

Université de Montréal

Le féminin et le diable
Possessions et exorcismes comme manifestation de
la répression sexuelle féminine

par Alexandra Dagenais

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

Directeur de recherche
Bernard Perron

Mémoire présenté
en vue de l'obtention du grade
Maîtrise ès arts

juin, 2017

© Alexandra Dagenais, 2017

Résumé

Ce mémoire étudie la corrélation entre la répression sexuelle féminine dans la société américaine et la production des films de possession. Il s'agit de voir comment cette dite répression affecte la façon dont les possédées sont représentées à l'écran. À l'aide de l'approche psychanalytique et des théories féministes, j'examine le sous-texte des films d'exorcisme comme étant la manifestation du retour du refoulé. Ces films sont les symptômes d'une société patriarcale qui éprouve encore une angoisse profonde face à l'émancipation des femmes. Cette étude se penche sur l'analyse de la répétition de caractéristiques communes entre les films de possession sortis en salle suivant le succès de *The Exorcism of Emily Rose* (Derrickson 2005) pour finalement faire le constat que le corps en révolte des jeunes femmes aux prises avec une entité démoniaque est l'expression même de la sexualité qu'on leur refuse de vivre. Finalement, cet essai s'intéresse à la question de l'attraction spectaculaire de la scène d'exorcisme en analysant la mise en scène et les performances physiques s'y déployant.

Mots-clés : films d'horreur, possession, exorcisme, femme, genre.

Abstract

This paper examines the correlation between female sexual repression in American society and the production of possession films. It is a matter of seeing how this repression affects the way in which the possessed woman is represented on the screen. Using the psychoanalytic approach and feminist theories, I examine the subtext of the exorcism films as the manifestation of the return of the repressed. These films are the symptom of a patriarchal society that is still deeply anxious about the emancipation of women. This study looks at the analysis of the repetition of common characteristics between possession films produced following the success of *The Exorcism of Emily Rose* (Derrickson 2005) to finally make the observation that the body in revolt of young women struggling with a demonic entity is the very expression of the sexuality that is denied to them. Finally this essay is interested in the question of the spectacular attraction of the scene of exorcism by analyzing the staging and the physical performances that unfold there.

Keywords : Horror movies, possession, exorcism, women, gender

Table des matières

Résumé.....	I
Abstract.....	II
Liste des figures.....	V
Remerciements.....	VI
INTRODUCTION.....	7
Un symptôme CHAPITRE 1	16
1.1 Contexte social.....	16
1.2 <i>The Exorcist</i> : personnages féminins et anxiétés.....	20
1.3 Le film d'exorcisme: le sous-genre et son éclosion.....	23
1.3.2 La répétition d'un symptôme.....	23
1.4 Sorcières.....	24
1.4.1 Un dernier recours.....	27
1.5. L'ordre symbolique.....	29
1.6. L'horreur et le refoulé.....	33
Le corps comme langage CHAPITRE 2	38
2.1 Innocence.....	38
2.1.1 Puberté.....	38
2.1.2 Milieu.....	45
2.1.3 Virginité.....	48
2.2 Slut shaming.....	52
2.2.1 L'Alter ego.....	53
2.2.2 Le regard des autres.....	57
2.2.3 Miroirs : Regard sur soi.....	60

2.3. Le corps en révolte.....	63
2.3.1 Provocation et comportement sexuel.....	63
2.3.2 Télékinésie.....	68
Exorciser pour domestiquer CHAPITRE 3	71
3.1 L'attraction spectacle.....	71
3.1.1 Le numéro de l'exorcisme.....	72
3.1.2 Le Grand Guignol et le spectacle des corps.....	74
3.2 Mise en scène.....	77
3.2.1 Isolation dans l'espace-temps.....	77
3.2.2 Relais spectatoriels.....	83
3.2.3 «Found footage» et caméra épaule.....	88
3.2.4 Champs et contrechamps : une confrontation.....	90
3.3 La performance.....	95
3.3.1 Contorsions et lévitations.....	95
3.3.2 Cris et glossolalie.....	102
3.3.3 Le corps grotesque.....	104
CONCLUSION.....	107
BIBLIOGRAPHIE.....	111
FILMOGRAPHIE.....	116
ANNEXE I.....	121
ANNEXE II.....	122
ANNEXE III.....	123

Liste des figures

Fig. 1 <i>Grace : The Possession</i> (Chan, 2014).....	55
Fig. 2 <i>Exorcismus</i> (Carballo, 2010).....	68
Fig. 3 Affiches promotionnelles pour différentes pièces du Grand-Guingol.....	75
Fig. 4 <i>The Last Exorcism</i> (Stamm, 2010).....	78
Fig. 5 <i>The Devil Inside</i> (Brent Bell, 2012).....	80
Fig. 6 <i>The Devil Inside</i> (Brent Bell, 2012).....	80
Fig. 7 <i>The Last Exorcism</i> (Stamm, 2010).....	81
Fig. 8 <i>The Devil Inside</i> (Brent Bell, 2012).....	81
Fig. 9 <i>The Last Exorcism</i> (Stamm, 2010).....	84
Fig. 10 <i>The Last Exorcism</i> (Stamm, 2010).....	84
Fig. 11 <i>The Last Exorcism</i> (Stamm, 2010).....	84
Fig. 12 <i>The Exorcism of Emily Rose</i> (Derrickson, 2005).....	85
Fig. 13 <i>The Exorcism of Emily Rose</i> (Derrickson, 2005).	86
Fig. 14 <i>The Exorcism of Emily Rose</i> (Derrickson, 2005).....	86
Fig. 15 <i>The Exorcism of Emily Rose</i> (Derrickson, 2005).....	92
Fig. 16 <i>The Exorcism of Emily Rose</i> (Derrickson, 2005).....	92
Fig. 17 <i>The Devil Inside</i> (Brent Bell, 2012).....	93
Fig. 18 <i>The Devil Inside</i> (Brent Bell, 2012).....	94
Fig. 19 <i>The Exorcism of Emily Rose</i> (Derrickson, 2005), <i>The Possession</i> (Bornedal, 2012) et <i>The Exorcism of Molly Hartley</i> (R. Monroe, 2015).....	94
Fig. 20 La contorsionniste Bonnie Morgan dans une vidéo YouTube (fangoriamagazine, 2012) et en tant que Rosa dans <i>The Devil Inside</i> (Brent Bell, 2012).....	97
Fig. 21 <i>The Last Exorcism</i> (Stamm, 2010).....	98
Fig. 22 <i>The Exorcism of Emily Rose</i> (Derrickson, 2005).....	99
Fig. 23 <i>The Last Exorcim 2</i> (Gass Donelly, 2013).....	100
Fig. 24 Réaction de deux jeunes hommes sur Chatroulette (thelastexorcism, 2010).....	101
Fig. 25 <i>The Vatican Tapes</i> (Neveldine, 2015).....	106

Remerciements

Cela fait trois ans que j'ai commencé ce mémoire avec une vague idée qui n'a cessée et ne cesse encore de grandir. Trois années passées à chercher, écrire, angoisser, réécrire, douter chercher encore et changer d'idée. Trois années où j'ai été accompagnée du support constant de ma famille, dont celui de ma première lectrice depuis toujours, ma mère. Merci, maman d'avoir toujours cru en moi et d'avoir su m'apaiser dans mes périodes de découragements. Merci à mes grands-parents pour leur soutien inconditionnel et leur foi en moi. Merci à la logique implacable de mes sœurs qui ne cessaient de me sortir de mon déni en me forçant à me botter le derrière. Merci à tous mes amis avec qui j'ai entretenu des conversations animées de fin de soirée. Merci aux gens qui ont croisé ma route pour leur curiosité. En effet, à la question «Tu fais ton mémoire sur quoi ?» la réponse «sur les films de possession» ça soulevait des sourcils et des interrogations. Merci à mon copain d'avoir su me motiver à donner les efforts nécessaires pour terminer ce gros projet. Je voudrais remercier Bernard Perron pour sa patience avec moi et son enthousiasme face à mon sujet. Ses critiques cinglantes et ses notes sans pitié au stylo rouge m'ont poussé à me dépasser comme jamais je ne l'avais fait auparavant. Finalement, merci à mon père de m'avoir inculqué son amour du cinéma et de m'avoir appris à ne jamais baisser les bras.

INTRODUCTION

Nous sommes en juin 1973. Un film vient secouer la nation. Des gens perdent connaissance dans les salles, un prêtre essaie de bénir l'écran de projection et l'on reporte même un cas de fausse couche dû au visionnement. On fait la file pendant des heures au cinéma pour regarder une jeune fille vomir des jets de purée de pois verte sur des représentants de l'Église catholique. Le film marque des générations de cinéphiles et changea le visage du cinéma d'horreur.

La plupart des gens se souviennent du moment où ils ont vu *The Exorcist* (Friedkin 1973) pour la première fois. Pour ma part, ce fut lorsque mon père céda enfin face à mon impatience de voir des films 13 ans et plus. Un soir, alors que j'avais 12 ans, il m'assit devant la télévision en disant : «Tu veux voir des films d'horreur? Alors tu dois commencer par CE film-là ». Les mois qui suivirent, je pris l'habitude de dormir la porte ouverte. L'image de Regan et de sa démarche d'araignée dans les escaliers hante encore mon imaginaire. *The Exorcist* fut, au moment de sa sortie, le film ayant généré le plus de profits en entrées dans l'histoire du cinéma. Il a perturbé tant de personnes qu'il est vite devenu un phénomène social. Qu'est-ce qui dans ce film troubla autant les gens?

Plus que l'éternelle bataille entre le Bien et le Mal, *The Exorcist* révélait des peurs plus profondes, enfouies dans le subconscient collectif de l'Amérique de l'époque (Coll 2000). L'œuvre de Friedkin faisait écho aux peurs de ce temps et aux bouleversements qui s'y déroulaient. L'Amérique était secouée par la guerre du Vietnam et effrayée par la menace du communisme. Le foyer familial devenait l'ultime lieu de réconfort et de sécurité face à cet

extérieur inquiétant (Coll 2000). L'horreur se déroulait chez soi, entre les quatre murs de la chambre d'une adolescente de 12 ans. De plus, à la sortie du film, les États-Unis assistaient au Mouvement de libération des femmes¹ et voyaient ces dernières accéder de plus en plus au marché du travail et réclamer les mêmes droits que les hommes. Le nombre de divorces augmentait et la société commençait à craindre sa jeunesse revendicatrice en pleine révolution sexuelle. C'est donc ce contexte social particulier qui favorisa la naissance du phénomène que fut *The Exorcist*. Grâce aux recettes faramineuses qu'il engendra, *The Exorcist* créa une véritable tendance dans le cinéma d'horreur. Les films de possession démoniaque se suivirent sur les écrans à un rythme plus ou moins régulier.

En 2005, 32 ans après *The Exorcist*, *The Exorcism of Emily Rose* (Derrickson 2005) sort en salle et fait naître une vague sans précédent dans ce que je crois juste de qualifier de sous-genre : le film de possession. L'œuvre de Scott Derrickson relance un engouement qui persiste encore aujourd'hui. L'afflux de ces films (on en compte environ 55 entre 2005 et 2016²) gagna mon intérêt et me força à me questionner sur le pourquoi de leur production frénétique. Une de leur caractéristique commune capta vite mon attention: jamais ou presque un homme ne sera possédé. La norme ici est le féminin. Pourquoi cette répétition quasi compulsive du personnage de la femme possédée? Face au décuplement de ses frêles figures en robes blanches possédées par des démons, il m'a semblé pertinent de m'attarder au rôle de

¹ Comme le note Napikoski dans l'article «Women's liberation mouvement»: «The women's liberation movement was the collective struggle for equality, most active during the late 1960s and 1970s, that sought to free women from oppression and male supremacy. The women's liberation movement consisted of women's liberation groups, advocacy, protests, consciousness-raising, feminist theory and a variety of diverse individual and group actions on behalf of women and freedom».

² J'ai effectivement dénoté 55 films concernant la possession depuis 2005. Que ce soit des films produits aux États-Unis ou ailleurs ou des films directement sorties en DVD. Je ne compte pas les films parodies du genre, car je ne m'attarderai pas sur le sujet.

la femme et à l'étude de son corps malmené dans le film d'exorcisme. Ce qui m'intéresse particulièrement dans la lecture que l'on peut faire des œuvres cinématographiques est l'analyse des identités sexuelles et des liens entre les sexes comme constructions sociales. Ces construits sont variables selon les époques et les sociétés. Elles sont traversées par les rapports de domination et de résistance. Étant particulièrement concernée par la progression de l'égalité des sexes, je crois qu'il est important de décortiquer la représentation de la femme comme monstre dans les films d'horreur pour mieux comprendre le sexisme présent dans notre société. Mon objectif sera de démontrer comment la possession est la manifestation d'une sexualité féminine réprimée par la société patriarcale et comment le spectacle de l'exorcisme comme attraction cinématographique objectifie cette sexualité.

La présente étude s'insère dans un cadre théorique socio-psychanalytique au sens où l'analyse de l'inconscient social contemporain peut révéler la relation entre la possession dans les films d'horreur et la répression de la sexualité féminine. Bien que je crois que celle-ci ne soit pas une science herméneutique ne présentant aucune lacune, j'adopterai cette approche. Il peut être effectivement problématique de l'appliquer à n'importe quelle situation. Mais l'utilisation de la psychanalyse est appropriée puisque les films d'horreur sont le véhicule parfait pour exprimer ce qui a été refoulé. Suivant l'école psychanalytique freudienne, comme l'ont fait d'autres théoriciennes féministes du cinéma tels que Laura Mulvey, il est possible d'analyser l'inconscient collectif pour en définir les pulsions et angoisses. La psychanalyse fait l'objet de critiques quant à son caractère archaïque et la pseudo scientificité que les adeptes de l'école freudienne et lacanienne lui attribuent. Dans leur ouvrage intitulé

Psychanalyse ou morale sexuelle: un dilemme centenaire, Nestor Braustein et Jacques Nassif défendent la légitimité d'un tel cadre théorique.

L'essentiel de ce qu'on va lire ici par la suite démontre à l'envers le contraire : la nouveauté (de la psychanalyse) se maintient, puisque, quels que soient les «progrès» obtenus en Occident dans le domaine de la sexualité, ceux-ci ne rendent que plus manifeste, et avec une clarté qui n'a jamais été aussi nette à quel point on est encore loin d'abord d'avoir atteint, entre hommes et femmes, à l'équité dans les relations, ensuite, d'avoir pu reconnaître ce qui particularise la sexualité de chacun [...] (2009, p.12)

La psychanalyse s'emploie à examiner des sujets qui sont porteurs de leur passé. Les auteurs font remarquer que la sexualité a une histoire, mais que la pulsion sexuelle n'en a pas. Celle-ci est de toutes les époques bien que sa façon d'être exprimée diffère selon les normes sociales établies aux différentes décennies de notre histoire. La psychanalyse prend en compte ces modalités et les applique à l'existence des sujets. En ce sens, cette méthode d'analyse n'est pas dépassée. Comme les théoriciens sur lesquels je m'appuie pour construire ma recherche ont utilisé cette approche (Robin Wood, Barbara Creed, Laura Mulvey, etc.), je vais continuer dans cette lignée.

D'autre part, mon mémoire tend vers les études féministes puisqu'elles cherchent à comprendre et expliquer l'impact d'une dimension sociale sur la représentation des genres (*genders*) dans les films d'horreur. Pour éclaircir celles-ci, j'ai effectué une analyse du contenu des films du corpus. Cela permet de dégager les ressemblances et d'établir une potentielle réponse à mon hypothèse. À l'aide d'une grille analytique préétablie selon des critères jugés pertinents suite à ma recherche, les films ont été passés au peigne fin pour exposer les caractéristiques propres du fond et de la forme de ceux-ci. La mise en scène est étudiée pour faire ressortir les aspects sonores et visuels importants.

Finalement, me basant sur la théorie de Robin Wood sur le retour du refoulé, je m'interroge sur la nature de la figure récurrente de la possédée. Se combinant avec l'affaiblissement de l'influence de l'Église au cours du XXe siècle, cette longue répression du corps et de la sexualité féminine a produit un retour de ses pulsions sous une forme monstrueuse. Comme je l'ai dit plus haut, l'horreur demeure le théâtre du retour du refoulé, c'est pourquoi il est intéressant de fouiller de ce côté pour déterrer les pulsions enfouies de notre société. Wood affirme dans son ouvrage *Introduction to American Horror Film* que « it is the horror film that responds in the most clear-cut and direct way, because central to it is the actual dramatization of the dual concept of the repressed/the Other, in the figure of the Monster » (1979, p. 26). C'est pourquoi son approche est essentielle à la présente étude.

Au moment d'écrire ces lignes, je constate une quasi-absence d'analyses universitaires concernant les films de possession³. Bien que des études aient été entièrement dédiées à d'autres sous-genres de l'horreur telles que les slashers, les zombies et les vampires. Carol J. Clover, auteure du concept de la «final girl» dans *Men, Women and Chainsaw*, livre qui changea la perception académique des genres dans les films d'horreur, applique le terme «occult film» aux films qui dépeignent entre autres la possession. Cependant, l'expression telle qu'employée par Clover semble englober plus que les films nous intéressant ici. Barbara Creed s'est aussi penchée sur la question du féminin monstrueux à travers plusieurs figures de l'horreur dont la femme possédée, mais elle se concentre seulement sur *The Exorcist*. Des milliers de pages d'analyse ont été écrites sur le film de Friedkin, mais il y a un silence entourant l'omniprésence des films de possession aujourd'hui.

³ Une exception sera introduite en conclusion.

Je divise le contenu de ce mémoire en trois chapitres. En premier lieu, j'identifie le contexte social qui a favorisé la production compulsive des films de possession. Je m'attarde aussi au passé obscur du catholicisme et de la chasse aux sorcières pour comprendre d'où viennent la fascination et la peur de la sexualité féminine. À l'aide de la théorie des genres de Judith Butler et de celle sur le complexe de la castration de Freud, je me penche sur la problématique de l'expression entre les sexes. Je me concentre, par la suite, sur les symptômes provoqués par cette sexualité refoulée. Pour ce faire, je fais appel à la théorie du retour du refoulé telle qu'expliquée par Robin Wood. Par ailleurs, le livre de Creed, *The Monstrous Feminine, Film, Feminism, Psychoanalysis*, nous sera très utile, car elle y explore les figures monstrueuses de la femme dans le cinéma d'horreur et comment celles-ci sont si horribles. Elle examine le monstre féminin sous plusieurs visages: la mère, le vampire, la sorcière, la femme et l'horreur de ses fonctions reproductrices, la femme qui saigne, la femme possédée, la mère, la psychopathe, la femme morte-vivante et la femme castratrice. Les propos de Creed sont d'ailleurs notre point de repère principal vu leur pertinence face à notre recherche

Dans mon deuxième chapitre, je fais l'analyse des thèmes et des figures présentes dans les films au corpus à l'aide de la grille analytique. Il s'agit de démontrer en quoi ces caractéristiques sont les signes d'une féminité qui ne sait plus comment s'exprimer. Je définis la possession comme un langage de dernier recours pour être entendue. J'identifie et compare l'univers des jeunes filles pour comprendre ce qui provoque la possession. La virginité et la puberté semblent entre autres être des éléments centraux qui favorisent l'arrivée du démon. Finalement, j'observe comment le corps des jeunes possédées entre en révolte contre le carcan qui les oppresse.

Au troisième chapitre, je me concentre sur la séquence d'exorcisme en elle-même et son effet «spectacle» à l'intérieur du film. En me servant de la théorie des attractions telle qu'établie par Tom Gunning, j'analyse les méthodes de mises en scène qui favorisent la monstration du corps spectaculaire. Je trace un parallèle entre le Grand Guignol et les séquences d'exorcisme pour comprendre le lien entre érotisme et violence. J'étudie la performance du corps féminin lors dans la scène d'exorcisme et son attraction sur le public.

Corpus

Un peu comme à la manière des slashers dans les années 80, les films d'exorcismes font partie d'un sous-genre à part entière de par leur grand nombre. Ils peuvent se définir par un nombre de caractéristiques similaires partagées entre ceux-ci. Notamment, la présence de la jeune femme possédée, composante majeure qui se trouve au centre de notre problématique. Le scénario de ces films se répète d'un film à l'autre, empruntant à *The Exorcist* des caractéristiques et des thèmes qui seront la base du genre. Nous pouvons remarquer deux fortes périodes de production de films de possession, soit dans les années 70 suivant le phénomène de *The Exorcist* et dans les années 2000 (mouvement qui se poursuit aujourd'hui) suivant la sortie en salle du même film remastérisé avec de nouvelles séquences jamais vues. Depuis, une vague de films d'exploitation de série B suit le mouvement des films sortant en salle et surfant ainsi sur le succès renouvelé du sous-genre (*Exorcism : The Possession of Gail Bower* (Leigh Scott, 2006), *Chronicles of an Exorcism* (Nick G. Miller, 2008), *Exorcist Chronicles* (Philip Gardiner, 2013), etc.). Ces films sont pour la plupart terriblement mauvais. Certains ont néanmoins été analysés, car partageant les caractéristiques propre aux films de possession. J'ai fait une liste (Annexe I) de tous les films répertoriés touchant de près ou de

loin au thème de la possession. Les parodies et comédies ont été mis de côté, car ces films bien qu'intéressant à analyser, nous ferait digresser de notre angle d'approche principal. En observant la liste, on peut tout de suite remarquer que la plupart sont des productions États-Uniennes, 45 sur 61 pour être exacte. C'est pourquoi je m'attarderai au contexte social actuel de nos voisins américains afin de voir ce qui aurait favorisé l'éclosion du sous-genre. Par ailleurs, il est intéressant de remarquer qu'absolument tous les films notés ont été réalisés par des hommes. Il sera important de garder cette information à l'esprit lors de l'analyse. De plus, j'ai fait le choix de délaissier les films où la possession est associée au thème de la maison hantée (Par exemple, *The Conjuring* et *Paranormal Activity*). Je ne m'attarderai pas aux films tel que *REC2*, car s'apparentant davantage aux films de zombies. De ces 61 films, seulement 5 abordent la possession masculine. À cause de leur minorité et de leur différence dans le rapport au corps du possédé, je les laisserai de côté. Finalement, malgré la présence de quelques films de possession mettant en scène des femmes enceintes je ne m'attarderai pas à ces derniers, car leur mal est causé par la nature diabolique de leur progéniture (Par exemple, *Devil's Due* et *The Unborn*). Les films présents dans ma grille d'analyse sont ceux dont la possession n'est pas accessoire à l'histoire et concerne directement la femme possédée. Les films au corpus ont été produits à partir de 2005, à l'exception de *The Exorcist* qui sert ici de point référentiel aux films à l'étude. Bien qu'ayant analysé plusieurs films dans ma grille dont des films de série B, mon corpus se concentre sur des productions Hollywoodiennes sorties en cinéma. Les autres films de la grille d'analyse serviront à titre d'exemple pour appuyer certains arguments.

The Exorcist (William Friedkin, 1973), *The Exorcism of Emily Rose* (Scott Derrickson, 2005), *The Last Exorcism* (Daniel Stamm, 2010), *Exorcismus* (Manuel Carballo, 2011), *The Possession* (Ole Bornedal, 2012), *The Devil Inside* (William Brent Bell, 2012), *The Last Exorcism 2* (Ed Gass-Donnelly, 2013), *The Quiet Ones* (John Pogue, 2014), *The Devil's Hand* (Christian E. Christiansen, 2014), *Grace: The Possession* (Jeff Chan, 2014), *The Vatican Tapes* (Mark Neveldine, 2015)

Pour spécifier mes choix, je me suis basée sur la définition du mot «possession» donnée par le *Larousse*⁴, définition qui s'applique à ma problématique. «Possession: Phénomène diabolique qui fait d'un sujet l'instrument du démon. (Chez les catholiques et les luthériens, on combat la possession par l'exorcisme)». Le sujet nous intéressant ici est la femme qui est la victime de l'assaut diabolique la plupart du temps. Il peut s'agir d'une fille pré-pubère ou d'une jeune femme pubère, toujours innocente telle qu'Emily Rose dans *The Exorcism of Emily Rose*. Les films étudiés regroupent des femmes sous le joug de la religion catholique, vierges, enfantines et naïves. Elles ne sont pas sexuellement actives et obéissent à l'autorité parentale. Le diable apparaît au moment où ces jeunes femmes veulent s'émanciper du carcan établi. Leur recherche d'autonomie attire le diable vers elles. De plus, les films choisis comportent tous au moins une scène d'exorcisme. Les paramètres identifiés vont de la glossolalie à la lévitation en passant par de l'agressivité sexuelle. Les films regroupent donc plus ou moins les mêmes caractéristiques quant aux formes de possession et ses manifestations.

⁴ *Larousse en ligne* : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>

1.1 Contexte social

Pour comprendre la popularité soudainement renouvelée de ce sous-genre et la répétition frénétique de ces films usant du corps féminin, il est intéressant d'observer le contexte social qui l'a favorisé. Le cinéma a participé et participe toujours, consciemment ou non, à définir l'image de la femme comme sexe faible. Le septième art brandit devant la société, de laquelle il est le porte-étendard, les images des normes établies et performées par la majorité. Dans la culture populaire, le féminisme est encore stigmatisé et identifié comme étant synonyme de misandrie. Dans son ouvrage, *Sex, Gender and Power on the Internet*, Laurie Penny propose une analyse intéressante du phénomène.

