dans le cinéma d'horreur, par une figure de meurtrier transformée. L'auteur prétend que les tueurs des remakes des slashers des décennies 70 et 80 sont l'incarnation suprême du Mal. Mais contrairement à Michael Myers, dont les pulsions meurtrières sont associées à des désordres sexuels¹⁹, les nouveaux Jason et Leatherface sont tout simplement mauvais. L'auteur établit un parallèle entre ces nouveaux meurtriers et les terroristes qui ont causé les attaques du 11 septembre, en soulevant également leur affinité commune pour les dates historiques marquantes pour terroriser l'Amérique. Mais plus en lien avec la théorie de Judith Butler et celle de Carol J. Clover, Wetmore souligne dans son chapitre « Horrific Nostalgia : Remaking the Slasher Film » que cette vague de remakes est également caractérisée par une indifférence quant au *gender* :

The influence of 9/11 [...] reshapes the gender politics and continues to empower women, even the sexually active ones, but allows gender to be ignored as a concern. As a result, there are fewer final girls and more final couples [...]. If there is no final girl, however, either because she is part of a couple or because she dies too indicates that gender confusion and therefore gender issue are of no importance in the post 9/11 horror film (Wetmore, 2012, p. 195).

Cette absence d'intérêt pour la question du *gender* serait alors une conséquence directe de cette nostalgie, de ce retour au passé. Jessica Biel et son fameux t-shirt blanc dans *The Texas Chainsaw Massacre*, Scout Taylor-Campton en Laurie Strode dans le *Halloween* de Zombie ou encore Rumer Willis (la fille de Bruce Willis et Demi Moore !) et ses copines aguicheuses dans *Sorority Row*, toutes

¹⁹ Tel qu'abordé dans le chapitre 2.

sont peu différentes des Final Girl des années 70-80. Comme l'indique Wetmore, à l'exception de *performer* de manière plus assumée une féminité très érotique, elles ne présentent aucune caractéristique les distinguant de leur originale. En représentant un prolongement des Final Girls retrouvées dans les films de la fin des années 1990 plutôt qu'être un réel renouveau, ces héroïnes confirment ainsi la tradition établie, la figure de la survivante du slasher telle que (pré)déterminée par la répétition des règles du sous-genre. Ici, tel que montré par Butler, la répétition du *gender* qui passe par le corps entretient l'image de la Final Girl au lieu de la subvertir.

En revanche, le nouveau contexte post-11 septembre rend la boucherie beaucoup plus aléatoire et plus violente : ces jeunes filles destinées à survivre peuvent tout de même périr sous les coups du tueur. L'exemple le plus marquant demeure certainement Jenna (Danielle Panabaker) de *Friday the 13th* (2009). Alors qu'elle accompagne presque constamment le héros Clay (Jared Padelecki), et se rapproche d'une forme plus pure de Final Girl, elle est sauvagement tuée dans la dernière partie du film sous la hachette d'un gigantesque Jason Voorhees. De plus, comme mentionné par Ryan Lizardi dans « Re-imagining Hegemony and Misogyny in the Contemporary Slasher Remake », dans la version réactualisée de *The Texas Chainsaw Massacre*, Erin est forcée d'achever un de ses amis pendu après un crochet dans le sous-sol de *Leatherface*. La violence infligée à l'héroïne atteint un autre niveau, soit la « psychological torture » (Lizardi, 2010, p. 119).

Bien que les années 2000 n'aient pas été exclusivement marquées par les remakes (des œuvres et franchises originales comme *Saw* [James Wan, 2004] et *Hostel* [Eli

Roth, 2005] ont également vu le jour), elles demeurent néanmoins peu innovantes et très frileuses quant à la subversion des rôles sexuels. L'idée de revisiter le passé représente cependant un danger, celui de tarder à vivre dans un présent réel avec ses enjeux actuels et ses questionnements qui évoluent en subtilité comme l'histoire de la *Final Girl*. La mise en place du concept dans les années 1980 a plutôt engendré une répétition de l'image tandis que l'arrivée de Sidney Prescott en 1996 a permis un changement de certains codes et une affirmation sexuelle plus en contrôle. Heureusement, trois films sortent du circuit mercantile et nostalgique des remakes et manifestent un réel intérêt pour la question du *gender*.

Chapitre 4

Mandy Lane, Dawn et May : ces nouvelles femmes de l'horreur

À la lumière des réflexions de Judith Butler, Laura Mulvey, Carol J. Clover et Isabel Cristina Pinedo, il est possible d'effectuer une analyse rigoureuse des trois films choisis, soit *All the Boys Love Mandy Lane* de Jonathan Levine (2006), *Teeth* (2007) de Mitchell Lichtenstein et *May* de Lucky McKee (2002). J'étudierai plus en détail la représentation du corps des personnages principaux féminins, le rapport qu'entretiennent ces mêmes protagonistes avec le spectateur et, enfin, deux figures qui exposent les différentes manipulations du regard : celle du miroir et celle du monstre. Ainsi, il sera possible de démontrer que ces trois films, issus du réseau de distribution indépendant, et donc ayant évolué à l'extérieur du circuit hollywoodien, illustrent une forme de rupture avec la tradition établie par les règles du film d'horreur et plus précisément du sous-genre qu'est le slasher.

4.1 *All the Boys Love Mandy Lane* : la Final Girl revisitée

Ayant été réalisé en 2006, *All the Boys Love Mandy Lane* est le premier long-métrage du cinéaste américain Jonathan Levine. Le parcours du film se définit principalement par des projections dans différents festivals internationaux (notamment une représentation au Festival de Film de Toronto en 2006 et une au Festival Fantasia de Montréal en 2008). Le film a amassé plus de 1,8 million de

recettes²⁰ mondialement, mais jusqu'à 2013 aucun studio (pas même indépendant) n'avait acheté le film pour le distribuer en Amérique du Nord. Weinstein Company (détenu par les frères Harvey et Bob Weinstein) assurera, sept ans après ses premières projections dans les festivals, l'exploitation de l'œuvre dans les salles américaines dont la sortie est annoncée pour le 11 octobre 2013. L'édition DVD est, quant à elle, prévue pour le 3 décembre au Québec selon le site *DVDenfrançais.com*.

En surface, *All the Boys Love Mandy Lane* prétend répondre à la recette éculée du slasher. Les ingrédients vendeurs sont repris: sexe, alcool, chalet reculé et jeunes étudiants du secondaire. Sur le site *Rottentomatoes.com*, où il nous est possible d'accéder à un inventaire de critiques anglophones, le « Tomatometer » du long-métrage indique 40 %, c'est-à-dire que des textes répertoriés, moins de la moitié expriment un jugement favorable. Parmi ceux-ci, Dustin Putman affirme sur son blogue : « As much a comment on the objectification of women – and, more specifically, teenage girls – as it is a grimy, violent, enthralling slasher pic, director Jonathan Levine and first-time screenwriter Jacob Forman have crafted one of the more memorable teen-oriented horror films of the twenty-first century » (Putman, 2008). Alors que Scott Weinberg de *FEARnet* suggère que le film « [brings] a quietly artistic taste of teenaged sexual politics to a sub-genre that's generally disinterested in anything resembling brains or subtext » (Weinberg, 2013). D'un autre côté, Xan Brooks de *The Guardian* reconnaît le côté subversif du film, mais condamne son manque de passion : « *All the Boys Love Mandy Lane* is a subversive slasher flick that

²⁰ Gray, Brandon. 1999. *Box-Office Mojo*. En ligne. <http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=intl&id=mandylane.htm>. Consulté le 2 février 2013.

is half in love with the very elements it is subverting» (Brooks, 2008), et Nick Schager de *Slant Magazine* pointe le manque de subtilité du cinéaste : « Levine and screenwriter Jaboc Forman do a nice job employing sexualized (usually phallic) imagery as a means of suggesting the underlying violence in covetous male desire, at least until the symbolism becomes so rampant and obvious that one can practically see the quotation marks surrounding it » (Schager, 2008). Dans la presse française, les auteurs se font un peu plus enthousiastes. Benoit Disdier sur *Strange Movies* le confirme : « [b]ien que Jonathan Levine ne pose les fondations de son œuvre sur un pitch initial épuré, *All the Boys Love Mandy Lane* s'oriente vers des horizons inattendus. Simple, mais soigné – aussi bien techniquement qu'en matière d'approche scénaristique – ce slasher de troisième génération laisse enfin planer sur le genre un sentiment de renouveau [...] » (Disdier, 2008). Fausto Fasulo de *Mad Movies* ne cache pas sa joie en affirmant qu'il s'agit d' « un VRAI film d'horreur, aussi brutal que ses décors sont arides et aussi sincère que ses personnages sont cruels » (Fasulo, p.46) tandis que Gilles Penso de *L'Écran Fantastique* qualifie le film de « très surprenant cocktail » (Penso, p.18).

Sous ses airs de slasher consensuel respectant les règles énumérées par Vera Dika, l'œuvre offre une tout autre proposition. Mandy Lane (Amber Heard), c'est la fille dont tout le monde rêve. Elle est perçue dans une classe à part, tous les garçons de l'école veulent la posséder et les autres jeunes filles lui ressembler. Elle est distante, secrète, mais terriblement belle. Son charme et son magnétisme viennent précisément de son inaccessibilité. Lors d'une soirée chez des amis, Emmett (Michael Welch) le meilleur ami de la jeune fille, tente de convaincre Dylan (Adam Powell),

un garçon épris de Mandy, que sauter du toit de la maison pour atterrir dans la piscine saura attirer l'attention de l'adolescente. Le populaire garçon s'exécute, rate sa chute et meurt en s'écrasant sur le sol. Neuf mois plus tard, la jeune fille n'adresse plus la parole à Emmett. Jake (Luke Grimes), Red (Aaron Himmelstein) et Bird (Edwin Hodge) sont d'avis qu'une fin de semaine dans un chalet reculé à la campagne devrait réchauffer les ardeurs de la désirable pucelle qui ne s'est jamais offerte auparavant. Chloe (Whitney Able) et Marlin (Melissa Price), deux copines, se joignent à l'aventure. Mais voilà, arrivés à destination, après les baignades au soleil, les petits jeux pervers et la consommation d'alcool, les adolescents seront éliminés un à un par un mystérieux tueur.

Le film ne perd pas de temps avant de révéler l'identité du meurtrier. Après à peine une heure, le spectateur sait qu'il s'agit d'Emmett. C'est ici que l'on peut repérer l'une des règles de Vera Dika. La scène d'ouverture qui brise les liens d'amitié entre Mandy et Emmett sert de drame qui revient hanter une communauté. Les actions de l'adolescent servent à mettre en place son caractère dangereux. Lui et la bande incarnent respectivement le passé et la communauté. Mais après quelques poursuites dans les champs, le coup de théâtre fatidique est révélée : Mandy Lane est de mèche avec Emmett. Les deux sont complices des meurtres commis. La jeune vierge affirme d'ailleurs son statut de meurtrière en enfonçant un couteau dans le ventre de son amie Chloe alors que cette dernière se réfugie dans les bras de Mandy pour échapper au jeune adolescent qui la poursuit. Dès lors, les deux survivants font le pacte de se suicider ensemble, mais Mandy refuse et tente d'achever son partenaire. S'en suit un affrontement duquel la jeune femme sort vainqueur et s'enfuit avec

Garth (Anson Mount), le beau et mature contremaître surveillant la demeure. Le film se termine sur les deux roulant à bord d'un Jeep alors que le soleil se lève. Mandy est celle qui conduit le véhicule.

4.1.1 Le corps féminin

All the Boys Love Mandy Lane manipule habilement les codes du slasher. S'affirmant dès le générique d'ouverture (Annexe : Générique) comme tel en calquant la police de son titre sur celle des films des années 70 et 80, le film exploite précisément les thèmes et les règles du sous-genre en envoyant dans un endroit isolé un groupe de jeunes prêt à faire la fête et s'envoyer en l'air. Derrière son allure pure et innocente, Mandy Lane est présentée comme la Final Girl par excellence telle que dépeinte par Carol J. Clover. La tradition du slasher veut que le corps de cette dernière demeure « prisonnier » d'une dualité entre le masculin et le féminin. Or, dès le premier plan du long-métrage, le corps de l'héroïne est présenté très différemment. En effectuant un travelling vertical du haut (la caméra capte l'enseigne « Exit » d'une école secondaire) vers le bas pour capter Mandy, au ralenti, ce ne sont pas les traits de son visage qui sont aperçus, mais bien ses seins (Figure 1.1). Elle avance dans un couloir au milieu d'une bande d'adolescents. Les regards des étudiants qui se retournent et s'obnubilent par le passage de la belle sont captés en contrechamp. Les courbes de l'actrice Amber Heard certes, mais aussi son visage et le geste très évocateur de sa main qui passe dans ses cheveux entrecoupent ces réactions. La brève séquence se termine par un plan des fesses de Mandy (Figure 1.2) alors qu'elle va rejoindre son ami Emmett. Le portrait de l'adolescente est tracé en quelques secondes seulement : jeune, belle, désirable et attirante. Alors que Clover et Dika notent que

l'héroïne est remarquée plus explicitement dans la dernière partie du long-métrage, le film de Levine expose d'emblée le personnage au spectateur. La relation de pouvoir entre Mandy et les autres y est aussi clairement établie. La jeune fille est l'objet du regard. L'introduction prétend présenter le personnage comme l'objet de désir, comme c'était le cas dans la tradition hollywoodienne classique décrite par Laura Mulvey. Or, ces quelques instants installent plutôt le contexte pour que cette structure conventionnelle du regard soit renversée : tous les regards sont sur Mandy. Elle devient ainsi un objet conscient d'être regardée en plus d'être le sujet du film, c'est-à-dire le personnage actif.