It's a tough time to be a woman on the internet. Over the past two generations, the political map of human relations has been redrawn by feminism and by changes in technology. Together they pose questions about the nature and organisation of society that are deeply challenging to those in power, and in both cases, the backlash is on. In this brave new world, old-style sexism is making itself felt in new and frightening ways (Penny 2013, p.30).

En effet, sur internet nous pouvons sentir la recrudescence d'un sexisme malaisant à une époque d'égalité supposée. Il y a plus de deux ans, l'organisation anti-harcèlement *Hollaback* a publié une vidéo sur YouTube intitulée: *10 Hours of Walking in NYC as a Woman*. Une femme se balade seule pendant 10 heures dans les rues de New York et une caméra cachée enregistre les commentaires des hommes à son égard. Cette vidéo a été réalisée dans le but de dénoncer le harcèlement sexuel dont les femmes sont victimes quotidiennement. Le clip est vite devenu viral récoltant plus de 40 000 000 vues. Il avait un but de sensibilisation. Pourtant, les réactions sont grandement mitigées et les commentaires au sujet de la vidéo sont

dérangeants, car ils manifestent un sexisme latent (voir Annexe I). Sur 9gag⁵, un site Web humoristique où chacun est libre de diffuser des images et commentaires sur des sujets variés, les publications à teneur sexiste et misogyne semblent augmenter (voir Annexe II). Les commentaires sous celles-ci sont encore plus problématiques que les publications elles-mêmes. Si certaines femmes réagissent et se défendent contre ces publications sexistes, elles récoltent de la haine et sont soumises au silence. Les violences verbales envers les femmes et les images sexistes ne sont pas les seuls problèmes de la communauté de 9gag. Les injonctions comportementales qui leur sont faites sont également légion. Les commentaires misogynes se répandent aussi sur des forums comme 4chan⁶ qui a carrément déclaré: «No girls allowed on the internet». Finalement, que nous disent tous ces phénomènes ? Le message est clair et unanime : les femmes sur internet existent en tant qu'objets à la disposition des hommes. Elles sont des images sexuelles dont on se repaît ou qui suscitent le mépris.

Internet n'est pas le seul endroit où la présence des femmes est jugée. La montée de la femme sur les terrains professionnels et leur prise de pouvoir, ou devrais-je dire d'égalité, dans plusieurs sphères d'action font apparaître dans la société patriarcale une angoisse sourde. Celle-ci n'est pas ressentie que par les hommes. Certains mouvements contemporains déclarent que le féminisme est dépassé et associe les femmes au statut de victime et les hommes à celui d'ennemi. Par exemple, sur Tumblr les Anti-féministes se prennent en photo tenant une affiche devant elles expliquant pourquoi elles n'ont pas besoin du féminisme⁷. Il

⁵ <https://9gag.com/>

⁶ <http://www.4chan.org/>

⁷ Exemples de textes: 1- I do not need feminism because I have my own voice and opinions. I do not need a movement to speak for me. Sexism is gender neutral and men have doubts and fears, just like women do. 2- I don't need feminism because: I love my boyfriend and respect him, I make my own decisions without being pressured, I enjoy makeup and like feeling pretty. Also don't need to be superior to men.

suffit de lire les textes proposés par ces jeunes femmes pour se rendre compte qu'elles n'ont pour la plupart pas compris les intentions et les valeurs du féminisme. Leurs affirmations manifestent une incompréhension par rapport au mouvement. En effet, elles se considèrent l'égal des hommes et leurs messages prônent l'égalité entre les sexes et dénoncent toutes formes d'inégalités entre eux. La confusion face au mouvement féministe persiste donc et ledit mouvement est encore identifié à une haine des hommes, ce qui a pour résultat de générer peur et angoisse.

Aux États-Unis, il y a une recrudescence dans la popularité du mouvement pro abstinence qui louange la valeur de la «pureté». Des millions sont investis dans les programmes scolaires pro chasteté⁸. Ces cours ont pour mandat de faire la promotion de la chasteté, principalement la virginité féminine qui est présentée comme un cadeau que la jeune fille se doit de préserver pour son mari. On enseigne que sa valeur est définie par ce qui se trouve entre ses jambes alors que pour l'homme sa distinction réside dans ses paroles et ses actions. «It affects not only our ability to see ourselves as ethical actors outside of our own bodies, but also how the world interacts with us through social mores, laws, and even violence» (Valenti 2010, p.13). Le culte de la virginité fait un retour sans précédent, et ce, jusque dans le domaine politique.

⁸ Le gouvernement cautionne lui-même cette culture de l'abstinence en subventionnant les écoles publiques. «Particulièrement sous les deux présidences du républicain George W. Bush. Lequel, en tant que gouverneur du Texas, avait dépensé pas moins de 10 millions de dollars en 1995 dans le programme d'éducation sexuelle "abstinence-only", qui apprend aux jeunes Américains que la meilleure manière de se protéger des dangers du sexe – maladies sexuellement transmissibles (MST) et grossesses précoces –, est de rester vierge le plus longtemps possible, à défaut de pouvoir attendre jusqu'au mariage» (Roucaute, 2012).

Ce discours patriarcal est aussi cautionné par le nouveau président des États-Unis, Donald Trump. En 2015, il a déclaré: «women who receive abortions once the procedure is illegal will face punishment. The men are involved will not» (Diamond 2016). La sexualité féminine et sa «valeur» sont pensées et régies par des hommes. Ceci s'applique aussi au cinéma. En observant les films constituant la base de cette recherche, on prend vite conscience que ce sont 61 hommes qui ont réalisé les films racontant l'histoire de femmes aux prises avec leur sexualité monstrueuse. Comme le remarque Casey Ryan Kelly dans son ouvrage *Abstinence Cinema: Virginity and the Rhetoric of Sexual Purity in Contemporary Film*: «[...]contemporary horror films about possessed young girls evince a more pervasive cultural panic about young women sexuality and the failure of their father to provide adequate protection. These new films rely in a very old reason for the return of patriarchal order to the home: the vulnerable young girl» (Ryan Kelly 2016, p. 71). Cette citation résume parfaitement le problème. La vulnérabilité et la violence faite à ces jeunes femmes présentées à l'écran résonnent étrangement avec la rhétorique du mouvement évangélique prônant l'abstinence et la pureté.

Dans notre société aux médias hypersexualisés, la sexualité féminine est objet du regard et pensée selon les paramètres d'une société phallogcentrique. Lorsque cette sexualité devient sujet, elle génère honte, inquiétudes, interrogations et confusion. La société moderne assiste au drame de la femme qui se sent déchirée par la misogynie de l'homme qui la condamne dans sa sexualité comme étant impure et ne la respecte que dans sa virginité. Cette dichotomie génère confusion chez la femme qui ne sait plus comment se comporter. Comme le dit Luce Irigaray, la femme est divisée, comme son sexe. L'homme la scie en deux, alors

qu'en étant seule, elle unit les deux moitiés de sa personne de façon naturelle. L'indépendance féminine provoque chez les hommes une anxiété dans la société qui cherche à reprendre contrôle sur la femme en exerçant un sexisme consternant (sur internet par exemple, comme on vient de l'évoquer). Cette volonté de contrôler se retrouve donc au cinéma, entre autres dans cette vague de films de possession. La société patriarcale adopte une stratégie, c'est-à-dire prendre le contrôle en démonisant l'objet de la peur. À mon avis, c'est cette tendance que l'on perçoit sur internet. Comme le dit Wood: «What escapes repression has to be dealt with by oppression» (1979, p.65). En créant une haine face à l'objet redouté, les oppresseurs parviennent à insuffler une angoisse globale qui marginalise l'objet et le soumet à diverses formes d'oppressions. Face à l'augmentation considérable des films de possessions depuis le début des années 2000, je crois qu'il peut exister un rapport entre cette figure et la société patriarcale occidentale faisant office d'agent répressif.

1.2 *The Exorcist* : personnages féminins et anxiétés

The Exorcist de Friedkin est basé sur le bestseller du même nom écrit par William Peter Blatty. Blatty affirme avoir été inspiré par le cas de possession d'un jeune garçon qui vivait au Maryland en 1949. Il ne s'agissait donc pas d'une jeune fille au départ, mais Blatty et Friedkin décidèrent de changer le sexe du personnage principal. Dans son analyse de *The Exorcist*, Barbara Creed remarque que «through her name, Regan is associated with the snake, Christian symbol of woman's disobedience, unbridled sexual appetite and treachery» ([1993] 2007, p.33). Le prénom androgyne de Regan n'est donc pas étranger à la nature monstrueuse qu'elle dévoile. Suivant ma propre interprétation, il est intéressant de remarquer que Chris, la mère de Regan, porte elle-même un prénom masculin. Elle a les cheveux courts, préfère les

pantalons aux robes et subvient seule aux besoins de sa famille en poursuivant sa carrière en pleine ascension. Chris est forte et indépendante et ne ressent pas le besoin d'avoir d'homme dans sa vie. Elle va jusqu'à dénier sa relation avec Burke Dennings, son amant et patron, qui se fait défenestrer par Regan. Malgré l'assurance qu'elle dégage, Chris se tourne inévitablement vers une aide masculine lorsqu'elle perd le contrôle sur sa fille. Les médecins effectuent une panoplie de tests douloureux sur la jeune fille et mettent la cause de son mal sur l'absence de la présence paternel. Une femme élevant seule son enfant est plutôt mal vue aux yeux de ces derniers (ainsi qu'aux yeux de la société de l'époque). Plus l'état de Regan se détériore, plus Chris se trouve sans ressource. Elle qui était si assurée perd progressivement toute confiance en elle et se laisse aller au désespoir. C'est les cheveux couverts d'un foulard et les yeux cachés par de gros verres fumés qu'elle se présente au père Karras, son dernier recours. Le voile couvrant ses cheveux n'est pas sans rappeler l'image de la Vierge. Ainsi affublée, Chris semble dépeinte comme une figure repentante. Cette image de la sainte est pourtant désacralisée, car elle est directement liée à la statue de la Vierge profanée plus tôt dans le film. En effet, la sculpture à qui des vandales ont ajouté un phallus et des seins pointus noirs est maintenant associée au désir sexuel. Désir que la Vierge plus que tout autre ne devrait jamais avoir ressenti. Pour Chris, la possession est la punition pour avoir dérogé au chemin préétabli par la société. Elle s'en remet au pouvoir masculin pour restaurer l'ordre.

Le premier diagnostic que les médecins posent sur le cas de Regan est selon moi le plus plausible. En effet, elle présente bien les caractéristiques (exagérées) d'une enfant qui passe de l'enfance à l'adolescence. Regan est en rébellion et se détache des règles hiérarchiques de la relation parent-enfant. Elle refuse une certaine ligne de conduite et

manifeste une sexualité incontrôlable qui va de la masturbation avec un crucifix à une tentative de castrer le psychiatre qui l'examine. En 1973, c'était la première fois que les gens voyaient à l'écran de telles images. Le spectacle horrifiant d'une jeune fille innocente se transformant en un être monstrueux criant des insanités et exprimant un comportement sexualisé à son jeune âge réveilla une anxiété profonde chez les spectateurs.

Even Karras's storyline reveals anxiety about women's sexuality. In that one unforgettable, cringe-worthy line the Devil speaking through Regan hisses, «Your Mother sucks cocks in hell Karras!» Really? That's her punishment? Not, «Your mother does endless loads of laundry or dishes in hell?» Karras' reaction to this taunt reveals his deep-seated Madonna/Whore complex—could someone's mother also have a sexual identity? (Allan 2010).

Que la mère du père Karras ait (avait) une sexualité serait alors la plus grande peur de ce dernier, car elle est directement verbalisée par Regan lors de leur première rencontre. «Your mom sucks cock in hell !» J'en viens à la constatation que le diable semble toujours dire ce qu'il y aurait de plus horrifiant pour la personne à qui il s'adresse pour ainsi l'anéantir ou la contrôler. L'enfer pour sa mère n'est donc pas de souffrir pour l'éternité, mais bien de vivre des plaisirs charnels. Selon moi, Karras croit que l'un ne va pas sans l'autre. Étant asexuée dans la tête de l'enfant, la figure de la mère doit rester vierge de tous désirs. C'est pourquoi les paroles sortant de la bouche de Regan sont considérées comme étant mensonges et grossièretés. Incapable d'extraire le mal de Regan, Karras abandonne son âme au démon et se jette par la fenêtre mettant ainsi fin à l'horreur. L'ordre est rétabli.

La sexualité féminine et son expression sont ce qui choqua le public. Voir une jeune fille se masturber avec un crucifix n'est pas effrayant parce qu'elle est possédée par le démon. C'est effrayant parce que c'est une jeune fille qui se masturbe. *The Exorcist* révèle une

misogynie profonde envers les femmes et leur recherche d'égalité ainsi qu'une anxiété face au corps et à la sexualité féminine. «It's not just that Regan is expected to embody innocence and sexual purity, she is to fulfill our own adult notions of childhood. Regan becomes monstrous not only in her wretched and destroyed appearance but in her violent break with expected and socially prescribed behavior» (Creed [1993] 2007, p. 37). Le corps en pleine puberté de Regan est monstrueux parce qu'impropre à l'ordre social. Que ce classique effraie toujours aujourd'hui démontre selon moi que ces peurs sont loin d'avoir été exorcisées de notre société.

1.3 Le film d'exorcisme: le sous-genre et son éclosion

1.3.2 La répétition d'un symptôme

La production répétitive de ses films est un signe, le symptôme d'un problème plus profond. Le symptôme est le signe physique d'une maladie. Suivant la psychanalyse, lorsqu'une représentation pulsionnelle tombe sous le coup d'un interdit, elle est refoulée dans l'inconscient par la censure du Moi, mais jamais anéantie. Il peut arriver qu'un processus de tentative de réapparition des éléments refoulés se mette en place : c'est le retour du refoulé. Les symptômes sont le résultat de ce refoulement. «Ces formations sont des formes de déguisement de la pulsion refoulée rendues acceptables pour la conscience. Les représentations déguisées permettent la satisfaction du désir sans éveiller la censure du Moi en formant un compromis entre désirs et interdits» (Laplanche et Pontalis 1976, p. 45). Selon moi, les films de possession sont un moyen acceptable de faire échos à une pulsion refoulée de la société patriarcale, à savoir celle de vouloir encore contrôler la femme.

1.4 Sorcières

Intéressée par l'apport historique de mon hypothèse selon laquelle la possession démoniaque à l'écran est la manifestation de la sexualité féminine réprimée, je me suis penchée sur l'étude anthropologique de Jaesung Ha qui a abordé la question. Ce rapide survol de la question des sorcières ne prétend pas être une analyse approfondie de ce passé sombre, mais servira plutôt d'introduction à une histoire dont les signes et les répercussions résonnent encore fortement dans notre héritage culturel. Ha a étudié plusieurs cas de possessions pour identifier les caractéristiques sociales des communautés où elles semblent encore arriver. Je partage l'opinion de l'auteur selon laquelle «the coordinated cross-disciplinary approach to possession is efficient for a particular study of culture and its consistent commonality in gender and ideology across time and space» (Ha 2006, p. 115). C'est pour cette raison qu'un rapide survol anthropologique de la question éclairera et donnera une certaine consistance à mon analyse.

L'auteur débute sa thèse en établissant un parallèle avec la chasse aux sorcières. Selon lui, une observation anthropologique de ce pan de l'histoire occidentale est la source de la compréhension de la possession. De plus, l'analyse anthropologique de la chasse aux sorcières révèle plusieurs similarités avec les cas de possession cinématographique: notamment la prévalence des femmes et le contexte socioculturel dans lequel elles se trouvent. La peur des femmes surgit à un moment de l'histoire (XIII-XIV siècles) où le monde était en grand bouleversement. À l'aube de la Renaissance, la société était chamboulée par les nouvelles avancées scientifiques et les fondations de l'Église catholique étaient ébranlées et remises en question par la science. Plus de la moitié de l'Europe avait été décimée par la peste noire ce

qui laissait un climat de confusion et de peur devant l'avenir. Les gens éprouvaient une incompréhension totale face à leur environnement et les changements qui s'y produisaient. Ils se tournèrent alors vers un système de croyances et de superstitions archaïques. «Social instability incurred thereby brought about many forms of magical thoughts in people's mind in this context. They regressed to belief in magic, mysticism, and demonology» (Ha 2006, p. 88). Le monde avait besoin d'un bouc émissaire pour contrôler la peur qui les possédait. L'Église pointa du doigt les marginaux et ceux qui ne semblaient pas suivre les normes sociales. Étant deux groupes dépourvus de droits et de pouvoirs, les pauvres et les femmes devinrent les cibles principales. À l'époque, les maladies mentales étaient attribuées à de la sorcellerie. L'hystérie féminine fut la cause de bon nombre d'accusations de possessions démoniaques. Identifiée dès Platon, cette «maladie» était attribuée au sexe féminin. À l'époque, on croyait que l'utérus se déplaçait dans le corps lorsque trop longtemps «inutilisé» causant ainsi des symptômes indésirables.⁹

Les gens croyaient que le diable et l'hystérie étaient liés. En 1486, l'Église commanda l'écriture d'un ouvrage officiel traitant des symptômes liés à la sorcellerie. *Malleus Meleficarum*, dit le Marteau des sorcières (Heinrich Kramer et Jacob Sprenger)¹⁰ devint donc la figure de référence en matière de chasse aux sorcières. Dans ce manuel était décrit comment les femmes, à cause leur nature faible et l'infériorité de leur intelligence, seraient plus sujettes

⁹ Voici une citation d'Hypocrate qui nous donne un point de vue intéressant sur la manière dont était perçu le système reproducteur de la femme : Hypocrate provides a good description of hysteria, [...]. Then, he resumes the idea of a restless and migratory uterus and identifies the cause of the indisposition as poisonous stagnant humors which, due to an inadequate sexual life, have never been expelled. He asserts that a woman's body is physiologically cold and wet and hence prone to putrefaction of the humors (as opposed to the dry and warm male body). For this reason, the uterus is prone to get sick, especially if it is deprived of the benefits arising from sex and procreation, which, widening a woman's canals, promote the cleansing of the body (Freud 1967, p.15)

¹⁰ Manuel ayant servi à condamner plusieurs femmes pour leurs pouvoirs de sorcelleries. Ouvrage notamment cité dans la thèse de Ha.

à succomber au diable. Comme hystérie et possession démoniaque étaient souvent liées, les femmes malades furent persécutées. Selon Freud, l'hystérie découlait d'une stagnation au niveau de l'évolution sexuelle du sujet. Les symptômes de la maladie étaient l'expression de la frustration du sujet face à son impossibilité à satisfaire ses désirs. L'oppression quotidienne des femmes et la démonisation attribuée à leur sexe favorisa probablement l'éclosion de certaines maladies mentales comme l'hystérie¹¹. Les symptômes de cette maladie peuvent impliquer de sévères palpitations, des contorsions abdominales, une impression de suffocation, le grincement des dents, l'inflammation du cou, une envie de rire et pleurer sans raison et la sensation de sentir un corps étranger logé dans la gorge. Ils ne sont pas sans rappeler les manifestations démoniaques chez la possédée. Par exemple, lorsque le démon prend possession du corps de Nell (*The Last Exorcism*) le cou de cette dernière gonfle et craque. Regan à un moment de sa possession se retrouve la gorge obstruée.

Les femmes étaient totalement dépendantes de l'autorité masculine prévalant dans leur entourage, généralement soit le mari ou le père. Suivant Ha, les veuves ou les femmes non mariées étaient plus à la merci de devenir de potentielles cibles pour la chasse aux sorcières, car elles ne bénéficiaient d'aucune protection. Certaines femmes étaient si isolées et sans ressource qu'elles se tournaient vers des formes de magie et pratiques spirituelles païennes. Comme elles n'avaient aucun pouvoir ou biens, pratiquer ce genre d'occultisme donnait à ces femmes une certaine impression de contrôle. Ce comportement jugé hérétique ne fit qu'amplifier la méfiance de la population envers les femmes. L'objet de la peur collective étant quelque chose d'intangible, les gens eurent besoin d'expulser violemment leur angoisse

¹¹ L'hystérie a depuis longtemps disparu du manuel diagnostique statistique des troubles mentaux pour être remplacé par ce qu'elle est vraiment: un trouble somatoforme ou un syndrome dépressif.

sur quelque chose de concret. Puisqu'elles incarnaient un mal tangible sur lequel étaient projetées des peurs inconscientes, les femmes ont donc servi de bouc émissaire. Comme les exorcismes n'étaient pas quelque chose de commun, tuer était la solution populaire pour «délivrer» les sorcières. Brûler le corps pour sauver l'âme.

1.4.1 Un dernier recours

La possession ne se restreint pas au temps de la chasse aux sorcières. Aujourd'hui, plusieurs cas sont répertoriés partout dans le monde. Je me permets une digression pour expliquer la possession à travers des sociétés où la femme est opprimée. Ce faisant, j'espère souligner la corrélation entre la répression féminine et l'expression de la frustration face à celle-ci. Ha étudie des supposés cas de possession en passant de sociétés africaines et indiennes au chamanisme coréen. Chaque culture utilise la possession de façon différente. Par exemple, la possession au Sri Lanka et en Inde est décrite comme étant «the young girls cries» (2006, p. 126). Les jeunes femmes en Inde sont mariées de force à des hommes que leur famille a préalablement choisis pour elles. Elles n'ont aucun droit décisionnel et doivent se soumettre à la loi du père. Si elles ont des relations sexuelles avant le mariage ou déshonorent leur famille de quelques manières que ce soit, le père a le droit de vie et de mort sur sa fille. Ha raconte l'histoire de Daya une jeune fille Sri Lankaise de 15 ans qui, peu avant son mariage, se trouva possédée. Avant sa possession une amie s'était suicidée suite à un ordre paternel puisqu'elle avait eu des relations sexuelles prémaritales. Une autre s'étant retrouvée enceinte avant son mariage fut violée et égorgée par son père. Probablement par association avec le destin tragique de ses amies et leur comportement sexuel, Daya devint terrifiée à l'idée de son mariage et commença à souffrir de symptômes liés à la possession. En Yougoslavie,

lorsqu'une femme est «possédée», elle est libérée pour un instant de ses tâches quotidiennes et reçoit l'attention de sa communauté religieuse. Les femmes sont plus vulnérables lorsque leur équivalent masculin dénie leur condition et leur souffrance spirituelle. «Limited gender roles based on traditional ideologies in the society and the lack of escaping strategies, that is, means of reducing stress, largely contributed to the collective gender-biased outbreak of possessions» (Ha 2006, p. 135). La possession est l'expression profonde et désespérée d'un être à qui l'on n'accorde aucun pouvoir et aucune crédibilité. C'est entre autre le cas dans *The Last Exorcism* (Stamm 2010). Nell est complètement isolée en campagne louisianaise et dépend de l'autorité masculine de son père et de son frère. En effet, ce dernier a une attitude très protectrice vis-à-vis d'elle et démontre une agressivité certaine quand l'équipe de tournage vient établir un lien avec la jeune fille, la sortant ainsi de son cocon familial. Ayant perdu sa mère deux ans plus tôt, elle souffre de l'absence d'une figure féminine à qui se confier. Elle est recluse non seulement physiquement, mais aussi psychologiquement. Lorsque le diable refuse de la quitter, Louis, le père, s'empare de son fusil dans le but de «libérer» sa fille. Comme lors de la chasse aux sorcières, la réaction de Louis face à sa fille qu'il ne réussit pas à contrôler est de la supprimer. La plupart du temps, les cas de possessions répertoriés se trouvent dans des sociétés où les femmes sont encore subalternes et assujetties à la loi du père. Elles sont sans voix, donc le «démon» parle pour elles.

Possession is prominently a women's experience in many African societies. Lewis acknowledges the prominent sexual bias toward women in cultic possession in East and West Africa, including Somalia, Tanzania and among many other African tribes. The statistics reveal sociological implications of women's life and religious experience in those cultures, especially reflecting imbalance of power in gender. He observes that women become active in the practice of possession when those societies are notably patriarchal (Ha 2006,

p. 107).

La possession fournit aux femmes une source de pouvoir alternative. Elle leur permet de laisser leur voix à quelqu'un d'autre, quelqu'un de tout puissant. Non seulement l'exorcisme a un effet thérapeutique sur la personne possédée, mais aussi sur la communauté autour d'elle. Le processus a pour but d'expulser le démon, mais fait aussi office de catharsis pour les angoisses de cette société. Par exemple, Louis (*The Last Exorcism*) souhaite expulser le démon du corps de sa fille. Ce corps en lui-même agit comme canalisateur à l'angoisse que Louis ressent de voir grandir sa fille et acquérir sa propre autonomie en dehors de sa «protection». La possession démoniaque est un moyen d'expression pour les femmes qui subissent quotidiennement de la répression. Comme le dit Ha: «In this respect, spirit possession among women signals an urgent need for socio-cultural transformation to achieve women's individual healing and collective liberation» (2006, p. 7).