En présentant d'abord les seins de l'actrice, puis son visage, la séquence d'ouverture exprime aussi clairement la féminisation affirmée de l'héroïne. Tout en conservant une certaine « naïveté », Amber Heard se pavane dans les couloirs de l'école vêtue d'une jupe courte blanche et d'une camisole très souple offrant un regard peu suggestif sur ses formes. Une autre brève scène présentée plus loin dans le film le confirme. Alors qu'ils sont réunis au chalet, les jeunes se rendent à un petit étang pour se baigner. Tous déjà à l'eau, ils vont être rejoints par Mandy qui se déshabille devant eux. L'image devient à ce moment au ralenti et la caméra est placée de façon à ce que le corps de Heard soit dénudé face au spectateur. La jeune femme retire d'abord sa camisole, laissant apercevoir son soutien-gorge pendant qu'un scintillement (flare) illumine le plan (Figure 1.3). Et c'est au tour du très court pantalon de glisser et de révéler la petite culotte de Mandy. D'autres moments employant le même effet sont repérables dans le long-métrage, mais celui-ci apparaît plus particulièrement important dans la représentation du corps. Le rapport entre

l'image ralentie et celle défilant normalement accentue ces quelques plans où il y a magnification du corps de l'héroïne. Dans le cas présenté ici, la caméra sublime, voire même iconise le corps qui se dévoile. Il est offert pour le plus grand plaisir des spectateurs masculins. C'est la femme-spectacle que décrit Mulvey qui se manifeste. La séquence de la baignade présente sans le moindre doute le corps exhibé de Mandy comme objet du désir masculin en plus de rappeler brusquement, grâce aux paroles des autres adolescents, son caractère virginal. L'œuvre de Levine expose de cette manière le « stéréotype » de la Final Girl à son paroxysme : le corps érotisé de la jeune femme qui s'oppose à un refus de sexualité. Alors qu'avec la Laurie Strode décrite par Clover le caractère virginal servait davantage à masculiniser le corps de l'héroïne, la particularité de Mandy Lane réside dans cette tension entre la sexualisation de son corps et une virginité assumée et reconnue.

Pour confirmer cette nouvelle représentation, le film inclut deux autres personnages féminins au sein de la bande : Chloe et Marlin. Au début du film, elles sont aperçues ensemble, présentées comme des meilleures amies. Elles sont saluées par les garçons, indice de leur popularité. Le rapport qu'elles entretiennent avec Mandy est ambigu. Entre envie, jalousie et amitié, elles entrent néanmoins dans une certaine forme de compétition avec elle. D'abord réticentes envers l'idée que Mandy les accompagne durant la petite escapade, elles choisissent finalement de faire plaisir aux garçons en acceptant, espérant une réaction complaisante de ces derniers. Une séquence qui introduit les deux personnages, particulièrement celui de Chloe et son rapport aux garçons, montre la problématique sexuelle entre les deux amies et Mandy. Alors que la jeune vierge fait un tour de piste sur le terrain de l'école, les

jeunes garçons la contemplent. Encore une fois au ralenti, la caméra capte Mandy qui termine sa course essoufflée. Pendant ce temps, Marlin et Chloé traversent la piste de course tentant d'attirer le regard des adolescents. Lorsqu'elles passent près d'eux, l'un lance à Chloé : « I can see your nipples ». Cette dernière lui répond souriante en se retournant vers lui : « Obviously ». Ce qui est particulièrement intéressant est le décalage entre l'attention qu'obtiennent Chloé et Mandy. La première ne fait « aucun effort » et obtient les regards des autres presque « naturellement » tandis que la deuxième demande et provoque en mettant en évidence ses attributs (ici ses mamelons qui apparaissent à travers sa camisole rose). De plus, même si les deux rivales s'exposent complètement (Chloé s'affiche seins nus devant Garth, le contremaître, qui la regarde à travers une fenêtre et Marlin s'adonne à la fellation pour consoler son homme Jake [Luke Grimes]), elles n'obtiennent l'attention qu'un moment, les garçons préférant ultimement Mandy. Comparée à ces deux autres personnages féminins (qui périssent, l'une aux mains de Garrett, l'autre poignardée par Mandy), Mandy Lane s'affranchit de la Final Girl traditionnelle par une représentation sexuée et érotique de son corps. Cette dernière se traduit par une stylisation des plans et un corps magnifié. La caméra n'a d'yeux que pour Mandy tous comme les jeunes garçons. Incarnant ainsi une féminité idéale et iconisée, l'adolescente demeure pourtant une figure ambiguë par sa virginité qui nous est rappelée à plusieurs moments, et par le refus de montrer l'actrice Amber Heard nue alors que Whitney Able, elle, se dénude plus facilement, toutes deux inconnues au moment de la production du film.

4.1.2 Le rapport spectatorial

Comme je l'ai noté au chapitre 2, Carol J. Clover montre que le lien qui s'établit entre le spectateur et le personnage féminin est un rapport d'identification. En ce qui concerne *All the Boys Love Mandy Lane*, cette relation est précisément confirmée dans les deux premiers tiers du film. Malgré l'érotisation affirmée de l'héroïne et parce qu'elle incarne une Final Girl reconnaissable, l'identification entre celle-ci et le spectateur masculin opère. Entre objet de désir et sujet actif masculinisé, elle incarne le vecteur nécessaire au plaisir de ce spectateur. Là où le film ose, c'est dans une identification affirmée avec le spectateur féminin. Jusque-là relativement négligée dans les ouvrages sur le slasher (je l'ai mentionné dans le chapitre précédent, Isabel Cristina Pinedo et Kathleen Rowe Karlyn s'attardent au problème), la question trouve ici un début de réponse à la problématique reprochée à Laura Mulvey et son « Visual Pleasure and Narrative Cinema » : celle d'ignorer le spectateur féminin. Tout se déroule lors d'une séquence entre Mandy et Chloe qui a lieu au milieu du film. Alors que cette dernière vient de subir une humiliation devant le groupe de jeunes, elle court se cacher dans la salle de bains située à l'étage du chalet. Mandy la suit et entre pour la consoler. Elles font toutes les deux face à un miroir. Chloe ouvre le robinet devant elle et lentement une vapeur s'échappe créant un brouillard dans la pièce. Mandy s'approche de Chloe, commence à lui caresser les cheveux et à les lui placer derrière les oreilles. Le sous-entendu lesbien entre les deux jeunes filles est bien entendu évident et en dehors du fantasme qu'il peut représenter pour le spectateur masculin, un véritable lien affectif se crée entre les deux adolescentes. Leur échange sur la beauté (Chloé affirme : « You're so much more prettier than me ») tout en se contemplant devant le miroir propose une complicité des regards (Figure 1.4). Alors que la caméra prend subtilement la place de la glace, Mandy

console Chloé grâce au reflet que projette le miroir sur elles. L'objet devient le point de jonction de leur regard, mais aussi le symbole de cette intime obsession commune que sont les yeux des autres sur elles. Chloé trouve ainsi un réconfort par la compréhension partagée de son amie, invitant ainsi le spectateur féminin à dépasser le simple fantasme érotique lesbien et à se sentir interpellé par la problématique de l'image de soi. Certes, Pinedo aurait un regard plutôt dur envers cette manière « féminisante » de faire s'identifier le spectateur féminin, elle qui fait la promotion de la violence et de la force comme pouvant être une expérience féminine : « [...] if the surviving female can be aggressive and be really a woman, then she subverts this binary notion of gender [...] » (Pinedo, 1997, p.83). Ce rapprochement entre la femme à l'écran et le personnage féminin évoque davantage les écrits de Rowe. Lorsqu'elle parle de Sidney dans *Scream*, l'auteure fait référence à un drame « féminin » associé à l'intériorité pour la distinguer des autres Final Girls : « Scream zeroes in on virginity and sexuality as a source of anxiety for young women. It does not shrink from the realization that sex is dangerous, and tied to violence and power. It can cause a girl or woman to lose not only her reputation [...] but her life » (Rowe, 2009, p.181-182). C'est un peu ce qui se déroule dans cette scène lorsque Jonathan Levine met en scène la compétition féminine. Il touche à une problématique qui n'est pas éloignée de plusieurs adolescentes. L'effet est d'autant plus réussi puisque dans la dernière partie du film, lorsque Mandy révèle ses pulsions meurtrières, c'est Chloé qu'elle poignarde en premier. Dans cette scène, Chloé est pourchassée par Emmett qui conduit une voiture. Terrorisée, elle court vers le chalet devant lequel se tient Mandy, armé d'un couteau. Le plan est semi-subjectif (figures 1.5 et 1.6). Une partie de la silhouette de la jeune femme est perceptible. Au loin, il est possible

d'apercevoir Chloe qui accourt apeurée. Lorsque la jeune blonde se jette dans les bras de son amie pour y trouver (à nouveau) une sécurité, Mandy la poignarde. Dans ce seul plan, le rapport d'identification avec la Final Girl est renversé. La relation entre l'héroïne et le spectateur masculin ne tient plus. Cette dernière déforme leur lien de façon définitive en exposant ses intentions dangereuses alors qu'elle représentait un espace sûr et désirable. Chez le spectateur féminin, le rapport de complicité est lui aussi brisé. La trahison de la meurtrière explique la surprise énorme de ce coup de théâtre. L'habileté du film est à ce moment de nous avoir fait s'identifier avec une meurtrière, non pas par le langage cinématographique comme c'était le cas avec Michael Myers et la caméra subjective dans *Halloween*, mais bien à travers le personnage de Mandy Lane.

Un autre moment vient déstabiliser les codes du slasher en ce qui a trait à l'identification spectatorielle. Après avoir tué Chloe, Mandy retrouve Emmett et ils célèbrent leur triomphe. Ils décident de se suicider ensemble, mais l'adolescente change d'idée. Mandy poignarde son ami et ce dernier la poursuit pour la tuer. À cet instant, elle redevient la Final Girl telle que décrite par Carol J. Clover. Dans la tradition des slashers, elle exprime la force et la volonté en tentant de survivre. De plus, la violence exprimée par l'héroïne durant cette séquence rappelle celle célébrée par Isabel Cristina Pinedo, pouvant procurer plaisir et satisfaction aux spectateurs masculin et féminin.

Puis, Garth aperçoit les deux jeunes au loin. Mandy se retourne en voyant le contremaître et se met à hurler son nom. Le long-métrage tente de réintroduire le

rapport d'identification avec le spectateur, mais puisque nous connaissons les intentions de Mandy (elle a éliminé ses amis et veut tuer Emmett), la survivante typique qu'elle réincarne est entièrement performée (figure 1.7) et surtout vue comme telle par le spectateur. Tout comme le *gender* est construit selon Judith Butler, la Final Girl est, dans ces quelques instants «jouée». Le renversement de l'identification conventionnelle avec le spectateur permet de comprendre la déconstruction de l'héroïne du slasher qui se déroule sous nos yeux. Mandy Lane permet ainsi de montrer que la Final Girl est, à l'image du masculin et du féminin, construite.

4.1.3 Le miroir

C'est grâce au miroir comme objet, mais aussi comme symbole ou métaphore que le personnage de Mandy Lane construit son image dans le film. Je l'ai déjà mentionné, elle se sert de la glace pour développer une proximité avec le spectateur féminin dans la séquence de la salle de bain aux côtés de Chloé. En plus, la multiplicité des objets miroitants placés astucieusement dans le film (par exemple Figure 1.9) rappelle constamment le pouvoir de cet objet. Le dernier plan du film représente cependant, à mes yeux, la révélation la plus cruciale au sujet du protagoniste. Après avoir tué Emmett, Mandy aide Garth à se relever et l'accompagne jusqu'au Jeep (Garth a été blessé par Emmett). Elle monte à bord et quitte les lieux avec à ses côtés le contremaître. Ce dernier la regarde et lui dit : « You did it. You saved us. ». Lors de l'ultime plan, la jeune fille lève les yeux vers le rétroviseur et y jette un dernier regard (Figure 1.8). Non seulement Mandy Lane termine dans une situation de force (elle est au volant de la voiture, Garth est couché dans le siège du

passager), elle finit aussi le récit avec le garçon d'expérience auquel elle portait un intérêt sincère. Surtout, ce regard énigmatique à travers le rétroviseur présente Mandy comme une image. Contrairement aux exemples de *Peeping Tom* et de *Dressed to Kill*, choisis par Linda Williams dans « When the Women Looks », et qui montrent le miroir non pas comme un reflet du visage déformé suggérant la monstruosité de la femme, *All the Boys Love Mandy Lane* expose la réflexion d'une féminité absolument contrôlée. Certes, le rétroviseur (Figure 1.9) ainsi que tous les autres objets chatoyants sont mis en scène pour rappeler la dualité de Mandy. Sa tromperie – vierge et meurtrière – est symbolisée par la glace et rejoint la notion de double développée également dans le texte de Williams. La différence majeure entre les personnages d'Helen, Kate et Mandy réside dans la manipulation de l'image. Chez Powell et De Palma, le reflet était réglé par l'autorité patriarcale. Dans le long-métrage de Jonathan Levine, le cinéaste articule son langage pour que Mandy puisse être la seule à contrôler son image. Je l'ai démontré, les yeux qui se posent sur elle sont à la fois masculins et féminins et, de la sorte, elle domine complètement tous les regards qui se jettent sur elle. La féminité de Mandy est entièrement performée et la *Final Girl* est vue comme un type entièrement construit au même titre que l'est le *gender*. Cette ultime image sert à montrer que la jeune femme a compris les mécanismes derrière cette réflexion d'elle-même et qu'elle parvient à manipuler les autres et le spectateur. Le danger, et il est présent dans ce dernier plan, est que la jeune adolescente demeure prisonnière de cette image qui est, dois-je le rappeler, entièrement construite. Mandy pourrait s'embourber dans ce(s) *gender(s)* entièrement construits et finir par croire qu'il s'agit de sa véritable nature, tout comme lorsque

Butler démontre que le masculin et le féminin sont tellement normalisés dans un système hétérosexuel qu'ils deviennent « naturels ».

Sans l'ombre d'un doute, dans *All the Boys Love Mandy Lane*, la notion de Final Girl est transformée. Le personnage joué par Amber Heard oscille entre une féminité très érotique et une masculinité plus héroïque, maintenue par une virginité presque mythique. De plus, elle joue le rôle du meurtrier tel que décrit par Carol J. Clover en punissant elle-même les corps qui ont voulu le sien et ceux qui sont tombés amoureux d'elle. Contrairement à la convention du slasher, ce qui permet à Mandy Lane de s'en sortir ce n'est pas sa virginité, mais bien le pouvoir sur les regards des autres sur son corps. En les attirant tous sur elle, elle peut ainsi plus aisément les contrôler. Ce ne sont pas non plus les caractéristiques classiques de la Final Girl plus « masculines » qui permettent à Mandy Lane de survivre. C'est l'expression et le contrôle absolu de son corps féminin qui lui permettent de survivre.

4.2 *Teeth* : pris « dents » le piège

Il s'agit du film ayant connu le plus beau succès des trois (2 340 110 \$ dans le monde²¹). *Teeth* (2006) est aussi une première œuvre pour Mitchell Lichtenstein, réalisateur et acteur américain ouvertement homosexuel. Ayant récolté des critiques généralement positives²², le long-métrage obtient l'appui de Shawn Levy dans l'*Oregonian* : « A smart and convincing film with a lot to say about the power of

²¹ Gray, Brandon. 1999. *Box-Office Mojo*. En ligne.

<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=teeth.htm>. Consulté le 16 février 2013.

²² Le site Rottentomatoes.com indique que 79 % des 67 textes répertoriés ont un opinion favorable sur le film (1999, *Rottentomatoes*. En ligne.

<http://www.rottentomatoes.com/m/teeth/>. Consulté le 8 septembre 2013).

female sexuality and the cultural forces that try to stifle it » (Levy, 2008), et de Jim Emerson du *Chicago Sun-Times* : « [w]riter-director Lichtenstein [...] straddles one line between earnestness and facetiousness and another between horror and satire, shifting and pivoting from one to the other. Most of the time his balance is just right » (Emerson, 2008). La France partage le même étonnement. Jérémie Couston de *Télérama* parle de « [...] ruptures de ton [qui] frustreront peut-être les amateurs de chaque genre survolé, mais [qui] confèrent au résultat final une touche très personnelle ouvr[ant] des perspectives sur d'éventuelles suites encore plus mordantes » (Couston, 2008). Sur *Écranlarge*, Jean-Noël Nicolau déclare que « [p]laisir et souffrance portés à ce niveau font de *Teeth* une sucrerie dévergondée qui secoue agréablement le cinéma indépendant américain » (Nicolau, 2007).

Le film s'ouvre sur Dawn et son frère Brad, enfants, se baignant dans une pataugeoire devant la maison. Les parents sont tout près, mais ne surveillent pas leur progéniture. Le jeune garçon taquine agressivement sa jeune sœur. Lentement, il approche sa main près des parties génitales de Dawn, silencieuse. Puis, les parents entendent un hurlement. Brad pleure et affirme, le doigt ensanglanté, que sa sœur l'a mordu. Impassible, Dawn reste assise dans la pataugeoire devant ses deux parents inquiets. Saut dans le temps où Dawn (Jessie Weixler) est maintenant une adolescente et Brad passe son temps dans sa chambre à coucher avec sa copine. Au lycée, la jeune femme est membre d'un groupe qui encourage la chasteté, l'abstinence et les rapports sexuels consommés uniquement à l'intérieur d'une union conjugale. Risée de plusieurs, Dawn peut néanmoins compter sur Tobey (Hale Appleman), jeune et séduisant adolescent qui voit en elle sa future femme. Déchirée entre ses principes et

ses désirs profonds, Dawn demeure très proche de son nouveau prétendant. Un après-midi, lors d'une baignade, les deux visitent une grotte. Tobey révèle ses véritables intentions à Dawn : il veut faire l'amour, maintenant. Inconfortable et incertaine, l'adolescente refuse. C'est alors que se manifeste une terrible vérité : le vagin de Dawn a des dents. Pour comprendre ce qui lui arrive, elle lit sur le mythe du « vagina dentata », fait une visite chez le gynécologue et se rend compte que son organe génital a le pouvoir de castrer les hommes (et d'arracher les doigts d'un médecin !). Pour la jeune adolescente, c'est le début de la découverte de son corps. Son premier rapport sexuel a finalement lieu avec Ryan (Ashley Springer), un gentil garçon. La raison du succès de cette expérience repose sur le fait qu'elle le désirait vraiment puisque lorsque son nouveau prétendant lui révèle, pendant une autre pénétration, que lui faire perdre sa virginité était un pari, le vagin de Dawn « attaque » et castré Ryan. La dernière victime de la jeune fille est Brad (John Hensley), son frère. Lors du dénouement, elle le séduit. Connaissant les envies qu'il éprouve à son égard depuis plusieurs années (et qui sont exprimées dans la scène d'ouverture), Dawn laisse son frère la pénétrer, puis, le castré avant de quitter le nid familial. Elle a donc appris à contrôler son « don » et le film s'achève sur cette démonstration.

4.2.1 Le corps féminin

Dans *Teeth*, la scène d'ouverture pose rapidement des réflexions que nous pourrions associer à la théorie de Judith Butler. C'est un moment clé de l'enfance de Dawn qui est présenté. Les indices sont mis en évidence (son frère qui se fait mordre) pour annoncer le danger représenté par les organes génitaux de la fillette. Mais

surtout, ce qui est observable dans cette séquence est un plan d'ensemble sur la maison de Dawn avec, en arrière-plan, une usine (Figure 2.1). Ce symbole de l'industrialisation évoque non seulement une responsabilité biochimique sur le corps de l'enfant, mais accuse la présence du culturel et du social en tant que partie prenante dans la construction du corps. L'« anomalie » de Dawn n'est alors, d'emblée, aucunement présentée comme innée. Le générique, qui présente des cellules humaines fusionnant pour créer une nouvelle entité, confirme cette certitude : la transformation de Dawn s'effectue par le corps.

Après cette entrée en matière suggestive, le long-métrage poursuit dans la même représentation du sexe féminin : Dawn est aperçue donnant un discours devant un groupe de jeunes sur l'importance de la pureté des pensées et de l'abstinence. La représentation du vagin épouse ainsi cette idée en étant censurée dans une séquence. Alors qu'ils sont dans un cours d'éducation sexuelle, Dawn et ses compagnons feuilletent un ouvrage et les reproductions d'organes génitaux féminins ont une énorme étoile dorée par-dessus (Figure 2.2) alors que les photos de pénis sont offertes aux yeux des jeunes étudiants. Le même rapport au sexe féminin se produit lors de la première relation sexuelle alors que Dawn découvre son vagin denté. Cette séquence survient dans une grotte. À la suite de quelques baisers langoureux, Tobey, l'intérêt amoureux de la jeune femme qui prétend vouloir rester pur, provoque l'acte en se montrant plus insistant. Le rapport demeure chaste, Dawn demeurant dans son maillot de bain noir, Tobey retirant son maillot de bain pour la pénétrer. Rapidement, le garçon devient plus violent, allant jusqu'à frapper à la tête le protagoniste féminin.

Lors du renversement causé par la castration, c'est le pénis ensanglanté de Tobey que la caméra présente (Figure 2.3).

Ce n'est que lors du premier vrai rapport sexuel de Dawn que le film montre le corps de cette dernière. La séquence a lieu chez Ryan un adolescent qui a pour but de dépuceler la jeune femme. Évidemment, elle n'en sait rien. Elle se laisse séduire par le jeune homme. C'est à ce moment que le corps de l'actrice Jess Weixler est dénudé. Les mains de Ryan glissent sur la peau de Dawn alors qu'il découvre ses formes (Figure 2.4). Le rapport sexuel a lieu, par la suite, l'adolescente se contemple à travers un miroir offrant à la caméra sa nudité (Figure 2.5). La juxtaposition du miroir fait en sorte que seuls le visage et la poitrine sont reflétés à travers la glace. Dawn découvre son corps au même moment que le spectateur.

Dans la première partie du film, la représentation du sexe féminin passe par des « substituts ». L'étoile dorée dans les manuels, l'index dégoulinant de sang du jeune frère, les doigts déchiquetés du gynécologue et le pénis castré de Tobey renvoient aux organes génitaux de Dawn. Ce sont autant d'artéfacts culturels jouant un rôle dans la théorie de Judith Butler sur le *gender* qui peuvent être repérés et associés au sexe féminin de l'héroïne. En reprenant des images déjà codifiées, le film fait reconnaître au spectateur dans cette absence de représentation du vagin, la présence d'un danger incarné par les organes génitaux féminins. Même lorsque Dawn consulte des sources Internet pour comprendre ce qui lui arrive, c'est une image du « vagina dentata » à laquelle elle se réfère, preuve de la préexistence culturelle du mythe qui contribue à faire croire à l'adolescente qu'elle est possédée de ce

« pouvoir ». La monstruosité de la femme incarnée ici par le vagin denté passe par le corps. La différence majeure entre *Teeth* et *All the Boys Love Mandy Lane* est que le long-métrage de Lichtenstein présente cette performance du corps à travers celui des trois hommes, c'est-à-dire que l'on comprend l'organe génital maléfique – et la féminité de Dawn – à partir des plans de sexes masculins (et de doigts) déchiquetés. Du moins dans sa première partie, puisque le film montre les formes de son héroïne lorsque celle-ci fait l'amour selon sa propre volonté. À partir de cette séquence devant le miroir, Dawn prend connaissance de son corps et ses « attaques » sont moins spontanées. Le parallèle entre cette représentation du corps féminin et le contrôle de la jeune femme sur son sexe contribue à la construction du *gender* chez cette dernière. À mesure que le film avance, elle accepte et prend contrôle de son corps. Puis, plus l'héroïne prend contrôle de ce corps, plus elle structure sa féminité.

4.2.2 Le rapport spectatorial

Deux problèmes se présentent pour Dawn dans *Teeth* concernant l'identification avec le spectateur. Le premier est que le film n'est pas un slasher. Dawn n'évolue pas dans l'univers décrit par Vera Dika. Pourtant, l'adolescente partage plusieurs caractéristiques s'apparentant à la Final Girl de Carol J. Clover. Dans la première partie du film, Dawn entretient le vœu de chasteté. Elle assure le rapport entre le corps féminin et le *gender* masculin généralement incarné par la Final Girl, facilitant ainsi l'identification entre le spectateur masculin qui la perçoit comme un objet de désir. C'est grâce à de subtiles subversions de cette prétendue entente entre le film et le spectateur masculin que le film transforme ce regard. Par exemple, une séquence, celle où l'adolescente s'abandonne à ses fantasmes contribue à créer

une tout autre proximité entre le spectateur masculin et elle. Couchée sur son lit alors que la caméra effectue un travelling latéral sur son corps couvert d'une robe de nuit blanche, Dawn fait lentement glisser sa main sous son morceau de vêtement. Retenant ses pulsions, les gestes sur son sexe sont entrecoupés de plans de Tobey qui la regarde (Figure 2.6) et de son torse nu (Figure 2.7). La subjectivité du regard permet ainsi une nouvelle objectivisation : celle du corps masculin. Le spectateur masculin accède à une expérience « féminine », elle aussi *genderisée*. Alors qu'Isabel Cristina Pinedo célébrait la violence dans les films d'horreur comme une source de pouvoir féminin pour inclure le spectateur féminin, *Teeth*, en plus d'inclure celui-ci grâce à cette subjectivité, transforme le regard du spectateur masculin. Ce rapport est maintenu même lorsque Dawn commence à se servir de son « arme ».