1.5. L'ordre symbolique

Pour qu'un être soit apte à la vie sociale, il doit se conformer à l'ordre social. Il agit comme un processus d'assujettissement à un système de règles hiérarchisées, à savoir celui du patriarcat. Freud dépeint, dans son essai intitulé *La Morale sexuelle civilisée et la maladie nerveuse des temps modernes*, les normes de son époque comme étant restrictives et favorisant la répression sexuelle chez les individus se conformant au système social. Cette répression sexuelle se solderait selon lui par des maladies névrotiques et la solution serait de changer cette morale sexuelle «civilisée» (Freud 1969, p. 2). L'ordre symbolique est dirigé par le père, car il manifeste l'autorité lorsque l'enfant découvre l'absence de phallus de la mère. D'après

Freud, l'enfant face à la différence génitale des sexes éprouve l'angoisse de perdre ou la frustration de ne pas avoir de pénis.

L'hypothèse d'un seul et même appareil génital (de l'organe mâle chez tous les hommes) est la première des théories sexuelles infantiles, curieuses à étudier et fécondes en conséquences. [...] La petite fille, par contre, ne se refuse pas à accepter et reconnaître l'existence d'un sexe différent du sien, une fois qu'elle a aperçu l'organe génital du garçon ; elle est sujette à l'envie du pénis qui la porte au désir, si important plus tard, d'être à son tour un garçon (Freud 1969, p. 114).

Freud relie la peur de l'homme vis-à-vis de la femme à l'enfance alors qu'il croyait que la mère était castrée. Il croit que la différence entre les sexes ne se trouve pas au niveau biologique ou social, mais bien au niveau psychologique. La sexualité se construirait en réponse au complexe d'Œdipe. Selon Freud, puisque la jeune fille est déjà symboliquement castrée elle ne craint pas le père et se tourne vers lui, car il représente la capacité virile de désirer.

Quant à lui, Lacan poursuit les études de Freud en laissant tomber le côté médical de ses recherches. Lacan croit que puisque c'est le père qui manifeste l'interdiction du tabou de l'inceste dans le complexe d'Œdipe, l'enfant se conforme par la suite à la loi du père. La naissance biologique provient peut-être de la mère, mais sa mise au monde sociale se fait par le père. Selon lui, «the phallus institutes the signifier into the subject regardless of any anatomical distinction between the sexes» (Lacan cité dans Zakin 2011, p. 576). Il établit une distinction entre le pénis biologique et le phallus qui est le signifiant de tout. Les théories phallogocentriques de Lacan supposent qu'il existe qu'une seule subjectivité sexuelle, une subjectivité masculine.

Pour Irigaray, psychanalyste française, c'est le symbolique qui structure l'imagination collective et comment est représenté les fantasmes de l'ordre dominant. L'ordre n'étant pas de genre neutre, mais bien masculin, les fantasmes de l'imaginaire masculin sont systématiquement supportés et normalisés par les institutions sociales. Irigaray s'oppose aussi vivement à la théorie lacanienne du phallus comme signifiant. Elle est contre l'idée d'une subjectivité unique masculinisée alors que seules la chair et les fonctions maternelles biologiques seraient féminisées, même animalisées. Elle croit en un ordre à double subjectivité et non à une subjectivité égalitaire. Car ce qui est égalitaire le sera toujours en comparaison de l'ordre symbolique dominant. Dans son essai *Ce sexe qui n'en est pas un*, Irigaray explique comment la subjectivité masculine étend sa domination jusqu'au niveau de la sexualité féminine. Les femmes trouvent un certain plaisir dans l'exposition de leur corps, mais celui-ci passe toujours par l'engrenage du schème phallogocentrique. Elles se tiennent dans une position masochiste qui soumet leur corps au regard.

La femme dans cet imaginaire sexuel n'est que support plus ou moins complaisant à la mise en acte des fantasmes de l'homme. Qu'elle y trouve, par procuration, de la jouissance c'est possible et même certain. Mais celle-ci est avant tout prostitution masochiste de son corps à un désir qui n'est pas le sien ; ce qui la laisse dans cet état de dépendance à l'homme qu'on lui connaît (Irigaray 1974, p. 54).

La sexualité féminine a toujours été pensée à partir de paramètres masculins et vue à travers les yeux d'une société patriarcale. Freud observe que l'activité virile de l'organe mâle s'oppose à la passivité réceptive du sexe féminin. «Les zones érogènes de la femme ne seraient jamais qu'un sexe clitoris qui ne soutient pas la comparaison avec l'organe phallique valeureux, ou un trou-enveloppe qui fait gaine et frottement autour du pénis dans le coït: un non-sexe, ou un sexe masculin retourné autour de lui-même pour s'auto-affecter» (Irigaray

1974, p. 54). Par exemple, Nell propose un «blowing job» au révérend Marcus, car elle croit que c'est ce qu'il désire. Son erreur dans le terme utilisé démontre qu'elle ne sait pas très bien de quoi il s'agit, donc que ce n'est pas son désir à elle, mais plutôt ce qu'elle croit qui provoque du désir chez l'homme. Elle ne désire qu'être désirée.

Creed quant à elle est consciente de la répercussion de la loi du père au cinéma. La problématique de Creed est semblable à la nôtre au sens où elle explique «that when woman is represented as monstrous it is almost always in relation to her mothering and reproductive functions» ([1993] 2007, p. 7). Elle se sert de la psychanalyse pour trouver la base des peurs face au féminin monstrueux. Elle va en sens contraire de Freud en affirmant que la femme est monstrueuse, non parce qu'elle est castrée, mais bien parce qu'elle est castratrice. Selon elle, «the male fears woman because woman is physically whole, intact and in possession of her sexual powers. The notion of castrated woman is a phantasy intended to ameliorate man's fear of what woman might do to him» (Creed [1993] 2007, p. 33). La femme doit être réprimée dans ses désirs. Ainsi, inconsciente de ses pouvoirs, elle est moins dangereuse. D'ailleurs, comme l'auteure le souligne si bien, la présence de la femme monstrueuse dans les films d'horreur représente plus l'anxiété et les peurs masculines qu'un désir de subjectivité féminin. Dans son chapitre dédié à *The Exorcist*, la possession est abordée comme la représentation de l'incapacité de l'homme et de l'ordre patriarcale à contrôler le corps en rébellion de la jeune femme. Cette impuissance conduit à un besoin de réprimer la perversité de ce corps en transformation à travers l'exorcisme. Une équation revient quasi compulsivement dans chaque film de possession, à savoir l'impuissance de l'ordre patriarcal face au corps possédé. La jeune femme doit être contrôlée pour ainsi joindre le système de règles auxquelles elle est

prédestinée. Déroger du chemin se révèle être monstrueux. Comme Creed le dit, Regan n'est pas possédée par le diable, mais par «her own unsocialized body» ([1993] 2007, p. 40).

1.6. L'horreur et le refoulé

L'horreur est le théâtre du retour du refoulé. Les films de possessions nous présentent des figures féminines fortement réprimées dans leur sexualité. Se combinant avec l'affaiblissement de l'influence de l'Église au cours du XXe siècle, la longue répression du corps et de la sexualité féminine a produit un retour des pulsions sous une forme monstrueuse. Ce retour se fait fortement sentir dans le cinéma d'horreur puisque la sexualité, ayant toujours été séparée du sacré, est le parfait terrain pour l'exploitation monstrueuse du corps. Robin Wood explique : «it is the horror film that responds in the most clear-cut and direct way, because central to it is the actual dramatization of the dual concept of the repressed/the Other, in the figure of the Monster» (1979, p. 26). La théorie du retour du refoulé provient de la psychanalyse freudienne.

Le moi se défend contre le danger en utilisant le phénomène du refoulement, l'émoi pulsionnel est, d'une manière quelconque, entravé et l'incitation ainsi que les perceptions et les représentations concomitantes sont oubliées. Mais le processus n'est pas pour autant achevé car, en effet, ou bien la pulsion a conservé sa force ou bien elle tend à la récupérer ou bien enfin elle est ranimée par quelque incident nouveau. [...] Tous les phénomènes de la formation des symptômes peuvent être considérés comme des « retours du refoulé ». Leur caractère distinctif est la déformation qu'ont subie, par rapport à leur forme originale, les éléments resurgis (Freud [1939], 2011).

L'émoi pulsionnel face à la sexualité féminine est refoulé dans la société. La pulsion est transformée en déplaisir afin d'être plus facilement contrôlée, mais elle réapparaît en un autre accès sous la forme d'un symptôme. La manifestation de ses symptômes est selon moi la présence des personnages féminins possédés au cinéma. Pour intégrer l'ordre symbolique et

devenir un être social, l'humain doit réprimer ses pulsions primales, ce que Freud établira plus tard comme étant le complexe d'Œdipe. Comme mentionné plus haut, Freud dénonce cet ordre comme étant trop restrictif pour l'être. Il croit que le système en place provoque l'éclosion de maladies névrotiques en particulier l'hystérie de par la répression exercée. La répression cause des symptômes. Qu'ils soient névrotiques ou cinématographiques. Ces dits symptômes seraient-ils produits par la même instance causant la répression ? Je crois plutôt que les symptômes ne découlent pas directement de la répression, mais bien du retour de ce qui a été réprimé. Ils sont les signes d'une forme d'expression.

Le concept psychanalytique du retour du refoulé fut très répandu chez les théoriciens du cinéma, dont Robin Wood qui l'appliqua au cinéma d'horreur. Wood a analysé la figure de l'Autre dans son essai «The American Nightmare, Horror in the 70's». L'Autre est tout ce qui ne rentre pas dans l'ordre hétéronormatif phallogentrique, soit les ethnies, les enfants, les idéologies différentes, le prolétariat, les déviations des normes sexuelles et les femmes.

Otherness represents that which bourgeois ideology cannot recognize or accept but must deal with (as Barthes suggests in *Mythologies*) in one of two ways: either by rejecting and if possible annihilating it, or by rendering it safe and assimilating it, converting it as far as possible into a replica of itself (Wood, 1979. p. 27).

Comme il l'explique, la sexualité et le diable ont toujours été connectés dans l'esprit puritain occidental. La répression des femmes est «a classic and extreme case of the projection on to the Other of what is repressed within the Self in order that it can be discredited, disowned, and if possible annihilated. It is repression, in other words, that makes impossible the healthy alternative—the full recognition and acceptance of the Other's autonomy and right to exist» (Wood 1979, p. 27). Selon Wood, il y a la répression naturelle, nécessaire pour être un

individu fonctionnel, et il y a la répression de surplus. Cette forme de répression nous force à nous mouler à l'idéologie en place soit «into monogamous heterosexual bourgeois patriarchal capitalists» (1979, p. 28). J'ajouterais «homme blanc» à cette liste déjà longue. En effet, sans m'attarder à la question ethnique, l'idéologie occidentale est modelée à partir de l'homme blanc. Les femmes quant à elles sont dès l'enfance formées pour aspirer au poste de subalterne qu'elles devront occuper. Les fillettes sont conditionnées par les jeux qu'on leur donne (poupées pour jouer à la maman), les compliments qui sont d'abord dirigés vers leur apparence physique, les tâches qu'on leur apprend à exécuter, les films qu'on leur montre qui forgent leur ambition de trouver un prince charmant et de se marier, etc. L'action étant réservée à l'homme, tous les préparent à se soumettre à la passivité que doit respecter la femme.

Judith Butler illustre ce phénomène en termes de performance de genre. Dans son ouvrage *Gender Trouble*, elle explique que le genre n'est pas déterminé par le sexe biologique. Le corps est une sorte d'écran sur lequel seraient projetés les traits socialement construits liés au genre attribué au sexe biologique. Le genre fluctue sans cesse selon l'époque et les changements culturels. Au lieu d'être né fille ou garçon, le genre et l'identité sexuée se «matérialisent» d'une manière continue dans les rapports sociaux. «Both masculine and feminine positions are thus instituted through prohibitive laws that produce culturally intelligible genders, but only through the production of an unconscious sexuality that reemerges in the domain of the imaginary» (Butler 1990, p. 8). Butler poursuit en déclarant que la construction de l'identité sexuelle selon l'axe binaire masculin/féminin est vouée à l'échec (1990, p.10). En effet, ce qui a été réprimé réapparaît inévitablement à la surface.

L'échec d'une telle identité sexuelle préétablie révèle non seulement la construction de celle-ci, mais aussi l'insuccès de l'ordre qui a imposé la dominance de cette binarité. Témoins de la défaite patriarcale, les gens seraient alors en mesure de s'élever contre celui-ci. Cette peur de renverser la binarité classique des sexes, et par le fait même des rapports de dominance, transparaît dans les films de possession. Dès que les jeunes femmes dérogent du genre qu'elles se doivent de performer, les représentants de l'ordre symbolique (prêtres, parents, médecins) angoissent et essaient de contrôler ce qui était à la base refoulé. Le démon n'est autre que le cri de révolte de jeunes femmes qui cherchent à fuir un carcan répressif. Elle devient Autre. Elle passe de l'enfance à l'âge adulte pour devenir une femme. Le problème est que la femme ne restera pas vierge si elle choisit d'exprimer sa sexualité. Elle pourrait devenir active sexuellement et incarner une menace pour l'ordre symbolique. C'est pour cette raison que Nell provoque une telle terreur chez son père et chez Cotton par exemple. L'horreur du corps féminin dérogeant au genre imposé convainc le révérend que le diable est réel (sinon pourquoi une jeune femme agirait-elle de la sorte?) et par le fait même son opposé, Dieu. Ayant ainsi retrouvé la foi, Cotton croit qu'il peut «sauver» Nell et rétablir l'ordre.

Maintenant que nous avons établi les bases de la théorie de la recherche que nous entreprenons ici, il sera intéressant de voir comme la répression sexuelle se traduit cinématographiquement par le corps en révolte des jeunes femmes possédées.

2.1 Innocence

Dans le précédent chapitre, nous avons expliqué que l'accumulation de films d'exorcisme répond au besoin du patriarcat de contrôler la sexualité féminine. En réfléchissant aux ressemblances entre les films, j'ai noté que la répétition de certains éléments indique la présence d'une vraie tendance dans le cinéma d'exorcisme à vouloir contrôler la jeune femme. Les résultats de l'analyse sommaire sont disponibles dans la grille en annexe. Dans ce chapitre, j'examinerai plusieurs cas de figure relevés dans les films de possession qui par leur répétition expriment la révolte du corps féminin. J'aborderai la puberté et le lien qu'il semble y avoir entre l'âge des jeunes filles et la possession, leur virginité, leur milieu, l'alter ego, l'éclosion du comportement sexuel, les instances de regard et la rage télékinésique. Ce faisant, j'aborderai à travers ces cas de figure la question du corps en révolte de la possédée et en quoi les manifestations physiques monstrueuses révèlent une rébellion profonde chez la femme.

2.1.1 Puberté

L'adolescence est le passage obligé de l'enfance vers l'âge adulte. Le corps et l'esprit subissent des transformations rapides qui font de la puberté une période troublante. L'adolescent se regarde et ne reconnaît plus ce corps qui lui est désormais étranger. «A change of one's body image, and a re-evaluation of the self in the light of new physical powers and sensations are two of the psychological consequences of the change in physical statut» (Blos 1966, p. 7). L'adolescent se sent victime de ces changements, mais il est aussi curieux face à ce nouveau corps. La jeune fille a généralement une poussée de croissance entre 8 et 12 ans

alors que pour le garçon celle-ci a généralement lieu entre 11 et 14 ans. Il y a donc une période où la fille se trouve à être plus grande que ses compatriotes masculins et n'a souvent pas encore une figure féminine développée. En période de puberté, les hormones fluctuent dans le corps du garçon et de la fille et certains peuvent développer pour une plus ou moins courte période des caractéristiques physiques de l'autre sexe. Les caractéristiques masculines chez la fille à ce stade de la puberté sont encouragées, ou du moins ne sont pas condamnées par la société. L'«activité» de la fille en début de puberté est tolérée alors que la «passivité» chez le garçon est vivement réprimée. Cette répression mène selon Peter Blos, psychiatre pour enfants, au développement d'un super-ego chez l'individu. Les garçons comprennent alors très tôt que la passivité est liée au sexe féminin, à l'Autre. L'adolescence chez le garçon a un caractère initiatique qui passe par l'acceptation des pairs, alors que chez la fille l'adolescence est une étape cachée aux yeux de tous. Cette différence est présente même au cinéma. Nous n'avons qu'à penser à *Carrie* (Brian de Palma), *Ginger Snaps* (John Fawcett), *Teeth* (Mitchell Lichtenstein) et *The Exorcist* (William Friedkin), pour n'en nommer que quelques-uns. Toutes ces jeunes femmes développent d'inquiétants pouvoirs et se transforment en monstre à l'éveil de leur sexualité. Après analyse des films au corpus, j'ai remarqué que l'âge des jeunes femmes oscillait entre 12 et 19 ans (excepté Angela (*The Vatican Tapes*) qui en a 25). Ces jeunes femmes ont comme point commun que la possession survient à un âge où elles deviennent pubères et expérimentent leur sexualité. Regan, notamment, représente la figure type de la jeune fille passant par la puberté. Elle devient plus agressive, son corps change, sa peau tourne au vert comme celle d'un serpent sur le point de muer pour quitter son corps rendu trop petit, trop inadapté. Elle est aussi vulgaire criant au docteur d'éloigner ses doigts

«from her God damn cunt» comme si elle devinait que le pouvoir résidant en elle provenait de sa féminité. Sa sexualité est dangereuse pour elle-même. La scène où elle se masturbe avec un crucifix à s'en lacérer l'entrejambe jusqu'au sang devant sa mère affolée a marqué l'imaginaire social. Elle manifeste l'horreur que peut engendrer l'autoérotisme chez le spectateur. Selon Noël Carroll «the character is not just another evil child in the tradition of *The Bad Seed*. It is an expression of the fear that beneath the self we present to others are forces that can erupt to obliterate every vestige of self-control and personal identity» (1981, p. 18). La puberté chez la fille menace sa personnalité même. Il est nécessaire de la surveiller afin qu'elle ne devienne pas un monstre.

2.1.1.1 Puberté dans *The Possession*

Le cas d'Emily dans *The Possession* (Bornedal 2010) servira d'exemple pour le thème de la puberté, car partageant le même âge que Regan dans *The Exorcist*. Emily est une jeune fille intelligente et têtue. Comme c'est le cas pour Regan, sa possession est une métaphore du passage de la femme par la puberté vers l'âge adulte. À la manière de *The Exorcist*, le film dépeint la jeune fille possédée comme étant le fruit du divorce. Ses parents ne s'entendent pas et le caractère rebelle d'Emily accuse le divorce comme étant la racine de ses problèmes soudains de comportement. D'ailleurs, lorsque le démon se manifeste en elle, c'est surtout pour désobéir à l'autorité parentale. Par exemple, elle ne reconnaît pas l'autorité de son beau-père et par la force de son esprit fait tomber toutes les dents de la bouche de ce dernier. Lorsque Clyde (le père) lui ordonne d'être plus silencieuse lorsqu'elle mâche sa nourriture, elle plante sa fourchette dans la main de celui-ci. Le film implique que la possession est par procuration l'entrée d'Emily dans la puberté et représente son désir de gagner une certaine

indépendance. En l'acceptant, elle acquiert une autonomie et un contrôle qui la met à l'écart du noyau familial déjà éclaté. Cette autonomie inclut de tenir tête à son père. Lorsque Clyde (son père) tente de reprendre le dybbuk (la boîte où le démon était enfermé), source de la nouvelle indépendance d'Emily, elle se révolte. Elle dit à son père que Stéphanie (son ex-femme) ne l'aime pas, qu'il pense tout connaître, mais que c'est faux. Elle va jusqu'à attaquer la virilité même de son père en insinuant que le nouveau copain de sa mère la satisfait sexuellement plus qu'il ne l'a jamais fait. En l'émasculant ainsi, Emily veut se soustraire à son autorité. Finalement, la possession devient le moyen par lequel Emily acquiert le contrôle sur elle-même alors que l'exorcisme est pour Clyde le moyen de regagner l'emprise sur sa petite fille et par le fait même reprendre sa position comme figure d'autorité paternelle au sein de la famille. Comme le souligne Ryan Kelly : «The film constructs men, religious fundamentalists in particular, as experts on the danger that young women face (especially their changing bodies)» (2016, p. 13). Bien sûr, Emily devient indépendante seulement à cause (ou grâce) à la possession, ce que le film dépeint comme étant un problème pour elle et tous ceux qui l'entourent. Pareil à la puberté, cette possession provoque des changements dans le corps d'Emily. La diégèse s'occupe de rendre monstrueux tous ces changements. Par exemple, elle s'observe un soir devant le miroir pour essayer d'entrevoir les manifestations physiques des changements qu'elle ressent en elle. Elle regarde dans sa bouche grande ouverte et voit surgir trois doigts à l'arrière de sa gorge. L'apparition est accompagnée d'un bruit sonore grave qui nous fait sursauter par son intensité. Comme Emily, nous sommes effrayés. Plus tard, sa mère la surprend à quatre pattes sur le sol de la cuisine en train de dévorer de la viande crue comme un animal. Lorsqu'elle remarque la présence de sa mère, Emily fracasse de la vaisselle sur le

sol en criant à celle-ci de s'en aller et elle se cache derrière l'îlot de cuisine. La caméra effectue un long travelling en longeant le comptoir adoptant ainsi le point de vue de Stéphanie. Comme elle, on ne voit pas Emily et nous attendons qu'elle surgisse à l'angle du comptoir pour briser le mouvement souple et empreint de tension de la caméra. Lorsque nous apercevons enfin son visage, c'est à travers un vase qui déforme son reflet, la rendant ainsi horrifiante. L'apparition est ici aussi accompagnée d'un bruit sonore grave et fort. Finalement, elle s'extirpe de la noirceur pour sauter dans les bras de sa mère. Les deux pleurent. S'ensuit un gros plan sur la main d'Emily. Elle tient un énorme éclat de verre qu'elle avait probablement projeté de se servir pour poignarder sa mère. «What's going on with me ?», dit-elle en sanglotant. La possession est une métaphore pour la puberté d'Emily.

2.1.1.2 Les fluides de l'abjection

La puberté chez la femme, c'est aussi le début des premières menstruations. Ce phénomène biologique suscite angoisse et curiosité chez le garçon et chez la fille. Pour aborder la possession, il faut aborder l'abjection face à ce corps. Vomis, sang menstruel, urine ou selles, tous les fluides corporels participent à rendre la femme impropre et monstrueuse. C'est pourquoi les films de possession sont souvent le lieu de monstration de ces divers fluides, dont en particulier le sang menstruel.

Dans son fameux ouvrage *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, Julia Kristeva établit les paramètres de l'abjection. Les fluides corporels sont l'une de ces formes. Kristeva établit une distinction claire entre fluides polluants et les autres. Selon elle, les excréments et les menstrues sont les fluides polluants. Les excréments sont au-dehors et menacent le «Moi». C'est la société menacée par son dehors (Kristeva 1982, p. 80). Quant aux menstruations, elles

sont polluantes au sens où elles viennent de l'intérieur de l'identité. Elles menacent l'ordre social et les rapports entre les sexes. Le sang rappelle directement la peur de l'homme face au pouvoir de reproduction de la femme à savoir un pouvoir interne, un pouvoir abject (Kristeva 1982, p. 77). Selon moi, la femme enceinte est abjecte, car elle présente au monde la claire affirmation d'avoir eu des rapports sexuels. Avec sa protubérance, elle arbore devant le monde public le fruit d'un acte tabou qui se fait en privé. De par la présence du fœtus l'intérieur mystérieux et craint de la femme est exposé dans sa nature horrifique quasi surnaturelle. Le diable vient de l'intérieur comme un fœtus qui pousse violemment pour sortir. Le démon est l'expression horrifique de cet intérieur redouté, inconnu, humide, bref abject. C'est probablement pourquoi l'on retrouve bon nombre de films concernant des femmes enceintes d'une progéniture démoniaque (*Devil's Due*, *Rosemary's Baby*, *The Unborn*). Il y assurément une fascination face au corps de la femme «possédée» par une autre entité. L'effusion de fluides lors de l'exorcisme est très fréquente dans les films au corpus. Les possédées expulsent et salissent, contamine ce qui les entoure. C'est un refus des conventions. La souillure échappe à l'équilibre social et questionne l'ensemble de règles imposées à l'individu. En définitive, pour Kristeva, l'abjection est un rejet en masse de la religion, du système social et des valeurs familiales.

Une telle effusion de fluides corporels représente un refus de se conformer à l'ordre établi. Comme le dit Kristeva : «De cet élément, signe de leur désir, je n'en veux pas, «je» ne veux rien savoir, «je» ne l'assimile pas, «je» l'expulse. [...] Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles» (1980, p. 12). Cette abondance de

fluides est aussi présente pour rassurer le sujet qui ressent une «dépossession» de son «Soi». La possédée se rassure face à l'existence de son corps en lui-même. Le système patriarcal est menacé par ce corps féminin qui exprime désirs et pulsions. Cette abjection ressentie par l'ordre en place suscite une volonté d'oppression. L'abject c'est la fin du refoulement. L'intérieur du corps et la teneur même des pulsions sont exposés. Il n'est pas loin le temps où les menstruations étaient perçues comme la preuve de la possession démoniaque. Dans son ouvrage *Witches, Whores, and Sorcerers: The Concept of Evil in Early Iran*, Mendoza Forrest explique comment, lors de leurs menstruations, toutes les femmes étaient considérées «impure as a harlot, and as blighting to the creation. [...] menstrual blood was caused by demon-possession. During the menstrual period, a woman was considered a possessed creature who was capable of inflicting the same harm that her possessing spirit could inflict» (Forrest 2011, p. 79). Lorsque la femme saignait, elle était isolée dans une hutte sans fenêtre jusqu'à ce que ses menstruations cessent. Personne ne pouvait entrer en contact avec elle. Ceci n'est pas sans rappeler l'isolement des possédées et le statut de «contaminée» qui leur est attribué. Elles sont en quarantaine jusqu'à ce qu'elles soient aptes à réintégrer l'ordre social. Shelley Stamp explique:

Prohibitions surrounding first menstruation and menstruating women exist in many cultures and are grounded in fears that during menses a woman is polluted or possessed by dangerous spirits. Hovering on the edge of the supernatural, such women are deemed especially treacherous and subject to taboo. Exceptional states like menstruation and puberty foster taboos, Freud believes, because they elicit contradictory, yet acute sensations of veneration and dread. Poised between natural and supernatural realms, then, the menstruating adolescent girl occupies a liminal state, an object of both aversion and desire (Shelley Stamp 1996, p. 334).

Il est intéressant de constater que les jeunes femmes au corpus sont présentées dans leur corps et dans leur comportement comme étant des objets de désir, mais aussi d'abjection. Le désir de la sexualité féminine est dangereux. Dans *The Devil Inside* (Brent Bell 2012), lorsque le prêtre appuie sur le cou de la jeune possédée avec son étole, elle laisse échapper un flot abondant de menstrues qui viennent éclabousser la lentille de la caméra et par le fait même notre œil de spectateur. Elle crie alors de toutes ses forces en se contorsionnant. L'ordre religieux expulse le mauvais, l'essence féminine du corps de la fille. Lorsque le sang touche la caméra, il y a des grésillements et l'image vacille prête à s'éteindre. La caméra épaulée suit la scène et devient très agitée dès l'apparition du sang. Les personnages commencent aussi à crier comme si le sang était la preuve de la manifestation du diable.

2.1.2 Milieu

2.1.2.1 Géographie

Les jeunes filles sont souvent isolées géographiquement et socialement. Les lieux les entourant sont loin de toute civilisation dans des endroits aux frontières flouées. Même si certaines maisons se situent dans des banlieues américaines moyennes, aucun voisinage ne nous est présenté à l'écran. Le cadrage reste serré en légère contre-plongée sur la maison abritant le démon. Ladite contre-plongée fait paraître la demeure imposante et inébranlable comme l'institution millénaire qu'est la famille traditionnelle nucléaire. La maison est un établissement archaïque qui génère un malaise chez celui qui la regarde. Notamment, la demeure d'Emily Rose nous est présentée dans un plan d'établissement qui l'isole dans la campagne grise et décolorée, ce qui la rend menaçante. La plupart du temps, les personnages empruntent une longue route déserte avant de se rendre à la demeure de la possédée. Dans *The*

Last Exorcism, «it's at the end of the road». Dans *The Possession*, «it's in the middle of nowhere». Nell habite à la toute fin d'une route déserte dans la campagne louisianaise. La maison familiale est entourée d'une forêt et le village le plus proche est à des kilomètres. Et dans *The Quiet Ones* (Pogue 2014), le groupe faisant des recherches sur Jane lui bande carrément les yeux avant de parcourir une longue route de campagne qui les mène à un immense manoir isolé à l'allure de maison hantée. *The Devil's Hand* (Christiansen 2014) exploite davantage l'aspect isolation, car les filles évoluent dans une communauté amish nommée New Bethleem. Elles n'ont droit à aucun contact avec l'extérieur et sont constamment surveillées de peur que leur comportement bifurque sur une mauvaise voie et invite le démon sur leur petite communauté. Leur confinement est traduit par la multiplication de plans larges sur la forêt les entourant et sur les champs déserts. New Bethleem semble englouti par la nature. L'environnement des jeunes femmes est claustrophobique, car les paysages vides qui les entourent deviennent vite étouffants. Même les pièces où les jeunes femmes évoluent contribuent aussi à accentuer l'effet d'enfermement. Par exemple, Jane (*The Quiet Ones*) est carrément enfermée dans une pièce sans meubles à des fins de recherches. Dans un plan, Bryan (le caméraman amouraché de Jane) pose même des barreaux à sa fenêtre. Elles sont isolées ainsi afin de préserver leur innocence.

2.1.2.2 Le milieu familial et l'extérieur

Il y a une certaine dualité entre le monde privé de la famille à la maison et celui des institutions d'enseignement publiques où progressent les filles. Les parents cherchent à préserver l'innocence de leur fille en les tenant en l'écart de la société moderne et de ses vices qui sont souvent représentés par le monde de l'éducation. Dans certains films, l'école est

un milieu abstrait qui n'est que mentionné, mais jamais présenté. Nell (*The Last Exorcism*) vit seule avec son père et son frère. Elle n'a aucun contact avec le monde extérieur, ce qui rassure son père qui craint que le monde extérieur corrompe son enfant. Il affirme: «Since she died [la mère], I've been very determined to give my children a more fundamental Christian upbringing...I'm not... well crazy about the things that envisions the world today and therefore I decided to home school now». Emma (*Exorcismus*) reçoit aussi son éducation à la maison par ses parents catholiques. Ces derniers refusent qu'elle aille à l'école de peur que cela trouble davantage leur adolescente révoltée. Dans d'autres cas, l'école est présente et marque le début des ennuis. Entre autres, Grace est élevée par sa grand-mère extrêmement religieuse. Lorsqu'elle quitte la paroisse pour la première fois afin d'aller étudier, sa grand-mère désapprouve fortement son choix se méfiant de l'endroit ayant corrompu sa fille (la défunte mère de Grace). En effet, cette dernière était tombée enceinte. Nous apprenons vers la fin du film qu'il s'agissait plutôt d'une grossesse causée par le viol perpétré par le pasteur de la paroisse. La grand-mère redoute donc l'université: «This place is full of sin and sex !». La maison où elle vit est austère et sombre, les pièces où Grace est confinée semblent étroites contrairement aux vastes espaces verts où elle évolue au collège. Son arrivée à l'école marque pour Grace, comme c'est le cas pour Emily Rose, le début de la possession. «Before she went away to university, my Emily was so very happy», déclare la mère de celle-ci. L'université est perçue comme un milieu de débauches et de tentations alors qu'Emily ne souhaite qu'aller y acquérir les connaissances nécessaires pour devenir enseignante. Une voisine de la famille d'Emily témoigne en cour ce qui nous offre un aperçu du milieu strict dans lequel Emily a grandi: «Yes. She wrote me a letter saying that she'd been to a dance and she'd met a boy

named Jason. She didn't want her mother to know this because her mother did not approve of dancing and had warned her about the boys at school». Pour Emily Rose, les manifestations démoniaques commencent à l'université. Les flashbacks par lesquels on la voit vivre sa possession sont sombres et délavés. L'université nous apparaît bien vite comme un univers inquiétant, notamment lors de la scène où Emily perd le contrôle et hallucine des manifestations démoniaques partout: un camarade de classe arbore soudainement un visage démoniaque grimaçant, des étudiants dans la rue la regarde avec les mêmes visages monstrueux ou un homme dans une voiture passe devant elle sur le campus et la fixe le visage déformé par une bouche et des yeux noirs béants. La possession pour Emily survient d'ailleurs une nuit lorsqu'elle est seule dans son dortoir. Une force incroyable la cloue au lit et presse sur son corps de telle façon qu'elle s'enfonce dans le matelas. Elle lutte alors que la présence lève sa robe de nuit et semble l'étrangler. Dans cette scène, la puissante entité prend le contrôle sur son corps contre son gré. Ça ressemble étrangement à un viol. Cette force cherche à soumettre sexuellement la jeune femme avant que cette dernière ne puisse découvrir par elle-même sa propre sexualité. Emily résiste tant bien que mal à la possession. Suite à cet événement traumatique, elle n'est plus la même. L'université est assurément un endroit peu recommandable.

2.1.3 Virginité

La plupart des possédées sont vierges et leur virginité est un élément important de la possession. Notre société hypersexualisée fait miroiter l'idée d'émancipation aux jeunes femmes, alors que ce n'est qu'une autre façon de les juger par rapport à leur sexualité. Jessica Valenti, écrivaine de nombreux livres sur les femmes et fondatrice du blog *Feministing*

explique: «A woman's worth lies in her ability - or her refusal - to be sexual. And we're teaching American girls that one way or another their bodies and their sexuality are what make them valuable. The sexual double standard is alive and well, and it's irrevocably damaging young women» (2008, p. 10). En effet, on fait grand cas lorsqu'il est question de la perte de la virginité chez une fille, alors que pour un garçon il s'agit d'un passage à l'âge adulte où on le reçoit avec un «high five». La valeur de la fille n'est pas déterminée par ses actions, ses opinions et son intellect, mais plutôt à la teneur de ce qui se passe entre ses jambes. Que nous régressions à une époque où la femme était assujettie à l'autorité du père jusqu'au mariage en recréant un simulacre de la cérémonie entre père et fille a quelque chose de dérangeant. Les bals de pureté ne sont pas la perpétuation d'une ancienne tradition, le phénomène a à peine dix ans. Pourquoi encourage-t-on des filles à s'unir symboliquement à leur père qui jure de protéger leur virginité ? On leur refuse tout libre arbitre comme si la jeune femme était incapable de faire ses propres choix ou du moins ceux qu'on attend d'elle.

Plusieurs caractéristiques présentes dans la mise en scène des films du corpus suggèrent la virginité des filles en mettant l'accent sur leur innocence initiale. Que ce soit dans leurs répliques où par la direction artistique, il y a insistance sur leur comportement enfantin. Ce n'est pas nouveau que les films d'horreur jouent sur l'innocence des jeunes femmes. Clover a abordé la question en parlant de la fameuse «final girl» dans les slashers pour ensuite s'attarder à la figure de la femme dans les «occult films».

The Girl as the ultimate figure of innocence is here emphasized. Girls before or on the verge of puberty, when their sexuality has not yet been awakened and the reproductive function of their embodied being established, provide material for appropriation and inhabitation in the narratives of possession. The body of the possessed girl is a vessel or a tool for someone else's self expression and action. When they have reached womanhood, they serve as nursing containers in the reproduction of demons and angels a like (Clover 1987, p. 130).

Lorsque les jeunes femmes de New Bethleem se questionnent sur quelle activité organiser pour leur 18^e anniversaire, Sarah suggère «pony rides and noon banquets». Pour Emily Rose, elle est décrite comme étant une gentille fille, intelligente ayant une foi inébranlable. La virginité d'Emily avant l'université est sous-entendue et son innocence quasi enfantine est très soulignée. Par exemple, lorsqu'elle reçoit sa lettre d'acceptation à l'université, elle saute de joie sur son lit avec sa jeune sœur. Nell (*The Last Exorcism*) est certainement un des personnages les plus enfantins de tout le corpus. Elle s'exprime comme une enfant alors qu'elle a 16 ans. La caméra intradiégétique du caméraman isole en inserts plusieurs dessins enfantins accrochés au mur de la chambre lorsque Nell nous est introduite, ces dessins seront plus tard remplacés par des collages un peu plus inquiétants représentant les membres de l'équipe de tournage décapités et démembrés. Nell porte toujours des robes amples vieillottes et ne met aucun maquillage. La première fois où elle nous est montrée, elle interprète un air naïf à la flûte pour la caméra. Elle se trompe plusieurs fois dans les notes et glousse de joie lorsque le révérend l'applaudit. Dans le deuxième volet (*The Last Exorcism 2*), elle évolue dans un centre pour jeunes femmes en Nouvelle Orléans. Elle essaie de s'intégrer dans le nouveau groupe social qui l'entoure. Les personnages féminins lui apprennent à être «normale». Ce qui semble signifier parler de garçons et de maquillage. Nell est désorientée et peu à l'aise dans son corps qui l'a auparavant trahie. Elle cherche à mener une vie normale

parmi ses consœurs qui se moquent gentiment d'elle et de son innocence si décalée de leur réalité. Nell ne se souvient pas des événements qui ont suivi sa possession, donc son innocence est en un sens préservée. Le film joue avec ceci pour faire paraître de façon plus dramatique son parcours vers la corruption de son âme. Quant à elle, Grace (*Grace: The Possession*) est une jeune fille dépeinte comme étant extrêmement innocente. Elle ne boit pas, refuse le joint qu'on lui passe, est vierge et ne s'est jamais masturbée. «I don't do that...» dit-elle au groupe de jeunes qui la presse de questions personnelles. Les personnages s'adressent à elle comme à une enfant. Le diable se manifeste à travers Grace la première fois où elle se laisse tenter à mettre du rouge à lèvres. Un soir, Grace se rend à un party de fraternité, où habillée plus «sexy» qu'à l'habitude, elle boit de l'alcool et parle avec le garçon qu'elle aime bien. Lorsqu'elle croit voir Jessica (sa colocataire) embrasser Brad, elle se rend sur le toit de la maison, furieuse. Jessica la rejoint et se met à la narguer en faisant passer le caractère enfantin de Grace pour un défaut, un manque. «You still a child. Nobody wants you».

2.1.3.1 La robe blanche

Toutes les femmes possédées dans les films d'exorcisme portent à un moment ou un autre une robe de nuit blanche. Toutes. Il s'agit du seul élément de la grille d'analyse présent dans absolument tous les films au corpus. Ce morceau de vêtement vieillot détonne souvent avec la jeune fille qui le porte. Pourquoi s'obstiner à faire porter à de jeunes femmes un vêtement archaïque datant d'une autre époque ? Le vêtement signifie-t-il une volonté de retourner vers des valeurs plus conservatrices ? La robe de nuit blanche dans sa forme ample et sa couleur semble incarner le symbole suprême de l'innocence féminine. C'est pourquoi lorsque la robe devient tachée de sang c'est d'autant plus horrifiant. La robe tend aussi à

infantiliser l'image de la jeune femme. Elle renvoie soit à l'enfance, soit à la vieillesse, deux catégories étant censées ne pas avoir de sexualité. Du moins, leur sexualité est taboue. La chemise de nuit peut aussi évoquer la toge de la Vierge Marie. Le démon vient les déflorer malgré l'obstination tenace de leur famille à vouloir conserver leur pureté. Il les choisit, car une vierge a une pureté convoitée par les hommes. Par exemple, en plus de porter au moment de dormir une robe de nuit blanche, Grace porte tout au long du film qu'une série de robes fleuries enfantines dont elle tord le tissu avec ses mains dès qu'elle est embarrassée.

2.2 Slut shaming

Le slut-shaming est un terme de plus en plus utilisé notamment par le mouvement féministe pour définir le malaise entourant le double standard sexuel accablant les femmes. Le slut-shaming dénonce les femmes dans leur sexualité et justifie le harcèlement et le viol comme étant les conséquences légitimes de l'expression de cette dite sexualité. «With slut-shaming, girls are made to feel guilty for their sexual power or their desire for sexual attention. It is a way for our culture to justify rampant sexual violence» (Cappiello et McInerney 2015, p. 16). C'est aussi un moyen de blâmer les victimes de viols en accusant ces dernières d'avoir provoqué l'assaut de quelques manières que ce soit, par exemple à cause de leurs vêtements. Dans ce cadre, l'image de la victime ou ses actions, seraient des appels au sexe qui invalideraient le non-consentement. Le double standard sexuel affecte non seulement les jeunes filles, mais aussi les garçons. On s'attend à ce que les hommes soient hyper actifs sexuellement, de manière presque incontrôlable, alors que les femmes sont censées surveiller ce qu'elles dégagent afin d'éviter de se faire étiqueter «slut». Ce sentiment de honte par rapport à leur sexualité et l'effort constant de la société à la réprimer est particulièrement

perceptibles dans les films de possession. Le regard des jeunes filles sur elles-mêmes et celui des autres les affecte.

2.2.1 L'Alter ego

Si la possédée est le personnage central féminin des films du corpus, elle est souvent accompagnée d'une présence féminine représentant son contraire. Autrement dit, elle est flanquée d'un alter ego sexualisé et autonome qui finit par être puni par la narration. L'alter ego agit à titre de figure opposée à l'innocente jeune fille que l'on nous présente en début de film. Je me dois de faire référence à Freud qui fonda les bases de la théorie qui nous intéresse ici : le complexe de la madone et de la putain.

[...] l'homme se sent limité dans son activité sexuelle par le respect pour la femme et ne développe sa pleine puissance que lorsqu'il est en présence d'un objet sexuel rabaissé, [...] Il ne parvient à une pleine jouissance sexuelle que lorsqu'il peut s'abandonner sans réserve à la satisfaction, ce qu'il n'ose pas faire par exemple, avec son épouse pudique. De là provient son besoin d'un objet sexuel rabaissé, d'une femme moralement inférieure à laquelle il n'ait pas à prêter de scrupules esthétiques, qui ne le connaisse pas dans sa vie et ne puisse pas le juger (Freud 1969, p. 61).

Uwe Hartman, psychologue clinicien, écrit d'ailleurs que ce complexe «is still highly prevalent in today's patients» (2009, p. 2335). Aujourd'hui, il se traduit par une femme qui ment à son copain concernant le nombre de partenaires sexuels qu'elle a eu, un homme qui décrit une femme comme étant «une bonne fille» et se trouve choqué lorsqu'il apprend que cette dernière a eu plusieurs partenaires, ou le concept de «fille facile». Le complexe de la madone et de la putain est la distinction que font les hommes entre les femmes qu'ils respectent et celles qu'ils désirent, les deux ne pouvant aller dans la même catégorie.

This concept is woven throughout many different culture's religions and histories. On the one hand, men spend much of their lives lusting after women, and on the other hand men wrestle with an intense fear of women. This contradiction is unsettling and at the mild end of the spectrum can create cognitive dissonance for men, potentially leading to sexism, misogyny, and even violence and rape, in the extreme (Hartmann 2009, p. 2339).

C'est pourquoi il est peu étonnant de constater que cette contradiction cognitive crée de l'anxiété chez l'homme qui cherche à préserver l'image de pureté de sa compagne, parfois en ayant une relation extraconjugale avec une autre femme. Si la femme ne peut être respectée que dans sa virginité, elle réprime son être sexuel pour se conformer aux attentes de ses pairs (pères) créant ainsi une dissonance en elle-même. Le complexe est bien illustré dans les films de possession par la présence de l'alter ego. Comme à l'époque de la chasse aux sorcières, l'alter ego agit comme bouc émissaire à l'anxiété générée par la répression sexuelle. Elle est, comme nous l'avons mentionné, l'opposé visuel et narratif de la possédée. En fait, elle agit à titre d'avertissement pour la possédée et par le fait même, la spectatrice. La plupart du temps, l'alter ego est puni pour avoir exprimé ses désirs et pour avoir démontré une féminité condamnée par l'ordre symbolique et patriarcal.

Dans *Grace: The Possession* (Chan 2014), Jessica est la colocataire de chambre de Grace à l'université. Elle nous est introduite buvant une bouteille de vodka et portant des shorts très courts. Elle propose de l'alcool à Grace qui refuse. L'opposition entre les deux jeunes femmes est souvent illustrée dans le cadre (Fig.1). Par exemple, lorsque Grace est au téléphone avec sa grand-mère qui lui fait réciter une prière, nous voyons en arrière-plan Jessica assise sur le lit, qui ajoute de la Vodka dans sa bouteille.



Figure 1 *Grace: The possession* (Chan, 2014).

Grace calque peu à peu son comportement sur celui de Jessica en lui empruntant des vêtements, du maquillage et en la suivant dans les soirées. C'est aussi à ce moment que les visions démoniaques de Grace deviennent plus présentes, comme un signal face au comportement «inapproprié» qu'elle adopte. Jessica devient bien vite jalouse de l'attention masculine que reçoit Grace et confronte cette dernière après avoir copieusement embrassé le garçon convoité par Grace. Dans une robe très révélatrice, Jessica déclare: «Do you know what it feels like to be touch little girl ?» Dans cette scène, elle incarne la tentation. Elle est celle que tous les hommes désirent, mais qu'aucun ne respecte. Dans *The Quiet Ones*, Krissi est l'alter ego de Jane. Elle est intelligente et conduit les recherches «scientifiques» sur Jane au même titre que ses collègues masculins. Elle entretient des relations sexuelles avec Harry et Joseph (le professeur). Krissi sait ce qu'elle veut et exprime haut et fort sa pensée. C'est elle qui révèle un bout de cuisse pour entraîner Harry dans sa chambre, qui embrasse Joseph et qui exprime toute l'énergie sexuelle réprimée du film. Elle n'associe pas nécessairement sexe avec amour et a des relations sexuelles quand bon lui semble. «You had to ruin the mood with that filthy word (amour), very filthy», dit-elle à Harry. Elle sera d'ailleurs punie plusieurs fois par

Jane qui éprouve de la jalousie devant sa liberté. Toutes les fois où Krissi fait référence au sexe, une ampoule ou un objet éclate. Après une altercation où Krissi accuse ses trois collègues mâles d'être tous amoureux de Jane, elle est victime d'une attaque télékinésique dans sa salle de bain. Finalement, elle est la première à être tuée par Jane. Dans *The Last Exorcism*, Iris, la réalisatrice, est l'alter ego de Nell. Elle dirige l'équipe, fait valoir son opinion quant à la situation déplorable dans laquelle se trouve Nell et porte des Dr. Martens (des bottes à l'allure masculine qu'elle donnera à Nell). Nell pose sur Iris un regard admiratif, car elle représente le monde moderne et l'accès vers l'extérieur qu'on lui refuse. Encore une fois, le récit punit Iris par la mort pour avoir fait miroiter l'indépendance et l'expression de soi à Nell. Elle est démembrée dans le hors champ par les membres de la secte. Dans *The Last Exorcism 2*, Gwen, une grande blonde qui n'a pas peur de dire ce qu'elle pense, prend Nell sous son aile et l'introduit à la vie «normale» où les filles écoutent de la musique rock, portent du rouge à lèvres et sortent pendant le Mardi gras. Elle se moque sans cesse de l'innocence de Nell qu'elle qualifie de «naïve». Son personnage n'est néanmoins pas motivé que par de bonnes intentions. Elle agit comme passage pour le démon qui tente de séduire Nell. C'est elle qui en étant possédée tue Louis lorsque ce dernier veut tuer sa fille pour la «libérer». Dans *The Possession*, l'alter ego d'Emily est sa sœur adolescente dont le seul intérêt semble être de parler de garçons ou de maquillage et de pratiquer des mouvements de danse suggestifs. *The Exorcism of Emily Rose* nous offre un alter ego plus subtil, car Emily est déjà décédée dans l'espace-temps de la diégèse. Erin Brenner, l'avocate du père Moore, est en fait le personnage principal du film. Indépendante, forte et carriériste, elle mène le dossier d'Emily seule avec professionnalisme. Elle n'est peut-être pas punie par Emily, mais la narration s'en occupe. La

répression de l'ordre symbolique est forte avec elle. Seule femme dans un environnement d'hommes, elle est sans cesse contredite par ses pairs, menacée par la défense, remise en question par le public. Elle vit seule et travaille très tard, ce faisant elle n'a personne dans sa vie et boit du vin le soir en regardant la télévision. Comportement sur lequel on nous invite à porter un jugement. Le père Moore avertit Erin que des forces démoniaques entourent le procès et qu'elle doit être prudente. Depuis le début du procès, elle se réveille toujours la nuit à 3h du matin, heure du démon comme l'explique le père Moore, et aperçoit des silhouettes noires. Pourtant, Thomas, avocat de la couronne, ne reçoit pas le même avertissement et n'est aucunement perturbé par les forces entourant le procès. Il se moque d'ailleurs bien de sa collègue lorsqu'elle souhaite aborder cet aspect en cour.