Il s'agit du deuxième problème que rencontre le film pour faire s'identifier le spectateur masculin au personnage de Dawn jusqu'à la toute fin du film. La menace castratrice (littérale et figurée) qu'elle représente n'est pas sans rappeler les dangers décrits par Laura Mulvey par rapport à l'expérience du spectateur masculin vis-à-vis du personnage de la femme. En effet, le spectateur masculin peut éprouver de la peur face à cette « femme castratrice ». Or, Dawn n'incarne pas à la lettre ce type de personnage. Elle ne se donne en « spectacle » qu'à un seul moment : devant le miroir. De plus, ce moment, bien avant de présenter de la nudité gratuite pour le spectateur masculin, sert bien à montrer l'adolescente qui contemple son corps. C'est encore une fois en tant que sujet et non comme objet que la jeune femme est présentée. Et contrairement aux personnages féminins du cinéma classique hollywoodien examinés par Mulvey, Dawn est un personnage actif. C'est elle qui fait avancer l'histoire,

renforçant le lien qu'elle peut avoir avec la Final Girl. Plus encore, ce sont les personnages masculins qui deviennent les objets de spectacle. Ils sont ceux offerts à la caméra nus, mais aussi castrés, leur organe génital saignant et manquant, évoquant leur caractère très négatif : Tobey tente de violer Dawn, Ryan fait un pari pour lui faire perdre sa virginité et son frère commet l'inceste. En condamnant elle-même les actes de ces messieurs, la jeune femme expose le pouvoir de sa féminité. Alors que dans les trois cas, les garçons sont ceux qui tentent de prendre le contrôle en étant très dominant, l'héroïne se montre celle qui détient le vrai pouvoir, non pas celui de couper l'organe sexuel des jeunes hommes, mais celui de décider des circonstances de ses rapports sexuels. Bien que le danger que le spectateur continue de voir en Dawn une menace est possible, il est néanmoins détourné par une identification intime au personnage. Très importante, cette nouvelle position du spectateur masculin à partager un regard féminin ne garantit pas un déplaisir de la part de celui-ci. L'humour du film, que j'avais jusque-là passé sous silence, y est pour beaucoup. Les séquences de castration, plus particulièrement, n'ont rien à voir avec celles présentant la femme dangereuse que décrit Mulvey. Souvent hilarantes, elles tournent à la risée ces gestes terribles. Les cris des garçons, de Dawn, mais aussi l'abondance d'hémoglobine lorsque la caméra offre les plans sur les pénis démembrés forment des scènes où tous les spectateurs confondus trouveront plaisir.

Même s'il n'en est pas un, *Teeth* permet de revisiter deux règles du slasher : la Final Girl et le passage d'une focalisation sur le tueur vers l'héroïne, tel qu'entendu à

la règle 12 par Vera Dika²³. Ce n'est plus un tueur masqué qui assassine les jeunes adolescents insoucians, mais Dawn qui devient celle qui punit les garçons qui ne pensent qu'au sexe. Ces changements permettent au spectateur tant masculin que féminin de « vivre » une expérience féminine grâce à une proximité établie avec le personnage féminin. Plutôt que d'être une menace, la sexualité de Dawn permet de procurer un certain plaisir chez le spectateur en plus de présenter la femme comme le protagoniste actif et fort.

4.2.3 Le miroir

J'aimerais revenir sur le plan où Dawn, après avoir commis son premier acte sexuel avec Ryan se regarde à travers le miroir. Ce plan, je l'ai déjà mentionné, est un des moments décisifs du récit. Non seulement l'adolescente prend conscience de son corps, mais elle se rend aussi compte de son image. Elle se tient nue et le cadre placé devant elle est disposé de façon à n'obtenir que le reflet de son visage et de sa poitrine. Une lumière est placée au-dessus de la glace de sorte à éclairer le double de la jeune femme. Le cadre doré accroché sur un mur blanc rappelle l'encadrement des peintures. D'ailleurs, à l'intérieur même de l'image renvoyée par le miroir, il est possible d'y apercevoir un tableau confirmant la dimension artistique que prend le miroir. En effet, la mise en place de ces éléments en plus de la position de Dawn qui renvoie au tableau *La naissance de Vénus* de Sandro Botticelli²⁴ renforce l'idée du corps magnifié. Le plan permet de montrer le personnage qui apprend à aimer son

²³ Cette règle est la suivante : « The heroine sees the extent of the murders » (Dika, 1990, p.60).

²⁴ Sandro Botticelli, *La naissance de Vénus*, 1485, Tempéra sur toile, 185,5 x 285,5 cm. Galeries des Offices, Florence (Figure 2.9).

reflet à travers la glace en plus d'observer la jeune femme se caresser jusqu'à l'intérieur de son entrejambe pour se faire plaisir. La jouissance engendrée par la vue de son propre corps mène Dawn à se masturber, renforçant l'expérience intime avec elle. Cependant, la caméra semi-subjective peut suggérer que la réalité renvoyée par le miroir serait plutôt celle magnifiée et perçue par l'héroïne à la vue, l'acceptation, puis l'amour de son corps. Évidemment, cette magnification du corps contribue à révéler la construction du *gender*. La disposition des éléments dans ce plan qui favorisent une association avec l'histoire de l'art témoigne de la préexistence de cette image. Même si cette réalité est subjective, elle n'est pas celle de Dawn. La féminité que Dawn représente à travers ce cadre est répétée par cette dernière, grâce à son corps nu et magnifié. Ses formes contribuent à confirmer la dimension performative du *gender* en plus de montrer les rouages de ce type de représentation de la féminité.

Cela se concrétise davantage lors de la dernière scène du film. Alors qu'elle a quitté sa maison, Dawn fait de l'auto-stop et monte à bord de la voiture d'un inconnu. Lorsqu'ils arrivent la nuit, à une station-service, le visage du conducteur est montré. L'homme est très vieux et n'a aucune dent dans la bouche. L'adolescente tente de sortir du véhicule, mais le vieillard verrouille les portières envoyant un sourire pervers, langue sortie, à Dawn, contrariée de la tournure des événements. Puis, elle sourit et comprend. Elle se retourne alors vers l'homme, et par le fait même vers la caméra, avec une pose extrêmement suggestive, les yeux invitants et un début de sourire aguicheur (Figure 2.9). Cette dernière image scelle tout le pouvoir de Dawn. Substituant le regard qu'elle avait sur elle devant le miroir, la jeune femme abandonne cet objet comme source d'image de soi pour en produire une toute aussi

déjà culturellement codée que celle magnifiée dans la glace. Parce qu'elle n'est plus supportée par un reflet, cette nouvelle image témoigne du contrôle et de la confiance de Dawn dans la performance de cette féminité. Le mouvement de la tête, le soulèvement des yeux, ainsi que le sourire, tous présentés au ralenti lorsqu'elle se retourne contribuent à la construction d'une féminité séductrice. La performance du *gender* passe encore une fois par le corps qui est cette fois-ci en plein mouvement. Dawn se distancie ainsi de Mandy Lane en abandonnant la recherche d'une image. C'est ce que l'on pourrait croire, mais l'héroïne de *Teeth* substitue le miroir à l'objectif de la caméra. Maintenant qu'elle a compris la structuration de la féminité, elle peut générer l'image même de ce *gender*, un féminin assuré, envoutant et tentateur. La production de cette féminité se fait ainsi, grâce au regard-caméra de ce plan ultime, directement au spectateur. Ayant préalablement assisté à la mise en place de cette transformation, il comprend et savoure le jeu qui lui est à la fois adressé à titre de spectacle, mais aussi à titre d'expérience complice et intime.

Teeth met ainsi en scène la construction de la féminité comme *gender* grâce au corps. Dans ce cas-ci, c'est la reconnaissance du sexe de Dawn, l'héroïne, symbolisé par le « vagina dentata » qui permet à cette dernière de progressivement définir la féminité qui lui servira à punir les mâles irrespectueux de ses désirs. Par son ton humoristique et la célébration d'une sexualité désirée et choisie, le film de Mitchell Lichtenstein se moque de la Final Girl traditionnelle repérée par Carol J. Clover qui doit conserver virginité et force pour survivre. La caméra du réalisateur américain préfère créer une expérience féminine au spectateur en déplaçant le *gender*

généralement associé à l'objet de désir (désormais le corps masculin) et au sujet (entièrement féminin ici).

4.3 *May* : regard et préjugés

Sorti en 2002, ce premier film du cinéaste Lucky McKee demeure celui dont il est demeuré le plus en contrôle, et ce, malgré un faible 150 277 \$ aux guichets nord-américains²⁵. Les critiques furent plutôt unanimes²⁶ saluant l'ambiance glauque et malsaine du film. De *eFilm Critic*, Scott Weinberg avance que le film « deftly juggles gruesome horror, bizarrely touching romance, pitch black humor and heart-wrenching tragedy with nary a misstep » (Weinberg, 2003) alors que Roger Ebert dans *Chicago Sun-Times* le qualifie ainsi : « A horror film and something more and deeper, something disturbing and oddly moving » (Ebert, 2003). Même jubilation du côté de la France où Stephanie Vandevyer de *L'écran fantastique* parle d' « un petit bijou qui se laisse regarder avec un "plaisir" sans doute pervers (Vandevyer, p.9) ». *May* donne son titre à son héroïne. Interprété par Angela Bettis (qui continuera par la suite à travailler en étroite collaboration avec McKee dans *Roman* [Angela Bettis, 2006] et *The Woman* [McKee, 2011]), le personnage nous est présenté dès son enfance. Souffrant de strabisme et forcée à porter un œil de pirate devant un de ses yeux, la fillette attire tout sauf l'amitié de ses camarades de classe. Pour la consoler, ses parents lui achètent une poupée de porcelaine qu'elle doit garder intacte dans sa boîte d'origine. Plusieurs années plus tard, May est devenue une jeune femme travaillant

²⁵ Gray, Brandon. 1999. *Box-Office Mojo*. En ligne. <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=may.htm>. Consulté le 2 février 2013.

²⁶ Le site Rottentomatoes.com répertorie 69 % de critiques positives (1998, *Rottentomatoes*. En ligne. <http://www.rottentomatoes.com/m/may/>. Consulté le 8 septembre 2013.

comme aide-vétérinaire. Portant des lunettes qui camouflent son handicap, la jeune femme décide de subir une opération qui guérit son strabisme. Plus confiante, elle ose alors parler à Adam (Jeremy Sisto), un garçon qu'elle trouve particulièrement attirant et qu'elle croise depuis quelque temps. Si le succès de leur relation est assuré pendant un moment, Adam y met un terme après que May ait tenté de le mordre pour le satisfaire sexuellement. C'est Polly (Anna Faris) sa jeune collègue qui assure son réconfort. Après plusieurs invitations non subtiles, la jeune secrétaire finit par consoler son amie qui s'offre finalement à elle. Malheureusement pour l'héroïne, Polly n'est pas friande de la monogamie et lorsqu'elle est découverte avec une autre conquête par May, la déception s'empare à nouveau de la jeune femme. Le soir de l'Halloween, May se déguise comme Amy, sa poupée, et assassine violemment les deux briseurs de cœur ainsi que leur amant. La jeune femme découpe les cadavres et ramène avec elle quelques parties de leur anatomie qu'elle assemble dans sa maison pour confectionner un nouveau corps. Finalement, pour rendre « vivant » ce corps, May arrache son œil. Elle le place sur le visage de l'entité reconstituée qu'elle nomme « Amy ». Le film s'achève sur les deux, côte à côte, May pleurant et le corps « prenant vie » pour doucement caresser ses cheveux.

4.3.1 Le corps féminin

May ne possède pas non plus les caractéristiques propres au slasher telles que définies par Carol J. Clover et Vera Dika. Aucun événement du passé ne revient pour hanter une communauté et aucun groupe de jeunes n'est menacé par un tueur masqué. Mais le film comporte néanmoins des éléments indissociables du sous-genre confirmant sa place dans cette analyse, à commencer par une héroïne qui demeure

sexuellement « neutre ». Dès les premières minutes, le long-métrage présente le corps comme un fragment. Des morceaux de poupées dégringolent alors qu'en montage alterné des images marquantes de l'enfance de May déroulent à l'écran. Puis, un bond dans le temps est fait et c'est une May adulte qui est aperçue. En jeune fillette blonde, elle était vêtue d'une jolie robe jaune (Figure 2.1) tandis que la jeune femme est montrée dans un uniforme bleu très ample, celui d'aide-vétérinaire (Figure 2.2). De plus, ses cheveux, qu'elle garde désormais attachés, sont foncés et elle porte une paire de lunettes qui ne la rendent pas, de prime abord, très séduisante. Elle incarne de cette façon le look de la « nerd » bizarre (les personnages du film se référeront souvent à elle en employant le qualificatif « weird »). Rapidement, son intérêt envers Adam se manifeste et elle tente de le séduire dans un restaurant. Une séquence de préparation précède ce moment et témoigne de la transformation de May : dans sa chambre, devant son miroir et le regard de sa poupée Amy, la jeune femme enfle des vêtements plus sexy et tente littéralement de devenir plus gracieuse, plus féminine. Elle prend ainsi plusieurs poses devant la glace et finit par se confectionner un chandail bourgogne pour sa sortie. Lors de la drague au petit restaurant, May continue son jeu. Tentant de capter l'attention de son prétendant, elle se lève et se déhanche grossièrement tout en prenant quelques poses suggestives. L'effet comique de cette séquence est engendré par la tentative maladroite de May de *performer* un *gender* féminin, et ce, à partir de son corps. Sa performance maladroite rappelle la drag-queen prise en exemple par Butler pour montrer la « fausseté » du *gender*; la séquence de séduction de l'héroïne présente la construction d'une féminité. C'est précisément ce que Butler explicite lorsqu'elle parle de répétition d'actes: May imite la femme sexy pour tenter de séduire son intérêt amoureux par des actions et des

poses. Elles incitent le rire parce qu'elles caricaturent des images de la femme appartenant à un imaginaire collectif, donc construit par la culture, et qui ne sont pas maîtrisées.

L'héroïne est inévitablement comparée à l'autre personnage féminin du film : sa collègue Polly. Incarné par l'actrice Anna Faris, le personnage présente un corps plus fin, plus désirable. La caméra du cinéaste ne manque d'ailleurs pas de capter des gros plans de la nuque de la jeune réceptionniste pour mieux appuyer la beauté et le désir qu'éprouve May lorsqu'elle contemple cette partie du corps. C'est pourquoi lorsque le spectateur l'aperçoit avec moins de vêtements (notamment durant la séquence de préparation), le corps de May, mince, se montre atypique pour une héroïne du genre et contribue à confirmer son allure « étrange ». Cette « comparaison » entre les deux corps rappelle beaucoup celle faite entre la Final Girl des années 80 et leurs copines plus sexuées. Les courbes des adolescentes plus sexuées étaient exhibées alors que celles de la survivante étaient davantage suggérées. Ici, on récupère cette relation en modifiant les critères de beauté pour mieux appuyer la différence entre les deux personnages féminins, mais aussi entre ce film et ceux d'il y a trente ans.

Dans *May*, c'est par une déconstruction du corps que peut se créer une déconstruction du *gender*. Les victimes qui périssent après une trahison sexuelle envers May (autre élément s'apparentant au slasher; les fautifs entretiennent des rapports sexuels) – Polly couche avec une autre fille et Adam a une nouvelle copine – sont déconstruites à la fois par la caméra de McKee et par les lames de May. Lorsque la jeune femme aperçoit son prétendant pour la première fois, ce sont les mains du

jeune homme qui attirent son regard. La voix-off de May précise cette observation : « I like every part of him ». Quelques minutes plus tard, lors d'un échange avec Polly, elle lui affirme : « You have a beautiful neck ». Plus loin, lorsque la jeune femme apprend que son amante a couché avec une autre femme, la caméra capte le cou de Polly (Figure 2.3). Pour introduire l'autre mystérieuse jeune femme, ce sont uniquement ses longues jambes qui sont présentées à la caméra (et par le fait même à May) alors qu'elle est allongée sur un lit (Figure 2.4). Nous sommes devant le même type de caméra qui faisait de la femme un spectacle pour Laura Mulvey, car les gros plans servent à objectiver les personnages que May désire. De manière très évidente, McKee expose la fétichisation de son héroïne pour les parties du corps qu'elle affectionne. La jeune assistante confirme ainsi sa fonction de personnage actif, reprenant le rôle du héros du cinéma hollywoodien classique décrit par la célèbre auteure. Ce qui est particulièrement intéressant ici est la problématique de la menace représentée par l'objet de désir : il est à la fois bisexuel (un homme et une femme) et le fétiche du personnage. La solution du meurtre est choisie par May. Ce sont d'ailleurs chacun de ces membres qui seront arrachés de leur corps tuant les protagonistes. Ils serviront cependant à May à en reconstruire un nouveau, celui de quelqu'un qui pourra la voir, l'apprécier.

4.3.2. Le miroir

Des affiches du film *Opera* tapissent le mur de la chambre d'Adam. Ce clin d'œil au célèbre long-métrage du cinéaste italien Dario Argento n'est pas anodin. Mettant en scène les meurtres d'une bande d'acteurs supposés jouer dans l'opéra de Verdi, le film d'Argento fait subir les mises à mort des autres protagonistes à la jeune Betty (Christina Marsillach). Sur chaque scène de crime, elle est ligotée et forcée, grâce à une série de clous placée sous ses paupières par le meurtrier (Figure 2.5), à assister à la fin violente de ses collègues et amis. Le long-métrage de Lucky McKee exploite aussi la question du regard. Le miroir en tant qu'objet et en tant que symbole est dans le cas présent absolument intrinsèque à cette problématique dans le film. Bien évidemment, pour le personnage de May, la glace sert d'objet qui renvoie une réflexion d'elle-même. Elle s'y regarde à plusieurs occasions, principalement avant qu'elle sorte avec Adam. L'importance qu'elle accorde au miroir témoigne du degré d'attention qu'elle accorde au regard des autres. Dès la séquence d'introduction, le film montre cette caractéristique de May présente dès sa jeune enfance. Alors qu'elle expose sans gêne son œil de pirate (qui cache son strabisme), elle est rapidement catégorisée comme différente par les autres enfants. Suite à ce rejet, elle le dissimule derrière sa chevelure. Se définissant dès cet instant par le regard des autres, May est une femme qui est présentée comme perpétuellement déçue de l'image qui lui est renvoyée. C'est pourquoi, lors de la séquence finale, le moment où elle expulse son œil est crucial. Devant son miroir, elle fait pénétrer violemment un scalpel à travers son globe oculaire mutilant ainsi son organe, mais aussi, littéralement, une partie de son regard. Plus symboliquement, l'héroïne veut anéantir l'image qu'elle a sur elle en se brisant la rétine, confirmant l'idée que le reflet que lui renvoie le miroir ne la

satisfait pas. Car pour May, la définition de son regard passe par celui des autres sur elle. Les scènes où Adam et Polly la « rejettent » renvoient à la séquence d'ouverture où la jeune May est exclue par ses camarades et témoignent toutes de ce lien profond entre son estime et les yeux de son entourage sur elle. En plus de convoiter certains corps, la jeune femme prend aussi part au statut d'objet qu'incarne traditionnellement la femme chez Mulvey. May est prisonnière de cette structure où elle regarde et aimerait être vue. Même si elle n'est jamais vraiment cette femme-spectacle qui fait ralentir l'intrigue, elle aimerait l'être.

Comme je l'ai montré au Chapitre 1 en explicitant la théorie de Judith Butler, cette question du regard n'est pas étrangère à celle du *gender*. La construction de ce dernier passe par une répétition d'actions qui finissent par créer des images qui, elles, n'ont aucune possibilité d'existence sans quelqu'un pour les observer et les imiter. May matérialise précisément cette idée. Convaincue que pour plaire à l'autre, elle doit incarner un idéal, donc un *gender*, elle est condamnée à une perpétuelle insatisfaction puisqu'elle n'y arrive jamais. Ou pire encore, lorsqu'elle tente d'y parvenir, elle est perçue comme psychologiquement troublée. Une séquence particulièrement marquante illustre ce propos. Lors d'un souper à l'appartement d'Adam, celui-ci fait voir à May un film amateur qu'il a tourné. Le court-métrage en noir et blanc présente un jeune couple en train de pique-niquer dans un parc. Ils dégustent quelques bouchées puis commencent à se dévorer l'un et l'autre. Ce repas carnivore prend soudain des allures très érotiques lorsque les deux protagonistes qui se mangent le corps prennent un plaisir sexuel à se mordre la chair. May demeure souriante devant l'écran et Adam l'observe avec fascination. Quelques minutes plus tard, ils se

retrouvent au lit. Les mains sont baladeuses, les vêtements glissent. Puis, alors qu'ils s'embrassent voluptueusement, la jeune femme mord son prétendant. Adam se met à saigner de la lèvre. Il se relève et constate la bouche ensanglantée et souriante de May, persuadée que c'était là le désir du jeune homme. Mais ce dernier, étonné et effrayé, l'oblige à quitter. Les images du court-métrage réalisé par Adam servent de miroir pour May dans cette séquence. Sa tentative maladroite de plaire au jeune homme dépend précisément de la représentation qui lui est renvoyée à travers l'écran de télévision. C'est cette projection qui lui sert pour comprendre quel *gender performer*. D'après la définition de Judith Butler, May croit qu'incarner la jeune femme carnivore du court-métrage plaira à l'autre. Cet exemple expose le rôle trompeur de l'objet culturel que représente la télévision ainsi que l'impossibilité pour le personnage principal de ce récit de camper un idéal et d'attirer les regards sur elle.

Pour remédier à cette situation, May déconstruit le corps des autres ainsi que le sien pour s'en modeler un nouveau, un « ami » dont le regard sur elle est affectueux. Lors de la séquence finale, alors que ce « copain » est configuré, May se rend compte que celui-ci ne lui rend pas ce qu'elle recherche. C'est ce qui l'amène à planter un scalpel dans son œil (Figure 2.8) et à l'extirper de son orbite pour le joindre au corps reconstitué. Les derniers moments du film font voir la jeune femme en pleurs couchée aux côtés de son « ami ». Doucement, la créature prend vie grâce à l'imagination de May. Une des mains se soulève et s'approche du visage de la jeune femme. Le dernier plan offre comme dernière image celle du nouveau corps, l'œil fixant l'objectif, dont la main caresse gentiment les cheveux de May qui peu à peu se laisse consoler (Figure 2.9). Cette résolution permet de montrer les rouages de la

construction du *gender* puisqu'en disséquant de la sorte les corps, May restructure les regards qu'elle n'avait pas sur elle-même de façon à en avoir un posé sur elle : le sien. La présence de son propre œil symbolise cette acceptation ultime de soi, l'affection qu'elle porte enfin sur elle-même, le regard qui lui était nécessaire. À ce moment, elle n'a plus à *performer* de *gender*. Le long-métrage de Lucky McKee permet ainsi de libérer le principal protagoniste du jeu de regards tel que décrit par Laura Mulvey. Elle ne s'offre plus comme objet de désir aux yeux masculins (Adam) et féminins (Polly). May transcende cette proposition en devenant à la fois objet et sujet du regard, et surtout, en créant une harmonie entre ces deux positions.

4.3.3. La figure du monstre

Comme le texte de Linda Williams, « When the Woman Looks », le présentait, le miroir peut aussi servir à emprisonner le regard de la femme dans sa monstruosité : « the woman's look is literally caught up in a mirror reflection that does not only suggest an affinity with the monster in the eyes of patriarchy, but attempts to lure her into the false belief that she is the monster » (Williams, 1996, p.25). La métaphore du double qu'il représente est repérable dans *May* et se manifeste à travers cette figure du monstre. Deux exemples démontrent sa présence dans le film : Amy la poupée et Amy l'« ami » reconstitué de May. D'abord, le jouet est offert au personnage lors de son enfance pour mieux supporter la solitude. Nouvelle amie de la jeune fille, Amy doit demeurer dans sa boîte. Les trois murs de bois et la fenêtre en vitre la protègent, car elle est très « spéciale ». De porcelaine, la poupée est d'apparence relativement macabre. Le visage très mélancolique, les yeux bleus prononcés et une minuscule bouche sont complétés par une longue robe bourgogne

(Figure 2.6). May devient rapidement complice d'Amy. Lorsque le spectateur fait un saut dans le temps et remarque la jeune femme s'exprimer à l'objet (à l'aide de champ/contrechamp), toujours conservé derrière le verre, le lien qui les unit est rapidement compris. Pourtant, à mesure que les déceptions et les rejets s'accumulent pour l'héroïne, la vitre craque. Et plus les fissures se font voir à travers la boîte, plus le côté maléfique et monstrueux de May monte en elle. Lorsque la jeune femme amène la poupée à une classe de jeunes enfants aveugles, le coffret éclate accidentellement sur le sol laissant s'échapper Amy. C'est lors de ce moment que May décide de tuer ses amis et c'est aussi à cet instant que le parallèle entre le jouet et la jeune femme est possible. En libérant la poupée, c'est le côté monstrueux de May qui s'affranchit. Or, le problème avec cette association quelque peu primaire est de croire que la monstruosité du personnage lui est intrinsèque. Car, lorsque les meurtres sont perpétrés le soir de l'Halloween, le déguisement choisi par May est celui d'Amy (Figure 2.7). Vêtue d'une robe identique à celle de sa poupée et la peau du visage blanchie par une poudre, la jeune femme massacre ceux qui lui ont fait du mal en empruntant la peau de son objet cher. Bien sûr, cette appropriation reconferme l'association entre la monstruosité de May et sa poupée. Mais ce qu'elle expose surtout est la performance du monstre en tant que *gender*. Au même titre que les images de la télévision agissaient à titre de culture prédéterminée, l'objet de collection du protagoniste représente un idéal construit (la poupée est scellée et qualifiée par la mère de « spéciale » lorsqu'elle l'offre à sa fille). En tentant de l'imiter lors du soir de l'Halloween, May montre que non seulement Amy peut être jouée et performée, mais que la féminité à laquelle l'objet de porcelaine renvoie,

c'est-à-dire dangereuse et meurtrière, est également culturellement construite et donc aucunement inhérent à la jeune femme.