2.2.2 Le regard des autres

Reprenant la théorie de Mulvey sur le regard et la scopophilie au cinéma, il est intéressant de constater que le regard du spectateur se retrouve encore fortement masculinisé de par son identification au personnage du prêtre. Les pulsions scopiques sont activées par cette curiosité de regarder ce corps possédé qui expérimente et réprime pour la première fois sa sexualité. Laura Mulvey a publié en 1975 son texte fondateur «Narrative Cinema and Visual Pleasure». Elle s'est interrogée sur les rapports de dominance du regard au cinéma et la pulsion scopique masculine fétichisant l'image de la femme. Elle base ses hypothèses sur les études psychanalytiques de Freud qui définit la scopophilie comme le fait de définir des individus comme objets de plaisir. Elle démontre comment l'inconscient de la société patriarcale structure la forme filmique. Le cinéma dominant est totalement soumis aux besoins névrotiques du Moi masculin. La présence de la femme dans le film classique rompt avec la

narrativité pour offrir des moments spectacles où la femme est objet de regard et où les fantasmes masculins sont projetés sur elle. «Cinema involves the production of signs, the signs is always a product. What the camera gaps is in fact the natural world of the dominant ideology» (De Lauretis dans Chauduri 2006, p. 189). La possédée est une représentation imaginée par le patriarcat. Donc peu importe qui visionne le signe qu'elle est, le système de sens qui sera produit chez le spectateur féminin et masculin sera sensiblement le même, à savoir que cette femme est abjecte et monstrueuse. Voilà pourquoi, peu importe le sexe du spectateur, son regard sera dirigé par l'idéologie sexuelle dominante. Mulvey aborde la scopophilie, le plaisir de regarder, comme une façon de posséder et de contrôler la femme porteuse de la castration. La scopophilie rehausse la beauté de la femme-objet la transformant en quelque chose de satisfaisant en soi. Elle examine le voyeurisme et le système de projection où se retrouve le spectateur lors des visionnements. Selon elle, le spectateur s'oublie lui-même ainsi que le temps et l'espace dans lequel il se trouve. N'ayant plus de personnalité propre il se confond avec l'égo écranique qu'on lui présente. Comme un enfant devant un miroir la pulsion narcissique le pousse à adopter le regard phallogénique du héros ([1975] 1989, p.18). Le voyeurisme dans le cinéma classique a donc des relents de sadisme, car le spectateur assujettit la femme par le regard en la culpabilisant ou en la sauvant. «In this aspect, scopophilia involves taking people as objects for sexual stimulation through sight, subjecting them to a controlling and curious gaze» (Mulvey [1975] 1989, p. 16). Lorsqu'on s'approprié le corps de la femme, cette dernière est en perte d'identité propre. Pour Christian Metz, qui étudia aussi la question spectatorielle, «voyeurism is a form of mastery, which is derived from the subject's attempts to gain control over the Other on the level of perceptions; the subject

imagines that his look determines the Other» (Metz cité dans Laine 2007, p. 49). En ce sens, l'hypothèse de Metz rejoint le cas qui nous intéresse. Dans les films de possession, la femme n'est pas magnifiée, mais plutôt démonisée. Le regard ne fétichise pas la femme par sa beauté, mais cherche à la contrôler en s'appuyant sur sa monstruosité. Notre perception de l'horreur insufflée par la possédée la définit comme un sujet horrifiant. Elle est Autre et n'existe qu'à travers cette vision subjective où l'on a bien voulu la mettre.

Déjà anxieuses face à leur corps en transformation, les jeunes femmes des films au corpus sont confrontées au regard des autres qui posent un jugement constant sur leur condition. Que ce soit sous l'œil des médecins ou de leur famille inquiète, les possédées sont scrutées par tous afin de comprendre leur anormalité et les en guérir. Non seulement elles subissent le regard inquisiteur des personnages dans la diégèse, mais elles sont aussi soumises à celui du spectateur. Ces multiples instances de regard décuplent le sentiment de monstruosité de la jeune femme. Jane (*The Quiet Ones*), par exemple, est en observation 24h sur 24h. Joseph et ses étudiants peuvent la regarder par une fenêtre à travers la porte blindée qui la séquestre dans une pièce sombre. Jane est réduite à un phénomène, une attraction. L'effet est souvent décuplé par un double cadrage. C'est-à-dire qu'il y a un élément dans le cadre qui vient l'encadrer, comme c'est le cas avec la petite fenêtre dans la porte blindée. Nell (*The Last Exorcism*) est scrutée quant à elle par l'œil d'une caméra intradiégétique dirigée par un caméraman guidant les réactions des spectateurs par des exclamations horrifiées. Tous prennent des décisions pour elle sans qu'elle puisse exprimer ce qu'elle veut. Dans le deuxième volet (*The Last Exorcism 2*), Nell est suivie par les fanatiques d'Abalam qui ne font rien d'autre que de la regarder de loin avec des masques anonymes qui ne laissent entrevoir

que leurs yeux. Non seulement elle est surveillée par le directeur de la pension où elle vit, mais ses consœurs l'observent aussi, guettant le moment où elle agira étrangement. Avec *Grace*, le film entier se passe à travers les yeux de la possédée. Nous n'avons donc accès qu'à sa propre subjectivité. Le public ressent avec elle l'angoisse perpétrée par le regard de sa grand-mère empli d'un jugement froid. Elle crève d'ailleurs les yeux de sa grand-mère, une action selon moi lourde de symbolisme. Dans *The Devil's Hand*, c'est toute la communauté où les jeunes femmes amish évoluent qui les surveille sans relâche. Principalement, le pasteur qui guette les signes du démon chez les jeunes femmes va jusqu'à leur infliger un examen physique à la légitimité plus que douteuse. Mis à part l'entourage immédiat des jeunes femmes, la deuxième personne à porter un jugement sur la condition de la possédée est souvent un médecin. Impuissants devant les changements opérants chez leur fille, les parents requièrent une aide médicale pour guérir l'anormalité de leur progéniture. Le regard prétendument objectif des médecins renforce l'impression de monstruosité chez la jeune femme. Quelque chose ne va pas. Lorsque la science elle-même est impuissante devant l'horreur du corps féminin; on se tourne vers la religion qui a toujours su comment contrôler le corps féminin.

2.2.3 Miroirs : Regard sur soi

Le cinéma est un véhicule formidable pour les émotions. Comme l'explique Tarja Laine, il existe une intersubjectivité entre ce qu'il y a à l'écran et la personne qui le regarde. «I have come to see cinema as a matter of affects that emerge from between the inside of the self and the outside of the world, and also from between different temporalities and spatialities, that are holding the intersubjective world together» (Laine 2007, p. 10). Selon elle, la honte est

l'ultime affect de communication entre les hommes. «Shame most directly reveals the intersubjective foundations of individual existence, as shame is simultaneously an interpretive process, a way of seeing oneself from the standpoint of others, and a sensed inability to take control of one's identity and organised a response» (Laine 2007, p. 19). Un malaise est créé lorsque nous dérogeons légèrement aux règles comportementales à observer en société. Que ce soit face à une poignée de main trop longue ou une blague qui ne rencontre aucun rire, la honte est un sentiment désagréable qui nous empêche de répéter les mêmes «erreurs». Que ce soit dans la réalité ou à l'écran, elle est une émotion tellement forte qu'elle génère une réponse empathique chez ceux qui sont témoins de l'auteur du malaise. Cela modèle une réponse spectatorielle différente de celle imaginée par Freud et Mulvey. Face aux changements dans leur corps et la réaction de leur entourage face à ceux-ci, les jeunes femmes possédées développent une conscience honteuse face à leur condition.

Shame is shared by everyone who as the Concept of the Other, because the intersubjective relationship between the subject and the Other can be disturbed in a moment of shame. For precisely the same reason shame can be a critical resource to rearticulate the terms of self-obsessed societal norms and ideals (Laine 2007, p. 24).

L'Autre est abject et génère une distorsion de l'ordre symbolique. Si l'on ressent de la honte en dérogeant aux règles, c'est que ces mêmes règles nous ont été inculquées au départ par un système. Comme le fait remarquer Judith Butler, ce même système conditionne la performance d'un genre lié à son sexe biologique, prône la monogamie hétérosexuelle comme étant la «normalité» et réprime la sexualité féminine (1990, p. 227). Les femmes sont punies par la honte face à tout écart à leur conditionnement initial. Non seulement les jeunes femmes sont à un âge où elles doutent d'elles-mêmes et construisent leur identité, mais la société

s'occupe de diriger leur jument à travers le prisme du slut-shaming. «The emotion of shame can momentarily reveal this structure, as it at the same time blinds us to the community and detaches us from it : if the subject had never interiorised the communal norms, shame would not occur in the first place» (Laine 2007, p. 101).

Le regard féminin est puni à travers la mise en scène en transformant la curiosité et le désir des possédées en une honte conditionnée par des apparitions horribles. On refuse le regard appréciateur de la jeune femme sur elle-même. Seul un regard honteux est permis. Se contempler dans le miroir équivaut à provoquer les démons et l'on peut s'attendre à voir quelque chose venir troubler le reflet de la femme. Par exemple, la première fois où se manifeste le démon en Grace est lorsqu'elle s'applique du rouge à lèvres devant le miroir. Lors d'un autre moment, alors qu'elle contemple son reflet ivre en rigolant, la glace se brise et l'on y entrevoit un visage démoniaque. Dans *The Last Exorcism*, Nell complètement nue se contemple dans le miroir alors qu'elle est possédée. La caméra est hors foyer ce qui brouille son corps nu. Elle craque alors son cou rendant horrifiant ce corps dénudé. Dans *The Last Exorcism 2*, Nell se contemple plusieurs fois dans le miroir. Lorsque Gwen (sa colocataire) lui applique du rouge à lèvres, elle regarde son reflet, surprise et embarrassée de la féminité qu'elle ose exprimer. Ou encore, après un rêve érotique, elle s'observe dans le miroir en flattant son visage et une mouche vient se déposer sur son reflet. Plus tard, elle remet sa chaîne en or, hésitante, en se regardant dans le miroir; de nouveau son reflet est fracturé dans la glace. Puis, à la toute fin du film, elle accepte la possession et les pouvoirs qui lui sont accordés. Elle lance un regard directement à la caméra dans le rétroviseur de la voiture et sourit l'air sûr d'elle.

Cet effet miroir renvoie à ce que dit Williams à propos du monstre. Selon elle, lorsque la femme s'admire dans le miroir dans le film d'horreur, elle est punie. Elle veut ainsi révéler le système de punition du genre cinématographique, mais aussi les affinités entre le monstre et la femme. En regardant le monstre, cette dernière est prise d'une paralysie contemplative et reconnaît son statut similaire comme menace au pouvoir masculin en place. Elle croit que puisque la femme s'identifie au monstre dans l'horreur, la destruction dudit monstre servirait à exterminer le pouvoir de leur propre sexualité. Dans notre cas, le monstre se trouve dans les femmes. L'exorciser ne reviendrait-il pas à anéantir une part du Soi?

This would help explain the often vindictive destruction of the monster in the horror film and the fact that this destruction generates the frequent sympathy of the women characters, who seem to sense the extent to which the monster's death is an exorcism of the power of their own sexuality (Williams dans Keith Grant (dir.) 1996, p. 40).

Williams croit qu'il n'y a pas une grande différence entre un objet de désir et un objet de peur lorsqu'il s'agit du regard masculin. En étant violemment punie par l'exorcisme, la possédée est contrainte d'adopter les règles de conduite appropriées à son sexe.

2.3. Le corps en révolte

2.3.1 Provocation et comportement sexuel

L'éclosion de la sexualité est l'un des premiers symptômes de la possession. L'entourage révolté par le comportement jugé anormal et en complète opposition avec l'innocence initiale de leur progéniture fait vite appel au médecin et au prêtre. La sexualité est monstrueuse et doit être éradiquée des jeunes femmes. Selon Barbara Creed, il existe plusieurs formes de féminin monstrueux. Les possédées se trouvent dans une catégorie où la monstruosité est directement liée aux questions du désir sexuel. Creed établit un lien entre la peur du désir sexuel féminin et

le *vagina dentata*. Le *vagina dentata* existe dans la mythologie de plusieurs cultures dans le monde entier, et ce depuis des millénaires. Le terme latin signifiant «vagin avec dents». Le mythe suggère que la femme peut castrer l'homme en utilisant son vagin comme arme. «The vagina dentata is the mouth of hell a terrifying symbol of woman as the «devil's gateway»[...] The vagina dentata also points to the duplicitous nature of woman, who promises paradise in order to ensnare her victims» (Creed [1993] 2007, p. 56). Freud mit de l'avant plusieurs théories impliquant le *vagina dentata*. Il explique que l'angoisse de l'homme vient du fait qu'il craint la femme castrée. Comme nous l'avons vu plus tôt, Creed croit que la femme serait monstrueuse non parce qu'elle offre l'horreur du rien à voir, mais plutôt parce qu'elle incarne la menace de la castration. Pour ma part, je crois que la possédée est monstrueuse parce que ses désirs qu'il faut réprimer menacent l'Ordre établi tout entier. Pour éviter le chaos que causerait la femme émancipée, l'ordre symbolique réaffirme, par le regard, son pouvoir en l'assujettissant comme objet. Le contrôle de la figure de la jeune fille innocente par une entité démoniaque renforce l'idée de monstruosité du désir féminin, et par le fait même, renforce sa répression. Dans les films d'exorcismes, une femme qui développe et contrôle son appétit sexuel devient une dangereuse aberration qui doit alors être détruite. Donc, les films d'horreur perpétuent l'idée que le sexe pour les femmes mène à la mort particulièrement si elles en retirent du plaisir. Il y a cette perception que les femmes manqueraient de jugement et seraient trop vulnérables, les rendant ainsi incapables de faire des choix responsables concernant leur propre corps, en particulier lorsqu'il s'agit de sexe. La possession reflète donc l'hypothèse que les femmes qui tenteraient de prendre en charge leur sexualité sont déviantes. Ce qu'il faut retenir est que chaque comportement dirigé par un certain désir sera très vite puni dans la

diégèse. C'est comme si la possession justifiait le comportement sexuel parce qu'étant démonisé, monstrueux. «Possession become the excuse for legitimizing a display of aberrant feminine behavior which is depicted as depraved, monstrous, abject and perversely appealing» (Creed [1993] 2007, p. 31). Les femmes possédées sont celles qui refusent d'occuper le rôle qui leur est prédestiné dans l'Ordre symbolique. Sa protestation est représentée par le retour du refoulé. La possession est la rébellion d'être réprimé dont la seule façon de s'exprimer réside dans la monstration d'un comportement obligatoirement abject. Lorsque possédée, Nell (*The Last Exorcism*) démontre un comportement sexuel et violent peu habituel à la manière de Regan dans *The Exorcist*. La sexualité de Nell se manifeste par son corps en révolte. C'est le retour du refoulé.

[E]xorcism films situate the possessed girl or young woman as a monster meant to terrify and horrify. In particular, exorcism films routinely position girls and young women as figures of horror that explicitly threaten the male protagonists, and thus female agency and sexuality become a site of male anxiety (Olson 2014)¹².

Tout au long du film, dès que le diable prend le dessus sur son corps, Nell se dévêt. Nudité et démon sont donc associés. Sous l'emprise du diable, elle permet à ses pulsions de s'exprimer. À un moment, elle rejoint le père Marcus dans sa chambre de motel où elle entreprend de se déshabiller dans un état quasi catatonique. La réalisatrice du documentaire tente de lui remettre sa robe alors que Cotton observe la scène, figé devant l'horreur de ce corps féminin qui s'offre à lui. Nell lèche l'épaule de la réalisatrice en émettant des gémissements. L'horreur du corps féminin et du comportement déplacé de Nell est soulignée par la musique horrifiante qui s'intensifie, la caméra à l'épaule qui s'agite et par l'expulsion de vomi (fluide abject) de

¹² Co-auteur de *Possessed Women, Haunted States: Cultural Tensions in Exorcism Cinema* qui sera introduit en conclusion.

Nell. Pour être apte à la vie sociale, Nell doit réprimer ses désirs. Ainsi, inconsciente de ses pouvoirs, elle devient moins dangereuse. Ces films sont horrifiants car ils jouent sur la contradiction que représentent toutes femmes: soit l'incarnation du complexe de la madonne et de la putain que nous avons déjà introduite. Cette binarité que chaque femme incarne est représentée par le contraste entre la jeune fille innocente avant la possession et la femme sexualisée et vulgaire lorsque possédée. «Thus, any virgin could potentially become a whore, particularly if she engages in sinful behavior. Because all women hold the potential to transition from virgin to whore, they therefore represent a form of abjection, and as a result they come to represent the monstrous-feminine that threatens society at large» (Creed [1993] 2007, p. 71). C'est pourquoi le contraste entre le comportement initial de Nell et celui qu'elle a lorsque possédée est si troublant. Ceci est aussi horrifiant pour les personnages que pour Nell elle-même qui ne semble pas accepter ce qui se passe en elle. Étant conditionnée à performer le genre respectif à son sexe biologique elle est effrayée de réaliser qu'elle déroge du chemin préétabli par les normes sociales. Par exemple, lorsque le révérend Marcus trouve Nell enchaînée par le pied au montant de son lit et tente de la libérer, elle s'oppose en répétant: «I'm bad. I won't go to Heaven». Il est raisonnable d'admettre que les réactions horrifiées de Louis (le père) et le comportement agressif de Caleb (le frère de Nell) face au corps possédé de Nell ne font que la conforter dans sa perception horrifiante d'elle-même. Un après-midi, alors que Louis n'est pas à la maison, l'équipe de tournage et Cotton Marcus reçoivent un coup de fil du médecin déclarant que Nell est enceinte. Croyant à de l'inceste, Cotton cherche à faire parler Nell qui finalement déclare, en parlant à la troisième personne, avoir eu des relations sexuelles avec un garçon travaillant au café du village. « He turned to her and he

asked her if she wanted to have sex. She said yes. She asked him: Am I pretty? He said yes. He took her and laid her back. She loved how he touched her. She said yes. She loved it». Cette façon de parler à la troisième personne met une distance entre ses actes et sa personne. Elle n'accepte pas sa sexualité et confère ainsi ses désirs à l'action du démon. La possession devient salvatrice pour le corps féminin alors que l'ordre établi cherche à l'éradiquer par l'exorcisme.

By exerting control over their sexuality, women become empowered in their own lives, and potentially gain power over the lives of men. This empowerment appears to manifest in the act of possession, which grants the girls or young women the ability to speak their minds without fear of repercussion, since it was not they but the demon that spoke (Olson 2014).

Dans *The Last Exorcism 2*, il y a quelques scènes de nuit où Nell dort et semble éprouver du plaisir érotique dans ses rêves. Ceux-ci consistent à des flashbacks de l'époque où elle était possédée par Abalam. Elle est vite ramenée à la réalité par une image horrifiante d'elle possédée. L'autoérotisme est puni par des flashbacks horrifiants. Au collège, Grace (*Grace : The Possession*) ressent pour la première fois du désir. Bien sûr, rien de positif n'en résultera. Comme le dit sa grand-mère: «The devil is asking us to betray god for earthly pleasures». Grace développe vite des sentiments pour Brad (un camarade de classe) et avec ses désirs viennent les hallucinations horribles d'elle-même. Un jour, alors qu'elle est dans sa chambre de petite fille chez sa grand-mère, elle hallucine Brad dans sa chambre qui vient la toucher. L'image de Brad est vite substituée par celle du jeune prêtre avec des yeux de démon, une représentation horrifique du désir. Sa grand-mère ouvre soudainement la porte et l'on se rend compte que Grace se masturbait et qu'il ne s'agissait que d'hallucinations. L'autostimulation érotique révolte à un tel point la grand-mère (l'autorité) que celle-ci la fouette. Lorsque

possédée, Grace essaie de séduire le jeune prêtre et l'on sent qu'il y résiste difficilement. Emma (*Exorcismus*) éprouve un intérêt sexuel/amoureux envers son cousin Alex. Dès qu'il pose une main sur sa cuisse dans la voiture, il s'en suit une vision horrifique de son visage. Emma sursaute alors causant un accident qui se soldera par la mort de son cousin. Le sexe féminin est carrément représenté comme arme meurtrière ici. En effet, lors d'une séance chez l'hypnotiseur, Emma s'endort et se réveille en sursaut, la tête de celui-ci reposant sur son entrejambe, mort (Fig. 2).



Figure 2. *Exorcismus* (Carballo, 2010)

La position des corps n'est pas sans rappeler l'acte du cunnilingus. Le sexe abject d'Emma est une menace bien réelle.

2.3.2 Télékinésie

La possession rime aussi avec pouvoirs télékinésiques. Que ce soit en faisant exploser des ampoules ou en propulsant des couteaux, les possédées expriment leur rage ou leur mécontentement par une manifestation d'énergie surnaturelle. Tout comme Carroll, qui croit que «telekinesis is nothing but a cinematic metaphor of the unlimited power of repressed rage»

(1987 p. 78). En effet, comme mentionné plus tôt, ce qui a été réprimé est toujours destiné à refaire surface. L'énergie sexuelle de ces filles se manifeste donc par des accès de rage qui se traduisent par le mouvement sec et vif d'objets. Ce pouvoir surnaturel confère une puissance aux jeunes femmes qui n'en ont d'ordinaire aucune. La puissance va dans certains cas jusqu'à faire léviter les prêtres qui les menacent. Les possédées poursuivent un chemin fastidieux vers la maturité féminine et la mise en scène présente leur sexualité comme monstrueuse. Leur parcours vers le monstrueux engendre rage et peur chez elles, car la maturité féminine semble être une position impossible à occuper. Ces films ne sont pas à propos de la libération de la répression sexuelle, mais plutôt à propos de l'échec de la répression exercée par l'Ordre à contenir le monstrueux féminin.

Le thème de la télékinésie est central dans le film *The Quiet Ones*. En effet, Joseph (professeur menant la recherche) essaie de canaliser l'énergie psychique de Jane dans un objet extérieur à elle pour ensuite le détruire, guérissant Jane de cette mauvaise énergie par le fait même. La provenance de la force contenue en Jane exemplifie les théories de Wood et Creed sur la répression sexuelle. L'arrivée de Brian (le cameraman) paraît éveiller en elle sa féminité et sa volonté de s'émanciper. Elle n'a pas de droit de parole sur ce qui la concerne et ne peut exprimer par le fait même sa sexualité qui détonnera avec l'état infantin dans lequel elle est maintenue par Joseph qui agit à titre de figure paternelle très forte. Comme on lui refuse tout accès vers l'extérieur et tous contacts humains normaux, elle en vient à se percevoir elle-même comme étant dangereuse et malade. Un événement télékinétique se produit toutes les fois où elle ressent du désir pour Brian ou de la jalousie envers Krissi, qui contrairement à elle peut s'exprimer librement. Ce ne sont pas les aptitudes de Jane qui sont effrayantes, mais

plutôt ce qui les causes. Ivy est le nom donné à l'entité en Jane causant les épisodes télékinésiques. Elle est représentée par une poupée donnée par Joseph. Il est intéressant d'observer que ce dernier souhaite se servir d'un objet enfantin pour enfermer l'énergie sexuelle de Jane. Cette dernière se dissocie d'Ivy comme elle se dissocie de ses désirs. Elle parle d'ailleurs d'Ivy à la troisième personne: «Do you want to see Ivy ? She is inside me. Take me. You can even touch her !». Lorsqu'elle accepte enfin la vérité, à savoir qu'elle est Ivy et non Jane, l'acceptation de son identité et par le fait même de ses pulsions cause la mort de tous ceux présents dans la demeure. Elle s'enflamme, brûlant la maison avec elle. Accepter sa féminité monstrueuse est impossible elle doit donc mourir pour sauver l'ordre.

Ayant établi l'existence de certaine figure par la répétition de caractéristiques propres au film de possession, comme l'environnement restrictif et l'innocence dans laquelle on maintient les jeunes femmes, nous sommes en mesure d'établir un parallèle entre la révolte de leur être et le début de la possession.

3.1 L'attraction spectacle

Dans ce chapitre, il s'agira de faire l'analyse interprétative du contenu et de la mise en scène de la séquence d'exorcisme en tant qu'elle reconfigure inlassablement les normes sexuelles qui favorisent et légitiment la domination masculine en passant par la monstration spectaculaire du corps féminin monstrueux. L'exorcisme est un numéro en soi. Dans les films étudiés, il y a une augmentation des moments surnaturels et monstrueux à mesure que l'histoire se déroule. Tous ces paradigmes sont mis en place pour créer une attente chez le spectateur jusqu'au numéro final. Je crois que la scène d'exorcisme agit comme moment d'attraction en se servant principalement du corps comme spectacle. Pour expliquer l'attrait sensationnel de la scène d'exorcisme, je dois me référer à la théorie des attractions telle qu'établie par Tom Gunning. Ce dernier affirme qu'aux débuts du cinéma, la narration servait de prétexte pour lier les différents moments spectacles plutôt que de pilier central à l'histoire. L'attrait pour le cinéma venait et de la nouveauté du dispositif et de l'utilisation que les cinéastes en faisaient. Notamment Méliès, prestidigitateur de profession, privilégiait l'emploi du cinématographe pour élaborer des numéros de magie et captiver le public. Le cinéma des attractions en est un qui montre, qui exhibe. Gunning a basé les fondements de sa théorie sur celle d'Eisenstein qui croyait que le montage de moments attractivement forts et agressifs rendrait ceux-ci indépendants de la narration. Selon lui, le cinéma devait consister en un montage de telles attractions, ce qui produirait ainsi une relation au spectateur entièrement

différente de son absorption dans la narration. Ce type de montage avait pour but de choquer le public et de provoquer un soulèvement face à plusieurs problèmes sociaux de ce temps. Gunning croit qu'il n'existe pas un passage de l'attraction à la narrativité au cinéma, mais bien une cohabitation constante dans le dispositif. Ce qui explique la coexistence du moment spectacle comme les effets spéciaux et de la narration classique. «In fact the cinema of attraction does not disappear with the dominance of narrative, but rather goes underground, both into certain avant-garde practices and as a component of narrative films, more evident in some genres (e.g the musical) than in others» (Gunning 1990, p. 64). En effet, nous n'avons qu'à penser aux derniers Blockbuster, comme *The Avengers* (Whedon 2012) et toute la gamme des super héros pour constater que l'attraction spectacle est encore très présente au cinéma. On ne va pas voir Hulk ou Thor pour l'histoire, mais plutôt pour la mise en scène de leurs pouvoirs surnaturels et leur démonstration de force herculéenne.

3.1.1 Le numéro de l'exorcisme

La théorie des attractions de Gunning s'applique parfaitement à la scène d'exorcisme. Il s'agit d'un moment indépendant de la narration durant lequel est déployée une performance. Dans son approche de l'attraction, Scott Bukatman revoit les théories de Mulvey et Gunning sur la position du spectateur et tente de les faire dialoguer afin de détecter les similarités entre elles. «Mulvey treats spectacle as an aberration within a primarily narrative system, while Gunning's attraction precedes and subtends the system itself» (Bukatman dans Wanda Strauven (dir.) 2006, p. 71). En ce sens, les deux théoriciens abordent le spectateur différemment. «Mulvey stressed spectatorial passivity; Gunning described sophisticated participants existing as a social aggregate. Mulvey stressed the spectator's voyeuristic

isolation; Gunning mapped the contours of an exhibitionistic cinema» (2006, p. 71). Le spectateur de la scène d'exorcisme n'est pas voyeur, car cette dernière est mise en scène de façon à être spectaculaire. Elle fait partie d'un cinéma exhibitionniste tel que décrit par Gunning. L'horreur est un genre friand d'effets-chocs et de monstrations horribles qui crée de petits moments spectaculaires. Notons incidemment comment l'exorcisme est du pain béni pour les producteurs et propriétaires de salles de cinéma. Le corps spectaculaire de la possédée est un numéro qui rapporte encore beaucoup d'argent. Les recettes que font ces films et le flot continu de spectateurs qui choisissent de retourner voir la même histoire en témoignent. Cette fascination face à l'exorcisme viendrait, selon moi, de l'effet spectacle du corps monstrueux et de l'apaisement ressenti suivant la domestication du corps. La possédée est agitée de contorsions, de soubresauts et de hauts le cœur par cette entité parasite qu'il l'habite. Elle est aussi soumise au bon vouloir de l'autorité ecclésiastique qui malmène son corps dans le but de l'exorciser. Elle s'agite, elle subit, mais elle n'agit pas. L'exorcisme est la punition de la jeune femme pour avoir transgressé l'ordre symbolique. Linda Williams, qui fut fortement influencée par l'essai psychanalytique de Mulvey, croit que puisque la femme s'identifie au monstre dans l'horreur, la destruction dudit monstre sert à exterminer le pouvoir de sa propre sexualité.

This would help explain the often vindictive destruction of the monster in the horror film and the fact that this destruction generates the frequent sympathy of the women characters, who seem to sense the extent to which the monster's death is an exorcism of the power of their own sexuality. [...] Thus I suggest that, in the classic horror film, the woman's look at the monster offers at least a potentially subversive recognition of the power and potency of a non-phallic sexuality. Precisely because this look is so threatening to male power, it is violently punished (Williams dans Keith Grant (dir.) 1996, p. 25).

Dans notre cas, le monstre se trouve dans les femmes. L'exorciser ne reviendrait-il pas à anéantir une part du Soi? Le spectacle de la punition appuie l'horreur de sa dérogation et de l'exhibition de son désir sexuel. Le spectacle de l'exorcisme cherche aussi à choquer le public et ainsi à justifier l'appel au rituel romain pour contrôler la femme. La façon dont Mulvey aborde la femme comme étant l'essence du spectacle correspond à la représentation de la possédée dans la scène d'exorcisme. Selon elle, le cinéma construit carrément la façon dont on regarde la femme. Il contribue à la spectaculariser. Dans cette optique, je m'intéresse à comment le corps monstrueux de la femme reste spectaculaire dans son abjection.

3.1.2 Le Grand Guignol et le spectacle des corps

La façon qu'avait le Grand Guignol de mettre en scène des performances me permettrait de mieux comprendre l'attractivité des scènes d'exorcismes. Fondé en 1897, le théâtre du Grand Guignol fut jusqu'à sa fermeture en 1963, une attraction courue par les Parisiens. Se trouvant au fond d'un cul-de-sac rue Pigalle sur Montmartre, le théâtre était très populaire auprès des touristes et des gens qui fréquentaient les bars et les bordels des alentours. La façon de mettre en scène le corps féminin m'a interpellé bien que le théâtre mettait en scène des faits divers qui se rapprochaient plutôt d'un style naturaliste que de l'occulte. Néanmoins, au cinéma comme au Grand Guignol, le spectacle sadique de la domination répétitive des corps féminins reste un leitmotiv attractionnel qui ne s'essouffle pas. Les pièces s'y déroulant étaient prétextes à l'exhibition des corps qui étaient mutilés et torturés devant un public enthousiaste. Les affiches promotionnelles pour les pièces du Grand Guignol représentaient des femmes cambrées et écartelées dans des positions mêlant horreur et érotisme (Fig. 3).



Figure 3. Affiches promotionnelles pour différentes pièces du Grand-Guignol.

Ces postures rappellent celles dans lesquelles se contorsionnent les possédées lorsqu'elles subissent un exorcisme. On constate que les femmes sont très légèrement vêtues et trois d'entre elles ont la poitrine dénudée. Le corps nu décuple l'attrait spectaculaire. Cependant, avec les possédées, elles sont au contraire habillées d'une ample robe blanche. Vestige ultime

pour protéger leur innocence initiale où leur nudité est épargnée dans l'espoir de reconduire les jeunes femmes dans le droit chemin à travers l'exorcisme. Comme les scènes d'exorcisme, les pièces du théâtre étaient courtes et l'histoire peu complexe laissant ainsi tout la place au spectacle de l'horreur. Ce qui se jouait sur la scène du Grand Guignol pouvait susciter diverses réactions, mais ne laissait personne indifférent. Un peu comme à la manière des films d'horreur, le Grand Guignol provoquait des réponses physiques chez les spectateurs, ce qui participait à l'attraction du théâtre.

Je crois qu'il y a une certaine similarité entre le Grand Guignol et les séquences d'exorcismes dans leur façon de lier la mort et la violence à l'érotisme. Leur traitement du corps féminin martyrisé et érotisé est similaire. Par exemple, Gordon dit de Paula Max, actrice célèbre du théâtre: «Au cours de sa carrière relativement brève, elle fut assassinée plus de dix mille fois, d'une soixantaine de manières différentes. [...] elle fut également violée plus de 3000 fois» (Freshwater 2009, p. 40). L'attraction avait un tel pouvoir érotisant que certains des spectateurs avaient même l'habitude de s'asseoir au premier rang espérant ainsi être éclaboussé de faux sang. Celle-ci venait aussi de l'excès des monstrations des douleurs corporelles infligées au sujet et à la dégradation du corps (souvent féminin). «Yet this indescribable thrill was central to its attraction, and the Grand Guignol undoubtedly possessed an effective immediacy that produced a physical, rather than an intellectual response» (Freshwater 2009, p. 29). Il est intéressant de noter que cette réponse physique pouvait provoquer de l'horreur, mais aussi du plaisir. Comme le disait Williams dans «Film Bodies: Gender, Genre, and Excess», l'horreur et la pornographie sont deux genres très similaires dans leur attrait pour les excès du corps et son exhibition. Les spectateurs pouvaient donc éprouver

du plaisir face au corps subissant la punition mortelle d'un ou plusieurs bourreaux. Comment expliquer ledit plaisir du public face aux corps abusés des actrices ? Peut-être que cela relève du sadomasochisme, mais était-ce vraiment le cas pour la majorité ? Le Grand Guignol est l'expression même du retour du refoulé tel qu'imaginé par Wood. «The release of sexuality in the horror film is always presented as perverted, monstrous, and excessive both the perversion and the excess being the logical outcome of repression. [...] Here sexuality is totally perverted from its functions, into sadism, violence, and cannibalism» (Wood 1986, p. 131). Comme à l'époque la religion était très présente, il est normal que la sexualité refit surface dans des pièces théâtrales horribles. Encore aujourd'hui, l'inconscient collectif semble être marqué par l'influence de la religion catholique. Voilà ce qui expliquerait le plaisir sadique face à l'horreur des corps. Le retour de ce qui a été réprimé est toujours monstrueux. Les pièces servaient aussi de catalyseur pour les problèmes plus profonds de l'époque comme c'était le cas avec la chasse aux sorcières au XVI siècle. Force est de constater que la promotion des corps féminins torturés attirait et attire encore un public nombreux.

3.2 Mise en scène

3.2.1 Isolation dans l'espace-temps

Comme mentionné plus tôt, il y a une suspension de la narration lors du rituel de l'exorcisme. La rupture est favorisée par la mise en scène, que ce soit par l'utilisation des coupes au noir, ou à l'aide de flashback, ce qui lui confère une autonomie propre à la narration. Nul besoin d'avoir visionné tout le film pour comprendre le spectacle. «Disruption is the flamboyance that exists for its own sake, the empty calories that just taste so good – there is a potential elision of structures, signs, and meanings that can never be fully contained

by gestures toward narrative closure» (Bukatman 2006, p. 76). Dans *The Exorcism of Emily Rose*, nous entrons dans l'espace-temps de la scène d'exorcisme par le magnétophone, pièce à conviction procurée par l'avocate. Un gros plan vient isoler l'objet. Erin (l'avocate) dit alors au père Moore: «Will you play the tape for us now ?» Ce «us» réfère implicitement à nous en tant que spectateur et annonce le début du numéro. Une coupe au noir précède l'exposition de la scène créant ainsi une forte rupture avec la ligne narrative. De manière similaire, lorsque le père Marcus (*The Last Exorcism*) entre dans la grange, une coupe au noir précède le numéro, isolant ainsi l'action dans l'espace et dans le temps. Il pleut et plusieurs plans extérieurs isolent la maison et la grange où se déroule le huis clos de l'exorcisme. On établit le calme avant la tempête, ce qui fait que le spectacle est d'autant plus prenant. La fin de la scène est aussi soulignée par le regard caméra du père Marcus. Nell crie en se bouchant les oreilles et s'effondre en larmes. Le père Marcus la rejoint et la serre dans ses bras. Il fait signe au caméraman d'éteindre la caméra (Fig.4).



Figure 4 *The Last Exorcism* (Stamm 2010).

L'espace spectatorial que le public occupe est dévoilé et le quatrième mur est brisé. Par ce regard, la présence du spectateur regardant la vidéo est assumée. Il est témoin de l'horreur qui vient de se dérouler. La caméra s'éteint avec un «bip». Il y a une coupe au noir. Le numéro est terminé. Quant à *The Devil Inside*, la coupure avec la narration est très claire, car elle met en scène une jeune femme qui à aucun autre moment de l'histoire nous ne reverrons ni ne mentionnerons. Le film est un faux documentaire qui raconte l'histoire d'Isabella qui décide d'aller à Rome élucider les raisons qui ont poussé sa mère à tuer 3 prêtres il y a 20 ans lors de son exorcisme. En suivant des cours sur la possession au Vatican, elle fait la rencontre de deux prêtres qui pratiquent illégalement des exorcismes. Ils lui prouveront la réalité des cas de possession en lui faisant assister à un véritable exorcisme. La scène telle que présentée sert de prétexte pour montrer l'attraction de la scène d'exorcisme et du corps féminin. Elle est introduite par le caméraman qui confesse ses appréhensions face à l'objectif. «This is it. We're actually gonna see a person who's supposedly possessed». Les confessions sont suivies d'une coupure au noir qui n'est pas sans rappeler des numéros sur scène dans des spectacles de variété ou de danse, où le retour au noir signifie le début et la fin d'un numéro. L'exorcisme se déroule dans un huis clos, à savoir la cave. Les personnages parcourent un petit corridor encombré d'objets avant de déboucher sur la pièce où est enfermée la jeune femme. Le corridor rappelle les coulisses d'une scène de théâtre. L'entrée dans la pièce est ici aussi marquée par un passage au noir. Le caméraman se tourne alors vers Isabella qui remarque le regard de l'objectif et s'empresse de le rediriger vers le spectacle (Fig. 5).



Figure 5 *The Devil Inside* (Brent Bell, 2012).

L'impression de mise en scène d'une performance est accentuée lorsque l'un des prêtres lève le drap blanc recouvrant la possédée (Fig. 6).



Figure 6 *The Devil Inside* (Brent Bell, 2012).

C'est la levée du rideau sur le numéro qu'est l'exorcisme. La mise en scène est théâtralisée comme au Grand-Guignol. Le visage de la possédée est aussi révélé de la même façon dans *The Last Exorcism*. Il y a levé des cheveux et levé du drap, comme il y a levé du rideau au théâtre (Fig. 7).



Figure 7 *The Last Exorcism* (Stamm, 2010).

La scène se termine lorsqu'il y a un semblant de retour au calme et que le caméraman dévoile à son tour l'espace spectatorial en éteignant la caméra (Fig. 8).



Figure 8 *The Devil Inside* (Brent Bell, 2012).

À noter que l'isolement narratif semble être causé par la simple présence de la jeune fille. Comme le dit Hardy en analysant le populaire essai de Laura Mulvey:

Une femme produit une performance dans la narration permettant habilement de combiner sans rupture dans la vraisemblance de l'histoire le regard du spectateur et celui des personnages masculins. L'espace d'un instant, l'impact sexuel du jeu de la femme entraîne le film dans un no man's land narratif et visuel, hors de son propre espace-temps (Hardy 2012).

Nous l'avons mentionné plus tôt, Mulvey croit que l'actrice agit comme une image passive subissant le regard masculin. Pour Molly Haskell qui revoit l'analyse de Mulvey et y décèle la problématique de l'absence du désir féminin, la question est plus complexe. «The theory of the gaze in cinematic spectacle that is the visual objectification of women in the eye of the male beholder, always seemed to monolithic, a narrow one-way street, allowing no room for the pleasure women take in looking and being seen» (Haskell [1974] 2016, p. 17). Haskell croyait que Mulvey ne prenait en compte que le regard hétérosexuel, laissant de côté le désir homosexuel. À la lumière de la théorie de Haskell, on pourrait contre argumenter mon hypothèse à savoir que la possédée est un objet soumis au regard, en disant qu'elle cherche à être regardée et éprouve même du plaisir à être contemplée dans sa performance. Un numéro est déployé pour attirer le regard et susciter une réaction. La provocation par l'exhibition confère un pouvoir à la jeune femme sur son public figé. En effet, il y a un paradoxe lorsqu'il est question du contrôle de la femme possédée. D'un côté, son esprit est envahi par une entité inconnue qui lui fait poser des actions indépendantes de sa volonté et de l'autre ce même esprit lui permet de s'exprimer librement. Le démon étant une entité masculine, il est intéressant de remarquer que c'est par une voix contraire à son genre que la femme peut s'affirmer. Donc, même possédée, ses actions découlent du pouvoir de la parole masculine. Par exemple, rappelons-nous qu'à la fin de *The Last Exorcism 2*, Nell choisit la possession et embrasse sa nature démoniaque. Ainsi, elle sème le chaos et tous n'ont d'autre choix que de l'écouter ou

mourir. Elle n'a plus aucune restriction liée à son genre, car elle choisit de s'en émanciper. C'est de ce comportement exhibitionniste dont veut l'en départir l'homme d'Église. Autrement dit, la peur ne vient peut-être pas du spectacle de la possédée en lui-même, mais de se que ce spectacle éveille en eux. C'est pourquoi le plaisir féminin est dangereux, car il suscite celui de ceux qui la regardent.

3.2.2 Relais spectatoriels

En analysant les scènes d'exorcisme de mon corpus, je me suis rendu compte qu'il y a un nombre important de plans de réaction. Pensons au père de Nell et à Iris (la réalisatrice) dans *The Last Exorcism*. Ou encore, au docteur, au père d'Emily et au copain de cette dernière dans *The Exorcism of Emily Rose*. Ces plans ne sont là que pour faire échos aux réactions du spectateur ou du moins pour les guider. Ce type de plan est efficace en termes de spectacle, car il donne au spectateur les informations nécessaires sur les réactions des personnages impliqués dans l'horreur et sur les émotions suscitées par ce qu'ils voient. Les plans de réaction sont souvent des gros plans pour que l'on puisse aisément lire les expressions sur le visage du personnage, créant ainsi une relation de réciprocité des émotions observées.

Par exemple, lorsque Nell se contorsionne soudainement vers l'arrière (Fig. 9), s'ensuivent trois plans de réaction rapidement enchaînés du père de Nell, de Iris et de Cotton (Figs. 10-11). La musique s'intensifie soulignant l'horreur de la scène.



Figure 9 *The Last Exorcism* (Stamm, 2010).



Figure 10 *The Last Exorcism* (Stamm, 2010).



Figure 11 *The Last Exorcism* (Stamm, 2010).

La caméra amorce un panoramique nerveux vers le père de Nell qui observe la scène du fond de la grange. Il tient un fusil de chasse. Ce plan agit comme un rappel de la menace qui plane sur les personnages si l'exorcisme échoue. Rappelons-nous que si c'est le cas, Louis tuera sa fille pour sauver son âme. Il cherche à domestiquer Nell pour la rendre apte à intégrer son rôle de femme, rôle dont il se fait une image très conservatrice.

Lors de l'exorcisme d'Emily Rose, j'ai isolé un nombre impressionnant de plans de réaction. Par exemple, avant que le démon prenne totalement possession sur elle, il y a un lent zoom sur le visage d'Emily dont les yeux sont clos. Les gens présents commencent à réciter le *Notre Père*. Emily ouvre soudainement les yeux. L'actrice porte maintenant des lentilles noires, signe que le démon a irrémédiablement pris possession d'Emily. Lorsqu'elle se défait soudainement de ses liens et frappe son père au visage, la caméra devient extrêmement nerveuse. Elle passe furtivement entre les mêmes plans du père Moore, le père d'Emily, le docteur et à celui de Jason (Figs. 12-13).



Figure 12 *The Exorcism of Emily Rose* (Derrickson, 2005).



Figure 13 *The Exorcism of Emily Rose* (Derrickson, 2005).

Elle crie soudainement d'une voix démoniaque et les lumières s'éteignent. Emily se défait de ses liens et saute par la fenêtre. Il y a un plan des réactions d'ensemble des membres présents qui regardent impuissants la fenêtre béante (Fig. 14).



Figure 14 *The Exorcism of Emily Rose* (Derrickson, 2005).

Les plans de réaction des personnages présents lors de la scène d'exorcisme favorisent aussi le relais spectatorial. Ils sont figés et le regard du spectateur se calque sur le leur et devient le vecteur principal de l'action.

Puisque les conclusions s'avèrent pertinentes et en lien avec le sujet, je ferai ici un parallèle entre la théorie de Diane Arnaud sur la théâtralisation de la rencontre face aux

fantômes dans les films d'horreur japonais et le face à face avec les possédées. Arnaud explique que la position de terreur du personnage face à la menace agit comme affaissement psychologique face au monstre au profit d'une posture spectaculaire à l'intérieur du huis clos. Le contrecoup de l'horreur relaye les personnages observant au statut de spectateurs impuissants (Arnaud 2010, p. 125).

Ces séquences de confrontation fantomatique font jouer tour à tour aux différents personnages le rôle du spectateur pour relayer l'effet de l'attraction. La situation de la victime dans les films d'horreur, irrésistiblement attirée par une menace alentour, renvoie à la posture du spectateur de cinéma qui peut lui-même difficilement échapper à ce qui l'agresse audiovisuellement (Arnaud 2010, p. 127).

Je crois que le phénomène du relais spectatorial entre en dialogue avec la théorie des attractions de Gunning selon laquelle la prédominance du mode spectaculaire sur la narration est assurée par le choc qui déloge le spectateur de son absorption. L'assaut de la rencontre avec le fantôme japonais laisse les personnages vides et figés comme des pantins. Lors de l'exorcisme d'Emily, par exemple, le docteur s'effondre d'horreur devant une réalité qu'il n'arrive pas à saisir (ou accepter). L'effondrement physique semble correspondre la disparition du maintien psychologique.

Il y a donc attraction lors de la scène d'exorcisme, car le choc de l'horreur entraîne une réponse des personnages en contrechamps, ce qui guide la réaction des spectateurs. L'immersion engendrée par le relais spectatorial et les plans de réaction force le spectateur à adopter le point de vue de l'ordre symbolique que représente le clergé. Le regard du spectateur est donc influencé par la frayeur et l'impuissance ressenties par les personnages devant le corps féminin qui n'est plus contrôlé. Toujours selon Arnaud : «Le trauma révélé par le retour

persistant du fantomatique serait l'arrière-fond historique des attractions fantômes à répétition. L'accès à cette dimension pour le spectateur ne passe pas pour autant par l'histoire individuelle, mais bien par une histoire collective» (2010, p. 14). Bien qu'Arnaud fasse référence aux événements traumatiques dont a été victime le Japon (Nagasaki, Hiroshima, tremblements de terre, etc.), nous pouvons faire un lien avec le passé de la société américaine. Par exemple, le rituel de l'exorcisme est très ancré culturellement dans les mémoires. Il était inchangé depuis 1640 jusqu'à récemment en 1999¹³. Le passé (et présent) catholique des États-Unis et la séparation à peine marquée de l'état et de la religion fait partie de l'histoire collective. Je crois qu'il est possible d'appliquer la théorie aux possédées. Les corps figés de Jason, d'Isabella, du caméraman et du docteur sont en fait vidés par la terreur provoquée par le signe d'une catharsis collective et laissent place à une réponse spectatorielle calquant la leur face à l'horreur du corps féminin.

3.2.3 «Found footage» et caméra épaule

La caméra épaule intradiégétique est une technique très utilisée dans les films de possession. Le genre faux documentaire a été popularisé en 1999 par le très fameux *Blair Witch Project* (Daniel Myrick et Edouardo Sanchez). Après ce succès au box-office, nombreux ont été ceux cherchant à reproduire cette réussite inattendue en réutilisant le style du «found footage». À l'époque, la campagne publicitaire utilisée par la production fut de créer de fausses archives et de faux avis de recherches sur internet pour faire croire à

¹³ Dans *Science AfterLife*, Layton explique: In January 1999, the Vatican issued a revised exorcism rite to be used by Catholic priests. The directions for conducting an exorcism comprise a single section in the Roman Ritual (Rituale Romanum), one of the books describing the official rites of the Roman Catholic Church. Prior to 1999, the official exorcism rite dated back to 1614 (Layton, Julia. «How Exorcism works», *Science Afterlife*, En ligne, <http://science.howstuffworks.com/science-vs-myth/afterlife/exorcism3.htm>.)

l'authenticité du film. Depuis ce temps, le spectateur de cinéma moyen s'est accoutumé à ce mode de représentation filmique et en connaît les codes. Il n'est donc pas en général, pas à proprement parler leurré quant au statut véridique de ces documents filmiques. Alain Boillat, théoricien du cinéma, assistait en 2012 à une rencontre au NIFF (Neuchâtel International Fantastic Film Festival) traitant d'une approche théorique du programme « P.O.V ». Intrigué par le propos, il écrit par la suite à propos de l'inquiétante étrangeté dans le «found footage». Il parle du spectateur du film d'horreur de «found footage» en ces termes: «Il assiste à l'horreur en connaissance de cause: même si le régime de la fiction se présente, dans sa facture, sous l'apparence d'un reportage en direct, la lecture qu'il active n'est pas documentarisante, mais fictionnalisante» (Boillat 2012, p. 149). Le spectateur moyen est familier avec l'absence de générique, l'adresse à la caméra, l'incrustation du «timecode» dans le coin de l'écran, le manque de stabilité, etc. Comme le fait remarquer Alain Boillat, le succès de cette formule perdure au sein des films d'horreur.

Dans le contexte d'une omniprésence de la captation d'images (du film de famille à la caméra de surveillance), les spectateurs associent ce style de filmage à leur chez soi, à l'intimité : dès lors le fantastique, comme l'a montré Freud, étrangéfie ce qui relève du heimlich pour produire le Unheimliche – notion devenue célèbre en français sous l'appellation d'«inquiétante étrangeté (Boillat 2012, p. 147).

Ce terme est très difficilement traduisible, mais le sens général du mot veut dire une inquiétude qui survient lorsqu'il y a un malaise né d'une rupture dans la rationalité rassurante de la vie quotidienne. Perdre ses points de repère dans un environnement familier est beaucoup plus terrifiant d'où l'attrait du «home movie». L'*Unheimliche* n'est pas un sentiment direct de peur, mais la preuve de l'action de l'inconscient sous forme de symptômes qui provoquent l'angoisse. Autrement dit, l'angoisse propre à ce sentiment colore toute forme de

retour du refoulé. C'est pourquoi l'utilisation du hors champ dans les films de «found footage» est si efficace. Il cache la menace et laisse l'interprétation de la nature horrifique de celle-ci au spectateur. Comme le disait Freud :

Cet Unheimliche n'est en réalité rien de nouveau, d'étranger, mais plutôt quelque chose de familier, depuis toujours, à la vie psychique, et que le processus du refoulement seul a rendu autre. Et la relation au refoulement seul éclaire aussi la définition de Schelling d'après laquelle l'Unheimliche, l'inquiétante étrangeté, serait quelque chose qui aurait dû demeurer caché et qui a reparu (Freud [1937] 2009, p. 24).

Ce qui aurait dû rester caché dans le cas qui nous intéresse est la sexualité féminine. L'angoisse face à ce retour du refoulé transforme l'objet (pour nous la possédée) en monstre horrifiant. L'aspect spectaculaire de la scène d'exorcisme est donc aussi assuré par l'utilisation de ce style de cinéma, car le choc sur lequel repose l'impact attractionnel de l'horrifique résulte ici d'une intrusion du surnaturel dans le cadre familier du cinéma amateur. La caméra épaulée aide aussi à traduire la nervosité des personnages par son manque de stabilité (effet parfois exagéré). Cette impression de ballottement enlève toute sécurité de point de vue au spectateur qui est forcé d'adopter celui de la caméra impliquée dans l'horreur, comme lorsqu'elle est agitée devant le corps contorsionné de Nell ou lorsqu'elle court derrière Emily Rose qui tente de s'ébouillanter le visage. La présence de caméras intradiégétiques dans la scène de *The Devil Inside* ajoute plusieurs points de vue sur Rosa. Les «glitches» à l'écran lorsque la scène s'intensifie ou lorsque le sang éclabousse la lentille ajoute au spectaculaire de la scène. La caméra devient alors un sujet participant à l'action, un sujet qui réagit et agit face à l'horreur.