Ensuite, la créature que May crée à partir des parties du corps de ses amis évoque aussi, de prime abord, le caractère monstrueux du personnage. L'apparence même du corps assemblé qui est le résultat des meurtres violents renvoie à la même incohérence féminine et cruelle montrée comme construite avec la figure de la poupée. Lors du dernier plan, le regard et les caresses renvoyés par l'« ami » suggèrent même qu'il accepte le côté extraordinaire de May et qu'il confirme la tendance observée par Linda Williams, que ce monstre n'est que le reflet approbateur d'une féminité déchainée et sanguinaire. Encore une fois, l'origine même du nouveau corps reconstruit amène une solution à ce problème. Provenant de corps d'organes génitaux opposés, la créature formée ne peut présenter de sexe clair et de la sorte ne peut être identifiée comme appartenant à un *gender*, masculin ou féminin. Amy, l'ami/e, demeure ainsi dans une ambiguïté totale lors de l'ultime plan. Il devient impossible d'associer le féminin ou encore le masculin (il/elle) à la monstruosité de la créature. En fait, la seule combinaison certaine à faire est celle entre le corps reconstruit unique et la marginalité d'une héroïne comme May.

May est la preuve tangible des mécanismes sous-jacents derrière cette prétendue représentation négative de la femme. Le long-métrage démontre explicitement la déconstruction du *gender* comme dépendante de la déconstruction du corps. De plus, contrairement à Linda Williams qui croyait que le miroir pouvait emprisonner le regard, la monstruosité n'est plus quelque chose de péjoratif. Le reflet

reconnu du monstre à travers la glace permet de reconstruire un nouveau regard et une nouvelle identité sexuelle à partir de la reconstruction des corps.

Si elles déstabilisent les conventions établies dans le slasher, mais aussi dans le cinéma d'horreur, les héroïnes de *All the Boys Love Mandy Lane*, *Teeth* et *May* montrent le *gender* comme une construction culturelle et sociale. Imitant un stéréotype du sous-genre, soit la Final Girl, ou encore une féminité érotique et magnifiée, leur statut de meurtrière devient une incidence, servant surtout à symboliser leur triomphe. Il y a déplacement de l'héroïne qui occupe finalement cette position et celle du tueur, prouvant le pouvoir qu'elle détient sur son environnement et sur le spectateur. Mandy Lane, Dawn et May incarnent des figures ambiguës du slasher telles que remarquées par Isabel Cristina Pinedo : « [...] the surviving female is coded ambiguously, as "feminine" through her function as object of aggression and "abject terror personified", and as "masculine" through her exercise of the controlling gaze and ability to use violence (Pinedo, 1997, p.84) ». Plus que jamais, elles peuvent ainsi jouer avec le spectateur, le manipuler, le rendre complice d'un regard, d'une expérience, eux aussi *genderisés*, qui sont « typiquement féminins ».

Conclusion

C'est en analysant trois films du circuit indépendant américain qu'il a été possible d'observer une nouvelle représentation des personnages féminins dans le cinéma d'horreur contemporain. Les textes de Judith Butler, Laura Mulvey et Carol J. Clover ont servi à articuler l'analyse autour des questions du *gender*, du regard et de l'identification du spectateur. La notion de Final Girl, aussi essentielle à cette étude et développée par Clover, découle de ces théories. En effet, l'auteure repère et décrit cette survivante du slasher à partir de ses caractéristiques physiques et de son rapport au spectateur.

Indépendamment de chacune, ces auteures ont permis d'éclairer la réflexion sur les trois films choisis. Butler a montré comment le *gender* était une construction culturelle répondant à un système hétéronormatif préétabli, Mulvey a présenté la structure des regards dans le cinéma hollywoodien classique, y explicitant la place centrale du héros et du spectateur masculins, et enfin Clover a remarqué la nature répétitive du slasher et de ses éléments, dont la Final Girl, un personnage conçu encore une fois pour le plaisir et l'identification du spectateur masculin.

À la lumière de ces études, les trois œuvres sélectionnées ont permis de questionner ces notions ou encore de montrer leur pertinence. *All the Boys Love Mandy Lane* de Jonathan Levine proposait de montrer la Final Girl comme un *gender* entièrement construit. L'érotisation et la féminisation du corps de cette dernière l'ont

détaché de l'héroïne traditionnelle. *Teeth* de Mitchell Lichtenstein invite le spectateur à partager une expérience féminine axée sur la vengeance par la castration. Et enfin, *May* de Lucky McKee expose la déconstruction du *gender* comme seul moyen d'échapper à la déception perpétuelle de l'échec de sa performance.

Ce mémoire a aussi tenté de montrer l'évolution entre les personnages féminins présents dans le cinéma d'horreur des années 80 et ceux d'aujourd'hui. L'archétype incarné par Jamie Lee Curtis, soit la jeune adolescente vierge qui demeure à la fois l'objet de désir du spectateur masculin et un sujet suffisamment « masculinisé » pour assurer son identification, a été présent durant cette première vague du sous-genre. Plus tard, lors d'une deuxième vague de popularité du slasher, le personnage de Sidney Prescott viendra perpétuer ce stéréotype tout en lui conférant une dimension plus féminine, permettant au spectateur féminin d'y trouver son compte. Si les jeunes femmes présentes dans le cinéma d'horreur plus commercial actuel n'offrent rien de bien intéressant concernant le rapport au *gender*, ce sont les longs-métrages de McKee, Levine et Lichtenstein qui offrent un regard différent sur leur héroïne. Certes, deux des trois films analysés ne sont pas par définition des slashers. En revanche, *May* et *Dawn* partagent plusieurs caractéristiques avec la Final Girl. Les conventions qu'elles brisent ne peuvent être observées et comprises qu'en tenant compte de la notion approfondie par Carol J. Clover.

Mais quels effets ce bouleversement a-t-il causé sur le cinéma d'horreur des années 2010 ? Très peu, serait-il possible de répondre. Le retour de la franchise *Scream* avec *Scream 4* (Wes Craven, 2004) n'a servi qu'à valider la bonne vieille

recette tandis qu'*Hatchet II* (Adam Green, 2010) n'était qu'un réconfortant hommage et retour au cinéma d'épouvante des années 1980. C'est plutôt *You're Next* (Adam Wingard, 2011) distribué seulement à l'été 2013 qui présente une version complètement jouissive de la Final Girl. Elle aurait certainement plu à Isabel Cristina Pinedo par l'expression et la maîtrise d'une violence excessive. Ce qui est surtout intéressant dans son cas est sa « nature » de survivante. En effet, lorsqu'Erin (Sharni Vinson) parle de son enfance, elle évoque une éducation à la campagne où on lui a appris à se défendre, à manipuler des armes, etc. Lorsqu'elle est mise en situation de danger dans le film, son agressivité, son instinct de survie, sa maîtrise et son contrôle reviennent instantanément, suggérant dans le cas présent une « naturalisation » de la Final Girl.

Évidemment, les différents contextes dans lesquels ont baigné les œuvres permettent de justifier cette évolution. Les héroïnes du cinéma d'horreur des années 1980 sont les conséquences directes d'une deuxième vague féministe qui veut dénoncer le patriarcat par le politique, la force et la violence alors que les adolescentes présentes dans les films d'épouvante des années 1990 (Sidney Prescott plus particulièrement) baignent dans la troisième vague associée au post-féminisme. Un parallèle intéressant pourrait être effectué avec le néo-féminisme défini par Hilary Radner et les films de Levine, McKee et Litchestein : « [i]nstead of popular culture being the object of a feminist "make-over", analyzing the popular could teach feminists how to "make-over" feminism » (Radner, 2011, p.196). En reprenant ainsi les écrits de l'auteure Joanne Hollows dans *Feminism, Femininity and Popular Culture*, Radner précise les préoccupations des néo-féministes. À cet égard, les trois

cinéastes pourraient faire partie de cette catégorie. À travers leur film et, surtout, leur héroïne, ils témoignent de leur connaissance et posture critique vis-à-vis des modèles féminins dans la culture du cinéma d'horreur. En renversant les conventions, ces réalisateurs jettent un regard sur ces questions et exposent le pouvoir triomphant de la jeune femme contemporaine. Car c'est bien ce qui paraît définir le féminisme avant toute chose, peu importe la vague : un mouvement en discussion constante.

Bibliographie

Amazon.com. 1990. *Internet Movie Database (IMDb)*. En ligne.
<http://www.imdb.com>. Consulté le 18 janvier 2012.

Bégin, Richard et Laurent Guido. 2010. *Cinémas : L'horreur au cinéma* (Montréal), no. 2-3, vol.20 (printemps).

Berenstein, Rhona J. 1996. *Attack of the leading ladies : gender, sexuality and spectatorship in classic horror cinema*. New York : Columbia University Press.

Blanc, Jean-David et Patrick Holzman. 1997. *Allocine*. <http://www.allocine.fr/>. Consulté le 16 janvier 2013.

Brooks, Xan. 2008. « All the Boys Love Mandy Lane », *The Guardian*.
<http://www.theguardian.com/film/2008/feb/15/horror>. Consulté le 8 octobre 2013.

Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge.

Butler, Judith. 2005. *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris : La Découverte / Poche.

Butler, Judith. 2009. *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du « sexe »*. Paris : Éditions Amsterdam.

Christensen, Kyle. 2011. « The Final Girl versus Wes Craven's A Nightmare on Elm Street : Proposing a Stronger Model of Feminism in Slasher Horror Cinema ». *Studies in Popular Culture*, no.1, vol.34 (automne 2011). En ligne.
<http://pcasacas.org/SiPC/34.1/Christensen.pdf>. Consulté le 17 août 2013.

Clover, Carol J. 1992. *Men, Women and Chainsaws : Gender in the Modern Horror Film*. Princeton : Princeton UP.

Cobb, Shelley. 2011. « 'I'm nothing like you!' Postfeminism Generationalism and Female Stardom in the Contemporary Chick Flick », Watters, Melanie (dir.), *Women on screen : Feminism and Femininity in Visual Culture*, New York : Éditions Palgrave Macmillan.

Couston, Jérémie. 2008. « Teeth ». *Télérama*, 6 mai. En ligne.
<http://television.telerama.fr/television/28511.php>. Consulté le 9 octobre 2013.

Couthlard Lisa. 2007, « Killing Bill : Rethinking feminism and film violence », Negra, Diane et Yvonne Tasker (dir.), *Interrogating Post-feminism : Gender and the Politics of Popular Culture*. Durham : Duke University Press.

Coward, Rosalind. [1991] 1993. « Madonna et Marilyn : les sex-symbols ont-ils une date limite de vente ? », *CinémAction*, no. 67 (2e trimestre), p.72-74.

Creed, Barbara. 1993. *The Monstrous Feminine : Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York : Routledge.

Daoust, Mathieu. « All the Boys Love Mandy Lane ». *DVDenfrançais.com*.
<http://www.dvdenfrancais.com/dvd/fr/sortie/59471/all-the-boys-love-mandy-lane>.
 Consulté le 1 novembre 2013.

Dika, Vera. 1990. *Games of terror : Halloween, Friday the 13th, and the films of the stalker cycle*. Rutherford : Farleigh Dickinson University Press.

Disdier, Benoît. 2008. « Critique All the Boys Love Mandy Lane », *Strange-movies*.
<http://www.strange-movies.com/critique-all-the-boys-love-mandy-lane.html>.
 Consulté le 8 octobre 2013.

Dixon, Wheeler Winston. 2010. *A History of Horror*. New Brunswick, New Jersey : Rutgers University Press.

Doane, Mary Ann. 1992. « Film and the masquerade : Theorizing the female spectator », *The Sexual Subject : A Screen Reader in Sexuality*. New York : Routledge.

Doane, Mary Ann. 1993. « Gilda : strip-tease épistémologique », *CinémAction*, no.67 (2e trimestre), p.24-28.

Doherty, Thomas. 1979. « Genre, Gender and the Aliens Trilogy », *The Dread of Difference*. New York: Horizon Press, p.181-199.

Ebert, Roger. 2003. « May ». *Roger Ebert.com*, 6 juin. En ligne.
<http://www.rogerebert.com/reviews/may-2003>. Consulté le 8 octobre 2013.

Emerson, Jim. 2008. « Teeth ». *Roger Ebert.com*, 27 mars. En ligne.
<http://www.rogerebert.com/reviews/teeth-2008>. Consulté le 9 octobre 2013.

Fasulo, Fausto. 2008. « Tous les garçons aiment Mandy Lane : le slasher retrouvé ». *Mad Movies*, no.209 (juin), p.46.

Foucault, Michel. 1976. *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*. Paris : Gallimard.

Freeland, Cynthia A. 2000. *The Naked and the Undead : Evil and the Appeal of Horror*. Boulder : Westview Press.

Fakhry, Pascale. 2012. « Femme active et femme au foyer dans le *woman's horror film* américain des années 2000 », *Cinemas* (Montréal), no.2-3, vol.22 (printemps), p.61-79.

Flixter, Inc. 1998. *Rotten Tomatoes*. En ligne. <http://www.rottentomatoes.com>. Consulté le 8 octobre 2013.

Freiss, Susanne et Mallory Young. 2008. *Chick Flicks : Contemporary Women at the Movies*. New York : Routledge.

Gallagher, Brian. 2013. « All the Boys Love Mandy Lane Gets October 2013 release ». *Movie Web*, June 24. En ligne. <http://www.movieweb.com/news/all-the-boys-love-mandy-lane-gets-october-2013-release-date>. Consulté le 4 juillet 2013.

Gray, Brandon. 1999. *Box-Office Mojo*. En ligne. <http://www.boxofficemojo.com>. Consulté le 2 février 2013.

Grant, Barry Keith, 2011. « ‘When the Woman Looks’ : Haute Tension (2003) and the Horrors of Heteronormativity », *Feminism at the Movies : Understanding Gender in Popular Cinema*. New York : Routledge, p.283-295.

Hantke, Steffen. 2010. *American Horror Film : the Genre at the Turn of the Millenium*. Jackson : Univervisity Press of Mississippi.

Hogan, David J. 1986. *Dark Romance : Sexuality in the Horror Film*. Jefferson : McFarland.

Holmberg, Carl Bryan. 1998. *Sexualities and Popular Culture*. Thousand Oaks : Sage Publications.

Humm, Maggie. 1997. *Feminism and Film*. Bloomington : Indiana University Press.

Lenne, Gerard. 1979. « Monster and Victim : Women in the Horror Film », *Sexual Stratagems : the World of Women in Film*. New York: Horizon Press, p.31-40.

Levy, Shawn. 2008. « Movie review : Teeth ». *OregonLive.com*, 25 janvier. En ligne. http://blog.oregonlive.com/madaboutmovies/2008/01/movie_review_teeth.html. Consulté le 9 octobre 2013.

Lizardi, Ryan. 2010. « Re-imagining Hegemony and Misogyny in the Contemporary Slasher Remake ». *Journal of Popular Film and Television*, volume 36, no.2 (septembre). En ligne. [http://www.personal.psu.edu/rel140/blogs/ryan_lizardi/Lizardi%20-%20Slasher%20Remakes%20\(JPFT%2038.3\).pdf](http://www.personal.psu.edu/rel140/blogs/ryan_lizardi/Lizardi%20-%20Slasher%20Remakes%20(JPFT%2038.3).pdf). Consulté le 19 août 2013.

- Meininger, Silvestre. 1996. « Corps mortels. L'évolution du personnage de Ripley dans la trilogie Alien », *Cinémas* (Montréal), no. 1-2, vol.7 (automne), p.121-150.
- Melzer, Patricia. 2006. *Alien Constructions : Science-Fiction and Feminist Thought*. Austin : University of Texas Press.
- Moine, Raphaëlle. 2005. *Les genres au cinéma*. Paris : Armand Colin.
- Moine, Raphaëlle. 2010. *Les femmes d'action au cinéma*. Paris : Armand Colin.
- Molia, François-Xavier. 2012. « *It is man's work and you are just little girlies* : narration genrée et figures de l'empowerment féminine dans le film catastrophe hollywoodien », *Cinémas* (Montréal), no.2-3, vol.22 (printemps), p.81-99.
- Moya, Ana. 2013. « Neo-Feminism in Between : Female Cosmopolitan Subjects in Contemporary American Film ». Joel Gwynne et Nadine Muller (dir.), *Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema*, p.13-26. London : Palgrave MacMillan.
- Mulvey, Laura. [1975] 1992. « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *The Sexual Subject : A Screen Reader in Sexuality*. New York : Routledge, p.22-34.
- Mulvey, Laura. 1993. « Plaisir visuel et cinéma narratif », *CinémaAction*, no.67 (2e trimestre), p.17-23.
- Mulvey, Laura. 1989. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington : Indiana University Press.
- Neroni, Hilary. 2005. *The Violent Woman : Feminity, Narrative and Violence in Contemporary American Cinema*. Albany : State of University Press.
- Nicolau, Jean-Noël. 2007. « Teeth ». *Écran Large*, 24 août. En ligne. http://www.ecranlarge.com/movie_review-read-7047-11149.php. Consulté le 9 octobre 2013.
- Penso, Gilles. 2008. « Tous les garçons aiment Mandy Lane : poetic slasher ». *L'écran fantastique*, no 288 (juin), p.18-19.
- Pimley, Daniel. 2003. « Representations of the body in Alien », *Daniel Pimley*. En ligne. Consulté le 11 août 2012.
- Pinedo, Isabel Christina. 1997. *Recreational Terror : Women and the Pleasures of Horror Film Viewing*. Albany : State University of New York Press.
- Putman, Dustin. 2013. « All the Boys Love Mandy Lane », *Dustin Putman*. En ligne. http://www.themovieboy.com/reviews/a/09_atblmandylane.htm. Consulté le 8 octobre 2013.

- Radner, Hilary. 2011. *Neo-Feminist Cinema : Girly Films, Chick Flicks and Consumer Culture*. New York : Routledge.
- Rowe Karlyn, Kathleen. 2009. « *Scream*, Popular Culture and Feminism's Third Wave », *Motherhood Misconceives : Representing the Maternal in U.S. Films.*. Albany: State University of New York Press, p.177-196.
- Schager, Nick. 2008. « Film Review : All the Boys Love Mandy Lane », *Slant Magazine*. <http://www.slantmagazine.com/film/review/all-the-boys-love-mandy-lane>. Consulté le 8 octobre 2013.
- Schneider, Steven Jay. 2006. « Madwomen in Our Movies: Female-Psycho Killers in American Horror Film », *Killing Women: The Visual Culture of Gender and Violence*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, p.237-250.
- Solomon, Benjamin. 2010. « Mitchell Lichtenstein ». *Next Magazine*, 10 février. En ligne. <http://www.nextmagazine.com/whats-next-now/mitchell-lichtenstein>. Consulté le 23 mars 2013.
- Tasker, Yvonne. *Working Girls : Gender and Sexuality in Popular Cinema*. New York : Routledge.
- Tasker, Yvonne and Diane Negra. 2007. « Introduction : Feminist Politics and Postfeminist Culture », *Interrogating Post-feminism : Gender and the politics of popular culture*. Durham : Duke University Press.
- Vandevvyer, Stéphanie. 2004. « May : gore homéopathique ». *L'écran fantastique*, no.241 (mars), p.9.
- Watters, Melanie (dir.). 2011. *Women on Screen : Feminism and Femininity in Visual Culture*. New York : Éditions Palgrave Macmillan.
- Weinberg, Scott. 2003. « Movie Review : May ». eFilm Critic, 3 mars. En ligne. <http://www.efilmcritic.com/review.php?movie=5750&reviewer=128>. Consulté le 8 octobre 2013.
- Weinberg, Scott. 2013. « FEARnet Movie Review : All the Boys Love Mandy Lane », *FEARnet*. <http://www.fearn.net/news/review/fearn-movie-review-all-boys-love-mandy-lane>. Consulté le 8 octobre 2013.
- Wetmore, Kevin J. 2012. *Post- 9/11 horror in American Cinema*. New York : Continuum.
- Williams, Linda. 1996. « When the Woman Looks », *The Dread of Difference*. New York: Horizon Press, p.31-40.

Williams, Linda. 1999. *Hard Core : Power, Pleasure and the 'Frenzy of the Visible'*. Berkeley : University of California Press.

Williams, Linda. 2001. « When Women Look : a Sequel », *Senses of cinema*. En ligne. Consulté le 02 janvier 2011.

Williams, Linda. 2008. *Screening Sex*. Durham : Duke University Press.

Wood, Robin. 2003. *Hollywood : From Vietnam to Reagan ... and Beyond*. New York : Columbia University Press.

Filmographie

Jennifer's Body. 2009. Réalisation de Karyn Kusama. Etats-Unis. Fox Atomic.

Sex and the City : The Movie. 2008. Réalisation de Michael Patrick King. Etats-Unis. New Line Cinema.

The Devil Wears Prada. 2006. Réalisation de David Frankell. Etats-Unis. 20th Century Fox.

Psycho. 1960. Réalisation d'Alfred Hitchcock. Etats-Unis. Paramount Pictures.

Peeping Tom. 1960. Réalisation de Michael Powell. Etats-Unis. Anglo-Amalgamated Film Distributors.

Dressed to Kill. 1980. Réalisation de Brian De Palma. Etats-Unis. Filmways Pictures.

Halloween. 1978. Réalisation de John Carpenter. Etats-Unis. Compass International Pictures

Scream. 1996. Réalisation de Wes Craven. Etats-Unis. Dimension Films.

Friday the 13th. 1980. Réalisation de Sean S. Cunningham. Etats-Unis. Paramount Pictures.

May. 2002. Réalisation de Lucky McKee. Etats-Unis. Lions Gate Films

All the Boys Love Mandy Lane. 2006. Réalisation de Jonathan Levine. Etats-Unis. Radius – TWC.

Teeth. 2007. Réalisation de Mitchell Litchestein. Etats-Unis. Dimension Extreme.

You're Next. 2011. Réalisation d'Adam Wingard. Etats-Unis. Lionsgate.

Annexe 1

Générique – Générique d'ouverture d'*All the Boys Love Mandy Lane*



Figure 1.1 – Premier plan de Mandy Lane sur ses seins.

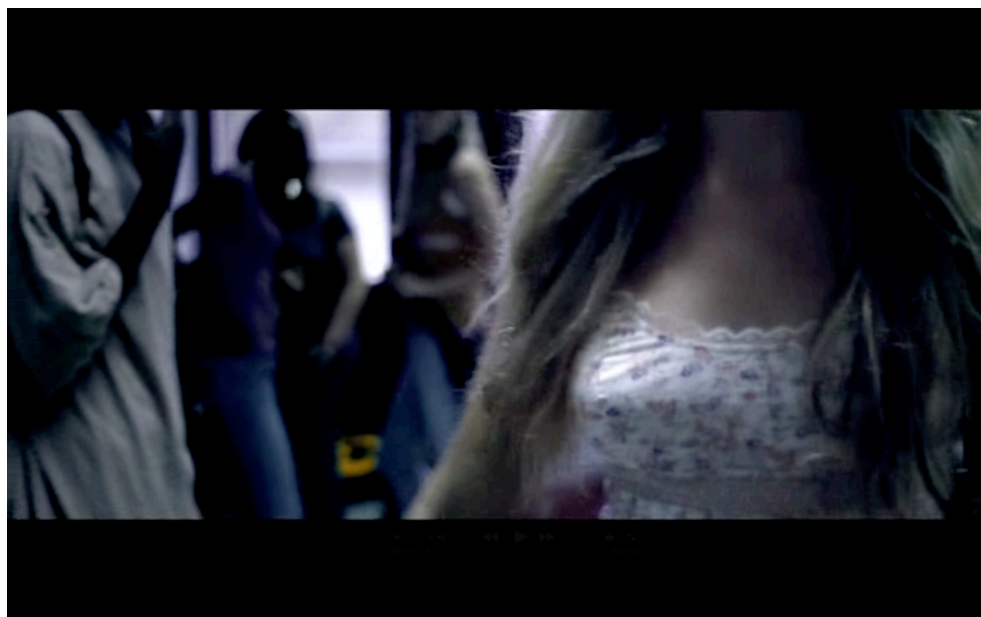


Figure 1.2 – Dernier plan de la séquence qui se termine sur les fesses de Mandy Lane.



Figure 1.3 – Mandy Lane se déshabille devant ses compagnons pour une baignade au soleil.