3.2.4 Champs et contrechamps : une confrontation

Le prêtre est le seul personnage qui ne devient pas un relais spectatorial. Pourquoi?

Tout simplement parce qu'il prend part au numéro. Il est la partie opposante dans ce duel entre le bien et le mal. Il fait de son corps une arme évangélique contre le mal. La confrontation existe non seulement dans la narration, mais dans la mise en scène aussi. Tout y est pour renforcer l'idée du spectaculaire : les habits ecclésiastiques noirs et flamboyants, le rite romain en latin, théâtral et haut en couleur, eau bénite, bible, crucifix, etc. Ce sont là les armes de guerre du bien. Les plans illustrant l'opposition entre la possédée et le prêtre sont nombreux. Plus la confrontation est palpable et que la tension monte, plus les champs-contrechamps sont resserrés et le montage de ceux-ci s'accélère. La contre-plongée accompagne souvent l'image du prêtre lui conférant ainsi une espèce de force et de grandeur en comparaison aux autres personnages présents. C'est surtout le cas avec le père Moore dans *The Exorcism of Emily Rose*. La plongée accompagne les contrechamps avec la possédée. Il y a un champ-contrechamp entre le prêtre qui jette de l'eau bénite sur Emily et celle-ci qui réagit. Emily fixe intensément le représentant de l'église (Fig. 15). La confrontation commence. «It begun», annonce le père Moore (Fig. 16).



Figure 15 *The Exorcism of Emily Rose* (Derrickson, 2005).



Figure 16 *The Exorcism of Emily Rose* (Derrickson, 2005)

Ces éléments de la mise en scène s'emploient à codifier le point de vue de la caméra en s'organisant pour instaurer les lois et les règles qui régissent le récit. La punition doit être spectaculaire, mémorable. Le prêtre fait appel à tout l'apparat du rite latin, ce qui a une forte impression sur les protagonistes et les spectateurs. La confrontation ultime du représentant de l'ordre symbolique et de la possédée doit finir par la domestication de la femme. Parfois, les hommes d'Église se servent de la force physique pour maîtriser la jeune fille et la dominer. Dans *The Devil Inside*, l'un des prêtres essaie d'immobiliser Rosa lorsqu'elle commence à

s'agiter. Elle déclare alors: «Stop it Ben. I'm fine, I'm fine. We won». Dans le plan en plongée totale, Rosa fixe l'objectif et se met à hurler lorsque Ben la touche. Malgré l'absence de consentement de Rosa, Ben continue l'exorcisme et presse son étole sur elle, ce qui provoque une forte réaction de répulsion (Fig.17).



Figure 17 Capture d'image d'une scène de *The Devil Inside* (Brent Bell, 2012).

Rosa devient alors vraiment agitée et profane des insanités sur la mère d'Isabella. Ben redouble d'ardeur dans ses prières et cette dernière se met à crier et du sang commence à jaillir de son entrejambe. Elle est alors propulsée dans les airs, le dos complètement arqué. Du sang éclabousse la caméra. Ce sang provoque un effet de répulsion chez le spectateur qui est, par le relais spectatorial, directement lié à la scène. «Let me suck your cock David», dit Rosa à l'autre prêtre. Elle se défait de ses liens (comme Emily Rose) et les lumières s'éteignent. Des exclamations horrifiées d'Isabella et du caméraman accompagnent la scène. Les prêtres immobilisent alors Rosa contre son gré (Fig. 18). Ben la gifle et la maintient au sol dans un plan serré en plongée.



Figure 18 *The Devil Inside* (Brent Bell, 2012).

En fait, les représentants ecclésiastiques usent de leur force physique dans presque tous les films au corpus.



Figure 19 *The Exorcism of Emily Rose* (Derrickson, 2005), *The Possession* (Bornedal, 2012) et *The Exorcism of Molly Hartley* (R. Monroe, 2015).

Si l'exorcisme rate, ce qui comme on peut le voir dans la grille analytique, arrive la plupart du temps, la seule issue est la mort. Par exemple, dans *The Vatican Tapes*, Angélique s'avère être l'Antéchrist même. Puisque l'exorcisme échoue, elle parvient à acquérir une force incroyable et l'on devine qu'elle dominera la planète. Lorsque Nell accepte l'amour d'Abalam (le démon) et embrasse sa puissance, cela cause l'avènement du mal et la destruction du monde. Dans *The*

Devil's Hand, Sara reste la seule survivante des six filles¹⁴ et lorsque minuit sonne, elle brise le cou de son copain. Elle se rend ensuite à l'église où elle massacre le pasteur qui lui avait fait subir une évaluation physique humiliante plus tôt dans le film. La victoire de la puissance présente en ces jeunes filles et l'échec de l'ordre religieux à les contrôler provoquent l'avènement du mal sur terre, rien de moins.

3.3 La performance

3.3.1 Contorsions et lévitations

Il y a dans les scènes d'exorcisme une insistance sur la performance physique. Tout tourne autour du corps dans son extrême monstration. Les manifestations diaboliques passent par des contorsions, de la glossolalie, des cris et des dislocations, quand ce n'est pas des giclées vertes de vomi. La valeur attractive découle de ce qui est montré, soit la performance des corps féminins. La fascination pour ceux-ci ne date pas d'hier, comme nous l'avons vu plus haut avec le théâtre du Grand Guignol. Comme lors des pièces de théâtre la performance de la possédée mélange attraction et attrait. L'attraction provient des contorsions et des dislocations exagérées du corps qui provoquent de l'horreur et du dégoût. Les propos sexuellement invitants de la possédée, son corps à peine vêtu et les positions arquées dans lesquelles est parfois son corps peuvent être attrayants pour le spectateur. Cette double attraction contribue à rendre le corps féminin comme un spectacle en soi¹⁵. Les contorsions ne sont pas morcelées par un enchaînement de plans découpant le corps, ce sont des

¹⁴ Dans la communauté amish de Sara, il y a une légende qui dit que lorsqu'il y aura six filles nées le six juin, l'une d'elles, lors de son dix-huitième anniversaire, deviendrait l'antéchrist.

¹⁵ Ce genre de scène reprend quelques paramètres de la comédie musicale, comme la monstration totale, preuve de la performance sans trucage. Cette forme de prise de vue était privilégiée par Astaire, qui ne voulait pas que l'on morcelle son corps lors des numéros de danse, afin d'authentifier la qualité véridique de ses numéros.

contorsionnistes qui les exécutent. La performance sans trucage est l'élément essentiel des scènes d'exorcisme. Cet élément est mis de l'avant et valorisé, car il ajoute un caractère plus réel au film. La mise en scène appuie l'authenticité de la performance autant dans le montage que dans la valeur des plans. Par exemple, Nell performe un numéro de contorsion en arquant son dos vers l'arrière et en faisant le grand écart. Ces deux plans la montrent entièrement à l'écran et sont les deux plus longs plans de la séquence. Dans *The Devil Inside*, la possédée se disloque l'épaule et d'autres membres dans un plan large. Aucune coupure ne vient morceler le corps et truquer la performance la rendant ainsi vraiment spectaculaire. Ce n'est pas sans raison que Bonnie Morgan, contorsionniste professionnelle, fut celle qui décrocha le rôle de la jeune Italienne possédée dans *The Devil Inside* (Fig. 20).



Figure 10 La contorsionniste Bonnie Morgan dans une vidéo YouTube (fangoriomagazine, 2012) et en tant que Rosa dans *The Devil Inside* (Brent Bell, 2012).

Le bruit de ses bras qui se disloquent est amplifié au montage sonore, ce qui accroît l'horreur du geste. Le mouvement est d'ailleurs accompagné des exclamations dégoûtées des personnages présents. Les réactions de dégoût sont utilisées dans plusieurs des scènes d'exorcisme pour appuyer l'horreur du moment. Comme lorsque la tête Nell effectue un mouvement sec vers l'arrière dans un horrible craquement (Fig. 21).



Figure 21 Capture d'image d'une séquence de *The Last Exorcism* (Stamm 2010).

Si l'on considère que ce sont la plupart du temps les actrices elles-mêmes qui exécutent sans trucage les contorsions, on peut en conclure que l'idée de performance est très ancrée dans la scène d'exorcisme. Ashley Bell affirme entre autres qu'il n'y avait aucun trucage impliqué dans ses contorsions. «I've done a lot of ballet my whole life and I've just naturally been really flexible,» dit-elle en entrevue (Fig. 9). «I'm double-jointed. It's a party trick». L'acteur Patrick Fabian (Père Marcus) l'appuie en disant: «Everything that Ashley does in this film, Ashley does in the film. There's no CGI with her. Yeah, how 'bout that!» (Ahern 2010). Jennifer Carpenter a aussi exécuté sans doublure les horribles contorsions dans lesquelles son corps se plaçait (Fig. 22). La question de la physicalité revient d'ailleurs dans plusieurs articles où elle a été interviewée. Notamment dans celui-ci où le journaliste tient à savoir si c'est bien vrai qu'aucun CGI n'a été utilisé : «Scott said really early on he wanted to stay away from it and so I took it as permission to play» (Carle 2005).



Figure 22 *The Exorcism of Emily Rose* (Derrickson, 2005).

Ces entrevues valorisent vraiment la performance sans trucage du corps féminin. Le démon contrôle-t-il vraiment le corps de la possédée ou lui laisse véritablement le contrôle, la libérant ainsi de ses propres limites? Ces scènes de contorsions sont montrées comme étant horribles et non naturelles en amplifiant la courbure du dos de la femme. On exagère la manifestation corporelle du désir pour horrifier. Qu'y a-t-il de si terrifiant à ce désir féminin? La lévitation du corps, signe irréfutable de la possession de la jeune femme, est la manifestation de la libération de la sexualité refoulée de celle-ci. C'est bien lors de la lévitation que la femme semble la plus sereine et en contrôle de son corps. Le son est généralement suspendu et le mouvement agit comme arrêt narratif de contemplation. Les personnages sont figés d'horreur face au corps flottant de la possédée. Cette lévitation n'est pas sans rappeler l'extase du corps lors de l'orgasme féminin.



Figure 23 *The Last Exorcism 2* (Gass Donnelly, 2013).

Linda Williams établit un autre parallèle intéressant entre la pornographie et le cinéma d'horreur, cette fois dans leur traitement du corps. Elle y voit une connexion dans leur intérêt envers «the spectacle of a body caught in the grip of intense sensation or emotion» (Williams dans Keith Grant (dir.) 2003, p. 147). Elle lie alors l'aspect sensationnel de l'orgasme en pornographie et de la violence du corps agité dans l'horreur. Il y a, selon elle, la même forme d'«ecstasy». «Visually, each of these ecstatic excesses could be said to share a quality of uncontrollable convulsion or spasm-of the body "beside itself" with sexual pleasure, fear and terror, or overpowering sadness» (Williams dans Keith Grant (dir.) 2003, p. 148). Les contorsions orgasmiques sont représentées comme horribles pour inciter la punition de ce corps libéré. Certaines possédées contorsionnées sont même invitantes dans leurs positions sexualisées. Par exemple, Nell (Fig. 23) se contorsionne vers l'arrière et lévite alors qu'elle fait un rêve érotique. Elle laisse même échapper quelques gémissements.

La sexualisation horribles du corps féminin est exploitée jusque dans la promotion de certains des films. Pour *The Last Exorcism*, Lionsgate a eu la brillante idée d'utiliser Chatroulette. Pour ceux qui ne sont pas familiers avec le site, Chatroulette est une plateforme

qui permet d'établir un lien vidéo aléatoirement entre des personnes qui veulent interagir. La majorité est sur le site pour trouver de jolies femmes qui voudraient bien montrer leurs attributs. La plupart du temps, vous êtes plutôt certain de tomber sur des hommes en train de se masturber. Le visiteur de ce genre de site n'est donc jamais vraiment sûr de ce sur quoi il va tomber en pressant le bouton «Next». C'est exactement cette approche que Lionsgate a utilisée dans la vidéo virale promotionnelle de *The Last Exorcism*.

They put together videos of beautiful young women, who would appear to be ready to put on a show for the gentlemen watching her feed. Just when the girl looks like she's about to remove her clothing, however, the eager male expressions turn to shock as her eyes roll back in her head, and a demon-esque creature comes at the camera (screenjunkies 2010).

Sur YouTube, on peut voir leurs réactions dans des vidéos (Fig. 24) et des articles portant des titres tels que «The Last Exorcism Chatroulette Gives Guys Blue Balls»¹⁶ sont publiés.



¹⁶ <http://www.screenjunkies.com/movies/movie-news/the-last-exorcism-chatroulette-gives-guys-blue-balls/>

3.3.2 Cris et glossolalie

Mis à part les contorsions, le numéro d'exorcisme exploite aussi la voix de la possédée, que ce soit par la glossolalie, signe indéniable de la possession démoniaque, ou par des hurlements déchirants. Lorsqu'elles ne s'époumonent pas en proférant des insanités, les jeunes femmes s'expriment en des mots qui ne semblent pas leur appartenir. En effet, lors de la possession, les femmes s'expriment rarement à l'aide de leur propre voix. Elle est, soit dénaturée par la force démoniaque qui les habite, ou carrément masculinisée comme si elle provenait directement du démon. Le pouvoir étant attribué au genre masculin, c'est logique que la jeune femme s'approprie une voix masculine et par le fait même le pouvoir et les privilèges liés au genre dominant (qui la domine). Lors de l'exorcisme, la puissance de la possédée est à son paroxysme. Il est donc fréquent que la voix démoniaque se manifeste à ce moment précis. La transgression de son genre par la voix lui donne confiance et puissance. Puisque les esprits et démons envahisseurs sont souvent identifiés comme masculins, les films d'exorcisme suggèrent que la puissance des femmes réside dans leur volonté à embrasser leur nature masculine plutôt que féminine. Comme le dit si bien CarrieLynn D. Reinhard : *Because men have been able to construct their dominance through language, women's appropriation of that same language to gain equal footing sometimes appears as a threat that must be expelled* » (Olson et Reinhard 2017, p. 35). Ce qui fait que malgré la voix masculinisée de la possédée et la propension naturelle de ceux qui l'entourent à l'écouter, l'ordre symbolique (ici représenté par les prêtres) lui refusera tout de même son droit de parole en la forçant à se taire ou en dénigrant les mots qui sortent de sa bouche. L'avertissement précédant chaque exorcisme est toujours le même : ne jamais écouter les mensonges du démon. D'ailleurs, juste avant

l'exorcisme de Regan, le père Merrin rappelle au père Karras: «Especially important is the warning to avoid conversation with the demon. We may ask what is relevant, but anything beyond that is dangerous. He is a liar, the demon is a liar. He will lie to confuse us. But he will also mix lies with the truth to attack us. The attack is psychological, Damien. And powerful. So don't listen, remember that, do not listen». Ce qui émane du corps féminin monstrueux ne peut être que mensonge. Si le corps est corrompu, inévitablement le seront aussi les paroles. L'avertissement des prêtres revient dans bien des films au corpus, dont ceux de nos trois séquences analysées. Le père Moore rappelle aux témoins avant de procéder à l'exorcisme d'Emily Rose: «Above all do whatever I ask without question. Don't ask any questions or pay any attention to what it says. We won't be dealing with Emily tonight». En disant ceci, il dépouille Emily de son indépendance. Comme si le fait de voir la jeune fille s'exprimer librement et différemment assurerait qu'il ne peut s'agir d'elle-même. Lors de son faux exorcisme, Nell manifeste sa détresse en s'écriant: «No! No! No!» Le père Marcus s'empresse alors de minimiser la portée de ses paroles en indiquant à son père inquiet: «Pay no attention! For he is the father of lies! All he knows are lies!». Ce qui est plutôt ironique considérant que Cotton Marcus usait de la crédulité de Louis pour performer un faux exorcisme. Le père Marcus réitère néanmoins à Louis lors du vrai exorcisme: «Don't believe the demon lies, Louis!» Finalement, lors de l'exorcisme de Rosa (*The Devil Inside*) les prêtres se contentent de dire «Don't listen» à Isabella lorsque la possédée s'adresse à elle. Ils ne s'embarrassent d'aucune explication. Étant une femme elle-même, Isabella n'est pas plus écoutée et ne peut s'exprimer. La force des hurlements révèle le silence auquel les femmes sont confinées.

3.3.3 Le corps grotesque

Les films d'horreur utilisent les effets spéciaux comme langage pour exprimer le grotesque des corps possédés. Ils ont grandement participé à rendre iconique le film *The Exorcist*. Le maquillage, le doublage et la surimpression d'images sont autant de moyens qui ont servi à démoniser la jeune Regan. Lorsque la tête de cette dernière effectue un terrifiant tour de 360°, il s'agit d'un mannequin élaboré par Dick Smith qui crée l'illusion de la performance. Les jets de vomi verts qui provoquent aujourd'hui des exclamations enjouées chez les amateurs du genre faits à base de soupe aux pois et ont à une autre époque extirpée des cris de terreurs et de dégoût aux spectateurs. Dans son essai «Battle Field for the Soul: Special Effects and the Possessed Body», Stacey Abbott aborde l'importance des artifices cinématographiques dans la monstration de la décadence du corps possédé. «Special effects in the possession movie contort and damage the body as a means of reducing humanity to the flesh, into which a multitude of souls and/or spirits are thrust» (Abbott 2015, p. 142). Les effets spéciaux et la performance du corps renforcent l'idée d'abjecte. Non content d'avoir l'horreur d'un corps féminin en pleine puberté, Friedkin insista sur le maquillage pour craquer, friper, désagréger et mutiler la peau de Regan. Sous ces couches de latex, la jeune fille n'a plus rien de ce qu'elle était au départ. Son corps devient fascinant dans son abjection. Comme le souligne Creed: «The rebellion is presented as monstrous yet immensely appealing; in this way the film presents the ambiguous aspect of abjection» ([1993] 2007, p. 37).

Les films au corps n'exploitent pas le maquillage et les effets spéciaux mécaniques aussi généreusement que leur prédécesseur. L'abjection du corps est plutôt représentée par la performance des corps dont le spectaculaire sera amplifié à l'aide de trucages. Par exemple, la

l'évitation de Nell dans *The Last Exorcism 2* a été réalisée grâce des câbles et poulies qui ont été effacés numériquement. Lorsqu'elle se craque le cou ou courbe son dos (Fig. 6 et 16), l'effet est décuplé par les effets sonores.

The use of the back extension in both films (*Emily Rose* et *The Last Exorcism*) evokes the spiderwalk from the exorcist, novel and film, but presented in a way that showcase the contorted bodies of the actresses. In this manner these films present the body itself as a special effect put under extreme physical stress and abuse, more disturbing than makeup and CGI (Abbott 2015, p. 149).

L'horreur de ces films réside dans le corps en lui-même. Les effets spéciaux font partie du langage cinématographique de l'horreur et participant à définir la scène d'exorcisme comme moment d'attraction. Mis à part quelques coupures, l'air émacié et le teint pâle, la possédée sera rarement défigurée par le maquillage, créant ainsi un lien encore plus fort entre abjection et fascination. Tout au plus, les possédées portent des verres de contact noir, ce changement physique servant à lui seul à signifier la possession (Grace, Emily Rose, Nell, Carson). Dans *The Vatican Tapes*, l'apparence physique d'Angela, une jolie blonde aux yeux bleus, sera à peine changée, le grotesque de la possession passant majoritairement par ses yeux. Ici, il ne s'agit pas de verres de contact. Les yeux sont plutôt retouchés numériquement en postproduction, créant ainsi cet effet dérangeant (Fig. 25).

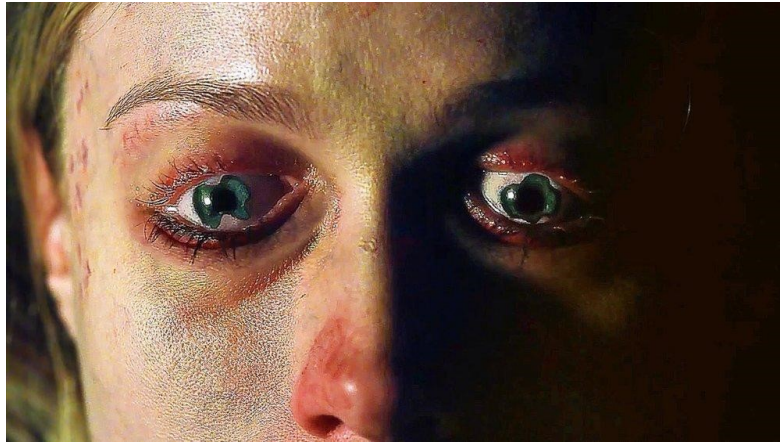


Figure 25 *The Vatican Tapes* (Nevelidine, 2015).

Les effets sont donc très minimes. L'accent est mis sur les contorsions des actrices. Le corps féminin est l'effet spécial, le spectacle par excellence. Les corps y sont souvent propulsés (*The Devil Inside*), les objets télékinésiquement manipulés (*Emily Rose*), les corps peuvent léviter (*The Last Exorcism*, *Grace: The Possession*) et souvent un ou plusieurs protagonistes sont tués (*The Last Exorcism 2*, *Grace*, *Inner Demons*, *The Quiet Ones*, *The Vatican Tapes*).

L'attraction de la scène d'exorcisme au cinéma est indéniable. Les performances du corps féminin se battant contre l'autorité ecclésiastique ont en effet quelque chose de spectaculaire.

CONCLUSION

Nous voici à la fin de ce mémoire. Pourtant, bien des pages pourraient encore être écrites, la production de films de possession ne semblant pas s'essouffler. Déjà plusieurs films sont prévus pour 2018. Le grand nombre de films d'exorcisme a finalement alerté quelqu'un d'autre que moi. Effectivement, il y a quelques mois à peine un livre intitulé *Possessed Women, Haunted States: Cultural Tensions in Exorcism Cinema* a été publié. Les auteurs, Christopher J. Olson et CarrieLynn D. Reinhard, se sont posé la même question que moi: à savoir que cache la production d'autant de films de possession. D'abord surprise qu'un ouvrage soit publié sur le même sujet à quelques mois du dépôt de ce mémoire, je suis par la suite venue à la conclusion que leur recherche ne faisait que confirmer mon intuition de départ. N'ayant pu mettre la main sur leur manuscrit dû à des délais trop serrés, je me suis entretenue directement avec CarrieLynn D. Reinhard. Je lui ai fait part de mes interrogations et réflexions et elle a répondu en élaborant son point de vue qui s'avéra être très similaire au mien. Faisant fi de cette récente découverte, ce mémoire répond à un besoin d'analyser le sous-genre des films de possession sur lequel il n'y avait pas d'études récentes. La figure monstrueuse de la femme au cinéma a bien été abordée par d'autres théoriciennes telles que Barbara Creed et Carol J. Clover. Cependant, les films nous intéressant ici n'avaient pas reçu une attention académique au même point que les vampires, les slashers ou les maisons hantées.

En analysant le fond et la forme des films de possession, j'ai voulu démontrer par la répétition de certaines figures et certains thèmes que la possession est la manifestation de la sexualité féminine refoulée et que l'exorcisme sert à la réprimer. Nous avons vu que des

éléments tels que l'âge, le milieu, les vêtements et le comportement de la jeune fille servaient à l'infantiliser afin de rendre marquant son passage du côté démoniaque. Nous avons aussi pu observer qu'avec des thèmes tels que la honte de la possédée face à son corps, la présence de l'alter ego et les instances de regard, on nous invitait à porter un jugement sur la sexualité de la jeune femme. J'ai établi que des procédés comme la télékinésie, les contorsions, la glossolalie et l'expression d'un comportement hypersexualisé servaient à rendre monstrueuse la manifestation de la sexualité féminine. J'ai finalement expliqué que le corps féminin est spectacularisé dans l'exorcisme de façon à être objectifié. Que ce soit par des procédés de mise en scène tels que l'isolation narrative, l'utilisation du «found footage», l'abondance de plans de réaction que par la performance corporelle de la possédée. Dans ces films, l'emphase sur la performance traduit la fascination du public pour le corps féminin, mais aussi sa répulsion lorsqu'elle manifeste une sexualité qui lui est propre.

Je termine ce mémoire, mais plus que jamais je vois l'importance d'étudier et de dénoncer la façon dont sont représentées les femmes dans les médias. Avec mes recherches, j'ai pu prouver que les films de possession sont le symptôme d'une société qui objectifie et démontre encore la sexualité féminine. Bien que nous vivions en Amérique du Nord dans l'une des sociétés plus progressistes sur la question de l'égalité des sexes, il reste encore beaucoup de travail à faire pour parvenir à une réelle égalité. Ce travail commence par le public qui doit poser un regard critique sur les images qu'on lui présente. En fait, idéalement, cette tâche incomberait d'abord aux réalisateurs et producteurs de ces films. En prenant compte du problème, des changements peuvent être apportés et les stéréotypes ébranlés. Dans

le cadre de ses recherches, CarrieLynn D. Reinhard est directement allée s'entretenir avec Daniel Stamm, le réalisateur de *The Last Exorcism*, pour lui faire part de sa lecture du film et pour le questionner sur ses intentions de départ. Savait-il que le film était si lourd en sous-texte? Apparemment non puisque: «When we (CarrieLynn D. Reinhard et Christopher J. Olson) described our conceptualization of the traditional exorcism narrative to Daniel Stamm he expressed surprise at our reading of his film, and was concerned that he made « such a non-feminist movie» (2017, p. 102). La majorité des films d'exorcisme remâchent le même récit sans le questionner. Peu de films semblent vouloir déroger de la structure classique. Par exemple, la campagne publicitaire pour le film *Grace : The Possession* insistait sur le fait que c'était la première fois que l'histoire de la possédée était racontée à travers les yeux de celle-ci. Toutefois, la subjectivité féminine semble nous échapper quand le récit reprend les mêmes stéréotypes de la structure narrative classique, l'innovation ne restant que dans les prises de vues. Le fait qu'il y ait une réticence à contester le récit traditionnel de l'exorcisme et ses idéologies oppressives ne devrait pas être surprenant. Notamment parce que ce sont encore des cinéastes hétéronormatifs, blancs et masculins qui ont tendance à produire la majorité des films d'exorcisme. La solution résiderait peut-être dans le genre de la personne réalisant le film. Je crois cependant que même si les films d'exorcismes étaient dorénavant dirigés par des femmes, il faudrait que ces dernières questionnent la structure narrative pour éviter de la reproduire. Beaucoup reste encore à faire pour exorciser la société de son angoisse du sexe féminin.

BIBLIOGRAPHIE

- Abbott, Stacey. 2015. «The Battlefield for the Soul : Special Effects and the Possessed Body», *Special Effects: New Histories, Theories, Contexts*, Londres: Palgrave.
- Ahearn, Victoria. 2010. «Last Exorcism star says contortionist poses were real», *The Canadian Press*, En ligne, <http://www.ctvnews.ca/last-exorcism-star-says-contortionist-poses-were-real-1.545778>
- Allan, Adriane. 2010. «What the Ever-Popular “Exorcist” Says About Female Sexuality», En ligne, *Alternate*, http://www.alternet.org/story/148890/what_the_ever-popular_'exorcist'_tells_us_about_sex_and_women.
- Arnaud, Diane, 2010. «L’attraction fantôme dans le cinéma d’horreur japonais contemporain», *Cinémas: revue d'études cinématographiques*, vol 20, n° 2-3, printemps, p. 119-141.
- Boillat, Alain. 2012. « L’inquiétante étrangeté du found footage horrifique : une approche théorique du programme « P.O.V » de l’édition 2012 du NIFFF », *Décadrages*, n° 21-22, p. 146-165.
- Braunstein, Nestor, Sigmund Freud et Jacques Nassif. 2009. *Psychanalyse ou morale sexuelle: un dilemme centenaire*, Toulouse: Érès.
- Baena Cuder, Irene. 2014. «Women as the Devil: Demonic possessions in contemporary Spanish horror film», En ligne, http://www.inter-disciplinary.net/at-the-interface/wp-content/uploads/2014/04/irenebaenacuder_ewf6-wpaper.pdf.
- Bj Colangelo, 2009. «Feminism does exist in Horror Films wether you see it or not», [Billet de blogue] En ligne, <http://dayofwoman.blogspot.fr/2009/09/feminism-does-exist-horror-films.html>.
- Blatty, William Peter. 1973. *The Exorcist* [scénario], En ligne. http://www.script-orama.com/movie_scripts/e/exorcist-script-transcript-blatty-friedkin.html.
- Blos, Peter. 1966. «On Adolescence: A Psychoanalytic Interpretation», En ligne, https://books.google.ca/books?id=pl_hJcHqkq4C&sitesec=buy&hl=fr&source=gbs_vpt_read, Version numérique d’un livre déjà paru (États-Unis: The Free Press).
- Bourdin, Dominique. 2007. *Freud le conquérant dans La psychanalyse de Freud à aujourd'hui: histoire, concepts, pratiques*, Paris: Bréal.
- Bukatman, Scott. 2006. « Spectacle, Attractions and Visual Pleasure », Dans Wanda Strauven (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam : Amsterdam University Press.

- Burch, Noël et Geneviève Sellier. 2009. *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris: VRIN.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge.
- Cappiello, Katie et Meg McInerney. 2015. *SLUT: A Play and Guidebook for Combating Sexism and Sexual Violence*, New York: The Feminist Press.
- Carle, Chris. 2005. «Interview: Jennifer Carpenter», *ING*, En ligne, <http://ca.ign.com/articles/2005/09/08/interview-jennifer-carpenter>.
- Carroll, Noel. 1981. «Nightmare and the Horror Film: The Symbolic Biology of Fantastic Beings», *Film Quarterly*, vol 34, n° 3, (printemps), p. 15-25.
- Carta, Mauro Giovanni, Bianca Faddal, Mariangeka Rapetti et Cecilia Tasca. 2012. «Women And Hysteria In The History Of Mental Health», *Clinical Practice and Epidemiology in Mental Health*, n°8, p. 110–119. En ligne, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3480686/>.
- Chaudhuri, Shohini (dir.). 2006. *Feminist Film Theorist: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*, Toronto: Routledge.
- Clover, Carol J. 1987. «Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film», *Representations, Special Issue: Misogyny, Misandry, and Misanthropy*, n°20, (automne), p. 187–228.
- Cooper, Krystal. 2013. «The Horror of Coming-of-Age: Subverting the Teen Girl Experience in Film», *IndieWire*, En ligne, <http://blogs.indiewire.com/womenandhollywood/the-horror-of-coming-of-age-subverting-the-teen-girl-experience-in-film>.
- Cowie, Elizabeth. 1997. *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*, Minnesota: Minnesota University Press.
- Creed, Barbara. [1993] 2007. *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, New York: Routledge.
- Cull, Nick. 2000. «The Exorcist», *History Today*, En ligne, vol 50, n°5, mai, <http://www.historytoday.com/nick-cull/exorcist>.
- Diamond, Jeremy. 2016. «Trump reverses statement on women and abortion after outcry», *CNN Politics*. En ligne, <http://www.cnn.com/2016/03/30/politics/donald-trump-abortion-town-hall/index.html>.
- Eisenstein, Sergeï. [1923] 1976. «Le montage des attractions», *Le film : sa forme, son sens*, Paris: Christian Bourgois, p. 15-18.
- Forrest, Mendoza. 2011. *Witches, Whores, and Sorcerers: The Concept of Evil in Early Iran*, Austin: Texas University Press.

- Fradley, Martin. 2013. «Hell is a Teenage Girl? Postfeminism and Contemporary Teen Horror», dans Nadine M. Joel Gwynne, (dir.), *Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, p. 204–221.
- Freshwater, Helena. 2009. «London's Grand Guignol: Sex, Violence and the Negotiation of the Limit», *Theatre Censorship in Britain: Silencing, Censure and Suppression*, Angleterre: Palgrave MacMillan.
- Freud, Sigmund. [1937] 2008. «Une inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)», Traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty. En ligne, *sociales*, http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.html. D'abord paru dans *Essai de psychanalyse appliquée*. p. 163-210 Paris : Éditions Gallimard.
- Freud Sigmund. [1895] 1967. *Études sur l'hystérie*. Paris: Presses universitaires de France.
- Freud Sigmund [1905] 1966. *Fragment d'une analyse d'hystérie (Dora), Cinq psychanalyses*. Paris: Presses universitaires de France.
- Freud, Sigmund. 1969. *La vie sexuelle*. Jeand Laplanche (dir.), Paris: Presses universitaires de France.
- Freud, Sigmund. [1939] 2011. «Le retour du refoulé», *Moïse et le monothéisme*, Traduit de l'allemand par Anne Berman. En ligne, <https://www.atramenta.net/lire/moise-et-le-monotheisme/27956>. Version numérique d'un livre déjà paru (Londres: Hogarth Press).
- Gaudreault et Gunning. 1989 «Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma?», dans Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie (dir.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Sorbonne, p. 49-63.
- Gunning, Tom. 2006. «The Cinema of Attraction[s] : Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde», Dans Wanda Strauven (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam : Amsterdam University Press.
- Ha, Jaesung. 2006. «Liberation from the Demon and the Demonic: Critical Analysis of Women's Experience in Spirit Possession», Thèse de doctorat, Nashville: Vanderbilt University.
- Hardy, Gabrielle. 2012. «Plaisirs visuels et cinéma narratif, Laura Mulvey», *Débordement*. En ligne, <http://www.debordements.fr/spip.php?article42>
- Hartmann, Uwe. (2009). «Sigmund Freud and His Impact on Our Understanding of Male Sexual Dysfunction», *Journal of Sexual Medicine*, vol. 6, n°8, p. 2332-2339.
- Haskell, Molly. [1974] 2016. *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Irigaray, Luce. 1977. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Minuit.

- Jacobs, Amber. 2007. *On Matricide: Myth, Psychoanalysis, and the Law of the Mother*, P.3-45. En ligne, <https://books.google.ca/books?id=Th9agmWGvgC&pg=PA18&dq=symbolic+order&hl=fr&sa=X&ved=0CF4Q6AEwCWoVChMIharnxfP5xgIVS1U-Ch1bRQ8V#v=onepage&q=symbolic%20order&f=false>, Version numérique d'un livre déjà paru (États-Unis: Colombia University press).
- Keith Grant, Barry (dir.). 1996. *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*, Austin: Texas University Press.
- (dir.). 2011. «When the woman looks», Haute tension (2003) and the horrors of heteronormativity», Dans Hilary Rodner et Rebecca Stringer (dir.), *Feminism at the Movies, Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema*, p. 283-295. New York: Routledge.
- Kristeva, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, Paris: Éditions du Seuil.
- Laine, Tarja. 2007. *Shame and Desire: Emotion, Intersubjectivity, cinema*, Bruxelles: P.I.E Peter Lang.
- Laplanche, Jean et Jean-Bertrand Pontalis. 1976. *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris: Presses universitaires de France.
- Lindsey, Shelley Stamp. 1991. «Horror, femininity, and Carrie's monstrous puberty», *Journal of Film and Video*, vol. 43, n°4, (hivers), p. 33-60.
- Marcus, Bianca. 2011. «A Single Woman: Rebellion Against and Reinforcement of Traditional Gender Roles in The Exorcist», En ligne, <http://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=1007&context=kino>. D'abord paru dans *The Western Undergraduate Journal of Film Studies*, vol 2, n°1.
- Miller, A. 2005. «The Hair that Wasn't There Before: Demystifying Monstrosity and Menstruation in Ginger Snaps and Ginger Snaps Unleashed», *Western Folklore*, vol 64, nos. 3-4, p. 1-11.
- Mulvey, Laura. [1975] 1989. *Visual and Other Pleasures*, New York: Palgrave.
- M. Joel Gwynn, Nadine (dir.). 2013. *Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Napikoski, Linda. 2016. «Women's Liberation Movement», *Thought Co*, En ligne, <https://www.thoughtco.com/womens-liberation-movement-3528926>.
- Olson, Christopher J. 2014. «From Reaffirming to Challenging Traditions: A critical comparison of The Last Exorcism and The Last Exorcism Part II», En ligne, <https://seemsobvioustome.wordpress.com/2014/11/26/from-reaffirming-to-challenging-traditions-a-critical-comparison-of-the-last-exorcism-and-the-last-exorcism-part-ii/>.

- Olson, Christopher J. et CarrieLynn D. Reinhard. 2017. *Possessed Women, Haunted States: Cultural Tensions in Exorcism Cinema*, Londres: Lexington Books.
- Penny, Laurie. 2013. *Cybersexism: Sex Gender and Power on the Internet*, Londres: Bloomsbury.
- Roucaute, Delphine. 2012. « Abstinence Only : La psychose américaine du sexe », *Le Monde*, En ligne, http://www.lemonde.fr/societe/article/2012/07/06/abstinence-only-la-psychose-americaine-du-sexe_1728524_3224.html#9r118HBIet6cDxxM.99.
- Ryan Kelly, Casey. 2016. «Monstruous Girls and Absentes Fathers: The Possession» dans *Abstinence Cinema: Virginity and the Rhetoric of Sexual Purity in Contemporary Film*, Londres: Rutgers University Press.
- Schuetz, Janice. 1975. «The Exorcist: Images of Good and Evil», *Western Speech Communication*, vol. 39, n°2, p. 92-101..
- Screen Junkies. 2010. «The Last Exorcism Chatroulette Gives Guys Blue Balls», *Screen Junkies*, En ligne, <http://www.screenjunkies.com/movies/movie-news/the-last-exorcism-chatroulette-gives-guys-blue-balls/>.
- Subramanian, Janani. 2013. «The Monstrous Makeover: American Horror Story, Femininity and Special Effects», *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*, vol 8, n°3, (automne), p. 108-123.
- Strauven, Wanda (dir.). 1999. *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Valenti, Jessica. 2008. *The Purity Myth: How America's Obsession with Virginity Is Hurting Young Women*, Berkeley: EasyRead Large.
- Walsh, Katie. 2013. «Examining the "Woman Anxiety" Problem in The Exorcist», En ligne. *IndieWire*, (automne), <http://blogs.indiewire.com/womenandhollywood/examining-the-woman-anxiety-problem-in-the-exorcist>.
- Williams, Linda. [1984] 1996. «When the woman looks», Dans Barry Keith Grant (dir.), *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*, Austin: Texas University Press.
- Williams, Linda. [1995] 2003. «Film Bodies : Gender, Genre, and Excess», Dans Barry Keith Grant (dir.), *Film Genre Reader III*, Austin: University of Texas Press.
- Wood, Robin. 1986. *Hollywood from Vietnam to Reagan....and Beyond*, New York: Colombia University Press.
- Zakin, Emily. 2011. «Psychoanalytic Feminism», En ligne, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <http://plato.stanford.edu/archives/sum2011/entries/feminism-psychoanalysis/>.

FILMOGRAPHIE

Tous les films de possession produits depuis 2005

1973

The Exorcist (1973). Réalisateur William, Friedkin, États-Unis : Hoya Productions, 132 mn, couleur.

2005

Dominion : Prequel of the Exorcist (2005). Paul Schrader, États-Unis: Morgan Creek Productions, 117 mn, couleur.

The Exorcism of Emily Rose (2005). Scott derrickson, États-Unis: Colombia Pictures, 122 mn, couleur.

2006

Exorcism: The Possession of Gail Bower (2006). Leigh Scott, États-Unis: Asylum, 91 mn, couleur.

Requiem (2006). Hans-Christian Schmid, Etats-Unis : 93 mn, couleur.

Blackwater Valley Exorcism (2006). Ethan Wiley, États-Unis: Psycho Studios, 90 mn, couleur.

Costa Chica: Confession of an exorcist (Legion: The Final Exorcism)(2006). David Heavener, États-Unis: Interstar Holding, 82 mn, couleur.

2007

The Exorcist Chronicles (2007). Will Rae, États-Unis: Melrose Productions, 92 mn, couleur.

2008

Chronicles of an Exorcism (2008). Nick G. Miller, Etats-Unis : Fortune Five Entertainment, 90 mn, couleur.

Semum (2008). Hasan Karacadag, Etats-Unis : J-Plan, 116 mn, couleur.

1920 (2008). Vikram Baht, Inde : ASA Production and Enterprises, 138 mn, couleur.

2009

Rec2 (2008). Jaume Balaguero et Placo Plaza, Espagne : Filmax, 85 mn, couleur.

The Unborn (2009). David S. Goyer, États-Unis : Rogue Pictures, 88 mn, couleur.

2010

Exorcismus (La Posession de Ema Evans)(2010). Manuel Carballo, États-Unis et Espagne: Filmax, 98 mn, couleur.

The Shrine (2010). Jon Knautz, Canada : Brookstreet Picture et Wesley Clover Media, 86 mn, couleur.

The Last Exorcism (2010). Daniel Stamm, États-Unis: Arcade Pictures, 87 mn, couleur.

2011

The Rite (2011). Mikael Hafstrom, États-Unis: New Light Cinema, 14 mn, couleur.

2012

Devil Seed (2012). Greg A. Sager, Canada: Entertainment One, Imagination Worldwide, Player Entertainment Group et Matchbox Pictures Inc., 98 mn, couleur.

Rec3 : Genesis (2012). Placo Plaza, Espagne : Filmax et Canal+ Espagne, 81 mn, couleur.

The Devil Inside (2012). William Brent Bell, États-Unis: Paramount Pictures, 83 mn, couleur.

The Possession (2012). Ole Bornedal, États-Unis: Ghost House Pictures et North Box Productions, 92 mn, couleur.

Delivrance from Evil (2012). Eduardo Quiroz et Jose Quiroz, États-Unis : Pumkin Patch Production, 90 mn, couleur.

2013

Demon Equation (2013). Richard G. James, États-Unis : Alpha Wolf Productions, couleur.

Exorcist Chronicles (2013). Philip Gardiner, États-Unis : Reality Films, 88 mn, couleur.

An Irish Exorcism (2013). Eric Courtney, Irlande: Frame It Films, 85 mn, couleur.

The Vatican Exorcisms (2013). Joe Marino, Italie. Arturo and Mario Productions, 76 mn, couleur.

Amy (2013). Patnaik R. P., Etats-Unis : TP Entertainment, 94 mn, couleur.

The Conjuring (2013). James Wan, États-Unis: New Line Cinema, 112 mn, couleur.

The Last Exorcism 2 (2013). Ed Glass-Donnelly, États-Unis: Arcade Pictures, 88 mn, couleur.

The Cloth (2013). Justin Price, Etats-Unis : Eminence Productions et Bethes Production and films, 88mn, couleur.

2014

Exorcism (2014). Lance Patrick, Royaume-Unis : Sinister House Films, 73 mn, couleur.

Inner Demons (2014). Seth Grossman, États-Unis: Schorr Pictures, 85 mn, couleur.

The Taking of Deborah Logan (2014). Adam Robitel, Etats-Unis : Eagle Films et Millenium Entertainment, 90 mn, couleur.

Grace: The Possession (2014). Jeff Chan, États-Unis: Automatik Entertainment, Colony Pictures et Oddfellow Entertainment, 87 mn, couleur.

The Possession of Micheal King (2014). David Jung, États-Unis.

Asmodexia (2014). Marc Carreté, Espagne.

The Devil's Hand (2014). Christian E. Christiansen, États-Unis: LD Entertainment, 86 mn, couleur.

The Quiet Ones (2014). Réalisateur John, Pogue, États-Unis : Exclusive Media Group, Hammer Films et Traveling Picture Show Company (TPSC), 98 mn, couleur.

2015

Exorcistas (2015). Anibal Herrera, Chile.

The Exorcism of Molly Hartley (2015). Steven R. Monroe, Canada/États-Unis.: WT Canada Productions, 96 mn, couleur

The Vatican Tapes (2015). Mark Neveldine, États-Unis: Lionsgate, Lakeshore Entertainment, 91 mn, couleur.

Incarnate (2015). Brad Peyton, Etats-Unis : IM Global, Blumhouse Productions, WWE Studios et Deep Underground Films, 91 mn, couleur.

Exeter (2015). Marcus Nispel, Etats-Unis : Bloodline Productions, Blumhouse, Productions, Go Productions, Shadow Focus et Vicarious Entertainment, 91 mn, couleur.

Paranormal Activity : The Ghost Dimension (2015). Gregory Plotkin, États-Unis: Paramount Pictures, Blumhouse Productions, 88 mn, couleur.

The Wicked Within (2015). Jay Alaimo, États-Unis: High Five Films, 84 mn, couleur.

February (The Black Coat's Daughter) (2015). Oz Pekins, Etats-Unis : Paris Film, Eggplant Pictures et Traveling Picture Show Company (TPSC), 93 mn, couleur.

The Ouija Exorcism (2015). Nick Statkin, Etats-Unis : Marquis Productions, Orange Bird Productions, Thriller Films, 87 mn, couleur.

Ava's Possession (2015). Jordan Galland, Etats-Unis : ODD NY, Off Hollywood Pictures, Ravenous Films (II), 89 mn, couleur.

The Atticus Institute (2015). Chris Sparking, Etats-Unis : Safran Company, The Poznan Film Group, 83 mn, couleur.

Demon (2015). Marcin Wrano, Pologne : Telewizja Polska, 94 mn, couleur.

The Possession Experiment (2015). Scott B. Hansen, Etats-Unis : Digital Thunderdome, 84 mn, couleur.

2016

Exorcist : House of Evil (2016). David Trotti, Etats-Unis : Spiritus Mundi, 93 mn, couleur.

The Exorcism of Anna Ecklund (2016). Andrew Jones, Royaume-Unis: North Bank Entertainment, 75 mn, couleur.

The Offering (The Faith of Anna Water) (2016). Kevin Tong, États-Unis/Singapore : Boku Films Pte Limited, Boku Films et PEP Pictures, 95 mn, couleur.

Accidental Exorcist (2016). Daniel Falicki, États-Unis : Sector 5 Films, 105 mn, couleur.

No Hiding Place (2016). Joseph Yemi Adepaju, Nigeria.

The Conjuring 2 (2016). James Wan, États-Unis : New Line Cinema, The Safran company, Atomic Monster Productions et RatPac Entertainment, 134 mn, couleur.

Victoria's Exorcism (2016). Garreth Benach, États-Unis : Garrett Benach Films, 81 mn, couleur.

Dark Exorcim (2016). David Spattro, États-Unis : Creative Mixing, Intimation Productions et Postworks New York, 81 mn, couleur.

The Secret of Emily Blair (2016). Joseph P. Grenier, États-Unis : Capital Arts Entertainment et Flavor Unit Entertainment, 95 mn, couleur.

ANNEXE I
EXEMPLES DE COMMENTAIRES SOUS LA VIDÉO

1. +Anthony Gayle Dude, you wont win arguing with Femi-nazis. That bitches head is so far up her ass, shes literally comparing being complimented to starving, and saying being complemented is a problem. Fuck Feminism, you guys no longer want equality, you want superiority. Cunts. Call me misogynist, i just think it's funny you guys play the victim so much. Fuck you.

Pourya Bayrami

2. Well maybe you should cover up, then you won't be harassed.

Genesis Casanova

il y a 4 jours

3. First of all, i TOTALLY support all comments below about this stupid video LOL This video is over the top "Stop Street Harassment"? WTF! Second, girls harass guys just as the same! Third, the public say what they want, even harassing others is legal PERIOD! Forth, GO WEAR SOME PROPER CLOTHING! Use your common sense and wear some clothes that covers YOUR CURVES! Holy shit, your damn ASS & BOOBS are shaking all over the damn place, even your hair is attracting the wrong crowd...AND YOU WONDER WHY THERE IS HARASSMENT? Boys will be BOYS! Finally....."WHY THE FUCK IS THIS STUPID BITCH WALKING IN MANHATTAN FOR 10 HOURS"!!!!???

r3dLands

il y a 3 heures

ANNEXE II
EXEMPLES DE PUBLICATIONS TROUVÉES SUR 9GAG



There are 3 types of women

Good girls, who only sleep with 1 guy

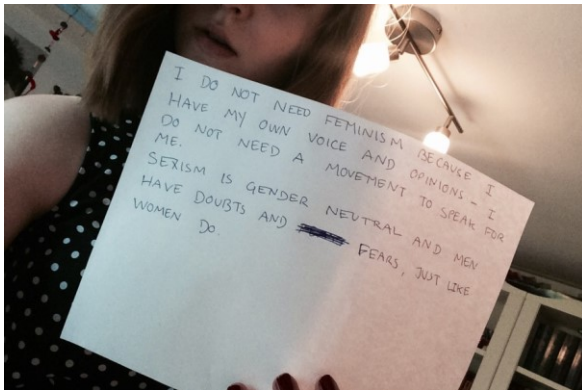
Bitches, who sleep with everyone



And fucking bitches who sleep with everyone except you.

Follow @9GAG on Instagram!

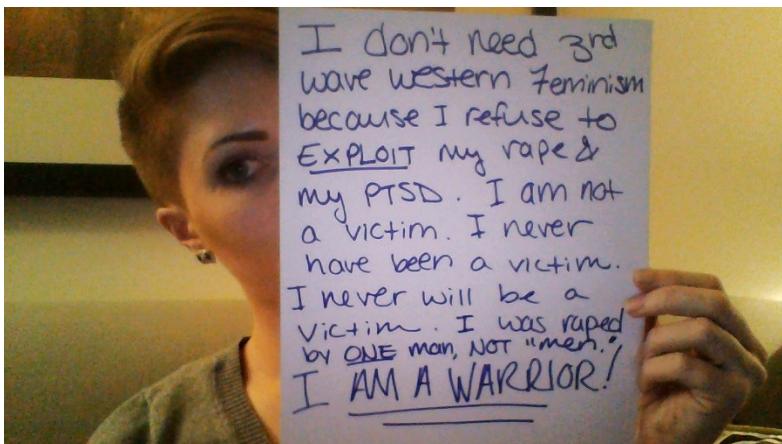
ANNEXE III ANTI FÉMINISTES SUR TUMBLR



1.



2.



3.