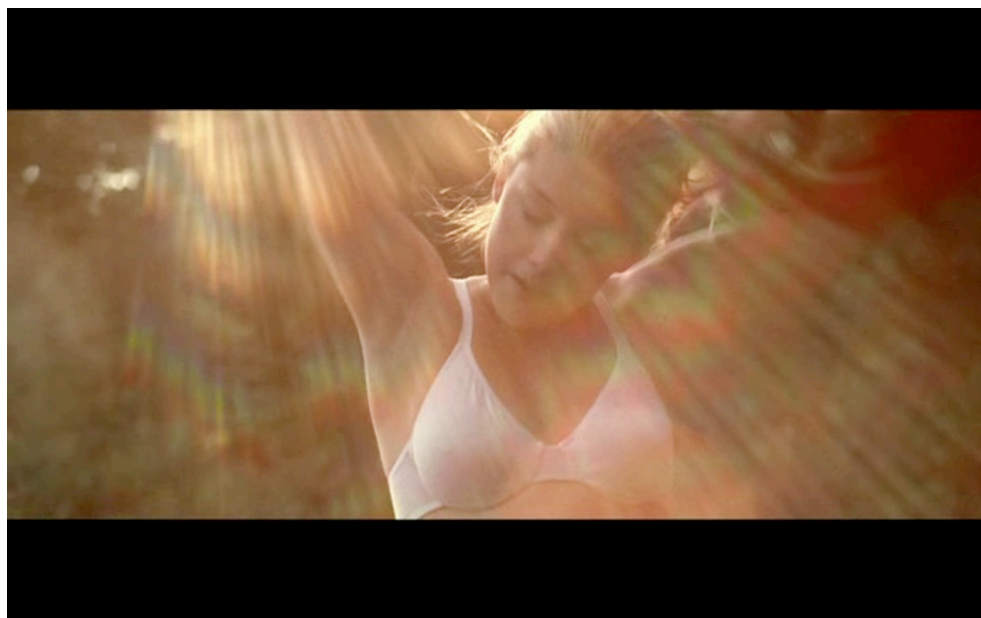


Figure 1.4 – Mandy et Chloe partagent un moment dans la salle de bain du chalet.



Figure 1.5 – Chloe poursuivie par Emmett court vers Mandy, armée d'un couteau.



Figure 1.6 – Mandy poignarde Chloe au ventre.



Figure 1.7 – Mandy hurle le nom de Garth.



Figure 1.8 – Mandy jette un œil à son reflet dans le Jeep qu'elle conduit lors du dernier plan.



Figure 1.9 – Un miroir placé en face de Mandy au moment où elle récupère son arme.



Figure 2.1 – Plan d’ensemble sur la demeure de Dawn.



Figure 2.2 – Plan sur l’organe génital de la femme censuré dans les manuels scolaires.

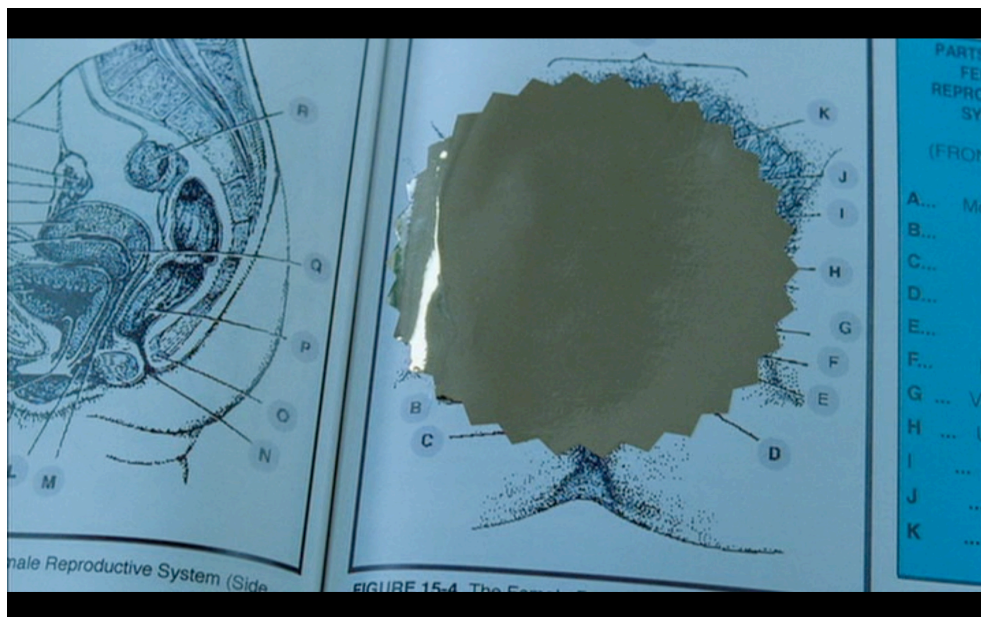


Figure 2.3 – Plan sur le pénis arraché de Tobey.



Figure 2.4 – Premier plan du corps dénudé de Dawn alors qu'elle s'apprête à vivre son premier rapport sexuel.



Figure 2.5 – Plan de Dawn qui se regarde dans le miroir après son rapport sexuel.

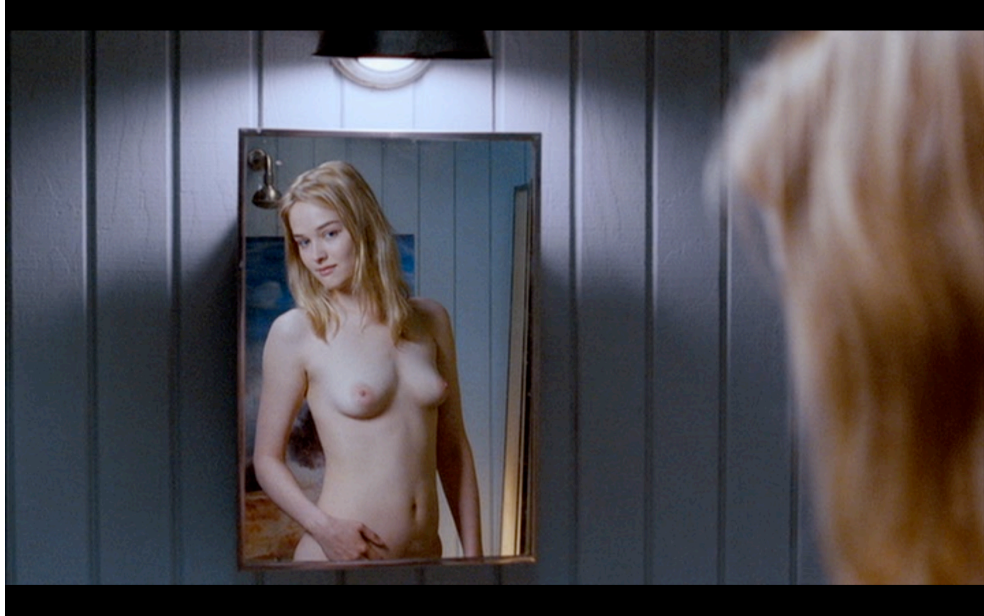


Figure 2.6 – Plan de Tobey qui regarde Dawn dans le fantasme de cette dernière.

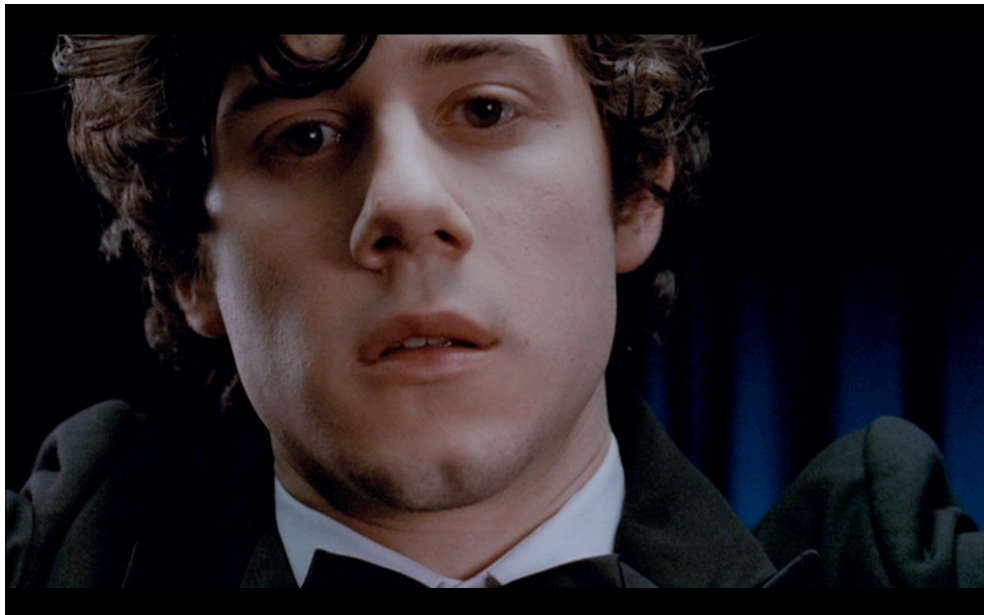


Figure 2.7 – Plan du torse de Tobey dans le fantasme de Dawn.



Figure 2.8 – Dernier plan du film où Dawn se retourne vers le vieillard.



Figure 2.9 – Sandro Botticelli, *La naissance de Vénus*, 1485, Tempéra sur toile, 185,5 x 285,5 cm. Galeries des Offices, Florence.

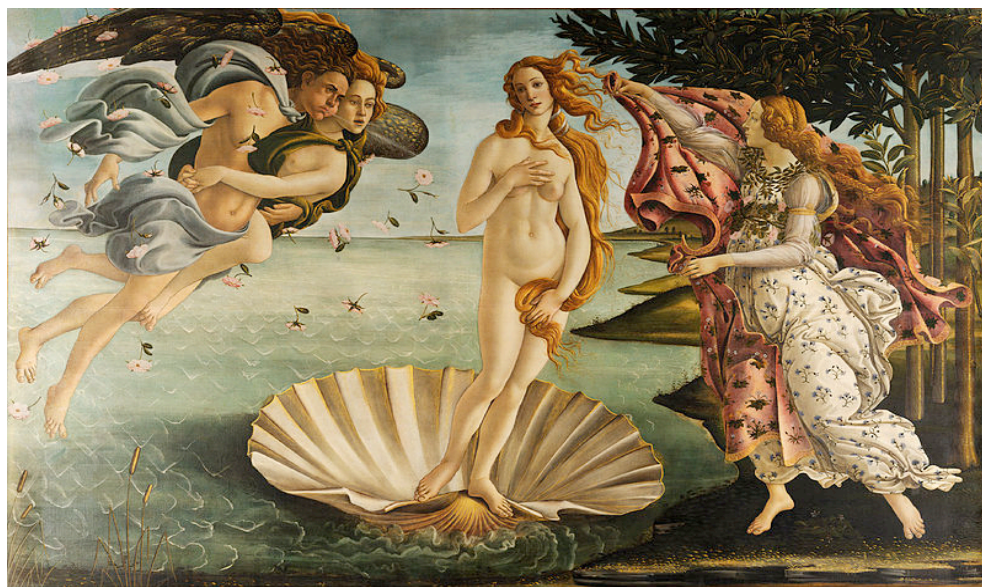


Figure 3.1 – La jeune May rejetée par ses compagnons d'école.



Figure 3.2 – May dans son uniforme d’assistante-vétérinaire.



Figure 3.3 – Plan sur le cou de Polly.



Figure 3.4 – Plan sur les jambes de l’amante de Polly.



Figure 3.5 – Plan sur l’affiche d’Opera de Dario Argento qui montre le mécanisme obligeant Betty (Christina Masillach) à observer les meurtres.

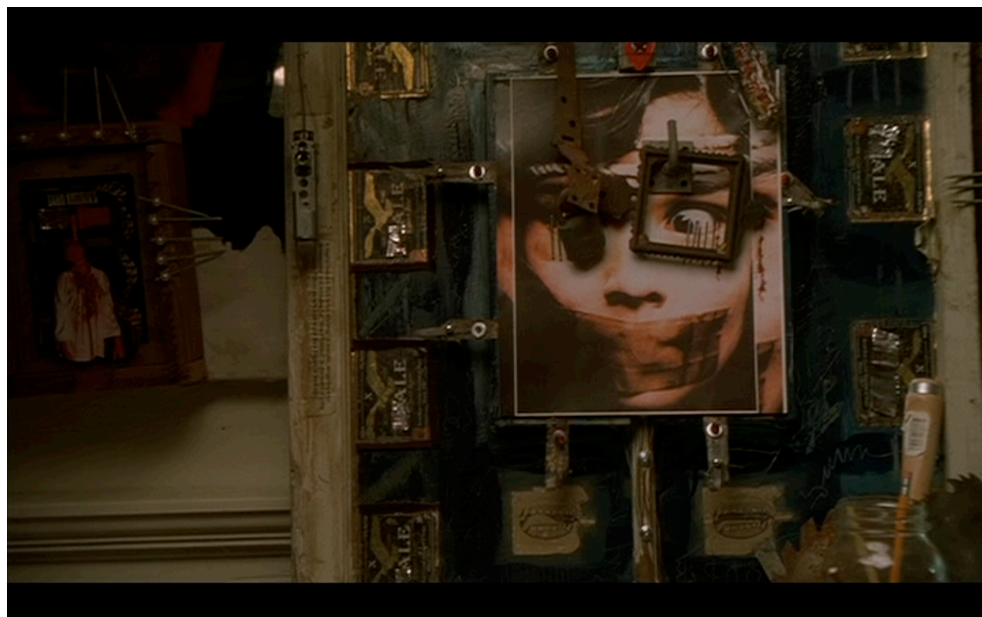


Figure 3.6 – Amy la poupée offerte à May.



Figure 3.7 – Plan sur May déguisée en sa poupée le soir de l'Halloween.



Figure 3.8 – Plan de May qui expulse son œil devant la glace.



Figure 3.9 – Dernier plan du film où l' « ami/e » de May lui caresse les cheveux.



